

Hans Peter Herrmann

»Die Heilige Johanna der Schlachthöfe«

Über Vielfalt und Reichtum von Brechts realistischer Schreibweise

[...] Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, »Gestelltes«. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar. Wer die dunklen Assoziationen, die anonymen Gefühle gibt, die sie erzeugt, gibt sie selbst nicht mehr. Ihr werdet die Früchte nicht mehr am Geschmack erkennen. Aber wir reden, so redend, von einer Kunst mit ganz anderen Funktionen im gesellschaftlichen Leben, nämlich der, Wirklichkeit zu geben, und wir tun es nur, um das, was die »Kunst« hierzulande macht, von solchen Ansprüchen zu befreien, die nicht aus ihrer Funktion resultieren.¹

Der Textausschnitt stammt aus der Entstehungszeit der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Bert Brecht stand damals, Anfang der 1930er Jahre in Berlin, auf dem Höhepunkt seines Erfolges, seines öffentlichen Ansehens und seiner Um-

1 Bert Brecht: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. [Geschrieben Frühjahr-Herbst 1931, erschienen 1932], in: Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 21: Schriften 1. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 2001, S. 448-514, hier S. 469. Im Folgenden zitiert als GBA, Band, Seite, Zeilen. – Die »Heilige Johanna« wird zitiert nach der Ausgabe im Suhrkamp-Taschenbuch 113, ohne weitere Angaben mit Szenen-Nummer; Seitenzahl. Näheres zu dieser Ausgabe und zu der Textfassung, die sie repräsentiert, im Anhang zu diesem Aufsatz.

strittenheit. 1929 hatte er mit der *Dreigroschenoper* Triumphe gefeiert; 1931/32 kam auch *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* beim Berliner Publikum sehr gut an.² Im Januar begann eine Serie von Aufführungen der *Mutter* im Rahmen der Arbeiterbewegung. Mit den *Lehrstücken* hatte Brecht seit Jahren einen dritten, neuen Weg praktischer Theaterarbeit beschritten. Da kam ihm der – verlorene – Urheberrechts-Prozess um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* gerade recht, in einer umfangreichen Schrift seine künstlerische und politische Position darzulegen. Mit durchgefärbter marxistischer Begrifflichkeit definierte er den Ort seiner »Kunst« in der von »bürgerlicher Ideologie« beherrschten Welt des »Kapitalismus« und des »Klassenkampfes«. Aber er beschrieb die Aufgabe von Kunst nicht als direkte Beteiligung an den politischen Auseinandersetzungen oder als Beitrag zur Veränderung der Welt, wie der Schluss der *Heiligen Johanna* hätte vermuten lassen, sondern er beschrieb sie als Insistieren auf der Widersprüchlichkeit gegenwärtiger gesellschaftlicher Wirklichkeit gegenüber den »(landläufigen) Vorstellungen«³ von Wirklichkeit. Die entnahm er den Äußerungen bürgerlicher Zeitungen zum Prozess, kritisierte sie im Hauptteil seines Artikels Aussage für Aussage und entwickelte aus dieser Kritik sein eigenes Konzept. In diesem Kontext steht der obige Textauschnitt mit seiner Kernaussage: es sei die Funktion der Kunst, »Wirklichkeit zu geben«.

Diese Wirklichkeit sei eine der Moderne, der industriellen Produktion, der Wissenschaften, der technischen »Apparate« und der Massenmedien (»Radio, Film, Buchgemeinschaften usw.«).⁴ Ihr müsse die Kunst sich stellen, Denn: »Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.« Und dann folgen Aussagen über Montage, Zerschlagung überlieferter Formen, Illusionsdurchbrechung, ständiges Experimentieren, Arbeiten mit Kontrasten und Widersprüchen, Einbeziehung des Publikums, die uns heute geläufig sind, die 1931 auch nicht mehr neu, aber immer noch umstritten waren und die zeigen, dass Brecht mit seinem Realismuspostulat zugleich kunsttheoretischer Avantgardist *und* marxistischer Gesellschaftskritiker war. Diese Doppelposition gegenüber »heutiger« Wirklichkeit ließ ihn damals in Konflikt mit der marxistischen Orthodoxie geraten und macht bis heute seine Faszination aus. Brecht bejahte die Entwicklung der modernen kapitalistischen Gesellschaft, er war entschlossen, ihre Errungenschaften zu nutzen, und er kritisierte sie zugleich als kapitalistische.

2 Von der Premiere am 21. Dezember bis Ende Februar gab es 50 Aufführungen. Die Leipziger Uraufführung im März 1930 hatte nach gezielter Vorbereitung durch die Nationalsozialisten zu »einem der größten Theaterskandale der Weimarer Republik geführt« (GBA 2, 464f.).

3 GBA 2, 467,17f. »III. Kritik der Vorstellungen«, ebd., 464ff.

4 GBA 21, 466,33f.

An der Aufgabe der Kunst, »Wirklichkeit zu geben«, hat Brecht bis zu seinem Lebensende festgehalten. Noch 1955 hatte er deshalb positiv auf Dürrenmatts Frage reagiert, »ob die heutige Welt durch Theater überhaupt noch wiedergegeben werden kann.«⁵

Zur Beantwortung dieser Frage gehört allerdings mehr als der Blick darauf, wie ein Theaterstück gebaut ist (»episch«, wissen wir), sondern auch, in welcher sozialen, kulturellen und politischen Situation es geschrieben wird, mit welcher Aussicht oder Nichtaussicht auf Akzeptanz, Ruhm und Geld, für welches Publikum, für welche Form der Institution Theater, mit welchen Schauspielern und in welchen Formen der Zusammenarbeit mit ihnen. Ich kann im Folgenden auf diese größeren Problembereiche nicht weiter eingehen und werde mich auf den Text der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* konzentrieren unter der begrenzten Fragestellung, wie in diesem Theaterstück welche Realität dargestellt wird. Denn ich denke, dass die Titelfrage dieses Bandes: Aktualität oder Nichtaktualität Brechts, nur sinnvoll beantwortet werden kann, wenn wir uns vorher möglichst genau über einige Aspekte seiner Arbeiten verständigt haben.

In der Forschung ist es in den letzten Jahren stiller um Brecht und zumal um die *Heilige Johanna* geworden. Einer der letzten wichtigen Beiträge war 2001 ein anspruchsvoller Aufsatz von Burkhardt Lindner, der mir für meine eigene Interpretation entscheidende Anregungen gegeben hat und auf den ich noch eingehen werde.⁶ Auf dem Theater hingegen ist Brecht durchgehend präsent gewesen, und auch Klaus Peymanns Aufführung der *Heiligen Johanna* am Berliner Ensemble ist 2003 als großes Theaterereignis registriert worden, mit Premierenzensuren quer durch die Republik.⁷ Es ist kaum möglich, sich aus dem – sehr zwiespältigen – Medienecho ein Bild von Peymanns Auffassung des Stückes zu machen,⁸ was aber in keiner der Rezensionen erwähnt oder gar gelobt wird, sind die Komplexität und der Reichtum des Stückes, das in der Vielfalt seiner The-

5 GBA 23, 340f, hier Zeile 6f.

6 Burkhardt Lindner: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, in: Brecht-Handbuch in fünf Bänden, hg. von Jan Knopf. – [Vollständig rev. u. erw. Auflage], Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2001, S. 266-288. Dort S. 287f. auch die wichtige Sekundärliteratur bis 2000.

7 Premiere am 5. September 2003 mit Meike Droste (Johanna) und Manfred Karge (Mauler). – Das Berliner Ensemble hat mir auf Anfrage freundlicherweise ein umfangreiches Konvolut von Rezensionen bis Herbst 2004 zur Verfügung gestellt, aus denen detailliert zu zitieren mir hier allerdings der Platz fehlt.

8 Die Rezensionen zeichnen ein sehr divergierendes Bild der Aufführung; selbst der Beifall des Premierenpublikums wird mal als bemüht, mal als frenetisch geschildert. Das Urteil der Journalisten über die Aufführung und das Stück ist, mit wenigen Ausnahmen, eher distanziert bis kritisch; durchweg großes Lob erhalten die Schauspieler, vor allem Meike Droste.

men, Handlungselemente, Stimmungen und poetischen Mittel durchaus etwas vom Welttheater-Charakter shakespearescher Prägung hat, wie die *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* auch. Auf diese Vielfalt will ich im Folgenden eingehen und dazu verschiedene Bereiche des Textes untersuchen: relativ kurz auf der Handlungsebene das kollektiven Handeln der Kapitalisten, der Arbeiter und der »Schwarzen Strohhüte«, dann auf der Figurenebene Johanna und Mauler, schließlich auf der im engeren Sinn »poetischen« Ebene bestimmte einzelne, den Text durchziehende Bilder und Metaphern. Vorweg jedoch ein kurzer Blick auf den Anfang des Stückes.

Erste Szene: episches Theater

Der Text beginnt mit einem der bekannten Stilmittel von Brechts »epischem Theater«, einer sprechenden Szenenüberschrift: »DER FLEISCHKÖNIG PIERPONT MAULER BEKOMMT EINEN BRIEF VON SEINEN FREUNDEN IN NEW YORK« (1; 7). Es wird uns vorab mitgeteilt – im Theater mit den Stilmitteln von Schrifttafeln oder Laufschriften –, was wir gleich auf der Bühne sehen werden. Zugleich erinnert uns die Verdoppelung daran, dass wir im Theater sind. Dem gleichen Zweck dient wenig später Maulers Wendung ans Publikum: »Diesen Wink bekomme ich heute von meinen lieben Freunden aus New York«, mit dem das Spielgeschehen wiederum verdoppelnden: »Hier kommt mein Kompagnon« (I;7). Brecht verwendet diese deiktischen Lustspielelemente nur dieses eine Mal in seinem Drama, offenbar, um gleich am Anfang klar zu machen: auch wenn jetzt ausführlich vom Fleischmarkt und von Börsengeschäften, von Kompagnons und Konkurrenten die Rede ist: hier wird nicht Wirklichkeit gezeigt, sondern eine Geschichte erzählt. Hier wird nicht vorgeführt, wie der Kapitalismus »wirklich« ist, sondern hier wird Theater gespielt. Gewiss: Theater vom Kapitalismus und wie er funktioniert, aber dessen »Wirklichkeit« steckt nicht in den einzelnen Szenen und Bildern, sondern im gesamten Arrangement. Mauler: das ist nicht Brechts Musterkapitalist, sondern eine Spielfigur, an der etwas gezeigt werden soll, was ziemlich kompliziert ist. Die Viehbörse: das ist nicht die »Fotographie« des Kapitalismus, nicht die des Kapitalismus von 1900, wo das Stück spielt; nicht die des von 1930, als es entstand, und nicht die des Kapitalismus von heute, der Erschreckendes mit dem von damals gemeinsam hat. Sondern die Viehbörse ist ein Funktionsmodell, dessen Räderwerk die verschiedenen Ebenen des Stückes zusammenhält. Und auch Johanna Dark ist nur ein Teil des gesamten Spiels; weder ihre »Güte« noch ihr »Versagen« noch ihr berüchtigter Aufruf zur »Gewalt« sind seine »Botschaft«.

Ich betone das, weil – zum Beispiel – auffallend viele der genannten Rezensionen sich über Brechts »Bild des Kapitalismus« in der *Johanna* lustig machten, diesem »dürren Lehrstück« über die »Krisenzyklen des Kapitalismus«, das uns

heute nichts Neues mehr zu sagen habe.⁹ Aber Brechts *Johanna* ist kein »Lehrstück« und schon gar nicht eines über den kapitalistischen »Krisenzyklus«, sondern großes Theater, und nur die ganze Geschichte, die das Stück erzählt, kann etwas über Wirklichkeit, Aktualität und Bedeutung des Kapitalismus aussagen, nicht seine einzelnen Teile, so scharf gezeichnet sie jeweils sind. Das ist im Blick zu halten, wenn im Folgenden die einzelnen Handlungsstränge und einzelne Szenen angeschaut werden.

Die Handlung: Die Kapitalisten

Über die drei Handlungsstränge der *Johanna* ist wenig zu sagen, was sich nicht in jeder Sekundärliteratur-Analyse des Stückes finden lässt. Im Vordergrund, dem Handeln der Kapitalisten, treibt Maulers Aktien- und Warenspekulation im Zusammenspiel mit den »lieben Freunden« von der Wallstreet das Stück voran. Das Verlaufsmuster, das diesem Haupthandlungsstrang zugrunde liegt, ist allerdings nicht, wie es bis 1986 Forschungsmeinung war, der von Marx analysierte generelle Ablauf einer typischen kapitalistischen Überproduktionskrise, sondern ein »Corner«, ein riskantes kombiniertes Baisse- und Hausse-Manöver,¹⁰ also das sehr spezielle, primär interessegeleitete Handeln eines einzelnen Kapitalisten und seiner Hintermänner. – Dass die Börsianer in klassischen Versen, Zitate und Sprachgesten reden, ist nicht nur Parodie, hat nicht nur die Funktion, bildungsbürgerliche (Schicksals- und Verschleierungs-) Ideologie zu entlarven, sondern soll *auch* die Kapitalisten an die Tradition shakespearescher Heldenfiguren anschließen. Brecht wollte sie in der Sprache reden lassen, »die ihnen von

9 Dass Brechts Kapitalismusbild »uns heute« nichts mehr angehe, war bereits in den 60er Jahren, nach der Hamburger Uraufführung durch Gustav Gründgens am 30.4.1959, durchgängige Rezensenten-Meinung (wenn auch mit anderer Begründung als 2003/04). Dazu Hans Peter Herrmann: Wirklichkeit und Ideologie. Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* als Lehrstück bürgerlicher Praxis im Klassenkampf, in: Brecht-Diskussion, hg v. J. Dyck u.a., Kronberg/Ts. 1974, S. 52-120. – Teilabdruck in: Brechts Heilige Johanna, hg. Jan Knopf, Frankfurt a. M. 1979 (suhrkamp taschenbuch 2049), S. 306-333.

10 Dies die überzeugende These von Jan Knopf: Brechts »Heilige Johanna«, S. 87ff.; dort Einzelheiten dazu. Von den Rezensentinnen und Rezensenten der Peymann-Aufführung hat offenbar niemand diesen Forschungsstand zur Kenntnis genommen, sie sprechen immer noch vom »Krisenzyklus«. Sachkundige Vorbereitung auf Stück und Aufführung ist ihren Texten auch sonst nur selten anzumerken.

Rechts wegen zusteht.«¹¹ Zugleich sollten durch die Verwendung »einiger klassischer Vorbilder und Stilelemente« »nicht nur die Vorgänge, sondern auch die Art ihrer literarisch-theatralischen Bewältigung ausgestellt werden«,¹² – ein erneuter Hinweis Brechts auf den literarischen Charakter des Stückes und auf seine, Brechts, Grundanschauung, dass »Wirklichkeit« nur in jeweils historischer Form zu haben sei, dass also, – in heutiger Sprachform – »Realität« immer diskursiv verfasst ist.

Die Arbeiter

Auch zur Schicht des Arbeiterhandelns hier nur wenige Anmerkungen. Die Arbeiter werden *vor* den Fabriken, »auf den Höfen« gezeigt; ins Innere der Fabrikarbeit schaut auch dieses Drama nur durch die Berichte Einzelner. Brechts *Johanna* bleibt damit an die Perspektive der bürgerlichen Gesellschaft gebunden: in die Sphäre der materiellen Industrieproduktion dringt das Stück nicht vor, die Proletarier sind nicht bei der Arbeit zu sehen, sondern als Protestierende, als arbeitslos Gemachte, als Hungernde und in einem scheiternden Streik. Allerdings rückt Brecht sie näher heran als im traditionellen Drama üblich. Sie erhalten einen eigenen umfangreichen, komplexen Szenenstrang und ein ausdifferenziertes Personal (Einzelne mit Namen; Einzelne als Typen; Gruppen; Massen). Wichtiger noch: ihre ungeheure Masse wird von Brecht betont und sie wird *innerhalb* des Stückes mit bürgerlichen Bedrohungsängsten beantwortet.¹³ Das Stück

11 »... denn die Unternehmungen der Händler und Wechsler sind nicht weniger folgenreich – Leben und Tod Zehntausender bestimmend – als die Schlachten der Heerführer in den Kriegen [...] bei Shakespeare«. Brecht nach Bernhard Reich, zitiert bei Knopf, »Heilige Johanna«, S. 162. – Tatsächlich allerdings transportiert bei Brecht das klassische Versmaß mit seinem Sprachgestus neben dem Anschluss an die Shakespearesche Heldentradition zugleich eine entschiedene Kritik seines Gebrauchs im bildungsbürgerlichen Theaterbetrieb der Weimarer Republik (und nicht nur dort): »In diesen heil'gen Hallen/Kennt man Geschäfte nicht« (Brecht: Über die Darstellung von Geschäften im Drama [um 1930], GBA 21, 377, 11f.) – Wiederum andere Funktionen haben die Parodie von Hölderlins *Schicksalslied*, *Faust II* und *Die Jungfrau von Orléans* im weiteren Verlauf des Stückes. – Auch die Parodien sind, wie vieles in diesem Stück, eine recht komplexe Angelegenheit.

12 Aus dem Vorwort zum Abdruck der *Johanna* in den »Versuchen« 1932: GBA 3, 128, 7ff.

13 »Wir sind siebzigtausend Arbeiter in den Lennoxschen Fleischfabriken« (2a;9). Mauler reagiert mit anhaltender Panik auf die Repräsentanten der Massen: 5; 53 und 58f. –

selbst allerdings strukturiert diese Masse in widersprüchlich argumentierende Chöre und zeigt eine Entwicklung von dumpfer, hin und her wogender Ratlosigkeit zur Einsicht, dass nur selbstbestimmtes kollektives Handeln die eigene Situation verbessern könne.¹⁴ Andererseits ist es bezeichnend, dass diese zukunftsweisenden Sätze von Chören »im Hintergrund« gesprochen werden.¹⁵ Zu eigenem proletarischem Handeln kommt es in Brechts *Johanna* nur im misslungenen Versuch eines Generalstreiks, zu dem einzelne Arbeiterführer aufrufen und von dessen Ablauf wir nur indirekt unterrichtet werden. Er gewinnt gar nicht erst die beabsichtigte Breite und wird von der Polizei rasch niedergeschlagen. In den vorletzten Szenen ziehen nur noch versprengte »Trupps von Arbeitern« über die Bühne, der Schluss des Dramas findet ohne die Arbeiter statt.

Brechts *Johanna* ist als großes bürgerliches Schauspiel für das bürgerliche Theater in dessen Traditionen konzipiert. Es erweitert durch neue Themen und Stilmittel die Grenzen »bürgerlicher« Kunst erheblich und thematisiert sie kritisch durch Kontrastierungen, sprengt sie aber nicht.

Die Schwarzen Stroh Hüte

Auf der dritten Handlungsebene des Stückes agieren die »Schwarzen Stroh Hüte«. Sie vertreten in Brechts Stück die »bürgerlichen« Organisationen, die sich mit der Linderung sozialer und psychischer Notlagen in unserer Gesellschaft beschäftigen, ohne ihre Ursachen zu bekämpfen. Zugleich stehen die Mitglieder der Heilsarmee für eine Religiosität, die den Gottesglauben zur Vertröstung der Menschen auf ein belohnendes Jenseits einsetzt und damit zur Rechtfertigung bestehender Ungerechtigkeit beiträgt. Auch hier hat Brecht das Personal aufgefächert und unterschiedliche Formen religiöser Positionen auf die Bühne gebracht: das naiv gläubige, einzelne Heilsarmeemädchen Martha, den korrupten Heilsarmeemajor Snyder, der die Religion nur als Vorwand beim Barmherzigkeitsgeschäft benutzt, und die ernsthafte Johanna, für die Gott der Weg ist zur sozialen Realität derer, die Not leiden, – die sich über Ungerechtigkeit empört und am Ende des Stückes einem bloßen Alibi-Gott eine Absage erteilt. Wie bei den Kapitalisten die Position der Viehzüchter mit ihrer naiven Naturverbundenheit (5;51), so sorgt auch bei den Stroh Hüten die Figur der Martha mit ihrem

Ein Regisseur sollte diese Dimension z.B. mit Mitteln des Films erlebbar machen und sich nicht mit ein paar Stellvertreterfiguren auf der Bühne begnügen.

14 Von 2a; 9-11 (zu beachten das viermalige »Stille«) zu 9g;105, 108 und 110.

15 Dem entspricht die oft bemerkte Randrolle der einmal genannten »Kommunisten« (9c;93) und der kurz auftretenden, verhafteten, aber zukunfts gewissen beiden Arbeiterführern (11a;135ff.).

kindlichen Glauben an Gott und das Gute dafür, dass die scharfe Ideologiekritik des Textes nicht Personen beschädigt, die sich unschuldig der Ideologie anvertraut haben. Andererseits lässt der Text keinen Zweifel daran aufkommen, dass er eine neutrale weltanschauliche Position außerhalb der Auseinandersetzungen nicht gelten lässt:

»SLIFT: Die Hauptsache, wo stehen Sie Mann? Diesseits oder jenseits der Barrikade?

SNYDER: Die Schwarzen Strohhüte stehen über dem Kampf, Herr Slift. Also diesseits.« (7;71)

Am Schluss sind die Schwarzen Strohhüte von Mauler gekauft und Johanna ist tot. Die »dritte« Handlungsebene ist getilgt, die vermittelnde Position zwischen den »Barrikaden« auf der Siegerseite ins »System« (Johanna in 9g; 105) integriert. Die Kanonisierungsszene mit ihren Schiller- und Faust-II-Parodien erweitert die Religionskritik zur Kritik eines bildungsbürgerlichen Menschenbildes, das Moral nur als individuelles Postulat kennt, die im reinen Raum kontemplativer Folgenlosigkeit verharrt.

Die Figuren: Johanna Dark

Die Titelheldin von Brechts *Johanna* ist immer wieder interpretiert worden als Figur, die mitleidig ist und helfen will, aber auf tragische Weise am Unvermögen zwischen ihrem Wollen und ihren Kräften scheitert.¹⁶ Beide Deutungen verfehlen meiner Meinung nach den Kern dieser Figur.

Mitleid und Helfen-wollen sind Eigenschaften, die Johanna mit ihren Kolleginnen von den Schwarzen Strohhüten teilt. Aber anders als diese nimmt sie wahr, dass die ausgesperrten Arbeiter nicht nur vom Hunger umgetrieben werden, sondern von ihrem Bedürfnis nach Arbeit. Das ist für sie, die von Almosen lebt und mit der Verteilung von Almosen beschäftigt ist, eine neue Erfahrung, und während die andern kopfschüttelnd über die religiöse Verstocktheit der Arbeiter nach Hause gehen, macht Johanna sich auf, dem Phänomen der Arbeitslosigkeit und den Ursachen davon auf den Grund zu gehen.

Dann will ich aber wissen, wer an all dem Schuld ist.

[...]

16 Diese Deutung war bereits die vorherrschende Interpretationslinie in den Rezensionen der 60er Jahre (so Herrmann, *Wirklichkeit*); sie durchzieht auch die neuen Rezensionen und findet sich in anspruchsvoller Form bei Lindner, *Johanna*.

Nein, ich will's wissen.

[...]

Dort will ich hingehn, denn

Ich muss es wissen.

[...]

Ich will's wissen (2d; 20f.)

Mit diesem »Wissen-Wollen« verlässt Johanna den Geltungs- und Schutzbereich ihrer bisherigen sozialen und ideologischen Heimat. Sie durchbricht eine Haltung, die von Brecht immer wieder als Kernpunkt »bürgerlicher« Moral angegriffen wurde: die Haltung selbstgenügsamen, moralischen Gutsein-Wollens.

O folgenlose Güte! Unmerkliche Gesinnung.

[...]

Sorgt doch, dass ihr die Welt verlassend,

Nicht nur gut wart, sondern verlasst

Eine gute Welt. (12;142)

Was Johanna hier, am Ende des Stückes, aufzugeben fordert, ist in der Tat ein zentrales Moment protestantisch-bürgerlicher Ethik seit dem 18. Jahrhundert, auch mir aus meinem protestantisch-preußischen Elternhaus durchaus vertraut: das Wichtige ist, dass wir selber das moralisch Richtige tun. Auf den Einzelmenschen kommt es an. Ob wir die Welt im Ganzen damit ändern werden oder nicht, steht nicht in unserer Macht. Matthias Claudius hat dieses moralische Prinzip exemplarisch in einem Spruch zusammengefasst, der zum Zitatenschatz bürgerlicher Familien gehörte: »Tue das Gute vor dich hin, und bekümmre dich nicht, was daraus werden wird.«¹⁷ Es gibt den gleichen Spruch auch in einer kleinbürgerlich-praktischen Variante: »Ein jeder kehre vor seiner Tür, und rein ist jedes Stadtquartier«¹⁸. Ernst genommen, wie Goethe diese Lebensregel in den *Zahmen Xenien* gemeint hat, verspricht sie dem Einzelnen selbstbestimmte Unabhängigkeit und gesellschaftliches Funktionieren – und macht, wie Claudius' moralische Maxime, zugleich blind gegen die Rahmenbedingungen individueller Unabhängigkeit.

17 Matthias Claudius, An meinen Sohn Johannes, 1799, in: Matthias Claudius, Sämtliche Werke [Nach dem Text der Erstausgabe und Originaldrucken etc], hg. von Jost Perfallh, München 1968, S. 545-548, hier S. 547. Der Brief auch im Internet unter <http://gutenberg.spiegel.de/claudius/misc/meinsohn.htm>.

18 »...Ein jeder übe sein' Lektion, so wird es gut im Rate stohn«. In jeder Sammlung von Goethes Gedichten greifbar unter der Überschrift »Bürgerpflicht. Den 6. März 1832«.

Brechts Johanna hält sich nicht an diese Maxime, sie »kümmert« sich. Sie durchbricht die Haltung nur individueller Moralität und öffnet sich für Erfahrungen mit einer sozialen Wirklichkeit, die bisher weit außerhalb ihres Verständnishorizontes lagen. Sie macht sich auf zu einem »Lernweg«, der sie aus ihrem bisherigen beengten, aber gesicherten Leben hinausführt und dessen Stufen ihr weiteres Schicksal bestimmen. Brecht selbst nennt das ihren »Erkenntnisweg«; er gliedert ihn in den dreifachen »Gang Johannas in die Tiefe« (2c;12. 4;33. 9;87). Das muss ich hier nicht noch einmal nachzeichnen.¹⁹ – Es sind also nicht Mitleid, Güte und Helfenwollen, die Brechts Hauptfigur definieren; diese Tugenden gehören zu ihrem – konventionell weiblichen – Charakter,²⁰ aber was ihre Besonderheit ausmacht, sind ihre Realitätsbereitschaft, ihr Lernwille und ihre Erkenntnisfähigkeit.

Ähnlich steht es mit der zweiten üblichen Zuschreibung an die Johanna-Figur: Brechts Heldin scheitert tragisch an der Diskrepanz zwischen ihrem guten Wollen und ihren begrenzten Kräften. Auch das ist nicht einfach falsch, sondern nur oberflächlich. Immerhin kann sich diese Deutung auf Johannas Selbstinterpretation stützen. Ihre Schuld am Scheitern des Streiks, dass sie den ihr anvertrauten Brief nicht bestimmungsgemäß überbracht hatte, deutet sie selbst als schuldhaftes Versagen (z.B. 12;141) und als Ohnmacht gegenüber der Kälte auf den Fabrikhöfen:

JOHANNA:

...

Es war zu kalt.

Sie steht auf und geht weg. Es schneit. (9g;113)

Diese Interpretation wird im Stück offenbar unterstützt:

EIN ARBEITER:

Ich hab's mir gleich gedacht, dass sie weggeht, wenn der eigentliche Schnee kommt. (ebd.)

Darauf können sich diejenigen berufen, die Johannas Versagen als Ohnmacht des Willens gegenüber den eigenen Kräften und damit als tragische Diskrepanz zwischen Geist und Körper des Menschen interpretieren.²¹ Sie übersehen dabei

19 Herrmann, Wirklichkeit, (in: Knopf, Brechts »Johanna«) S. 316ff.

20 Dem gender-Aspekt, der erst in den letzten Jahren in der Brechtforschung beachtet wurde, kann ich hier nicht nachgehen. Zum Thema vgl. die Arbeiten von Sabine Kebir, zuletzt: Ein akzeptabler Mann? Bertolt Brecht und die Frauen, Berlin 2003.

21 Zuletzt Lindner, Johanna, S. 283.

allerdings, dass genau dieser Widerspruch zwischen Geist und Körper in den Schlussarien des Dramas von Brecht desavouiert wird.²² Vor allem aber übersehen sie, dass Johanna ihr Weggehen im langen Monolog vor ihrer Entscheidung ganz anders begründet:

Die mir den Brief gaben, warum
Sind sie gefesselt? Was
Steht in dem Brief? Ich könnt nichts tun
Was mit Gewalt getan sein müsst und
Gewalt erzeugte. Ein solcher stünd ja
Voller Arglist gegen den Mitmenschen
Außerhalb aller Abmachung
Die unter Menschen gewöhnlich ist.
Nicht mehr zugehörig, fände er
In der nicht mehr vertrauten Welt sich
Nicht mehr zurecht. Über seinem Haupte
Liefen jetzt die Gestirne ohne die
Alte Regel. Die Wörter
Änderten ihren Sinn. Die Unschuld
Verließe ihn, der verfolgt und verfolgt wird.
Er sieht nichts mehr arglos.
So könnt ich nicht sein. Und drum geh ich.
Dreitägig ward in Pakingtown im Sumpf der Schlachthöfe
Gesehn Johanna
Heruntersteigend von Stufe zu Stufe
Den Schlamm zu klären, zu erscheinen den
Untersten. Dreitägig abwärts
Schreitend, schwächer werdend am dritten und
Verschlungen vom Sumpf am Ende. Sagt:
Es war zu kalt.

Sie steht auf und geht weg. Es schneit. (9g;112f.)

Was Brecht seine Figur hier sagen lässt, ist ein sehr differenzierter Text (und, wie sich gleich zeigen wird, ein äußerst genauer Text), gesprochen von einer, die aus einer behüteten, geordneten Welt kommt und die sich in der ihr fremden Situation von Arbeitskämpfen und erbitterten Auseinandersetzungen nicht orientieren kann und verloren fühlt.

22 12;141. Auf Johannas Klage »ich kleiner Mensch« folgt sofort das ideologisch verstärkende Echo Maulers. »Ach, der Mensch seinem Drange/Hält das Irdische nicht aus«.

Ein eigener Zwischentext gibt die Deutung des Folgenden vor und unterstreicht seine Bedeutung: »In einer Vision sieht Johanna sich als Verbrecherin außerhalb der vertrauten Welt.« (Ebd.) Die »vertraute Welt« wird dann im Monolog im Einzelnen beschrieben. Es ist eine Welt ohne »Arglist gegen den Mitmenschen« und mit selbstverständlichen »Abmachungen« »unter Menschen«, – eine Welt, in der die Menschen sich »zurecht finden« können. Zum zweiten Mal fällt das Wort von der »vertrauten Welt«.

Deren Bedeutung wird in den folgenden Zeilen ins Große gesteigert. Sie erhält mit dem Hinweis auf die Ordnung der Gestirne eine kosmologische Dimension, die durch den Terminus »alte Regel« mit Vorstellungen gesellschaftlicher Traditionen verbunden wird, und sie erhält mit dem Hinweis auf den »Sinn der Wörter« eine kulturphilosophische Dimension. Die »vertraute Welt« wird damit in umfassender Bedeutung als »Welt« bestimmt, als kosmisch, historisch und kulturell verankerte, soziale Gesamt-Ordnung.

In einem dritten Schritt wird die Einsenkung dieser Ordnung in die Psyche des in ihr aufgewachsenen Menschen gezeigt. Seine Identität, seine »Unschuld« hängt an ihrem Bestand. Außerhalb ihrer wird der Mensch nicht nur zu einem, der »verfolgt wird«, sondern vor allem zu einem, der selber »verfolgt«; dass hier die Aktivform des Verbs dem Passiv vorausgeht, bekräftigt, dass für die Sprecherin die Zerstörung des Selbstanspruchs auf vertrauenden Umgang mit den »Mitmenschen« ein größeres Übel darstellt als die Angst, von anderen angegriffen zu werden. Es geht darum, dass die Basis der Selbstidentität aufgehoben wird, das vorgängige Vertrauen in den und die Anderen, das nun einem grundsätzlichen Misstrauen gegen alle weicht: »Er sieht nichts mehr arglos«. »So könnt ich nicht sein«.

Es scheint mir berechtigt, in dieser erstaunlichen Miniatur einer idyllischen Sozialutopie und der ihr zugehörigen Charakterform die Spur derjenigen gesellschaftspolitischen Wunschorstellungen zu erkennen, die das europäische Bürgertum im 18. Jahrhundert ausgebildet und in seinen Dichtungen und seinen intimisierten Familienstrukturen ins 20. Jahrhundert tradiert hat. Brecht hat eine derartige Prägungen durch familiäre Intimität selbst in seiner Kindheit erfahren und unterlegt sie hier seiner Johanna-Figur, über deren »reale« Situation sich in seinem Stück sonst keine Angaben finden.

Zu einer solchen sozialhistorischen Interpretation würde auch passen, dass im Folgenden Johanna ihren schaudernden Abschied aus der Welt der Schlachthöfe mit eben den Vokabeln von »Sumpf«, »unten« und »Schlamm« begründet, mit dem traditionell bürgerliche Autoren die Welt der Fabrikarbeit und des Proletariats beschrieben haben.

Doch wie auch immer man Johannas Monolog kulturgeschichtlich einordnet, so ist m.E. als Ergebnis eines genauen Blicks auf den Text festzuhalten: nicht weil Johannas Körper rebelliert und vor der Kälte schwach wird, verlässt sie ihren Posten, sondern weil ihre Prägung durch ihre bürgerlich-geordnete Welt,

weil ihre Sozialisation sie schaudern lässt vor dem Maß an Gesetzlosigkeit und harten Auseinandersetzungen, das sie erwarten würde, wenn sie sich in den Streik hineinziehen ließe. Nicht wegen einer »tragischen«, in der allgemeinen Natur *des* Menschen begründeten Diskrepanz zwischen Wollen und Können »versagt« Johanna, sondern auf Grund einer konkreten, in ihrer spezifischen sozialen Existenz begründeten Diskrepanz zwischen den Ordnungen der Welt, aus der sie kommt, und den Gesetzen derjenigen Welt, mit der sie konfrontiert wird.

Noch eine weitere Anmerkung zu dieser Passage scheint mir nötig. Selbstverständlich interpretiert Johanna selber ihr Verfangensein in ihrer »bürgerlichen« Vorstellung von Ordnung, Gesetzlichkeit und Mitmenschlichkeit später als Versagen, und selbstverständlich unterstreicht das Stück diese Sicht: der Streik ist gescheitert, weil die Arbeiter der Gas-, Wasser- und Elektrizitätswerke nicht informiert waren, und sie waren nicht informiert, weil Johanna den ihr anvertrauten Brief nicht so, wie sie es zugesagt hatte, weiter gegeben hatte (9e;97 und 11a;138). Doch bei aller Deutlichkeit dieses Urteils: die Welt, in der Johanna da in ihrer Panikreaktion verfangen ist, wird vom Text nicht desavouiert, sondern in ihrem Eigenwert belassen. Johannas Menschlichkeit, Offenheit und Vertrauensfähigkeit samt ihrer Naivität kommen aus dieser behüteten und geordneten Welt, und Brechts Text zeigt das mit Genauigkeit, Verständnis und mit Respekt. Es ist der gleiche Respekt, der bereits in der Zeichnung der Randfiguren der Martha und der kleinen Viehzüchter zu beobachten war.

Auf einer allgemeinen Ebene interpretiert, ist das, was Brecht in der *Heiligen Johanna* zeigt, die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit des »Klassenverrats«, des Hinüberwechselns von einer sozialen Schicht in eine andere. Brecht hat sich mit diesem Thema immer wieder befasst. Er zeigt es hier in aller Widersprüchlichkeit: mit Achtung vor der »Bürgerlichen« Johanna, ohne Häme, – und zugleich als Versagen und Schuld.

Und was ist mit den Aussagen von Johanna und dem Arbeiter, es sei »zu kalt« gewesen, sie sei weggegangen, als der »eigentliche Schnee« kam?

Zwei kleine sprachliche Signale sollten warnen, beide Aussagen schlankweg wörtlich zu nehmen und gegen die bisherige Interpretation in Stellung zu bringen. Johannas Worte lauteten: »Sagt: es war zu kalt« [Herv. d. den Verf.] – sie bietet die Formel (uns? ihrer Umwelt? sich?) als Interpretationsmöglichkeit an. Und der Arbeiter spricht nicht vom »Schnee«, sondern vom »eigentlichen Schnee« – Brecht setzt auch hier seine Worte sehr genau. Der Schnee, von dem der Arbeiter spricht, ist eine Metapher – ein poetisches Sinnbild für die Verlorenheit, Unmenschlichkeit und Einsamkeit, die auf den verlassenen Schlachthöfen herrschen und die Johanna als etwas erlebt, dem sie aufgrund ihrer Herkunft nicht gewachsen ist. »So könnt ich nicht sein. Und darum geh ich.«

Die Szene schließt mit einem Gedicht, das (nicht nur) Johannas Situation in dieser ihr so fremden Welt mit einfachen, zeitlosen Bildern in unendlich traurige Verse fasst:

Der Schnee beginnt zu treiben,
 Wer wird denn da bleiben?
 Da bleiben, wie immer so auch heut
 Der steinige Boden und die armen Leut. (9g;113)

Ein Regisseur, der Brechts Drama angemessen inszenieren will, wird dafür sorgen müssen, dass diese Zeilen nicht nur so dahin gesagt werden, sondern dass den Zuschauern für einen Augenblick das Herz still steht über der Schwermut, die plötzlich durch das Theater weht.

Auch dies gehört zur Vielschichtigkeit von Brechts *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*: die unvermutete Präsenz zeitloser dichterischer Bilder von großer Einprägsamkeit. Von dieser »poetischen« Schicht des Dramas gleich noch etwas mehr; vorher aber nach der Johanna-Figur noch ein Blick auf Pierpont Mauler.

Pierpont Mauler

Mauler wird in den Rezensionen (wie auch in der Sekundärliteratur) durchweg als interessanter, weil widersprüchlicher Charakter bewundert, die Figur insgesamt jedoch als »zynischer Geschäftsmann« interpretiert, der es hervorragend verstehe, seine vielschichtigen Gefühle in den Dienst seiner ökonomischen Interessen zu stellen.²³ Als »großer Kapitalist« sei er heute, im Zeitalter der Managementkultur, allerdings eher überholt. Ich will das nicht kommentieren. Für Brechts Stück empfiehlt sich auch hier ein genauerer Blick. Unbestreitbar ist, dass Maulers tier- und menschenfreundliche Anwandlungen ihm bei Brecht stets zum Vorteil ausschlagen; selbst seine von Panik diktierte Entscheidung, mitten in der Stagnation »das ganze Fleisch der Welt« (6;61) zu kaufen, erweist sich im Nachhinein als guter Coup. Andererseits betont Mauler, gerade diese Entscheidung wirklich aus dem Augenblick getroffen zu haben (6;62). Brecht hat die Szene so angelegt, dass wir Mauler dies glauben können,²⁴ gleichzeitig aber mit

23 Auch hier kann sich eine verkürzende Interpretation durchaus auf Aussagen des Textes berufen: »Oh, großer Mauler ... selbst dein Herz hat Weitblick« (3;25).

24 Maulers schizoide Zwiespältigkeit wird nicht erst hier sichtbar. Bereits am Anfang - überrascht er durch eine offensichtlich subjektiv ehrliche Verwunderung über Lennox' »Kummer« (Mauler hatte ihn soeben niederkonkurriert): 3;26. Die Vier-Zeilen-Szene

der objektiven Fragwürdigkeit einer Persönlichkeit konfrontiert werden, die mit ihrer eigenen Zwiespältigkeit fast virtuos zu spielen scheint und auf jeden Fall hohen Nutzen aus ihr zieht. Um diese komplexe »Charakter«gestaltung besser verstehen zu können, ist etwas auszuholen.

Brecht hatte sich 1926 in *Mann ist Mann* mit provokatorischer Geste vom Persönlichkeitsbild eines einheitlichen, selbstbestimmt-innengeleiteten Individuums verabschiedet und eine Gruppen- und Situationsabhängigkeit menschlicher Verhaltensweisen, Gefühle und Handlungen in der modernen Gesellschaft postuliert.²⁵ Er hat in den 40er Jahren dramatische Figuren entworfen, die solche Situationsabhängigkeit bis an die Grenze der Persönlichkeitsspaltung (Puntila) und über diese Grenze hinaus demonstrieren (Shen Te/Shui Ta). Er hat auch später, in seiner Regiearbeit am Berliner Ensemble gezeigt, welchen Gewinn es bringt, Theaterfiguren nicht vom Charakter her aufzubauen, sondern von den Situationen auszugehen, in denen sie sich befinden.²⁶ Die Figur des Mauler nun gehört in diese Reihe Galy Gay – Puntila – Shen Te/Shui Ta, zwischen Früh- und Spätwerk. Sie ist von Brecht nicht allgemein-soziologisch konzipiert wie Galy Gay, sondern konkret auf den Widerspruch zwischen beruflicher und privater Existenz hin angelegt. Zugleich wird ihre Widersprüchlichkeit nicht bis zur offenen Zweiteilung des Charakters herausgestellt wie in den beiden späteren Werken. Aber zu verstehen ist sie nur in diesem Kontext.

Das aber heißt: Mauler *gibt sich* nicht, er *ist* menschlich in menschlichen Situationen und Geschäftsmann in Geschäftssituationen. Zweifellos ist er der berechnende und instinktsichere Kapitalist, der mit Lust seinen Konkurrenten »die Haut endgültig abzieh(t), wies mir Natur ist« (8;79), dem alles zur Ware wird, der 50 000 Arbeiter ins Elend stürzt und der am Ende als mächtigster Mann im

ist ohne Funktion für die Handlung des Stückes; sie macht m.E. nur Sinn, wenn Brecht mehr mit ihr zeigen wollte als einen Zyniker.

25 Zu *Mann ist Mann* als Komödie über die Nietzsche-Themen des Identitätsverlusts und der Auflösung des traditionellen Wahrheitsbegriffs: Ralf Witzler: Bertolt Brechts »Mann ist Mann« oder die Lust, die Identität zu verlieren, in: Helmut Gier/Jürgen Hillesheim (Hg.): Der Junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, Würzburg 1996. S. 144-165.

26 Anschauungsmaterial dazu z.B. in: Materialien zu Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder«, zusammengestellt von Werner Hecht, Berlin 1964 (edition suhrkamp 50), sowie in weiteren Materialienbänden und Probenberichten, verzeichnet in der entspr. Abteilung der »Gesamtbibliographie« von: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, hg. von Klaus-Detlef Müller, München 1985 (Beck'sche Elementarbücher), S. 400ff. In der GBA und in Knopfs Brecht-Handbuch ist dieses Material, mitsamt einer Fülle noch nicht aufgearbeiteter Probendokumentationen im Brecht-Archiv, nicht verzeichnet.

neugegründeten Fleischkartell dasteht. Aber ebenso selbstverständlich ist er der empfindsame Mann, der keinen Ochsen sterben sehen kann, den Angstzustände ergreifen, wenn er das Elend selber sieht, das er fabriziert, und den sogar bußfertige Verzweiflung überkommt, als er sein Vermögen verloren glauben muss.

Die Widersprüche, in die er damit gerät, sind die Widersprüche konkreter sozialer Situationen. Einen »Charakterkopf«, der sie in sich selbst austragen müsste, kennt Brechts Dramaturgie nicht, und Mauler ist am wenigsten der Typ, der sinnvoll auf seine subjektive »Ehrlichkeit« hin zu befragen wäre. Dass eine solche Figur höchst funktional agiert, im modernen Kapitalismus ökonomischen Erfolg haben kann und sich dennoch den »Luxus« »wahrer« menschlicher Gefühle leistet, eben dies ist eins der zentralen Themen der *Heiligen Johanna*. Abseits gesellschaftlicher Alltagserfahrung bewegt Brecht sich damit nicht. Der zärtliche Familienvater *und* harte Geschäftsmann, oder der Liebhaber klassischer Musik *und* KZ-Scherge: das sind uns inzwischen vertraute kulturelle Muster. Brecht hat solche Widersprüche zu einem Angelpunkt seines Menschenbildes, seiner Gesellschaftskritik und seiner Dramaturgie gemacht.

In der *Johanna* hat er dieses Thema darüber hinaus auch explizit behandelt. Die Faustparodie der Schlusszene erweitert es zur grundsätzlichen Kritik an einer Weltanschauung, die solche realen Widersprüche nicht auf der gesellschaftlichen Ebene benennt und Wege zu ihrer Überwindung sucht, sondern die sie als Natur des Menschen ideologisiert und sie festschreibt in der bildungsbürgerlichen Trennung von edlem »Geist« und niedrigem »Fleisch«, hoher Kultur und profanem Alltagsleben.

Es spricht nicht für die Brechtkenntnis heutiger Theaterrezensenten, dass in keinem ihrer Artikel von solcherlei Aspekten die Rede war. »Sie werden den Boden, auf dem Sie stehen, wie einen Schnee unter ihren Füßen vergehen sehen«, hatte der junge Brecht den Theaterbesuchern von *Mann ist Mann* gedroht, wenn sie sein Exempel vom »Abbau des Charakterkopfes« sehen.²⁷ Drei Generationen später schauten die professionellen Zuschauer seiner *Johanna* – wider ihr sonstiges postmodernes Wissen – unerschütterlich vom vermeintlich festen Boden des einheitlichen Individuums auf die ihnen unverständlichen Figuren von Brechts Theater.

Wie genau solche Widersprüche in Brechts Text einmontiert sind, lässt sich an der nächtlichen Szene zwischen Mauler und Johanna zeigen, Szene 8 in der Mitte des Dramas. Es war im Stück bereits vorher zu erkennen, dass Mauler eine Zuneigung für Johanna hat und von ihrer Unbedingtheit und Authentizität fasziniert ist. Er stellte sie auf die Probe, schickte seinen Adlatus Slift aus, dass er Geld gebe und rauskriege, was sie damit macht, – und hoffte dabei inständig, dass sie unbestechlich sei (3;32). Johanna ihrerseits begegnet ihm mit einer ei-

27 GBA 2, 123, 21f. und 2, 203, 10.

gentümlichen Vertrautheit. Zwischen beiden spielt eine verhaltene, stille Liebesgeschichte, die vor allem von Seiten Maulers mit Faszination und Sehnsucht, wenn auch ohne praktische Konsequenzen ausagiert wird.²⁸ In der Szene 8 lässt sich diese stille, aussichtslose Zuneigung hinter den profanen Reden des nächtlichen Besuchs ausmachen – eines Besuches, in dem Johanna noch einmal vergeblich versucht, an Maulers Hilfsbereitschaft für die hungernden Arbeiter zu appellieren.

Es gibt in dieser Szene eine kleine Erzählpassage, die im frühen Bühnenmanuskript nur von Mauler gesprochen wurde, die Brecht aber bereits in der *Versuche*-Fassung auf Johanna und Mauler verteilt hat, mit Pünktchen an den Wechselstellen, so dass aus dem eigentlich ganz belanglosen Text für einen Augenblick ein richtiges kleines Liebesduett geworden ist. Zwei Menschen verständigen sich über ein eigentlich banales gemeinsames Erlebnis und es zeigt sich dabei, dass sie es auf die gleiche Weise erfahren haben.

MAULER weint hinten:

So sehr verändert, und acht Tage nur!

Wo war sie? Mit wem sprach sie? Wovon

Sind dies die Spuren um den Mund?

Die Stadt

Aus der die kommt, kenne ich noch nicht.

Er bringt auf einem Brett Essen.

Ich seh dich sehr verändert, hier wär Essen.

Ich ess es nicht.

Johanna sieht das Essen an.

JOHANNA: Herr Mauler, nachdem wir die reichen Leute aus unserem Haus getrieben haben ...

MAULER: ... was mir viel Spaß gemacht hat und recht schien...

JOHANNA: ... hat der Hausbesitzer, der vom Mietzins lebt, uns für nächsten Sonntag gekündigt.

MAULER: So, und den Schwarzen Strohütten geht es jetzt schlecht wirtschaftlich?

JOHANNA: Ja, und darum dachte ich, ich gehe einmal zu dem Herrn Mauler.

Sie beginnt gierig zu essen.

[...] (8;81)

Am Schluss der Szene, nachdem Johanna unverrichteter Sache hinausgegangen ist, um auf den Schlachthöfen bei den Arbeitslosen zu sein, da bekommt auch

28 Johannas Anziehungskraft auf Mauler ist auch in seiner Umgebung wahrgenommen worden. Slift berichtet: »An der Viehbörse/geht ein Gerücht, du hast mit ihr geschlafen« (8;78).

Mauler seinen poetischen Vierzeiler, in dem er sein aussichtsloses, ohnmächtiges Gefühl für Johanna ausdrücken darf:

Also heute nacht
 Steh auf, Mauler, zu jeder Stunde und
 Sieh durch's Fenster, ob es schneit, und wenn es schneit, dann
 Schneit's auf sie, welche du kennst. (8;86)

Der einsame Mann in der Nacht am Fenster, der in das Dunkel hinaus blickt und an die Geliebte denkt, die fern von ihm dem Schneetreiben ausgesetzt ist. Er kann ihr nicht helfen, denn sie lebt »drüben«, in der anderen Welt, aber er kommt nicht los von dem Bild dieser unerreichbar fernen und doch vertrauten Frau.

Man kann das in Maulers Mund als Kitsch abtun, aber warum hat der Autor es hier einmontiert? Wieder, wie im SchneeBild nach Johannas Flucht, stößt der Lyriker Brecht mitten im blutigen und grotesken Getriebe seines Dramas ein Seelen-Fenster auf, und unvermutet weht ein Hauch von melancholischem Gefühl über die Szene und öffnet uns einen Augenblick lang den Blick in eine andere, stille, poetische Welt. Man wird an die Bordell-Szene in der *Mahagonny*-Oper erinnert, wo die Hure und der zahlende Gast plötzlich im Wechsel eines der fragilsten Liebesgedichte der neueren deutschen Dichtung aufsagen: das Lied von den Kranichen und den Wolken, die ihre Kreise am Himmel umeinander ziehen.

Auch diese *Johanna*-Szene gehört für mich zum Rang eines Werkes, das – unter anderem – sehr viele verschiedenen Situationen menschlichen Daseins auf unterschiedlichen ästhetischen Ebenen durchspielt und jede zu ihrem eigenen Recht kommen lässt, – gerade dadurch, dass es sie hart und übergangslos nebeneinander setzt.

Metaphern und Bilder

Ich bin damit bei der im engeren Sinn »poetischen« Schicht der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, dieser gesondert zu betrachtenden ästhetischen Ebene von Bildern und Metaphern, die das ganze Stück durchziehen: in eigenständigen Einlagen, wie den beiden zitierten Schnee-Vierzeilern, oder in eingebundenen Sprachformeln, die, oft im Mund gegnerischer Figuren, sich durch die verschiedenen Handlungsebenen ziehen. Burkhardt Lindner hat 2001 auf diese ästhetische Schicht des Dramas aufmerksam gemacht. Die weitreichenden inhaltlichen Folgerungen, die er im Anschluss an ihre Interpretation zieht, scheinen mir allerdings zum Teil an Brechts Stück vorbei zu gehen. Auch deshalb will ich im Folgenden einige dieser Bilder noch einmal selbst untersuchen.

Ein erstes Bildmotiv haben wir bereits kennen gelernt. Bilder und Metaphern vom *Schnee* durchziehen das ganze Stück, teils in poetischen Vergleichen wie in den beiden zitierten Stellen, teils als reale Szenenschilderung der winterlichen Situation auf den Schlachthöfen. Sie vermitteln den starken Eindruck einer Welt der Kälte, der Erstarrung, der Übermacht anorganischer Natur über alles Lebendige, der Hoffnungslosigkeit. Allerdings ist ihre Aussage, wie sich zeigte, nicht immer eindeutig, und sie werden scharf kontrastiert von einer anderen Bildlichkeit, die Brecht aus dem Spielort des Dramas, den Schlachthöfen von Chicago, entwickelt: die Welt als *Schlachthaus*:

Ein Spektrum von Blut, Hautabziehen, Fressen, Verrecken färbt den dramatischen Text. Abschaum, Schlamm, Dreck, Schmutz – konkrete Teilbereiche der industriellen Fleischproduktion – bilden Metaphern, in denen die Fabrikanten die Arbeiter beschreiben und die Arbeiter ihr eigenes Elend [...] Das metaphorische Feld des Schlachtens infiziert den gesamten Dramentext, treibt ihn voran und zersetzt ihn, so dass das Stück gerade in seinem außerordentlichen Kunstaufwand auch als eine Parabel auf das Misslingen der Kultur gelesen werden kann.²⁹

Ein drittes Bildfeld ist das der *Stadt*. Da ist die Rede von dem »schwarze[n], brüllende[n] Chicago« (8;78) oder, betont totalisierend und die Kälte-Metapher sozial umkehrend, von »solchen Städten, die von unten brennen und oben schon gefrieren« (6;60). Das erste Zitat erinnert an Brechts *Im Dickicht der Städte* (1921-1924), das zweite an die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1924/25). Seit langem hatte Brecht diese Stadtmetaphorik ausgearbeitet, als Kennzeichnung der Moderne, einer den Menschen fremd und feindlich gewordenen Gesellschaft.³⁰ In *Mahagonny* (1930) hatte er ein ganzes Opernlibretto um solche Bildlichkeit herum gruppiert. In der *Johanna* taucht sie vor allem bei Mauler und in seinem Umfeld auf (beide Zitate stammen aus Gesprächen zwischen ihm und Slift). Aber auch die »Schwarzen Strohhüte« bringen diesen Aspekt ins Spiel; Johanna spricht gleich bei ihrem ersten Auftreten von ihm, und sie füllt ihn mit höchst widersprüchlichen Begriffen:

In finsterner Zeit blutiger Verwirrung
 Verordneter Unordnung
 Planmäßiger Willkür
 Entmenschter Menschheit
 Wo nicht aufhören wollen in unseren Städten die Unruhen:
 [...] (2c;12)

29 Lindner, *Johanna*, S. 275 und 276.

30 Zum kulturhistorischen Zusammenhang: Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994 (edition suhrkamp 1884).

Lindner hat betont, dass es sich bei den Metaphern- und Motivkomplexen, die die *Johanna* durchziehen, nicht um Positionsreden der jeweiligen Figuren handle, sondern um »Selbstaussagen« des Stückes.³¹ Das ist richtig – und es verdient einen Augenblick genauere Aufmerksamkeit.

Brecht legte in der Anlage seiner Stücke und in seinen theoretischen Aussagen zu seiner Dramatik stets Wert darauf, dass er *historische* Zustände beschreibe, dass seine Stücke keine generellen Aussagen darüber machten, wie die Welt im Allgemeinen und zu allen Zeiten sei, sondern darüber, wie die menschliche Gesellschaft in dieser historischen Situation und an diesem historischen Ort sei, und dass die Zustände, die er zeige, nicht von Dauer, sondern in Veränderung begriffen seien. Die poetischen Bilder aber, mit denen er die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* durchsetzt hat, geben dem Zustand der Welt, den er dort vorführt, einen ganz entschiedenen Zug ins Allgemeine, Dauerhafte und Grundsätzliche. Gerade weil die Metaphorik von Kälte, blutiger Gewalt und chaotischer Stadt nicht an die einzelnen Figuren gebunden ist, verleihen sie diesem Stück eine starke Atmosphäre von grundsätzlicher Vergeblichkeit, »blutiger Verwirrung« und Unordnung.

Es scheint mir notwendig, dies zu betonen, weil die Fülle dieses Kunstwerkes und seine faszinierende Kraft *auch* in der poetischen Kraft liegt, mit der es diese verzweifelte Endzeitstimmung auf diejenigen überträgt, die es lesen oder im Theater sehen und hören. Es scheint mir aber zugleich falsch, mit Lindner diese Ebene für die zentrale Aussage des Stückes zu nehmen und zu vergessen, dass auch sie nur *eine* von vielen Ebenen ist, die Brecht hier gegeneinander setzt und ineinander spielen lässt. Ich will das an ein einigen exemplarischen Stellen zeigen.

Lindner folgert aus den Schlachthausbildern, Brechts Stück könne »auch gelesen werden als eine Parabel auf das Scheitern von Kultur«. Ich möchte dieses »auch« weit über Lindners eigene Analyse hinaus stark machen, die dieses »Scheitern« an dieser Stelle zwar relativiert, insgesamt aber Brechts *Johanna* deutet als eben solches Scheitern aller humanen und kulturellen Bemühungen angesichts des realen, gerade in diesem Stück in aller Härte dargestellten Laufes der Welt.

Da ist erst einmal zu konstatieren, dass das Thema »Möglichkeit und Scheitern von Kultur« im Stück selbst ausdrücklich thematisiert wird, und zwar auf durchaus widersprüchliche Weise in der Metaphorik vom »Bau«. Mauler spricht immer wieder und mit großer Ausführlichkeit vom »Aufbau«, dem »Plan«, der »Ordnung« und dem »schwierigen Werk« der Zivilisation, das er und die Seinen aufrichten gegen das Chaos und die Unordnung in der Welt. Wofür sie auch Gott und die Schwarzen Strohhüte brauchen, damit dieser Bau seine Allgemein-

31 Lindner, *Johanna*, S. 274.

gültigkeit und höhere Weihe bekommt. Mauler spricht mal skeptisch vom Bau der Zivilisation (6;58f.), mal pathetisch (8;83ff.) oder zynisch (10;124). Die Metapher des großen Baues durchzieht das ganze Stück; in der Schlusszene greifen die Schlächter und Viehzüchter das Bild noch einmal auf:

Soll der Bau sich hoch erheben
 Muss es oben und unten geben
 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.
 [...] (12;143)

Gewiss: Dieser »Bau«, von dem die kleinen und großen Kapitalisten hier sprechen, diese Form der Kultur, der zivilisatorischen Bändigung des Chaos »im Namen des Eigentums« (10;122) ist das Falsche. Aber dass und wie davon gesprochen wird, impliziert, dass es eine richtige Ordnung geben sollte, – auch wenn Brechts Text keine Position kennt, die den Weg dahin wüsste. Immerhin ahnt Mauler in Johannas Auftreten die Forderung nach einer anderen, besseren Ordnung, auch wenn er diese bessere Ordnung nicht will, Johanna den Weg dahin selber abbricht und auch die Arbeiter sie bestenfalls als Zukunftsaufgabe kollektiver Selbstbestimmung formulieren können. – Die Frage nach dem Scheitern und der Möglichkeit von »Kultur« wird also im Stück selbst diskutiert, in ihrem Ausgang demnach als offen betrachtet.

Darüber hinaus werden das blutige Chaos und die kulturgefährdende Unordnung im Text nicht einfach nur in poetischen Bildern lyrisch ausgestellt, sondern immer wieder bewertet. Schon in Johannas Eingangsrede (2c;12), die dieses Thema festlegt, wird eine Bewertung mitgeliefert: die »finstere Zeit blutiger Verwirrung« ist eine Zeit »*Verordneter* Unordnung« und »*Planmäßiger* Willkür«. Gleich eingangs wird demnach das »Scheitern von Kultur« in diesem Stück als interessegesteuert beurteilt: die einen verursachen es und profitieren davon, den anderen schadet es. Fabel und Johannafigur unterstreichen diese Bewertung bekanntlich mit großer Eindeutigkeit.

Aber auch die Metaphorik, also die poetisch eigenständige Schicht relativer Kommentare, montiert die genannten Bilder und Verse in eine umfassende Topologie, die das Figuren-, Handlungs- und Bildmaterial des gesamten Dramas strukturiert: den *Gegensatz von oben und unten*.

Die gesamte Schlusszene mit ihren Chören aus parodierten Faustversen und Schillerscher Begräbnissymbolik handelt davon, die soziale und mentale Ordnung von oben und unten zu rechtfertigen und allen Beteiligten einzubläuen.

Goethes Wort von den zwei Seelen in einer Brust wird vom Autor kräftig ausgebeutet, um das Streben nach dem Höheren, Besseren, und das Hängen am Niederen, dem Geschäft, ironisch zu glorifizieren. Doch der Sinn dieser Passagen erschöpft sich nicht in seiner aggressiven Klassiker-Parodie; das Thema - abendländischer oben-unten = Geist-Materie – Topologie durchzieht das ganze Stück und erhält in den Worten der sterbenden Johanna eine politische Wendung, die nicht umsonst noch einmal den Gegensatz von »tierisch« (vs. menschlich) und »unvernünftig« (vs. Vernunft)³² aufgreift:

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, so hülfe es
 Doch nichts, denn ohnegleichen ist
 Das System, das sie gemacht haben:
 Ausbeutung und Unordnung, tierisch und also
 Unverständlich. (12;144)

Die Kultur, deren »Scheitern« die Metaphernwelt des Schauspiels ausstellt, ist eine Kultur des oben und des unten, also eine Kultur der Herrschaft. Und Herrschaftskritik ist das Thema, das alle Ebenen der *Heiligen Johanna* durchzieht, das aus der Geschichte aller Figuren in diesem Drama spricht und das durch die Technik des Textes überall und auch dort mitgelesen werden muss, wo direkt überhaupt nicht von ihm gesprochen wird.

Eine Interpretation, die Brechts vielfältigen Stück gerecht werden will, darf nicht eine seiner Ebenen isolieren und in den Mittelpunkt rücken. Zur ästhetischen Kraft von Brechts Dichtung gehören nicht nur die Bilder und Metaphern, sondern auch die Fabel, auch die Figuren und auch die Inhalte der Figurenreden.³³ Erst das widersprüchliche Zusammenspiel all dieser Momente ergibt das Bild von Wirklichkeit, das das Theaterstück vermittelt.

32 Zur Ambivalenz von »Vernunft« in der *Johanna* s. Johannas neusachliches, »sozialdemokratisches« politisches Reformprogramm 5;52f.

33 Der erste, der auf diese komplexen Struktur von Brechts Dramaturgie hingewiesen hat, war Andrzej Wirth in seinem immer noch anregenden Aufsatz »Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke«, in: Sinn und Form 2, Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 346-387, wieder abgedruckt in: Episches Theater, hg. v. Reinhold Grimm, Köln 1972, S. 197-230.

Letzte Szene

»Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden«, hatte 1955 Friedrich Dürrenmatts grundsätzliche, auch an Brecht gerichtete Frage gelaute, und Brecht hatte damals, wohl überlegt, geantwortet: ja, – »wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird«. ³⁴ Das war eine vorsichtige Antwort, die durchaus auf die Situation der 1950er Jahre abgestimmt war. In der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* hatte Brecht eine andere Antwort gegeben: ja, – wenn die »heutige Welt« in ihrer ganzen »Weite und Vielfalt«, also in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt wird, und das hieß hier: wenn sie herrschaftskritisch dargestellt wird.

Den Aspekt der Herrschaftskritik in der *Johanna* angesichts seiner Bedeutung auf allen Ebenen des Textes in das Zentrum der Interpretation zu stellen, heißt nicht, die Augen davor zu verschließen, dass Brecht keinen Weg anbietet, solcher Herrschaftskritik zum Erfolg zu verhelfen. Im Gegenteil. Die Geschichte Johanna Darks endet mit ihrem Scheitern, mit dem faktischen und ideologischen Sieg Maulers und seiner Verbündeten; die Arbeiter sind ohnehin bereits vorher, nach vagen Andeutungen über eine bessere Zukunft, von der Bühne und aus dem Handlungszusammenhang verschwunden. Burkhardt Lindner hat Recht damit, die Hoffnungslosigkeit dieses Dramenschlusses zu betonen, und zu Recht weist er darauf hin, dass auch Johannas Schlussworte nur ein zwispältiges Gegengewicht bilden gegen die Instrumentalisierung ihres Handelns und ihrer Person für die machtpolitischen Zwecke der Sieger.

Allerdings interpretiere ich die Zwispältigkeit dieser Worte: »Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind« (12,146), anders als Lindner. ³⁵ »Böse« sind diese Worte gewiss, vor allem mit dem vorangegangenen, vielzitierten Bild vom Kopf/Köpfe auf die Pflaster schlagen, ³⁶ das als »skandalös« aber nur zu bezeichnen ist, wenn man auch dies wieder als »Botschaft« des Textes ansieht und nicht als Reaktion Johannas auf das gewaltsame Geschehen, dem sie ausgeliefert ist und das diese Bezeichnung eigentlich verdient.

34 GBA 23, 340f.

35 »Johannas Schlussworte bleiben böse, unrein, orakelhaft.« (Lindner, *Johanna*, S. 285).

36 »Darum, wer unten sagt, dass es einen Gott gibt/Und ist keiner sichtbar/Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch/Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen/Bis er verreckt ist. [...] Und auch die, welche ihnen sagen, sie könnten sich erheben im Geiste/Und bleiben stecken im Schlamm, die soll man auch mit den Köpfen auf das/Pflaster schlagen. Sondern/es hilft nur...«(12;146f.) Lindner zitiert die erste Stelle als Johannas »skandalöse« Worte« (a.a.O., S. 284).

»Unrein« sind Johannas letzte Worte auch, aber »orakelhaft« wiederum nur für den, der einheitliche, klare Botschaften von einem Kunstwerk erwartet. Denn der Widerspruch zwischen gewalthaftem Handeln und menschlich-humanem Handeln, von dem Johanna spricht, ist ein Zwiespalt, den reale, gesellschaftlich eingreifende Tätigkeiten immer wieder in sich austragen müssen, und dies um so entschiedener, je härter der Widerstand ist, gegen den sie sich durchsetzen müssen, und je unmenschlicher ihre Gegner sind. Schlechthin zu postulieren, dass »im Gewalt-Fall« jede »Kenntlichkeit« humanen Handelns bereits »getilgt« sei³⁷, stammt aus einem abstrakten Reinheitsdenken, dem Brecht gerade mit diesem Drama begründet widerspricht (auch durch die widersprüchliche Konstruktion von Johannas Sentenz), und dem er innerhalb seines Textes mit Johannas »vertrauter Welt« seinen begrenzten, fragwürdigen Ort zuweist.

Ich interpretiere also Johannas Schlussentenz nicht als einen »ins Absurde«³⁸ führenden Beleg für die tragische Aussichtslosigkeit von Brechts Dramenschluss, sondern als Hinweis auf die bleibende Notwendigkeit gesellschaftlichen Handelns mit seinen nur in der Realität auszuhandelnden Widersprüchlichkeiten.

Verfehlt scheint mir auch Lindners Argumentation, die aus den Lautsprechern kommenden »Schreckensnachrichten« und das Chaos, das sie auf der Bühne erzeugen, (12;146f.) seien weitere Belege für das »Prekäre« von Brechts Text, der es angesichts der rettungslosen Veränderungsresistenz der Wirklichkeit nur zu einer ästhetischen »Scheinlösung« gebracht habe.³⁹ Lindner interpretiert Brecht aus einem Kunstverständnis heraus, das von der Literatur die ästhetische Lösung der in der Wirklichkeit nicht auflösbaren Widersprüche erwartet. Deshalb schließt er seine eigene Interpretation mit dem Postulat, in Brechts *Johanna-Schluss* »gewahrt sich der Wille, den Weltlauf zu unterbrechen. Deshalb erschrickt Kunst über ihre Ohnmacht«. ⁴⁰ Ich kann weder einen solchen geschichtsphilosophischen Anspruch noch eine solche tragikträchtige Kunstmetaphysik in Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* erkennen; beide Deutungspostulate stammen m.E. aus einer für diesen Autor nicht angemessenen Theorie. Und wenn schon eine einzige, auf den Dramenschluss reagierende Emotion benannt werden soll, hielte ich »Empörung« über das Dargestellte für angemessener als »Ohnmacht« angesichts seiner.

Was aber die »Schreckensnachrichten« der Schlusszene angeht, so scheinen sie mir eine ganz andere Funktion zu haben. Sie bringen in die siegesgewissen Chöre, die »Johannas Reden« (12;146) übertönen, den Einspruch der gesell-

37 Lindner, *Johanna*, S. 285.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

schaftlichen Realität auf die Bühne, nämlich die ungelösten ökonomischen, sozialen und politischen Probleme von 1890 und 1930: Börsenkräche, Firmenzusammenbrüche, Arbeitslosenzahlen und den Hinweis auf den (als Hoffnung fungierenden) russischen Sozialismus (12; 146f.).⁴¹ Dass danach die parodistisch eingesetzten Schlussverse von den »zwei Seelen in des Menschen Brust« eben diesen Widerspruch zwischen harmonischer Verklärung der Zustände und ihrer brutalen Realität noch einmal erklärend zu vertuschen suchen, kann die Diskrepanz zwischen gesungener Harmonie und realen Konflikten nicht aufheben, nicht einmal unter den Mitgliedern der Schlusschöre. Für die Zuschauer und Zuschauerinnen sollte diese Diskrepanz damit hinreichend verdeutlicht sein. Wenn ich es richtig sehe, wollte das Theater des Stückeschreibers sie mit genau diesem Widerspruch konfrontieren, an einem herausragenden historischen Beispiel und in ästhetisch wie sachlich anspruchsvoller Weise.

Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe

Entstehung

1929: Arbeitsbeginn.

»Das Stück entsteht von Anfang an in einem Kollektiv. Brecht nennt als Mitarbeiter Herrmann Borchardt, dem vor allem beratende Aufgaben zukommen, sowie Eil Burri und Elisabeth Hauptmann, die zu verschiedenen Zeiten selbst größere Textpassagen ausarbeitet, die Brecht dann »redigiert«. Der Beraterkreis ist jedoch größer; Walter Benjamin und Bernhard Reich beispielsweise erinnern sich an Diskussionen über dieses Stück. Das von Brecht genannte Kollektiv trifft sich regelmäßig zu Gesprächsrunden, über die aber nicht »Protokoll« geführt worden ist, so dass der Anteil der einzelnen Mitarbeiter an der Entwicklung von Fabel und Text nicht exakt zu belegen ist.« GBA 3, S. 452.

Ende 1931: Veröffentlichung als hektographiertes Bühnenmanuskript im Verlag Felix Bloch, Erben.

11. April 1932: Ausschnitte aus sieben (von elf) Szenen werden in einer Radioaufführung der Funkstunde Berlin gesendet.

41 Das Brecht bei allem Zeitkolorit mehrfach Realitätspartikel der Situation von 1930 in die Chicagoer Situation von 1890 einmischt, ist oft bemerkt worden. Dazu und zur Quellenfrage Knopf, Brechts Johanna.

Mitte 1932: Abdruck einer neuen Fassung im 5. Heft der »Versuche«, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin.

Januar/Februar 1933: eine geplante Aufführung am Darmstädter Landestheater wird, nach heftigen Protesten von konservativer und nationalistischer Seite in der Öffentlichkeit und im Stadtrat, abgesagt.

1937: Überarbeitung im Dänischen Exil.

1938: Druck der neuen Fassung in Band 2 der »Gesammelten Werke«, Malik-Verlag, London.

30. April 1959: Uraufführung (postum) am Hamburger Schauspielhaus.

Texte (z.T. mit Materialien)

Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Frankfurt am Main 1962 u. ö. (edition suhrkamp 113).

- »Malik«-Fassung von 1938; Einzelausgabe aus der inzwischen überholten Werkausgabe des Suhrkamp-Verlages. Einzige derzeit greifbare Einzelausgabe des Textes. Eine Neuausgabe auf der Basis der neuen Brechtausgabe (= »Versuche«-Fassung von 1932) sollte bereits im Februar 2005 erscheinen.

Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Bühnenfassung, Fragmente, Varianten. Kritisch ediert von Gisela Bahr, Frankfurt am Main 1971 (edition suhrkamp 427).

- Fassung von 1931 (Bühnenmanuskript).

Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Schauspiel.

- In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 3: Stücke 3, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main, S. 127-234 (Text: »Versuche«-Fassung von 1932) und 449-470 (Apparat).