

Hans Peter Herrmann

Wirklichkeit und Ideologie

Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ als Lehrstück bürgerlicher Praxis im Klassenkampf.

Bekannt ist Max Frischs Wort von der „durchschlagenden Wirkungslosigkeit“ des zum „Klassiker“ avancierten Brecht; inzwischen sind „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Leben des Galilei“ sogar zur Pflichtlektüre im Deutschunterricht erhoben worden. Brechts Werk ist in den Literatur- und Bildungsbetrieb gerade der kapitalistischen Gesellschaft integriert worden, gegen die er seine Arbeit gerichtet hatte. Die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ allerdings scheint sich solcher Eingemeindung noch am ehesten zu widersetzen. Nicht umsonst hatten die wenigen Rezensionen von 1932/33 die Gesellschaftskritik des Stückes herausgestrichen und – je nach Standort – mit Einverständnis oder wütender Abwehr auf die Angriffe gegen Religion und Klassik reagiert.¹ Doch der Schein trügt. Bei der Lektüre von 120 Rezensionen zu 14 „Johanna“-Aufführungen zwischen 1959 und 1971 fand ich weitgehend genau die wohlwollende Unbetroffenheit, die Frisch mit seinem Diktum beschreibt. Mehr noch: Brecht zeigte sich nicht nur wirkungslos, sondern im Wortsinn als Klassiker interpretiert. Hinter den Fehlurteilen der Rezensenten wurden die Umrissse eben jenes Kunstbegriffs sichtbar, den Literaturwissenschaft und Publizistik nach dem zweiten Weltkrieg an der Interpretation der klassischen Werke der bürgerlichen Tradition entwickelt hatten (und dessen Fragwürdigkeit nicht nur mir im Kontext der Studentenbewegung gerade an Brecht bewußt geworden war).

Brecht hatte in der „Heiligen Johanna“, expliziter als in seinen späteren Werken, genau diesen bildungsbürgerlichen Kunstbegriff zu destruieren unternommen, den seine Rezensenten zur Beurteilung seines Werkes anwandten. Die Diskrepanz zwischen der Ideologie der Rezipienten und der tatsächlichen Gestalt dessen, was sie zu rezipieren meinten, erhält dadurch

1 Diese Rezensionen beziehen sich auf die Radioaufführung des Stückes von 1932. Sie sind abgedruckt in: Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Hg. C. E. Bahr. Frankfurt a. M. 1971. (es. 427.) Die Uraufführung auf dem Theater erfolgte erst 1959 durch Gustav Gründgens in Hamburg. Mit ihr beginnt die eigentliche Bühnen- und Rezeptionsgeschichte des Werkes. Zu ihr weiter unten im Text und im Materialanhang, unten S. 93 ff.

noch eine zusätzliche Dimension. Was bei Brecht, als Ideologie, einen definierten Platz innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft hat, die das Stück beschreibt, erhebt sich wieder zum Urteil über das Ganze, des Stückes wie der dargestellten Wirklichkeit.

Die Rezeption der „Johanna“ und Brechts wirkliche „Heilige Johanna der Schlachthöfe“: das ist ein Lehrstück über die erstaunliche Fähigkeit bürgerlicher Ideologie, die eigene Partialität als Totalität zu setzen. Von der gleichen Fähigkeit handelt auch Brechts Drama. Von ihr, in eben dieser Doppelung, werde ich im folgenden sprechen.

Die Rezeption

Nur kurz zu streifen sind hier diejenigen Kritiken, die den Autor und sein Stück aus offenem Antikommunismus generell ablehnen.² Die Position ist klar und wird Brechts Anspruch auf politische Auseinandersetzung mit seinem Werk insofern gerecht. Das Gros der bürgerlichen Kritiker jedoch argumentiert widersprüchlicher und damit aufschlußreicher. Obwohl auch sie Brecht durchweg politisch ablehnen, ist ihr Interesse an ihm groß. Ihrem Anspruch nach vertreten sie das demokratische Selbstverständnis ihrer Gesellschaft und die Forderung, sich die literarische Urteilsfähigkeit nicht durch „weltanschauliche“ Gegensätze trüben zu lassen. Dennoch wird auch ihnen Brecht zum politischen Demonstrationsobjekt, und dies auf zwei Ebenen. Formell kann mit der Tatsache von Brecht-Aufführungen die Freiheit im Westen unterstrichen werden – schon dies ein erster Beleg dafür, daß es um den von Brecht angegriffenen Kapitalismus doch zumindest besser bestellt sei als um den DDR-Sozialismus. Und inhaltlich laufen die Auseinandersetzungen mit Brecht immer wieder auf den Nachweis hinaus, daß wesentliche Bestandteile seines Werkes den humanitären Traditionen des Westens angehören und nicht der DDR.

Hier wird ein in seiner Stereotype fast zwanghaftes Moment sichtbar. Der Marxist Brecht wird verdammt, damit der Dichter Brecht umso gründlicher heimgeholt werden kann. Eine Gesellschaftsordnung, in der die herrschende Klasse für sich in Anspruch nimmt, unter den gegenwärtigen

2 Z. B. Beckmann, unten S. 101 und Kalliga, unten S. 108. Zur antikommunistischen Front gegen Brecht vgl. J. Hohenhäuser: Brecht und der kalte Krieg [...]. In: Text und Kritik. Sonderband Bertolt Brecht II. München 1973, S. 192–203. Hohenhäusers Arbeit zeigt, wie sehr man sich an Brecht rieb; ich gehe dem nach, wie man ihn einzugemeinden versuchte. Material zur gegen Brecht gerichteten „Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62“ (Untertitel auf dem Buchumschlag) auch in: André Müller: Kreuzzug gegen Brecht. Darmstadt: Progress (o. J.)

historischen Bedingungen das Höchstmaß an Humanität verwirklicht zu haben, kann es nicht zulassen, daß ein Autor, dem es unbestreitbar und auf hohem dichterischem Rang um die Verwirklichung von Humanität geht, dem politischen Gegner überlassen wird. Sie muß versuchen, ihn zu einem der ihren zu machen.

In einem Punkt stimmen fast alle Kritiken überein: Brechts Kapitalismuskritik sei überholt.^{2a} Vollbeschäftigung und Wohlstandsgesellschaft mit Auto und Fernseher im Besitz westdeutscher und amerikanischer Arbeiterfamilien werden immer wieder als Beleg für seine Inaktualität angeführt. Nur selten finden Rezensenten in der „Heiligen Johanna“ Momente einer Kapitalismuskritik, die sie überzeugen.³ Die meisten sind sich darin einig, daß die von Brecht geschilderte Situation heute irrelevant ist.⁴ Wie es ihnen gelingt, dennoch Relevantes im Stück auszumachen, ist das eigentlich Interessante an den Kritiken.

Sie arbeiten zu diesem Zweck mit einem doppelten Realitätsbegriff. Auf der Ebene der konkreten, gesellschaftlichen Realität wird Brechts ‚Verfehlen‘ der kapitalistischen Wirklichkeit von 1960 ins Grundsätzliche gewendet. Im Prinzip hätte ja die Beobachtung, daß die gesellschaftliche Realität, die Brecht darstellt, Unterschiede aufweist zu der nach dem 2. Weltkrieg, durchaus dazu führen können, sein Drama als ein Stück über eine zwar vergangene, aber immer noch bedeutsame Realität aufzufassen.⁵ Das aber ist nicht gemeint. Auf den Realismusbegriff Brechts läßt man sich nicht ein. Der Anspruch des Marxisten, der Kapitalismus sagt und auch Kapitalismus meint, muß zurückgewiesen werden. Brechts Werk verfehlt in den Augen der Rezensenten nicht nur Einzelmomente des Kapitalismus, sondern die-

2a Z. B. Haas, unten S. 95; Michaelis, unten S. 109; Sethe widmet 1959 diesem Thema anlässlich der Uraufführung der „Heiligen Johanna“ einen ganzen Artikel, s. u. S. 105f.

3 So Kaiser, unten S. 93. Auch er enthistorisiert jedoch das Ideologieproblem, auf das er abhebt, wieder durch die Parallelisierung: Manipulation im Kapitalismus = Manipulation in der DDR, und hält die Umdeutung der Johanna in eine „anthropologische Bestandsaufnahme“ zumindest für möglich. Ebd. Das Ideologieproblem spricht auch Beckelmann an, unten S. 118, allerdings war die Aufführung des Berliner Ensembles, die er bespricht, eben darauf abgestellt; vgl. Manfred Wekwerth: Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956–1966. Frankfurt 1967. (es. 219.) S. 193f.

4 Das ändert sich schlagartig mit den politischen Ereignissen von 1968. Rezession und Studentenrevolte geben der Kapitalismuskritik von Brechts Stück wieder eine von vielen Rezensenten vermerkte Aktualität. Vgl. unten S. 116, 118 und 120.

5 S. Rischbieter, unten S. 107. Vgl. „Die Historie vom rohen Kapitalismus“, auch Vormweg, unten S. 115f. und 119f.

sen überhaupt; es ist, mit einer Formulierung Melchingers, überhaupt „aller Realistik entrissen“. ⁶ An diesem Punkt aber schlägt die Wertung um. Was dem Marxisten Brecht zum Schaden gereicht, wird zur Tugend des Dichters Brecht; aus der Niederlage des einen erhebt sich der andere umso strahlender. Denn nun kann Brecht der höhere Realitätsbegriff der wahren Dichtung zugesprochen werden: was er gestaltet, seien „unsere Sache“, „unsere Welt“, „unser Leben“, „unsere Frage“. ⁷

Dabei ist in diesem Zusammenhang die höhere Realität der Poesie ihrem Inhalt nach nichts anderes als die niedere der Gesellschaft noch einmal. Die Wirklichkeit der Schlachthöfe sei „von Anfang an mehr als realistisch dargestellt, als Abbild und Sinnbild des irdischen Jammertals überhaupt: so ein Schlachthaus ist unsere Welt“. ⁸

Was Brecht als Kapitalismus auf bestimmter historischer Stufe beschrieben hat, erleben die Rezensenten als Welt „überhaupt“. Kunst hat es mit der ewig gleichen Struktur der Welt zu tun. Es ist wichtig zu sehen, daß die Autoren inhaltlich gegen Brechts Zeichnung der Wirklichkeit gar nichts einzuwenden haben. Man darf dieses „irdische Jammertal“ nur nicht Kapitalismus nennen; in der Form der ontologisierten Weltstruktur jedoch können sie sich voll damit identifizieren. Immer wieder verwenden sie Bilder und Begriffe des Stückes zur eigenen generellen Beschreibung der Realität: die Welt *ist* ein Schlachthaus, ein Kampf zwischen unten und oben etc. ⁹

6 Unten S. 98. Melchinger verwendet die gewaltsame Metapher noch zweimal in gleichem Sinn: die Wirklichkeit der Schlachthöfe sei „der Aktualität der Weltkrise von 1930 entnommen, nein entrissen, im Doppelsinn des Wortes“ und Gründgens „entriß“ mit seiner Aufführung das Stück „zum zweiten Mal der Aktualität von 1930“. Ähnlich prinzipiell argumentiert auch Karsch: Brecht mußte den Kapitalismus gleich mit doppelter Notwendigkeit verfehlen, einmal, weil er sich zu sehr an die „sogenannte Wirklichkeit“ hielt, und dann, weil er diese „noch dazu [...] durch die Brille der Ideologie“ betrachtete. Unten S. 94.

7 Melchinger, unten S. 96. „Unsere Sache“ in den beiden ersten, überaus emphatischen Absätzen der Kritik gleich zweimal, dazu die Genievorstellung: „[...] unsere Welt, von einem Dichter in Blöcke gehauen“ und ein völlig leerer Erkenntnisbegriff, ebd. Der doppelte Realitätsbegriff führt im Fortgang der Kritik dann weiter unten zu der paradoxen Formulierung, daß Johannas Klage über die „Kluft zwischen oben und unten“ uns gerade deshalb ergreife, weil die Schlachthof-Wirklichkeit, von der sie spricht, uns nichts mehr angehe, s. unten S. 98: „Weil die Chicago-Handlung [...]“. Der Widerspruch eröffnet in der Auflösung noch weitere Perspektiven; darüber gleich. Überhaupt ist Melchingers Rezension derjenige Text, der den hier beschriebenen Argumentationszusammenhang am vollständigsten und dichtesten enthält.

8 Melchinger, unten S. 97.

9 Melchinger a.a.O. Ähnlich Michaelis: „Noch ist die Welt ein Schlachthof. Diese

Nur: wogegen der Marxist sich, in der Kunst wie im Leben, zur Wehr setzt, das wird von den Bürgern, zumindest in der Kunst, als Weltzustand hingenommen: das Stück sei einerseits zeitgebunden, aber „auf der andern Hand steht es als Exemplum . . . für den immerwährenden, nie entschiedenen Kampf zwischen Gut und Böse“. ¹⁰

In die Interpretation von Brechts „Heiliger Johanna“ gehen durchaus Erfahrungen mit der schlechten Wirklichkeit des Kapitalismus ein. ¹¹ Aber sie werden aus ihrem gesellschaftlich-historischen Kontext herausgelöst, um nach diesem Abstraktionsvorgang wieder neu konkretisiert zu werden als „Wahrheit“, die große Dichtung über die Realität schlechthin aussage. ¹² Ihr Ursprung, eigenes und fremdes, tatsächliches menschliches Leiden, verschwindet in dieser Kunstwahrheit; aufgelöst in die ewig gleiche Weltstruktur, die Kunst angeblich zum Inhalt haben soll, werden die zugrunde liegenden Erfahrungen um ihre kritische Spitze gebracht.

Real erfahrenes menschliches Leid kennt den Protest gegen die Welt, wie sie ist, kennt die Vorstellung von einem besseren Zustand, kennt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Radikale Hoffnungslosigkeit des Leidens ist seltene Grenzerfahrung. Niemand wird diese Grenzerfahrung als konstituierendes Moment für das Weltbild bürgerlicher Kritiker annehmen wollen, die eben noch auf die Errungenschaften ihres Wohlfahrtsstaates gepocht hatten. Das „irdische Jammertal“, das sie hier reklamieren, ist, gemessen an dem in der „Heiligen Johanna“ dargestellten realen Leid, eine Kunsterfahrung, außerhalb der Geschichte angesiedelt. Ihr Leben, wie immer es in ihm zugehen mag, wird von dem, wovon sie in ihren Rezensionen sprechen, nur in der Form der ästhetischen Anschauung berührt. Das macht ihr Gerede von „unserer Sache“, „unserem Leben“ so peinlich. ¹³

Parallele läßt sich heute, und immer, zu Brecht ziehen“, unten S. 109, und Lindemann, unten S. 116, dem sich zudem das Stück „vom Zeitbedingten [. . .] ins Überzeitliche der [!] Krise des [!] Menschen hinter den Gittern einer durch Profitgier und Ausbeutung pervertierten Welt weitet.“ Ebd.

10 Gasser, unten S. 117. Ähnlich Vielhaber, unten S. 96 „[...] wird zum Gleichnis von der Verfolgung des [!] Menschen in der Maschinerie der Mächtigen [...]“

11 Besonders deutlich bei Michaelis: „Die in den Schlachthöfen Chicagos zusammengepferchten Menschen – das sind wir, das können wir sein [...]“ S. unten, S. 109.

12 So z. B. bei Michaelis: „Die Schlachthöfe [...] wurden zum Symbol einer sich im Lebenskampf selbst zerfleischenden Menschheit“. Unten S. 109. Gegen solche Ontologisierung wendet sich bereits 1959 – soweit ich sehe, als einziger – Alexander v. Cube: Gründgens habe von Brechts historisierendem Theater nichts begriffen und die Theaterkritik verfehle des Autors politische Intentionen vollends. Ausdrücklich kritisiert Cube die versteckte Parteilichkeit eines vorgeblich unpolitischen Literaturbetriebs. Vgl. unten, S. 101 ff.

13 Die Unangemessenheit einer solchen symbolischen Deutung zeigt sich am auf-

Für die Mehrzahl der Kritiken ist allerdings wichtiger als die dargestellte Welt, auch in ihrer ontologisierten Form, die Johannafigur. Wo immer sie positive Inhalte in Brechts Stück ausmachen und nicht nur seine Formkraft loben, zeigen sie sich von Johanna fasziniert.

Dabei läßt sich das gleiche Interesse der Rezensenten beobachten, Brechts Text zu entkonkretisieren. Dieses Interesse zeigt sich schon in der starken Konzentration auf die Johanna-Figur selbst. Das Elend der ausgebeuteten Arbeiter tritt ihr gegenüber meist in den Hintergrund, „denn im Grunde schrieb Brecht keine Kollektiv-, sondern eine Individualtragödie“. ¹⁴ Börse und Schlachthöfe, Krisenzyklus und Ausbeutung verdünnen sich zum bloßen Schauplatz für ein individuelles Schicksal, das in gleicher Weise sich auch anderswo hätte abspielen können. Johanna wird nicht als historisch bestimmte, sondern als allgemeinmenschliche Figur verstanden.

Der Abstraktionsvorgang wird gelegentlich im Wortlaut selbst deutlich. Da beschreibt ein erster Satz Johannas Tun durchaus richtig als „Kampf gegen die Ausbeuter . . ., für eine bessere Welt und für Liebe unter den Menschen“. Doch schon im nächsten Satz verflüchtigt sich alles Konkrete ins Allgemeine: „Sie fragt das große Warum des Lebens und verzehrt sich als Fackel der Wahrheit“. ¹⁵ Das hat nicht nur mit Brecht nichts mehr zu tun; es verfehlt ihn auf bezeichnende Weise. Die Figur der Johanna wird ins Metaphysische hinübergespielt; sie wird entrückt in die Reihe der großen Sinnsucher des abendländischen Geistes. Die Kanonisierung Johannas, die Brecht am Ende des Stückes ironisch vollziehen läßt, wird in den Kritiken ungebrochen restituiert.

Die Erhebung Johannas ins Metaphysische findet sich auch in anderen Kritiken, und zwar in einer religiösen und in einer tragischen Variante.

Da ist z. B. die Rede davon, die „Grundmotive“ des Stückes seien „eigentlich“, „wie immer bei Brecht“, „theologische, religiöse, inbrünstige“, und der Autor wird zum katholischen Dichter umgetauft ¹⁶; oder Johannas Protest gegen die Verwendung der Religion im Klassenkampf von oben wird stilisiert zur „Not des religiösen Menschen schlechthin“ und zum „Schrei des Menschen, daß Gott unsichtbar bleibt“. ¹⁷

Häufiger als die religiöse Fehldeutung ist jedoch die Tendenz, Brechts

fallendsten bei Michalis' Gleichsetzung von „uns“ mit den entlassenen, hungrigen Fabrikarbeitern in Brechts Darstellung, vgl. oben Anm. 11.

¹⁴ Vielhaber, unten S. 96.

¹⁵ Michaelis, unten S. 110.

¹⁶ Haas, unten S. 95.

¹⁷ Korn, unten S. 112. Im Gegensatz zu Haas, der das „tief katholische Element der Buße“ bei Brecht entdeckte, findet Korn beim gleichen Autor im gleichen Stück eine „tiefe Unruhe“, die „wohl aus den alten Untergründen reformatorischer Gewissensnot stammte“. Ebd. S. 113.

Stück als tragisch mißzuverstehen, z. B. als „Dichtung vom ewig tragischen Schicksal des nach der Wahrheit fragenden Menschen“.¹⁸ Im Tragikbegriff der Rezensenten vollendet sich auf bezeichnende Weise das Streben, Johanna herauszunehmen aus der Wirklichkeit, in die Brecht sie hineingestellt hat, und sie als Menschen für sich, als isoliertes Individuum, als Symbol *des* Menschen überhaupt zu betrachten. Tragik heißt hier: der widersprüchliche Charakter von Brechts Figur wird auf eine absolute Tugend, Unschuld oder Reinheit reduziert: der Sinn des Stückes liege im „Versagen der Reinheit“¹⁹, im „Vorhandensein der Unschuld“.²⁰ Ein derart auf Tragik gebrachter Charakter²¹ muß nun notwendig in der Welt, und zwar in jeder denkbaren Welt, scheitern, denn das Absolute hat auf Erden keinen Platz. Brecht ist auf Schiller zurückgenommen worden, aber ohne die für Schiller zentrale Problematik der Schuld. Denn nach Schuld wird genau so wenig gefragt wie nach konkreten Mißständen in der Welt als Ursache des Scheiterns. Johannas Scheitern ist „nicht gesellschaftlich, sondern aus ihrem So-sein heraus bedingt“.²²

Die aus der Emphase vieler Kritiken immer wieder herauszuhörende Identifikationssehnsucht der Autoren²³ schafft sich anlässlich von Brechts Johanna eine Figur, die schlechthin gut ist, unabhängig von den Wirkungen, die dieses Gutsein in der Welt hat oder vielmehr nicht hat. Es geht nicht um die Durchsetzung von Gutsein – sein Scheitern ist im Tragikbegriff bereits akzeptiert –, sondern um dessen Vorhandensein als individuelle Strebung. Nicht, daß Güte und Menschlichkeit in der Realität wirksam seien (oder gar, daß diese sich in Richtung auf mehr Humanität entwickele), sondern daß sie im Medium der Kunst als individuelle Intention anschaubar sind – das tröstet schon im „Schlachthaus“ und „Jammertal“ dieser Welt.

In einem solchen Tragikbegriff drückt sich nicht nur Pessimismus aus; er wird durch ihn auch reproduziert. Da jedes Handeln, das radikaler Humanität entspringt, zum Scheitern verdammt ist, kann es in seiner konkreten Gestalt außer Betracht bleiben. Die Rezeption von Brechts Johanna als tragischer Figur eliminiert jeden Praxisaspekt.

Ontologisierung der Geschichte und Konzentration des Interesses auf die

18 Michaelis a.a.O.

19 Brock-Sulzer, unten S. 111.

20 Bachmann, unten S. 101.

21 Von „tragischer Wucht“ eines Konflikts in Johanna (zwischen „Glauben an Güte“ und „Angst vor dem damit [...] notwendigen Bekenntnis zur Gewalt“) spricht auch Karsch, unten S. 94.

22 Bachmann, unten S. 107.

23 Besonders deutlich, und auch ausgesprochen, in den Kritiken von Melchinger und Michaelis.

dargestellte Figur als tragischem Symbol des Allgemeinmenschlichen sind nicht nur inhaltlich zentrale Momente der in den Kritiken wirksamen bürgerlichen Kunstanschauung – sie entstammen der Struktur dieses Kunstbegriffs selbst: nicht nur werden *in* Brechts Stück Weltzustand und leidendes Individuum vorrangig dargestellt; sein Drama *ist* diese Darstellung: Brechts Stück „lebt aus einem echten Leiden an der Welt, einer echten Empörung gegen Ausbeutung und Lüge“²⁴, das „innere Mitleiden des Menschen am Elend der Kreatur“²⁵ macht die eigentliche Kunstleistung des Stückes aus und transponiert es trotz der Inaktualität seiner Handlung dennoch ins Gültige. Wenn die Rezensenten in den Kritiken das Stück insgesamt referieren, dann durchweg als Bericht über individuelle menschliche Handlungen und Verhaltensweisen oder als Beschreibung eines Weltzustandes.

Hier wird auch der topische Gegensatz von Marxist Brecht und Dichter Brecht inhaltlich wirksam.²⁶ Da Brecht sowohl Marxist wie Dichter war, muß ein Widerspruch zwischen „Dichtung“ und „Ideologie“ in seiner Brust geherrscht haben und sein Werk bestimmen. Wo ihm wirkliche Dichtungen gelangen, haperte es mit seinem Marxismus; wo er als Kommunist schrieb, blieben seine dichterischen Einfälle schwach. *Tertium non datur.*²⁷

So kann denn die vermeintliche Struktur des dichterischen Kunstwerks gegen wichtige Teile seines marxistischen Inhalts gewendet werden. Der „Krisenzyklus des Kapitalismus“ habe in einer Aufführung zurückzutreten gegenüber den „eigentümlichen dramatischen Gesetzen . . .“, nach denen Brecht die Szenenfolge gliedert“.²⁸ Es gelte, gegen die „Inszenierung einer ökonomischen Theorie“ „das Kunstwerk“ zu retten. Die offenbar mäßige Leistung des Regisseurs in der rezensierten Aufführung wird zum Beleg gegen eine „marxistische Deutung“ des Kunstwerks überhaupt und

24 Brock-Sulzer, unten S. 111.

25 Vielhaber, unten S. 96.

26 Vgl. etwa Vielhaber, unten S. 95 f.: „Aber der Hohn des marxistischen Autors [. . .] wird immer wieder von echtem Schmerz überwältigt.“

27 „Der Kommunist in Bert Brecht erwürgte das Drama“. So Beckmann im Fortgang der unten, S. 101 auszugsweise abgedruckten Theaterkritik. Dagegen Melchinger: Selbst „die Parteigelehrten haben keinen Zweifel daran gelassen, daß das Stück im Sinne des Kommunismus nicht stimmt“, unten S. 97. Andererseits nimmt M. die Sache mit dem nicht abgegebenen Brief, die auch sonst gerügt wird, zum „Beweis, daß Brecht zur Lösung im Sinne der Parteilichkeit nichts eingefallen ist“. Ebd. Brechts Darstellung wird als Realitätsillusion genommen statt als Theater, das bewußt mit den dramaturgischen Mitteln der Theatertradition spielt. Zum Schema Dichter versus Ideologe auch: „Echter großer Dichter“ = „Intuition“ = „Genie“, und „nicht sozialistische oder gar marxistische Grundmotive, die ihn hier inspirieren“. Haas, unten S. 94 f.

28 Michaelis, unten S. 114.

damit gegen seinen konkret historischen und gesellschaftlichen Inhalt. Es ist die Aufgabe des Kunstwerks als Kunstwerk, die von konkreter Geschichtlichkeit gereinigte, die entaktualisierte und ins abstrakt Allgemeine enthobene Menschlichkeit schlechthin zu präsentieren: die beschworenen „eigentümlichen Gesetze“ entpuppen sich beim Weiterlesen als „die für eine Aufführung viel wichtigere Form des Kräftespiels zweier gegeneinander laufender, dramaturgischer Entwicklungslinien“²⁸, nämlich der von Johanna und Mauler. Das Kunstwerk ist, seiner Substanz nach auf den Begriff gebracht, „dieses subtile Drama zwischen kleinem armen Kind und großem reichen Mann“.²⁸

Das hier sehr offene identifikatorische Moment des Kunstbegriffs zeigt sich verdeckter auch an anderer Stelle, z. B. bei dem großen Gewicht, das auf die schauspielerische Leistung der Johannadarstellung gelegt wird. In der Identifikation mit Johanna, als ins Allgemeine enthobener Verkörperung von Unschuld und Reinheit, liegt die Funktion, die das Erlebnis des theatralischen Kunstwerks offensichtlich für die Autoren hat. Leidend unter der Vermitteltheit gesellschaftlicher Erfahrung im Kapitalismus, sucht man im Erleben des Kunstwerks das Unmittelbar-Menschliche. Das breite Ausmalen der äußeren Erscheinung der Aufführung in allen Kritiken, sofern es nicht einfach dem Anpreisen der „Warenhaut“ der Theateraufführung zwecks besserer Verkäuflichkeit auf dem bürgerlichen Kunstmarkt dienen soll²⁹, hat die Aufgabe, dem Leser der Kritik möglichst viel vom Theaterabend als Erlebnis unmittelbar zu vermitteln. Daß in Brechts Theater gerade von der Vermitteltheit des Menschlichen gesprochen wird, daß Gutsein dort nicht als individuelle, unstillbare Sehnsucht, sondern als gesellschaftliche, unter konkreten Bedingungen erfüllbare Aufgabe behandelt wird, bleibt dabei außer Betracht. Gerade das unbeirrbar Verfehlen von Brechts Intention verweist auf das Interesse der bürgerlichen Rezensenten. Von Kunst erwarten sie die Legitimation der eigenen Ohnmachtserfahrungen dadurch, daß eben diese im Medium der Kunst zum Wesen des Menschseins erklärt werden, wobei die Harmonisierung durch die formalen Strukturen des Kunstwerks und der reine Anschauungscharakter des

29 Die Frage, wie weit Kunstbegriff und Argumentationsweise der Kritiken auch abhängig sind von Form und gesellschaftlicher Funktion des Mediums publizistische Theaterkritik, konnte hier nicht berücksichtigt werden. Vgl. dazu unter ähnlicher Aufgabenstellung Rüdiger Steinlein: Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas (1916/17–1923). Ästhetische und politische Grundpositionen. Kronberg/Ts 1974. Die Einheitlichkeit des Kunstbegriffs der Kritiker und seine Verwandtschaft zu dem vieler Autoren der Literaturwissenschaft stellen m. E. sicher, daß die Ausklammerung dieser Frage die Ergebnisse der Untersuchung nicht gefährdet.

abendlichen Theatererlebnisses zur weiteren Entschärfung der zugrundeliegenden Leiderfahrungen dienen.

Es ist ihr eigener Kunstbegriff, mit allen Implikationen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, der den bürgerlichen Kritikern den Blick verstellt für Brechts materialistische Kunst. Darauf ist am Schluß dieses Aufsatzes noch einmal zurückzukommen.

Vorher mögen vier, pointiert herausgegriffene Beispiele belegen, daß die Rezensionen nicht isoliert zu betrachten sind, daß sich vielmehr die wichtigsten Momente dieses Kunstbegriffs auch in wissenschaftlichen Brecht-darstellungen finden.

An ihrer Spitze Benno v. Wiese.³⁰ Seine Darstellung steht ganz auf dem Gegensatz Dichter versus Ideologe: „Glücklicherweise gerät . . . der Theoretiker mit dem Dichter . . . in seinen Dichtungen von Rang, stets von neuem in Widerspruch“.³¹ Wiese hält es mit dem Dichter und interpretiert Johanna als Identifikationsfigur. Kapitalismuskritik und Klassikerparodie werden zwar behandelt, spielen aber in der Darstellung der Johanna keine Rolle: Brechts Heldin, die zu den Armen geht und „hungernd und frierend im Schnee steht, gewinnt eigenen poetischen, ja sogar christlichen Glanz“.³² Zur religiösen gesellt sich die tragische Fehldeutung, wobei das Tragische als Steigerung des Poetischen und damit als Inbegriff des Dichterischen überhaupt erscheint:

Aber ist sie nicht eben in jener Gewalt- und Arglosigkeit die eigentlich poetische, ja sogar tragische Figur, mit der der Dichter weit mehr überzeugt, als wenn er sie zur Furie des Klassenkampfes gemacht hätte?³²

Die Sicherheit des Interpreten, mit dem Geist des bürgerlichen Kunstbegriffs in Einklang zu stehen, läßt ihn dann abschließend über alle Aussagen des Stückes sich hinwegsetzen:

Wer will uns verwehren, daß uns Johannas folgenlose, zum tragischen Scheitern verurteilte Güte weit unmittelbarer anredet als das eingehämmerte Brechtsche Programm von dem erst durch Terror geschaffenen irdischen Paradies? Jede Dichtung untersteht hier ihrer eigenen inneren Form, die noch über den bewußten Willen des Dichters hinaus über den Leser und Zuschauer gebietet.³²

Das ist genau die von Brecht in der „Heiligen Johanna“ analysierte Trennung zwischen der „niederen“ Ebene von Geschäft, Politik und Revolution und der „höheren“ Ebene des Geistes, christlich eingefärbter Menschlich-

30 Benno von Wiese: Der Dramatiker Bertolt Brecht. In: Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963.

31 A.a.O. S. 261.

32 A.a.O. S. 264.

keit und ewiger hoher Dichtung. Wobei dem Geist bei Wiese dann noch gebieterische Macht nicht nur über Leser und Zuschauer, sondern auch über den Autor selbst zugeschrieben wird. Die „innere Form“, die Wiese hier nicht nur gegen die expliziten Aussagen Brechts wendet (was ja noch legitim sein könnte), ist bei einiger interpretatorischer Redlichkeit nirgends im Stück auszumachen. An einem Autor wie Brecht zeigt sich exemplarisch, wie die idealistische werkimmanente Methode in ihrem Kunstbegriff eigene Setzungen für den geheimen Geist der Sache selbst ausgibt.

Die Loslösung der Johannafigur von der Stückfabel, die Wieses Interpretation auszeichnet, bestimmt auch die Darstellung in der verbreitetsten Brechtmonographie für den bürgerlichen Hausgebrauch, Martin Eßlins „Brecht“.³³ Der Realist Brecht, dem es um richtige Abbildungen der Gesellschaft auf dem Theater ging, kommt in diesem Buch nicht vor; dementsprechend fällt auch die einzige Bemerkung zur Fabel der „Heiligen Johanna“ aus: „ein Versuch und ein recht naiver Versuch, hinter die Kulissen der kapitalistischen Wirtschaft zu blicken“³⁴ (es war, immerhin, keine größere Naivität als die des späten Engels).³⁵ Und Johanna wird behandelt unter den beiden Aspekten des „Einverständnisses“ und der „Gewalt“³⁶, an der wichtigsten Stelle aber so:

Das kleine Heilsarmeemädchen Johanna Dark ... wird ebenfalls, wie Brecht selbst, vom Anblick des Leids und der Erniedrigung des Menschen durch den Menschen an den Rand der Verzweiflung getrieben. Erst in der Stunde ihres Todes kommt sie zu der Erkenntnis: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“
Es ist demnach verständlich, daß diese strenge, dramatisch-kosmische Version der marxistischen Weltanschauung genau das war, was den unbewußten seelischen Nöten eines sensitiven Dichters entsprach, dessen Welt durch seine Kriegserlebnisse erschüttert worden war.³⁷

Auch hier also die Psychologisierung der Johannafigur, die dadurch erreichte moralische Identifizierbarkeit der Figur mit dem Autor und, als eigener Beitrag Eßlins über die bisher behandelten Positionen hinaus, die Reduktion von Brechts Marxismus auf eine Therapiefunktion in individual-psychologischen Nöten. Der Interpretationshorizont von Eßlin ist begrenzt auf dargestellte Individualität, und diese wird erfaßt mit den alten Zentralkategorien der Germanistik, „Erlebnis“ und „Moral“.

33 Martin Eßlin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. München 1970. (dtv. 702.)

34 A.a.O. S. 82.

35 Vgl. dazu unten S. 79.

36 Eßlin, S. 82f. und 316.

37 A.a.O. S. 218f.

Psychologisierend, auf Identifikation zielend, ist auch das unsinnige Gefühl-Verstand-Schema, auf dem Eßlin sein gesamtes Brechtbild aufbaut, und das auch sonst in der Brechtliteratur sein Unwesen treibt. So hat Peter Wagner sich die Aufgabe gestellt³⁸, dieses Schema durch eine genauere Analyse der „Heiligen Johanna“ zu „modifizieren“³⁹; seine Darstellung, die immerhin die Fabel des Stückes im Anschluß an Schumacher und Rüllicke breit behandelt, kommt doch über die psychologisierende Interpretation nicht hinaus. Seine „Modifikation“ besteht nur darin, daß er den unsinnigen Gegensatz Gefühl-Verstand nicht so glatt wie Eßlin auf den ebenso unsinnigen Gegensatz Dichter-Marxist verteilt, sondern dem Autor zubilligt, in der Johannafigur wie in der Dramenstruktur auch für den Marxismus Emotionalität zugelassen zu haben, wenn auch wider Willen und gegen ein angebliches marxistisches Dogma, das eben dieses verbiete:

... Johannas menschliche Problematik besteht in dem Zwang zur Entscheidung zwischen individuellem Sendungsbewußtsein, das im Gewissen begründet ist, und der Unterordnung unter das Kollektiv, welche der Verstand fordert. Dieser Zwiespalt ist es, der für den Zuschauer gegen den Willen Brechts die objektivierende Distanz des rein Gestischen bisweilen aufhebt. Nur ein dogmatischer Marxist würde behaupten, daß man sich emotional unbewegt der aus dem Schicksal Johannas resultierenden rationalen Erkenntnis beugen kann. Denn diese fordert nicht weniger als völlige Selbstaufgabe im Klassenkampf.⁴⁰

Wie schwer es bürgerlichen Autoren fällt, sich von den Implikationen ihres herkömmlichen Kunstbegriffs zu lösen, selbst wo sie ausdrücklich versuchen, nicht „die Welt- und Lebensanschauung der Dichter mit der eigenen zu messen“, zeigt schließlich eine der jüngsten Spezialdarstellungen zu Brechts „Johanna“ von Walter A. Berendsohn.⁴¹ Entschieden betont ihr Autor gegen Wiese, daß es sich hier nicht um „Ideologie“ handele, „sondern um ein mächtiges Stück Wirklichkeit in diesem Drama“⁴²; er stellt diese Wirklichkeit auch dar – um dann doch wieder das Drama in der Figur der Johanna zusammenzuziehen, diese auf den moralisch-religiösen Begriff zu bringen und als Identifikationsfigur zu preisen:

Ist dieses Gedicht d.i. Brechts „An die Nachgeborenen“ nicht wie ein Epilog zum Drama „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“? Es zeigt, daß es letzten

38 Peter Wagner: Bertolt Brechts ‚Die heilige Johanna der Schlachthöfe‘. Ideologische Aspekte und ästhetische Strukturen. In: Jb. d. dt. Schillergesellschaft 12 (1968), S. 493–519.

39 A.a.O. S. 493.

40 A.a.O. S. 519.

41 Walter A. Berendsohn: Bertolt Brecht: ‚Die heilige Johanna der Schlachthöfe‘. Struktur- und Stilstudie. In: Colloquia Germanica 4 (1970) S. 46–61. Hier S. 48.

42 A.a.O. S. 53.

Endes Menschenliebe ist, die den Dichter zu diesem Werk getrieben hat. Er hat sich mit dem religiösen Ingenium Johanna Dark identifiziert.⁴³

Johanna

Im Zentrum der bürgerlichen Interpretationen von Brechts „Heiliger Johanna“ steht durchweg die Johannafigur. Sie ist, in den Augen ihrer Interpreten, ein von Brecht individuell gezeichneter Charakter und als solcher Identifikationsobjekt, weil Sinnbild für menschliches Schicksal überhaupt; ihr Charakter wird bestimmt durch ihr Mitleid, ihre Güte, ihr Helfenwollen – Eigenschaften, durch die sie schließlich tragisch zugrunde geht; die Handlung des Stückes dient dazu, ihren Charakter und ihr Schicksal in Szene zu setzen.

Jede genauere Lektüre des Textes erweist diese Interpretation als falsch. Johanna ist bei Brecht nicht individueller Charakter, der nur für sich steht und dann für den Menschen schlechthin, sondern Paradigma für bestimmte Verhaltensweisen, die soziologisch definiert sind durch ihre Zugehörigkeit zu den kleinbürgerlichen Mittelschichten zwischen Bourgeoisie und Proletariat; sie ist eine Kunstfigur, die diese Verhaltensweisen widersprüchlich vertritt und deren Menschlichkeit anderen Gesetzen gehorcht als denen einer statischen Charakterpsychologie⁴⁴; das Außergewöhnliche an ihr ist nicht ihr Charakter, sondern ihre Entwicklung von der Bourgeoisie hin zum Proletariat; für diese Entwicklung sind nicht allein ihr Mitleid und ihr Gutsein wichtig, sondern darüber hinaus ihr Erkenntniswille; die Gesamthandlung des Stückes, die Fabel dient nicht nur der Exposition der Figur, sondern ist Träger eigenständiger intellektueller und ästhetischer Informationen. Das ist im einzelnen zu belegen.

Meine Interpretation orientiert sich dabei an Johannas „Erkenntnisprozeß“⁴⁵ in seinen einzelnen Stufen. „Erkenntnisprozeß“ heißt hier zunehmende Einsicht in den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang, in dem sie selbst und ihre Mitspieler sich bewegen. Bereits in ihrer ersten Szene beginnt dieser Lernweg. Als sie bei ihrem „ersten Gang in die Tiefe“⁴⁶ die

43 A.a.O. S. 61.

44 Vgl. dazu Helmut Jendreich: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung. Düsseldorf 1969. S. 141 f.

45 Im Arbeitsjournal konstatiert Brecht aristotelische, Einfühlung ermöglichende Züge an der Johanna, „da diese Figur ja einen Erkenntnisprozeß durchmacht“ (12. 1. 41). Bertolt Brecht. Arbeitsjournal. Bd. 1. Frankfurt 1973. S. 225.

46 „Johannas erster Gang in die Tiefe“: Überschrift zur Szene 2a. Bertolt Brecht. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 2. Frankfurt 1967. (Werkausgabe edition Suhrkamp). S. 671. (Im folgenden zitiert als GW).

entlassenen Arbeiter in ihrem Hunger und ihrer Suche nach Arbeit sieht, „will“ sie „wissen, wer an all dem schuld ist“. Dreimal wiederholt sie dieses „Ich will's wissen“⁴⁷ ausdrücklich gegen das soziale und moralische Tabu, das die institutionalisierte Religion der Schwarzen Strohütte dem Erkenntniswillen entgegensetzt.

Allerdings läßt Brecht nicht plötzlich ein isoliertes intellektuelles Streben in seiner Figur aufwachen. Johannas Wissenwollen ist zweckbestimmt. Sie wollte ihren lieben Gott den Armen verkündigen; als diese aus der Predigt liefen, sobald die leiseste Hoffnung auf den schlechtesten Arbeitsplatz lockte, drängte sich ihr die Frage auf, was die Verkündigung hindere. Ihr Wissenwollen dient der Durchsetzung einer praktischen Aufgabe. Schon hier verläßt sie den gewohnten Pfad bürgerlicher Moralität⁴⁸, die Matthias Claudius einst auf den Satz gebracht hatte: „Tue das Gute so vor dich hin und kümmerge dich nicht, was daraus werden mag.“ Johanna hingegen kümmert sich. Um nicht nur gut zu sein, sondern um die Voraussetzung dafür zu schaffen, daß unter den Menschen Güte herrscht, ist es nötig zu wissen, warum die schlechte Welt schlecht ist. Moral vermittelt sich bei Brecht erst über Erkenntnis.

Erkenntnis in diesem Sinn heißt: Abbau falscher Vorstellungen über die Realität und Einsicht in ihre tatsächlichen Zusammenhänge. Was Johanna aufgibt, ist das Vorurteil, für die religiöse Verstocktheit der Armen sei ihre Unvernunft verantwortlich; was sie gewinnt, ist die Einsicht, daß diese Verstocktheit Folge ihrer Position am untersten Ende der sozialen Stufenleiter ist. Die gleiche Figur wiederholt sich beim „zweiten Gang in die Tiefe“⁴⁹: aufgegeben wird das Vorurteil, für die soziale Position der Armen sei ihre Schlechtigkeit verantwortlich; gewonnen wird die Einsicht, daß diese Schlechtigkeit nicht eine Gegebenheit ist, sondern von den Vertretern der herrschenden Klasse verschuldet, d. h. daß sie ökonomisch bedingt und nicht moralisch verurteilbar ist.

Der von Brecht dargestellte Erkenntnisvorgang, der Vorgang des Ideologieabbaus, läßt sich noch genauer bestimmen. In ihm wird Realität gel-

47 GW 2, S. 678f. Vgl. auch die Manuskriptnotiz: „Johanna: Dann will ich aber wissen [. . .] Hier liegt ein großer Einschnitt. Die Johanna-Handlung hebt an! [. . .] Der Leser muß merken: Halt! Hier fängt etwas Gefährliches und Entscheidendes an!“ es 427, S. 146.

48 Zur idealistischen „Gegenposition zu Brecht“ vgl. Hans Mayer: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt a. M. 1971. (Bibliothek Suhrkamp, 284.) S. 14: „Sie hat er unablässig angegriffen und will damit Kants kategorischen Imperativ treffen, die folgenlose Güte, das Gut-Sein-Wollen, bevor die gesellschaftlichen Voraussetzungen für Menschenfreundlichkeit geschaffen wurden“. Ähnlich S. 74 mit Hinweis auf Schiller.

49 GW 2, S. 689.

tend gemacht gegen falsche Vorstellungen von ihr. Dabei zeigt sich die Realität als gesellschaftlicher Zusammenhang, die Ideologie als Abstraktion. Die Beurteilung der Arbeiter als unvernünftig und deshalb verstockt, als schlecht und deshalb zurecht im Elend, isoliert sie gegenüber ihrem Lebenszusammenhang. Gegen die Abstraktion „Arme“ wird deren wirkliche lebendige Existenz als Proletarier in ihrem tatsächlichen sozialen Kontext geltend gemacht. Ihr Sein ist durch ihre Stellung im Ganzen des sozialen Systems bestimmt, in dem sie leben. Ideologie erweist sich damit nicht nur als falsches Urteil über Einzelnes, sondern, diesem vorgeschaltet, gleichsam als Raster, das die Funktion hat, Erkenntnis vor der Einsicht in eben dieses Ganze des sozialen Systems zu schützen. Allerdings enthüllt sich der Gesamtcharakter des Systems für Johanna nur stufenweise. Ideologieabbau ist ein langer und mühsamer Prozeß.

Ihre zweite Lernstufe⁵⁰ zeigt eine sehr anders argumentierende Johanna. Sie tritt als Sozialreformerin auf. Der Zusammenhang zwischen ihr und den andern ist konkreter geworden: sie handelt, und die Gesellschaftsordnung erscheint zum ersten Mal als System.

In drei langen Reden versucht sie, die Kapitalisten von den Vorzügen eines vernünftigen Kapitalismus zu überzeugen: Zugeständnisse an die Arbeiter würden soziale Unruhe dämpfen und die Wiederaufnahme der Fabrikation könnte mit der Hebung der Massenkaufkraft auch den Warenabsatz beleben; die langfristigen Kapitalinteressen forderten eine Einschränkung kurzfristigen Profitstrebens. Johanna hat das Faktum des funktionalen Zusammenhangs zwischen Kapitalisten und Arbeitern erkannt. Wenn aber ein solcher Zusammenhang existiert, dann müßte es auch möglich sein, dieses System auf vernünftige Weise arbeiten zu lassen; warum sollte es sich selbst zerstören?⁵¹

50 Ab Szene 3, GW 2, S. 684 ff.

51 „Ich [...] mein: wenn ich euch da oben helf, dann ist denen unter euch auch geholfen“. GW 2, S. 723. Mit dem von Johanna gebrauchten Argument, die Hebung der „Kaufkraft“ könne den Kapitalismus stabilisieren und zugleich humanisieren (vgl. GW 2, S. 705), griff Brecht eine der wichtigsten theoretischen Grundlagen der Politik der sozialdemokratischen Gewerkschaften in der Weimarer Republik zwischen Stabilisierungsphase und Weltwirtschaftskrise auf. Vgl. Klaus M. Wrede: Produktivität und Distribution im Lichte der deutschen gewerkschaftlichen Lehrmeinungen der Weimarer Epoche (1918–1933). Berlin 1960. (Volkswissenschaftl. Schriften. 51.) und Hans Heer: Burgfrieden und Klassenkampf. Zur Politik der sozialdemokratischen Gewerkschaften 1930–1933. Neuwied/Berlin 1971. (Sammlung Luchterhand. 22.) S. 29 und passim. In den Materialien wird Johanna ausdrücklich in den Zusammenhang von Reformismus und SPD-Politik gestellt, vgl. es 427, S. 153 und 163: „SPD glaubt, daß den Armen geholfen wird, indem dem Kapitalismus geholfen wird“.

Doch bleibt der Systembegriff der Reformistin völlig formal. Auch er ist eine Abstraktion, insofern der konkrete, soziale und ökonomische Inhalt, der kapitalistische Charakter dieses Systems in den Begriff nicht mit eingeht. Brecht hat in der Grundfabel des Stücks dargestellt, in welcher Weise die Kapitalbestimmtheit des Systems das Verhalten der in ihm handelnden Kapitalisten determiniert, welche Prozesse in seiner Tiefe ablaufen und die von Johanna erstrebte vernünftige Regelung durchkreuzen (darüber weiter unten). Erfahrbare ist für sie, daß ihre Hoffnung an der Realität vorbeiging: Die Schlachthöfe bleiben geschlossen; Johanna muß erkennen, daß „ja doch so eine Art Ausbeutung dabei“ ist.⁵² Die kurzfristigen Profitinteressen der Fleischkönige lassen sich durch Appell nicht überwinden: „... da war ich schön dumm. Wer denen die arm sind, helfen will, muß ihnen, scheint's, von euch helfen“.^{52a} Johanna zieht eine erste Konsequenz: sie verjagt die Kapitalisten aus dem Tempel der Schwarzen Strohütte.

Die Kapitalisten sind korumpiert durchs Kapital – aber der Einzelne ist ansprechbar als Mensch: so läßt sich der Glaubenssatz umschreiben, mit dem Johanna auf der folgenden, dritten Stufe ihres Lernwegs ihre Hoffnung auf Mauler richtet:

Mag auch ihr Geld wie ein Krebsgeschwür
Abgefressen haben Ohr und menschliches Antlitz
Daß sie abgetrennt sitzen, aber erhoben
Unerreichbar jedem Hilfeschrei!
Arme Krüppel!
Ein Gerechter muß doch unter ihnen sein!⁵³

Dieser Glaube erweist sich als sehr resistent gegenüber Realitätserfahrungen. Noch auf den Schlachthöfen verteidigt sie ihn gegen die Arbeiter⁵⁴, und als dort die – falsche – Nachricht vom Einlenken Maulers eintrifft, atmet sie auf:

Hört ihr, es gibt Arbeit!
Das Eis in ihrer Brust ist aufgetaut. Zumindest
Der Rechtliche unter ihnen

52 GW 2, S. 723. Die Erkenntnis sitzt noch nicht sehr fest, vgl. GW 2, 743, erste Replik Johannis. Was von mir als verschiedene Lernschritte getrennt, ist bei Brecht widersprüchlicher ineinander geschoben.

52a GW 2, S. 723.

53 GW 2, S. 725. Die dritte Lernstufe reicht von Johannis Gang zu Mauler in Szene 8 bis nach Szene 9 g.

54 GW 2, S. 743.

Hat nicht versagt. Angesprochen als Mensch
 Hat er menschlich geantwortet. Es gibt
 Also Güte.⁵⁵

„Es gibt also Güte“: Brecht hat dem Glauben Johannas an das nicht korrumpierbare Gute im Menschen in der differenziert angelegten Gestalt des „Philantropen“ Mauler durchaus vorgearbeitet. Mit Erfolg übrigens: in den Theaterrezensionen zur Johannaufführung finden sich viele Passagen zur Verteidigung von Maulers guten Seiten. Der Glaube an das Gute im Menschen, das unzerstörbar und im Prinzip immer ansprechbar sei, gehört zu den Kernpunkten bürgerlicher Weltanschauung; nicht umsonst taucht er an exponierter Stelle im ideologischen Kontext der 12. Szene noch einmal auf.⁵⁶ Das rechtfertigt eine eingehendere Behandlung.

Brecht hatte im Stück diesen Glauben allerdings nicht nur aufgebaut, sondern zugleich auch destruiert, indem er Maulers tier- und menschenfreundlichen Regungen jeweils eine klare Funktion innerhalb seiner Kapitalistenrolle gab. Maulers „weiches Herz“ gehört zu seiner „Charaktermaske“⁵⁷; seine Stärke ist es, immer im richtigen Moment diejenigen menschlichen Regungen zu haben, die seinen Geschäften dienen: „selbst sein Herz hat Weitblick!“⁵⁸

Der Glaube, der dennoch auf diese „Güte“ baut, fällt damit der Scheinunmittelbarkeit des Abstrakten⁵⁹ zum Opfer, die bestimmte Ideologeme in der bürgerlichen Gesellschaft auszeichnet. Es scheint so einleuchtend: Mauler ist ein Mensch, er hat Mitgefühl mit den Arbeitern, den Viehzüchtern und Johanna gezeigt. Was liegt näher als der Glaube, an dieses Menschliche jederzeit appellieren zu können? Doch das anscheinend so Selbstverständliche existiert in Wahrheit nur in seiner Vermittlung durch den gesellschaftlichen Kontext. Gewiß könnte Mauler, als Mensch, seinen philanthropischen Neigungen auch dort nachgeben, wo sie seinen Finanzspekulationen schaden. Keine äußere Macht hinderte ihn. Aber als Agent des Kapitals hätte er dann sehr schnell seine führende Rolle verloren. Der Rollenzwang ist stärker als jeder mögliche äußere. Es ist Johannas Verblendung, daß sie diese Verquickung nicht sieht, auf ein von der praktischen

55 GW 2, S. 752.

56 S. u. S. 84.

57 Zum marxschen Begriff der „Charaktermaske“ vgl. MEW 23, S. 200, sowie S. 16, 248 und EW 25, S. 887f.

58 GW 2, S. 682.

59 Zur „Unmittelbarkeit des Abstrakten“ vgl. Helmut Lethen in: W. Girnus, H. Lethen, F. Rothe: Von der kritischen zur historisch-materialistischen Literaturwissenschaft. Vier Aufsätze. Berlin 1971. (Materialistische Wissenschaft. 2.) S. 190ff.

Lebenstätigkeit und ökonomischen Bestimmtheit des wirklichen Mauler isoliertes Menschliches setzt und hofft, daß dieses auch gegen die soziale Funktion Maulers wirksam werden könnte.

Johannas Glaube ist kein privater Irrtum, sondern ideologische Verblendung. Das scheinbar Unmittelbare ist nicht nur, wie gezeigt, eine durch Abstraktion gewonnene Konstruktion, sondern selber historisch vermittelt: durch die Tradition des bürgerlichen Humanismus. Dieser Glaube wird deshalb nur verständlich, wenn man ihn ideologiegeschichtlich interpretiert.

„Es gibt also Güte“ hat seine geschichtlichen Wurzeln im Umkreis von Schillers „Worten des Glaubens“ von 1799. Der Glaube an die „Tugend“, das Gute in jedem Menschen hatte im 18. Jahrhundert konstitutive Bedeutung für das Bürgertum als sich formierende Klasse gehabt. Nach innen diente die Aufforderung zur Brüderlichkeit der Herstellung von Solidarität aller Menschen = aller Bürger; nach außen diente der Appell, sich als Mensch zum andern zu verhalten und nicht als Angehöriger eines bestimmten Standes, der Durchsetzung bürgerlicher Weltanschauung gegen den Adel: als Aufforderung an ihn, sich ebenfalls allgemeinmenschlich = bürgerlich zu verhalten.

Allerdings zeigt sich bereits in dieser Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft der eigentümlich private Charakter ihres Tugendbegriffs.⁶⁰ Nicht anwendbar auf das Wesen bürgerlicher Praxis, die kapitalistische Konkurrenz, gerät das Bedürfnis nach Mitmenschlichkeit in Widerspruch zum tatsächlichen Verhalten der bürgerlichen Klasse. Die konkrete Ungleichheit in der ökonomischen Sphäre zwingt zur Zurücknahme der Forderung nach Tugend in den Bereich der privaten Existenz. Indem das Ideal der Brüderlichkeit auf dem Markt ständig Lügen gestraft wird, verkommt Tugend zu überichhafter Abstraktheit und wird zum bloßen Korrektiv für gesellschaftliche Schäden.

Die Figur Maulers zeigt diesen Widerspruch in seiner entwickelten Form: Johannas Vertrauen auf „Güte“ steht im Widerspruch zu seiner Rolle als Kapitalist: Realisierung von Brüderlichkeit würde sein kapitalistisch notwendiges Konkurrenzverhalten zu den anderen Fabrikanten stören, Realisierung von Mitleid die ökonomisch notwendige Ausbeutung der Arbeiter verhindern.

Die Aufrechterhaltung des frühbürgerlichen Tugendideals im Spätkapitalismus macht zudem das Moment von Hoffnung, das ihm einst historisch berechtigt innewohnte, zur Ideologie. Denn der Glaube an die Unzerstörbarkeit des Guten war noch bei Schiller gerichtet gegen äußere Unterdrück-

⁶⁰ Zum folgenden vgl. Marx' Kritik der bürgerlichen Ideale im Hinblick auf ihren sozialen Gehalt: Grundrisse, S. 80ff., 152ff., 910ff. und: Zur Judenfrage. MEW 1, S. 347ff.

kung des Bürgers im absolutistischen Staat; der gleiche Glaube bei Johanna – wie bei den Rezensenten, die sich an ihr erbauen, – bezieht sich auf eine Deformation des Menschlichen, die dem Bürger durch seine eigene Gesellschaftsordnung und seine Rolle in ihr zugefügt wird. Der Glaube an das Gute bekommt dadurch eine fatale Konsequenz (zumal, wenn er sich nur auf Kunstwahrheit bezieht): er reproduziert Unterwerfung unter die herrschenden Zustände, die so schlimm nicht sein können, wenn sie das Innerste des Menschen zu zerstören doch nicht imstande sind.

Johanna weiß am Ende des Stückes auch dies, belehrt durch die Realität:

Was soll das heißen, es ist etwas in euch und
 Kommt nicht nach außen! Was wißt ihr wissend
 Was keine Folgen hat?
 Wie gerufen kam ich den Unterdrückern!
 O folgenlose Güte! Unmerkliche Gesinnung!⁶¹

Als Johanna begann, ihre Hoffnung allein noch auf Mauler zu setzen, hatte sie den entscheidenden praktischen Schritt ihres Weges bereits getan. Sie hatte die Händler aus dem Tempel gejagt. Sie war deshalb von den Schwarzen Strohhöfen aus ihrem bisherigen Lebenskreis und aus ihrer Klasse verstoßen worden. Sie geht auf die Schlachthöfe zu den Arbeitern, um deren Situation mit ihnen zu teilen.

Diesem Weg ins Proletariat stehen allerdings erhebliche Widerstände entgegen, die in ihrer eigenen Biographie und Sozialisation begründet sind. Ein Angsttraum signalisiert ihr tiefgreifende Umwälzungen ihres gesamten bisherigen Bezugshorizontes⁶²; bei aller Tapferkeit wehrt sich mehr in ihr, die Klassenschranke zu überschreiten, als ihrem Willen zugänglich ist. Ihre Sprache verrät es. „Eure Sache“ nennt sie den Streik⁶³; er ist nicht die ihre, obwohl sie „von Herzen“ für ihn ist. Immer noch appelliert sie, gut bürgerlich, an ein abstraktes und imaginäres „Interesse der Allgemeinheit“, außerstande, das Interesse der Proletarier durch bloßen Entschluß zu ihrem eigenen zu machen. So kommt es zu ihrem Fehlverhalten. Das „Es war zu kalt“, mit dem sie ihren Posten verläßt⁶⁴, faßt eine große Zahl von Einzelargumenten zusammen: Das Bewußtsein, eine andere Erfahrungswelt zu besitzen als die Arbeiter⁶⁵; die Unsicherheit dessen, der nicht eigentlich dazu-

61 GW 2, S. 780.

62 GW 2, S. 733 f.

63 „JOHANNA: [. . .] Ich bin kein Spitzel. Ich bin von Herzen für eure Sache. DER ERSTE ARBEITERFÜHRER: Unsere Sache? Ja, ist es denn nicht deine Sache? JOHANNA: Das ist doch nicht im Interesse der Allgemeinheit, daß die Fabriken einfach so viele Leute auf die Straße setzen“. GW 2, S. 743 f.

64 GW 2, S. 755.

65 „Was schon verläßt ihr! Was ich verließ/Nicht nur Berufung war das, auch

gehört und dem immer noch der Rückweg offensteht, der den andern versagt ist⁶⁶; schließlich ganz offene Furcht vor der eigenen Proletarisierung⁶⁷ und, vor allem, als zuletzt ausschlaggebendes Moment, Gewaltangst.⁶⁸ All diese verschiedenen, von Brecht knapp, aber sehr differenziert aufgeführten Argumente stammen aus der einen, begründeten Angst, die eigene Klasse zu verlassen.

Im Streik der Arbeiter erfährt Johanna, durch Verinnerlichung gebunden an die Spielregeln der bürgerlichen Ordnung, deren bloße Bedrohung als Weltuntergang, als Ende von Ordnung überhaupt. Noch einmal erweist sich die bürgerliche Ideologie in ihrem abstrakten Totalitätsanspruch.

Mimesis kapitalistischer Wirklichkeit: die Krise

Die Analyse von Johannas „Erkenntnisprozeß“ hat gezeigt: Jeder ihrer Lernschritte vollzog sich als Konfrontation mit der Realität. Es waren nicht einzelne Irrtümer, die sie korrigieren mußte, sondern der strukturelle Zusammenhang ihres falschen Bewußtseins wurde aufgelöst durch eine Kette von Erfahrungen, in denen die wirklichen Verknüpfungen des ökonomischen und politischen Geschehens sich Geltung verschafften gegenüber den Abstraktionen der bürgerlichen Ideologie. Dieses, für die Dramatik des reifen Brecht typische Verhältnis von gesellschaftlicher Rea-

Beruf/Hohe Gewöhnung, doch auch auskömmliche/Beschäftigung und täglich Brot und Dach und Unterhalt“. „Ich gehör nicht zu ihnen. Hätten mich als Kind der Tritt des Elends und der Hunger Gewalt lehrt, würde ich zu ihnen gehören und nichts fragen. So aber muß ich weggeh“. GW 2, S. 750 f. und 753f.

66 „Ihr habt gut hungern, ihr habt nichts zu essen/Aber auf mich warten sie mit einer Suppe./Ihr habt gut frieren/Aber ich kann jederzeit/Kommen in den warmen Saal/Die Trommel nehmen [. . .] Ja, fast ein Schauspiel scheint's mir, also/ wenn ich hierbliebe/Ohne dringendste Not“. GW 2, S. 751.

67 „Ich darf nicht weggeh, und doch/ Ich sag es offen, Furcht schnürt mir den Hals/Vor diesem Nichtessen, Nichtschlafen, Nichtausnocheinwissen;/ Gewöhnliches Hungern, niedriges Frieren und/Vor allem Fortwollen“. GW 2, S. 751.

68 GW 2, S. 753, 754. Vgl. auch ihren Traum: „An eurer Spitze sah ich stumm mich schreiten/Mit kriegerischem Schritt, die Stirne blutig/Und Wörter rufend kriegerischen Klangs in/Mir selber unbekannter Sprache, und da gleichzeitig/Von vielen Seiten viele Züge zogen/Schritt ich in vielfacher Gestalt vor vielen Zügen:/Jung und alt, schluchzend und fluchend/Außer mir endlich! Tugend und Schrecken! Alles verändernd, was mein Fuß berührte/Unmäßige Zerstörung bewirkend, den Lauf der Gestirne/Sichtbar beeinflussend, doch auch die nächsten Straßen/Uns allen bekannt, von Grund auf ändernd [. . .] Was weiter wird, weiß ich nicht“. GW 2, S. 734.

lität und individuellem Bewußtsein bedingt eine größere Selbständigkeit der dramatischen Fabel gegenüber der Hauptfigur, als wir es von der klassischen Dramaturgie her gewohnt sind. Das Börsengeschehen, als der Hauptstrang dieser Fabel, vollzieht sich durchaus autonom gegenüber Johanna. Es bleibt ihr fremd, schon durch eine eigene Atmosphäre von ihrer Welt getrennt. Zwar hat sie zweimal ihren großen Auftritt vor den Kapitalisten, sie greift auch in das Börsengeschehen ein, aber weder reißt sie es an sich noch wird sie dorthinein integriert. Selbstverständlich sind beide miteinander vermittelt, aber auf eine eigentümliche Weise, in einer sich verändernden Widersprüchlichkeit. Zu Beginn des Stückes handelt Johanna im Interesse des kapitalistischen Systems, in dem sie aufgewachsen ist, aber ihr Bewußtsein bewegt sich in Abstraktionen. Sie weiß nichts von dem, was tatsächlich um sie herum vor sich geht und ist insofern völlig von ihm geschieden. Es ist die „klassenmäßig bestimmte Unbewußtheit“⁶⁹ des Kleinbürgers. Am Ende des Stückes ist ihr Bewußtsein identisch mit dem tatsächlichen Geschehen: sie durchschaut es. Aber damit verläuft der Widerspruch jetzt zwischen ihrem Handeln und dem des Systems: sie wird zu seinem unversöhnbaren Opfer. Das ist ein Verhältnis von Fabel und Figur, von Wirklichkeit und Bewußtsein, das mit den Begriffen der klassischen Dramaturgie nicht zu beschreiben ist.

Brecht hat es jedoch nicht dabei bewenden lassen, daß Johanna im Stück einen exemplarischen Lernweg durchmacht. Die Realität, die er gegen ihr falsches Bewußtsein ins Spiel bringt, geht auch den Zuschauer an. Auch er soll lernen, d. h. an der Erfahrung von Realität eigene Ideologie überwinden. Dazu ist nötig, daß diese Ideologie im Stück selbst, direkt oder indirekt, angesprochen wird. Es geht nicht um einfache Aufklärung, nicht darum, an die Stelle falscher Bilder richtige zu setzen. Ideologiezerstörendes Theater, wie Brecht es will, muß anknüpfen an die falschen Erwartungen, die der Zuschauer mitbringt oder im Theater entwickelt, und diese dann jeweils durchkreuzen. Richtige Einsicht in die Realität muß dem falschen Bewußtsein jeweils abgerungen werden.

Dieser Zusammenhang zwischen Ideologiezerstörung und Realitätsdarstellung ist keine willkürliche Setzung von Brechts Theatertheorie, kein besonders trickreiches Vorgehen eines Dramaturgen mit pädagogischem Impuls; es ist vielmehr Bedingung künstlerischer Mimesis von Handlungen in der kapitalistischen Gesellschaft überhaupt, – dann, wenn diese den Kapitalismus als solchen thematisieren will.

Hier zeigt sich, daß Brecht nicht nur, wie der Vulgärmarxismus seiner Kritiker es meint, von marxistischen Inhalten spricht, sondern material-

69 Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Berlin 1923. S. 63.

stische Dialektik in der Methode verwirklicht. Marx entwickelte seine Analyse der kapitalistischen Gesellschaft immer wieder aus den falschen Vorstellungen der bürgerlichen Ideologie über den Kapitalismus heraus. Was für die wissenschaftliche Analyse gilt, gilt in noch stärkerem Maß für künstlerische, auf sinnliche Darstellung angewiesene Mimesis. Auch sie ist an das eigentümliche Verhältnis von Erscheinung und Wesen im Kapitalismus gebunden, in dem die Erscheinung nicht bloßer Schein im Sinne von Täuschung ist, sondern notwendiger Schein, d. h. die einzige Art, in der das Wesen zur Erscheinung kommt, nämlich verkehrt; die im Kapitalismus verdeckten gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen können nicht als Wahrheit für sich dargestellt werden, sondern nur als Auflösung verkehrten, aber notwendigen Scheins. Es ist dies ein Aspekt, der in der Brechtforschung bisher bei weitem zu kurz gekommen ist.

Die falschen Erwartungen des Zuschauers, an die Brecht mit der „Heiligen Johanna“ anknüpft, um sie zu zerstören, sind prima facie die Vorstellungen des bürgerlichen Theaterbesuchers über Kunst. „In diesen heiligen Hallen kennt man Geschäfte nicht“⁷⁰, hat Brecht diese Erwartungen ironisch umschrieben und sehr viel mehr damit gemeint als einen Witz. Die bürgerlichen Rezensionen der „Johanna“ zeigen, wie recht er damit hatte. Was der Bürger im Theater erwartet, ist Versöhnung und das „Menschlich-Große“⁷¹, nicht aber die „Darstellung von Geschäften“, die Konfrontation mit seiner eigenen ökonomischen Realität. Das klassische Theater hatte den Bereich des Privaten nur zum Politischen hin überschritten; der Naturalismus hatte seine ökonomisch bestimmten Konflikte, etwa in den „Webern“, ins Private zurückgenommen; der Expressionismus hatte das Ökonomische spiritualisiert. Erst im Piscatortheater war der Versuch gemacht worden, ökonomisches Geschehen als solches, „die Kämpfe um den Weizen und so weiter“⁷² auf die Bühne zu bringen.

Adorno hat gegen Brechts „Heilige Johanna“ als „die zentrale Konzeption seines dialektischen Theaters“ den Einwand erhoben⁷³, schon aus systematischen Gründen sei der Versuch verfehlt, Einsicht über die wirklichen Vorgänge im Kapitalismus verbreiten zu wollen, indem man die Handlung in der Zirkulationssphäre ansiedelt, in der doch nur „Epiphänomene“ des Kapitalismus sichtbar zu machen sind. Der Einwand, derart apodiktisch vorgebracht, übersieht den für die dramatische Mimesis bei Brecht wichtigen Zusammenhang zwischen Realitätsdarstellung und Ideo-

70 es 427, S. 168 f.: „Über die Darstellung von Geschäften im Drama“, hier S. 169.

71 GW 15, S. 180.

72 GW 15, S. 74.

73 Theodor W. Adorno: Engagement. In: Adorno: Noten zur Literatur II. Frankfurt 1965. (Bibliothek Suhrkamp. 71) S. 109 ff., hier S. 118 zur „Johanna“.

logiezerstörung. Brecht will nicht den Kapitalismus an sich darstellen, sondern auf dem bürgerlichen Theater. Er knüpft deshalb an bürgerliche Vorstellungen von dramatischem Geschehen an, benutzt die Form der klassischen Tragödie⁷⁴ und läßt im Vers von Shakespeares und Schillers politischen Helden seine Fleischkönige sich über geschlachtete Ochsen und Börsenmanöver unterhalten. Zudem ist er, gerade im Hinblick auf das bürgerliche Publikum, für das allein die „Heilige Johanna“ geschrieben ist, gebunden an die Sphäre, in der der Bürger den Kapitalismus tatsächlich erfährt, und das ist die Zirkulation. Nicht die Wahl des Schauplatzes entscheidet darüber, ob Brecht die gewollte richtige Darstellung des Kapitalismus gelungen ist, sondern allein die Frage, ob es ihm gelingt, das Geschehen in der Zirkulation durchsichtig zu machen für „das kapitalistische Wesen, dem die Parabel gilt“: „Appropriation des Mehrwerts in der Produktion“⁷⁵.

Daß er das wollte, daß er sich nicht damit begnügte, „die Raufereien der Großviehhändler um ihren Anteil an der Beute“⁷⁵ darzustellen, zeigen schon Thema und Ablauf der „Heiligen Johanna“. Ursprünglich als Drama „über die Verteilung des Weltweizens“⁷⁶ geplant, hat Brecht in der endgültigen Fassung die Handlung von Weizen auf Fleischbüchsen umgestellt und damit die fabrikmäßige, kapitalistische Produktion in das Stück mit hineingenommen. Bereits in der zweiten Szene verläßt denn auch die Handlung die „geräuschvolle, auf der Oberfläche hausende und aller Augen zugängliche Sphäre“ des Marktes und begibt sich „in die verborgene Sphäre der Produktion, an deren Schwelle zu lesen steht: No admittance except on business. Hier wird es sich zeigen, nicht nur wie das Kapital produziert, sondern auch wie man es selbst produziert, das Kapital“⁷⁷. Daß Ausbeutung stattfindet, wird im Elend der Arbeiter und in der Lohndrückerei der Fabrikanten in aller Deutlichkeit gezeigt.

Ob damit auch erklärt ist, „wie man es selbst produziert, das Kapital“, und wie das Marktgeschehen abhängig ist von dem, was in der Produktion vor sich geht, ist allerdings noch zu untersuchen. Einiges spricht dagegen: Innerhalb des ganzen Stückes nehmen die Szenen auf den Schlachthöfen nur eine zweitrangige Rolle ein, auch spielen sie vor den Fabriken, nicht in ihnen. Die eigentliche ökonomische Fabel bleibt in der Marktsphäre. Andererseits entwickelt auch sie sich nach dem Prinzip der Realitätsdarstellung durch Ideologiezerstörung.

74 In der ursprünglichen Fassung war das Stück noch in 4 Akte eingeteilt, vgl. es 427.

75 Adorno, a.a.O., S. 118.

76 Vgl. Elisabeth Hauptmann: Notizen über Brechts Arbeit 1926. In: Sinn und Form 9 (1957) 2. Sonderheft Bertolt Brecht, S. 243.

77 Marx: Das Kapital. MEW 23, S. 189.

Zwei Illusionen der Zirkulationssphäre sind es vor allem, die Brecht kritisch zur Sprache bringt: die Illusion vom schicksalhaften Ablauf des Wirtschaftsgeschehens und die von der Macht des Individuums, den ökonomischen Prozeß zu beherrschen und sich, indem es ihn gestaltet, selbst zu verwirklichen.

Wehe!

Ewig undurchsichtig

Sind die ewigen Gesetze

Der menschlichen Wirtschaft!

Ohne Warnung

Öffnet sich der Vulkan und verwüstet die Gegend!

Ohne Einladung

Erhebt sich aus den wüsten Meeren das einträglische Eiland!⁷⁸

So psalmodiert an der Viehbörse der Chor der „kleinen Spekulanten“ – in eben dem Augenblick, in dem für den Zuschauer erkennbar ist, daß Mauler es war, der die Krise, wenn schon nicht gemacht, so doch erheblich manipuliert hatte. Und wie die Spekulanten erleben auch die Fabrikanten das Wirtschaftsgeschehen:

Gegen Krisen kann keiner was!

Unverrückbar über uns

Stehen die Gesetze der Wirtschaft, unbekannte.

Wiederkehren in furchtbaren Zyklen

Katastrophen der Natur!⁷⁹

Selbst Mauler sieht seine Welt im gleichen Bild, wenn auch mit deutlicherem Bewußtsein, wem dieses Ganze nutzt:

... Bedenk die Wirklichkeit und

Platte Wahrheit, vielleicht nicht angenehm, aber doch

Eben wahr, daß alles schwankend ist und preisgegeben

Dem Zufall beinah, der Witterung das menschliche Geschlecht!

Geld aber ein Mittel, einiges zu verbessern, und sei's

Für einige nur ...⁸⁰

Wobei es die Ironie seiner Worte ist, daß es ja gerade das Geld selber ist, das als Kapital dem „Fetischcharakter der Ware“ (auf den Brecht hier anspielt) zu gesamtgesellschaftlicher Relevanz verhilft.

78 GW 2, S. 744.

79 GW 2, S. 704f.

80 GW 2, S. 730.

Das Thema von der Naturgesetzlichkeit des Wirtschaftsgeschehens wird von Brecht noch um eine Dimension erweitert. Wenn in der Hölderlin-Parodie der 10. Szene der Bericht über die Baisse der Fleischfabrikaktien mit der Allgemeinreflexion abgeschlossen wird:

Den Preisen nämlich
 War es gegeben, von Notierung zu Notierung zu fallen
 Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen
 Tief ins Unendliche hinab,⁸¹

dann zielt diese kritische Brechung von Hyperions „Schicksalslied“ auf eines der großen literarischen Dokumente, in denen der Pessimismus bürgerlicher Intelligenz in den 20er Jahren sich wiederzuerkennen glaubte. Die Zeitgenossen haben gerade diese sprachkritische Seite von Brechts Absicht, in den „heiligen Hallen“ der Kunst deren geschäftliche Grundlage zur Sprache zu bringen, sofort erkannt und je nach Standort kommentiert.⁸²

Die zweite ideologiekritische Spitze der Börsenhandlung richtet sich gegen den Gegenpol des bürgerlichen Schicksalsglaubens, die Illusion vom großen, sein eigenes und fremdes Geschick gestaltenden Individuum. Auch diesem Thema ist eine Stilschicht des Dramas zugeordnet: die fünffüßigen Jamben vor allem des Anfangs, weitere Klassikerzitate, die ursprüngliche Einteilung in vier Akte, die Verwendung von dramaturgischen Mitteln der klassischen Tragödie wie Botenbericht und dem Motiv vom Diener, der sein Auftragslimit überzieht.

Inhaltlich vertreten wird die Position der „heutigen Entwicklungsstufe des faustischen Menschen“⁸³ durch Mauler. In dem Rechtfertigungsgespräch der 8. Szene stilisiert er sich als den großen Einsamen, der seine Gegner bekämpft „Wie's mir Natur ist“⁸⁴, um sich selbst zu verwirklichen, und sei es im Untergang:

Aber dies ist ein Geschäft, bei dem's
 Um Sein und Nichtsein geht, darum: ob ich
 In meiner Klasse der beste Mann bin oder
 Selber den dunklen Weg zum Schlachthof geh.⁸⁵

Dann allerdings erweist der weitere Fortgang der Fabel, daß Maulers ganze Selbstherrlichkeit Illusion war. Die Packhofkrise geht völlig über ihn hin-

81 GW 2, S. 767.

82 Vgl. es 427, S. 221 und 226.

83 Vorbereitung Brechts zum Abdruck der „Heiligen Johanna“ in den „Versuchen“ Heft 5. Frankfurt 1959. S. 6.

84 GW 2, S. 727.

85 GW 2, S. 730.

weg; daß er am Schluß doch wieder Herr der Situation ist, ist nicht sein Verdienst, sondern das von Wallstreet.

Damit wird unter der Oberfläche der einander auf dem Markt bekämpfenden Individuen, wo ein Hai den andern frißt und der stärkste zu überleben scheint, eine andere Handlungsschicht sichtbar, die eigentliche Fabel dieses Stücks: die Eigengesetzlichkeit des ökonomischen Prozesses, der Krisenmechanismus.

Käthe Rüllicke hat gezeigt, wie die einzelnen Stadien des typisierten Ablaufs einer kapitalistischen Überproduktionskrise das Skelett für alle Handlungsstränge der „Heiligen Johanna“ darstellen.⁸⁶ Aus ihrem Aufsatz seien die wichtigsten, den ökonomischen Vorgang betreffenden Passagen zitiert⁸⁷:

I. *Ende der Prosperität* (Szene 1–4)

„Der Bedarf des inländischen Marktes ist befriedigt, weiter entfernte Märkte müssen aufgesucht werden. Der Absatz der Waren, ihre Rückverwandlung in Geld, verlängert sich: alles Momente, die ein Sinken der Profitrate in der zweiten Hälfte der Prosperität herbeiführen.“

„In einem bestimmten Moment der Prosperität tritt in einer Reihe von Produktionszweigen Absatzstockung ein, infolgedessen sinken die Preise; Absatzstockung und Preissenkung verbreiten sich, die Produktion wird eingeschränkt . . .“ [. . .]

II. *Überproduktion* (Szene 5–8)

Die zahlungsfähige Nachfrage bleibt hinter der Produktion zurück, der Widerspruch zwischen Produktions- und Konsumtionskraft wird sichtbar. Die Spekulation – als Versuch, der Krise auszuweichen – übersteigert die Prosperität und verschärft daher die Krise. [. . .]

III. *Krise* (Szene 9, 1–10)

Der Grundwiderspruch des Kapitalismus, der Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Produktion und privater Aneignung, daraus resultierend andere Widersprüche des Kapitalismus: zwischen Produktion und Markt, zwischen den Stufen der Produktion (Roh- und Fertigfabrikate), dem Wachsen der Produktivkraft und dem Sinken der Verwertungsmöglichkeit, haben zur Steigerung des

86 Käthe Rüllicke: Zu Brechts „Die heilige Johanna“. In: Theater der Zeit 16, S. 22–39.

87 A.a.O. S. 34–37. Die von R. zitierten Stellen stammen aus Hilferding: Das Finanzkapital und Lenin: Der Imperialismus als höchste Stufe des Kapitalismus. Belege bei R.

Austauschs Ware-Geld-Ware geführt. Die Krise, als temporärer Ausgleich der Widersprüche, die durch das Wertgesetz nicht mehr ausgeglichen werden können, hat die Aufgabe, den Ausgleich zwischen Produktions- und Konsumtionskraft wieder herzustellen. [. . .]

IV. *Stagnation* (Szene 10–12)

Kennzeichen: niedriges Niveau der Produktion, stagnierende Erwerbslosigkeit, Flüssigkeit des Geldmarktes.

Zusätzliche Erscheinung für Krise und Stagnation im Imperialismus:“ [. . .] die Tendenz zur Konzentration und zum Monopol“.

Wir finden die für diese Phase typische „Vereinigung bereits vorhandener Kapitalisten, Expropriation eines Kapitalisten durch den andern, Aufhebung der Selbständigkeit, veränderte Verteilung der bereits vorhandenen Kapitalien“.

Brechts Stück endet nicht mit dem Bankrott Maulers, Folge seiner Spekulation, sondern zeigt den Übergang zur nächsten Phase des Zyklus, der Stagnation und der Monopolbildung, welche die höhere Festsetzung der Preise ermöglicht.

Allerdings: keinem Theaterbesucher und keinem Leser enthüllt sich das vielfältige Geflecht dieses ökonomischen Ablaufs in der unmittelbaren Rezeption. Zwar, Einzelnes ist einsichtig. Mauler will Cridle beim Unterbieten von Lennox helfen – tatsächlich macht Lennox bankrott, aber die Spekulation hat das ohnehin labile Preisgefüge zum Einsturz gebracht, und am Ende ist auch Cridle bankrott und der Fleischmarkt ruiniert. Slift spekuliert mit den Viehpreisen, um Maulers Extraprofite zu steigern – aber er überreizt, die Preise brechen vollständig zusammen, garnichts geht mehr, auch Mauler ist ruiniert. Die Beteiligten arrangieren sich, die Zollschranken sind gefallen: also kann die Produktion unter veränderten Bedingungen wieder beginnen. So ist es überall. Stets sind die *Einzelaktionen* der Beteiligten durchschaubar und die Reaktionen der anderen und die Veränderung der Gesamtsituation leuchten ein, aber der *Gesamtgang* des Stückes spielt sich als wildes, chaotisches Geschehen ab, durch das keiner hindurchblickt und das sich auch dem Betrachter erst in nachträglicher Analyse auflöst.

Genau dies aber ist das Erscheinungsbild der Marktökonomie. Alle Teilhandlungen der Einzelnen und alle Teilmomente des Geschehens sind einsichtig, aber das Ganze ist ein Vorgang, der nicht zu durchschauen und nicht zu beherrschen ist. So drängt sich die These auf, daß Brecht gerade dies dem Zuschauer vorführen wollte: das Bild, das eine auf Warentausch aufgebaute Gesellschaft notwendig den in sie Verstrickten bietet: das, was Lukács als ein entscheidendes Moment des „Verdinglichungscharakters“ des Kapitalismus bestimmt hat: die Irrationalität eines Ganzen, das aus lauter rationalen Teilmomenten sich aufbaut.⁸⁸ Oder, um es in Brechts

⁸⁸ Lukács a.a.O. passim, bes. S. 112 und 142.

Anschauungsweise zu sagen: daß hier ein Geschehen abläuft, bei dem an allen Einzelstellen deutlich ist, daß es von Menschen gemacht wird, und das doch im Ganzen von den Beteiligten mit Notwendigkeit so erfahren wird, als walte ein blindes, naturmächtiges Schicksal.

Es ist die Verkehrung der kapitalistischen Warenwelt, die Brecht im Medium des Marktmechanismus darstellt: daß den Menschen als naturwüchsiges Schicksal entgegentritt, was nichts ist als das Produkt ihrer eigenen menschlichen Handlungen, wenn auch „unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.“⁸⁹

Doch Brecht stellt nicht nur die Marktsphäre dar, sondern hinter ihr die Logik des Kapitals, des sich selbst verwertenden Werts, die das Marktgeschehen dirigiert. Es scheint, daß er sich dabei direkt oder indirekt auf die Darstellung stützt, die Friedrich Engels in „Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie der Wissenschaft“ vom systematischen Ablauf kapitalistischer Krisen gegeben hat.

Voraussetzung ist nach Engels das Grundprinzip der kapitalistischen Wirtschaftsform, der Zwang zur ständigen Steigerung der Produktivkräfte:

„Es ist die treibende Kraft der sozialen Produktionsanarchie, die die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit der großen Industrie in ein Zwangsgebot verwandelt für jeden einzelnen industriellen Kapitalisten, seine Maschinerie mehr und mehr zu vervollkommen, bei Strafe des Untergangs.“⁹⁰

Die Produktivsteigerung wird von Brecht nicht systematisch entfaltet, wohl aber genannt, in Cridles Anekdote von den neuen Packmaschinen, „mit denen man ein hübsches Sümmchen Arbeitslohn einspart“.⁹¹ Ihre Auswirkungen werden gleich zu Beginn des Stückes vorgeführt. Wie „die große Industrie [. . .] den ganzen Erdkreis nach neuen Konsumenten abjagt“⁹², zeigt der Brief über die Zollgrenzen, deren Öffnung für den Fleisching lebenswichtig ist; daß die gleiche Industrie die Arbeitslöhne niedrig halten muß, dadurch „zu Hause die Konsumtion der Massen auf ein Hungerminimum beschränkt und sich damit den eignen inneren Markt untergräbt“⁹³, zeigt die zweite Szene mit ihren 70 000 hungernden Lennoxarbeitern und wird am Ende des Stückes auch von Mauler erkannt und bewußt zur Rechtfertigung der Warenvernichtung eingesetzt.

Mit der beginnenden Diskrepanz zwischen Produktions- und Konsumtionskraft der Gesellschaft beginnt das Stück. Dazu Engels:

89 Marx: 18. Brumaire. MEW 8, S. 115.

90 Friedrich Engels: Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft. MEW 19, S. 217.

91 GW 2, S. 681, vgl. auch S. 667.

92 Engels a.a.O. S. 217.

93 Ebd.

Die enorme Ausdehnungskraft der großen Industrie, gegen die die der Gase ein wahres Kinderspiel ist, tritt uns jetzt vor Augen als ein qualitatives und quantitatives Ausdehnungs*bedürfnis*, das jedes Gegendrucks spottet. Der Gegendruck wird gebildet durch die Konsumtion, den Absatz, die Märkte für die Produkte der großen Industrie. Aber die Ausdehnungskraft der Märkte, extensive wie intensive, wird beherrscht zunächst durch ganz andere, weit weniger energisch wirkende Gesetze. Die Ausdehnung der Märkte kann nicht Schritt halten mit der Ausdehnung der Produktion. Die Kollision wird unvermeidlich [. . .]

So kommt es zur Krise:

Der Verkehr stockt, die Märkte sind überfüllt, die Produkte liegen da, ebenso massenhaft wie unabsetzbar, das bare Geld wird unsichtbar, der Kredit verschwindet, die Fabriken liegen still, die arbeitenden Massen ermangeln der Lebensmittel, weil sie zuviel Lebensmittel produziert haben, Bankrott folgt auf Bankrott, Zwangsverkauf auf Zwangsverkauf. Jahrelang dauert die Stockung, Produktivkräfte wie Produkte werden massenhaft vergeudet und zerstört, bis die aufgehäuften Warenmassen unter größerer oder geringerer Entwertung endlich abfließen, bis Produktion und Austausch allmählich wieder in Gang kommen.⁹⁵

Sieht man von der zeitlichen Verkürzung ab, die Brecht aus dramaturgischen Gründen gegenüber Engels Beschreibung vorgenommen hat, so läßt sich für jede einzelne von Engels Aussagen das entsprechende Moment in Brechts Stück nachweisen.⁹⁶

Was sich in der Erscheinungsform der Krise in Brechts „Johanna“ zeigt, ist der Kapitalcharakter der kapitalistischen Produktion – einer Produktion, die nicht am Bedarf einer Gesellschaft, sondern an den objektiven Profitinteressen des Kapitals orientiert ist, das sich über alle gesellschaftlichen Widerstände hinwegsetzt. In dem Widersinn von unverwertbaren Lebensmitteln, die der Kapitalvernichtung anheimfallen müssen, auf der einen Seite und dem Hunger der Arbeitermassen auf der anderen, von stillstehenden Fabriken und nach Arbeit verlangenden Proletariern kommt die Anarchie der kapitalistischen Produktionsweise zum Ausdruck, die innerhalb dieses Systems in manchen Auswüchsen zu beschneiden, aber in ihrem Kern nicht aufzuheben ist:

94 A.a.O. S. 218.

95 Ebd.

96 Engels Schrift wurde in den Schulungskursen der MASCH, die Brecht besuchte, gerade bei der Darstellung der Wirtschaftskrisen zitiert. Vgl. Marxistische Arbeiterschulung. Hg. Duncker, Goldschmidt, Witfogel. Kursus Politische Ökonomie. Berlin/Wien 1930. S. 233. Die im Text zitierten Passagen wurden von Engels wörtlich wiederholt im „Anti-Dühring“, MEW 20, S. 253 ff., den Brecht nachweislich kannte, vgl. GW 15, S. 206.

Denn in der kapitalistischen Produktion können die Produktionsmittel nicht in Tätigkeit treten, es sei denn, sie hätten sich zuvor in Kapital, in Mittel zur Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft verwandelt. Wie ein Gespenst steht die Notwendigkeit der Kapitaleigenschaft der Produktions- und Lebensmittel zwischen ihnen und den Arbeitern. Sie allein verhindert das Zusammentreten der sachlichen und der persönlichen Hebel der Produktion; sie allein verbietet den Produktionsmitteln zu fungieren, den Arbeitern zu leben und zu arbeiten.⁹⁷

Allerdings: dieser Zusammenhang ist von Brecht im Stück zwar vorausgesetzt, nicht aber selbst ökonomisch entwickelt worden. Brecht zeigt Ausbeutung, nicht aber, daß das Kapital der Mauler und Konsorten von eben dieser Ausbeutung herrührt, daß – unter systematischem Aspekt – Maulers größere Finanzkraft nicht durch gerissene Spekulationen, sondern durch Produktion unterm Durchschnittsprofit zustande gekommen ist. Ebenso wenig wird der Zwang zur Expansion, und damit zur Produktivkraftsteigerung, als ökonomische Notwendigkeit des Kapitals hergeleitet, sich auf ständig erweiterter Stufenleiter zu reproduzieren. Und damit bleibt schließlich offen, ob der monopolistische Zusammenschluß am Ende des Stückes „zum Wohl der Allgemeinheit“ nicht doch die Krisenanfälligkeit des Systems und damit seinen kapitalistischen Charakter überwinden könnte.

Doch schließlich wollte Brecht nicht das Wertgesetz dramatisieren, sondern mit der Krise dasjenige Ereignis auf die Bühne bringen, in dem der Kapitalcharakter der kapitalistischen Gesellschaft sinnlich anschaulich wird in der offen liegenden Disproportionalität von Produktion und Konsumtion.

Wenn es das Strukturprinzip der „Heiligen Johanna“ ist, gegen Ideologie Kunstbilder der tatsächlichen Realität ins Feld zu führen, so ist dieses Prinzip hier ganz zu sich selbst gekommen. Die falschen Vorstellungen sind hier nicht mehr willkürliche oder gar bewußte Verfälschungen der Realität oder tradierte Interpretationsnormen, sondern sind die falschen Vorstellungen, die die Oberfläche der kapitalistischen Gesellschaft, die Zirkulation, notwendig in den Köpfen der in sie Verstrickten hervorruft: der Schein, daß das ökonomische Geschehen sich auf dem Markt durch Konkurrenz regelt; die Illusion von einer diesem Marktmechanismus immanenten tendenziellen Vernunft; im Widerspruch dazu, aber notwendig damit verbunden der Schein von der Naturgesetzlichkeit der individuellen Bankrotte und der gesamtgesellschaftlichen Krisen; im Widerspruch hierzu, aber wieder notwendig damit verbunden die Illusion von der Kraft des einzelnen Individuums, seine wirtschaftlichen Geschicke aus eigener Kraft meistern zu können. Alle diese Vorstellungen werden von Brecht im Ablauf des Stückes

aufgebaut, um dann wieder – und mit dem vollen Einbruch der Krise endgültig – zerstört zu werden angesichts dessen, was wirklich vor sich geht: daß die kapitalistische Produktionsweise sich selbständig macht gegenüber den Menschen, daß die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zu einer eigenständigen Macht werden, die sie unterjocht, daß ein System, das auf der einen Seite einen Überfluß von Gütern erzeugt, zugleich Hunger und Elend hervorbringt und die Menschen in zwei Klassen spaltet, deren Angehörige nicht als Menschen, sondern nur als Funktionen miteinander verkehren, daß beide Klassen dem Diktat des Kapitalgesetzes unterworfen sind, dies aber so, daß die einen die Ausgebeuteten sind und die andern den Nutzen haben:

Die aber unten sind, werden unten gehalten
Damit die oben sind, oben bleiben.
Und der oberen Niedrigkeit ist ohne Maß
Und auch wenn sie besser werden, hülfe es
Doch nichts, denn ohnegleichen ist
Das System, das sie gemacht haben:
Ausbeutung und Unordnung, tierisch und also
Unverständlich.⁹⁸

Es ist die Leistung von Brechts Fabelführung in der „Heiligen Johanna“, daß Verdinglichung im Stück nicht selbst wieder als undurchdringliches Schicksal erscheint und damit im Grunde nur verdoppelt, sondern daß sie auf der Bühne als Verdinglichung „ausgestellt“ wird und damit durchschaut werden kann. Brecht führt nicht nur ihre Symptome vor, wie andere Dramatiker vor ihm auch, sondern er stellt ihre Ursache dar auf historisch adäquater Stufe. Das konnte nur gelingen, indem er hinter dem Markt den kapitalistischen Krisenablauf zeigte, der das Marktgeschehen determiniert.

Bürgerliche Praxis

In der bisherigen Darstellung habe ich den Lernweg Johannas und den Verdinglichungszusammenhang der kapitalistischen Krise weitgehend getrennt voneinander behandelt. Das entspricht der Situation im Stück bis zum Ende der 11. Szene. Johanna hatte sich bisher ideologisch wie praktisch innerhalb des bestehenden Systems bewegt; erst in der nun folgenden Szene gewinnt sie einen Standpunkt, von dem aus sie das System gleichsam von außen begreifen kann, als kapitalistisches und damit als eines, das in seinem Grundriß geändert werden muß. Dadurch bekommt das Verhältnis

⁹⁸ GW 2, S. 781.

⁹⁹ GW 2, S. 781. Die folgenden Textstellen alle GW 2, S. 777–786.

von Bewußtsein und Realität eine neue Qualität: die der veränderten Praxis, zumindest als Postulat. Dies macht es nötig, die letzte Szene des Dramas abschließend für sich zu betrachten.

Die 12. Szene setzt noch einmal die realen Widersprüche des Dramas auf ideologischer Ebene in Szene. Es fehlt allerdings die Position des Proletariats. Dies macht Grenze und Absicht des Stückes deutlich: Es ist kein Stück über die Totalität der kapitalistischen Gesellschaft, sondern über die Möglichkeit (falschen und richtigen) bürgerlichen Handelns in ihr.

Dabei sind die Arbeiter im Bewußtsein der Sprechenden durchaus gegenwärtig: für die Bourgeoisie in bekannter Abstraktion als „Elemente der untersten Tiefe“, für Johanna in einer Konkretheit, die den Raum der alltäglichen Lebenspraxis der Arbeiter durch Deixis sinnlich in der Szene präsent macht: „Wieder beginnt das Lärmen der Betriebe, man hört es.“ Der Lernweg Johannas im Hinblick auf das Proletariat kulminiert in dieser Zeile (die nach dem vorangegangenen Wortgeklänge auch sprachlich episches Gewicht hat): Hatte sie zuerst nur „Arme“ in ihnen gesehen, dann von den Kapitalisten Abhängige und Gequälte, schließlich die Benachteiligten des Systems, so begreift sie sie jetzt in ihrer politökonomischen Realität: als arbeitende Proletarier.

Dieses eine Moment spiegelt den gesamten Erkenntnisprozeß, den sie im Verlauf des Stückes durchgemacht hat und dessen Ergebnis sie nun einbringt: vom individuellen Handeln zur gesellschaftlich notwendigen Praxis.

Für Johanna ist die Notwendigkeit eigener gesellschaftlicher Praxis Ergebnis ihrer Erfahrung:

Hätte ich doch
Ruhig gelebt wie ein Vieh
Aber den Brief abgegeben,
Der mir anvertraut war.

Ihr eigenes Helfenwollen hat nicht nur nichts genützt, sondern den Herrschenden in die Hände gespielt:

Den Geschädigten war ich ein Schaden,
Nützlich war ich den Schädigern.

Angesichts der tatsächlichen Folgen ist gesellschaftliches Verhalten nicht an der eigenen Absicht, der bloß privaten Moralität zu messen, sondern am

Handeln der Herrschenden: das gesellschaftliche Sein hat Priorität vor dem individuellen Bewußtsein:

Sorgt doch, daß ihr die Welt verlassend
Nicht nur gut wart
Sondern verlaßt
Eine gute Welt.

Wer nur sich selbst verändert, ändert nichts. Allerdings: wer ändern will, muß auch eingreifen:

Als es möglich war, sie zu verändern
Bin ich nicht gekommen; als es nötig war
Daß ich kleiner Mensch half, bin ich
Ausgeblieben.

Durch den Kontext der Szene erhält diese Einsicht prinzipielle Bedeutung. Denn sie ist als Widerspruch gesetzt gegen die unmißverständlich artikulierten Absichten der Herrschenden. Von ihnen wird Johannas gesellschaftlicher Handlungsanspruch auf abstrakte „Menschlichkeit“ reduziert, die „gezeigt“ werden soll als Trost für das „Schlimme“ in der Welt und als Alibi für die Aufrechterhaltung der Herrschaft.

Hatte Johanna gesellschaftliches Sein und Bewußtsein in dialektisch-widersprüchlicher Einheit gesehen, so propagieren die Bourgeois deren Trennung, die bei den Schwarzen Strohütten als Trennung von „Geist“ und „Stoff“ erscheint, bei den Kapitalisten als zynische „Vermählung“ von „Geist“ und „Geschäft“ zum Nutzen des Geschäfts, dem der Geist sich unterordnet, in folgenloser Anpassung an das schlechte Sein. Die Bürger haben ein politisches Interesse an dieser Trennung, die Brecht hier bis an ihre Wurzeln in idealistischer Begrifflichkeit verfolgt: Die als „Geist“ von der Realität als „Stoff“ isolierte Moralität („Menschlichkeit“) ist affirmativ gegenüber den bestehenden Herrschaftsverhältnissen, weil die derart isolierte Moralität in ihren Handlungsmöglichkeiten gar nicht bis zum Kern der gesellschaftlichen Zustände vordringt: auch „durch ihre Reden gegen uns“ hat Johanna den Kapitalisten nur genutzt. So setzen sie nun alles daran, Johanna zu kanonisieren, „zum Beweis . . . daß die Menschlichkeit“, Johannas „folgenlose Güte“, „einen hohen Platz bei uns einnimmt“.

Die Trennung von „Geist“ und „Stoff“ wird als Spaltung des Menschen in seine „zwei Seelen“ von ihnen am Ende der Szene noch einmal aufgegriffen. Reinheit und Geschäft werden als ewig entzweite besungen; Johannas verzweifelter Schrei nach Eingriff wird übertönt durch die Sanktionierung des Widerspruchs zwischen ökonomischer Sphäre und außerökonomischer „Unverderbtheit“. Der als Anthropologie um jede Dialektik gebrachte

Widerspruch perenniert Unterwerfung und Kompensation in fortdauerndem Zyklus. Dieser Zyklus wurde schon vorher angesprochen als Konstituens bürgerlicher Schuldproblematik, als fortdauernder Wechsel von Handeln und Schuld:

Tue alles! Aber tu es:
Immer mit Gewissensbissen
Denn als Betrachtender
Selbst dich Verachtender
Hast du Gewissen.

Überidentifikation mit der miserablen Realität führt dazu, daß deren Schlechtigkeit in die eigene Existenz hineingenommen wird. Gesellschaftliche Ohnmacht erfährt sich damit als individuelle Ohnmacht gegenüber der Gewissensinstanz, der sich der Mensch unterwirft und sich damit von der Aufgabe entlastet, die Realität zu verändern.

Die bürgerliche Welt, die sich damit noch einmal ideologisch in Szene setzt, lebt jedoch nicht nur von der ihren Zwecken dienenden Moral; sie hat auch einen eigenen, nicht weniger zweckdienlichen Vernunftbegriff. In dessen Namen verlangt Graham erfolgreich, Johannas Reden zu zensieren: sie sollen „nur durchgelassen werden, wenn sie vernünftig sind“ (eine irrwitzige Verkehrung: Johannas Einsicht wird durch einen rein ideologischen, affirmativen Vernunftbegriff als verwirrt denunziert; die absurde Figur wiederholt sich wenig später, wenn die Schwarzen Strohhüte Johannas moralische Verurteilung des Systems sistieren wollen im Namen ihres ebenso ideologischen Moralbegriffs: „Du mußt gut sein! Du mußt schweigen!“).

Eben diese Vernunft wird dann vom Chor der Kapitalisten als angeblicher Sinn des Systems für dessen Verteidigung in Anspruch genommen:

Soll der Bau sich hoch erheben
Muß es Unten und Oben geben.

Die Klassenteilung wird mit systemimmanenter Rationalität gerechtfertigt, als nützlich für das nicht weiter zu befragende Ganze und seine Ordnung:

Darum bleib an seinem Ort
Jeder, wo er hingehört.
Fort und fort
Tue er das ihm Gemäße
Da er, wenn er sich vergäße
Unsere Harmonien stört.
Unten ist der Untere wichtig
Oben ist der Richtige richtig.

Gegenüber solch technokratisch-zynischer Argumentation durchschaut Johanna den wahren Charakter des „Systems“: als Entfremdung und „Kluft zwischen oben und unten“, als „gemacht“, als „Ausbeutung und Unordnung, tierisch und also / Unverständlich“ – und das heißt, gegen die Ideologie der Herrschenden, als bar jeder behaupteten Vernunft.

Aus dieser Einsicht entspringen ihre Forderungen nach praktischem Tun, deren unversöhnbarer Antikapitalismus doppelt vermittelt ist: vermittelt erstens durch die reale Situation, die Niederschlagung des Streiks, den Triumph der Kapitalisten und ihre eigene Ohnmacht, die ihr nur noch einen letzten Aufschrei gegen die Mauer von Verständnislosigkeit zuläßt; vermittelt zweitens – und wichtiger – durch die irreversible Geschichte ihrer Herkunft aus dem Bürgertum. Das dürfte der Sinn ihrer letzten beiden Passagen sein, die sich nicht gegen die Kapitalisten richten, sondern gegen deren Ideologen: ihr verzweifelter Aufruf zur Gewalt wendet sich gegen den bürgerlichen Idealismus, seinen abstrakten Glauben und seine abstrakte Moral.

Die Worte, die Brecht seine Figur hier sagen läßt, umschreiben zwar nicht in ihrer konkreten Gestalt, wohl aber in der Tendenz seine eigene Haltung im Klassenkampf. Auch er hat sich nicht als Proletarier verstanden; vor den zum Proletariat übergelaufenen Bürgern hat er nachdrücklich gewarnt und sie den Tuis, den käuflichen Intellektuellen zugezählt. Vielmehr begriff er sich als Bürgerlichen, der an seinem Platz, im Überbau, seinen Beitrag zur Revolutionierung der Gesellschaft leistet, gewaltsam vorgehend, wo dies nötig und möglich ist. Um konkrete Menschlichkeit gegen die gewaltsamen Abstraktionen des Kapitalismus ins Spiel zu bringen, entwickelte er Formen theoretischer und praktischer Arbeit, die den Bedingungen der historischen Situation ebenso zu entsprechen suchten wie seinen eigenen Möglichkeiten als bürgerlicher Intellektueller.

Materialistische Dramaturgie

Anders als Schillers „Jungfrau von Orleans“, deren harmonisierenden Schluß Brecht parodiert, endet „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ nicht mit dem Tableau „Tod der Johanna“. Ein solches Ende wäre für Brechts Absicht gefährlich gewesen; es hätte dem Zuschauer nur die Wahl zwischen der Identifikation mit dem Sieger, als faktisch Stärkerem, oder der Identifikation mit der Besiegten, als tragisch Scheiternder, gelassen. Schillers Idealismus konnte dem Tod der Heldin ein Moment geschichtlicher Hoffnung abgewinnen: Johanna stirbt versöhnt mit ihrem Volk, dem die Freiheit sicher ist. Brechts Materialismus hatte angesichts kapitalistischer Wirklichkeit die Hoffnung auf den rettenden Einzelnen als Ideologie ent-

larvt; umso mehr mußte er gegen den Sieg des herrschenden Systems Johannas Einspruch aufrechterhalten. Er führt deshalb die Auseinandersetzung auf die ideologische Ebene zurück und läßt die Kapitalisten noch einmal ihre Moral verkünden, die dadurch nicht wahrer wird, daß sie das letzte Wort behält. Denn Johannas Argumente gegen das „höhere Streben“, das den „Drang zum Geschäft“ affirmiert, indem es ihm zu widersprechen scheint, bleiben nicht nur bestehen, sondern werden bekräftigt, wo der Lobpreis auf die doppelte Moral ihre Stimme übertönt. Indem Brecht das Stück mit der ideologischen Selbstverklärung der Kapitalisten beschließt, hält er an dem – nun antagonistisch gewordenen – Widerspruch zwischen Johanna und dem System fest, auch über Johannas Tod hinaus (der, wie mir scheint, ohnehin mehr durch die gegebene Vorlage des Schillerschen Dramas als durch die innere Logik von Brechts Stück notwendig wurde). Brecht bestätigt damit noch einmal das Grundprinzip seiner, in der „Heiligen Johanna“ zum ersten Mal voll entwickelten Dramaturgie der durchgehenden Diskrepanz zwischen Bewußtsein (der Protagonistin) und Realität (der Fabel). Auf die Eigenart dieser Dramaturgie ist noch einmal kurz einzugehen; dies um so mehr, als in dieser Dramaturgie auch der eigentliche, strukturelle Unterschied zwischen Brechts Kunstbegriff und dem seiner bürgerlichen Kritiker liegt, der erst jetzt, nach dem Durchgang durch Brechts Stück, richtig beschrieben werden kann.

Als Ausgangspunkt bietet sich eine Beobachtung von Louis Althusser in einem soeben deutsch erschienenen Essay an. Althusser beschreibt darin den Gegensatz zwischen dem klassischen bürgerlichen und dem Brechtschen Drama:

Das klassische Drama (auszuschließen wären Shakespeare und Molière – und man muß sich fragen, warum), dessen Verhältnisse und „Dialektik“ sich im Spiegelbewußtsein einer zentralen Figur ungebrochen wiederfinden – dieses Theater reflektiert also den gesamten Sinn eines Stückes in einem Bewußtsein, einem menschlichen Wesen, das spricht, handelt, meditiert, sich verändert: was für uns eben das Drama ausmacht.¹⁰⁰

Demgegenüber gelte für Brecht eine „innere Dissoziation“ zwischen Wirklichkeit und Bewußtsein, die in unterschiedlichen „Zeitformen“ und mit verschiedener Logik ablaufen: Es sei diese „dissymmetrische, dezentrierte Struktur“, die Brechts Drama den Charakter eines „materialistischen Dramas“ gebe und ihm die Aufgabe der Ideologiezerstörung im Marxschen Sinn allererst ermöglicht: „denn das Bewußtsein erreicht das

100 Louis Althusser: Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater. In: *Alternative H.* 97 (1974) S. 130–143. Hier S. 138.

Wirkliche nicht auf dem Wege innerer Entwicklung, sondern nur durch die radikale Aufdeckung des ihm Anderen.“¹⁰¹

Wie immer dieses Schema für eine Beschreibung des klassischen deutschen Dramas ergänzt werden müßte – für die Erklärung der Diskrepanz zwischen dem idealistischen Kunstbegriff von Brechts Kritikern und seinem eigenen materialistischen gibt es brauchbare Hilfsmittel an die Hand. Die Analysen zu Beginn dieses Aufsatzes hatten gezeigt, daß in der Tat im Dramenbegriff der Kritiker der gesamte Sinn des Theaterstückes sich in einem Bewußtsein widerspiegelt, in „einem menschlichen Wesen, das spricht, handelt, meditiert, sich verändert“¹⁰⁰ und vor allem: das leidet. Das gilt allemal für die Autoren, für die das ganze Stück sich auf die Darstellung der Johanna zusammenzog; es gilt aber ebenso für die, die im Stück einen Weltzustand symbolisch gestaltet sahen: das „Schlachthaus“ oder den Kampf zwischen oben und unten, ebenfalls also menschliches Leiden. Sie alle sind außerstande, Brechts „dissymmetrische Struktur“ zu erkennen, die von ihm materialistisch gestaltete Selbständigkeit des Handlungsablaufes, zu dessen Realität das dargestellte Bewußtsein der Figuren, sowohl das Johannas wie das Maulers, in Widerspruch steht. Sie verkürzen die Dialektik von Brechts Form, indem sie die dargestellte Realität als bloßen, austauschbaren Schauplatz dem dargestellten Bewußtsein subsumieren. Sie bewahren damit ihr eigenes Menschenbild, das des selbständigen Individuums, dessen Menschlichkeit, Reinheit und Unschuld auch durch die schlimmste Wirklichkeit nicht zerstört werden kann, weil diese Wirklichkeit teils als Leiden in das Innere hineingenommen wird, teils als bloße Außenwelt entkonkretisiert wird. Sie versperren sich damit aber zugleich auch den Zugang zu demjenigen Moment in Brechts Formbegriff, das sie alle kennen, das viele nennen und das doch von ihnen nicht wirklich akzeptiert werden kann, wie sich an ihrem Beharren auf Identifikation zeigt: dem Moment der Verfremdung.

Hier ist allerdings ein eigentümlicher Widerspruch zu beobachten. Vergleicht man die besprochenen Kritiken mit Brecht-Rezensionen aus den zwanziger Jahren¹⁰², so fällt auf, daß der einst so heftige Streit um dramaturgische Konventionen beigelegt ist. Für die geschlossene Form des Dramas votiert keiner der Rezensenten mehr. Brechts Revolte gegen die dramaturgische Überlieferung des 19. Jahrhunderts und die Verbreitung neuer Formen in Kino und Fernsehen haben ihre Wirkung entfaltet. Brechts Dramenform schockiert nicht mehr – dies allerdings nicht nur aus Gewöhnung an neue Techniken. Der genaue Vergleich zwischen damals und heute zeigt Unterschiede in der inhaltlichen Auffassung vom Drama:

101 A.a.O. S. 137f.

102 Vgl. den Aufsatz von Rüdiger Steinlein in diesem Band, oben S. 7ff.

prägten damals noch stark energetische Vorstellungen vom Kampf als dramatischem Prinzip den mitgebrachten Dramenbegriff der Kritiker, so wird jetzt die Darstellung von Leiden als Hauptsache dramatischer Handlung nicht nur akzeptiert, sondern mit Emphase zum angeblichen Zentrum von Brechts Drama gemacht. Hier hat sich mehr als nur der Dramenbegriff gewandelt; das Vertrauen auf die schicksalsgestaltende Kraft des einzelnen Individuums, das das Bürgertum in seiner Aufstiegsphase entwickelt und das die Kritiker der Weimarer Republik noch festgehalten hatten, ist nach den ökonomischen und politischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte gründlich verschwunden. Doch der Weg zu einem besseren Verständnis Brechts ist damit keineswegs frei. Episches Theater und V-Effekt sind nur formal akzeptiert. Was von Brecht als Revolutionierung des Theaters gemeint war, ist nur als Reformierung der äußeren Form durchgedrungen: als Bereicherung des Arsenal dramaturgischer und theatralischer Mittel. Der in Brechts Formprinzip aufgehobene Inhalt, die materialistische Dialektik von Handlung und Figur, Realität und Bewußtsein, ist nicht mitrezipiert worden: er blieb im Filter des bürgerlichen Kunstbegriffs hängen. Es ist diese Aufspaltung von Brechts Kunst in akzeptierte formale Momente und zurückgewiesene Inhaltlichkeit, die eine angemessene Rezeption von Brechts Dramatik durch den bürgerlichen Kunst- und Literaturbetrieb unmöglich macht, und zwar in einer tieferen Schicht als der der Diskussion um die Richtigkeit oder Überholtheit von Kapitalismuskritik.

Wie schwierig es für bürgerliche Kritiker ist, zu diesem dramaturgischen Kern von Brechts Materialismus vorzudringen, zeigen die Rezensionen, die – vor allem nach 1968 – seine Kapitalismuskritik inhaltlich akzeptieren, ohne deshalb jedoch seine Dramaturgie anders zu begreifen als ihre weniger gesellschaftskritischen Kollegen.¹⁰³ Andererseits konnte der konservative, aber erfahrene und sensible Kunstkritiker Karl Korn zumindest eine Ahnung dafür entwickeln, daß Brecht in seiner Dramaturgie etwas in der Weltliteratur durchaus Neues entwickelt hatte.¹⁰⁴ Und schließlich zeigen DDR-Kritiken, daß vor einem anderen, Brechts Materialismus näheren politischen Horizont der Widerspruch zwischen Handlung und Bewußtsein leichter thematisierbar ist¹⁰⁵, daß es sich also bei der Blindheit der westlichen Kritiker nicht um ein Gattungsproblem der notwendig flüchtig blei-

103 Vgl. z. B. die Kritiken von Rischbieter und Lindemann, unten S. 107f., 116f.

104 S. u., S. 113.

105 Allerdings bleiben die von mir eingesehenen 23 DDR-Kritiken beim Nebeneinander beider Momente stehen; daß ihr Widerspruch von Brecht als dialektischer aufgefaßt wurde und als solcher die Form der „Johanna“ bestimmt, entgeht auch ihnen. »Wiederspiegelung“ ist für sie nur ein inhaltliches Problem, die politischen Implikationen der literarischen Form entgehen ihnen.

benden Tageskritik handelt, sondern um ein politisches im Medium der Literatur.

Die Dissymetrie von Handlung und Bewußtsein, wie ich sie in diesem Aufsatz an der „Heiligen Johanna“ zu zeigen versucht habe, müßte jetzt auch in Brechts folgenden Dramen überprüft werden, z. B. in „Die Mutter“, „Mutter Courage“, „Leben des Galilei“ oder „Der gute Mensch von Sezuan“. Das ist hier nicht zu leisten. Stattdessen will ich abschließend kurz den Weg skizzieren, auf dem Brechts materialistische Dramaturgie bis zur „Heiligen Johanna“ sich entwickelte.¹⁰⁶

In „Baal“ und „Trommeln in der Nacht“ ist von einer dissymmetrischen Dramaturgie noch nichts zu erkennen. Beide Dramen leben von der Identität des Helden mit der ihn umgebenden Welt. Vor allem in „Baal“, aber auch in „Trommeln“ ist diese Identität, in der die Selbstidentität des „Helden“ gründet, das Hauptthema. Baal und die Natur, Kragler und das Kleinbürgertum: das ist jeweils ein und dasselbe Thema. Die ganz andere Realität der Kriegsgefangenschaft, aus der Kragler heimkehrt, ist Vergangenheit für das Stück. Sie ist nur noch psychisch zu bewältigen, und ihre Integrierbarkeit in die eigene Lebensgeschichte, wenn auch durch eine Identitätskrise hindurch, reiht „Trommeln“ in die traditionelle Dramatik ein.

In beiden Stücken meldet sich allerdings jeweils *einmal* eine völlig andere Realität als die, die sonst gegenwärtig ist: in „Baal“ die Logik der Ökonomie, die der Kaufmann Mech in der ersten Szene vertritt, in „Trommeln“ die Logik der Politik, die den Kampf der Spartakisten bestimmt. In beiden Fällen aber bleibt der Einbruch des ganz Anderen punktuell, wird die Szene sehr schnell gegen das Fremde abgedichtet. Die Geschichte Baals vollzieht sich im Abstoß von diesem Fremden, die Geschichte Kraglers als Selbstretung an diesem Fremden vorbei. So sehr beide Figuren auch als Gegenentwurf auf diese Teilaspekte selbständiger Gegenwartswirklichkeit bezogen sind: in die Dramaturgie der Stücke ist diese Wirklichkeit nicht eingegangen.

„Im Dickicht der Städte“ ist auch unter diesem dramaturgischen Gesichtspunkt ein kompliziertes Stück. Am ehesten läßt es sich beschreiben als der mißlungene Versuch, das ganz Andere, die inhumane Eigengesetzlichkeit der Realität als Bewußtseinsphänomen darzustellen. So wird zwar die Fremdheit und Unmenschlichkeit („Kälte“) kapitalistischer Großstadtwirklichkeit thematisiert, aber es fehlt der Gegenpol und mit ihm ein Maßstab zur Beurteilung: das Stück schildert in seinem Ablauf die Verwü-

106 Zum folgenden vgl. meinen Aufsatz: Von ‚Baal‘ zur ‚Heiligen Johanna der Schlachthöfe‘. Die dramatische Produktion des jungen Brecht als Ort gesellschaftlicher Erfahrung. In: Poetica 5 (1972) S. 191–211.

stung, die Großstadt und Warenbeziehung anrichten (es handelt von dem vergeblichen Versuch Shlinks, sich einen Menschen als Feind zu kaufen), aber zum Abschluß war dieses „Chaos“ für den Überlebenden „die beste Zeit“. ¹⁰⁷ Auch ein erkennbarer Handlungsablauf kommt garnicht erst zustande; das Stück hat eine bildkräftige Sprache, aber keinerlei dramaturgische Entwicklung.

Das Neue beginnt mit „Mann ist Mann“. Hier sind zum ersten Mal zwei voneinander getrennte dramaturgische Ebenen gestaltet: die Eigengesetzlichkeit der Kriegsmaschine Armee, in der jeder Mann austauschbar ist, und das individuelle Bewußtsein des einfachen Hafenpackers Galy Gay. Noch aber ist Brecht außerstande, das Verhältnis von Realität und Bewußtsein als dialektisches aufzufassen. Die Eigengesetzlichkeit der Realität gerät ihm deshalb zur behavioristischen Zwangsdetermination des Einzelnen durch die soziale Gruppe, die Humanität des lebendigen Menschen (Galy Gays Hilfsbereitschaft) zur bloßen Schwäche, die sich restlos vereinnahmen läßt: der „Mensch“ wird „ummontiert“. ¹⁰⁸ Und das dramatische Geschehen wird zur Affirmation der schlechten Wirklichkeit: Galy Gay fügt sich nicht nur in die mordend weiterziehende Kolonialarmee ein, sondern überbietet als „menschliche Kampfmaschine“ ¹⁰⁹ deren bisherige Schrecklichkeit.

In Opern und Lehrstücken wird, soweit ich sehe, die Entwicklung der Dramaturgie nicht weiter vorangetrieben. Erst in der „Heiligen Johanna“, deren erster Entwurf in die Zeit der Fertigstellung von „Mann ist Mann“ zurückreicht, greift Brecht das dramaturgische Thema: individuelles Bewußtsein und kapitalistische Wirklichkeit, wieder auf und führt es zum ersten Mal zu überzeugender, dialektischer Gestaltung.

Brecht hat seine Versuche, gegen den Druck des traditionellen Kunstbegriffs eine materialistische Dramaturgie zu entwickeln, nicht nur als theoretische Aufgabe begriffen. Zahlreich sind seine Bemühungen, in der Weimarer Republik das bürgerliche Theater auch praktisch zu revolutionieren. Der von ihm angestrebte „Funktionswechsel des Theaters“ ¹¹⁰, das aus einem Instrument bürgerlicher Herrschaft zum Hilfsmittel im Klassenkampf auf der Seite des Proletariats gemacht werden sollte, scheiterte an der politischen Stärke des Gegners; das „epische Theater“, schrieb er später, sei nur möglich, wo es die Unterstützung durch eine „mächtige Bewegung im sozialen Leben“ besitze. ¹¹¹

„Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ bezieht ihre Kraft und reali-

107 GW 1, S. 193.

108 GW 1, S. 336.

109 GW 1, S. 376.

110 GW 15, S. 222ff.

111 GW 15, S. 272.

stische Härte aus der politischen Situation in der Weimarer Republik; die späteren Stücke, in der Emigration für die Schreibtischschublade geschrieben, sind durchweg sublimierter, abstrakter und in ihrer Parabelhaftigkeit auch vieldeutiger. Dieser praktische Aspekt seiner Theaterarbeit muß mit in Rechnung gestellt werden, wenn man Brecht gerecht werden will. Seine spätere „Eingemeindung“ darf man nicht vorschnell dem Autor zur Last legen. Nur, wenn man ihn selber historisch versteht, kann Brecht auch heute noch Wichtiges über die Möglichkeiten und Grenzen bürgerlichen Handelns im Klassenkampf lehren.

Materialanhang

(Im folgenden wird eine repräsentative Auswahl aus westdeutschen Theaterkritiken zu Aufführungen der „Heiligen Johanna“ von 1959–1972 abgedruckt. Die Reihenfolge der Texte ist chronologisch. Die entsprechenden Aufführungen sind im Materialienband verzeichnet, s. es 427, S. 232 ff. In den meisten Fällen sind die nur referierenden Passagen aus Platzgründen übersprungen; einige Kritiken wurden vollständig gedruckt. Ihren Verfassern danke ich für die Erlaubnis zum Abdruck. Das gesamte Material, auch die hier nicht verwendeten Kritiken, ist verarbeitet bei Annegret Hauenschild: Die bürgerliche Brecht-Rezeption im Spiegel der Theaterkritiken zu den Aufführungen von Bertolt Brechts ‚Heiliger Johanna der Schlachthöfe‘. Freiburg 1973. ‚Staatsarb. Masch.‘ Dieser Arbeit verdanke ich über die Textaufbereitung hinaus wichtige Anregungen.)

JOACHIM KAISER

[. . .] Johanna verläßt sogar die Heilsarmee, da sie spürt, daß Religion und Wasser-suppe nur den Riß zwischen Gerechtigkeit und Ausbeutung verkitten sollen [. . .]

In einer Inszenierung, deren Feuer und Präzision eine Aufführung zustande kommen ließen, wie man sie seit 1945 kaum erlebt hat [. . .], bot Gründgens mehr als „nur“ brillantes Theater. Er schuf die Umrisse eines neuen Brecht-Stils.

[. . .] An die Stelle der Tendenz trat Objektivität in theatralischem Prestissimo. Aus dem antikapitalistischen Thesenstück wurde eine beklemmende Orgie der Entlarvung. Denn das Hauptproblem des vierten Standes ist ja nicht mehr die Armut. In seiner ersten Dimension müßte darum das Drama alle Aktualität verlieren. Nicht, daß die Arbeiter des Westens hungern, steht heute zur Debatte, sondern daß ihnen – und nicht nur ihnen – die Kräfte und die Möglichkeiten schwinden, sich ein selbständiges, unklischiertes Bild von der Wirklichkeit zu machen. Diese gelenkte Verdummung ist jedoch kein Vorgang, gegen den der dialektische Materialismus des Ostens sich besser zur Wehr setzte als irgendein Kapitalismus.

[. . .] Die Frage, ob man aus Brechts präzise sozialistischer Dramatik eine anthropologische Bestandsaufnahme machen darf, ist noch ungeklärt. Gründgens hat zum ersten Mal gezeigt, wie es möglich wäre [. . .]

(Süddeutsche Zeitung, 2. 5. 59)

WALTHER KARSCH

[. . .] Die Uraufführung in Hamburg war ein triumphales Ereignis des Theaters, und ein makabres zugleich.

Gustav Gründgens tat das einzige, was zu tun war, um die Blößen und die ungeheuerlichen Infamien, die Primitivitäten und die gesellschaftliche Überlebtheit dieser „Heiligen Johanna“ zuzudecken – er ironisierte. Brecht gab seinerzeit die blutige Karikatur einer blutigen Wirklichkeit; aber nicht mehr. Der Versuch, in den blutigen

Karikaturen der zweifelhaften Gentlemen aus den Chikagoer Schlachthöfen von damals den Typ des Kapitalisten und damit den Kapitalisten selbst zu treffen, ist ihm mißglückt. Er mußte mißglücken wie alle Versuche, die sich zu sehr an die sogenannte Wirklichkeit halten, noch dazu an eine durch die Brille der Ideologie gesehene Wirklichkeit.

Dabei geht man im ersten Teil noch recht bereitwillig mit; amüsiert sich etwa darüber, wie der Fleischerkönig Mauler [...] unter dem sentimental Vorwand, der Ochsen Sterben nicht mehr ansehen zu können, sich seiner Anteile an seiner Fleischfabrik entledigt, wohl wissend, daß sie bald nur noch wenig wert sein werden. Und man ist ehrlich erregt über die Schändlichkeit, mit der Mauler und sein Makler Slift dem Mädchen Johanna Dark, einem der „Schwarzen Strohüte“, am Beispiel des Verhaltens einiger vom kapitalistischen System besonders hart betroffener Menschen einzureden versuchen, es lohne sich nicht, für die Armen zu wirken, denn sie seien schlecht. Ausgezeichnet auch noch, wie die Mutlosigkeit der Arbeiter in der großen Wirtschaftskrise gezeigt wird, ihre Kleingläubigkeit, ihre Zweifel an der Solidarität der anderen. Von tragischer Wucht dann das Schwanken Johannas zwischen dem Glauben an die Güte, an das Gute in jedem Menschen, auch dem Ausbeuter, dem Willen, den Schwachen zu helfen, und der Angst vor dem damit, laut Brecht, notwendigen Bekenntnis zur Gewalt.

So weit so gut. Und nicht zu leugnen, daß Brechts Jamben ebenso wie seine Prosa Fülle, Kraft und Bilderreichtum haben. Doch dann wird es mühsam. Die Detailkenntnisse über Börsenmanöver, die Brecht vor uns ausbreitet, waren ihm sicher ein blutig ernst gemeintes dramaturgisches Mittel, um „vorzuzeigen, was ist“. Heute sind sie nur noch erträglich durch die ironischen Lichter, die Gründgens ihnen aufsetzt. Die Primitivität, mit der die Heilsarmee, das sind die „Schwarzen Strohüte“, als käufliche Helfer des Kapitals hingestellt werden, ist erschütternd. Nicht, weil es gegen den guten Geschmack geht, (gegen den verstößt fast jede große Tragödie, und mit Recht) – sondern weil es auf eine so plumpe Weise geschieht. Eben auf die plumpe Weise des marxistischen Extremisten, für den jeder, der versucht, die Klassengegensätze anders als durch die Gewalt des Klassenkampfes zu beseitigen, moralisch minderwertig ist. Die moralische Höherwertigkeit sieht dann nach der „Bekehrung“ Johannas zur Gewalt so aus: „Darum wer unten sagt, daß es einen Gott gibt / Und kann sein unsichtbar und hülfe ihm doch / Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen / Bis er verreckt ist.“

Auch bei dieser Stelle war das Premierenpublikum im Hamburger Deutschen Schauspielhaus noch so verzückt von des Hausherrn genialer Inszenierung, daß ihm die Infamie offenbar nicht aufgegangen ist. Ob man Gründgens darum gram sein soll, daß er Brecht überbrechtete, indem er die Karikatur karikierte, indem er die Fleischerkönige, die Makler, die Aufkäufer, die Viehzüchter zu Figuren einer (wenn auch blutigen) Burleske machte? [...]

(Der Tagesspiegel, 3. 5. 59)

WILLY HAAS

[...]

Echter großer Dichter

Seltsam ist, daß Bert Brechts Drama, nach vielerlei literarischen Faxen, Parodien,

Grimassen und Purzelbäumen die Menschen dennoch ergreift. Wie ein Schuljunge zeigt er seine ganze beträchtliche Bildung, er parodiert Shakespeares Königsdramen, die antiken Dramen mit Chören, und die Schlußszene ist eine tolle Mixtur aus Schillers „Jungfrau von Orleans“ und dem parodierten Mysterium des Schlusses von Faust II.

Brecht, dieser ewige Experimentator, Literaturmixer und Umdichter, ist dennoch ein echter großer Dichter, wenn er tief in den eigenen Dichterbusen greift und sich genau auf das verläßt, was er offenbar am meisten an sich verachtet hat: seine blinde Intuition, sein Genie.

Es sind ganz gewiß nicht sozialistische oder gar marxistische Grundmotive, die ihn hier inspirieren: sondern, wie immer bei Brecht, eigentlich theologische, religiöse, inbrünstige, die sich mit blutigem Hohn gegen sich selbst kehren: das tief katholische Element der Buße, Erweckung und Erhöhung zum Licht, der großen Ekstase und des Todes erschüttern sogar noch hier, wo sie auf den Kopf gestellt werden. Er nimmt alle dramatischen Avantgarden von der Seite, die er zutiefst zu verachten vorgibt.

Entfernter als die Steinzeit

Das eigentliche dramaturgische Motiv ist freilich ganz unbeschreiblich flach, und aus keinerlei Tiefen geboren oder erfaßt: daß ein Brief an einen Adressaten nicht abgegeben wird und daraus eine schreckliche Katastrophe folgt, könnte ebensogut das Motiv eines völlig verstaubten Salonlustspiels von Scribe um 1860 sein. Brecht ist ein geborener Dichter, aber kein eigentlicher Dramatiker, der das Essentielle seiner Tragödie in sein Motiv selbst tief hineinsenkt.

Es ist sehr tapfer, daß Gründgens dieses vergessene, niemals aufgeführte kommunistische Propagandadrama von 1930 und 1931 herausgebracht hat [. . .]

Wir wollen gern annehmen, daß die erstaunliche Inaktualität des Stoffes ihm seinen Entschluß erleichtert hat. Wie immer die Zukunft aussehen mag, in den ausgemergelten, zerlumpten, verhungerten, fanatischen Proletariestypen dieses Dramas von 1931 wird kein Mensch einen amerikanischen Industriearbeiter von heute, mit Chromauto, Kühlschrank, Radio und Television wiedererkennen. Dieses Drama ist – momentan – weiter von uns entfernt als das Steinzeitalter. Alles Stoffliche darin ist völlig falsch und prähistorisch geworden und geht uns nichts mehr an [. . .]

Gründgens hat alles herausgebracht, auch den blutigsten Hohn. Er hat alles sehr scharf akzentuiert und gepfeffert und pointiert, das Propagandistische, Satirische, Kommunistische und Atheistische; aber ebenso das Komödiantische, die travestierten Chöre, das Harlekinspiel; und dabei hat sich herausgestellt, daß das Komödiantische bei Brecht alles andere zudeckt. Daß die revolutionäre Situation für uns völlig veraltet ist, die Schieber aber Bühnengestalten voller Verve und Dynamik, mit der ganzen Lust des Gestaltens geformt. Und so hat Gründgens alle Hürden mit Bravour genommen [. . .]

(Die Welt, 4. 5. 59)

GERD VIELHABER

[. . .] Aber der Hohn des marxistischen Autors, der das System des ihm verhaßten

Kapitalismus[. . .] in seinen korrupten Auswüchsen anprangern wollte, wird immer wieder von echtem Schmerz des Dichters überwältigt.

Dies innere Mit-Leiden des Menschen am Elend der Kreatur bewirkt, daß die in- zwischen arg verblaßte Aktualität des äußeren Handlungsablaufs sich verwandelt, auf die Ebene eines allgemeinmenschlichen Beispiels gehoben wird – jedenfalls durch die hohe Kunstleistung dieser Gründgens-Inszenierung. Der vergebliche Zweikampf Johanna Darks mit dem Fleischkönig Pierpont Mauler [. . .] wird zum Gleichnis von der Verfolgung des Menschen in der Maschinerie der Mächtigen hüben – aber auch drüben in den Zwangslagern und Zuchthäusern der Diktatoren.

Denn im Grunde schrieb Brecht keine Kollektiv- sondern eine Individualtragödie, deren parodistische Verkleidung seine Gesinnungsgenossen wie seine politischen Gegner im Bürgertum vor den Kopf stoßen mußte [. . .]

(Ruhr-Nachrichten, 4. 5. 59)

SIEGFRIED MELCHINGER

Johanna Dark. Ein großer Abend des deutschen Theaters: Brecht-Aufführung unter Gründgens in Hamburg

An seinen großen Abenden sprengt das Theater die Wände, die ihm zugewiesen sind. Die Schranken zwischen der Welt des Scheins und der Welt der Wahrheit stürzen ein. Nicht Antworten, Lösungen, Offerten mit Gebrauchsanweisung nehmen wir da entgegen (als ob jemals ein Dichter die Welt verändert hätte), aber beklommenen Herzens, mit bestürztem Erkennen sehen wir, daß es unsere Sache ist, die abgehandelt wird, Werk geworden ist, Gestalt, Denkmal, Mahnmal. Und wenn da doch eine Antwort angeboten werden sollte, die uns nichts mehr beweist und wenig bedeutet, so sei's drum. Wir denken, daß auch Sophokles' Götter und Schillers Ideale nicht mehr die unseren sind, und daß wir dennoch in diesen Zeiten, da die Hoffnung kümmerlich geworden ist und Gott totgesagt wird, nach Dichtern dürsten, nach den Dichtern, die unsere Sache abhandeln.

Dieses gewaltige Stück von Brecht, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, dessen Uraufführung fast dreißig Jahre nach seiner Niederschrift denkwürdig bleiben wird auf lange hinaus, ist unsres Widerspruchs sicher (wie es auch drüben auf Widerspruch gestoßen ist), und es ist doch ein Stück von uns und für uns, es ist unsre Welt, von einem Dichter in Blöcke gehauen, es ist unser Leben, zu Gestalt geronnen, damit wir es besser erkennen, und es ist ein Mensch darin, ein Menschenkind, das unsre Frage fragt und stellvertretend für uns zugrunde geht an diesem Fragen. Das ist genug, die Wände zu sprengen und die Schranken zu Fall zu bringen.

Die Welt als Schlachthaus

Brecht hat mit seiner „Heiligen Johanna“ ungeheuerliche Provokationen gewollt. Er schrieb sie zur fünfzehnhundertsten Wiederkehr des Tages, an dem das Mädchen in Rouen verbrannt worden war, und zehn Jahre, nachdem es die Kirche heilig gesprochen hatte. Er schrieb sie gegen Schiller und gegen Shaw. Er sah Gretchen in ihr und zwang die Sprache des fünften Akts von „Faust II“ in den Griff einer anklägerischen Travestie. Und er scheute nicht zurück vor der Parallele zu Jesus, indem er das Mäd-

chen die Händler aus dem Tempel treiben läßt, wie dieser, und indem er es in einer furchtbaren Umkehrung des Heiligen von Menschenhand vernichtet werden läßt, wie dieser vernichtet worden ist.

Es gibt kein Werk von Brecht, das in größerem Maßstab entworfen ist. Es ist in jeder Hinsicht die Kulmination: Abschluß und Abkehr von der ersten Phase, Umkehr und Ausblick auf die zweite. Der Zynismus des Verneiners ist bereits umgeschlagen in die Erbitterung des Weltveränderers. Mit schwach erhobenem Zeigefinger wird auf die Kommunisten gedeutet, aber die Parteigelehrten haben keinen Zweifel daran gelassen, daß das Stück im Sinne des Kommunismus nicht stimmt.

Es widerspricht schon der Ideologie, daß den Platz des klassenbewußten Revolutionärs ein Mädchen einnimmt, ein Menschenkind „mit unwissendem Gesicht“, angetrieben nicht von der marxistischen Lehre, sondern von der Empörung über das Unrecht und der Sehnsucht nach Güte. An der Spitze der „Schwarzen Strohütte“ (der Heilsarmee) zieht Johanna Dark trommelnd, singend, predigend in die Schlachthöfe, deren Wirklichkeit – einer damals aus Chikago gemeldeten Weltsensation und damit der Aktualität der Weltkrise von 1930 entnommen, nein, entrissen, im Doppelsinn des Wortes – von Anfang an mehr als realistisch dargestellt ist, als Abbild und Sinnbild des irdischen Jammertals überhaupt: so ein Schlachthaus ist unsere Welt.

Dreimal tritt Johanna das an, was Brecht in den Szenenüberschriften den „Gang in die Tiefe“ nennt, den Gang zu den Unteren. Aus dem ersten nimmt sie die Einsicht mit, daß Hungern und Frieren das „Streben nach Höherem“ im Menschen ersticken. Im zweiten wird ihr die „Schlechtigkeit der Armen“ vorgeführt, die grausam und niederträchtig sind zueinander, weil sie der täglichen Suppe bedürfen. Johanna, die erkennt, daß die Armen nur so sind, weil sie so gehalten werden, führt einen Zug gezeichneter Opfer in die Hochburg der Oberen, in die Börse, und als dort der Mächtigste, der Fleischkönig Pierpont Mauler, die Gesichter des Elends erblickt, dieses „Elends, das von einem Zorn kommt, der uns alle wegfege“ wird, bricht er zusammen und Johanna erringt einen Sieg: die Arbeit soll wieder aufgenommen werden in den Schlachthöfen.

Aber es ist Betrug. Die Ausgesperrten hocken weiter hungernd auf den Schlachthöfen, und die Packherren werfen die Angeln aus nach den Schwarzen Strohütten, um den aufkeimenden Groll mit religiösem Opium zu betäuben. Diese sind gezwungen, den Pakt zu schließen, weil die Groschen der Armen versiegt sind, die Miete für den „Tempel“ fällig ist und die Suppen gekocht werden müssen: „Denn es hat sich herumgesprochen, daß das Unglück nicht entsteht wie der Regen, sondern von etlichen gemacht wird, welche ihren Vorteil davon haben. Wir Schwarzen Strohüte aber wollen ihnen sagen, daß das Unglück wie der Regen kommt, niemand weiß woher, und daß Leiden ihnen bestimmt ist, und ein Lohn dafür winkt, der nach dem Tode bezahlt wird.“

Vergebens jagt Johanna die Unterhändler zum Tempel hinaus, sie muß selbst die Uniform ausziehen und den Schwarzen Strohut ablegen: losgesagt von Gott und der täglichen Suppe führt sie den Kampf auf eigene Faust weiter. So tritt sie den dritten Gang in die Tiefe an. Bis die Tore der Arbeit wieder aufgetan werden, wird sie bei den Ausgesperrten auf den Höfen hocken und mit ihnen frieren und hungern, und zuweilen wird die Bitterkeit in ihr aufsteigen: „Ihr habt gut hungern, ihr habt nichts zu essen, aber auf auf mich warten sie mit einer Suppe . . . Fast ein Schauspiel

scheint's mir, also unwürdig, wenn ich hierbleibe ohne dringendste Not. Trotzdem: Ich darf nicht weggehn, und doch, ich sag es offen, Furcht schnürt mir den Hals zu . . . Furcht vor dem Fortwollen.“

Dieser Gang der Handlung ist durchquert vom Gang einer anderen Handlung, die in der Oberwelt spielt, von der Börsenschlacht, vom kapitalistischen Vernichtungskampf unter der Konkurrenz, von den Spekulationen auf Baisse oder Hausse, von den Blockaden des Aushungerns und den Manipulationen mit dem schmutzigen Dollar. Das ist insofern der Realistik entrissen, als es mit Sprechchören und parodistischer Kothurntragik ins Burleske gesteigert wird, aber es langweilt im einzelnen, weil die Chicago-Parallele nichts mehr beweist für die Welthandel von heute.

Im letzten Teil wird eine schwache Gegenhandlung von seiten der organisierten Arbeiter in Gang gesetzt. Johanna wird hineingezogen, da sie sich zur Verfügung stellt und einen geheimen Brief überbringen soll. (Konventioneller Trick aus dem Intrigenstück – Beweis, daß Brecht zur Lösung im Sinne der Parteilichkeit nichts eingefallen ist.) Johanna, der Gewalt widerstrebend, versäumt es, den Brief im rechten Augenblick zuzustellen, und so fällt ihr die Schuld am Scheitern des geplanten Generalstreiks zu (die dünnste und fadenscheinigste Stelle im Stück). Aber was der Dichter damit erreichen wollte, ist klar: verstoßen von allen, einsam wie je ein Mensch, der nach Güte strebt, unverstanden und von Skrupeln verfolgt, irrt Johanna durch den Schneesturm, bis sie zugrunde geht. (Shen-Te, der gute Mensch von Sezuan, wird keinen Brief mehr zu überbringen haben, Mutter Courage wird nichts mehr lernen aus den Erfahrungen des Krieges.)

Inzwischen hat sich die Legende von der Heiligen der Schlachthöfe verbreitet. Arbeiter, die sie suchen, entdecken ihre Leiche und erkennen sie nicht. Statt dessen wird sie von den inzwischen salvierten „Schlächtern“ gemeinsam mit den Schwarzen Strohützen kanonisiert – in einem Nachspiel, das Schillers und Goethes Apotheosen übertrumpft, indem Johannas Stimme, die anklagende Stimme des Menschenkinds, niedergetrommelt, niedergesungen, niedergeorgelt wird von den Vereinigten Verteidigern der elenden Welt.

Weil die Chicago-Handlung auf unsere Verhältnisse nicht mehr anwendbar ist und somit als Spiel erscheint, als Beispiel für den nicht endenden, nur die Vorwände verändernden Kampf zwischen der Macht und der Ohnmacht, zwischen den Herrschenden und den Unterdrückten, zwischen den Oberen und den Unteren, hören wir beklemmender und einverständlicher denn je Johannas Klage:

Denn es ist eine Kluft zwischen oben und unten, größer als
Zwischen dem Berg Himalaja und dem Meer
Und was da oben vorgeht
Erfährt man unten nicht
Und nicht oben, was unten vorgeht.
Und es sind zwei Sprachen oben und unten
Und zwei Maße zu messen
Und was Menschengesicht trägt
Kennt sich nicht mehr.

Die Entdeckung für die Bühne

Daß dieses Drama vor 1933 nicht gespielt wurde (außer in einer Radiokurzfassung) und nach 1945 noch vierzehn Jahre auf seine Uraufführung warten mußte, kenn-

zeichnet das Wagnis, das Gustaf Gründgens auf sich genommen hat. Hat man im Osten Johanna als ein „Abbild des bürgerlichen und kleinbürgerlichen Menschen“ bezeichnet (Schumacher, „Brecht“ S. 479), so muß im Westen, wenn man sich an den Buchstaben hält; das Blasphemische als Affront empfunden werden. Nur wenn die dünnen Bretter der Vordergründigkeit von Anfang an zerspellt sind und der Blick in die nicht ideologisierbare Tiefe gelenkt ist, kann dieses Werk und mit ihm Johanna auf der Bühne siegen. Den Sieg verdankt es nun Gustaf Gründgens.

Dieser Theatermann, der nachtwandlerischen Instinkt und durchleuchtenden Geist wie kein anderer auf unsern Bühnen in sich vereinigt, verwarf jede Verlockung, das Stück mit Kommentar zu spielen oder gar auf irgendeine Linie (der Abschwächung) zu bringen. Er entriß es zum zweiten Mal der Aktualität von 1930, indem er die von Brecht vorgeschlagenen Plakatsprüche wegließ. Er legte seiner Inszenierung nichts als den Text zugrunde. Er hörte in die Sprache hinein, diese mit biblischer Wucht einherschreitende Prosa, diese konzentrischen Verse, er erspürte den Bau, der so gar nicht episch ist, sondern von einer baumeisterlichen Genialität, wie nur je ein Drama komponiert worden ist. So erkannte er den Stil, der dem Dichter allein vorge-schwebt haben konnte.

Das große Format: weit war die Bühne aufgerissen; als die Lichter im Parkett erloschen, wurden Prospekte hochgerissen und niedergezogen, rasselten die Maschinen und wandelte sich der Raum demiurgisch zum Bild, in Farben, die nicht Blut waren, aber nach Blut rochen, mit zwei Ochsenköpfen, die wie Reichsadler hineingehängt waren. Und die Schlächter traten auf wie die Pairs von Shakespeare, ihre Regenschirme hatten die Griffe von Schwertern und ihre Jacketts die Litzen von Generälen, und darunter die Westen waren kugelsicher in Gold und Silber gleich Kettenhemden. Ihre Reden wurden mit dem Hammer skandiert, die Dialoge prosodisch zusammengefaßt. Die Gesten hatten die hochtrabende Stilisierung des Grand Spectacle. Die Spieler traten in symmetrische Gruppen zusammen und zogen her und hin in Chören über die Bühne. In den Börsenszenen erreicht diese Kühnheit der Gruppierung, dieses Kreuz und Quer der Aufzüge (das nie die Grenze des rein choreographischen überschritt, sondern immer hart am Sinn blieb) symphonische Spannungen und Steigerungen, wie man sie im Welttheater von heute nur noch bei Strehler oder Peter Brook gesehen hat.

Was den Brecht-Stil betrifft, so war jeder Verfremdung Genüge getan und aller Doktrinarismus von den Brettern gejagt. (Die Spieler bemalten sich kreideweiß, wenn sie ins Unglück kamen, und der Fleischkönig bekam ein Steak zu fressen, das auf der Bühne gebraten wurde). Das „Zeigen“, das jenseits des Theoretischen im Kern dieses Stiles steht, war aus der Einbildungskraft gewonnen und auf Anschauung gerichtet. Es hatte die Genialität des Einfalls und die Durchschlagskraft der Faszination.

Nur die Eingeweihten können ermessen, was der große Bühnenbildner Caspar Neher, Brechts Freund, dazu beigetragen hat. Nie war er weniger festgelegt, nie visionärer. Das Realistischste wurde herangeholt, wo es zur Pointierung beitrug; das Symbolische leuchtete in unbeschreiblichen Farben; die Räume waren oft komponiert wie in die dritte Dimension übersetzte abstrakte Gemälde.

Beispiele: Über den Börsenszenen schwebte eine klassizistische Tempelfassade mit halben Säulen und Gaslaternen. In den letzten Szenen wurde Johanna in ein Schneetreiben gejagt, deren Flocken in malerischen Projektionen den Bühnenboden in die

Höhe zu treiben schienen und so die Szenen gleichsam vom Irdischen wegehoben. Hier hinein waren Metalltafeln gehängt, die erglänzten wie Zeichen von Engeln, wenn Johanna die Stimmen hörte. Dagegen war die Apotheose aufgebaut als Altarbild, in hellstes Licht getaucht; Goldprunk und Lametta umrahmten das Menschenkind, das in dieser Kanonisierung seine zweite Hinrichtung erlebte.

Kollektive und zwei Menschen

Unter den glänzenden Sprechern der Kollektivgruppen – Werner Hinz, Robert Meyn, Josef Dahmen, Heinz Reincke, Joseph Offenbach und andere – ragte als Motor beider Handlungen Richard Münch hervor.

Johanna war Brechts Tochter Hanne Hiob. Ein Wesen aus der Mitte der Ohnmächtigen, fahl und frierend in den dünnen Kleidern, unendlich rührend, aber mit einer Stimme, deren Inbrunst die Schwäche in Überzeugungskraft verwandelte, und mit Augen, deren im Mitleiden brennender Glanz unvergänglich bleiben wird. Stärker als alle schauspielerischen Künste wirkte dieses Wesen: wie ein Rohr im Wind schwankte sie im Schneetreiben, an das Pult der Heiligung geklammert glich sie einer Märtyrerin.

Als Fleischkönig verkörperte der massive Hermann Schomberg großartig das Bild des Menschenschläichters mit dem blutigen Gesicht. Wenn er mit seinen Schlägern und seinem Gefolge auftrat, zitterten die Bretter. Brecht hat dieser Rolle die Dimension eines gebrochenen Charakters gegeben: mitten im „tierischen Geschäft“ muß der Koloß Ekel vor seinem Treiben empfinden. Schomberg stellte das dar, wie es im Endeffekt gemeint ist: als eine Sentimentalität, an die sich der Mann längst gewöhnt hat und mit der er nur noch kokettiert.

Aber im grandiosen Plan des Dramas hat Brecht dem Gegenspieler noch mehr zugeordnet: wie Johannas gefestigter Charakter im Laufe der Handlung gebrochen wird, so wird dieser gebrochene Charakter der Gefahr der Vermenschlichung ausgesetzt. Johanna bewegt ihn wirklich, und als sie ihn nach seiner Apologie (deren Argumente Größe beweisen) verläßt, spricht er hinter ihr her: „Also heute nacht / Steh auf, Mauler, zu jeder Stunde und / Sieh durchs Fenster, ob es schneit, dann / Schneit's auf sie, welche du kennst.“ Je ernsthafter der Charakter an die Szene herangeführt wird, in der ihn Brecht „die Grenze der Armut überschreiten läßt“, desto tiefer wird der Fall, in dem er sich mit dem Geschäft und Gott arrangiert, um Johanna zu vergessen. In solchen Dimensionen übersteigt das Menschendrama die Deutbarkeit der Handlung. Die Dichter sind am tiefsten in dem, was sie offenlassen.

Ein großer Abend des deutschen Theaters. Das Publikum, vom Außergewöhnlichen gepackt, schien sich aus der Ergriffenheit mit Hilfe eines gewitterhaft losbrechenden Beifalls heraushangeln zu wollen. Es war nicht möglich, das Parkett zu verlassen, so dicht standen die Mauern. Unzählige Vorhänge, Jubel für Hanne Hiob, Schomberg, Neher, vor allem für Gründgens.

Nach der denkwürdigen „Faust“-Inszenierung hat sich der Hausherr des Hamburger Deutschen Schauspielhauses erneut als der Statthalter des großen Theaters in unserem Lande erwiesen.

(Stuttgarter Zeitung, 5. 5. 59)

CLAUS-HENNIG BACHMANN

[. . .] Zwar mündet es in einem Aufruf zur Anwendung von Gewalt, die allein sich gegen Gewalt behaupten könne: doch das ist mehr Aufschrei der Kreatur als Proklamation.

Brecht hat in der Johanna Dark [. . .] eine jener Frauengestalten geschaffen, mit denen er sich selbst widersprach. Denn er läßt sie scheitern, und das aus einem Versagen heraus, das nicht gesellschaftlich, sondern kreatürlich bedingt ist: im Vorhandensein der Unschuld. Das Scheitern ist ein echtes Drama, und es löst die Erschütterung aus, von der Brecht in seinen Theorien nichts wissen wollte [. . .] Zwei Seelen wohnten auch in des Dichters Brust.

Die Inszenierung von Gustav Gründgens war brillant, hinreißend, doch sie war streckenweise unrichtig. Ihr größter Fehler war eine Fehlbesetzung. Ihr zweiter [. . .] bestand darin, daß sie keine fixierte Welt zeigte, sondern eine vollkommen unwirkliche, gegen die irgendwelche Maßnahmen lächerlich wären. Gründgens verzichtete nicht nur auf jegliche Andeutung des historischen Hintergrundes – kurz gesagt: der Weltwirtschaftskrise –, sondern er präsentierte die „Kapitalisten“ als ein Heer von Marionetten, das belustigend, aber nicht gefährlich wirkte. Das war keine „Verfremdung“. Gründgens überfährt die Zuschauer mit glänzenden Effekten. Eben das wollte Brecht stets verhindern.

Andererseits lag die Verführung dazu im Stück [. . .] Auf jeden Fall ist der Westen offenbar das geeignete Versuchsfeld für innerlich diskrepante Brecht-Stücke [. . .]

(Der Tag, Berlin, 5. 5. 59)

HEINZ BECKMANN

[. . .] Zu den linientreuen Theaterstücken von Bert Brecht gehört „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ aus dem Jahre 1930, dem gleichen Jahre, in dem Brecht sein kommunistisches Lehrstück „Die Maßnahme“ schrieb [. . .] „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ bleibt selbst dann bis auf das Komma linientreu, wenn man die Worte Kommunismus, Bolschewismus und Fünfjahresplan aus dem Dialog streicht, wie Gustav Gründgens das zu der verspäteten, hierorts und heute nicht sehr notwendigen Uraufführung getan hat. Die Linie läßt sich etwa so beschreiben: es geht nur mit Gewalt, es geht nur von unten, Mitleid ist unangebracht, der christliche Glaube ist Opium für das Proletariat, paktiert mit den Börsen, behauptet wider besseres Wissen, Armut und Leid kämen wie Regen und hätten sonst keine ausrottbare Ursache; demnach müsse man jeden, „welcher unten sagt, daß es einen Gott gibt“, mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen, „bis er verreckt ist“. Von Tugenden anderer Art als der einen, der linientreuen, findet sich hier also wirklich keine Spur [. . .]

(Rheinischer Merkur, 8. 5. 59)

ALEXANDER VON CUBE

Gute Nacht, Johanna. Gründgens inszenierte gegen Brecht. Problematische Uraufführung in Hamburg

So etwas von donnerndem Applaus wie nach der Premiere von Bertolt Brechts Zeitstück „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ im Hamburger Schauspielhaus ist Intendant und Regisseur Gustav Gründgens lange nicht mehr zuteil geworden. Das Publikum brachte sich schier um vor Begeisterung, klatschte, rief, trampelte – gut eine halbe Stunde lang – ohne sich anscheinend die mindesten Gedanken zu machen über die folgenden Tatbestände:

Tatbestand I: Das Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ entstand in den Jahren 1929/30 zusammen mit Brechts kommunistischen Lehrstücken „Der Flug der Lindberghs“, „Der Jasager. Der Neinsager“, „Die Maßnahme“ und die Dramatisierung von Maxim Gorkis „Mutter“. Es bildet einen Eckstein im Schaffen des Dichters, da es, montiert auf der Drehscheibe der marxistischen Doktrin von einer gewaltsamen Veränderung der Gesellschaft, sowohl noch den frühen Brecht, den pessimistischen Welt- und Menschenverächter („Baal“, „Trommeln in der Nacht“, „Mann ist Mann“) als auch schon den späten Brecht, den optimistischen Lehrer der Freundlichkeit („Der gute Mensch von Sezuan“) präsentiert. Daß diese Fülle der Aspekte überhaupt in einem Stück Platz gefunden hat, zeugt für des Autors Formtalent. Für mehr aber nicht. Denn dem Gehalt nach blieb das Stück Bruchwerk, das nicht von ungefähr dreißig Jahre auf seine Uraufführung warten mußte.

Tatbestand II: Eine Reihe aktueller Anlässe führte zur Niederschrift der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“. Erstens der vor allem in Frankreich mit viel Pomp gefeierte 500. Todestag der Jungfrau von Orleans, Jeanne d'Arc. Zweitens die damals ihrem Höhepunkt zustrebenden Unruhen in einem der führenden kapitalistischen Ausbeutungsmilieus, nämlich den Schlachthöfen von Chicago. Drittens die um die Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren von KPD, KPdSU und Kommunistischer Internationale „mit Hilfe des dialektischen Materialismus“ erarbeiteten und formulierten Fundamentalanalysen der bestehenden Gesellschaft – nebst dem damit für das Parteimitglied Brecht automatisch verbundenen Auftrag ihrer propagandistischen Verbreitung.

Tatbestand III: Vornehmlich aus letzterem Anlaß erzählt Brecht die Geschichte des weiblichen Heilsarmee-Leutnants Johanna Dark und wie sie zuerst versucht, im Glauben an die Macht dünner Suppen und frommer Lieder für Gott „die Trommel zu rühren/Auf daß er Fuß fasse in den Quartieren des Elends/Und seine Stimme erschalle auf den Schlachthöfen“, wie ihr sodann von den Reichen belächelt und von den Armen ausgelacht die Erkenntnis dämmert, „daß ein Unglück nicht entsteht wie der Regen, sondern von etlichen gemacht wird, welche ihren Vorteil davon haben“ und sie sich deshalb anschickt, die Verhältnisse zu ändern, wie sie dabei jämmerlich scheitert, weil sie weder den Klassenfeind im letzten durchschaut („ein Gerechter muß doch unter ihnen sein!“) noch über den Schatten der eigenen Klassenzugehörigkeit springen kann („Ihr habt gut hungern, ihr habt nichts zu essen / Aber auf mich warten sie mit einer Suppe“). Wie sie schließlich, aufgerufen zur Befreiung der Unterdrückten durch Gewalt, ihrem historischen Vorbild im entscheidenden Augenblick abschwört („Es kann nicht gut sein, was mit Gewalt gemacht wird“) und ihr erst der Todeskampf die Augen öffnet, ihr die Zunge löst zu jener schrecklichen Abrechnung: „Es ist eine Kluft zwischen oben und unten größer als / Zwischen dem Berg Himalaja und dem Meer . . . Und der Oberen Niedrigkeit ist ohne Maß / Und wenn sie auch besser würden, so hülfe es / Doch nichts, denn ohnegleichen ist / Das System, das sie gemacht haben: / Ausbeutung und Unord-

nung, tierisch und also / Unverständlich . . . Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt / Und kann unsichtbar sein und hülfe ihnen doch / Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen / Bis er verreckt ist . . . Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“

Tatbestand IV: Außer Johanna gibt es nur Chargen, keiner Wandlung, keiner Veränderung fähig. Das gilt auch für Johannas „Gegenspieler“, den Fleischkönig Piermont Mauler – mag seine Rolle im Stück noch so breit und differenziert angelegt sein. Er hat nicht die mindeste Chance sich zu bessern. Ausbeuter bleibt Ausbeuter und wenn sein Herz wie Butter wäre; selbst die „Grenze der Armut“ überschreitet Mauler nur innerhalb des eigenen gesellschaftlichen Kraftfeldes, bei dessen Berechnung Brecht allerdings jener ideologische Fehler unterlief, der einer Aufführung der „Johanna“ im Osten bisher beharrlich entgegenstand. Trotz ökonomischer Selbstzerfleischung erdrückt der Block der Kapitalisten, in Koalition zudem mit den käuflichen Helfershelfern der Religion (Heilsarmee = Opium fürs Volk) auf der Bühne das kleine, wankelmütige, nur dürtig organisierte Häuflein der Proletarier. Auch ohne Johannas Versagen kommt den Aktionen der Ausgebeuteten nicht das nötige Gewicht zu, verrutschen ihre zukunftsweisenden Parolen ins Schwärmerisch-Utopische, erscheint die Zerschlagung des Streiks nicht augenblicksbedingt sondern endgültig.

Tatbestand V: Der Mangel an innerer Geschlossenheit spiegelt sich in dem zwar blendend geschneiderten, dennoch verräterisch zusammengefügtten äußeren Gewand des Stückes wieder. Brechts große Begabung, fremde oder vergangene Fabeln und Formen zu neuem Leben zu erwecken, gerät bei der „Johanna der Schlachthöfe“ gefährlich in die Nähe eines leeren Eklektizismus von bloß artistischem Reiz. Eine Szene ausgenommen, nämlich die grausige Verballhornung des Faust-II-Finale zwecks Kanonisierung der Heiligen Johanna durch die Schlächter, geht mit Brecht beim Parodieren (vor allem Shakespeares und Schillers) der Jux in einer Weise durch, daß die Substanz das Nachsehen hat, und seine Zauberwaffe der Verfremdung (z. B. Erhöhung der Fleischherren von Chicago in den Rang klassischer Bühnenhelden) das Publikum nicht auf den Kopf trifft, sondern in der Zwerchfellgend, wo statt verdutzten Nachdenkens unbekümmerte Heiterkeit ausgelöst wird.

Tatbestand VI: Die Inszenierung von Gustav Gründgens bereitete Brechts „Heilige Johanna“ im Hamburger Schauspielhaus ein Staatsbegräbnis Erster Klasse. Selten noch wurde ein dramatisches Werk mit solcher Könnerschaft gegen die erklärten Intentionen seines Autors auf die Bühne gebracht. Da es wenige Dichter gibt, die gleich Brecht immer wieder dargelegt haben, wie ihre Stücke gemeint, aufzuführen und aufzufassen sind, und da ein so erfahrener Theatermann wie Gründgens darüber sicher bestens orientiert ist, kann seine Inszenierung der „Johanna der Schlachthöfe“ nur als eine bewußte, gewollte Widerlegung des künstlerischen und gesellschaftlichen Vermächtnisses von Bert Brecht gewertet werden. Nach allen Regeln der Kunst wurde das Stück auf offener Bühne ausgetrickst.

Hier das Rezept: Man löse das Stück sorgfältig aus seinem zeitgenössischen Rahmen, indem man weitestgehend den von Brecht geforderten „Hintergrund“ tilgt (hier fiktive und echte Presseschlagzeilen, die während der Vorstellung durch Ausrufer und Lautsprecher zitiert werden sollen, „um den Gang der Geschäfte deutlich zu machen“). Dadurch verkehrt sich die von Brecht geforderte „historische Relativi-

tät“ des historischen Geschehens ins absolut Museale. Weiter vermeide man es, irgendwelche revolutionären Momente (hier den Kommunismus) beim Namen zu nennen. Dadurch entzieht man das gesellschaftliche Geschehen geschickt der von Brecht geforderten „wissenschaftlichen Beschreibbarkeit“ und taucht es in jenes Dunkel zurück, wo anonyme Kräfte sinnlos walten und das individuelle Geschehen nicht, wie von Brecht gefordert, aus der Unterschiedlichkeit der Systeme folgert, sondern einzig und allein aus der Unterschiedlichkeit der Charaktere. Diese lasse man in der hinreißendsten Weise verkörpern, damit der Zuschauer „magisch in den Bann“ gezogen wird und er nicht die Spur jener von Brecht geforderten kritischen Freiheit behält, sich die betreffenden Figuren auch anders, nur als Modell, als gespielte Demonstration vorzustellen. Damit der Zuschauer nicht trotzdem „mit seinen Gedanken dazwischen kommt“, verleihe man dem Stück eine künstliche Dynamik, indem man es als naht- und pausenlos abrollendes Drama inszeniert, das durch keinerlei „epische“ Unterbrechung gestört wird (etwa die von Brecht geforderte Projektion der Szenentitel, wodurch die „Vorgänge ihrer stofflichen Sensation gebraut“ werden). Nur dann kann das Theater an einem hypnotisierten Publikum jene von Brecht bestgehaßte Funktion erfüllen, nämlich herabsinken „zu einem Zweig des bourgeois Rauschgift Handels“.

Tatbestand VII: Gründgens zog alle Register seiner Bühnenkunst, um das ihm vom Autor anvertraute, zwar häßliche, aber lebendige junge Entlein für seine Premieren Gäste als majestätisch schönen, aber toten Schwan anzurichten. Und Publikum und Presse fraßen ihm aus der Hand. Er erreichte, daß die Kritik über das Stück schrieb: „Alles Stoffliche darin ist völlig falsch und prähistorisch und geht uns nichts mehr an“; daß sie orakelte: „Wenn Brecht heute spielbar ist, dann aus anderen Gründen als denen, die er thesenhaft proklamiert“; daß sie herausfand: „Es sind ganz gewiß nicht sozialistische oder gar marxistische Grundmotive . . . : sondern, wie immer bei Brecht, eigentlich theologische . . .“; daß sie verlautbarte: „In solchen Dimensionen übersteigt das Menschendrama die Deutbarkeit der Handlung. Die Dichter sind am tiefsten in dem, was sie offen lassen“, und daß überhaupt „das Komödiantische bei Brecht alles andere zudeckt“. Er erreichte, daß die Kritik, dem armer B. B. zum Hohne, an der Aufführung genau das rühmte, was er zeitlebens bekämpft hatte: „Welttheater . . . der Aktualität von 1930 entrissen . . . der Blick in die nicht ideologisierbaren Tiefen gelenkt . . . die Szenen gleichsam vom Irdischen weggehoben . . . Hanne Hiob in der Titelrolle argumentierte nicht ins Parkett, sondern durchlebte mit ungeheurer Intensität die Entwicklung einer Gestalt . . . ihr Gegenspieler Hermann Schomberg war ganz und gar prachtvolles Elementarereignis, ja geradezu wie ein Vulkan“ – und alles schrieb, was sonst nicht hätte sein dürfen, einschließlic der „einfühlenden“ Musik von Siegfried Franz und ausschließlic einer angemessenen Würdigung des einzigen, alles andere überragenden Brecht-Darstellers: Richard Münch in der Rolle des Spekulanten Slift.

Tatbestand VIII: Das phantastische Mißverstehen des Dichters Brecht und seines Zeitstückes „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ entlarvte mit vernichtender Deutlichkeit, welches Maß an politischer Bewußtlosigkeit für den normalen Bundesbürger und die dazugehörige sogenannte unabhängige Presse kennzeichnend ist, und daß ohne eine wie immer geartete Parteilichkeit kein Begreifen der Situation geleistet wird. Nur das halbe Dutzend Kritiker in Deutschland, das sich offen engagiert zeigt, links wie rechts, kam ohne Trance davon und erklärte – von rechts: „Das ist

keine dramatische Auskunft, das ist die Auskunft Lenins“ – nach links: „Es ist gewiß kein gutes Stück, aber ein wenig Furcht hätte es auslösen müssen – Furcht von einer Welt, in der rein gar nichts gedeiht . . .“. Und wir möchten hinzufügen: diese Welt ist größer als Brecht erlaubt. Denn Caspar Neher, der die „visionären“ Bühnenbilder schuf, war einmal Brechts Freund, und die Hauptdarstellerin ist eine Tochter Brechts aus erster Ehe, und Helene Weigel, die sich nach der Vorstellung „ergriffen“ zeigte und die Aufführung „kompromißlos“ nannte, war einmal Brechts Frau und zählt noch immer zur DDR-Prominenz.

Uns bleibt nur eines: Halten wir uns an den Dichter, auch wenn sie es einem schwer machen. Verrät er uns doch: „Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt hat, alles zu begreifen, daß wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muß er nicht bleiben.“

(Vorwärts, 15. 5. 59)

PAUL SETHE

[. . .] Das vollzieht sich auf einer Bühne des westdeutschen Staates, der in einem geistigen Kampf auf Leben und Tod mit dem kommunistischen Regime steht [. . .]

[. . .] Aber während bei Schiller alles strahlender Sieg einer großen Idee noch im Untergang war, ist Brechts Johanna eine Geschlagene und Besiegte. Gerade darum, so ist offensichtlich der Wunsch des kommunistischen Dichters, wirkt dieses Ende wie ein Aufruf zum Kampf, wie eine Fanfare des Aufbruchs gegen die verlogene und ausbeuterische Gesellschaft.

[. . .] Da sitzen die Damen und Herren jener Gesellschaft, die Brecht schmäh und die er zum Sterben verurteilt; sie sind ergriffen und sie klatschen ohne Unterlaß. Mancher Beobachter mag auf den Gedanken kommen, daß sich hier das gleiche vollziehe, wie vor der großen Französischen Revolution: daß eine sterbensreife Gesellschaft in flasch verstandener Duldsamkeit den Dichtern Beifall zolle, die das Ende dieser Gesellschaft herbeiwünschen und zum Kampf gegen diese Schicht auffordern [. . .]

Denn es besteht ein ungeheurer Unterschied zwischen den französischen Dichtern des 18. Jahrhunderts und diesem Stück von Brecht. Beaumarchais schilderte damals die französische Gesellschaft, wie sie wirklich war. Brecht schildert eine Gesellschaft, die es möglicherweise einmal gegeben hat, die aber heute nicht mehr besteht. Der wesentliche Eindruck, den der Zuschauer hat, ist gar nicht der von Verfaultheit und kaltherziger Klassenselbstsucht, sondern ein neugieriges Erstaunen. Also so etwas gab es einmal; das war vor einem Menschenalter noch möglich? Das Stück wirkt für das Empfinden junger Menschen von heute wie ein historisches Drama [. . .] Auch junge Arbeiter empfinden so. Sie freuen sich an der Aufführung, aber sie lehnen es ab, daraus Leitbilder für ihr Verhalten zu schöpfen.

[. . .] Aber was in diesem Stück geschieht, würde sich heute kein Volk mehr gefallen lassen. Die Regierungen würden eingreifen und die inzwischen mächtig erstarkten Gewerkschaften und Arbeitervertretungen auch. So wird das Brechtsche Stück nicht zu einer Anklage gegen die soziale Situation unserer Zeit, sondern zu einer eindrucksvollen Veranschaulichung des sozialen Fortschritts, der sich im letzten Vier-

teljahrhundert vollzogen hat. Er ist auf solch selbstverständliche Weise vor sich gegangen, daß es erst eines solchen großartigen und doch schon völlig veralteten Stückes bedarf, um einem zu zeigen, wie ungeheuer die Veränderung ist.

Der Mensch ist wichtig

Das Wesentliche an dieser Veränderung scheint uns zu sein, daß es das immer noch „Kapitalismus“ genannte Wirtschaftssystem fertiggebracht hat, nicht mehr das Kapital, sondern den Menschen in seinen Mittelpunkt zu stellen. Freiwillig hätte er es freilich nicht getan. Es hat dazu der selbstbewußten Mitwirkung der Gewerkschaften, es hat wohl auch der furchtbaren Erfahrungen der Weltwirtschaftskrise bedurft, daß der Kapitalismus an sich diese Reformen vornahm. Aber nun ist die Reform da, und deshalb stoßen solche sozialen Anklagestücke wie das von Brecht ins Leere. Deshalb hört auch die Arbeiterschaft nicht mehr auf den toten Dichter, der wie kein anderer die marxistischen Ideen in Menschen von Fleisch und Blut verwandelt hat und dem nur das Unglück geschah, daß die Welt sich mit rasender Schnelligkeit veränderte: seine Dichtungen wirken heute noch, weil sie ein großer Dramatiker geschrieben hat. Aber wer nicht viel weiß von Brecht, möchte glauben, er habe vor hundert Jahren gelebt.

Der Kapitalismus hat sich selbst überwunden. Das ist es, was auch ein Genie wie Brecht nicht begreifen wollte und was doch das eigentliche Geheimnis der sozialen Entwicklung der letzten dreißig Jahre war. Man halte uns nicht vor, daß es noch immer Elend und Ungerechtigkeit genug gebe. Ach, das ist leider so, und noch ist unendlich viel zu tun [. . .] Es ist nicht wahr, daß die Reichen immer reicher und die Armen immer ärmer werden. Auch die Armen werden weniger arm. Deshalb wird Brecht nur noch als Dichter beklatscht, deshalb erlebt der Kommunismus in Westeuropa und in Nordamerika nur Niederlagen.

Wohlfahrtsstaat

In der Bundesrepublik ist vor zwei Jahren die dynamische Rente geschaffen worden. Liberale, in denen die große Tradition der Eigenverantwortlichkeit des einzelnen lebt, haben diese Rente erbittert bekämpft. In der Tat wäre es schöner, wenn jeder für sich selber sorgte. Aber alle Erfahrung beweist, daß dies nicht geschieht, aus welchen Gründen auch immer. Der Wohlfahrtsstaat gibt dem einzelnen das Gefühl, vor äußerster Sorge und Not im Alter und bei Krankheit geschützt zu sein. Man kann als Psychologe und als Wirtschaftler viel gegen den Wohlfahrtsstaat klagen; man darf nur eines nicht vergessen: der Wohlfahrtsstaat ist die Antwort des Westens an die herausfordernde Prophezeiung des Ostens, daß mit der freien Wirtschaft Unsicherheit und Angst für immer verknüpft seien. Die Selbstreinigung des Kapitalismus, die sich vollzogen hat, ist ein Bollwerk gegen den Bolschewismus. Er schützt auch die Freiheit. Das begreifen auch die Zuschauer des Brechtschen Stückes, die sich die Gelassenheit erlauben können, diese Aufführung zu beklatschen.

(Allgemeine Zeitung, 20. 5. 59)

CLAUS-HENNING BACHMANN

[. . .] Die meisten Kritiker stellten nach der Hamburger Premiere fest, wie überholt,

wie antiquiert die klassenkämpferische Note des Stückes sei. Ich finde das grundfalsch. Es läuft auf jene fatale Unterschätzung des weltanschaulichen Gegners hinaus, die sich schon einmal unheilvoll ausgewirkt hat [. . .] Die teilweise Ratlosigkeit der westlichen Kritik gegenüber der merkwürdigen geistigen Erscheinung des Dichters äußerte sich zumeist – so auch hier – in der völlig willkürlichen Unterscheidung zwischen dem Poeten und dem Ideologen Brecht. Ein solcher Zwiespalt ist aus dem Werk selber niemals herauszulesen.

[. . .] Es ist vor allem das kreatürliche Scheitern der Johanna Dark: Ihr Versagen ist nicht gesellschaftlich, sondern aus ihrem So-Sein heraus bedingt – sie fühlt sich noch unschuldig, noch ohne Schuld [. . .]

(Echo der Zeit, 24. 5. 59)

HENNING RISCHBIETER

Die Historie vom rohen Kapitalismus. Ein Aspekt auf Brecht „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ anhand der Aufführungen in Hamburg, Dresden und Stuttgart.

Als vor zwei Jahren Gustav Gründgens im Hamburger Deutschen Schauspielhaus Bertolt Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ zum ersten Mal aufführte, war die deutsche Presse des Lobes voll – für die Aufführung. Dem Stück wurde sprachliche Meisterschaft nachgerühmt, man bewunderte die zarte Menschlichkeit der Titelfigur. Aber seine Fabel erschien allgemein als überholt, unzeitgemäß, ja gegenstandslos. Brechts Stück war unter den Händen von Gründgens zum Musterbeispiel formal großgearteten, kühl-klassizistischen Theaters geraten. Die Aufführung erschien als ein pompöses Monument auf dem Grabe einer toten Dichtung. Man war geneigt zu vermuten, daß die erste Aufführung auch die letzte sein würde.

Ich habe in den letzten Wochen nun die zweite und die dritte Inszenierung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ gesehen – in Dresden und in Stuttgart. Die neue Beschäftigung mit dem Stück und die beiden Aufführungen haben mein Urteil (das nach der Hamburger Inszenierung nicht wesentlich von dem abwich, was ich eingangs als allgemeine Reaktion schilderte) umgewandelt. Mir scheint jetzt: Gründgens und seine Interpretation verstellte den Blick dafür, daß in der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ ein großes realistisches Historien-Stück vorliegt. Diese Auffassung will ich im folgenden zu begründen versuchen.

Was geschieht in der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“? Das Stück spielt, stofflich genährt von Upton Sinclairs Reportageroman „Der Sumpf“, an der Viehbörse und auf den Schlachthöfen von Chikago. Es zeigt den Kampf der Schlachthausbesitzer untereinander und mit den Spekulanten, Aufkäufern und Viehzüchtern. Es hat sich vorgesetzt, die rücksichtslose Unmenschlichkeit grandios zu plakativieren, die im rohen, mit Vieh und Menschen gleich bedenkenlos marktenden Kapitalismus liegt, wo die Gesetze von Angebot und Nachfrage über die Ethik jederzeit triumphieren. Brecht stellt dar, wie der gierige und geschickte (und von Wallstreet, der größeren Macht im Hintergrund, am besten informierte) Pierpont Mauler alle seine Konkurrenten ausschaltet.

[. . .] Die Stuttgarter Aufführung, meiner Meinung nach der Hamburger durch Realismus, der Dresdner durch artistische Qualität überlegen, förderte in mir dann

schließlich jene eingangs behauptete Auffassung zutage, daß die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ ein großes realistisches Historienstück sei, ein Stück, in dem die Wahrheit über eine geschichtliche Situation aufgehoben ist.

Wir haben keine größer geartete dramatische Darstellung des rohen, des unaufgeklärten Kapitalismus als dieses Stück. Und wahr ist diese Darstellung, weil sie nicht platt ist, weil sie nicht naturalistisch undistanziert an den Erscheinungsformen klebt, weil sie durch mannigfache Formen der Distanzierung ihrem Gegenstand nicht aufsitzt, sondern ihn „bewältigt“. Zu diesen Formen gehören: die Übersteigerung ins Gigantische und zugleich die parodistische Verspottung, dazu gehören die schöne Schonungslosigkeit der Enthüllung und zugleich die Schönheit der Sprache. Dazu gehört schließlich – das Ganze durch übersteigen vollendend – die Figur der Johanna.

[. . .] Reden wir von dem, wovon alle Welt schon fast müde ist zu reden: von der Bewältigung der Vergangenheit. Wir, im aufgeklärten, humanisierten, wohlfahrtsstaatlich reformierten Kapitalismus lebend und diese Gesellschaftsform mit gutem Recht für der Übel kleinstes haltend – brauchen wir nicht dringlich, um uns selbst wachzuhalten, die dramatische Veranschaulichung jener großen Krise, aus der unsere finsterste, blutigste politische Verwirrung, der Faschismus, aufstieg?

(Theater heute 2 (1961), H. 67, S. 9–14)

M. KALLIGA

[. . .] Heute bittet kein Mensch mehr um Arbeit, jetzt nach dreißig Jahren umschmeicheln die Arbeitgeber geradezu die Arbeitswilligen. Heute sitzen nicht bloß die „Kapitalisten“ dickbäuchig und provozierend im Auto, sondern heute steuern auch die Arbeitnehmer ihre Wagen. . . . Die Zeiten ändern sich und wir mit ihnen! Ach, lieber Brecht, es ist alles so rührend, es ist alles so traurig stimmend, wenn man erlebt, wie ein mit Herzblut geschriebenes Schauspiel, wie ein ekstatisches Lehrstück schon nach drei Jahrzehnten Staub ansetzt. Er ist fingerdick [. . .]

(Untertürkheimer Zeitung, 29. 5. 61)

ROLF MICHAELIS

Johannes Gang in die Tiefe. Die neue Brecht-Aufführung im Stuttgarter Schauspielhaus

„Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, Brechts Stück aus den Jahren 1929/30, kommt mit der Stuttgarter Aufführung zum zweitenmal auf eine (westdeutsche) Bühne. Vor zwei Jahren hat Gründgens die späte Uraufführung nachgeholt. Die großartige Hamburger Inszenierung hat, gerade weil sie nicht im Sinne des Theoretikers Brecht war, einem neuen, von aller Doktrin unbelastetem Brecht-Stil die Richtung gewiesen. Die Stuttgarter Aufführung leitete Benno Besson, ein langjähriger Mitarbeiter Brechts. Die Erwartung hat nicht getrogen: die eindrucksvolle Inszenierung hält sich strenger an die Vorschriften von Brechts Theatertheorie. Kommt sie damit dem Stück näher?

Ehe wir Antwort auf solche Fragen suchen, sei der Rang von Bessons Leistung für den Stuttgarter Spielplan festgestellt. Nach den letzten drei Inszenierungen, deren Qualität vor allem im Zusammenspiel von Solisten bestand (die eigentümlichen Quartette, die sich bei Eliot, Kleist und O'Neill heraus hoben), hat Besson zum Abschluß der Saison zweiundsechzig Darsteller zu einer imponierenden Ensembleleistung vereinigt. Gerd Richter hat dem Regisseur die für Massenauftritte ungeeignete kleine Bühne des Schauspielhauses mit schnell aufzubauenden Podesten, mit Vorbauten und mit Versatzstücken, die vom Schnürboden hinabgesenkt wurden, soweit als möglich erschlossen. Die beiden Proszeniumslogen waren in die Spielenebene mit einbezogen, und eine Rampe ermöglichte das Spiel vor dem eisernen Vorhang. Das gewellte Profil dieses grüngrauen Metallvorhangs übertrug Richter auf sämtliche Bühnenbilder. Dieser Einfall ist verblüffend. Schmutzige Metallplatten kreisen die Spieler ein. Es sind die während des ganzen Spiels geschlossenen Fabrikttore der Schlachthäuser von Chicago. Wellblechwelt, Konservenwelt. Das Unnatürliche, Unmenschliche der Situation der Weltwirtschaftskrise konnte vom optischen Eindruck her mühelos ins Sinnbildliche gesteigert werden: Die Schlachthöfe, auf denen sich statt der zurückgehaltenen Ochsen frierende und hungernde Menschen drängten, wurden zum Symbol einer sich im Lebenskampf selbst zerfleischenden Menschheit.

Diese Transparenz des gegenständlichen, historisch fixierten Bildes auf ein zugrunde liegendes, allgemein und allezeit gültiges Sinnbild des Menschlichen müßte den Stil einer Aufführung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ bestimmen. Besson ließ es beim Zeitbild. Am deutlichsten teilte sich diese Absicht der Regie, einen historischen Weltaugenblick darzustellen, in den am Schluß über Lautsprecher verkündeten Schreckensnachrichten der dreißiger Jahre mit („Die Bank von England seit dreihundert Jahren zum ersten Male geschlossen“ etc.). Die bereits geschichtliche Aktualität zu betonen, heißt die Schwächen des Stücks betonen. Die in den Schlachthöfen Chicagos zusammengepferchten Menschen – das sind wir, das *können* wir sein, in einer Inszenierung, die das Plakat eines antikapitalistischen Thesenstücks hinter der Dichtung vom ewigen tragischen Schicksal des nach der Wahrheit fragenden Menschen zurücktreten läßt. Noch ist die Welt ein Schlachthof. Diese Parallele läßt sich heute, und immer, zu Brechts Stück ziehen. Jahreszahlen beweisen da gar nichts. Aber die an die ausgehenden zwanziger Jahre gebundenen Analogien vom Börsengeschäft und vom Arbeiterelend stimmen in der Zeit der Volksaktie, der Vollbeschäftigung, der Vollversicherung, der Vierzigstundenwoche nicht mehr. Deshalb wäre es besser gewesen, Besson hätte allen ideologischen Ballast von marxistischem Klassenkampfstück abgeworfen, um den eigentlichen Kampf zu instrumentieren, den nie zu endenden Kampf zwischen denen, die oben sind, und denen, die unten sind. Es zeigte sich nämlich, daß die Aktualitäten von 1930 ein Menschenalter später nicht mehr aktuell sind. In Bessons Inszenierung wirkte manches wenn auch nicht gerade langweilig, so doch die Einsinnigkeit der Parabel vom wahrheitssuchenden Menschen störend. (Der Hinweis auf Brechts Text ist kein Argument, da sich Besson an anderen Stellen beträchtliche Freiheiten erlaubte.)

Die Fabel dieses Stücks, das Brecht als böses Pamphlet zum fünfhundertsten Todestag der Jeanne d'Arc verfaßt hat, muß bereits im Zusammenhang mit der späten Äußerung des Dichters über die „einfachen Leute“ gesehen werden, „die so wenig einfach sind, denn sie suchen die Wahrheit, das ‚was dahinter ist‘“. Johanna

Dark, die amerikanische Jeanne d'Arc, ist ein kleiner Leutnant der Heilsarmee auf der Suche nach der Wahrheit. "Ich will wissen. Ich muß wissen", das sind ihre Worte, als sie den Kampf gegen die Ausbeuter aufnimmt, um für eine bessere Welt und für Liebe unter den Menschen zu sorgen. Sie fragt das große Warum des Lebens und verzehrt sich als Fackel der Wahrheit. Das Stück ist nicht nur ein spannungsloser Bilderbogen, wie die Leute uns glauben machen wollen, die nicht Brecht denken können, ohne episches Theater zu sagen. Die Szenenüberschriften sind ernst zu nehmen. Danach macht Johanna drei „Gänge in die Tiefe“. Die Wahrheitssucherin muß den geheizten Missionssaal und die Suppenschüssel verlassen, um zu den Armen hinabzugehen. Nach dem ersten Gang weiß sie, daß die leibliche Not das „Streben nach Höherem“ im Menschen unterdrückt. Nach dem zweiten Gang erkennt sie, daß die Menschen nur deshalb schlecht sind, weil sie ausgenützt werden: „Nicht der Armen Schlechtigkeit / hast du mir gezeigt, sondern / der Armen Armut.“ Nach dem dritten Gang in die Tiefe, der zum Gang in den Tod wird, muß sie bemerken, daß sie ihre Aufgabe nicht erfüllt hat, daß sie gutgläubig den Ausbeutern in die Hand gearbeitet hat: „Wieder läuft / die Welt die alte Bahn unverändert. / Als es möglich war, sie zu verändern / bin ich nicht gekommen.“ Jeder dieser Gänge führt Johanna tiefer hinab. Das Stück ist ein einziger, groß gesteigerter Gang Johannas in die Tiefe, in die Tragik, in den Tod.

Dieser fallenden Bewegung ist in zynischer Agressivität ein Aufstieg entgegengesetzt: Johannas Himmelfahrt. Da sie versagt hat, kann sie von den reichen Fabrikanten, die sich nach Johannas Verstoßung aus der Heilsarmee mit der kirchlichen Macht verbunden haben, noch sterbend ausgebeutet und als Heilige der Schlachthöfe kanonisiert werden. Orgelklang und Hosianna-Gesang machen ihre verzweifelte letzte Botschaft unhörbar: „Die aber unten sind, werden unten gehalten / damit die oben sind, oben bleiben.“ Diese Dialektik von oben und unten ist die Sprungfeder des Spiels. Oben sind die einander auflauernden Viehhändler, Viehzüchter, Aufkäufer und Schlächter. Unten sind die Armen, Entrechteten. Zwischen beiden Sphären bewegt sich Johanna.

Die Geradlinigkeit ihres Ganges in die Tiefe war in der Darstellung Käthe Reichels eigenartig gebrochen. Dem Konzept der Regie entsprechend spielte sie zwei Gestalten. Bis zur Pause mußte sie seltsam abgehackt und nach Worten ringend sprechen. Diese verfremdende Darstellung sollte das Suchen eines kleinen Menschen nach dem passenden Ausdruck zeigen. Soweit das bezweckt wurde, war die Anlage der Figur richtig. Ob es aber stimmt, Johanna ihre Straßenpredigten mit dem falschen Ton der auswendig gelernten Phrasen vortragen zu lassen? Kommen bei ihr nicht auch die religiösen Floskeln von Herzen? Füllt ihr Mitleid nicht auch die (aus anderem Munde) hohl klingenden Worte mit dem Mark der Überzeugung? Zugunsten einer Polemik gegen den Lippendienst der religiösen Gemeinschaften wurde die Figur der Johanna verzeichnet. Brechts Text ist Parodie genug. Er bedarf nicht der Parodie der Parodie. (Daß Johanna ganz in den Worten ihrer Predigten aufgeht, beweist übrigens eine spätere Szene, in der ein anderes Mädchen predigt, das sich ständig unterbricht und auf ihre Wirkung spekuliert.)

Erst nach der Verstoßung durfte Käthe Reichel der Johanna die Wärme geben, die sie doch von Anfang an besitzt. Klein und schmal, ein blasses Gesicht unter strähni-gem Haar, ein gehetztes Tier im Kampf mit Giganten. Daß die Reichel im zweiten Teil trotzdem manchmal etwas zurücktrat, ist die Schuld der konventionellen Intrige

mit dem Brief. Um die schwächliche Gegenhandlung auf festere Füße zu stellen, hat Besson verbindende Übergänge eingeschoben (die Szenen mit Frau Luckerniddle), die das Angestrengte der konstruierten Streikhandlung aber erst besonders deutlich machen. (In welcher Richtung Bessons Veränderungen gingen, belegt der Satz: „Zeiget ihr mir der Armen Seligkeit / so zeig ich euch der Armen Leid.“ Bei Brecht steht, getreu dem an Wortspielen reichen Stil des Stücks: „der schlechten Armen Leid“.)

In kolossalischem Kontrast zu der kindlich schmächtigen Käthe Reichel stand Hans Mahnke als Mauler. Er war wirklich ein Fleischkönig. Ein Fleischberg, ein Mannsberg türmte sich auf und sammelte Energie auf sich. Die sentimentalischen Anfälle von Lebenskel spielte Mahnke mit der ganzen Mischung von List und Selbstgefälligkeit. Die Worte des Alleingelassenen, nachdem Johanna sein Angebot abgelehnt hat, sind aber nicht ironisch zu verstehen. Hier, ganz ohne Zuschauer, ist Mauler von der furchtlosen Gestalt des kleinen Mädchens einmal wirklich gerührt. Um wieviel überzeugender und dramatischer wirken danach seine Bemühungen, sich mit Johannas Partei, sich mit Gott zu verbünden, um „sie, welche du kennst“, nicht mehr kennen zu müssen.

Solche Verzeichnungen im Detail (die allerdings bis zu dem Stilbruch gingen, daß einmal Schneesturm mit Flocken und Wind herrschte, ein andernmal ohne diese illusionistischen Mittel) beeinträchtigen gelegentlich die Wirkung einer Aufführung von Niveau, die langanhaltenden Beifall fand.

(Stuttgarter Zeitung, 29. 5. 61)

ELISABETH BROCK-SULZER

[...] Am nächsten Tag erschienen dann die Pressereaktionen. Sie gingen von begeisterter Anerkennung bis zu restloser Ablehnung, die diesem Werk Brechts jeden Kunstwert absprach. Die nächsten Aufführungen waren denn auch recht gestört durch lauten Protest, ja, die Polizei konnte eines Abends gar Stinkbomben beizeiten aufspüren. Dann beruhigte sich die Atmosphäre, ein Diskussionsabend trug viel zur Klärung der Gemüter bei, namentlich das junge Publikum trat mit Überzeugung für den Dichter Brecht ein – kurz, das Stück konnte die vorgesehene Zeit laufen und füllte das Theater immer höchst befriedigend. Es zeigte sich, daß es der nichtkommunistischen Welt angemessen und aufgetragen ist, sich klarzuwerden über die Macht des Kommunismus, wozu nun eben doch auch die Frage gehört, wie weit die kommunistische Weltanschauung formzeugende Kraft besitze. Gewisse Werke Brechts sind erstickt an der kommunistischen Lehre und sind kaum mehr als ödeste politische Paukerei. Die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ gehört nicht zu ihnen. Sie lebt aus einem echten Leiden an der Welt, einer echten Empörung gegen Ausbeutung und Lüge. Und sie gestaltet auch eine der bestürzendsten menschlichen Erfahrungen: das Versagen der Reinheit. Brechts Johanna hat nur Reinheit, nicht aber Kraft, darum geht sie unter, darum gefährdet sie auch das, was sie retten will. Und wenn hier Brecht eine wahrhaft diabolische, eine mörderische Begabung zur Parodie entfaltet, so mag uns das nicht einfach als Schändung der Klassiker erscheinen – die Parodie hat ja noch immer das Parodierte auch in neuen Dimensionen zu entdecken gewußt –, sondern sie mag uns nicht zwingen zu neuer Überprüfung unseres Ver-

ac 9

hältnisses zu den Klassikern. Die Parodie eines großen Textes nimmt eigentlich viel weniger diesen aufs Korn als unsere zu Unrecht allzu friedlich gewordene Bewunderung dieses Textes.

(Theater heute 3 (1962), H. 10, S. 11)

KARL KORN

Das große Gedicht vom Fleisch. Bert Brecht: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ in Frankfurt

Wie warmer Frühlingsregen rauschte der Beifall am Sonntagabend kräftig auf, als der Hausherr und Regisseur Harry Buckwitz nach der theatralischen Schau der Kanonisierung der Heiligen der Fleischbank sich mit dem Ensemble dem Publikum der zweiten Frankfurter Eröffnungspremiere zeigte. Ein einziger kläglich Pfiff wirkte wie ein schwacher Nachhall jener erbitterten Kämpfe, die vor dreißig Jahren – es war im Januar 1933 – im benachbarten Darmstadt um die von Hartung unter Mitwirkung von Eppelsheimer und Hirschfeld geplante Uraufführung tobten. 1963 herrschte schieres Einverständnis, daß man im neuen Frankfurter Haus eine durchdachte, von kräftigen Impulsen erfüllte, ausgewogene und im einzelnen klar gezeichnete Inszenierung gesehen und gehört hatte. Doch erfordert die Frage eine Antwort, wie man, nachdem Gründgens 1959 mit der Uraufführung vorangegangen war, die Neueinstudierung zum festlich-repräsentativen Anlaß zu verstehen habe. Die Antwort ist einfach, wenn man vom Theater ausgeht. Brecht erweist sich über den Theoretiker des epischen Theaters und den Lehrmeister der anti-aristotelischen Dramatik hinaus stets aufs neue als den größten Bühnendichter deutscher Zunge in unserer Zeit. Der Dichter der Mutter Courage und der Dreigroschenoper, des guten Menschen von Sezuan, des Kaukasischen Kreidekreises und der Heiligen Johanna der Schlachthöfe setzt offene und heimliche Brecht-Gegner immer wieder in Verwirrung, setzt sie matt. Noch im härtesten Satz, dem am meisten mißverstandenen der Heiligen Johanna

Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt
Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch,
Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen,
Bis er verreckt ist

ist der Aufruhr derer, die unten leben, in die Not des religiösen Menschen schlecht hin übersetzt. In diesem Satz ist keine Blasphemie gegen Gott, sondern der Schrei des Menschen, daß Gott unsichtbar bleibt, während gepredigt wird, er hülfe doch. Das verdeckte Pathos des Satzes steht und fällt mit der sprachlichen Fassung. Er ist wahr, weil und insofern er gedichtet ist.

Das episch breit angelegte und doch dramatisch scharf gefaßte Exempel der gesellschaftlichen Prozesse, das uns in der Heiligen Johanna der Schlachthöfe vorgeführt wird, trägt alle Züge seiner Entstehungszeit, der ausgehenden zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre, an sich. Aber hinter der Generalstreikparole, hinter dem Lehrstück von den Zusammenhängen zwischen Spekulation, Überproduktion, Unterbeschäftigung und zyklischen Wirtschaftskrisen erscheint dem Zuschauer, der in einer veränderten, im Gleichgewicht gehaltenen Weltwirtschaft und in einer Zeit

der etablierten Gewerkschaftsmacht innerhalb der Industriegesellschaft lebt, doch das Bild seiner, der modernen Welt. Das Heilsarmeemädchen Johanna geht auch den Weg „in die Tiefe“ des christlichen Gewissens. Sie, die als naive Dienerin der Armeleutesuppenküche und tröstender Jesuslieder naiv und ahnungslos auszog, lernt der Armen Schlechtigkeit als der Armen Leid begreifen, sie lernt die Wohltätigkeit der Schwarzen Strohütte als den Dienst ihrer „Kirche“ im Sold der etablierten Macht durchschauen, sie lernt, daß die Arbeiter ihr die Solidarität versagen, und sie lernt – ihre bitterste Lektion –, daß Gewalt sein muß. Sie endet wie Jeanne d’Arc als Märtyrerin. Tod und Kanonisierung zu Chicago sind eine mit bitterem Sarkasmus ins Moderne gewendete Parodie der Scheiterhaufenszene auf dem Marktplatz zu Rouen 1431, des Revisionsprozesses 1456 und der Heiligsprechung 1920. Das Klassenkampfmotiv tritt in den Hintergrund. Brecht ist immer der Bürger geblieben, dessen tiefe Unruhe wohl aus den alten Untergründen reformatorischer Gewissensnot stammte. Man kann und sollte die Heilige Johanna der Schlachthöfe in unseren Jahren des armen Papstes Johannes und des Konzils besser verstehen.

Brechts aktuell-politische Absichten stehen teilweise nicht mehr zur Diskussion. Aber es wäre billig, das Stück darum zu belächeln, weil man es anders hat kommen sehen. Die Unruhe des Gewissens bleibt und mit ihr der Anstoß zur Beziehung auch auf unsere Wirklichkeit. Dies ist der eine Grund, der das Stück so lebendig erhält, so daß es im Jahre 1963 ein sogenanntes Wohlstandspublikum von links und von rechts in Atem hält. Der andere ist dramaturgisch zu verstehen.

In seinen Studien über das epische Theater hat Brecht geschrieben: „Wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr ins Drama (gemeint ist das herkömmliche der fünf Akte, des Schicksals als einheitlicher Macht) paßt, dann paßt eben das Drama nicht mehr in die Welt.“ Wie immer man mit geschärftem, kritischem Verstand und aus vermehrter Einsicht die Brechtsche Demonstration der wirtschaftlichen und sozialen Machtkämpfe versteht und beurteilt, Brecht bleibt vorläufig der einzige Dramatiker der Weltliteratur, der gegenläufige soziale Tendenzen, Mächtegruppen und die Bewegung der Interessen auf die Bühne zu bringen wußte. Darin liegt der andere Grund dafür, daß New York und Paris, London und Lyon, Mailand und sogar das traditionsfeste Wien um Brecht nicht nur nicht herumkommen, sondern seiner Bühnenerfindung und Bühnensprache nicht entraten können.

Frankfurt hatte uns am ersten Abend eines neuen Abschnitts seiner Theatergeschichte mit einem „Faust ohne Seele“ (FAZ vom 16. Dezember) bedacht. Bedenkt man die oben zitierten Sätze Brechts, dann scheint sich der entseelte Faust als die Probe darauf anzubieten, daß das herkömmliche Drama nicht mehr in unsere Zeit passe. Wie immer man die Dinge sehen mag, in Frankfurt weiß man Brecht zu verstehen, zu spielen und zu sprechen. Buckwitz ließ Brecht unverfremdet, gleichsam naiv spielen – und tat gut daran. Zwar wäre auch eine Brecht-Parodie denkbar. Doch legte es der Regisseur auf zwei Ziele an: die Stationswege der Johanna vom äußerlichen zum gelebten und erlittenen, aktiven Christentum und das Lehrstück vom Auf und Ab der gesellschaftlichen Prozesse vorzuführen. Die Gefahr, daß ein individuelles Drama Johanna neben einem kollektiven, klassenkämpferischen herliefe, wurde vermieden. Die Protagonisten und Mauler und Johanna blieben ihren gesellschaftlichen Gruppen auch im Widerspruch verhaftet. . . .

ROLF MICHAELIS

Der mühsame Brecht. Brecht „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“, Nationaltheater Mannheim, Regie Ulrich Brecht

Bertolt Brecht als Pflicht? Ulrich Brecht macht's möglich. Seine schleppende Inszenierung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ im Kleinen Haus des Nationaltheaters Mannheim unterdrückt parodistische Kontraste, löscht ironische Lichter dieser Szenenfolge aus den Jahren 1929/30 zugunsten einer schwerfälligen Demonstration. Die Mannheimer Aufführung, die vierte in der Bundesrepublik, ist nicht nur die längste (fast vier Stunden), sondern auch die zu empörenden oder zustimmenden Reaktionen am wenigsten provozierende – und das, obwohl der Regisseur agitatorisches Theater machen läßt. Nach der Uraufführung bei Gründgens (1959), der mit großer Kunst das Parabelspiel von Herrschenden und Beherrschten, vom „Schlachthaus der Welt“ vorstellte; nach Benno Bessons schärferer, sozialkritisch akzentuierter Inszenierung in Stuttgart (1961), in der Käthe Reichel die drei „Gänge Johannas in die Tiefe“ als große Stufen des Scheiterns eines guten, aber zur Tat nicht entschlossenen Menschen spielte; nach der Inszenierung, mit der Harry Buckwitz das Frnkfurter Theater eröffnete (1963), wo das Theatralische eines bunten Bilderbogens alle Satire zudeckte; nach diesen drei Versuchen nun ein vierter, ehrgeizig beginnend, rasch im nicht gegliederten Geschirr der Szenen steckenbleibend.

Offene, vorhanglose Bühne, die mit den rechts und links über den Sitzen aufsteigenden, (sonst mit Jalousien abgedeckten) Treppen tief in den Zuschauerraum hinein erweitert ist. Rechts und links und über der Bühne weiße Projektionsflächen. Oben erscheint vor jedem Bild der Szenentitel. Links wechseln Zitate von Marx und Lenin einander ab. Rechts leuchtet zu Beginn ein Satz aus dem „Kapital“ von Marx über den industriellen Kreislauf. Die Ausdrücke, mit denen Marx die Phasen dieses kapitalistischen *circulus vitiosus* bezeichnet, erscheinen im Laufe des Spiels auf dem rechten Bildschirm: Diagnose des wirtschaftlichen Krankheitsprozesses und Illustration des Bühnenvorgangs. Der Regisseur nimmt damit die Anregungen marxistischer Interpreten (Käthe Rülicke, Hans Mayer) auf und bringt Brechts Spiel auf die Bühne als Demonstrationsobjekt für das menschliche Leben in einem Wirtschaftssystem, das sich vom „Ende der Prosperität“ zur „Überproduktion“, zur „Krise“, zur „Stagnation“ und schließlich wieder zum „Übergang zu mittlerer Lebendigkeit“ entwickelt. Brechts Stück aber ist mehr als dramatisierter Marx. Ulrich Brecht, darauf bedacht, den Krisenzyklus des Kapitalismus in der Aufführung zu spiegeln, verliert die eigentümlichen dramatischen Gesetze aus dem Auge, nach denen Bert Brecht die Szenenfolge gliedert. Der Regisseur opfert die für eine Aufführung viel wichtigere Form des Kräftespiels zweier gegeneinander laufender, dramaturgischer Entwicklungslinien. Ob Brechts Stück den ökonomischen Kreislauf von Krise zu Krise abbildet oder nicht, ist für die Inszenierung von geringerer Bedeutung als die vom Dramatiker Brecht erstrebte Bewegung „in die Tiefe“, der er, in zynischer Aggressivität, einen Aufstieg entgegensetzt: Johannas Himmelfahrt, die den drei Gängen in die Tiefe, ihrer Höllenfahrt, am Ende korrespondiert. Nicht der Kreis, sondern diese übers Kreuz laufende Bewegung des Spiels muß die Regie erkennen und szenisch verwirklichen. Benno Bessons Stuttgarter Inszenierung, Marx um nichts weniger verpflichtet, lieferte diese Einsicht in den wirtschaftlichen Krisenreigen als Dreingabe. Ulrich Brecht versteift sich auf die Inszenierung einer ökonomischen Theorie,

verbaut sich damit den Blick auf das Bühnenstück, auf das Kunstwerk. So fehlt seiner Aufführung die Steigerung in dem dreimal wiederholten Gang in die Tiefe und in einer Gegenbewegung von Johannas Vergewaltigung zur ersten Heiligen des Kapitalismus. Hätte es eines Beweises bedurft, daß man mit ausschließlich marxistischer Deutung diesem Stück, seinen Widersprüchen, seiner Unentschiedenheit, seinen Abschattierungen, nicht gerecht wird, dieser Regisseur, mit mehr Gespür für akademisch interpretatorische Formeln als für die Vitalität der szenischen Form, liefert ihn [. . .]

[. . .] Dieses subtile Drama zwischen kleinem armem Kind und großem reichem Mann findet in Mannheim nicht statt.

((Theater heute 7 (1966), H. 6, S. 48–49)

HEINRICH VORMWEG

Geschäft mit dem Gefühl fürs Höhere. Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ in Köln aufgeführt

Eine vorzeitige Erinnerung daran, daß Bertolt Brecht am 10. Februar dieses Jahres 70 Jahre alt geworden wäre: Im Kölner Schauspielhaus hatte jenes Stück Premiere, in dem Brecht vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise um 1930 den Mechanismus, der solche Krisen hervorbringt, bloßzulegen versucht hat, und zugleich auch den Zusammenhang von Kapitalismus und Religion, wobei Religion zu verstehen ist als die gesellschaftlich bedeutendste Erscheinungsform des Dranges zum Höheren.

„Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ wird verhältnismäßig selten aufgeführt. Kommt aber nicht auch längst jede Aufführung zu spät? Hungernde, frierende, verzweifelte Massen von Arbeitslosen gelten inzwischen nicht ohne Grund als eine durchaus historische Angelegenheit. Die Erscheinungsform von Wirtschaftskrisen hat sich völlig verändert. Gesetzt der Fall, es gibt noch Börsenganoven, so wissen gerade sie, daß sie ihren Markt nicht ruinieren dürfen, wenn sie sich nicht selbst ruinieren wollen, und bei Brecht repräsentieren die hungernden Massen durchaus schon den Markt. Die direkte Ausbeutung des Gefühls für das Höhere im Menschen zur besseren Kostümierung der Gewinninstinkte ist ferner dort nicht mehr erforderlich, wo die Massen als Konsumenten nahezu völlig in das ausbalancierte System einbezogen sind und selbst von ihm profitieren.

Es wäre nicht übermäßig schwierig, im einzelnen nachzuweisen, daß „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ als ein Produkt nichtaristotelischer Dramatik ihre entscheidende Funktion, über das Funktionieren eines Wirtschaftssystems aufzuklären, nicht mehr hinreichend erfüllt. Die Aktualität des Stückes ist schon eine historische. Die ist jedoch der Gegenwart immer noch näher als die meisten Historiker, die das Theater unablässig neu auflegt. Und obwohl Chöre abgerissener, hungernder, frirender Arbeitsloser eher als Momente der Illusionierung erscheinen, weil sie für den Zuschauer identisch sind mit dem gemeinten Prozeß selbst und diesen, der sich inzwischen ganz anders darstellt und ganz andere Probleme aufwirft, deshalb nicht aufklären, sondern aufs neue verschleiern – obwohl es für das Theater gerade bei diesem Stück noch kaum eine andere Möglichkeit zu geben scheint, denn Brecht als

Klassiker mißzuverstehen und ihn so in die aristotelischen Traditionen zu pressen, so bleibt doch bei Brechts Johanna ein größerer Rest an Aufklärung als bei jenen von Schiller und Shaw [. .]

(Süddeutsche Zeitung, 15. 1. 68)

ALFRED PFAFFENHOLZ

[. .] „Die heilige Johanna“ ist durch ihre poetische Vollkommenheit gültige Darstellung der unmenschlichen, sinnlosen Entartungsmöglichkeiten, die auf dem Grund des kapitalistischen, marktorientierten Produktionssystems bereitliegen. Das Chaos, die Folge dieser Entfesselung, hat den Faschismus, die finstere politische Entartung, geboren. Das kapitalistische System, dessen reformierte, humanisierte Form unser Leben bestimmt, ist um so gefährlicher, je klarer es auch in seinen negativen Möglichkeiten erkannt wird. „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ ist, so gesehen, ein großes poetisches Dokument, ein Historienstück über die finsterste Phase des Kapitalismus, ein Warnbild [. .]

(Saarbrücker Landeszeitung, 29. 1. 68)

REINHOLD LINDEMANN

Profitgier unter Ochsen. Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ im Kölner Schauspielhaus

Brechts „Johanna“ steht bei klassisch Gebildeten und gläubigen Christen nicht hoch im Kurs. Seine Parodie auf jene, die sich „im Geiste erheben“ und im Schlamm der Profitgier steckenbleiben, hat man ihm ebensowenig verziehen wie seine vehementen Anwürfe gegen die „folgenlose Güte“ eines mit dem Jenseits liebäugelnden Spruchbandchristentums, das vor allem in dem salbadernden Major der „Schwarzen Strohüte“ parodiert wird.

Zugegeben: Brecht besaß eine wahrhaft diabolische Begabung zur Parodie, eine mörderische Lust an der Persiflage, der er im letzten Bild der „Johanna“ mit klingenden Reimen die Zügel schießen ließ. Aber es ist ein grobes Mißverständnis, in seiner Parodie (und im Parodistischen überhaupt) einfach nur die Schändung und Verhöhnung hochverehrter Werte sehen zu wollen. Genau das Gegenteil ist der Fall: Brechts Parodie bedeutet die Aufforderung, das lächerlich Gemachte neu zu sehen, in tieferen Dimensionen zu begreifen, unser routiniertes Verhältnis zu Klassik und Christentum schonungslos zu überprüfen. Seine „Johanna“ ist schockierend – sie soll und muß schockieren bei jeder neuen Inszenierung des Werkes [. .]

So macht Hainer Hills Bühnenbild die Umrisse des Stücks unmittelbar sinnfällig, das sich vom Zeitbedingen der Weltwirtschaftskrise von 1929 ins Überzeitliche der Krise des Menschen hinter den Gittern einer durch Profitgier und Ausbeutung pervertierten Welt weitet.

Fontheims Regie war immer nur darauf bedacht, dieses vielschichtige, auf den widersprüchlichsten Weltebenen von unmenschlicher Ausnutzung, verderblicher

Unkenntnis, mörderischer Unordnung, nackter Not, öliges Frömmigkeit, blinder, engelhafter Hilfs- und Opferbereitschaft spielende Werk in den szenischen Griff zu bekommen. Mit einem bunten, turbulenten Spektakulum oder mit holzschnitthafter Kargheit ist es dabei nicht getan. Fontheim vermied beide Extreme. Er beschwor die welttheaterhafte Weite des Spiels zwischen den „Wenigen, die oben, und den Vielen, die unten sitzen“, das ganze, gräßliche „Schaukelbrett mit den zwei Enden“ des Menschlichen, die nicht zusammenkommen können und wollen [...]

(Stuttgarter Zeitung, 2. 2. 68)

MANUEL GASSER

[...] Wie alle große Kunst, ist das Stück zugleich zeitgebunden und zeitlos.

Man kann von ihm ablesen, wie ein Dichter zu Beginn der dreißiger Jahre [...] den Zustand der Gesellschaft gesehen und erlitten hat; auf der andern Hand steht es als Exemplum für menschliche Größe und menschliche Unzulänglichkeit, für den immerwährenden, nie entschiedenen Kampf zwischen Gut und Böse [...]

(Die Weltwoche, Zürich, 22. 3. 68)

HANS HEINZ HOLZ

[...] Die Lust an der Parodie ist unverkennbar, auch in der Behandlung der gebundenen Sprache [...] Parodie ist vielmehr die Form des Stücks, sie bestimmt seinen Vorzeige-Gestus, die Struktur seines Szenariums [...] Parodie ist nicht einfach Persiflage, sondern der Darstellungsmodus einer rationalen und dialektischen Betrachtung der Wirklichkeit. Wie sich im heroischen Zeitalter der Kampf zwischen gesellschaftlichen Kräften als ein solcher zwischen großen Individuen abspielt, ist bekannt; die Motive sind durchschaubar. Daß der dramatische Konflikt, reduziert auf den Kampf um Profit, sich in seiner niedrigsten und unmenschlichsten Gestalt manifestiert, wenn auch unter dem Schleier hoher Ideologien und unbegriffenen Schicksals, ist die Erfahrung des modernen Stückeschreibers. Dieser Schein, der im Bewußtsein der Opfer die Erkenntnis verhindert, wie das mangelhafte System abzuschaffen sei, wird dadurch entlarvt, daß man die ideologische Selbststilisierung der herrschenden Klasse nachvollzieht und zugleich mit dem Inhalt ihres wirklichen Tuns erfüllt. Dieses Verfahren ergibt den parodistischen Effekt, der ein kritisches Verhalten zur Selbstinterpretation der herrschenden Klasse produziert. Die Parodie ist nicht zusätzliches Kunstmittel, sondern macht das Wesen und die Struktur des Werkgehaltes aus. Nicht edle und deformierte Charaktere sind Gegenstand und Träger der Handlung, sondern die Verzerrung der Wirklichkeit im Spiegel des Bewußtseins und die Verunstaltung jedes singulären Moments dieser Wirklichkeit durch das Ganze.

Falsch wäre es also, im Stück vor allem den Kampf des idealistischen [...] Heilsarmee-Mädchens gegen den mächtigen [...] Fleischerkönig zu sehen: also das Drama einer individuellen Konfrontation, den Zusammenprall zweier Charakterfiguren.

Die Form der Parodie zeigt gerade, daß diese heroische und sozusagen individual-psychologische Vorstellung von gesellschaftlichen Konflikten [...] unter den Bedingungen kapitalistischer Marktmechanismen nicht mehr gilt [...]. Es kommt darauf an, bei einer Inszenierung der „Schlachthöfe“ deutlich zu machen, daß Maulers Empfindsamkeiten nicht geheuchelt sind, sondern als Rückseite der Medaille seinem brutalen Geschäftssinn spiegelbildlich zugeordnet bleiben: das System ist es, das Mitleid und Zartgefühl noch als Mittel für den Profit der Mächtigen umsetzt [...]. Die Parodie entlarvt die Täuschung, der wir erliegen, wenn wir glauben, daß wir es mit selbstverantwortlichen Menschen zu tun haben; es sind die Gesetze der Ware, die durch das Handeln des einzelnen hindurchscheinen [...].

(National Zeitung, 2. 4. 68)

JÜRGEN BECKELMANN

[...] Als Brecht 1930, zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, sein Stück schrieb, wollte er das Publikum ermuntern, indem er zeigte, daß das, was da scheinbar schicksalhaft und für viele unbegreiflich über das Volk hereingebrochen war, seiner Schicksalhaftigkeit und Unbegreiflichkeit entkleidet werden könnte.

Heute ist die Situation eine andere. Der Kapitalismus scheint zu funktionieren, das Proletariat ist sozial zum Kleinbürgertum aufgestiegen, was zugleich bedeutet, daß sein politisches Bewußtsein abgesunken ist. Mit anderen Worten: Das große Problem von heute ist die außerordentlich geschickte Verschleierung des Kapitalismus, seine Vernebelungstaktik, die die vielbesagte Entfremdung zur Folge hat. Und eben hierauf stellten Manfred Wekwerth, der die Aufführung weitestgehend angelegt hat, und Joachim Tenschert, der nach Wekwerths Erkrankung die Regie zu Ende führte, die Inszenierung ein [...].

(Süddeutsche Zeitung, 15/16. 6. 68)

ULRICH SEELMANN-EGGEBERT

[...] Nachdem man lange genug immer wieder behauptet hatte, die gesellschaftlichen Voraussetzungen dieses in der Zeit der großen Wirtschaftskrise geschriebenen Stücken seien überholt, hatten die Goldkrise und die Silberspekulationen der letzten Woche genügt, um den Szenen an der Börse eine geradezu brennende Aktualität zu geben und Lacher und Applaus an anzüglichen Stellen herauszufordern, die sonst wohl unbeachtet geblieben wären [...].

(Stuttgarter Nachrichten, 22. 4. 68)

SINAH KESSLER

[...] Im Deutschland von 1959 konnte man Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ – vielleicht – mit einiger Berechtigung als Reminiszenz, die weit von uns entfernt sei, bezeichnen, weil es bei uns kein Pendant mehr gab zu den verelendeten Proletariern von 1931; 1965 billigte man dem Stück wenigstens schon zu, das

„zweideutige Gesicht der Kirche“ als noch aktuelle Komponente zu zeigen. Würde man es heute, nach den Erfahrungen, die wir aus den Protestbewegungen der letzten Jahre ziehen mußten, besser aufschlüsseln? Oder muß man, um dieses Stück in seiner „Mehrdimensionalität“ werten zu können, in einem Lande leben, in dem der Nerv der Dinge noch bloßer liegt als bei uns?

Zum Beispiel in Italien. Wer jetzt Giorgio Strehlers Inszenierung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ sieht, stellt mit Erstaunen fest, daß es eines der besten Brecht-Stücke ist, komplexer als jedes andere, gleichsam eine Synthese der Probleme, die vom „Brotladen“ bis zum „Puntila“, „Kaukasischen Kreidekreis“ und „Arturo Ui“ einzeln behandelt werden. Und mehr noch: daß es von einer horrenden Aktualität ist und nicht nur der Prosperity und den Kapitalisten-Machenschaften „mitten ins Herz“ trifft, sondern der heutigen Gesamtsituation. In die aber sind wir alle verkettert und müssen begreifen, daß „es so nicht weitergeht“, daß wir aber nicht mehr zurück können in jenen Status der Unschuld, von wo aus ein rigoroser Neubeginn möglich wäre, und nicht fähig sind, das als notwendig Erkannte mit letzter Konsequenz zu erkämpfen [...]

(Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 7. 70)

KARL KANTE

[...] Ist die Einübung in den Vulgärmarxismus längst überholt, wurde der Zuschauer der komplizierten Börsenintrigen müde, verlor er die Lust an den Szenen, Bild, Dialog gewordenen Mitteilungen aus der Wirtschaftsbeilage – so beeindruckten doch die Leiden und Leidenschaften der im epischen Fluß sich dramatisch entwickelnden Gestalten, fesselte das gut gegliederte Spiel im Bezirk der Schlachthöfe, wo mit den armen Schweinen und den armen Leuten nicht gerade säuberlich verfahren wird [...] Parabel vom sozialen Gegensatz [...].

(Der Tagesspiegel, 18. 7. 70)

HEINRICH VORMWEG

[...] „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ ist jenes Stück Bertold Brechts, das schon am meisten Patina angesetzt hat. Es ließe sich lange darüber streiten, ob und wie es noch zuspätspielen sei. Müßte es nicht, um die Intention Brechts, nämlich die Darstellung kapitalistischer Wirtschaftsverhältnisse, heute noch zu treffen, historisch genau lokalisiert und zugleich um einen aktuellen Anhang erweitert werden? Es sind nämlich die früh- und nicht die spätkapitalistischen Verhältnisse, die Brecht schildert. Faßt man 40 Jahre nach seiner Entstehung das Stück ganz konventionell als Kunstwerk auf, bringt man es in die Gefahr, selbst zu einem jener Versatzstücke im Überbau zu werden, deren Funktionen es unter anderem entlarvt.

Wie das Publikum die Aufführung aufnahm, ließ befürchten, daß eben dies in Recklinghausen passierte. Die für den festlichen Besuch festlich gekleideten Arbeitnehmer zum Beispiel erkannten sich keinesfalls wieder in den hungernden und ver-

zweifelten Proletariern, die Brecht in den Schlachthöfen Chicagos arbeitslos herumhocken läßt. Wie sollen sie auch. Johanna, deren Kanonisierung am Schluß ausschließlich der Unterdrückung dient, die sie allzu naiv bekämpft hat, mußte ihnen dafür fast als eine Vorkämpferin dessen erscheinen, was inzwischen längst erreicht scheint. Und das lag an der Inszenierung [...]

(Süddeutsche Zeitung, 3. 5. 71)

ULRICH SCHREIBER

[...] Fünfundzwanzig Jahre Ruhrfestspiele Recklinghausen: das ist ein Vierteljahrhundert des Bemühens, in einem kapitalistischen Wirtschaftssystem und einer parlamentarischen Demokratie dem Proletariat jenen Nachholbedarf an Bildungsgütern zu erfüllen, den es gegenüber dem Bürgertum immer noch hat. Streng genommen also die Fortführung des Klassenkampfes mit anderen Mitteln. Doch zu dem hat sich der Deutsche Gewerkschaftsbund (...) nie bekannt.

[...] Ein Stück, das von den repressiven Methoden des Kapitalismus handelt, an dessen Ende die gescheiterte Heldin den klassenkämpferischen Satz ausspricht, daß nur Gewalt helfe, wo Gewalt herrscht: diesen Wagemut hatte man den Ruhrfestspielen nicht mehr zugetraut.

Natürlich wird, und das mit guten Gründen, in der Festzeitschrift Johannes Ausspruch relativiert, daß er aber in der Inszenierung von Heinrich Koch nicht gestrichen wurde, deutet immerhin an, daß man in Recklinghausen nicht mehr ausschließlich auf ein Ideal der Kunst als Kundendienst in einer Konsumgesellschaft setzt. In Recklinghausen hat man jedenfalls das Hauptproblem der kapitalistischen Demokratie erkannt: in welchem Maße kontrolliert das System der freien Marktwirtschaft die parlamentarische Demokratie, wie ist der Kampf gegen die Klassengesellschaft mit einer Erweiterung der demokratischen Basis zu vereinen? Diese Fragen werden jetzt in Recklinghausen offen diskutiert, und zwar nicht nur in den Seminaren der „Woche der Wissenschaft“.

Brechts 1930 fertiggestelltes Stück kann auf diese Frage natürlich keine Antwort geben, weil die Geschichte die marxistische These vom unausweichlichen Zusammenstoß der Klassen nicht einmal für die Weltwirtschaftskrise bewiesen hat. Anders ausgedrückt: das zeitliche Zusammentreffen vom Bewußtsein der Notwendigkeit einer sozialistischen Revolution mit der entsprechenden ökonomischen Grenzsituation hat sich nach der russischen Oktoberrevolution nicht wiederholt – von Mechanismus der Geschichte kann also keine Rede sein. Und in Anbetracht dieser Situation durfte sich das Recklinghauser Festival bislang auf jene „idealistischen Abweichungen“ berufen, deren sich selbst ein Bertolt Brecht nicht immer schämte [...]

(Handelsblatt, 8. 5. 71)