

BERTOLT BRECHT

Actes du Colloque franco-allemand
tenu en Sorbonne (15-19 novembre 1988)

Publiés par Jean-Marie VALENTIN
en collaboration avec Theo BUCK



PETER LANG
Bern · Frankfurt/M. · New York · Paris

Trotz der vielen, nicht selten engen, persönlichen Kontakte zwischen Literatur- und Theaterwissenschaftlern aus der ganzen Welt war lange die Untersuchung von Brechts Werk nicht frei von ideologischen Meinungsverschiedenheiten. Das im Entstehen begriffene Projekt einer „grossen kommentierten Ausgabe“ in dreissig Bänden, an der sich der Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main) und der Aufbau-Verlag (Berlin-DDR) auf streng paritätischer Basis beteiligen, markiert demgegenüber einen deutlichen Fortschritt. Diese gemeinsame Publikation wird der Brecht-Forschung zugutekommen, die nun über ein im Verhältnis zu den früheren Editionen erheblich zufriedenstellenderes Arbeitsinstrument verfügt.

Dies gilt sowohl für die Erforschung der Texte als auch für die Gestaltung der französischen Ausgabe der Bühnenwerke und der „Schriften zum Theater“ bei Gallimard (Pléiade).

Die im vorliegenden Band gesammelten Beiträge wurden im November 1988 in Paris, im Rahmen einer bilateralen – deutsch-französischen – von der DFG und dem CNRS unterstützten Tagung vorgetragen.

Im Mittelpunkt der Diskussionen standen einerseits die Zeit zwischen dem amerikanischen Exil und der Niederlassung Brechts in der SBZ bzw. DDR, andererseits der Fragenkomplex der Tradition im Dramenschaffen des „stückeschreibers.“ Den Veranstaltern geht es darum, der eben genannten Orientierung eine internationale Dimension zu verleihen.

Klaus-Detlef MÜLLER

Brechts Theatermodelle : Historische Begründung und Konzept

Wenn für einen Teil des Brechtschen Werkes das böse, aber in seiner suggestiven Wirkung durchaus folgenreiche Diktum von der « durchschlagenden Wirkungslosigkeit des Klassischen » anwendbar ist, so für die Theatermodelle *. Sie bilden einen ganz eigenen Komplex innerhalb des Spätwerks, der in seiner Bedeutung erst durch die endlich wieder sachgerechte Wiedergabe im 25. Band der neuen Brecht-Ausgabe sichtbar werden wird¹. Der hohe Anspruch des Modell-Konzepts ist aber in der Theaterpraxis uneingelöst geblieben, und auch die Brecht-Philologie hat ihn weitgehend ignoriert². Das ist ein literaturgeschichtliches Faktum, das zunächst einmal als solches zu konstatieren ist. Denn die Modelle waren in ihrer Intention zeitgebunden, so daß eine verspätete Wirkung nicht zu erwarten ist und auch ganz inadäquat wäre. Sie sind jedoch von großer Bedeutung für Brechts Selbstverständnis als Stückeschreiber und als Theaterregisseur in seiner Zeit, und in diesem speziellen Sinne ist eine neuerliche Lektüre nicht nur sinnvoll, sondern für eine angemessene Würdigung des Werkes sogar unverzichtbar. Dabei geht es hier nur um einen

* In diesem Beitrag werden folgende Abkürzungen verwendet :

AJ = Bertolt Brecht : *Arbeitsjournal*, hrsg. v. Werner Hecht. 2 Bände. Frankfurt a.M. 1973 ;

wa = Bertolt Brecht : *Gesammelte Werke*. werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967 ;

Briefe = Bertolt Brecht : *Briefe*, hrsg. v. G. Glaeser, Frankfurt a.M. 1981 ;

AS = Brechts *Antigone des Sophokles*, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1988 ;

MC = Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1982.

1. Bertolt Brecht : *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei u. K.-D. Müller, Band 25 : *Schriften*, 5. Bearb. v. W. Hecht. In Vorbereitung. Ich greife im folgenden auf Ergebnisse des Kommentars in diesem Band zurück. Außer den Originalausgaben der Modelle sind alle bisherigen Editionen unzulänglich, da sie nur einen Teil des Materials publizieren.

2. Bezeichnenderweise gibt es nur einen einzigen grundsätzlichen Aufsatz von Paul Rilla : *Bühnenstück und Bühnenmodell*, in : PR : *Essays*, Berlin 1955, S. 442-448. Alle übrigen Untersuchungen beziehen sich auf einzelne Modelle.

vorläufigen Überblick über die Entstehung und Entwicklung von Brechts Vorstellungen sowie um die zentralen ästhetischen Grundsätze und Implikationen der Theatermodelle. Ihre Leistungen sind nur in Einzeluntersuchungen zu würdigen, wobei freilich eine vergleichende Darstellung der sehr unterschiedlichen Vorgehensweisen dringlich ist.

1

Die Theatermodelle setzen die Praxis der Selbstkommentierung im Hinblick auf die Aufführungen der Stücke fort, mit der Brecht schon in den 20er Jahren begonnen hatte. Die Emigration erzwang hier eine Zäsur, da Brecht sich mit der «unnatürlichen nichtverwertung»³ seiner Stücke konfrontiert sah. Die Theorie des epischen Theaters, für die sich im *Messingkauf*-Projekt eine systematische Darstellung abzeichnet, ist die Reflexion eines von der Bühne verdrängten und abgeschnittenen Theaterautors, der sich seiner zunehmenden Isolierung in dem Maße bewußt wird, wie er seine Vorstellungen nicht als Beitrag zu einem pluralistischen Kulturbetrieb, sondern als die Begründung des einzig zeitgemäßen Theaters, des Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters, versteht.

Unter diesen Voraussetzungen war die erste große Regiearbeit nach Jahren erzwungener Abstinenz, die Aufführung des *Galileo* mit Charles Laughton am Coronet Theater in Beverly Hills am 30. Juni 1947, für den Stückeschreiber eine Herausforderung besonderer Art. Das gilt um so mehr, als Brecht sie als die Vorbereitung einer sehr viel anspruchsvolleren und in ihren Wirkungsmöglichkeiten folgenreicheren Aufführung des Stücks am Broadway versteht, in der ebenfalls Charles Laughton den Galilei spielen sollte. Wenn er von Anfang an für eine umfassende Dokumentation der Zusammenarbeit mit Laughton bei der Herstellung der amerikanischen Fassung und der für sie bestimmenden Regiekonzeption sorgt, so folgt er damit einer spätestens seit *Mann ist Mann* erprobten Praxis⁴. Neu hingegen ist das Bemühen, die Aufführung durch eine Vielzahl von Fotografien seiner Mitarbeiterin Ruth Berlau und durch einen 16 mm – Stummfilm in ihren Einzelheiten festzuhalten. Damit werden die Arrangements

3. *AJ*, 21.7.1943, S. 592.

4. Vgl. die *Anmerkungen zum Lustspiel 'Mann ist Mann'* (wa, 17, S. 980-987), in denen Regiekonzept und Spielweise der Schauspieler erläutert werden. Diese Praxis findet ihre Fortsetzung und Weiterführung in der *Beschreibung der Kopenhagener Aufführung von Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (wa, 17, S. 1082-1096) und in den *Anmerkungen zur 'Mutter'* (wa, 17, S. 1036-1070).

und szenischen Lösungen fixiert, um eine Reproduktion des Regiekonzepts für die nachfolgende Broadway-Aufführung in anderer Besetzung zu ermöglichen. Obwohl Brecht schon in Beverly Hills mit Joseph Losey zusammengearbeitet hatte, konnte er nicht sicher sein, daß ihm in New York ein gleicher Anteil an der Regie zugestanden würde. Es sind also die besonderen Bedingungen des amerikanischen Theaterbetriebs (Voraufführung in der Provinz, Wiederaufnahme am Broadway), die ihn zur Entwicklung seines ersten Theatermodells veranlassen. Er bestätigt diese Überlegungen in einem Brief an Ferdinand Reyher im September 1947 unmittelbar vor seiner Abreise nach Europa:

*'Galileo' hat Chancen, an den Broadway zu gehen, aber ich warte nicht darauf. [...] Ruth fotografierte und filmte alles, so können Sie in N[ew] Y[ork] zurechtkommen ohne mich*⁵.

Bekanntlich fand die New Yorker Aufführung in dem sehr viel bescheideneren Rahmen einer Experimentierbühne statt, aber es handelte sich doch um die Übernahme der kalifornischen Regiekonzeption im Sinne eines Modells.

Brecht stellt in der Schweiz eine Dokumentation seiner Notizen und der Fotos von Ruth Berlau zu einer Modellmappe zusammen. In seinem Vorwort betont er, daß es ihm nicht darum gehe,

*einem [...] flüchtigen Kunstwerke [...] ein wenig mehr Dauer zu geben, als vielmehr die Mühe zu preisen, welche ein großer Schauspieler auf solch ein flüchtiges Kunstwerk zu verwenden imstande ist*⁶.

Die einzelnen Notate halten «theatralische Gedanken» fest, die sich in der Aufführung zu einer «ganzen reichen Textur» zusammenschließen⁷. Sie sind in diesem Sinne eine Demonstration der Prinzipien des epischen Theaters in ihrer praktischen Anwendung. Es ist aber offensichtlich noch nicht daran gedacht, durch die Fixierung von Ergebnissen einen unmittelbaren Einfluß auf alle künftigen Inszenierungen des Stücks zu nehmen, wie es in der erst später entwickelten Konzeption der Modellbücher bestimmend wird.

Diese Konzeption ergibt sich dann aus dem Anspruch einer Erneuerung des deutschen Theaters nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes. Mit dem Beginn seiner neuen Theaterarbeit nach dem Exil wird Brecht klar, daß die Voraussetzungen für ein Theater des wissen-

5. *Briefe*, S. 554.

6. *Brechts 'Leben des Galilei'*, hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt a.M. 1981, S. 77.

7. ebd.

schaftlichen Zeitalters noch nicht gegeben sind. Seine theoretischen Überlegungen zum epischen Theater haben die Kluft, die schon zu Beginn der 30er Jahre zu den Sehgewohnheiten des Publikums und den darstellerischen Möglichkeiten der Schauspieler bestanden, noch erheblich vertieft. Es war hier also erst einmal eine Grundlage zu schaffen. Das geschah neben der Zusammenfassung des *Messingkaufs* zu den Thesen des *Kleinen Organons für das Theater* vor allem durch die geduldige Erläuterung der eigenen Regiepraxis. Eine erste Erprobung erfolgte 1948 bei der Bearbeitung der sophokleischen *Antigone* (nach der Übersetzung Hölderlins) und ihrer Inszenierung am Stadttheater in Chur. Damit wird von Anfang an der Anspruch verdeutlicht, daß die Darstellungsgrundsätze des epischen Theaters nicht auf die Inszenierung der eigenen Stücke beschränkt sind, sondern für ein klassisches Repertoire neu anzueignender Dramen Gültigkeit haben, wie denn ja mit der *Antigone* der neue Typus der Bearbeitungen begründet wird. Die Inszenierung wird im Anschluß an die Aufführung in einem Modellbuch dokumentiert, das neben dem Text eine Fabelerzählung in Hexametern enthält, die 'Brückenverse', die für die Einübung der epischen Darbietung auf den Proben verwendet worden waren, das ferner in einer Fotosequenz die wichtigsten szenischen Arrangements festhält und die Szenenskizzen Caspar Neher's wiedergibt. Hier wird nun der referierende und kommentierende Charakter der bisherigen Aufführungsbeschreibungen beibehalten, aber zugleich ein neuer und folgenreicher Gesichtspunkt eingeführt. Im Vorwort heißt es:

Da es sich weniger darum handelte, daß sich eine neue Dramaturgie, mehr darum, daß sich eine neue Spielweise an einem antiken Stück versuche, kann die neue Bearbeitung nicht in der üblichen Weise den Theatern zur freien Gestaltung übergeben werden. Es wurde ein verpflichtendes Aufführungsmodell hergestellt⁸.

Brecht stellt also zum ersten Mal den Theatern nicht einen Dramentext zur Verfügung, sondern verpflichtet sie auf den Nachvollzug der Überlegungen, die Textgestalt und exemplarische Aufführung begründen. Das Modellbuch wird 1949 im Gebrüder Weiß-Verlag, Berlin gedruckt. Die Publikation ist jedoch ein Mißerfolg. Es werden insgesamt weniger als 500 Exemplare verkauft, und zu Lebzeiten Brechts gibt es nur eine einzige weitere Inszenierung des Stücks nach dem Modell am Theater der Stadt Greiz, also in einem noch provinzielleren Rahmen als schon der Uraufführung in Chur. Damit ist zwar das Konzept nicht widerlegt, wohl aber, wie es scheint, der Elan

8. AS, S. 49.

gebrochen, durch die rasche Publikation von Modellbüchern einen unmittelbaren Einfluß auf die Veränderung der Theatersituation zu nehmen. Brecht läßt zwar in der Folgezeit zu jeder Inszenierung des Berliner Ensembles Modellmappen zum internen Gebrauch im Theater anfertigen, plant aber erst 1954 weitere Veröffentlichungen.

Materialien zum *Courage-Modell* werden unmittelbar im Anschluß an die Berliner Erstaufführung im Januar 1949 zusammengestellt. Brecht denkt zunächst an eine Veröffentlichung im Suhrkamp Verlag und macht die Benutzung des Berliner Aufführungsmodells zur Voraussetzung für jede andere Inszenierung. Er läßt am 13. Juni 1949 den Bühnen der Stadt Freiburg mitteilen:

*Der Autor hat ganz bestimmte Vorstellungen von der Inszenierung seiner Werke und wünscht keine individuellen Interpretationen seitens der Regisseure. Als Musteraufführung gilt die Aufführung im Deutschen Theater in Berlin, die unter der Mitarbeit des Dichters entstanden ist. Es befindet sich eine besondere Regiepartitur in Vorbereitung. Solange diese nicht vorliegt, ist es der Wunsch von Herrn Brecht, daß Frau Weigel, die Darstellerin der *Courage* in Berlin, möglichst zu Beginn der Aufführung an einem Abend gastiert und dabei einen Begriff von den Absichten vermittelt. Frau Weigel ist auch bereit, an den letzten Proben teilzunehmen und dabei mitzuarbeiten⁹.*

Die Helene Weigel zuge dachte Aufgabe erweist sich als nicht realisierbar, da ihr in Berlin ein ständig sich erweiternder Aufgabenkreis zuwächst. Auch als Brecht sie auf andere Mitarbeiter überträgt (vor allem an Ruth Berlau), läßt sich die Forderung, die er selbst als «sanfte Erpressung» bezeichnet¹⁰, nur vorübergehend durchhalten. Immerhin hat er aber zunächst darauf bestanden, daß die Theater sich an der Materialiensammlung zur Modellinszenierung orientierten und damit den Unmut der Bühnen und der Kritik provoziert. Konsequenzen hatte das Modell vor allem für seine eigene Münchner Inszenierung mit Therese Giehse und für die teilweise neu besetzte Wiederaufnahme des Stücks im Jahr 1951 in Berlin.

Trotz der großen Erfolge seiner Inszenierungen und der Aufführungen des Berliner Ensembles sah Brecht sich aber in seinen Wirkungsmöglichkeiten auf unerwartete Weise eingeschränkt. Schon der Triumph von *Mutter Courage und ihre Kinder* hatte nicht verhindern können, daß sich auch in Ost-Berlin die Gegner formierten und das

9. Zitat nach Brecht: *Werke*, Band 25 (Anm. 1).

10. Brecht: *Einwände gegen die Benutzung von Modellen*, in: *MC*, S. 195.

epische Theater als eine formalistische Verfallserscheinung der Dramatik bekämpften¹¹. Das schränkte die Möglichkeit ein, den exemplarischen Charakter der eigenen Inszenierungen geltend zu machen. Nach der erfolgreichen Premiere des *Puntilla* notiert Brecht am 13. November 1949:

*die spielweise wird in den zeitungun durchaus akzeptiert (« wenn das episches Theater ist, schön »). aber es ist natürlich nur so viel episches theater, als heute akzeptiert (und geboten) werden kann. [...] wann wird es das echte, radikale epische theater geben?*¹²

Angesichts solcher Widerstände übernimmt das Modellkonzept in der Folge zunehmend auch Aufgaben der Legitimation und der Kontroverse. Im *Journal* notiert Brecht am 30. Juni 1951 zum *Courage-Modell*:

*diese modelle und die neueinstudierungen, die sie erweitern und säubern, sind so nötig, weil die künste auf grund des kulturellen ausverkaufs des spätkapitalismus und trotz der emphatischen aufnahme der künste durch die neue klasse, zumindest zeitweise, von schnellem verfall bedroht scheinen. [...] die neue klasse tritt die herrschaft zwar mit neuen guten impulsen, aber auch mit künstlich verbildetem geschmack an. der politische auftrag ist dringend und wichtig, und den künsten, geschwächt vom mißbrauch durch den merkantilismus usw., wird nicht viel zeit gelassen, sich zu regenerieren. sie sind gewöhnt daran, sich mehr den möglichkeiten als den notwendigkeiten zu erschließen*¹³.

Notwendig wäre eine grundlegende Erneuerung im Sinne dessen, was Brecht als Theater des wissenschaftlichen Zeitalters versteht, aber die Realität ist durch den schlechten Kompromiß mit überlieferten Formen des bürgerlichen Theaters bezeichnet. Schon im Vorwort zum *Antigonemodell 1948* hatte Brecht davor gewarnt, Theater Techniken rein ästhetisch einzuschätzen und für politisch unschuldig zu halten:

*Eine Technik, die der Verhüllung der gesellschaftlichen Kausalität diene, kann nicht zu ihrer Aufdeckung verwendet werden*¹⁴.

11. Vgl. hierzu Karl Heinz Ludwig: *Bertolt Brecht. Tätigkeit und Rezeption. Von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Gründung der DDR*, Kronberg 1976, S. 43-69 und Werner Mittenzwei: *Die Kritikerschlacht um die 'Mutter Courage'*, in: WM: *Der Realismus-Streit um Brecht*, Berlin/Weimar 1970, S. 36-48.

12. AJ, S. 912.

13. AJ, S. 954.

14. AS, S. 47.

Der Anspruch auf das « radikale epische Theater » ist also eine gesellschaftliche Forderung, deren Einschränkung oder Verweigerung das Selbstverständnis des Stückeschreibers tangiert. Er war aber geduldiger und in der Einschätzung der kulturpolitischen Situation pragmatischer, als es gerade seine Freunde und Anhänger befürchtet hatten und reduzierte, der Absicht nach wohl eher vorläufig, auch den Anspruch des Modellkonzepts.

In diesem Sinne dürfte es zu verstehen sein, daß er 1952 dem Vorhaben der Mitarbeiter des Berliner Ensembles zustimmt, die bisher geleistete Arbeit in einem Band *Theaterarbeit* zu dokumentieren. Hier werden Teile aus sechs erarbeiteten Modellen veröffentlicht und damit Prinzipien der Arbeit beschrieben, auch die Problematik der Modellbenutzung diskutiert, jedoch die Verpflichtung auf das Modell, die zeitweise für Aufführungen der *Mutter* und von *Mutter Courage* und ihre Kinder verbindlich war, nicht mehr beansprucht.

Brecht hat in der Folgezeit zwar immer noch darauf bestanden, daß den Theatern die am Berliner Ensemble zusammengestellten Modellmappen zur Kenntnis gegeben würden, hat aber nicht mehr erwartet, daß der durch sie bezeichnete Standard für jede Neuinszenierung verpflichtend sei. Er hat 1955 mit dem Henschel-Verlag die Publikation von fünf Modellbüchern vereinbart. Zu seinen Lebzeiten erschien noch die zweite Auflage des *Antigonemodells 1948*, erst 1958 folgten *Aufbau einer Rolle*, *Laughtons Galilei* und das *Couragemodell 1949*. Die geplanten Modellbücher zur *Mutter* und zum *Kaukasischen Kreidekreis* werden nicht mehr fertiggestellt. Die Weichenstellung, die mit dem Modell-Konzept beabsichtigt war, ließ sich ohnehin nicht mehr verwirklichen. Was vorliegt, sind Dokumentationen einer kulturpolitischen Intention und einer durch sie begründeten Theaterpraxis, Zeugnisse von historischem Gewicht, nicht aber realisierte Konzepte.

Die Vorstellung, der Autor habe das Recht, unter Umständen sogar die Pflicht, auf die Realisierung seiner Stücke direkt Einfluß zu nehmen, ist ungewöhnlich und bedarf der Erklärung. Brecht gibt schon im Vorwort zum *Antigonemodell 1948*, seinem ersten Modellbuch, eine Rechtfertigung, indem er einen kulturpolitischen Standpunkt bezieht. Er unterstellt nach dem Ende der faschistischen Diktatur eine allgemeine Orientierungslosigkeit, die ein zwar vorhandenes,

aber eher zögerliches Bedürfnis nach Erneuerung der Kunstmittel korrumpieren könnte. Im Modell sieht er die Möglichkeit, einen Standpunkt zu fixieren, einen Standard einzuführen und die Richtung anzugeben, in die eine dem gesellschaftlichen Fortschritt verpflichtete Kunst sich zu bewegen hätte. Das Modell wäre in diesem Verständnis so etwas wie der Kristallisationspunkt für Reorganisation der künstlerischen Mittel des Theaters. In dem « allgemeinen Verfall » müsse « an irgendeinem Ort » der Ausgangspunkt für die zeitgemäßen und wünschenswerten Entwicklungen fixiert und deren Beginn initiiert werden¹⁵. Zugleich antizipiert er den naheliegenden Einwand gegen die Verpflichtung der Theater auf Aufführungsmodelle: sie seien ein Anschlag auf die schöpferische Kreativität der Regie und der Darstellung und verletzen den Anspruch der Zuschauer auf eine 'originelle' Realisierung der Dramentexte. Dieser Denkansatz bestimmte bei den wenigen Versuchen von Inszenierungen nach den Modellen tatsächlich die Argumentation der Kritik und führte zum Vorwurf einer Diktatur über die Theater¹⁶. Brecht läßt ihn aus zwei Gründen nicht gelten: Zum einen kann ein schöpferischer Umgang mit einem Stück nicht bedeuten, daß das Drama dem Theater zu einer beliebigen Verwendung ausgeliefert ist¹⁷. Damit wird dem Mißbrauch der Texte zu einer freien Profilierung der Aufführenden ebenso widersprochen wie einer Darbietung, die hinter dem gesellschaftlichen Anspruch des epischen Theaters zurückbleibt oder ihn verfälscht. Brecht hat sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen und Notizen wiederholt zornig über Aufführungen geäußert, die seine Stücke verharmlosen oder den Denkschemata des bürgerlichen Theaterbetriebs assimilieren.

Zum anderen, und das ist noch wichtiger, läßt er die Unterstellung nicht gelten, ein Aufführungsmodell sei eine tote Schablone und

15. AS, S. 47.

16. Vgl. hierzu: *Über die Verwendung von Vorlagen*, in: MC, S. 194; *Einwände gegen die Benutzung von Modellen*, in: MC, S. 194f.; *Hemmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit?*, in: MC, S. 195-199. Allerdings ist der Widerstand gegen die Verpflichtung auf das Modell nicht so einhellig, wie Brecht das hier suggeriert. Anlässlich der Wuppertaler Aufführung 1949 und der Münchner Inszenierung 1950 gibt es bei der Presse sehr verständnisvolle Kommentare, die sich auch auf Überlegungen von Gustav Gründgens zur werkgerechten Inszenierung berufen und die Qualität der Aufführungen nach dem Modell bestätigen. Brecht hatte im Sommer 1949 eine Dortmunder Inszenierung der *Mutter Courage* nach der Generalprobe verboten, weil sie die Intention des Stückes willkürlich veränderte. Das provozierte zwar wütende Proteste, fand aber bei einem großen Teil der Kritik durchaus Zustimmung. Vgl. *Werke* (Anm. 1), S. 399 ff.

17. Er will « ein allzu freies Herumschöpfen mit seinen Stücken » verhindern (CM, S. 194).

eine Modellaufführung eine bloße Kopie. Er wendet sich damit gegen einen nicht mehr zeitgemäßen und undialektischen Begriff des Schöpferischen. Im Zeichen der modernen Arbeitsteilung ist auch « der Schöpfungsakt ein kollektiver Schöpfungsprozeß geworden »¹⁸. Das meint nicht nur das Zusammenwirken der 'Schwesternkünste' bei einer Aufführung, wie es im *Kleinen Organon* beschrieben ist, sondern bezieht sich auch auf eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Dramentext, die nicht bei jeder Aufführung neu beginnen, sondern die mitteilbar gemachten Ergebnisse der bisherigen Aufführungstradition miteinbeziehen sollte. Unter dieser Prämisse wird die Bedeutung des vorgelegten Aufführungsmodells ausdrücklich relativiert. Es hat lediglich den Charakter einer Initiation:

*Die isolierte ursprüngliche Erfindung [hat] an Bedeutung verloren. Der anfänglichen Erfindung eines Modells braucht wirklich nicht allzuviel Gewicht beigelegt zu werden*¹⁹.

Hingegen erweist sich eine Praktikabilität in dem Maße, wie das Modell nachahmbar und veränderlich ist: beides zugleich wird gefordert. Das ist eine Frage sowohl der Konzeption als auch der Wiedergabe. Eine Modellaufführung soll auf die besonderen künstlerischen Möglichkeiten der beteiligten Personen zurückgreifen, sie jedoch nicht zur Grundlage der Konzeption machen, sondern funktional einsetzen. Brecht unterscheidet hier, wie später immer wieder, zwischen beispiellos, dh. unwiederholbar, und beispielhaft, dh. eine Nachahmung ermöglichend. Nur das Letztere ist produktiv und wird im Modellbuch detailliert festgehalten. Die ganz spezifischen Leistungen vor allem der Schauspieler bestimmen dann zwar den Rang der Aufführungen und werden zu deren Würdigung notiert, gelten jedoch als nicht reproduzierbar.

Die ersten Modellaufführungen haben zeitgebunden die praktische Aufgabe, die neue epische Spielweise überhaupt erst verstellbar zu machen und durchzusetzen. Das Modell darf schon angesichts seiner innovatorischen Funktion nicht als normativ verstanden werden. Es bezeichnet einen Ausgangspunkt und eine Richtung, nicht einen Maßstab, es sei denn im Sinne eines unverzichtbaren Minimums. So weist Brecht im *Antigonemodell 1948* ausdrücklich darauf hin, daß die Bedingungen der Churer Aufführung weit davon entfernt waren, eine in seinem Sinne mustergültige Inszenierung zu ermöglichen. Die Aufführung war durch « Ungewolltes und Vorläufiges » beschränkt, insbe-

18. AS, S. 50.

19. AS, S. 50.

sondere durch die professionelle Deformation der Schauspieler, sich durch den Gebrauch des Mimischen « selbst fortzuhelfen », wo sie dem Anspruch einer gestischen Spielweise noch nicht gewachsen waren.

Die Vorgehensweise ist freilich nicht auf diese kulturpolitische Weichenstellung beschränkt, so wichtig dieser Aspekt auch in der Folgezeit angesichts der unerwarteten Widerstände blieb. Der Anspruch des Theatermodells geht weiter und bezeichnet Grundsätze einer neuen Ästhetik, deren zentraler Gesichtspunkt der historisch spezifische Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks und seine Vermittlung durch eine zeitgemäße Realisierung ist.

Brecht geht davon aus, daß das Modell nicht nur nachgeahmt, sondern auch verändert werden soll. Diese Veränderungen sind aber nicht in das subjektive Ermessen der Aufführenden gestellt, sondern legitimieren sich in dem Maße, wie sie « das Wirklichkeitsabbild [...] wahrheitsgetreuer und aufschlußreicher oder artistisch befriedigender machen »²⁰. Das bestimmende Kriterium für die Einschätzung einer Theateraufführung ist also das Maß an Wirklichkeitsgerechtigkeit im Sinne der Vermittlung von Einsichten und Erkenntnissen in gesellschaftliche Zusammenhänge. Die Rechtfertigung für die notwendige Veränderung einer zunächst gefundenen Lösung ist der höhere Wahrheitsgehalt, die überzeugendere Vermittlung oder ein zusätzlicher ästhetischer Reiz, der ohne Einbuße an Aussagefähigkeit gewonnen wird. In diesem Sinne ist der Umgang mit dem Modell schöpferisch:

*An Stelle der sporadischen und anarchischen Schöpfungsakte sollen Schöpfungsprozesse mit schritt- und sprunghaften Änderungen treten*²¹.

Dabei ist vorausgesetzt, daß das Modell Veränderungen zugleich provoziert und wahrnehmbar macht. Die Produzierenden können und müssen sich Rechenschaft darüber ablegen, inwiefern eine Variante das Wirklichkeitsbild bereichert, also seine Richtigkeit oder seine Wirkung erhöht. Daraus folgt, daß

*die Abänderungen, richtig vorgenommen, selber modellhaften Charakter [haben]*²²,

also für die nächstfolgende Realisierung als Vorschlag übernommen werden können²³. Folgt man der inneren Logik des Modell-Konzepts,

20. AS, S. 50.

21. AS, S. 50f.

22. AS, S. 50.

23. Brecht hat dieses Verfahren im *Courage-Modell* erläutert, das ja auf drei aufeinanderfolgenden Inszenierungen beruht.

so ergibt sich der kontinuierliche Prozeß einer Annäherung an den wahren Gehalt eines Theaterstücks, an die richtige Auslegung der in ihm aufbewahrten Aussage über eine gesellschaftliche Wirklichkeit.

*Veränderungen des Modells [sollten] nur erfolgen, um die Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflußnahme auf die Wirklichkeit genauer, differenzierter, artistisch phantasievoller und reizvoller zu machen*²⁴.

Daß sich die Fragestellungen je nach Interessenlage der Darstellenden und der Zuschauer ändern können, hat Brecht zugestanden und im *Kleinen Organon* an seinen Vorschlägen für neue Lesarten der Shakespeare-Dramen demonstriert²⁵. Und daß das Theater die artistischen Möglichkeiten der Darsteller ausnutzen und damit ein je eigenes Profil gewinnen müsse, war ebenfalls als selbstverständlich vorausgesetzt. Damit versteht sich das Modellkonzept als die prozeßhafte Annäherung an den Wahrheitskern einer ästhetisch organisierten Wirklichkeitsaussage. Dessen Erschließung ist als fortdauernde Provokation gedacht:

*Wir müssen zu einer immer näheren Beschreibung der Wirklichkeit gelangen [...]. Das kann nur geschehen, indem wir schon Errungenes benutzen; freilich nicht etwa dabei haltmachen*²⁶.

3

Die Darstellungsgrundsätze ergeben sich aus der Überlegung, daß die Fabel « das Herzstück der theatralischen Veranstaltung »²⁷ ist. Die getreue Vermittlung der Fabel bezeichnet für Brecht so etwas wie das Ethos der dramatischen Kunst, weil in ihr eine Weltansicht und ein Weltabbild Gestalt gewonnen haben. In ihr sind die Einzelvorgänge zu einem « abgegrenzten Gesamtgeschehnis »²⁸ organisiert, das Rückschlüsse auf das Wirklichkeitsverständnis von Autor und zeitgenössischem Publikum erlaubt. Das bedeutet nun freilich nicht, daß die Aufführung sich der in einem Theaterstück vorliegenden Weltansicht unterwerfen, also den gegenwärtigen Wissensstand und die aktuellen

24. CM, S. 198.

25. Zu seiner Deutung des Shakespeareschen *Hamlet* merkt Brecht in § 68 an, daß sie eine von mehreren möglichen Lesarten ist (wa, 16, S. 696). Ihre Rechtfertigung ergebe sich aus dem aktuellen Interesse des gegenwärtigen Publikums.

26. CM, S. 198.

27. wa, 16, S. 693.

28. wa, 16, S. 693.

Interessen verleugnen müßte. Nach Brechts Verständnis wird die Fabel in der Aufführung überprüft. Die in ihr enthaltenen Einzelvorgänge müssen mit dem Wirklichkeitsbewußtsein von Darstellern und Zuschauern übereinstimmen und zugleich in einem ästhetischen Ganzen sinnvoll sein. Dabei muß sich zugleich eine nachprüfbare Aussage über den gezeigten Weltausschnitt ergeben. Die Fabel ist also der objektive Widerstand gegen eine willkürliche Aneignung der Bühnenvorgänge. Das läßt sich am besten an den Bearbeitungen demonstrieren, die nicht von ungefähr neben der Inszenierung der eigenen Stücke ein zweites Zentrum der Modellinszenierungen bilden.

Das *Antigonemodell 1948* beruht auf einer « Durchrationalisierung » der Fabel. Brecht ignoriert die « Vorstellung der Alten », daß « der Mensch mehr oder weniger blind dem Schicksal ausgeliefert » sei²⁹. Er unterstellt, daß die historisch bedingte Ideologie den wahren Kern der Fabel nur verhülle und daß vom fortgeschrittenen Wissensstand aus ein ganz anderer Sachverhalt erschließbar sei, nämlich « die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze »³⁰. Daß die alte Dichtung eine solche zeitgemäße Sichtweise zulasse, beruhe darauf, daß

*sie im Grunde ganz realistisch ist und mit viel praktischer Menschenkenntnis und politischer Erfahrung einen realen Vorgang gestaltet, den der Dichter überliefert bekommen hat*³¹.

Das Theater darf, um ihn sichtbar zu machen, keine « philologischen Interessen bedienen »³², sondern muß « dem Publikum als einem Teil der Gesellschaft das für die Gesellschaft Wichtige an der Fabel aufzeigen »³³. Die neue Lesart läßt sich also aus der Struktur der Fabel entwickeln, sofern diese sich auf Wirklichkeit bezieht. Die Ideologie erweist sich dann als eine historisch begründete falsche Deutung realer Vorgänge.

In der gleichen Weise entwickelt Brecht « die Kunst, Shakespeare zu lesen »³⁴. Das bedeutet, daß er in der jeweiligen zeitspezifisch akzentuierten Fabel neben der erzählten Geschichte auch eine verschwiegene Geschichte voraussetzt, daß also etwa im *Coriolan* neben der Tragödie Roms auch die Tragödie der Plebs sichtbar gemacht

29. AS, S. 214.

30. AS, S. 48.

31. AS, S. 214.

32. AS, S. 49.

33. AS, S. 53.

34. wa, 17, S. 1252.

werden kann³⁵. Dabei wird unterstellt, daß Shakespeare die Geschichte in der gleichen Weise erzählt hätte, wenn die « neue Fragestellung » in seinem Gesichtskreis gelegen hätte³⁶. Sie ist in der Fabel bereits enthalten.

Bei der Bearbeitung von *Biberpelz und Roter Hahn* gehen Brecht und seine Mitarbeiter davon aus, daß Hauptmanns « Kunst der Beobachtung » Vertrauen verdient³⁷, daß also der Realitätsgehalt der Stücke außer Frage steht. Weniger zuverlässig sei hingegen die « Kenntnis des historisch Wesentlichen »³⁸. Aus einem erweiterten Wissenshorizont, also aus objektivierten Einsichten, ergeben sich deshalb Veränderungen, die die Fabel nicht beschädigen, sondern ihren Wirklichkeitsgehalt vertiefen.

Gleiches gilt für eines der wichtigsten Modelle des Berliner Ensembles, für die Bearbeitung des Lenzschen *Hofmeisters*. Die Qualität des Stücks sieht Brecht in seinem vorklassischen Reichtum an Stofflichkeit: « Noch hat die Idee nicht das Stoffliche vergewaltigt »³⁹. Damit ergibt sich die Möglichkeit, historisches Wissen in einem impliziten Kommentar der Vorgänge einzubringen. Brecht hat durch eine soziale Klassifizierung der Figuren, durch die explizite Thematisierung idealistischer Denkansätze und durch eine historisierende Regie eine Lesart des Stückes gewonnen, die die Entwicklung der bürgerlichen Intelligenz zur Knechtseligkeit veranschaulicht. Dabei wird auch hier die Auslegung aus dem Wirklichkeitsgehalt der Fabel entwickelt.

Bei seinen eigenen Stücken kommt es Brecht darauf an, durch die Modellinszenierungen einen Aufführungsstil zu begründen, der die « speziellen Wirkungen » und die « gesellschaftliche Funktion » sicherstellt⁴⁰. Orientierungspunkt ist auch hier die Fabel. Sie wird für das Modell in der Regel in einem Titularium der einzelnen Szenen episch formuliert. Brecht bemerkt zum *Courage-Modell*:

man könnte ein schema von wirkungsquanten aufstellen, nach denen die szenen befragt werden müssen. poetische, dramaturgische, sitengeschichtliche, sozialpolitische, psychologische (die menschenkenntnis fördernde) usw. über diese quanten könnten sätze

35. Vgl. hierzu: *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares 'Coriolan'*, in: wa, 16, S. 869-888.

36. wa, 17, S. 1253.

37. wa, 17, S. 1269 (Brief an Berthold Viertel).

38. wa, 17, S. 1269.

39. wa, 17, S. 1221.

40. MC, S. 195.

gebildet werden, die in ästhetischen, sitengeschichtlichen, historischen, psychologischen Büchern stehen könnten⁴¹.

Im Unterschied zu seiner früheren Praxis verzichtet Brecht in der Phase der Modellinszenierungen darauf, seine Intention durch grundlegende Veränderungen der Stücktexte zu präzisieren, wie er das etwa für *Die Mutter* oder *Leben des Galilei* oder auch noch bei der ersten Berliner Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* praktiziert hatte. Das ist umso bemerkenswerter, als er in der Zeit des Exils immer wieder auf die Vorläufigkeit der Texte hingewiesen hatte:

*ohne ausprobieren durch eine aufführung kann kein stück fertiggestellt werden*⁴².

Brecht vermittelt seine Intention jetzt nicht durch Texteingriffe, sondern durch eine systematische Auslegung der Fabel in ihrer bühenmäßigen Realisierung. Der fremde Blick, der für eine objektive Darbietung des Stücks, für seine modellhafte Wiedergabe als Aussage über die gesellschaftliche Wirklichkeit, erforderlich war, setzt voraus, daß der Text als Gegenstand einer Erkundung verbindlich ist. Theaterarbeit ließ also nicht zwei Variablen zu. Eine Textänderung kann bei dem geradezu wissenschaftlichen Vorgehen nur eine ultima ratio sein: sie muß einen strukturellen Fehler unterstellen. Bei Stücken, die aus einer anderen Interessenlage heraus geschrieben sind (den Bearbeitungen), dienen Textergänzungen der Vervollständigung des Wirklichkeitsbildes.

4

Aus den bisher dargelegten Prinzipien der Theatermodelle ergeben sich die Darstellungsformen der Modellbücher. Sie lassen sich zusammenfassen, obwohl Brecht nicht einheitlich verfuhr: ob dieses Spektrum unterschiedlicher Präsentationen beabsichtigt war oder sich aus den je spezifischen Entstehungszusammenhängen erklärt, muß offen bleiben.

Die Modellbücher notieren insbesondere eine Vielzahl von Einfällen aus der praktischen Arbeit. Diese Einfälle haben jedoch eine

41. AJ, 9.12.1940, S. 206f.

42. AJ, 11.5.1942, S. 442. Der Hinweis bezieht sich vor allem auf den *Guten Menschen von Sezuan*, den Brecht dann jedoch ohne eine solche eigene Erprobung drucken läßt. Das entspricht einer neuen Praxis, die erst durch die Theaterarbeit möglich geworden ist.

grundlegende Gemeinsamkeit, die Brecht dazu veranlaßt, sie schon im *Galilei*- und dann wieder im *Antigone-Modell* als 'theatralische Gedanken' zu bezeichnen. Sie beruhen stets auf Beobachtung und sind insofern realistisch. Solche Beobachtungen werden als Nachahmungen eingesetzt, die Aufschlüsse über die Wirklichkeit geben. Sie sind deshalb zugleich natürlich und stilisiert. Brecht hat die Beobachtung im *Kleinen Organon* als einen « Hauptteil der Schauspielkunst » bezeichnet⁴³, zugleich aber betont, daß der « Akt der Nachahmung » einen « Denkprozeß » enthalte, insofern die Wiedergabe des Beobachteten Kommentarfunktion erhält: ihre Qualität beruht auf dem Maß gesellschaftlicher Erkenntnis, das sie vermittelt. Im Zusammenhang mit dem *Courage-Modell* hat er angemerkt:

*Unser Theater ist schon deshalb nicht realistisch, weil es die Beobachtung unterschätzt. Unsere Schauspieler schauen in sich hinein, anstatt auf ihre Umwelt*⁴⁴.

Aus der Beobachtung gewonnene Verhaltensformen sind das 'gestische Material' der Aufführung, wobei daran zu erinnern ist, daß Brecht die Fabel im *Kleinen Organon* als « Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge » bezeichnet hat⁴⁵. Das gestische Spiel interpretiert das Stück, indem es seinen Wirklichkeitsgehalt erschließt⁴⁶. Die konkrete Realisierung des Gestischen in der Darstellung wird zwar nicht als verbindlich verstanden, wohl aber leitet das Modell dazu an, den Gestus zur Grundlage jeder darstellerischen Lösung zu machen.

Darüber hinaus macht das Modellbuch Vorschläge zum Grundarrangement der Szenen, das heißt zur Anordnung der Figuren und Figurengruppen auf der Bühne und zu den Gängen und Neugruppierungen. Sie ergeben sich aus der Fabelerzählung in den Titularien. Schon im *Antigonemodell 1948* werden die Haltungen und Gruppierungen als der « eigentliche Bezirk des Modells » bestimmt⁴⁷. Brecht geht davon

43. *Kleines Organon*, § 54, wa, 16, S. 686f.

44. MC, S. 197.

45. *Kleines Organon*, § 65, wa, 16, S. 693.

46. So ist, um nur ein Beispiel zu nennen, aus dem Text der *Mutter Courage* zwar zu entnehmen, daß die Bauern sich in der 10. Szene der Gewalt der Soldaten unterwerfen, wenn sie ihr Handeln darauf beschränken, für die bedrohte Stadt Halle zu beten. Die gestische Auslegung dieses Vorgangs im Modellbuch macht aber deutlich, daß in ihm die ganze sozial-repräsentative Lebensgeschichte der Bäuerin, ihre Sozialisation und Unterdrückung und schließlich das Bewußtsein von Verrat und Schuld, im Kontext einer abgestumpften Indifferenz darstellbar ist. Ein weiteres Beispiel gibt Brecht in einem fingierten Gespräch mit dem Wuppertaler Intendanten Winds (MC, S. 197).

47. AS, S. 54.

aus, daß jeder Stellungswechsel auf der Bühne motiviert sein muß und einen Beitrag zur Erzählung der Fabel leistet :

Die einzelnen Konstellationen, selbst die Abstände, haben dramaturgischen Sinn ⁴⁸.

Nur wenn man das bei der Inszenierung, bei der Festlegung des Arrangements konsequent berücksichtigt, kann das Publikum dazu veranlaßt werden, die Bedeutung von szenischen Bildern wahrzunehmen und in der Rezeption aktiv zu bleiben, wie es das epische Theater seinem gesellschaftlichen Anspruch nach fordern muß. Deshalb hat die Regie die Drehpunkte der Handlung herauszufinden, an denen sich die Situation oder das Geschehen verändert und eine neue Gruppierung notwendig wird, die diese Veränderung sinnfällig macht ⁴⁹.

An der Festlegung des Arrangements läßt sich auch der historische Gehalt von Vorgängen veranschaulichen, wie es die Notate zur *Hofmeister-Inszenierung* zeigen ⁵⁰.

Neben der Fabelerzählung sind die Vorschläge zu einer gestischen Spielweise, die Fixierung von Grundarrangements und die Ermittlung von Drehpunkten der Handlung die wichtigsten Prinzipien der Modellbücher.

5

Sie sind zugleich die beste Anleitung für die von Brecht geforderte neue Zuschaukunst, denn sie machen deutlich, daß in einer konsequenten Inszenierung des epischen Theaters kein Detail zufällig ist. Das gilt für Bühnenbild, Requisiten und Beleuchtung, für die Verwendung von Musik und Pantomime, für historische Anspielungen und selbst für die Gruppierungen und Gänge der Darsteller. Die angestrebte Perfektion ist aber kein Selbstzweck, sondern dient der Vermittlung der Fabel als einer Aussage über die Wirklichkeit. Wirklichkeitserkenntnis ist für die Zuschauer Grundlage gesellschaftlichen

48. AS, S. 54.

49. Solche Drehpunkte sind in der 6. Szene von *Mutter Courage* der gescheiterte Versuch des Feldpredigers, sich durch den Hinweis auf seine höheren Talente zum Teilhaber im Geschäft einzusetzen und die Verunstaltung Kattrins, die die Lebenshoffnungen der wahrhaft Mütterlichen endgültig zerstört.

50. s. wa, 17, S. 1221-1239.

Verhaltens, und so ist die Zuschaukunst auch eine soziale Verhaltensweise.

Von hier aus erklärt sich die Ästhetik der Theatermodelle. Der kollektive Schöpfungsprozeß soll von Inszenierung zu Inszenierung zu einer Veränderung und Verbesserung des Modells als einer genauen, das heißt wirklichkeitsgetreuen Auslegung der Fabel führen. Die Aufführungsgeschichte würde so zu einem gleichsam wissenschaftlichen Prozeß der Wahrheitsfindung. Das Ethos einer solchen Verfahrensweise hat Brecht im Schlußsatz seiner Ergänzungen zum *Kleinen Organon* formuliert :

Für uns besteht der Verdacht, allzu subjektive Darstellungen der Welt erzielten asoziale Wirkungen ⁵¹.

Es ist aber zu bedenken, daß die Aufführungsweise der Modellinszenierungen einen Stücktypus voraussetzt, der zu einer wirklichkeitsgerechten Darstellung herausfordern muß. In diesem Sinne hat Brecht seine Repertoire-Politik verstanden. Die Tendenz der Bearbeitungen gilt der Verstärkung des realistischen Moments, und umgekehrt wird verständlich, warum seine Stücke sich den Tendenzen des modernen Regietheaters widersetzen : ihre Struktur läßt sich nicht unter das Diktat des Einfalls zwingen.

RÉSUMÉ

Les *Modèles* conçus par Brecht en vue de la représentation de ses pièces n'ont pas été pris en compte comme il conviendrait ni par les metteurs en scène ni par la critique.

L'« auteur de pièces » se proposait par ce moyen d'expliquer et de faire admettre ses idées sur le théâtre épique, alors même que les circonstances lui étaient particulièrement défavorables.

Une vue d'ensemble sur les diverses phases qui ont marqué la notion de « modèle » permet de découvrir les démarches successives suivies par Brecht pour en fournir la justification. Si les indications relatives aux aspects concrets de la représentation sont importantes, il y a lieu de prendre aussi en considération l'esthétique des « modèles ». Celle-ci a pour objectif central un processus de découverte de la vérité contenue dans la fable. Les conséquences de cette manière de voir sont particulièrement nettes pour la pratique de l'adaptation dont l'importance est déterminante au regard de l'analyse de la notion de « modèle » et de son élaboration.

51. wa, 16, S. 707.

Les adaptations reposent en effet sur la conviction qu'il est possible d'opérer une distinction entre une idéologie conditionnée par l'histoire et l'événement réel sur lequel repose l'action dramatique. Le « modèle » ambitionne de déchiffrer la vérité (conditionnée par l'histoire) contenue dans la fable. La conception du « modèle » renvoie à ce que Brecht a voulu désigner du terme d'« art du regard ». Elle explique simultanément la résistance que ses pièces opposent à la dramaturgie de l'*Einfall*.