

ABSTRACT

Rodney T.K. Symington

Brecht und Shakespeare

Department of German, McGill University

(Ph.D.)

Shakespeare is one of the most important dramatists in the German theatre and has had a profound influence on German drama. Bertolt Brecht studied Shakespeare's works for over thirty-five years. He used many elements of Shakespeare's theatre in developing his own concept of Epic Theatre. He adapted four complete Shakespeare plays and used scenes and motifs from several others in his own works. He regarded Shakespeare as the world's greatest dramatist and made repeated attempts to bring Shakespeare's works into the framework of the Epic Theatre. Brecht's attitude to Shakespeare has never yet been closely investigated. This study follows in detail the development of Brecht's attitude to Shakespeare and examines Brecht's use of Shakespeare's plays in his own dramatic production. It also assesses Brecht's importance in the history of Shakespeare production in Germany, specifically with reference to attempts to bring about relevant Shakespearean productions on the German stage between 1918 and 1933.

BRECHT UND SHAKESPEARE

RODNEY T.K. SYMINGTON

A thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfilment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy in German.

Department of German,
McGill University,
Montreal, P.Q., Canada.

April 5, 1968

Für ihre Hilfe, ihren wertvollen Rat und für manchen Vorschlag zur Verbesserung der Arbeit bin ich Fräulein Dr. T. Reber von McGill University zu Dank verpflichtet. Ich bin der McGill University dankbar, dass sie durch die Verleihung einer McConnell Fellowship mein Studium ermöglichte. Der University of Victoria spreche ich auch meine aufrichtige Anerkennung für finanzielle Hilfe aus.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-BÜHNE	7
3. DIE DEUTSCHE SHAKESPEARE-BÜHNE 1918-1933	27
4. BRECHTS HALTUNG ZU SHAKESPEARE 1918-1933	66
A. Augsburg und München	68
B. <u>Das Leben Eduards des Zweiten von England</u>	76
C. Berlin	99
D. Rundfunkbearbeitungen <u>Macbeth</u> und <u>Hamlet</u>	122
i. <u>Macbeth</u>	125
ii. <u>Hamlet</u>	141
5. BRECHT UND SHAKESPEARE: VERTIEFUNG SEINER HALTUNG 1933-1945	147
6. DIE VERWENDUNG VON SHAKESPEARE-STOFFEN	172
A. <u>Das Elefantenkalb</u> und <u>A Midsummernight's Dream</u>	173
B. <u>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</u> und <u>Measure for Measure</u>	179
C. Shakespearische Elemente in <u>Arturo Ui</u>	193

7.	DIE BEHANDLUNG EINZELNER DARSTELLUNGSPROBLEME	205
A.	<u>Richard III.</u> (Akt I, Sz. ii)	206
B.	<u>King Lear</u> (Akt I, Sz. i)	212
C.	<u>Macbeth</u> : Die Parallelszene	219
D.	<u>Hamlet</u> : Die Darstellung des Helden	225
E.	<u>Romeo und Julia</u> : Die Zwischenszenen	236
8.	BRECHT UND SHAKESPEARE 1945-56	241
9.	<u>CORIOLAN</u>	253
10.	SCHLUSS	341
	ANMERKUNGEN	347
	BIBLIOGRAPHIE	387

Im Text werden folgende Abkürzungen verwendet:

GW Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in
20 Bänden (Frankfurt am Main, 1967).

Stücke Bertolt Brecht, Stücke 13 Bde.
(Frankfurt am Main, 1957-1967).

Shakespeares Werke werden nach dem New Cambridge
Shakespeare (Cambridge, 1948-) zitiert.

1. EINLEITUNG

Seit dem Tode Bertolt Brechts im August 1956 hat sich die Forschung mit vielen Aspekten seines Schaffens befasst. Diese Untersuchungen haben aber zum grossen Teil, wenn schon ergiebig, doch nicht definitiv sein können: sowohl das vorhandene Material als auch die weitere Veröffentlichung von bisher unbekannten Schriften aus dem Nachlass, bieten immer noch Möglichkeiten zur Interpretation und zur Diskussion.

Nur ein kleiner Teil der Sekundärliteratur über Brecht hat sich bis jetzt eingehend mit Brechts Verhältnis zu den sogenannten Klassikern, den deutschen wie den ausländischen befasst. Brechts Haltung zu Shakespeare, die das Hauptthema dieser Arbeit bildet, ist zwar oft erwähnt, aber noch nie gründlich untersucht worden. Dieses Thema ist zwar auch nur ein Teil seines Schaffens, aber es ist ein äusserst wichtiger Teil, der wohl zum Kern von Brechts Dramaturgie gehört.

Schon im Jahre 1959 erschien ein Artikel über "Bert Brecht und Shakespeare."¹ Helge Hultberg kam zu ziemlich problematischen Ergebnissen. Er schrieb von Brechts "Polemik gegen Shakespeare"² und von seinem "Hass gegen den grossen Klassiker."³ Diese Auffassung wird von dem vorhandenen Material leider nicht bestätigt. Brecht empfand zwar einen Hass, nicht aber gegen Shakespeare, sondern gegen die Shakespeare-Darstellung seiner Zeit. Hultberg wiederholte ~~diese~~ ^{seine}

Meinung in seinem 1962 erschienen Buch Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts (Kopenhagen). Dabei konnte Hultberg in beiden Fällen die erst ab 1963 erschienenen Schriften zum Theater nicht in Betracht ziehen.

In ~~zwei~~ ^{sind} unveröffentlichten Thesen ~~haben~~ ^{worden} Themen auf diesem Gebiet behandelt. J. TAILLEUR hat sich mit Brechts Verhältnis zum elisabethanischen Theater befasst,⁴ und Richard BECKLEY hat einige dramaturgische Aspekte von Brechts Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Englischen verglichen.⁵ Auch diese beiden Arbeiten konnten viele der jetzt vorhandenen Schriften nicht untersuchen, vor allem nicht die Schriften zum Theater, die eigentlich den Schlüssel zu Brechts Haltung zu Shakespeare bieten. Das gilt auch für den Artikel von Beckley,⁶ in dem die Ergebnisse seiner Magister-Arbeit zusammengefasst sind.

Seit der Veröffentlichung der Schriften zum Theater sind einige Artikel über Brecht und Shakespeare erschienen. R.B. PARKER veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel "Dramaturgy in Shakespeare and Brecht;"⁷ zum Ziel nahm er sich: "to reverse the normal processes of historical criticism,"⁸ es ging ihm also darum eher über Shakespeares Dramaturgie Schlüsse zu ziehen als über Brechts. Günter GRASS, Jürgen KUCYNSKI und Dieter HOFFMEIER beschränkten sich in ihren Artikeln auf einen Vergleich zwischen dem Coriolan von Shakespeare und dem von Brecht.⁹ Bernard DORT behandelte in französischer Sprache das Thema "Brecht devant Shakespeare,"¹⁰ gab aber gleich zu,¹¹ er verfolge keine chrono-

logische Entwicklung in Brechts Haltung zu Shakespeare, sondern stelle bloss einige Aspekte dar. Diese Methode wird aber der Bedeutung des Materials nicht gerecht. Die chronologische Methode ist durchaus erforderlich, da sich Brechts Haltung zu Shakespeare mit der Zeit und mit den Zeitverhältnissen geändert hat. Zuletzt sei noch ein Artikel von I. Fradkin erwähnt, "Brecht, die Bibel, die Aufklärung und Shakespeare,"¹² der eine marxistische, aber doch erkenntnisreiche Besprechung einiger Aspekte von Brechts Haltung zu den Dramen Shakespeares bringt. Da Fradkins Artikel aber ausserdem nur sieben von zwanzig Seiten dem Thema "Brecht und Shakespeare" widmet, stellt er keine eingehende Untersuchung dar.

In der restlichen Sekundärliteratur über Brecht finden wir bloss einzelne Bemerkungen und Hinweise zu dem Thema "Brecht und Shakespeare." Die Bücher von John Willett,¹³ Martin Esslin,¹⁴ Reinhold Grimm¹⁵ und Hans Mayer¹⁶ haben zwar auf Wertvolles hingedeutet, konnten aber nur auswählen, zusammenfassen und anregen.

Bernard Dort behauptet in seinem Artikel, es reichte kaum ein ganzes Buch aus,¹⁷ Brechts Haltung zu Shakespeare in vollem Umfang darzustellen. Brechts Schriften über Shakespeare, seine Übersetzungen und Bearbeitungen von Shakespeare würden schon einige Bände anfüllen. Eine Diskussion dieser Schriften muss sich also auf Wichtiges beschränken, muss auswählen und zusammenfassen. Trotzdem sollte es wohl möglich sein, Brechts Haltung zu Shakespeare in einem Band gerecht zu werden.

Die Feststellung, dass uns bis jetzt eine umfangreiche Darstellung von Brechts Haltung zu Shakespeare gefehlt hat, und dass eine also nötig ist, bedarf weniger Erläuterung. Nicht nur der tatsächlich grosse Umfang des Shakespeare betreffenden Materials in Brechts Schriften, sondern auch die Bedeutung dieser Schriften für Brechts Gesamtschaffen ist entscheidend. Die Tatsache allein, dass sich Brecht sein Leben lang mit den Werken Shakespeares beschäftigt hat, sollte schon Grund genug sein, die Bedeutung Shakespeares für Brecht zu untersuchen. Auch Brechts Bearbeitungen und Übersetzungen von Shakespeare bedürfen einer näheren Betrachtung.

Brechts Studium von Shakespeare muss aber auch im Hinblick auf die Theatergeschichte betrachtet werden. Als Brecht begann, sich mit den Dramen Shakespeares zu beschäftigen, stand er sowohl am Ende einer langen Tradition der Shakespeare-Aufführung in Deutschland als auch in der Mitte einer regen Diskussion über den Aufführungsstil von Shakespeares Dramen, wie er im Deutschland der Zwanziger Jahre vorzufinden war.

Eine Untersuchung von Brecht und Shakespeare muss also zwei wichtige historische Begebenheiten in Betracht ziehen. Brecht ist zu einer wichtigen Gestalt in der deutschen Theatergeschichte geworden: seine Haltung zu Shakespeare gehört also in die lange Geschichte der Shakespeare-Darstellung auf deutschen Bühnen. Diese Arbeit versucht also, Brecht in die Geschichte der deutschen Shakespeare-Darstellung einzuordnen. Darüber

hinaus dürfen die Zeitverhältnisse in den Zwanziger Jahren, als Brecht begann Shakespeares Dramen zu studieren, nicht ausser Betracht gelassen werden. Die Nachkriegszeit von 1918 bis 1933 war eine Zeit der grössten Unruhe im Theaterleben Berlins, eine Zeit auch der fruchtbarsten Auseinandersetzungen. Das galt ebenso für die Shakespeare-Bühne. Als kommender Dramatiker nahm Brecht an der Diskussion über den zeitgemässen Darstellungsstil für die Dramen Shakespeares regen Anteil. Wir werden also auch versuchen, Brechts Bedeutung innerhalb dieser Epoche der Shakespeare-Darstellung festzustellen.

Fast vierzig Jahre lang betrieb er ein ernsthaftes Studium von Shakespeares Dramen. Dass sich seine Haltung zu Shakespeare im Verlauf der Zeit änderte, sollte nicht überraschen. Aber die Frage, die diese Arbeit sich stellt, ist ^{die} nach dem Mass und Umfang dieser Veränderung. Es wird sich herausstellen, dass gerade bei Brecht die Entwicklung der Gedanken den wichtigsten Aspekt seiner Haltung zu Shakespeare bildet. Es empfiehlt sich also, eine chronologische Darstellung zu verfolgen. Das lässt sich -- glücklicherweise -- auch ausführen: die Schriften zum Theater sind zum grössten Teil chronologisch geordnet. Selbst wenn gewisse Schriften auch nicht genau datiert werden können, lassen sie sich doch in einen begrenzten Zeitraum einreihen.

Es ist fast zu einem Cliché der Brecht-Forschung geworden, dass man seine theoretische Arbeit von seiner praktischen schwerlich trennen könne. Um aber überhaupt eine klare Darstellung von

Brechts Haltung zu Shakespeare geben zu können, empfiehlt sich eine Trennung der beiden Sphären. Selbstverständlich sollen die Parallelen und Verbindungen zwischen der theoretischen und der praktischen Arbeit immer gezogen werden. Im Falle dieses Themas wird es sich zeigen, dass die Besprechung der Schriften zum Theater auf der einen Seite und die der "praktischen" Verwendung von Stoffen, Motiven usw. aus Shakespeare auf der anderen, die Entwicklung von Brechts Haltung zu Shakespeare auf die beste und klarste Art und Weise verfolgen lässt.

Zusammenfassend können wir also sagen, dass diese Arbeit es sich zum Ziel setzt:

Erstens, die Entwicklung der deutschen Shakespeare-Bühne -- besonders in der Zeit von 1918 bis 1933 -- darzustellen, um Brechts Bedeutung in dieser Entwicklung festzustellen;

Zweitens, die Entwicklung von Brechts Haltung zu Shakespeare chronologisch zu verfolgen;

Drittens, Brechts Verwendung von Motiven und Stoffen aus Shakespeares Werken zu untersuchen und sie in die Entwicklung seiner Haltung zu Shakespeare zu stellen.

2.

DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-BÜHNE

Die Geschichte der Shakespeare-Aufführung in Deutschland geht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Obwohl es nicht fest nachzuweisen ist, dass die Truppen der englischen Komödianten, die im letzten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts deutsche Städte besuchten, auch einen Shakespeare-Text aufführten, ist es doch höchst wahrscheinlich, dass eins seiner Jugendwerke (wie etwa Romeo und Julia oder Titus Andronicus) kurz nach der Entstehung in Deutschland gespielt wurde.¹

Am Anfang des 17. Jahrhunderts beginnt die ständig anwachsende ^{Anzahl} ~~Welle~~ von Shakespeare-Aufführungen in Deutschland, die nach drei Jahrhunderten erst in unseren Tagen einen Höhepunkt erreicht hat.

Es war ein langer Weg von den ersten Versuchen, die Shakespeares Dramen fast immer in verstümmelter Form nach Deutschland brachten, bis zu dem "naturalisierten" deutschen Shakespeare des 20. Jahrhunderts. Vor allem verdanken wir dem 18. Jahrhundert den "Vorstoss zum wahren Shakespeare."² Die Namen von Lessing, Herder, Nicolai, usw. sind gleichsam Symbole für die Shakespeare-Pflege im 18. Jahrhundert. Vor allem waren es die Bemühungen und das Schrifttum solcher Männer, die den Weg zu den grossen Fortschritten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorbereiteten.

1741 erschien die erste vollständige Übersetzung eines einzelnen Shakespeare-Dramas im 18. Jahrhundert: Julius Cäsar in Alexandrinern von Caspar Wilhelm von Borck.³ Der grosse Vorstoss kam aber erst mit der Prosa-Übersetzung von fast zwei Dritteln aller Shakespeare-Dramen durch Wieland. 22 Stücke in acht Bänden wurden 1762 und 1766 in Zürich veröffentlicht.⁴ Diese Übersetzungen aber waren, und blieben, nur dem Lesepublikum bestimmt; zur Aufführung gelangte nur eine.

Der Versuch, "den echten Shakespeare für die Bühne zu gewinnen,"⁵ wurde von Christian Heinrich Schmidt mit seiner Übersetzung des Othello gemacht. Seine 1769 entstandene Version hatte den Zweck, das Stück so getreu wie möglich -- also mit nur wenigen Änderungen und Streichungen -- auf die Bühne zu bringen. Schmidts Übersetzung und der Truppe von Carl Theophil Döbbelin ist es zu verdanken, dass die Stadt Berlin mit Shakespeares Werk besser bekannt wurde. Denn die englischen Komödianten waren bloss viermal nach Berlin gekommen,⁶ und auch bei den späteren Aufführungen des "echten" Shakespeares blieb Berlin hinter Wien und auch einigen anderen deutschen Städten zurück.

Die Epoche des Sturm-und-Drang gab der deutschen Shakespeare-Interpretation einen wichtigen Stoss vorwärts. Nicht nur die Auslegung von Shakespeares Dramaturgie durch Herder in seiner Abhandlung über Shakespeare und durch Lenz in seinen Anmerkungen über das Theater, sondern eher die Tatsache, dass

zum erstenmal in der deutschen Theatergeschichte deutsche Dramatiker Shakespeare als Modell für ihre eigenen Stücke benutzten, kennzeichnet diese Epoche. Goethes Götz von Berlichingen lehnt sich bewusst an Shakespeares Dramaturgie an, wie sie die Stürmer und Dränger verstanden. Die Stücke von Lenz (vor allem Der Hofmeister und Die Soldaten) gehen auch auf den Einfluss Shakespeares zurück. Lenz besorgte eine Übersetzung von Verlorene Liebesmüh unter dem Titel Amor vincit omnia, die von E.L. Stahl als "die korrekteste und poetischste zugleich, die wir vor Schlegel besitzen, ... die erste, sozusagen gebrauchsfertige Bühnenbearbeitung seines enthusiastisch-verehrten Originals" bezeichnet wird.⁷

Das achte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts brachte den Höhepunkt der damaligen Shakespeare-Pflege. Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg und Wolfgang Heribert von Dalberg in Mannheim führten diesen Höhepunkt herbei. Schröder brachte zwischen 1776 und 1779 neun Werke Shakespeares zur Erstaufführung. Er spielte selber den ersten Shylock, Lear, Falstaff und Macbeth. Dadurch wird er zum "Schöpfer eines national-deutschen Theaters, das auf Shakespeare gegründet ist."⁸ Auf der anderen Seite aber darf man nicht ausser Acht lassen, dass die erfolgreiche Darstellung von Shakespeare einen regelrechten Kampf darstellte. Zunächst musste Shakespeare dem Zeitgefühl angepasst werden: so kam z.B. Hamlet zu einem glücklichen Ende. Sentimentalität liess man zu, aber keine Tragik.⁹ Nach der Ablehnung durch das Publikum von Schröders Heinrich IV. am 2. Dezember 1777 trat

Schröder nach Beendigung der Vorstellung vor den Vorhang und sagte: "In der Hoffnung, dass dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt."¹⁰

Auch in Mannheim stiess Dalberg auf Widerstand. Obwohl er zwischen den Jahren 1778 und 1803 ein Drittel aller Shakespeare-Stücke zur Aufführung brachte,¹¹ hat er auch einige Misserfolge erlebt und ^{nach} /der Meinung von Knudsen ~~nach~~ hat er nach 1791 weitere Versuche aufgegeben, Shakespeare in Mannheim einzubürgern.¹²

Die nächste Stufe der Entwicklung der deutschen Shakespeare-Bühne wird von der klassischen Epoche in Weimar umrissen. Obwohl Goethe schon 1775 nach Weimar übersiedelte, musste er noch fast zehn Jahre warten, bis dort ein Stück von Shakespeare aufgeführt wurde. Nach dem Jahr 1774 nämlich, in dem die Weimarer Bühne durch einen Brand vernichtet wurde, spielte man erst 1784 wieder Theater. 1791 übernahm Goethe selbst die Leitung des Hoftheaters, und es kam einige Monate danach zur ersten grossen Shakespeare-Aufführung: König Johann am 29. November 1791.¹³

Das Weimarer Hofpublikum nahm anscheinend die gleiche Haltung ein wie das Hamburger und das Mannheimer. Erst die siebenjährige Zusammenarbeit zwischen Goethe und Schiller (1798 bis 1805) sah die Durchsetzung Shakespeares und das Schaffen des sogenannten "Weimarer Stils."¹⁴

Shakespeare wird geistig wie bühnenpraktisch der selbstverständlich erst feste Gestalt gewinnenden, in die Kunstgeschichte als Weimarer

Stil eingegangenen Spielform angenähert (in Macbeth durch Schiller 1800) und später (in Romeo und Julia unter Goethe 1812) radikal unterworfen. Mit anderen Worten: der ideale Stil für die geistige und bühnenmässige Ausdeutung einer Iphigenie und einer Braut von Messina wie der von Goethe und Schiller übersetzten französischen Tragödien findet Anwendung auf den naturnahen Realismus Shakespeares.¹⁵

Nicht nur für Schillers Bearbeitung von Macbeth, sondern auch für A.W. von Schlegels neue Übersetzung setzte sich das Weimarer Theater ein, obwohl die Erstaufführung in Weimar einer Schlegelschen Übertragung (nämlich von Julius Cäsar) freilich erst 1803 folgte -- vier Jahre also nach der Erstaufführung einer Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung in Berlin.

Auch beim Weimarer Theater blieb die Kasse Herr über den Spielplan: von 601 gebotenen Stücken steht Kotzebue mit 87 an erster Stelle. Shakespeare konnte es nur auf acht bringen. Darüber hinaus litt die Shakespeare-Pflege in Weimar nach dem Tode Schillers. Goethe entfernte sich allmählich von seiner früheren Begeisterung für Shakespeare, und 1813 fand er sogar grosse Schwächen bei Shakespeare:

Shakespeare gehört notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf ... er ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht ... Sie war seinem grossen Geiste viel zu eng, er ist gar zu reich und gewaltig.¹⁶

Diese Worte spiegeln Goethes Haltung zum Theater überhaupt wider: das Drama müsse eine symbolische Haltung darstellen. Gerade das fehle bei Shakespeare. Für Goethe schrieb Shakespeare Lesedramen: der Zuschauer gewöhne sich niemals an den häufigen Ortswechsel, der Leser aber könne sich die verschiedenen Schauplätze leicht vorstellen.¹⁷

Die Übersetzungen der Shakespeare-Stücke durch August Wilhelm von Schlegel kamen 1797 zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Zwei Bände erschienen bei Unger in Berlin; 1798 folgte ein dritter. Darauf folgten bis 1801 weitere fünf Bände und die Zahl der übersetzten Stücke stieg auf 16. Erst 1810 erschienen weitere Werke.

Auch heute, da uns eine grosse Anzahl Übersetzungen, Übertragungen und Bearbeitungen der Stücke Shakespeares vorliegen und der Streit um die richtige Shakespeare-Übertragung am heftigsten ist, haben die Schlegel-Fassungen nicht nur allorts Verehrer, sondern auch Bewunderer, die seine Übertragungen für die immer noch besten halten, -- trotz der längst nachgewiesenen Mängel. Eine Stimme aus unserer Zeit lautet:

Schlegels Shakespeare ... ist Luthers Bibel-Übersetzung an die Seite zu stellen. Beide Übertragungen wirken auf uns wie Originale ... Schlegel hat Shakespeare zu einem deutschen Autor gemacht. Und beide werden, ineins verbunden, für den gelehrten wie den ungelehrten Weltbürger lebendig bleiben, solange ein Funke der Goethezeit in uns weiterglimmt.¹⁸

Dank Schlegel war es dem 19. Jahrhundert möglich, die Liebe des deutschen Theaterzuschauers für Shakespeare zu gewinnen. War Shakespeare früher dem deutschen Geist fremd geblieben -- wie etwa zur Zeit Schröders, Dalbergs und Goethes -- hatte er jetzt in der deutschen Sprache Ausdruck gefunden.

Es dauerte immerhin drei Jahrzehnte, bis die Schlegel-Übersetzung in den meisten grossen Theaterstädten zur Auf-
führung gelangte. Die Provinztheater folgten nicht dem Beispiel Berlins: Schlegels Hamlet wurde beispielsweise erst 1815 in Braunschweig, 1820 in Dresden, 1826 in München, 1835 in Hamburg und 1838 in Mannheim aufgeführt.¹⁹ In dieser Hinsicht aber kann sich Berlin schon als Pionierstadt bezeichnen: am 15. Oktober 1799 wurde unter Leitung Ifflands Hamlet uraufgeführt. Kurz darauf folgte Julius Cäsar. Die geschichtliche Bedeutung dieser beiden Erstaufführungen überragt bei weitem ihre unmittelbare Wirkung: ja, sie wurden keine Erfolge.²⁰

Iffland ist es auch zu verdanken, dass er mit vollständiger Selbstlosigkeit einen Schauspieler nach Berlin verpflichtete, der ihn in der Shakespeare-Darstellung überschatten und zum grössten Shakespeare-Darsteller der Zeit werden sollte: Ludwig Devrient. 1815 bis 1832 sind die Jahre seines Aufenthaltes in Berlin.

Im 19. Jahrhundert tun sich einige grosse Namen auf dem Gebiet der deutschen Shakespeare-Bühne hervor. In Wien kam Shakespeare unter der Leitung von Joseph Schreyvogel im Burg-

theater zum erstenmal auf die Bühne. Aber zunächst wurde die Stimmung zur Aufnahme Shakespeares geschaffen. 1808 hielt ^{A.W.}/Schlegel Vorlesungen über Shakespeare in Wien; zwischen 1807 und 1818 schrieb Schreyvogel selber in dem von ihm herausgegebenen Wiener Sonntagsblatt Artikel über Shakespeare.

In der Zeit, als Schreyvogel das Burgtheater leitete (1814 bis 1832), standen auf dem Spielplan elf Stücke von Shakespeare, von denen er selber sieben neu bearbeitete und einstudierte. Er trat auch für die klassischen Stücke überhaupt ein: den Spielplan "nicht auf das deutsche Drama zu beschränken, sondern durch Shakespeare, Calderon, Corneille, Molière im Sinne der Weltliteratur zu erweitern, war sein Ehrgeiz."²¹ Schreyvogel interessierte sich aber mehr für das Literarische eines Dramas als für das Szenische.

Fortschritte auf dem darstellerischen Niveau finden wir erst bei Karl Immermann, der in Düsseldorf den Theaterverein leitete, welcher sogenannte "Mustervorstellungen" aufführte. Obwohl hier von 444 Abenden bloss 23 Shakespeare gewidmet wurden, ist Immermann für die Geschichte der deutschen Shakespeare-Bühne von grosser Bedeutung.

Er ist der erste, der auf der deutschen Bühne unmittelbar, ohne Mittelsmann, auf den Schauspieler einwirkt, erst auf der Lese-, dann auf der Bühnenprobe, als eine Einheit von Dramaturg und Regisseur, wie sie in idealer Verbindung nur selten mehr in der Theatergeschichte zu finden ist ...

Damit wird er zum zeitlich ersten Regisseur im Sinne des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.²²

Heinrich Laube übernahm 1850 die Leitung des Burgtheaters und von Anfang an beschäftigte er sich mit der Förderung Shakespeares. Schon am 27. Mai 1850 wurde Julius Cäsar aufgeführt. Er versprach sogar, "alle Stücke Shakespeares, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besitzen und unter uns noch wirklichen Anteil finden können," zu bringen.²³ In der Tat wurden unter seiner Direktion 19 Shakespeare-Stücke aufgeführt; diese wurden an 430 Abenden gespielt. Die meisten dieser Stücke hat er entweder selbst neu bearbeitet oder die Übertragung anderer überarbeitet -- selbst Schlegels Fassungen, fand er, waren "kein gutes Deutsch und am allerwenigsten eine gute Sprache für die deutsche Bühne."²⁴

1867 ging Laube vom Burgtheater weg; aber auch in seinen darauffolgenden Stellungen (ein Jahr in Leipzig, verschiedene Perioden als Leiter des Wiener Stadttheaters) bemühte er sich um Shakespeare. In einem Jahr hat er zum Beispiel in Leipzig fünf Shakespeare-Stücke aufgeführt. In seiner Zeit am Wiener Stadttheater brachte er die Zahl auf zehn - was umso bemerkenswerter ist, weil dieses Theater in seinem zwölfjährigen Bestehen insgesamt nur zwölf Shakespeare-Aufführungen brachte.

Auch Laube war, wie Immermann, eher Regisseur als Dramaturg, und hierin liegt seine grosse Leistung. Berufsredakteur und Schriftsteller, der niemals eine Theaterrolle gespielt hat,

setzte er sein Verständnis für Shakespeare -- vor allem für die Tragödien -- in erfolgreiche Aufführungen um.²⁵

Gleichzeitig mit Laubes Tätigkeit am Burgtheater in Wien entwickelt sich die Arbeit von Franz Dingelstedt in München. Wenn sich Laube hauptsächlich für die Tragödien interessierte, bemühte sich Dingelstedt um die Inszenierungen der Romanzen und der Königsdramen.²⁶ Zur 300-Jahr-Feier von Shakespeares Geburtstag, im Jahre 1864, führte er in Weimar alle Königsdramen zum erstenmal auf. Dieses Ereignis wurde 1875 am Burgtheater wiederholt. Einen anderen Shakespeare-Zyklus um diese Zeit dürfen wir hier nebenbei erwähnen, Eduard Devrients Zyklus von 1864 bis 1865, der zwanzig verschiedene Werke im Abstand von etwa je zwei Wochen brachte.²⁷

Am Spielplan des Münchener Nationaltheaters sieht man deutlich, wie sich Dingelstedts Einfluss auswirkte. Waren vor seiner Intendanz im Jahresdurchschnitt nur vier Abende Shakespeare gewidmet, so kamen schon 1853 vierzehn Shakespeare-Stücke an 27 Abenden auf die Bühne. Dingelstedt bemühte sich überhaupt um ein klassisches Repertoire -- Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller.

Obwohl er in Weimar und in München tätig gewesen war, erreichte er erst in Wien einen Höhepunkt. "Dingelstedt, der 1881 starb, ragt aus dem schlampigen Theaterzustand jener Jahre weit heraus," schreibt Hans Knudsen.²⁸ Und die Würdigung von E.L. Stahl lautet: "Seine Leistung für Shakespeare gehört zu

den grössten, die von deutschen Männern vollbracht worden ist."²⁹

Als letzte grosse Stufe vor dem 20. Jahrhundert betrachtet man das Werk des Theaters in Meiningen. Der Einfluss der Meininger wirkte sich infolge ihrer vielen Gastreisen in ganz Europa aus. Sie besuchten insgesamt 36 Städte Europas von Stockholm bis Odessa und von Moskau bis London und brachten 820 Shakespeare-Vorstellungen.³⁰ "Dessengleichen hatte es in der Bühnengeschichte Shakespeares oder irgend eines anderen Bühnendichters bisher nicht gegeben."³¹

1866 bestieg Georg II den Thron zu Sachsen-Meiningen: schon am 10. März gab es die erste grosse Neuinszenierung, die dann "zum Fundament seiner ganzen Lebensleistung wurde,"³² Julius Cäsar. In sechzehn Gastspieljahren wurde dieses Stück an 330 Abenden gespielt -- und zwar in jeder der besuchten Städte.

Die eigentliche Leistung der Meininger lag auf dem Gebiet der szenischen Darstellung. Kostüme, Dekoration, Regie schmolzen zu einer künstlerischen Einheit zusammen. Diese am Ausklang des 19. Jahrhunderts stehende Leistung zeichnet schon die Tendenzen des neuen Jahrhunderts auf. Textlich ist Shakespeare schon längst für die deutsche Bühne gewonnen; es bleibt noch die Lösung der darstellerischen und technischen Probleme und die Verbindung aller Theater Elemente zu einem künstlerischen Ganzen. Das neue Jahrhundert bringt Entwicklungen im Theater, die auf neue Möglichkeiten der Shakespeare-Darstellung und auf die Lösung der obengenannten Probleme hindeuten.

DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-BÜHNE:
DAS 20. JAHRHUNDERT

Shakespeare und die deutschen Klassiker von den Konventionen der hoftheaterhaften Schablone und den Verirrungen und Verwirrungen des ihn vernachlässigenden oder missverstehenden Naturalismus zu befreien, ihn gleich aber auch mit allen neuen Errungenschaften der Künste und Techniken, die zu Gebote standen, zu bedenken, ihn neu zu gestalten aus dem seelischen Erlebnis, wie aus dem veränderten künstlerischen Geschmacke einer angebrochenen neuen Zeit, das heisst aus dem Empfinden einer Generation, die auch in der zeitgenössischen Dichtung ... eine neue Romantik erstrebte -- das war vielleicht der grösste künstlerische Auftrag, den das Theater des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu vergeben hatte.³³

Um die Jahrhundertwende ereigneten sich einige Entwicklungen, die das Theater für alle Zeit grundsätzlich veränderten. Vier grosse Fortschritte sind zu erwähnen. Erstens, der Wandel in der Darstellungskunst: durch die Bereicherung des Dramas durch die skandinavischen Dichter sucht der Schauspieler nach neuen und tieferen seelischen Ausdrucksmöglichkeiten. Die neue Wissenschaft der Psychologie bewirkt zwar manchmal Ausartungen und extreme Experimentation im Theater, aber Gutes brachte sie der Darstellungskunst immerhin.

Zweitens, das Hervortreten des Regisseurs: jetzt wird der Regisseur als eine Notwendigkeit anerkannt. Im 19. Jahr-

hundert waren nur sehr wenige als regelrechte Regisseure hervorgetreten, bis zur Jahrhundertwende aber wird der Begriff des Regisseurs als Spielleiter durchgesetzt und ist von nun an vom Bühnenkunstwerk nicht zu trennen.

Das dritte Element des sich verändernden Theaters ist das Erscheinen des bildenden Künstlers, der jetzt auch am Gestalteten mit verantwortlich ist. Von nun an erstrebt man eine Einheit aller Elemente in einer gegebenen Aufführung. Wiederum wurde nunmehr Gesetz, was im 19. Jahrhundert nur gelegentliche und rühmliche Ausnahme war.³⁴

Letztens darf man den Mann erwähnen, der von Jahr zu Jahr im neuen Jahrhundert an Bedeutung gewann: den Bühnentechniker. Die Erfindung neuer Beleuchtungsmethoden und -möglichkeiten, die Entwicklung der verschiedenartigen Bühnen (Drehbühne, Wagenbühne, Schiebebühne, Versenkbühne) verursachten die grösser werdende Bedeutung des Bühnentechnikers für die Aufführung.

Gleichzeitig mit dieser für das Theater wichtigen Entwicklung wird eine andere für unser Thema besonders bedeutungsvolle Tatsache entdeckt: das Aufsteigen Berlins zur wichtigsten Theaterstadt Deutschlands. Seit den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts ist Berlin, das im 19. Jahrhundert immer hinter Wien und Mannheim gestanden hatte, allen anderen Theaterstädten im deutschsprachigen Raum überlegen. Vor allem war hier das ausschlaggebende Moment, dass in Berlin die bildende Kunst

für den Stil einer Aufführung entscheidend gemacht wurde. In dieser Hinsicht ^{war} ~~wirkte~~ der Einfluss ^{von} E. Gordon Craig, ^{wichtig} der, obwohl er nur einmal (bei Otto Brahm) als Szenengestalter in Deutschland tätig war, immerhin von der Ferne seine Wirkung ausstrahlte.

Gemeinsam mit der neuen Regiekunst befreit die bildende Kunst das klassische Kunstwerk nunmehr aus der Verstaubung und Vertrocknung einer ein für allemal festgefahrenen Darstellungsnorm und setzt es wieder in Wechselbeziehung zum kulturellen Empfinden der eigenen Zeit. Die neu gestellte Aufgabe lautet so: jedes Kunstwerk, ob klassisch oder modern, ob im Kostüme oder Alltagsgewande spielend, aus seinem eigenen Geiste und Wesen heraus zu erfassen und so unverwechselbar einmalig in der Darstellung wie im Bühnenbilde zu gestalten.³⁵

Diese neue Bühnenbildbewegung bedeutete auch für Shakespeare einen Gewinn, eine Bereicherung. Berlin nahm gleichsam die Aufgabe des neuen Shakespeare-Erlebnisses auf sich, vor allem in einem Theater -- dem Deutschen Theater -- und unter der Führung eines Mannes: Max Reinhardt.

Die Leistung Max Reinhardts und seine Bedeutung für die Shakespeare-Aufführung in Deutschland kann im Rahmen dieser Arbeit nur skizzenhaft und daher auf ungenügende Weise dargestellt werden. Da es aber gerade seine Arbeit war, die die deutsche Shakespeare-Bühne gleichsam ins 20. Jahrhundert hereinzog, da er der erste und beste war, der die neuen technischen Mittel beherrschte und sie in seine eigene künstlerische Tätigkeit aufnahm, und da er nicht zuletzt bis in die zwanziger Jahre

beachtenswerte Bühnenaufführungen leitete und auf seine Zeitgenossen wie auf seine Nachkommen einen grossen Einfluss ausübte, müssen wir ihm an dieser Stelle einige Worte widmen.

Reinhardts grosse Leistung war die vollkommene Gestaltung der illusionistischen Theaterform.³⁶ Die Betonung des Szenischen hatte aber zunächst eine nachteilige Folge. Wenn Alfred Kerr schrieb: "In dieser Reinhardtwelt musste die Frage nach neuem Seelenertrag immer zurückstehen hinter der Frage nach dem neuen Gewand,"³⁷ so dachte er wohl an den theatralisch-szenischen Effekt der Inszenierungen Reinhardts. Die einmalige Beherrschung und Ausnützung der neuen Bühnenmittel durch Reinhardt dürfte leicht einen neuen, und deshalb ungewöhnlichen Eindruck erweckt haben.

Die theatergeschichtlichen Tatsachen von der Leistung Reinhardts ermitteln aber ein Bild ohnegleichen. In der Zeit von 1905 bis 1930 führte Reinhardt an 2527 Abenden zweiundzwanzig Werke von Shakespeare auf. Die grosse Reinhardt-Epoche am Deutschen Theater in Berlin fing mit der Inszenierung des Sommernachtstraum auf der zum erstenmal in Berlin gebrauchten Drehbühne an. Das war am 31. Januar 1905. Das zweite grosse Theaterereignis war Der Kaufmann von Venedig, der am 9. November desselben Jahres über die Bretter ging. Diese Aufführung fand auch auf der Drehbühne statt, die als der "Held des Abends"³⁸ bezeichnet wurde. Vermittels dieser technischen Neuigkeit konnte die bunte Reihenfolge der Shakespeareschen Szenen nun endlich ohne Unterbrechung auf der Guckkastenbühne dargestellt werden.

Schnell aufeinander folgten weitere Einstudierungen:

Romeo und Julia am 20. Januar 1907, Was ihr wollt am 17. Oktober 1907, König Lear im September 1908 und Hamlet im Oktober 1909.

Wenn diese Aufführungen von Reinhardt aus der historischen Perspektive auch den Anfang einer neuen und grossen Epoche zu bedeuten scheinen, so erkannte man doch damals schon ihre Mängel. E.L. Stahl berichtet von dem Haupteinwand gegen diese Reinhardt-Aufführungen:

Zwischen der lässigen dramaturgischen Behandlung des Textes und seiner ausserordentlich hochstehenden Wiedergabe klappte bei Reinhardt vielfach ein peinlicher Zwiespalt ... So wurde der Text zumeist in der sich bis Mitternacht hinziehenden Erstaufführung und vielleicht noch in einigen Wiederholungen gesprochen. Dann wurden meistens die beiden Schlussakte verstümmelt.³⁹

Der Grund solchen Vorgehens lag wohl in der Tatsache, dass die Inszenierungen eine Konzeption auf möglichst breiter Basis aufwiesen. Der erste Akt wurde sehr lang, indem alle Einzelheiten wiedergegeben wurden. Reinhardt muss auch vorworfen werden, dass er sich nach der Premiere kaum mehr für eine laufende Inszenierung interessierte. "Die Folge war nicht selten eine hochgradige Verschlämpung späterer Aufführungen, die mitunter im letzten Augenblick Umbesetzungen wichtiger Rollen erfuhren."⁴⁰

Die Reihe der erfolgreichen Aufführungen lief doch weiter und die ersten fünf Jahre wurden mit der Einstudierung von Othello,

die am 10. Dezember 1910 seine Erstaufführung erlebte, gleichsam abgerundet.

Kulmination von Max Reinhardts Tätigkeit für die Werke Shakespeares war der vom 14. November 1913 bis den 18. Mai 1914 gehaltene Shakespeare-Zyklus, wobei die bisher bedeutendsten Shakespeare-Einstudierungen nochmals gebracht wurden, teilweise in neuer Einstudierung. Ein halbes Jahr lang wurde der Spielplan des Deutschen Theaters damit ausgefüllt.⁴¹

Während des Krieges liess Reinhardts Tätigkeit zwangsläufig nach, aber er konnte trotzdem drei weitere ^{Werke} Shakespeares neu aufführen: am 8. Oktober 1915 Der Sturm, am 29. Februar 1916 Macbeth, und bald nach Kriegsende am 27. Februar 1919 Wie es Euch gefällt.

Die Nachkriegszeit erwies sich für Reinhardt und seine theatralischen Leistungen weniger erfreulich. Zwar gingen die Inszenierungen weiter, aber keineswegs genossen sie den Erfolg der Vorkriegszeit. So brachte es Cymbelin (Erstaufführung am 10. Oktober 1919) auf bloss vierzehn Vorstellungen; Richard II (14. September 1922) spielte elfmal, Othello (14. November 1924) siebenmal, und Coriolan (27. Februar 1925) neunmal -- trotz der Besetzung mit einigen der führenden Theaterleute der Zeit: Fritz Kortner und Agnes Straub in den Hauptrollen unter der Regie von Erich Engel und mit Dekoration von Caspar ~~Me~~her!

Es muss allerdings bemerkt werden, dass alle diese letztgenannten Aufführungen nicht unter der Regie von Reinhardt stattfanden, sondern er liess sich von Ludwig Berger, Berthold

Viertel, Paul Bildt und Erich Engel ~~respektiv~~ vertreten.

Immerhin spielten diese Inszenierungen unter der Direktion des berühmten Namens Reinhardt und den vertretenden Regisseuren kann man nicht mangelnde Fähigkeit vorwerfen. Diese Aufführungen wurden aus anderen Gründen verhältnismässige Misserfolge. Es gab ja erfolgreiche Shakespeare-Aufführungen zu jener Zeit, nur nicht im Stile Reinhardts. Das Theater war im Wandel begriffen. Die verschiedenen Strömungen der Zeit wirkten gewissermassen gegeneinander, führten eine Unsicherheit herbei, die sich auf das Theaterwesen stark auswirkte. Die wilhelminische Zeit war durch den Krieg überwunden worden, und Reinhardts Stil gehörte nunmehr in eine Zeit, die verschwunden war. Auch wandte sich Reinhardt anderen Projekten zu. Seit Oktober 1920 liess er sich sehr oft in der Regie vertreten. Er beschäftigte sich zunächst mit dem neuen Grossen Schauspielhaus, das ehemals eine Zirkusarena gewesen war und jetzt seine Masseninszenierungen erleben sollte.

Von 1921 bis 1924 blieb Reinhardt überhaupt von Berlin weg. Er war in Wien, wo er das Theater in der Josephstadt gründete, eine Tat, die in gewisser Masse auch die Verlagerung seines Erfolgs bedeutete, denn hier wurden "die einzigen und wenigen bedeutenden Shakespeare-Abende im dritten Jahrzehnt erlebt."⁴²

Der Schluss ist unumgänglich: "Jeder Versuch Reinhardts, die grossen Shakespeare-Ereignisse des ersten Jahrzehnts in Berlin im dritten Dezennium mit veränderten Mitteln noch einmal zu beschwören, schlug fehl."⁴³ Nicht nur die Mittel hatten sich

verändert, sondern auch der Zeitgeist, die Haltung des Publikums, ja das Publikum und das Theater selber. Die Theaterbewegungen der zwanziger Jahre -- Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Politisches oder Proletarisches Theater -- hielten das Publikum in ihrem Bann. Das Theater suchte nach neuen Wegen: Reinhardt tat es auch, aber seine neuen Mittel schlugen fehl. Das Grosse Schauspielhaus wurde bald noch eine Operettenbühne. Den konservativen Kritikern missfielen Reinhardts Aufführungen in diesen Jahren, gerade deshalb, weil er sich den neuen Zeitströmungen anzupassen versucht hatte, und weil sie ihn daher ~~zu~~ der neuen Bewegung zurechneten, die es mit der Aktualisierung von Shakespeare zu tun hatte.

Reinhardts Theater wurden also dadurch zum Mitläufer, man könnte sogar behaupten; zum Bestandteil der damaligen Bewegung um die Aktualisierung der Klassiker für die deutsche Bühne der zwanziger Jahre. Die von ihm eingesetzten Regisseure -- u.a. Heinz Hilpert, Erich Engel -- nahmen an der Diskussion über die zeitgemässe Klassikeraufführung positiv teil: ihre Inszenierungen selber waren Versuche in dieser Richtung.

Somit gab Reinhardt dem Aktualisierung suchenden Theater der zwanziger Jahre Befruchtendes. Nicht nur seine technische Fähigkeit, die sich mehr als fünfzehn Jahre lang bewährte, nicht nur sein eigener Theaterstil, der schon längst einen Höhepunkt erreicht hatte, lieferten einen Ausgangspunkt für das Theater der Nachkriegszeit, sondern auch seine weiteren Versuche, wie sehr sie auch misslangen oder missfielen, stellten den Versuch

dar, das Theater als Kunstform immer weiter zu entwickeln. Seine Versuche, seine neuen Mittel und die neuen Wege, die er einschlug, wurden Teil einer Theater epoche, die eine Zeit der tiefsten Wandlung darstellt. Die Suche nach neuen Wegen, nach neuen Haltungen, neuen Inhalten, Formen und Mitteln wurde auf vielen Ebenen geführt, von denen Reinhardts nur eine war. Der Ruhm, der dem Namen Reinhardt anhaftete, ^{sorgte aber dafür} ~~konnte aber nicht umhin~~, seinen Einfluss auf das Theater der Zeit weiterwirken zu lassen. Auch der junge Bertolt Brecht war eine Zeitlang bei Reinhardt angestellt: seinerseits zeigte Reinhardt für Brechts Regiemethoden Interesse. Erst die historische Perspektive hat ~~das~~ Abkling^{en} des Reinhardtschen Einflusses festgestellt: im Theaterleben der zwanziger Jahre aber spielte er noch eine wichtige Rolle.

3.

DIE DEUTSCHE SHAKESPEARE-BÜHNE 1918 - 1933

Die Revolution vom November 1918 hatte das deutsche Theater von Grund auf umgewühlt. Eine Berliner Tageszeitung der bürgerlichen Mitte schrieb 1919 entsetzt: "Früher war der Theaterbesucher ein gewissenhafter Bürger, heute spielt er Revolution. Im vorigen Winter verging kaum eine Berliner Erstaufführung, ohne dass es einen Skandal gegeben hätte ... Der Theaterbesucher von heute kommt gleichsam bis an die Zähne ausgerüstet in den Saal, er kommt als Kämpfer, als Provokateur ... Intellektuelle, die mit der zum Schlagwort erniedrigten Kinderstube ausgestattet sind, gehören zu den ärgsten Schreibern ..." Bis zu einem gewissen Grade blieb dieses Klima für die Atmosphäre des Theaterlebens in den zwanziger Jahren bestimmend. Man mag solche politische Überhitzung als störend für das theatralische Wohlgefallen empfinden, Tatsache ist, dass sie sich als äusserst produktiv für künstlerische Intentionen erwiesen hat. Die bedeutenden Regisseure der Weimarer Republik: Leopold Jessner, Erwin Piscator, Karlheinz Martin, Jürgen Fehling, Leopold Lindtberg, Otto Falkenberg, Erich Ziegel, Heinz Hilpert, bezogen samt und sonders aus politischen Stücken, politischen Inszenierungen, politischen Aktionen wesentliche Impulse ihres Schaffens. Es ist sicher kein Zufall, dass in den zwanziger Jahren das Theater gerade in den Ländern zu weltweiter Wirkung erblühte, in denen die Revolution gesiegt hatte, in Russland und in Deutschland.¹

So schildert Jürgen Rühle allgemein den Zustand in Deutschland am Anfang der zwanziger Jahre. Bei Kriegsende herrschte eine Zeitlang das Chaos, das aber, mit Herbert Pfeiffer zu sprechen, "äusserlich und zeitlich gering" war,² wenigstens in Berlin. Das Theaterleben baute sich schnell wieder auf, wie überhaupt in aller Welt. Viele Theaterleute hatten im Krieg weitergewirkt (z.B. Reinhardt); andere nahmen nach ihrer Einberufung an Fronttheatern teil (wie Piscator). Trotz der finanziellen Schwierigkeiten konnte man fürs Theater Geld aufreiben. Die Theater funktionierten wieder.

Aber alles war nicht so, wie es vor dem Krieg gewesen war. Zuviel war zerstört worden, nicht nur an Material und an Menschen, sondern auch an Menschlichem, an Gesellschaftlichem. Die Heimkehrer waren der junge Nachwuchs, der das Klima radikal änderte. Die Revolution hatte eine ganze Gesellschaftsform gleichsam beiseitegeschoben, Kriegserlebnisse hatten der jungen Generation den Lebensboden ~~genommen~~. Wirtschaftliche und soziale Probleme traten in den Vordergrund. Es galt, soziale Ungleichheit aufzulösen. Die nächst^{liegenden} Fragen waren wirtschaftlich^{er Natur}, das hiess menschlich^{er}, das hiess moralisch^{er Natur}. Herbert Pfeiffer spricht von drei Generationen:

Es gab die Alten, die ihre entscheidenden Eindrücke aus der Zeit Bismarcks oder wenigstens Bernhard von Bülow bezogen hatten, die sich als Korrektoren aus der Vergangenheit unentbehrlich wähnten, es gab die Frontkämpfergeneration, die nervös und krank geworden war aus körperlichem

Erlebnis der Strapazen und aus psychischer Ruhelosigkeit zwischen den Zeiten, und es gab den berühmten "Jahrgang 1902", die ganz Jungen, welche erkannt hatten, dass die Eltern mit ihrem Krieg sündiger und schuldiger waren als sie mit ihren Jugendtheorien, für welche die Alten sie tadelten und strafte.³

Wenn es auch eine etwas grobe Vereinfachung ist, von drei Generationen zu sprechen, enthält Pfeiffers Analyse doch eine gewisse Wahrheit. Ohne Zweifel waren es die jüngeren Leute, die das Nachkriegsklima positiv bestimmten. Nicht nur auf der politischen oder gesellschaftlichen Ebene, sondern auch im Theater wirkte sich dieser Einfluss aus. Obwohl es vielleicht erst später klar werden sollte, war die Zeit Max Reinhardts schon vorbei: er war mit der opulenten Hofgesellschaft der wilhelminischen Zeit eng verbunden ^{gewesen} ~~worden~~. Aber jetzt bekam das Theater "einen Zuschuss an Lebendigkeit, an Temperament, an Entfesselung"⁴ und dieser Zuschuss kam von den beiden jüngeren Generationen, von denen Herbert Pfeiffer spricht: Leopold Jessner war einer der ältesten der "Revolutionäre": er war 1878 geboren; Herbert Ihering war "der junge, extrem moderne Kritiker des Berliner-Börsen-Couriers;"⁵ Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Fritz Kortner u. a. m. gehörten alle der jüngeren Generation an. Von ihnen aus sollte der Vorstoß in neue Formen und Inhalte im Verlauf der zwanziger Jahre kommen.

Diese Generation war von dem eben Erlebten angeekelt. Am deutlichsten kommt die Antikriegshaltung bei Piscator und Brecht

zum Ausdruck: diese hatten das Elend am nächsten erlebt. Aber sie waren alle -- und wer war es nicht? -- gegen den Krieg; was diese jungen Leute so von der älteren Generation absetzte, war das Verhältnis zur Gesellschaft, d.h. zum Menschen. Nicht nur ein Regierungssystem war von der Revolution umgeworfen worden, sondern auch ein ganzes Gesellschaftssystem. Es wurde der neuen Generation ein Bedürfnis, sich für eine bessere Gesellschaftsform politisch einzusetzen. Das Theater wurde als Mittel zur Besserung der gesellschaftlichen Zustände angesehen. Nicht dass alle diese jungen Theaterleute etwa gleich Kommunisten waren, keineswegs. Jessner z.B. war durchaus republikanisch gesinnt, Brecht studierte erst ab 1926 den Marxismus. Aber alle hatten den gemeinsamen Willen, die Laster der wilhelminischen Zeit auszurotten, eine neue Gesellschaft aufzubauen, in welcher das Elend, ~~der Aristokratie~~ ^{die Bevorzugung} ~~der Aristokratie~~ ^{der Aristokratie}, kriegerische Dummheit keinen Platz fänden. Aus der heutigen Perspektive gesehen, verlangten sie ja nicht viel. Erst eine Revolution hatte den Weg gezeigt, aber die Reaktion war immer noch stark. Das Schlagwort hiess: mit allen Mitteln kämpfen. Das Theater war eines dieser Mittel.

Durch diese veränderte Haltung zur Umwelt, zur Gesellschaft wurden dem Theater neue Inhalte und neue Formen zugeführt. Auch das Verhältnis zum Publikum hatte sich gewandelt. Von nun an war das ernsthafte Theater von dem Gedanken geleitet, dass der Kontakt mit dem Publikum, und dass hiess also gleichzeitig mit der Zeit und den Zeitverhältnissen, vor allem anderen komme. Das gerade Erlebte, erweckte, wie gesagt, den Drang zum Politischen,

den Willen zur Weltverbesserung, die als nächstes Ziel die Besserung der gesellschaftlichen und politischen Zustände in Deutschland hatten. Moralische Aktion hiess also jetzt gleichzeitig politische Tätigkeit, denn die grossen "moralischen" Probleme der Zeit waren die der sozialen Ungerechtigkeit und des allgemeinen Leidens.

Die Revolution von 1918 hatte auch gezeigt, dass das Proletariat endlich auch einmal seine Meinung zum Ausdruck und zur Geltung bringen konnte. Die zwanziger Jahre sahen auch im Theaterraum den Einfluss des proletarischen Aufkommens. Ein neues Publikum wurde im Theater begrüsst. Nicht nur das Drama, die Dramaturgie, die Regie und die Theatertechnik wurden in Frage gestellt und manchen revolutionären Änderungen unterzogen, auch das Publikum wurde gleichsam mit dem Theater umgebaut. In diesen Hinsichten war die junge Generation führend. Das Theater Reinhardts wurde von den jungen Theaterleuten als lauter Dekorationstheater betrachtet: diese strebten nun nach der Herausarbeitung einer geistigen Linie in ihren Aufführungen.

Die Entwicklungen, die das Theater der zwanziger Jahre zeitigte, hatte auch für die Shakespearebühne revolutionäre Folgen. Aus zwei Gründen stellt diese Epoche einen Höhepunkt der Shakespearedarstellung in Deutschland dar. Zahlenmässig erreichten die Shakespeareaufführungen einen Höhepunkt in der bisherigen Geschichte der deutschen Shakespearebühne. Thematisch gesehen, war die Frage der Klassikerdarstellung, und das hiess

in erster Linie der Shakespearedarstellung, die brennendste und meist diskutierte des Jahrzehnts, ja des Jahrhunderts überhaupt, im deutschen Theaterwesen.

Am 23. April 1921 hielt Max Förster einen Vortrag über "Shakespeare und Deutschland,"⁶ worin er die ständig anwachsende Zunahme an Shakespeareaufführungen in Deutschland analysierte. Im 19. Jahrhundert war die Zahl der Shakespeareaufführungen allmählich, wenn auch langsam gestiegen. Von 1870 bis 1880 stand der Jahresdurchschnitt bei 438 Aufführungen im deutschen Sprachraum; von 1880 bis 1890 stieg er auf 710, obwohl er in den neunziger Jahren auf 705 zurückging, was immerhin jeden Abend zwei Shakespeareaufführungen bedeutete. Im 20. Jahrhundert stieg die Zahl schnell an. In den ersten fünf Jahren ging sie von 713 auf 977, von 1906 bis 1907 von 1258 auf 1653: an jedem Abend fünf Shakespearevorstellungen. Und so ging es auch weiter bis zum ersten Weltkrieg: 1907 gab es 1225 Aufführungen, 1908 - 1300, 1909 - 1318; nachdem dieser Höhepunkt erreicht worden war, gab es einen kleinen Rückfall, aber der Durchschnitt blieb bis 1914 über 1100.

Der Erste Weltkrieg reduzierte zwar die Zahl, aber trotz des Krieges ist die Leistung beachtenswert: 1915 waren es 675, 1916 - 1179, und der neue Anstieg dauerte bis 1919 (1349 Aufführungen) und 1920 (1622) an. In den beiden ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wurden zwischen 21 und 28 Werke von Shakespeare aufgeführt -- also zwei Drittel seiner Werke -- in 140 bis 170 Städten.

Um die zahlenmässige Bedeutung der zwanziger Jahre für die deutsche Shakespearebühne deutlich darzustellen, fügen wir hier eine Tabelle der Aufführungszahlen ein, die dem jeweiligen Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft entnommen sind.⁷

Die Zahlen, die in dieser Quelle angegeben sind, repräsentieren nicht a l l e deutschsprachige Aufführungen von Shakespeare, sondern nur diejenigen innerhalb Deutschlands und auf einigen wichtigen ausländischen Bühnen im deutschen Sprachraum. Wir dürfen trotzdem annehmen, dass diese Zahlen ein ziemlich genaues Bild von der Popularität Shakespeares auf den deutschsprachigen Bühnen geben.

<u>Jahr</u>	<u>Aufführungen</u>	<u>Stücke</u>	<u>Bühnen</u>
1917	990	25	123
1918	1035	23	281
1919	1349	23	284
1920	1662	23	175
1921	1997	23	191
1922	1882	25	171
1923	2020	26	168
1924	1891	27	183
1925	1805	26	181
1926	1683	28	169
1927	1652	33	146
1928	1586	26	149
1929	1365	26	144
1930	1466	26	133
1931	1302	26	114
1932	1034	23	100

1923 war also der absolute Höhepunkt in der bisherigen Geschichte der deutschen Shakespearebühne. Von 1919 bis 1930 blieb die Zahl, trotz grosser verschiedenartiger Schwierigkeiten, immer über der höchsten Vorkriegszahl. Es ~~ergibt~~ sich auch aus dieser Tabelle, dass die zwanziger Jahre einen weiteren bedeutsamen Dienst an Shakespeare geleistet haben. War die Zahl seiner in Deutschland aufgeführten Werke immer um 25 im Durchschnitt gewesen, brachte man es in dieser Epoche zu immer mehr Erstinszenierungen: das Jahr 1926 hatte zwei, 1927 sogar fünf zu buchen.

Im allgemeinen aber ist auch die Tatsache nicht zu umgehen, dass nach dem Erreichen des Höhepunktes 1923 die Zahl der Shakespeareaufführungen sowie auch die der Theater, die sich für ihn einsetzten, allmählich abnahm. 1923 war das letzte grosse Jahr der Inflation, so konnte man oft bei den ständig heranwachsenden Preisen noch ins Theater gehen, bevor der Preis eines Platzes mit der allgemeinen Teuerung ~~Schritt halten konnte~~ ^{verhöht wurde}. Aber die schwierige Finanzlage der meisten Theater, sowie auch die grosse Konkurrenz von Operette, Tanz, Schau, etc. machten es den meisten Theatern schwer, nach 1923 an Klassikeraufführungen Geld zu riskieren. Auch erlebte das Theater einen gewissen Zersetzungsprozess. Das Aufkommen des Filmes zerstörte das Theaterensemble: immer mehr wurde die Besetzung eines Theaterstückes von einigen "grossen Namen," also "Stars" bestimmt. Nachdem das Stück eine Weile so gespielt und dann abgesetzt wurde, gingen die Leute auseinander. So konnten sich wenige Bühnen ein richtiges Ensemble aufbauen. Die kommerziellen Theater

gaben sogar Klassikeraufführungen auf: Monty Jacobs stellt in seiner Übersicht der Berliner Shakespeareaufführungen in den Jahren 1927 bis 1929 fest: "Ein ganzes Spieljahr hindurch hat kein Privattheater der Reichshauptstadt sich an irgendein klassisches Werk herangewagt."⁸

Umso merkwürdiger ist das, weil damals Berlin gerade die wichtigste Theaterstadt Deutschlands war.

Der Lebensnerv des Theaters der zwanziger Jahre lief durch Herz und Hirn der Reichshauptstadt. Berlin mit seinen über zwanzig allabendlich spielenden Bühnen war der Mittelpunkt des Theaterlebens. Hier wurde nicht nur am wildesten experimentiert, sondern es wurden auch die Maßstäbe für das ganze deutsche Theater aufgestellt. Ein in Berlin durchgefallenes Stück hatte es schwer, zum zweitenmal auf irgendeine Bühne zu kommen.⁹

Bruno Werner spricht in diesem Passus von den Experimenten auf den Berliner Bühnen. Das Experiment kennzeichnet die ganze Epoche. Nicht nur neue Stücke, sondern auch die Klassiker wurden der Lust am Experimentieren und der Suche nach neuen zeitgemässen Ausdrucksmöglichkeiten unterzogen. Die Diskussion über die zeitgemässe Darstellungsform der Klassiker wurde zum brennendsten Thema im Theaterleben der Zeit. Wenn die kommerziellen Theater auch nur wenige Shakespeareaufführungen brachten, so fand man doch auf den subventionierten Bühnen immerhin genug. Hierhin -- zu den Staats- oder Landestheatern also -- musste man schauen, wenn man Klassikeraufführungen erwartete. Und es waren infolge-

dessen hauptsächlich auf diesen Bühnen die bedeutendsten Leistungen in den zwanziger Jahren zu finden. Das Deutsche Theater, das Staatstheater und die Volksbühne waren die führenden Bühnen in Berlin, auch vom Standpunkt der Klassiker aus gesehen. Die meisten der in diesem Jahrzehnt historisch wichtigen zu betrachtenden Inszenierungen fanden auf diesen Bühnen statt.

Aus den Aufführungszahlen kann man zwar viele gültigen Schlüsse ziehen, aber man muss auch gleichzeitig vorsichtig sein. Zahlen liefern nur Quantitatives; das Qualitative können wir nur an den einzelnen Aufführungen selber messen, und das heisst heute an den Berichten und Meinungen der Zeit über die Aufführung. Die Experimente und die Skandale, die diese manchmal auslösten, findet man nicht nur bei den Aufführungen neuer Dramatiker. Auch viele Klassikeraufführungen in jenen Jahren verursachten heftige Diskussionen -- und manchmal sogar lauten Protest im Zuschauerraum. In der Tat waren es aber gerade diese Aufführungen, die für die Klassikerbühne am wichtigsten waren. Jene Versuche, die eine zeitgemässe Darstellungsform für die Klassiker zu finden versuchen, stiessen damals auf die stärksten Protest-Reaktionen.

Auf den folgenden Seiten können wir unmöglich allen Mitwirkenden eine eingehende Diskussion widmen. Daher werden nur einige der wichtigsten und repräsentativen Männer der Zeit auf ihren Beitrag zur Diskussion um die zeitgemässe Darstellungsform für die Klassiker hin untersucht: u.a. die Regisseure Leopold Jessner und Erwin Piscator, Jürgen Fehling, Berthold Viertel,

Erich Engel, Karl Heinz Martin; sowie die Kritiker Herbert Ihering, Siegfried Jacobsohn, Alfred Polgar, Alfred Kerr, Ernst Leopold Stahl, Monty Jacobs, Bernhard Diebold, Julius Bab, usw.. Erst nachdem wir festgestellt haben, welche Haltungen und Meinungen zu der Frage der Klassikerdarstellung in den zwanziger Jahren aufzufinden sind, können wir Brechts Position in dieser Diskussion untersuchen.

In der dreibändigen Ausgabe von Herbert Iherings theaterkritischen Schriften sind die Schriften zum Theater bezeichnenderweise betitelt: "Theater: Kritik und Polemik."¹⁰ Die Theaterkritiken Herbert Iherings aus der Zeit von 1918 bis 1933 stellen einen der fruchtbarsten Beiträge zum Theater der Zeit dar. Wie kein zweiter Kritiker setzte sich Ihering für ein zeitgemässes Theater ein. Durch sein ganzes Schrifttum hindurch -- Kritiken, Bücher, Broschüren -- ziehen sich Leitfäden, die seine Auffassung von der Aufgabe des Theaters in der Zeit erkennen lassen.

Gleich nach der Novemberrevolution war sich Ihering der Tatsache bewusst, dass dieses Ereignis das Ende des ^{konventionellen} ~~alten~~ Theaters bedeutete. Die alten Hoftheater repräsentierten eine Gesellschaft, die nicht mehr bestand; das neue Theater müsste der neuen Zeit gemäss sein.¹¹ Seine Aufgabe sei "zu repräsentieren. Aber nicht Institutionen, sondern Inhalte: die ethischen und ästhetischen Inhalte ihrer Zeit."¹²

Die Gründung des zeitgemässen Theaters bedeutete aber nicht die Verwerfung der Tradition. Einer von Iherings immer wiederholten Leitgedanken betont die Bedeutung der Kontinuität im

Theater. Das Alte verschwindet nicht, es löst sich in dem Neuen auf, wird von diesem verkörpert und lebt dadurch weiter.

Die Zeit ist nicht gleich Gegenwart zu setzen. Das Neue, das sich durchringt, kann allein auf den Grunde des Alten gebracht werden, das besteht. Die moderne Literatur hat im Landestheater nur Platz als Gegensatz und Fortsetzung. Es gibt für die Staatsbühne keinen Einzelfall, sondern nur Repertoire. Und die Aufgabe des Leiters ist: den Übergang zu finden. Die klassischen Werke zu erkennen, die zu den modernen in inneren Beziehungen stehen (seien es nun Beziehungen der Ergänzung oder des Widerspruchs). Und sie ist so zu gruppieren, dass das Gegensätzlichsste nicht ohne Verbindung bleibt. In einen solchen Spielplan gehören Shakespeare und Kleist, Hebbel und Ibsen, Grabbe und Strindberg, Goethe und Hauptmann, Büchner und die Heutigen.¹³

Am Anfang der zwanziger Jahre erkannte Ihering, dass die Theater in einer Krise stünden. Die Überwindung des Hoftheaters, das Chaos der Stilrichtungen nach dem ersten Weltkrieg, die immer noch starke kommerzielle Macht der Vergnügungstheater -- das alles erzeugte einen krisenhaften Zustand im Theater. Denn kein Theater hatte ein Programm im Sinne Iherings; das heisst, kein Theater ging systematisch ans Werk, eine zeitgemässe Theaterform zu erarbeiten. Um diesen Zustand zu verbessern, schrieb Ihering seine polemische Broschüre "Der Kampf ums Theater."¹⁴

Diese Schrift ist eine sorgfältige Analyse des Zustands des Berliner Theaters am Anfang der zwanziger Jahre. Ihering verfolgt

die Entwicklung des deutschen Theaters seit dem 19. Jahrhundert, verwertet die verschiedenen Stilrichtungen und nimmt die führenden Theaterleute seiner Zeit kritisch unter die Lupe. Bemerkenswert ist in dieser Schrift die Analyse der damaligen Schauspielkunst und die Betonung von zwei Elementen des Theaters als unerlässlich für den Wiederaufbau des zeitgemässen Theaters: er macht Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielkunst und der Regie. Diese beiden Elemente betrachtet er als die unentbehrlichen Merkmale des zeitgemässen Theaters: die Fähigkeit, die zeitgenössische Produktion der Dramatiker praktisch zu gestalten, sowie auch die Klassiker für die Gegenwart relevant zu inszenieren.¹⁵

Für Ihering ^{war} ~~bedeutete~~ die Klassikerbühne ^{in der Gestalt} Shakespeares, verkörpert, ^{der} für ihn der grösste Dramatiker war. Er findet in Shakespeare Beispiele für seine eigenen Gedanken zum Theater. Immer wieder beschäftigt er sich mit dem Verhältnis von Form und Inhalt und findet bei Shakespeare das richtige Verhältnis dieser beiden Elemente im Drama. Denn dieses Verhältnis ist für Ihering Ausdruck des Verhältnisses zwischen Mensch und Zeit.

Das dynamische Verhältnis des Menschen zur Welt - es lagerte sich immer im Thema und in der Form des Dramas ab. Nirgends unmittelbarer als bei Shakespeare. Die Stellung seiner Menschen zueinander, die Folge, die Abstufung seiner Szenen sind rhythmische Ablagerung seelischer Kräfte.¹⁶ Es ist Shakespeares tiefes Gefühl für Szenenrhythmik, dass er auf verhallende Lyrik eine bewegte Aktion folgen lässt.¹⁷

An diesem Aspekt von Shakespeares Dramatik werden alle

Versuche der deutschen Klassikerbühne in den zwanziger Jahren gemessen. Leopold Jessner, Karlheinz Martin, Ludwig Berger, Jürgen Fehling und Gustav Hartung u.a.m. -- die Inszenierungen dieser Regisseure beurteilt Ihering in Bezug auf ihr Verständnis der Dramaturgie Shakespeares. Zerstörten sie seinen Szenenaufbau, so urteilte Ihering negativ.¹⁸ Vor allen anderen aber erkannte er das Bemühen der jungen Regisseure um neue Formen und Inhalte: nur auf diesem Wege sei das zeitgemässe Theater überhaupt zu schaffen. Er verlangte nur, dass diese Versuche vom Organischen ausgehen sollten.¹⁹

Auch wie kein zweiter Kritiker ging es ihm darum, p r o d u k t i v e Kritik auszuüben. Durch seine Schriften am Anfang der zwanziger Jahre wirkte er als Wegweiser für das zeitgemässe Theater: er zerstörte niemals, sondern er zeigte in seiner Kritik den richtigen Weg, den die Klassikerbühne einschlagen müsste.

Seit dem Anfang der zwanziger Jahre standen Herbert Ihering und Bertolt Brecht in enger Beziehung. Iherings Förderung des jungen Brecht ist wohlbekannt;²⁰ auch Iherings Gedanken zur Klassikerbühne finden in Brechts Schriften zum Theater einige Parallelen.²¹ Vor allem aber betrachtete Ihering Brechts Bearbeitung von Eduard II. als der Anfang eines neuen Darstellungsstils für die Klassiker. Das erkannte er schon bei der Uraufführung 1923. Erst am Ende des Jahrzehntes aber -- in seiner Schrift Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? -- konnte er die weitere Entwicklung der deutschen Shakespearebühne

verfolgen. Darauf werden wir später zurückkommen.

Unter den jüngeren Kämpfern um das zeitgemässe Theater war Leopold Jessner am Anfang der zwanziger Jahre am meisten von Kontroverse umgeben. Seine Arbeit erwies sich ebenfalls als bedeutungsvoll für die Entwicklung der deutschen Shakespeare-bühne. 1919 übernahm der 41-jährige Jessner die Leitung des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin, und er inaugurierte seine Intendanz mit einer ebenso revolutionären wie epochemachenden Aufführung von Schillers Wilhelm Tell. Diese Aufführung leitete eine ganze Reihe wichtiger Aufführungen der Klassiker im gleichen Stil ein -- Fiesko, Don Carlos, Faust, Napoleon, Hannibal, u.a.m. Für unser Thema sind seine Shakespeare-Aufführungen von primärer Bedeutung und ihnen widmen wir unsere Aufmerksamkeit.

Die Tell-Aufführung (12. Dezember 1919) setzte den Ton des Jessnerschen Aufführungsstiles an. Vom Expressionismus beeinflusst inszenierte Jessner nach der I d e e, die seines Erachtens dem Stück zugrunde lag. Und diese Idee war der Freiheitsruf. Diese Auffassung des Dramas bedingte eine Aufführung, die "unzweideutig revolutionär und anti-nationalistisch" war.²² Die Aufführung wurde so von Zwischenrufen der Zuschauer unterbrochen, dass man kaum weiterspielen konnte.²³

Die Merkmale des Jessnerschen Stils waren hier alle zu erkennen: die Bühne von einer grossen Freitreppe gefüllt, die Kostümierung und Beleuchtung symbolisch, die Idee des Regisseurs deutlich zum Ausdruck gebracht.²⁴ "Jessner führte also im Grunde

nicht den besonderen Tell, sondern ein allgemeines Freiheitsfestspiel auf."²⁵

In einem Artikel über "Leopold Jessner et Shakespeare"²⁶ hat Denis Bablet die drei Grundeigenschaften von Jessners Regie zusammengefasst. Erstens, die Inszenierung soll auf dem Grundmotiv basieren, das aus dem Stück herauszulesen ist und die Basis der Regiearbeit bilden soll. Zweitens, die illusionistische Szenendekoration wird heftig verworfen. Kein Mensch glaube mehr daran, sagt Jessner, sie wissen, es ist alles gemalte Perspektive. Drittens, um die Grundwerte des Dramas darzustellen, muss die Inszenierung symbolisch und plastisch organisiert sein. Daher die Verwendung der Stufenbühne, die es erlaubt, die abstrakte Szene mythischer Ereignisse vor Augen zu stellen, und die dem Regisseur dabei hilft, den wesentlichen, präzisen Stil hervorzubringen.²⁷

Diese Elemente kommen in einer Reihe ^{von} Shakespeareaufführungen deutlich zum Ausdruck. Am 5. November 1920 fand die Erstaufführung von Richard III. statt, mit Fritz Kortner in der Titelrolle. Genau wie bei der Tell-Inszenierung wurde das Drama enthistorisiert, ins Überzeitliche transportiert. "In Richard III. wurden alle historischen Andeutungen und Beziehungen restlos getilgt, gemäss dem Gedanken, die Gestalt Richards völlig von jeder geschichtlichen Bedeutung abzulösen."²⁸

In dieser Aufführung ging es Jessner um -- "das Symbol des Darzustellenden."²⁹ Die Stufenbühne wird zur Metapher des Aufstiegs und des Untergangs eines Menschen. Sie ist "die grosse

Treppe der Geschichte,"³⁰ auf welcher Richard III. hinauf- und herab wandelt.

Othello (11. November 1921) führte die Linie fort. Durch die äusserst einfache szenische Dekoration und durch die Verwerfung der psychologischen Motivation zugunsten der "Dynamik der Tragödie," d.h. durch Bewegungsvariationen, hob Jessner auch Othello ins Überzeitliche.³¹ Genau ein Jahr später (10. November 1922) gab Jessner Macbeth mit Kortner in der Titelrolle. Die gleichen Elemente waren an dieser Inszenierung zu erkennen.

Nach dieser Reihe von Shakespeare-Aufführungen hatte Jessner nicht nur seinen eigenen Stil etabliert, sondern er hatte auch ein Ensemble zustandegebracht, wie es Herbert Ihering gefordert hatte. Erst vier Jahre später aber nahm Jessner ein weiteres Drama von Shakespeare in Angriff. Am 3. Dezember 1926 fand die Erstaufführung seiner Hamlet-Einstudierung statt. In der Zwischenzeit hatte sich Jessners Kunstauffassung geändert. Sein origineller Stil wurde viel nachgeahmt, er selbst bewegte sich vom Expressionismus weg, der seine explosions- und ausbruchsvollen Inszenierungen zwischen 1919 und 1922 beeinflusst hatte. Er entwickelte sich gegen die Neue Sachlichkeit hin, einen Stil den er selbst beschrieb wie folgt: "Le marque caractéristique de ce style réside dans le fait que la chose est donné en elle-même, et que l'on pousse son exploitation jusqu'à ses dernières conséquences."³² ~~verbunden mit~~ **Die** festen Überzeugung, das Theater müsse aktuell, also Zeittheater sein, und ~~mit~~ der Glauben,

die Grundeigenschaft seiner eigenen Zeit sei das Politische, ~~verbunden~~
~~sich mit~~ ~~wurde~~ diesem Stil der Neuen Sachlichkeit, ~~und diese wurden~~ ~~die~~ führenden Elemente
der Jessnerschen Aufführungen im Jahre 1926 und nachher. Hier
zeigte er sich von Erich Engels Inszenierung des Coriolan be-
einflusst,³³ sowie auch von Piscators Inszenierung von Schillers
Räuber.³⁴ Jessners Hamlet-Inszenierung erlebte erst ein paar
Monate nach Piscators Räuber-Inszenierung ihre Erstaufführung,
und sie war nicht weniger politisch. Beide erregten Diskussion
und Protest.³⁵

Es gab viele Schockeffekte. Preussische Uniformen für
den König und den Hof, Claudius mit verkürztem Arm (deutliche
Verknüpfung mit der Gestalt Kaiser Wilhelm II.), Hamlet in der
Grabszene mit der Pfeife im Munde und in einem Wachstuchregen-
mantel gekleidet, das "Spiel-im-Spiel" in einem barocken Hof-
theater, usw. -- das waren die oberflächlichen Reizmittel.
Jessner ging aber tiefer: seine Konzeption von Hamlet war eine
von Grund auf neue, aber seines Erachtens durchaus aus dem Stück
herauszulesen. Der Versuch, politisches Theater zu machen, be-
dingte die Interpretation und Inszenierung. Die Psychologie
von Hamlet interessierte Jessner nicht mehr; Hamlets Melancholie
war zum Klischee geworden. Er wollte also vor allem neues Licht
auf das Stück werfen. Seine neue Interpretation ging davon aus,
dass er ein Schlüsselwort suchte. Er fand es: "There is some-
thing rotten in the state of Denmark." Die politische Fäulnis
war also der Ausgangspunkt für die Tragödie Hamlets. Jessner
behauptete, seine Interpretation stimme durchaus mit dem Inhalt

des Stückes überein: nur seine Art, diesen Inhalt zu beleuchten, sei anders.

Jessner schuf eine Stimmung der politischen Gefahr. Polonius wird zum Grosskämmerer, dem König zur rechten Hand stehend; Ophelia wird zum Werkzeug reduziert, vom Vater wie vom König ausgebeutet im politischen Machtkampf gegen Hamlet. Dieser weiss, dass man ihn aufs genaueste beobachtet, jedes Geräusch erweckt Misstrauen, jedes An-die-Tür-Klopfen verursacht ein entsprechendes Herzklopfen. Es ist eine Atmosphäre, die mit Intrige, mit politischen Fallen, mit Korruption und Lüge durchtränkt ist.

Für seine ersten Shakespeare-Inszenierungen hatte Jessner den expressionistischen Bühnenbildner Emil Pirchan engagiert; für seine Hamlet-Inszenierung arbeitete er mit der Neuen Sachlichkeit und dem epischen Theater identifizierte Bühnenbildner Caspar Neher mit. Diese Wahl eines Bühnenbildners ist bezeichnend für die Entwicklung, die Jessner in den zwanziger Jahren durchmachte. Neher entwarf auch das Bühnenbild zu Jessners nächstem Shakespeare-Versuch König Johann (1929). Bei dieser Inszenierung zeigte Jessner, dass er sich ganz auf der Linie von Piscator und Brecht entwickelt hatte: König Johann diente ihm durchaus als Material. Herbert Ihering brachte diese Aufführung mit Brechts Eduard II. und Engels Coriolan in direkte Verbindung:

Leopold Jessner ist den Weg, den Erich Engel mit dem Coriolan, Brecht mit dem Eduard II. in München begonnen haben, weitergegangen.

Er duldet keine pathetische Mogelei, keine Gefühlslist mehr. Er verlagert das Werk vom Empfindungschaos nach geordneter Kenntnis, von turbulenten Abenteuerschlachten nach politischen Zweckkämpfen hin. Jessner wendet sich also nicht an das Miterleben der Zuschauer, sondern an ihren Erkenntniswillen. Er stellt das Werk, und das ist sein Mut, mitten in die Problematik der Gegenwart hinein.³⁶

Offensichtlich war diese Inszenierung durchaus im Stile des epischen Theaters.

Dass Jessner ausgerechnet König Johann aufgriff -- ein Drama, das sich eng an die englische Geschichte hält und das hauptsächlich aus privaten Fehden besteht -- und das in einer Zeit, wo sich die Klassikerbühne auf der Defensive befand, das war, um mit Herbert Ihering zu sprechen, "gefährlich."³⁷ Er versuchte in dieser Inszenierung gerade das herauszustellen, was Brecht "Materialwert" genannt hatte, er "versuchte den Schritt zum inhaltlichen Theater, zum substantiellen Stück."³⁸ Leider musste das Stück von vornherein scheitern, denn es hat keinen solchen Kern. "Er wollte zum geschichtlichen Material vorstossen mit einer Dichtung, deren Materialwert gleich null ist. Das ist sein Irrtum."³⁹ Ihering fuhr fort:

Jessner wählt eine richtige Form für einen falschen Inhalt. Im Coriolan ist ein objektiv feststellbarer Inhalt. Im Eduard II. sind objektiv darzustellende Vorgänge. Im König Johann sind nur Temperamentsentladungen

und Intrigen, unkontrollierbare Exzesse, wüste
Schlägereien und dazwischen lyrische Gefühls-
inseln.⁴⁰

Jessner entlehnte dem epischen Theater den Ansager, der dem Zuschauer die Situation im Königshaus erklärte; dieser verwendete eine genealogische Karte, um die Familienchronik und Verhältnisse darzulegen; später im Stück erschien er mit einer anderen Karte, um die Schlacht zu analysieren. Die Form der Aufführung näherte sich also dem epischen Theater. Ihering machte auch auf die epischen Elemente im Bühnenbild aufmerksam.⁴¹

Von der symbolischen Idee über das politische Zeitstück zum epischen Materialwert -- auf dieser Linie vollzieht sich Jessners Entwicklung als Regisseur im Verlauf der zwanziger Jahre. Wenn wir seine Entwicklung genau betrachten, so sieht es aus, als ob er sich sowohl von Erwin Piscator als auch von Bertolt Brecht beeinflussen liess. Am Ende des Jahrzehnts konnte ihn Herbert Ihering als letzte Stufe der Entwicklung der Klassikerbühne in dem Jahrzehnt einreihen. Jessner soll sogar Zeugnis davon abgelegt haben, dass er von Brechts Theorien beeinflusst worden sei, indem er 1932 Othello nach Brechts Theorien neu einstudierte.⁴² Brecht erkannte Jessners Verdienst um die Klassikerbühne durchaus an.⁴³ Die Verbindung zwischen Brecht und Jessner besteht deutlich, aber es war hauptsächlich Jessner, der sich von Brecht beeinflussen liess; ~~dieser~~ ^{Brecht} ging seinen eigenen Weg. Zwar hatte er Jessners erste Othello-Inszenierung einmal gelobt, aber er entfernte sich während der zwanziger Jahre von

Jessners Stil, der schliesslich schon 1923 zur Zeit der Bearbeitung von Eduard II. mit Brechts Theorien sehr wenig gemeinsam hatte.

Ebenso wichtig für die deutsche Klassikerbühne der zwanziger Jahre war Erwin Piscator, der, obwohl er nur ein einziges Klassiker-Stück aufführte, jedoch grossen Einfluss auf die Entwicklung des zeitgemässen Darstellungstils hatte. Durch seine anderen Inszenierungen gab er ebenfalls der Klassikerbühne neue Impulse.

Kriegserlebnisse hatten Piscators Kunstauffassung radikal geändert.⁴⁴ Nach seiner Rückkehr vom Kriege begann er sein politisches Theater zu organisieren.⁴⁵ Er betrachtete das Theater als noch ein Mittel im Klassenkampf;⁴⁶ daher kritisierte er scharf die Berliner Theater in der Zeit gleich nach dem Krieg: die revolutionären Ereignisse fänden im Theater überhaupt keinen Widerhall:

Das offizielle Theater, die Volksbühne eingeschlossen, schweigt. Während draussen in den Strassen die Arbeiterschaft mit Maschinengewehren und Flammenwerfern zurückgetrieben wird, während die Häuser erzittern unter dem Dröhnen der von Potsdam und Jüterborg auf Berlin marschierenden Heereskolonnen, hebt sich vor schwach besetzten Parketts und leeren Galerien der Vorhang vor dem Schicksal Heinrichs IV. von England oder Shakespeares Wie es euch gefällt, (Reinhardt).⁴⁷

Piscator verlangte also nicht nur das zeitgemässe Theater, er wollte auch ein politisch aktiviertes Theater. Theoretisch gesehen, war das Ziel dieses Theaters die reine Kunst. Die grosse revolutionäre Bewegung hat als Ziel die Umschichtung der Gesell-

schaft, um eine völlig klassenlose Gesellschaft zustande zu bringen. In der klassenlosen Gesellschaft gibt es weder Klasse noch Politik: unter diesen Umständen entsteht die klassenlose, also reine Kunst. Zunächst aber ist das Theater nur Mittel zum Zweck; das Theater ist als politisches Mittel zu verwenden, um die gesellschaftliche Revolution herbeizuführen.⁴⁸ Das Piscatorische Theater war also ein Experiment, "ein Vorstoss in ein unbekanntes Gebiet: es war ein Experiment in bezug auf das Publikum, das Drama, die Regie, die technischen Mittel."⁴⁹

Dieses Experiment galt nicht nur der neueren Dramatik, sondern auch der älteren. In der fünften Nummer der Jungen Volksbühne brachte man eine Liste von Stücken, "die für die Piscator-Bühne geeignet bzw. bearbeitet werden könnten: u.a. Timon von Athen, Der Friede (Aischylos-Feuchtwanger), Die Räuber, Emilia Galotti."⁵⁰

Das zweitletzte Stück in dieser Liste -- Die Räuber -- führte Piscator 1926 auf. Anlässlich dieser Inszenierung konnte Piscator auch seine Gedanken zur Bearbeitung der Klassiker für das zeitgenössische Theater niederschreiben. Er behauptete später: "Durch die Aufführung der Räuber im März und die Jessner-Inszenierung von Hamlet im September des Jahres 1926 war das Problem der klassischen Dichtung im modernen Theater zur Debatte gestellt. Namentlich die wissenschaftliche Kritik griff das Thema auf, und insbesondere Ihering behandelte es eingehend in seiner Broschüre Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?."⁵¹ Piscators Zitat enthält allerdings zwei Fehler: erstens war die

Debatte um die zeitgemäße Darstellungsform der Klassiker schon einige Jahre vorher aufgegriffen worden; und zweitens erschien Iheringe Broschüre erst drei Jahre nach den beiden erwähnten Aufführungen.

Immerhin gab es eine lebendige, ja eine heftige Diskussion um die beiden Aufführungen.⁵² Das Stück in seiner Bearbeitung wirkte ebenso revolutionär wie seine anderen Inszenierungen: Zweck der Aufführung war zu prüfen, "ob Karl Moor nicht doch vielleicht ein romantischer Narr und die ihn umgebende Räuberbande keine Kommunisten, sondern eben nur Räuber in des Wortes wahrster Bedeutung sind, allerdings mit allen Finessen eines dichterischen Gehirns ausgestattet."⁵³

Das Stück wurde brutalen Textänderungen unterzogen,⁵⁴ und mit verschiedenen revolutionären Effekten durchstreut: z.B. wurde beim Einzug der Räuber die Internationale im Jazz-Stil gespielt. Ihering betrachtete das Stück nicht mehr als klassisches Drama, sondern als Revolutionsschauspiel.⁵⁵ Grundprinzip von Piscators Einstudierung war tatsächlich die Revolution:

Die Verlebendigung, das Näherücken der klassischen Dichtung ist nur möglich, wenn man sie in dieselbe Beziehung setzt zu unserer Generation, die sie einst zur eigenen Generation gehabt hat. Das hat nichts mit formalen Spielereien zu tun (modernes Kostüm, Hamlet im Frack, Schloss gleich Fort usw.). Das Formale ist hier nur Ausdrucksmittel einer bestimmten geistigen Haltung (wie es das immer sein sollte). Das war auch für meine Inszenierung der Räuber der massgebende Gesichtspunkt. Der geistige

Visierpunkt ist und bleibt für mich das Proletariat und die soziale Revolution. Sie ist der Gradmesser meiner Arbeit. Nicht im luftleeren Raum sind innere und geistige Probleme zur Diskussion zu stellen. Fruchtbar kann sie nur werden, wenn ein Zweck vorhanden ist, ein Zweck, der sich auf das Gesellschaftliche richtet.⁵⁶

Piscators Ansichten zu den Klassikern stehen in vielen Punkten denen von Ihering und Brecht sehr nahe. Wie Ihering, glaubt er, keine "Renovierung der Klassiker" wäre nicht notwendig, wenn das zeitgenössische Theater zeitbewusst genug wäre. Denn eine zeitbewusste Epoche hätte das Leben aller früheren Epochen in sich aufgenommen, "wie Shakespeare im Grunde alles vergessen macht, was vor ihm dagewesen."⁵⁷

Unsere Zeit wäre stark genug, neue Erlebnisse so gegen vergangene zu setzen, dass nicht nur die Konstruktion, sondern auch das meiste des Inhalts der klassischen Stücke überflüssig, leer, ja beinahe lächerlich erschiene.⁵⁸

Gesellschaftliche Entwicklungen, veränderte Zeitverhältnisse überholen den Inhalt eines Stückes. Ein lyrisches Gedicht habe "eine Gefühlssaiten, die durch die Jahrhunderte weiterschwingt." Ein dramatisches Werk hingegen sei "von allen Elementen des Tages, der Gesellschaft, der wirtschaftlichen Probleme" abhängig: diese bestimmen seine Zeitgebundenheit. "Die Zeit, die über das Werk hinweggeht, lässt nun jeweils die einen oder anderen Elementen des Stückes klarer hervortreten oder in den Schatten versinken. Jede lebende Epoche findet in der vergangenen die ihr kongruenten

Bestandteile, die sie wieder ans Licht zieht."⁵⁹

Das dramatische Werk ist also für Piscator nichts Endgültiges, sondern es verwächst mit der Zeit. Daher kann nach ihm der Regisseur nicht bloss "Diener am Werk" sein, sondern er müsse einen Standpunkt finden, "von dem aus er die dramatischen Wurzeln der dramatischen Schöpfung blosslegen kann." Das könne er nur wiederum, wenn er "sich als Diener und Exponent seiner Zeit fühlt." Dieser Standpunkt entwachse den "entscheidenden, das Wesen der Epoche formenden Kräften." Wenn der Regisseur diese erkannt und aufgenommen habe, ergebe sich der richtige Standpunkt von selbst. Vor allem aber müsse das Theater der Masse des Volkes nahebleiben; den oberen Fünfhundert dürfe es nicht dienen. Die Aufgabe des Theaters ist für Piscator ganz deutlich: "den Menschen, die ins Theater strömen, all das bewusst zu machen, was noch mehr oder minder unklar und verworren in ihrem Unterbewusstsein schlummert."⁶⁰

Die Tatsache, dass Piscator in den ~~den~~ zwanziger Jahren nur ein Klassikerstück inszenierte, sollte nicht dazu verleiten, seine Bedeutung für die deutsche Klassikerbühne zu unterschätzen. Die Aufrüttelung, die er im Theaterwesen bewirkte, hatte einen unmittelbaren Einfluss auf die Klassikerdarstellung. Schon einige Monate nach seiner Räuber-Aufführung brachte Leopold Jessner seine Hamlet-Inszenierung durchaus auf der gleichen Linie. Das Zeitgemässe, das Politische, das Gesellschaftliche -- das waren die Gesichtspunkte, die auch andere Regisseure -- Jessner, Brecht, Fehling u.a.m. -- in ihren Aufführungen sichtbar

machen wollten. Insoweit gehört Piscator in die Reihen jener Theaterleute, die sich um die zeitgemässe Klassikerbühne bemühten.

Auch andere Regisseure machten zur Frage der Klassikerdarstellung durch ihre praktische Arbeit einen Beitrag. In einer Reihe von Shakespeare-Aufführungen im Verlauf der zwanziger Jahre führte Jürgen Fehling Regie. Seine ersten Aufführungen waren -- wie die von Jessner -- anti-realistisch, dem Expressionismus zugeneigt. So wandte sich Fehling schon im Herbst 1920 in einer Inszenierung des Shakespeare-Lustspiels Der Widerspenstigen Zähmung vom Bühnenbild ab und versuchte durch die Mittel der reinen Schauspielkunst, des Kostüms und der Beleuchtung seine Wirkung hervorzurufen.⁶¹ 1923 bemerkte Monty Jacobs zu Fehlings Inszenierung von Viel Lärm um Nichts: "Er weiss die Phantasie zu den Fragen der Zukunft schwingen zu lassen."⁶² In den zehn Jahren von 1920 bis 1930 brachte Fehling sechs bemerkenswerte Shakespeare-Aufführungen.⁶³

Auch Berthold Viertel liess sich am Anfang der zwanziger Jahre in seinen Shakespeare-Aufführungen vom Expressionismus leiten. Seine Inszenierung von Richard II. wie auch die des Sommernachtstraum liessen eine "kühl und nüchtern rationale Szenenform" entstehen.⁶⁴ Mit dem Politischen Theater eng verbunden war Karl-Heinz Martin, der sich auch im Verlauf der zwanziger Jahre als Shakespeare-Regisseur auszeichnete.⁶⁵ Heinz Hilpert hingegen bemühte sich anscheinend mehr um die

äusserliche Erneuerung von Shakespeare. Nach einer "brilliant" genannten Inszenierung von Troilus und Cressida⁶⁶ am 13. September 1927 brachte er 1929 Falstaff in Windsor, eine sehr freie Bearbeitung von Die lustigen Weiber von Windsor mit biedermeierlicher Kostümierung.⁶⁷ 1931 folgte noch eine modernisierte Shakespeare-Inszenierung: Antonius und Cleopatra in der freien Bearbeitung von Hans Rothe.

Auch der Letztgenannte, Hans Rothe, lieferte seinen Beitrag zur Diskussion um die Klassikerbühne in den zwanziger Jahren durch seine 1921 beginnende und bis in die letzte Zeit fort~~da~~~~verle~~~~setzte~~ Neuübersetzung von Shakespeare. Zweck dieser Neufassung war, "Shakespeare seines romantischen Gewandes zu entkleiden, ... und ihn aus dem Geiste und dem Ausdruck unserer Zeit heraus neu zu übersetzen."⁶⁸ Von den konservativen Verteidigern der Schlegel-Tieck-Übersetzung wurde er sofort abgelehnt und angegriffen: sein Kampf gegen die konservative Gelehrsamkeit hat bis heute andauert.⁶⁹ Durch sein Bemühen, den ungebildeten Zuschauern Shakespeare möglichst verständlich zu machen, wurden ^{seine Versionen} ~~er~~ in den zwanziger Jahren zur Mode: sehr oft wurden ^{sie} ~~seine Versionen~~ aufgeführt.⁷⁰ Insofern kämpfte Rothe um die zeitgemässe Darstellungsform von Shakespeare mit.

Bemerkenswerte und historisch wichtige Einstudierungen besorgte auch Erich Engel. Seine Inszenierung von Coriolan mit Fritz Kortner in der Titelrolle gehört zu den bedeutendsten des Jahrzehnts. Seine Wirkung reichte weit über die Zeit hinaus: Der Eindruck, den diese Aufführung auf Bertolt Brecht machte,

liess sich noch dreissig Jahre später nachweisen. In Diskussionen um die Klassikerbühne der zwanziger Jahre erwähnt man Engels Coriolan immer wieder. Ein Publikumserfolg wurde die Aufführung nicht: aber gerade die Leute wurden davon beeindruckt, die in den Jahren für die zeitgemässe Klassikerbühne massgebend waren. Auch Engels Hamlet-Inszenierung (1921 in München mit Erwin Faber in der Titelrolle) dürfte für unser Thema von Bedeutung sein. Zu jener Zeit war Bertolt Brecht gerade in München tätig und die Darstellungsform dieser Aufführung mag ihn beeindruckt haben. Denn Engel brachte durch Erwin Faber einen trotzigen, unliebenswürdigen, fast bissigen, durch einen slawisch-deutschen Sprachklang akzentuierten Hamlet: eine Darstellung, die offensichtlich eine neue Richtung einschlug.⁷¹

Diese Versuche um den zeitgemässen Shakespeare fanden bei den tief verschanzten Reaktionären glatte Ablehnung. Wohl gab es manche Inszenierung, bei welcher es sich bloss um Tagesmode handelte: so berichtet E.L. Stahl von einer wachsenden Jazz- und Nigger-Begeisterung, die sich auf das Theater auswirkte.⁷² Felix Salten, Kritiker der Neuen Freien Presse in Wien beschwerte sich wegen der Aktualisierungsversuche:

Bei Berliner Spielleitern war es seit Jahren eine Art von Absicht, klassische Werke zu verzerren, zu entstellen, ihren Sinn zu fälschen, ihre Schönheit zu zerkratzen, ihren Adel zu banalisieren und auf eine pseudorevolutionäre Weise mit diesen Kronjuwelen des Geistes Schindluder zu treiben.⁷³

Ähnliches meinte Hans Pfitzner: "Wir leben in einer Zeit des hemmungslos betriebenen Regieunfugs."⁷⁴ Solche Urteile machen kaum den Versuch, den Sinn und Zweck der Erneuerungsversuche herauszustellen. Trotz seines Konservatismus konnte E.L. Stahl mit feiner Einsicht die richtige Bilanz dieser Jahre ziehen:

So ist mit aller Schärfe zu unterscheiden zwischen einer selbstsüchtigen oder blindwütigen Wichtigtuerei und Sensationshascherei, von der z.B. das Jessner-Theater oft nicht freizusprechen ist, und einem ehrlichen Suchtum nach neuen Werten, mag sich auch der beschränkte Weg im Abstand der Kritik oder der Geschichte als irrig oder trügerisch erweisen.⁷⁵

Die Anerkennung der Redlichkeit der verschiedenen Versuche um die Klassiker-Erneuerung scheint ein wichtiger Maßstab für die Beurteilung der Kritik in diesen Jahren zu sein. Das grösste Bemühen, all diese Versuche ins richtige Licht zu stellen, wurde von Herbert Ihering in seiner Broschüre Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? unternommen.⁷⁶ Bei Ihering ging es immer um die geschichtliche Bedeutung einer Aufführung; er interessierte sich niemals für momentane Erscheinungen, sondern er suchte stets, den bleibenden Wert einer Aufführung und deren Beitrag zur Klassikerbühne, ja zum Theater überhaupt, festzuhalten.

Seine Schrift beginnt mit einer Kritik der Haltung des 19. Jahrhunderts zu den Klassikern, wo klassische Werke als geistiges Besitztum des einzelnen betrachtet^{wurden}. Die Schulen und Universitäten müssen auch die Schuld tragen, behauptet er, denn sie hätten die Klassiker immer wieder an der Zeit kontrolliere

müssen; und dies hätten sie nicht getan. Auch die technischen Entwicklungen des Theaters in den letzten Jahrzehnten hätten schlechte Folgen gehabt, denn diese neuen Techniken hätten die Aufmerksamkeit eher auf die Äusserlichkeiten gelenkt als auf den Inhalt und die Form. "Jeder sein eigener Reinhardt, bevor er das Drama selbst auf seine Vorgänge, auf seinen Inhalt geprüft hat."⁷⁷

Reinhardts Aufführungen lehnt er wegen ihrer "Weglosigkeit" ab. Hatte Ihering am Anfang der zwanziger Jahre das Bemühen um ein Repertoire, eine logische Entfaltung eines Programms verlangt, so findet er am Ende des Jahrzehnts, dass Reinhardts Aufführungen alle "einmalige Ereignisse" gewesen seien. Er zieht einen Vergleich zwischen zwei Ödipus-Inszenierungen, der einen von Reinhardt und der anderen von Jessner. Bei jenem war die Inszenierung logisch und ausgeglichen; bei diesem aber "brüchiger, weniger genussreich, aber im Kern wichtiger."⁷⁸ Jessners brüchige Aufführung sei wichtiger, weil sie in einer brüchigen Zeit standfinde, in einer Zeit der Zerissenheit: das heisst, Jessners Inszenierung war in der Form zeitgemäss. "Was im Ödipus deshalb auf festen kultischen Gebräuchen und politischen Anschauungen (die in der Antike nicht voneinander zu trennen sind) beruht, musste gestrichen, geändert oder auf neue Grundlagen gestellt werden."⁷⁹ In diesem Satz fasst Ihering die Technik zusammen, die zur zeitgemässen Inszenierung führt: "streichen, ändern, auf neue Grundlagen stellen." Das sind die Schlagwörter der neuen Haltung zu den Klassikern. Die klassischen Dramen werden also als Stoff betrachtet und gebraucht.

In diesem Sinne kann er also auch von einer "Krise der klassischen Darstellungsform"⁸⁰ sprechen; die Krise besteht in der Herausstellung der zeitgemässen Gesichtspunkte, auf denen die Inszenierung beruhen soll. "Es handelt sich um eine Krise ... Um die Krise in einer Zeit, die vielleicht auf dem Wege zu einer neuen Klassik ist."⁸¹

Die Lösung der Krise lässt sich durch eine Betrachtung von Shakespeare herbeiführen.

Shakespeare hat einen Kern, einen Vorgang, eine Fabel, die man in jeder Epoche darstellen, anders darstellen kann, bis zu einem Grade unabhängig von der Krise, die die geistige und gefühlsmässige Haltung seiner Stücke durchmachen.⁸²

Er teilt Shakespeares Werke in zwei Gruppen: bei der einen Gruppe enthalten die Stücke mehr Gefühl als Fabel, bei der anderen Gruppe ist es umgekehrt. Zur letzten Gruppe zählt er Coriolan: "eine Historie, eine Geschichte hält heroische Leidenschaften zusammen, berichtet von ihnen oder kann wenigstens als Bericht dargestellt werden."⁸³ Diese Konzeption des Stückes steht dem epischen Theater sehr nahe. Auch Macbeth sei "als Story aufführbar von des Usurpators Aufstieg und Niedergang."⁸⁴ Bertolt Brechts Rundfunkbearbeitung von Macbeth scheint genauso konzipiert worden zu sein.⁸⁵

Bei dieser Einstellung zu den Klassikern steht Ihering Bertolt Brecht sehr nahe, was aber erst im nächsten Kapitel aufgezeigt wird. Trotzdem versucht Ihering, sich von Brechts

etwas radikaleren Theorien abzusetzen:

Ich glaube nicht, dass sich Drama und Schauspielkunst in Zukunft j e d e r suggestiven Wirkung enthalten werden. Ich glaube nicht, dass es, wie es die Theorie Brechts ist, a l l e i n auf epische Formwerte gestellt sein wird. Aber ich glaube, dass man heute in einer Krise des Subjektivismus, nur auf dem Wege der objektiven Darstellung an das klassische Drama herankommen kann.⁸⁶

Nach Iherings Meinung bedingte Brechts Bearbeitung von Eduard II. die neue Haltung zu den Klassikern. "Der Dreh- und Wendepunkt des klassischen Theaters war die Aufführung von Brechts Eduard II. in München."⁸⁷ Er fährt fort:

Hier war ein Beispiel, wie man ein altes Werk (in diesem Falle von Marlowe) als Drama umdichtet, indem man es auskältet; wie man es näherbringt, indem man es entfernt. Hier war ein Beispiel geschaffen, wie man es auf der Bühne darstellt.⁸⁸

Unter Brechts eigener Regie in München blieb das Stück "in geistiger Distanz vom Zuschauer, durch Vorsprüche und Zwischenprüche in Entfernung gehalten. Dieser Stil bestimmte das Ganze." Man merkt schon das Epische an der Aufführung.

Die menschliche Grösse sei in dieser Zeit in Frage gestellt, deshalb sei die "kolossale Form" nicht mehr zeitgemäss. Brecht habe das erkannt:

Für Grösse muss ein anderer Begriff gesetzt werden. Brecht setzte für Grösse: Distanz. Das ist seine theatergeschichtliche Tat. Er verkleinerte die Menschen nicht. Er atomisierte die Figuren nicht. Er entfernte sie.⁸⁹

Somit schuf Brecht den objektiven, epischen Stil. Er versuchte also durch die Form an den Klassiker Marlowe heranzukommen. Anderen Regisseuren, die den Durchbruch durch Äusserliches versucht hatten, widmet Ihering nur Hohn. Tartuffe im modernen Strassenanzug, Die lustigen Weiber von Windsor im Biedermeierkostüm, Faust im steifen Hut und Chapeau claqué -- bissig und entrüstet tut er diese Erscheinungen glatt ab:

Sie fassten eine Situation, die die Grundlagen unserer geistigen Existenz erschüttert, die nicht beurteilt werden kann, wenn man noch das Beben unseres gesamten intellektuellen und politischen Daseins spürt, die eine Umlagerung der Weltbetrachtung anzeigt: vom Subjekt nach dem Objekt hin, von der Erlebniskunst nach der Darstellungskunst, als eine Kostüm- und Modeangelegenheit auf.⁹⁰

Die Fortsetzung des von Brecht begründeten Darstellungstils findet Ihering bei Engels Coriolan-Inszenierung vom Jahre 1925. Auch hier ging es um die objektive Darstellung. "Der Konflikt war aus dem Heldischen ins Geistige verlegt worden."⁹¹ Kortners Coriolan war sparsam, fast schweigsam, als ob er von sich selber b e r i c h t e. "Die Problemstellung hiess nicht mehr: Egoismus und Masse, sondern Erkenntnis und Masse."⁹²

Kein Zweifel, dass der Sinn Shakespeares verkehrt wird, wenn Coriolan ein vernünftiger Politiker geworden ist. Kein Zweifel, dass Farbe und Glanz, Aufbau und Atmosphäre der Tragödie schwinden, wenn ihre Darstellungsform so verrückt wird. Aber auch kein Zweifel, dass

nur dann ein klassisches Stück über die momentane Kulissenwirkung hinausgetragen werden kann, wenn man es in die Beziehungen einer neuen Welterkenntnis einordnet.⁹³

Zuletzt kommt Ihering auf Piscators Räuber-Inszenierung zu sprechen. Piscators Inszenierung sei gewiss eine Verkehrung von Schiller gewesen, "aber die Wirkung dieser Aufführung auf das Theater und auf die Dramatik der letzten Jahre kann nicht überschätzt werden."⁹⁴ In dieser Inszenierung sieht Ihering die Lösung des Problems zugunsten der Klassiker -- das heisst, Piscator habe die Frage der zeitgemässen Darstellungsform für die Klassiker nicht gelöst, aber er habe das alte Drama in die moderne Dichtung weitergeleitet und er habe Schiller für die Gegenwart fruchtbar gemacht.⁹⁵

Die Krise der klassischen Bühne besteht in jeder Zeit; sie muss immer wieder überwunden werden. "Die Klassiker sind für das Theater nicht immer ein lebendiges Gegenwartsgut."⁹⁶

Die Bühne ist gefrässig. Sie hat die Klassiker durch ewige Wiederholungen abgenutzt. Es wäre vermessen zu sagen, grosse klassische Bühnendichtungen verlören an Wert. Der Wert bleibt. Als Literatur, als Lektüre für den Einzelnen, als geistiges Denkmal, als Werk. Aber an das Gemeinschaftsgefühl Tausender von Zuschauern rühren sie nicht immer.⁹⁷

Piscator und Brecht hätten die grösste Wirkung auf die klassische Bühne gehabt. Seltsamerweise habe der Dichter Brecht eher den Theaterstil beeinflusst, der Regisseur Piscator hingegen den

Inhalt. "Die meisten Versuche, sich mit der politischen und sozialen Gegenwart auseinanderzusetzen, gehen auf Piscator zurück. Die meisten Versuche, eine neue Form zu schaffen, auf Brecht."⁹⁸ Der Schluss dieser Untersuchung ist durchaus optimistisch. Man stehe vor neuen Formen, vor einer neuen klassischen Dichtung; man habe erst den Anfang gemacht und die Tendenz gezeigt, eine neue klassische Darstellungsform zu schaffen, klar, geistigbestimmt, unromantisch, formal gebunden und streng. Keine Darstellungsform sei besser als die einer vergangenen Epoche, sie sei einfach anders. Diese Zeit müsse die neue Form finden, die ihr gemässe Form. "Die Krise der klassischen Dichtung ist der Anfang einer neuen klassischen Dichtung."⁹⁹

In der Frankfurter Zeitung vom 2. Juli 1929 stellte Bernhard Diebold nicht die Frage: Klassikertod?, sondern er versah seinen Artikel mit der Überschrift "Der Tod der Klassiker." Er schlug vor, dass man alle Klassiker auf fünf Jahre verbieten sollte: "dann lechzten wir nach Klassikern!"¹⁰⁰

In der Tat hatte Diebold doch in seinem Buch Anarchie im Drama (1928) den wichtigsten Zug des deutschen Nachkriegstheaters festgestellt. In einer Besprechung von Piscator sagt er: "Piscator ist der Untergang des alten Theaters. Er ist die Fanfare eines von Grund auf neuen."¹⁰¹

Nicht nur Piscator hatte den Untergang des alten Dramas herbeigeführt. In einer Epoche, wo man allgemein vom "Untergang des Abendlandes" sprach, war der Satz "Untergang des Dramas" zu einem Schlagwort geworden. Die Bemühungen um eine zeitgemässe

Klassikerbühne bedeuteten tatsächlich die Vernichtung des alten Theaters, wie es sich im Theaterstil Reinhardts verkörpert hatte. Reinhardts Theater waren Repräsentationstheater; das neue Theater war Erkenntnistheater. Vor allem anderen bemerkenswert ist der allgemeine Wille zur Erneuerung der Klassikerbühne in den zwanziger Jahre -- so sehr sich auch die Mittel und Methoden unterschieden. Vier Grundzüge des Bemühens um das zeitgemässe Theater lassen sich bei all den wichtigsten Gestalten feststellen.

Erstens: Die neue Haltung zum Theater wurde durch die Erkenntnis bestimmt, der Krieg habe eine neue Zeit eingeführt. Das alte Gesellschaftssystem wurde von dem Krieg und der Revolution erschüttert. Die Wahl einer neuen Staatsform bedingte und war auch gleichzeitig symbolisch für Änderungen in der Gesellschaft und in der Politik.

Zweitens: Infolgedessen richtete sich das Streben der jüngeren Theaterregisseure auf die Bildung eines gesellschaftlichen und politischen Bewusstseins. Das Theater wandte sich dem Politischen und Gesellschaftlichen zu; die Aufführung wurde durchaus von dem politischen und gesellschaftlichen Standpunkte des Regisseurs bestimmt.

Drittens: Unter solchen Umständen wurde das Theaterstück als Stoff betrachtet. Nicht mehr bemühte man sich, die Thematik des Verfassers herauszustellen, sondern diese Thematik und die Fabel, in der sie verwoben war, dienten den Zwecken des Regisseurs: das Drama war Material, eine Handlung, eine Reihe von Vorgängen, die erst vom Regisseur zu einem zeitgemässen Kunstwerk gestaltet

wurden. Der Stoff wurde den Gesichtspunkten des Regisseurs unterworfen.

Viertens: Ähnlich wie dem Stoff, dem Inhalt des Dramas, ging es auch der Form. Im zeitgemässen Theater müsste es eine zeitgemässe Form geben; die Form müsste auch Ausdruck der Zeit sein. In einer zerissenen Zeit war die festgefügte klassische Form nicht mehr angebracht. Die Lösung des Problems wurde auf verschiedene Weise versucht: alle Versuche aber gingen auf das Objektive hin. Die Erweckung des politischen und gesellschaftlichen Bewusstseins verursachte eine Abwendung vom persönlichen Erlebnis im Theater zur objektiven Erkenntnis. Das kam in der Form zum Ausdruck. Äusserliche Veränderungen (d.h. Kostümierung usw.) wurden als oberflächlich betrachtet.

Es ist ein Zeichen der Hochachtung, die Shakespeare genoss, dass seine Werke unter diesen neuen Verhältnissen durchaus als brauchbar betrachtet wurden. Ja, gerade bei Shakespeare fand man die Elemente, die jetzt das neue Theater bildeten. Alle führenden Theaterregisseure rangen um die Umsetzung der Werke Shakespeares auf das zeitgemässe Theater. Gerade seine Werke wurden immer wieder erwähnt als die geeignetesten; bei ihm fand man Elemente des Inhalts und der Form, die als unersetzlich für das zeitgemässe Theater gälten. Man fand bei ihm einen Kern, objektive Elemente, die ihn immer noch zum grössten Dramatiker machten.

"Das Beben unseres gesamten intellektuellen und politischen Daseins"¹⁰² -- so hatte Herbert Ihering das Bestimmende der neuen

Bemühungen beschrieben. Ironischerweise war er am Ende des Jahrzehnts optimistisch für die Klassikerbühne. Das Streben von vielen war seit mehr als einem Jahrzehnt auf die Schöpfung eines zeitgemässen Theaters gerichtet; diese Bemühungen schlugen schliesslich fehl; die Machtübernahme Hitlers setzte ihnen allen ein Ende. Das "Dasein" hatte tatsächlich stärker "gebebt" als es sich Ihering jemals hatte träumen lassen.

4.

BRECHTS HALTUNG ZU SHAKESPEARE 1918 - 1933

Dieses Kapitel will Brechts Haltung zu Shakespeare in der Zeit zwischen 1918 und 1933 untersuchen. Es geht uns hier hauptsächlich um die *E n t w i c k l u n g* seiner Haltung, denn diese Periode ist eine Zeit der Entwicklung für Brecht auf allen Gebieten des Theaters. In der Zeit von 1918 bis 1933 formulierte er zum erstenmal seine Gedanken zum epischen Theater, zum zeitgemässen Darstellungsstil und nicht zuletzt zu Shakespeare. Von einer endgültigen Stellung kann bei Brecht niemals die Rede sein, denn er überprüfte immer wieder seine Haltungen und seine Gedanken. Für die Zeit von 1918 bis 1933 galt das umso mehr.

Brechts Haltung zu Shakespeare entwickelt sich in den zwanziger Jahren im Rahmen der Entwicklung seiner Theorien überhaupt. Gewisse Themen werden immer wieder besprochen und untersucht. In erster Linie geht es Brecht zunächst um die Erneuerung des Theaters im allgemeinen. Gewisse Aspekte des deutschen Nachkriegstheaters werden wiederholt angegriffen und scharfer Kritik unterzogen. Einer dieser Aspekte, der immer wieder auftaucht, ist die deutsche Klassikerdarstellung, die Brecht seit seinen Theaterkritiken in Augsburg ablehnt und ändern will. Somit wird er zum Teilnehmer an einem allgemeinen Willen, die deutsche Klassikerbühne umzugestalten, wie im vorigen Kapitel schon dargelegt wurde. In diesem Rahmen

also entwickelt sich seine Haltung zu den Klassikern, und das heisst für uns zu Shakespeare.

Dass man unmöglich von einer endgültigen Haltung oder festgesetzten Theorie sprechen darf, hat schon John Willett hervorgehoben:

Too often the theory is treated as if it were a coherent whole which sprang from Brecht's head ready-made. The endless working and re-working which it underwent, the nagging at a particular notion until it could be fitted in, the progress from an embryo to an often very differently formulated final concept, the amendments and the afterthoughts ...: all this is something that tends to be overlooked.¹

Brecht hat selber eine ähnliche Warnung gegeben. Willett zitiert in englischer Übersetzung eine bisher unveröffentlichte Bemerkung Brechts, die seine Haltung gegenüber seinen eigenen Gedanken deutlich darlegt:

Bertolt Brecht has written a small series of essays for the Berliner Börsen-Courier which gives a rough picture of his views about the present-day theatre. These remarks ... are not intended to supply an aesthetic; they are meant rather to give a portrait of this generation and show its attitude to the stage. We will keep space for answers.²

Die Wahrheit dieses Zitats wird sich im Laufe der Untersuchung zeigen. Brechts Schriften zum Theater aus der Zeit von 1918 bis 1933 ergeben kein einheitliches Bild, weder in Bezug auf Brechts Haltung zum Theater der Zeit, noch in Bezug auf seine

Haltung zu Shakespeare.

A. Augsburg und München

Indem Herbert Ihering in Berlin das Nachkriegstheater auf ein höheres Niveau zu bringen versuchte, schrieb Bertolt Brecht in Augsburg seine ersten Theaterkritiken. Vom 21. Oktober 1919 bis zum 12. Januar 1921 schrieb er für den Augsburger Volkswillen, "die Tageszeitung der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei für Schwaben und Neuburg," regelmässig Theaterkritiken.³ Er schrieb insgesamt 25 Rezensionen. Er besprach u.a. Ibsens Gespenster, Kaisers Gas, Strindbergs Rausch, Hofmannsthals Jedermann, Shaws Pygmalion, sowie auch Don Carlos, Kabale und Liebe und Die Räuber von Schiller und Goethes Tasso. (GW 15, 3-39)

Der junge Brecht nimmt in seinen Rezensionen zu den modernen Stücken -- zu Kaiser, Shaw, Hofmannsthal -- oft Stellung. Aber seine Haltung zu den Klassikern, Goethe und Schiller offenbart sich nur implizite durch die Wahl des Ausdrucks oder den Ton des Textes. Z.B., als Einleitung zu einer Vorstellung der Räuber für eine Gewerkschaft fasst er die Handlung so zusammen:

Schillers Jugendwerk zeigt in bunten, wilden Bildern die rührende Leidensgeschichte eines hoffnungsvollen Jünglings, der durch die verbrecherischen Machenschaften seines eigenen Bruders Franz, einer schurkischen Kanaille, bei seinem armen alten Vater verdächtigt, aus wildem Trotz auf die schiefe Ebene gerät, als

Räuberhauptmann in die böhmischen Wälder zieht,
dort edle Taten begeht, einmal in seine Heimat
zurückkehrt, seinen Vater im Hungerturm findet,
(nachdem ihn seine edle Geliebte beziehungsweise
Braut Amalia nicht einmal erkannt hat), ihn be-
freit und als Rächer seinen Bruder erschlagen
lässt, worauf er sich der Polizei stellt.

(GW 15, 27-28)

Diese höchst nüchterne Wiedergabe der wesentlichen Handlung --
es hört sich beinahe wie ein Kriminalroman an -- hält sich fest
an den S t o f f des Dramas. Brecht holt die Fabel hervor,
er streift alles andere ab. Später lobt er an den elisabethani-
schen Dramatikern die Hervorhebung und Unterstreichung der Fabel.
Dieses Lob hat in der Augsburger Zeit seinen Ursprung: Brecht
zeigt schon hier die Tendenz, ein Drama auf die Fabel zu redu-
zieren. Und daraus entwickelt sich seine Haltung zum Drama
als Stoff, den er ganz auf seine eigene Art und zu seinen eigenen
Zwecken verwenden darf.

Diese Reduktion des Dramas auf die wesentliche Handlung
enthält auch den Versuch, den m e n s c h l i c h e n Kern
des Dramas an den Tag zu bringen. Das ist der Anfang des zeit-
gemässen Theaters, denn, wenn uns das Drama etwas sagen will,
muss es zu unserer eigenen Erfahrung in direkter Beziehung
stehen. Und in diesen ersten Jahren geht es Brecht vielmehr
um das Menschliche im Theater als um Dramaturgisches oder
Theoretisches. Bei Schillers Räuber stellte er knapp die mensch-
lichen Handlungen und Verhaltensweisen dar: man spürt viel-
leicht eine leise Kritik in der Tatsache, dass Schiller Karl

von Amalia nicht wieder erkennen liess -- von der menschlichen Seite her gesehen, ist es schon unwahrscheinlich.

Auch bei Hauptmanns Rose Bernd verfährt er auf gleiche Weise. Zum Schluss schreibt er:

Das ist ungefähr der Inhalt, er geht nicht über
Bühnenkaiser, Prinzessinnen singen nicht darin,
es kommt kein Lohengrin zu dieser Beschimpften,
aber wir müssen hineingehen, es ist unsere Sache,
die in dem Stück verhandelt wird, unser Elend,
das gezeigt wird. Es ist ein revolutionäres
Stück.

(GW 15, 24)

Das Stück wird also gelobt, weil es dem Leben, dem Zuschauer nahe ist. Diesen Artikel schrieb Brecht "Zur Einführung in die Vorstellung des Gewerkschaftsvereins." (GW 15, 23) Er schreibt für die Arbeiter und sagt, das Stück sei "unsere Sache," es zeige "unser Elend:" er identifiziert sich also mit den Arbeitern -- auch schreibt er für eine sozialistische Zeitung. Daher die sarkastische Ablehnung von "Bühnen-Kaisern," "Prinzessinnen" und "Lohengrins" als lebensfern. Diese Haltung war bei Brecht im April 1920 eingetreten, nachdem er den Roman The Jungle von Upton Sinclair kennengelernt hatte, den Roman über die unmöglichen Zustände in den Fleischfabriken von Chicago. Nachdem er diesen Roman gelesen hatte, ging er in eine Aufführung von Don Carlos und schrieb hinterher:

Ich habe den Don Carlos, weiss Gott, je und je geliebt. Aber in diesen Tagen lese ich in Sinclairs Sumpf die Geschichte eines Arbeiters,

der in den Schlachthöfen Chicagos zu Tod gehungert wird. Es handelt sich um einfachen Hunger, Kälte, Krankheit, die einen Mann unterkriegen, so sicher, als ob sie von Gott eingesetzt seien. Dieser Mann hat einmal eine kleine Vision von Freiheit, wird dann mit Gummiknüppeln niedergeschlagen. Seine Freiheit hat mit Carlos' Freiheit nicht das mindeste zu tun, ich weiss es: aber ich kann Carlos' Knechtschaft nicht mehr recht ernst nehmen. (Auch ist die Freiheit beim Schiller immer nur gefordert, in anerkannt schönen Arien, zugegeben, aber sie könnte vielleicht auch dasein, in irgendeinem Menschen, aber Posa und Carlos und Philipp: Opernsänger, gratis für Beifall.) Aber sonst ist Don Carlos eine schöne Oper.

(GW 15, 9-10)

Brecht leugnet also nicht den idealen Wert von Schillers Drama, aber das unmittelbare Erlebnis des Leidenden ist ihm viel bedeutungsvoller als jede heroisierende oder idealisierende Aussage im Theater. Hier sehen wir schon den Keim seiner Haltung zum Drama in den zwanziger Jahren: gegenüber dem Unrecht, dem Elend, der Armut verlangt er vom Theater und vom Drama, dass sie lebensnahe bleiben. Das zeitgemässe Theater muss sich mit den Problemen der Zeit befassen. Daher kritisiert er Bernard Shaws Pygmalion, denn "zweifellos fehlt Shaw sowohl die Kraft des Dichters, aus seiner Sache den Triumph des Menschlichen, als auch die des Satirikers, den Bankrott der Gesellschaft zu gestalten." (GW 15, 24-25)

Brechts Haltung zu den Klassikern scheint doch in diesen Augsburger Jahren zu schwanken. Obwohl er Don Carlos nicht mehr ernst nehmen kann, und obwohl sowohl Die Räuber als auch Kabale und Liebe (GW 15, 17-18) auf eine einfache Fabel reduziert werden, findet Schiller keineswegs glatte Ablehnung. In einer scharfen Kritik der Räuber-Aufführung ~~als Aufführung~~ schreibt Brecht: "Ich protestiere dagegen, dass Schiller unserer Jugend so übermittelt wird." (GW 15, 22) Entweder hat Schiller noch einen gewissen Wert, den man der Jugend übermitteln kann und soll, oder Brecht verwendet hier Schiller als Munition gegen die Direktion des Augsburger Theaters.

Auch die wenigen Worte, die er in Augsburg über Shakespeare schreibt, lassen nur erkennen, dass seine Haltung zu Shakespeare sich erst entwickelt. In diesen Jahren entwickelt sich Brechts Interesse für Shakespeare mittelbar -- das heisst über Wedekind und vor allem Büchner. 1919 sah Brecht eine Aufführung von Woyzeck mit Albert Steinrück in der Titelrolle (und Helene Weigel in ihrer ersten Rolle auf der Berufsbühne). Die lockere, fast epische Technik von Woyzeck hat viele Ähnlichkeiten mit Shakespeares Dramatik. Münsterer erzählt von Brechts Interesse für Büchner schon im Jahre 1917 und Ernst Bornemann zitiert Brechts Behauptung, Büchner sei der e i n z i g e deutsche Dramatiker, der Shakespeare verstanden hätte.⁴

In den Augsburger Theaterkritiken hat Brecht keine Gelegenheit, über Shakespeare zu schreiben, aber in seinen Notizbüchern

von dieser Zeit findet man einiges über den englischen Dramatiker. Schon jetzt nennt er Shakespeare mit Vornamen: diese Familiarität der Anrede birgt sowohl Verehrung als auch Überlegenheit. Die Verehrung für den grossen Dramatiker mischt sich mit der kritischen Haltung zu seinen Werken und ihrer Gültigkeit und Brauchbarkeit auf dem modernen Theater. 1920 vergleicht er Georg Kaiser mit Shakespeare: "Er ist der redselige Wilhelm des deutschen Theaters. Er hat dessen Pathos, dessen Gedankenarmut, dessen Geschmacklosigkeit, dessen Sinn für Prägnanz, dessen Liebe am Theatralischen und dessen Freude daran, dass was 'klappt'." (GW 15, 45) Diese Urteile über Shakespeare erscheinen ohne jede Begründung. Es wäre lauter Spekulation zu raten, ob Brecht hier ein gewisses Stück von Shakespeare im Auge hat -- etwa Hamlet? Von diesen Jahren in Augsburg wissen wir nur, dass er sich erst in Shakespeare hineinlas.⁵ Was er genau las, wissen wir leider nicht. Schon hier aber zeigt sich eine Untersuchung von Shakespeares dramaturgischer Technik: Brecht erkennt schon die 'Tricks' und Ähnliches, deren sich Shakespeare bedient, um seine Dramen theatralisch zu gestalten. Die Anklage der "Gedankenarmut" hingegen liesse sich wohl kaum aufrechterhalten.

Über Brechts Haltung zu e i n e m Stück von Shakespeare in den Augsburger Jahren sind wir schon besser informiert. Am 17. August 1920 schrieb er in sein Notizbuch folgendes:

Ich habe Shakespeares Antonius und Kleopatra gelesen, ein prachtvolles Drama, das mich sogar

ergriff. Je mehr die Handlung im Mittelpunkt scheint, desto reicher und kräftiger können sich die Träger entwickeln. Sie haben kein Gesicht, sie haben nur Stimme. Sie reden nicht immer, sie antworten nur, sie haben die Handlung nicht wie eine Gummihaut, sondern wie ein weites faltiges Gewand um sich. Wo die Handlung kräftig ist, da müssen diese Männer nicht wandelnde Museen sein, man muss sich nicht an i h n e n satt fressen können, es ist auch noch das Stück da. Das Medium zwischen Zuschauer und Bühne ist: die Sehnsucht, zu sehen. Je deutlicher eine Gestalt in den Einzelheiten, desto geringer die Verbindung mit dem Sehenden. Ich liebe dieses Stück und seine Menschen.

(GW 15, 49)

Bemerkenswert ist dieser Abschnitt, weil er die Keime von einigen späteren Haltungen Brechts enthält. Man sieht schon die Ablehnung des "kulinarischen Theaters," des von Brecht auch genannten "aristotelischen Theaters," wo der Zuschauer mit der Bühnenfigur mitempfindet. Dieses Stück von Shakespeare findet er so lobenswert, gerade weil man die Figuren nicht deutlich sehen kann: man kann sich also nicht einfühlen. Gerade deswegen auch interessiert man sich für die Gestalten: man will doch sehen, wie sie wirklich sind und warum sie so sind. Man lenkt das Interesse also auf das Stück, ohne sich einfühlen zu können. Man betrachtet die Handlung, die hier im Mittelpunkt steht. Weil die Gestalten vage bleiben, handelt es sich mehr um die Taten, Gedanken und Haltungen der Figuren. Das sind alles Vorformen zum epischen Theater. Hier angedeutet werden

gerade die Punkte, die Brecht erst später theoretisch fürs epische Theater formulierte.

Shakespeare auf dem epischen Theater -- die Möglichkeit besteht also durchaus für Brecht. Dass aber während seiner Augsburger Zeit nur e i n einziges Stück von Shakespeare so beschrieben wird, deutet wieder auf eine Haltung, die sich überhaupt im Laufe der zwanziger Jahre erkennen lässt -- nicht a l l e Stücke von Shakespeare sind so zu betrachten. Das heisst, nicht alle Stücke des Engländers sind in unserer Zeit brauchbar: jedes wird zu überprüfen sein. Das zeigt schon wieder Brechts Überlegenheitsgefühl dem englischen Dramatiker gegenüber: Brecht schreckt nicht davor zurück, den grossen Shakespeare sehr kritisch zu untersuchen -- er spricht auch in diesen Jahren von einer Persiflage auf Shakespeares Hamlet (GW 15, 51), allerdings nur in Bezug auf die Vernichtung der gegenwärtigen Darstellungsform.

Brechts Schriften aus der Augsburger Zeit bieten sehr wenig Information über seine Haltung zu Shakespeare. Wir müssen immer zwischen den Zeilen lesen, wenn wir seine Haltung festzustellen versuchen. Auch lässt sich seine Haltung zu Shakespeare in diesen Jahren nicht genau definieren: er liest sich erst in Shakespeare ein, bildet zwar schon Meinungen über Shakespeares Stücke, ist aber schliesslich zu wenig mit Shakespeare vertraut, um über diesen eine endgültige Meinung auszusprechen. Ihm geht es eher um das Theater überhaupt, um den Darstellungsstil und die Dramaturgie, als um einen einzelnen Dramatiker. Schon in

seiner Augsburger Zeit steht Brecht in Verbindung mit Herbert Ihering, dem Berliner Kritiker. Er schreibt an Ihering über die Zustände des Augsburger und Münchener Theaters: "immer kann das mit dieser Art Spielen nicht weiter gehen ..." ⁶ und dann ein paar Monate später: "hier wird im theater nicht wassersuppe sondern suppenwasser gekocht es ist eine lackfabrik." ⁷

Als Brecht diese Zeilen verfasste, war er schon als Dramaturg an den Münchener Kammerspielen tätig. Aus der Zeit seiner Tätigkeit in München findet man nichts über Shakespeare in seinen Schriften zum Theater. Die paar Seiten aus seinem Notizbuch für das Jahr 1921 und 1922 deuten nur auf allgemeine Tendenzen hin, auf seine Haltung zum zeitgenössischen Theater. Als Dramaturg an den Kammerspielen hatte Brecht Gelegenheit, sich dem Praktischen zuzuwenden. Diese Wendung zum Praktischen bringt auch eine Verdeutlichung seiner Haltung zur Klassikerbühne. Seine Schriften in Augsburg hatten nur implizite seine Haltung zu Shakespeare erkennen lassen: seine praktische Arbeit in München brachte seine Haltung deutlich an den Tag.

8. Das Leben Eduards des Zweiten von England

Brechts Bearbeitung von Marlowes The Troublesome Reign and Lamentable Death of Edward the Second hat auf den ersten Blick nur m i t t e l b a r etwas mit dem Thema dieser Arbeit zu tun. Marlowe gehört zu den "Klassikern," er stammt aus der

gleichen Epoche wie Shakespeare; diese Bearbeitung war Brechts erster ~~Bearbeitungs~~ Versuch; es war auch sein erster erfolgreicher Regieversuch.⁸ Aber nicht aus diesen Gründen wird hier Brechts Eduard II. untersucht. Wenn Brechts Bearbeitung von Marlowe, oder von irgendeinem anderen Klassiker, auf seine Haltung zu Shakespeare Licht werfen kann, so mag das ~~zu~~ einer Untersuchung der Bearbeitung ~~berechtigten~~ ^{rechtfertigen} Es gibt aber auch triftigere Gründe, warum Brechts Eduard II. für seine Haltung zu Shakespeare und zur deutschen Shakespeare-Bühne von solcher Bedeutung ist.

Vergleichende Untersuchungen der Bearbeitung und der Vorlage sind schon vorhanden.⁹ Brecht unternahm die Bearbeitung im Herbst 1923, da er -- als Dramaturg an den Münchener Kammerspielen -- verpflichtet war, ~~irgend~~ ein Stück zu inszenieren. Zunächst dachte er an Shakespeares Macbeth und hielt mit seinem Mitarbeiter Lion Feuchtwanger Beratungen. Aber Macbeth lehnten sie bald ab, weil sie nach einem Stück suchten, "das ihnen mehr freie Hand liess."¹⁰ Diese Tatsache ist bezeichnend: sie deutet auf den Versuch hin, eine ziemlich freie Bearbeitung vorzunehmen. Sie entschieden sich für Marlowes Edward the Second.¹¹

Die Erstaufführung fand am 18. März 1924 an den Münchener Kammerspielen statt. Schon im Oktober 1924 wurde das Stück am Staatstheater in Berlin aufgeführt und 1927 gab es eine Aufführung am Hamburger Schauspielhaus. Dass eine Bearbeitung von einem jungen, verhältnismässig unbekannten Dramaturgen an einem Provinztheater von verschiedenen Theatern mehrmals aufgeführt wurde, weist ~~auf die, Wirkung~~ ^{des} ~~Stückes~~ ^{hin} ~~gewirkt haben muss.~~ Und die

Rezensionen der Kritiker aus verschiedenen Zeiten sind erstaunlicherweise ^{übereinstimmend} ~~einestimmig~~ in mehreren Punkten.

Was die dramaturgische Technik des Stückes anlangt, sind ^{sich} die damaligen wie die heutigen Kritiker einig. Martin Esslin schreibt: "In many ways this was the debut of Brecht's 'epic theatre'."¹² Ernst Schuhmacher bezeichnete Eduard II. als eine "Vorform zum epischen Theater."¹³ Für Marieluise Fleisser war es "balladeskes Theater"¹⁴ und Julius Bab fand: "In Brechts neuer Dichtung ist Marlowes komplizierte und rederische Handlung in einen Haufen schnell geradeaus führender kleiner Szenen gelöst, die absichtsvoll unpointiert verlöschen."¹⁵ Herbert Ihering schrieb: "Das alte englische Drama Eduard II. ist wieder als Stoff, als Urmaterial erlebt und von neuem Gestalt geworden." (Von Reinhardt bis Brecht, II, 20) Carl Niessen ist ähnlicher Ansicht:

Waren bis dahin Büchner und Wedekind Vorbilder gewesen, tritt Brecht jetzt in den Bannkreis des grossen englischen Dramas. Im Sinne Herders gab er 'lauter einzelne Fragmente, ausgerissene Blätter aus dem grossen Buche der Vorsehung.' Aber gemäss der Dramaturgie des "Sturm und Drangs" schossen sie von der erhöhten Überschau wieder zusammen.¹⁶

Zuletzt führen wir ~~die Stimme von~~ John Willett an: "Eduard der Zweite nimmt Piscators "epische" Methoden vorweg."¹⁷ In dieser ersten Aufführung des epischen Theaters von Brecht wurde bezeichnenderweise ein Klassiker episiert.

Die Urteile der Zeit sind auch in einem anderen Punkte wichtig: sie weisen auf Ton und Wirkung der damaligen Aufführungen hin. Denn bisherige Vergleiche der Bearbeitung mit dem Original ~~haben sich~~ ^{waren} bestrebt, Marlowe gegen Brecht in Schutz zu nehmen und Brecht nur parodistisch-negative Absichten zu unterschreiben. Richard Beckley will zum Beispiel in vielen Szenen Parodie sehen:

All these scenes which are imitated by Brecht with what often appears to be parodistic intent have one feature in common: they border on the incredible and demand an effort of the imagination and a sympathetic attitude on the part of the spectator or reader. If this sympathy is lacking they appear ludicrous, and this could be the reason why Brecht's choice fell on these particular scenes.¹⁸

Von der Aufführung überhaupt schreibt er: "The production was to be a means of criticizing the Elisabethan conception of the hero, rather than of criticizing the contemporary manner of presenting such heroes."¹⁹ Auch Louise J. Laboulle schreibt Ähnliches über die Gestalten bei Brecht: "They are caricatures of their English counterparts."²⁰ Diese Bemerkungen stimmen aber mit den Urteilen von Augenzeugen über die Wirkung der Aufführung nicht überein. "Spannend wie ein Schauerroman" empfand Julius Bab die Berliner Aufführung 1924; "packend" war das Drama 1927 für Carl Müller-Rastatt in Hamburg; "Ergreifend" fand es Ihering (II, 21). Eine solche Stimmung wäre unmöglich zustandegeworden, wenn das Stück voll von parodistischen oder lächerlichen

Elementengewesen wäre.

Es fragt sich also, welches waren die Absichten von Brecht, als er dieses Werk unternahm. Brecht selber hat zum Teil die Antwort ~~darauf~~ geliefert. Den Zweck der Bearbeitung legt er wie folgt dar: "Wir wollten eine Aufführung ermöglichen, die mit der Shakespeare-Tradition der deutschen Bühnen brechen sollte, jenem gipsig monumentalen Stil, der den Spiessbürgern so teuer ist."²² Die Bearbeitung eines Stückes von Christopher Marlowe soll also mit der Tradition der deutschen Shakespeare-Bühne brechen. Somit erhält diese Bearbeitung repräsentativen Wert; sie versucht, eine neue Darstellungsform zu schaffen für die deutsche Shakespeare-Bühne, ja wir dürfen bereits hier sagen: für die deutsche Klassiker-Bühne überhaupt.

In erster Linie wendet sich Brecht nicht gegen Marlowe oder Shakespeare oder die Elisabethaner überhaupt, sondern gegen das Theater seiner Zeit. Auch seine Behandlung des Originals deutet auf einen Bruch mit der Tradition: er fand einen Text, an den er mit "freier Hand" herangehen konnte, und die erfolgte Bearbeitung ist so frei, dass nur noch etwa ein Sechstel des Originals bleibt.²³ Brecht betrachtet den Text von Marlowe als "Stoff," als Material, das er beliebig umarbeiten darf. Diese Haltung dem Text gegenüber, gilt nicht nur für Marlowe; sie gilt auch für Shakespeare und für jeden anderen Bühnenautor. Brechts Eduard II. ist ein Musterbeispiel für diese Haltung, denn dieses Stück stellt nicht nur die freie Behandlung des Originals dar,

sondern auch die Verwendung von Elementen -- von einzelnen Motiven bis zu fast ganzen Szenen -- aus anderen Stücken: vorwiegend aus Stücken von Shakespeare.

Brechts Eduard II. weist merkwürdige Parallelen zu verschiedenen Szenen aus Shakespeares Stücken auf. In dieser Hinsicht aber muss man mit grosser Vorsicht zu Werk gehen. In seiner Besprechung von Eduard II. hat zum Beispiel Ernst Schuhmacher auf die Beziehung von Brechts Stück zu Shakespeares Richard II. hingewiesen:

Brecht und Feuchtwanger hatten es bei Eduard II. noch dazu nicht nur mit Marlowe, von dem die Hauptfabel stammt, sondern auch mit Shakespeare zu tun, der in Richard II. ähnliche Vorkommnisse behandelte.²⁴

Wie aber von Richard Beckley schon gezeigt wurde,²⁵ liegt eine Beziehung von Brechts Eduard II. zu Shakespeare's Richard II. in nur einem Punkte vor: dem Aufzeigen der wirtschaftlichen Hintergründe. Ein typisches Beispiel dieser Technik ist die zweite Szene von Eduard II. mit der Überschrift: "Misswirtschaft unter der Regierung König Eduards in den Jahren 1307 - 1312." (GW 1, 203) Es gibt keine verbalen oder sonstigen Assoziationen zwischen Richard II. und Eduard II. Und schrieb Schuhmacher nicht selber:

Brecht hielt sich in seiner Bearbeitung mehr an die idealistische Auffassung Marlowes als an die mehr materialistische Shakespeares ... Es ist natürlich nicht so, dass diese materialistischen Grundlagen bei Brecht nicht zum Ausdruck

kämen, aber sie treten nicht mit derselben Deutlichkeit hervor wie bei Shakespeare.²⁶

Wäre es also nicht für das Hervortreten der "wirtschaftlichen Hintergründe," bestünde keine direkte Beziehung zwischen Brechts Eduard II. und Shakespeares Richard II. Beckley bemerkte auch mit Recht: "the revelation of 'wirtschaftliche Hintergründe' is ... a regular feature of Brecht's technique."²⁷ Somit wird Schuhmachers These beträchtlich abgeschwächt.

Die eifrige Suche nach Parallelen zwischen Brechts Eduard II. und Shakespeares Werken hat aber auch bei Beckley oft zu weit geführt. Die Tatsache, dass es bei Marlowe keine Reimpaare gibt, bei Brecht doch einige (z.B. GW 1, 204, 216), verführt ihn dazu, eine Beziehung zu Macbeth feststellen zu wollen, wo es etliche gibt (z.B. I, vii, 81-82; II, iii, 147-48; usw.). Man könnte ebensogut Richard II., Richard III. oder ein Dutzend anderer Stücke von Shakespeare anführen. Auch die Behauptung: "The courts and castles are those of King Lear or Macbeth rather than those of Marlowe's play,"²⁸ erscheint ohne jede Begründung und muss als höchst fragwürdig betrachtet werden, denn beschrieben werden die Schlösser nicht. Wenn man dem Stück auch eine bedrückende Stimmung abliest, heisst es bei weitem nicht, dass eine Beziehung zu Shakespeare vorhanden ist: höchstens eine Ähnlichkeit.

Die Bearbeitung weist schon genügend Parallelen zu Shakespeares Werken auf, die mit grösserer Sicherheit festgestellt werden können. Es kommen hier hauptsächlich Macbeth und Richard III.

in Frage. Die folgenden Bemerkungen basieren zum Teil auf Beckleys schon vorgenommener Untersuchung.²⁹

Die Szene in Macbeth (III, iv), wo Macbeth Banquos Geist sieht, findet in Brechts Eduard II. eine Parallele. Ross bemerkt, dass es Macbeth nicht gut gehe, und er will das Bankett abbrechen: "Gentlemen, rise, his Highness is not well." (III, iv, 53). In der Parlamentssitzung in Eduard II. sagt Kent etwas Ähnliches: "Der König ist unpass. Schliesst die Sitzung." (GW 1, 214). In beiden Szenen spielt das Beobachten des Königs durch die Anwesenden eine Rolle. In Macbeth bittet Lady Macbeth die Lords, sich wieder zu setzen und den König nicht anzuschauen:

If you much note him,
You shall offend him and extend his passion.
Feed and regard him not ...

(III, iv, 57-59)

In Brechts Eduard II. setzt sich aber die Lady Anna zugunsten ihres Gemahls nicht ein. Eduard muss selber rufen:

Was seht ihr her? Seht nicht her ...
Bemüht euch nicht um mich. Wenn es aussieht
Als wäre ich verstimmt, seht ab.

(GW 1, 215)

Eduard hat zwar keinen Geist gesehen, aber Mortimers parabelhafte Erzählung von dem Niedergang Trojas hat bei Eduard einen solchen Zustand herbeigeführt, dass er weint. Mortimers Rede hat auf eine Parallele hingedeutet zwischen auf der einen Seite Paris, Helena und Troja, und auf der anderen Seite Eduard, Gaveston und England. In beiden Fällen also, bei Macbeth wie auch bei

Eduard, kommt ein Schuldgefühl, das auf das Gewissen einwirkt, zur Geltung.

Welches ist nun die Funktion dieser "entlehnten" Stelle? Beckley schreibt: "Brecht is not only parodying Macbeth's suffering by means of the king, but also intimating that a murderer like Macbeth would be incapable of grief."³⁰ Der Fehler dieser Interpretation liegt in dem Ausgangspunkt. Es ist sehr zweifelhaft, dass Brecht hier Macbeth parodieren wollte. Die Szene mit der Parlamentssitzung ist keineswegs Parodie: im Gegenteil, sie ist tiefer Ernst. Auch nicht parodistisch anzusehen ist die Tatsache, dass Eduard wenige Momente, nachdem er geweint hat, nach Mortimers Gefangennahme ruft. Parodie hier sehen zu wollen, scheint eine oberflächliche Interpretation, die den Ernst der Szene und Eduards tiefes Leiden völlig verkennt. Es ist zwar wahr, wie Beckley schreibt,³¹ dass das Verstecken der wirklichen Gefühle durch heuchlerische Mittel in einigen anderen Stücken von Brecht eine Rolle spielt: In der Dreigroschenoper zum Beispiel sagt Macheath über den Polizeichef Brown: "Ich blickte ihn an, und er weinte bitterlich. Den Trick habe ich aus der Bibel." (GW 2, 446) Und in Die heilige Johanna der Schlachthöfe heuchelt Mauler Schmerz vor, um Cridle zu betrügen. (GW 2, 667-68) Aber diese Stücke sind ganz anders angelegt als Eduard II. Sie enthalten eine ganze Fülle von parodistischen Elementen und Motiven, ^{während} ~~indem~~ Eduard II. nichts dergleichen aufweist. Bei Eduard II. haben wir es mit einem ganz ernsthaften Drama zu tun, einer Studie eines "grossen

Einzelnen," seiner Schwächen und seines Niedergangs. Man darf hier auch Brechts Verantwortung den Münchener Kammerspielen gegenüber nicht vergessen; die Aufsicht der Direktion und der reife Einfluss von Lion Feuchtwanger, dem Mitarbeiter der Bearbeitung, dürften auch eine rein parodistische Übung ausgeschlossen haben.

Die Erklärung für diese Einlage aus Macbeth basiert auf folgendem Grund. In Eduard II. hat die Parlamentsszene eine wichtige dramatische Funktion. Sie stellt die endgültige, entscheidene Konfrontation zwischen Eduard und den Peers dar. In dieser Szene wird entschieden, ob Eduard den Peers nachgibt und Gaveston verbannt, oder ob seine Weigerung das Land in einen Bürgerkrieg stürzen wird. In Eduards Seele streiten persönliche Leidenschaft und öffentliche Pflicht miteinander. Sein Leiden erreicht nach der Rede Mortimers einen Tiefpunkt: der Konflikt in seiner Seele, die Wahl zwischen Gaveston oder Bürgerkrieg und dem möglichen Verlust seines Thrones, verursacht die unstete Haltung. Nicht fähig, eine Entscheidung zu fällen, weint er; in der Verzweiflung zeigt er das Merkmal des Verfolgten, oder eher: des Verfolgungswahnsinnigen: er will nicht beobachtet werden. Und schliesslich wendet er sich gegen den Mann, der seinen Zustand unmittelbar verursacht hat. Diese höchst epische, höchst realistische Szene gibt genau den Vorgang wieder, der zum Bürgerkrieg führt.

Auch die Bankettszene in Macbeth erfüllt eine gleichmässig

wichtige Funktion. Die beiden Hauptelemente dieser Funktion sind die Wirkung auf Macbeths Gewissen und die Enthüllung seines Verbrechens vor den eingeladenen Lords. Hier aber hat Macbeth einen Schutzengel in Gestalt seiner Frau, die ihn und die Lords beruhigt, und dann das Bankett abbricht, damit keine noch schlimmere Situation zustandekommen kann. Die Szene hat aber ~~bis dahin~~ ^{damit} ihre Funktion im Drama schon erfüllt.

Wir haben schon erwähnt, dass Brecht zunächst Macbeth bearbeiten wollte. Dieses Stück muss er also schon gut gekannt haben, als er die Bearbeitung von Marlowes Edward the Second begann. Die eben besprochene Szene hat eine wichtige Funktion in Shakespeares Tragödie; sie ist gleichzeitig eine sehr wirkungsvolle Szene. Wir möchten also mit Beckley vermuten, Brecht habe hier eine dramatisch wirksame Szene ("a theatrically effective scene")³² übernommen und in die Handlung von Eduard II. eingeflochten. Brechts Verdichtung der Handlung von Marlowe, die sich ergebende Straffung lieh dieser Szene (der Parlamentssitzung) eine grosse dramatische Bedeutung. Macbeth hat ihm eine Art Modellszene geliefert, die er zu seinen eigenen Zwecken hat umarbeiten können.

In Macbeth (I, vii) spornt Lady Macbeth ihren Mann an, den König zu ermorden. Einen Anklang an diese Szene finden wir in Brechts Eduard II., wo die Königin Anna ihre Ungeduld ^{darüber} zeigt, dass sich Mortimer nicht entschliessen kann, Eduard endlich aus der Welt zu schaffen. (GW I, 265-270) Bei Marlowe (V, 2) hatte

Young Mortimer von selbst schon vor, Eduard ermorden zu lassen, und Isabella hat zu allem eingewilligt. Shakespeares Szene ist allerdings anders angelegt als die von Brecht. In Macbeth ist die Ehrsucht das treibende Moment, die Begierde von Lady Macbeth, ihren Mann und damit sich selber auf den Thron zu heben. Die Szene bei Brecht trägt aber die Überschrift: "Die Königin Anna lacht über die Leere der Welt." (GW 1, 265) Die Königin Anna erscheint passiv, vom Schicksal und von den Mächten des Staates hin- und hergeworfen. Sie ist der ganzen Affäre satt und müde: "Geschäfte! Geschäfte! Mir fliessen zu langsam / Die Tage in Westminster und zu viele." (GW 1, 267) Und gleich danach heisst es auch: "Roger Mortimer, ich bin / Müde und alt." (GW 1, 268) Ihr Aussehen unterstützt auch diese Haltung. (Vgl. GW 1, 269)

Diese ganze Szene aber scheint aus Elementen anderer Stücke -- und nicht nur aus Marlowes Edward II. -- zu bestehen. Zwar basiert die Szene auf der zweite Szene des fünften Aktes bei Marlowe, aber die Parallelen zu einigen Szenen Shakespeares drängen sich auf. Das Motiv des schlechten Schlafs spielt hier eine grosse Rolle. Mortimer sagt von Anna: "Ihr esst im Schlaf und redet aus im Schlaf ..." (GW 1, 267) Auch sie fragt Mortimer:

Schlaft Ihr schlecht? Seht Ihr was Weisses nächtens?
Öfter? Es sind Leintücher, Mortimer, nichts sonst.
Es kommt vom Magen.

(GW 1, 267)

Beckley wollte eine Parallele zwischen dieser Szene und der Schlafwandlungsszene in Macbeth (V, i) sehen.³⁸ Die Psychologie, die diese beiden Szenen begründet, scheint aber jeweils anders

zu sein. Lady Macbeth leidet an ihrem schlechten Gewissen infolge der Mordtaten, zu denen sie beigetragen hat. Mortimer und Anna hingegen haben den König noch nicht ermordet, obwohl sie das Gewissen wegen des Mordes und wegen des möglichen Königsmordes vielleicht schon plagt. Von einer genauen Parallele ist also nicht zu sprechen, denn eine ganz andere Begründung für den schlechten Schlaf wird gegeben:

ANNA: Ich schlafe, meint Ihr. Womit weckt ihr mich?

MORTIMER: Mit Westminsterglocken und gefletschten
Zähnen.

(GW 1, 267)

Es gehört wohl hier zur Ehrsucht Mortimers, dass er die Westminster- (d.h. Krönungs-) Glocken hört, ~~und dass~~ sein Plan, Eduard zur Abdankung zu zwingen und den jungen Eduard auf den Thron zu setzen, mit sich selber als Regent^{ist} vereitelt geblieben ~~ist~~, daher ^{hat er} die "gefletschten Zähne." Unter solchen Umständen hat das Motiv des schlechten Schlafs eher eine Parallele in Shakespeares Richard III. als in Macbeth. Richards Frau Anne beschreibt, wie sie in Richards Bett keine ruhige Stunde geschlafen habe:

For never yet one hour in his bed
Did I enjoy the golden dew of sleep,
But with his timorous dreams was still awaked.

(IV, i, 89-91)

Richard und Mortimer haben beide eine grosse Ehrsucht, oberste Gewalt im Lande zu werden; beide wenden sich an eine Frau, die mit dem Königshaus eng verbunden ist, um ihr Recht auf diese Gewalt zu bekräftigen; beide haben ein schlechtes Gewissen wegen

schon ausgeübter Verbrechen; beide haben vor, einen jungen Knaben eine Weile nominell auf dem Thron sitzen zu lassen, indem sie eigentlich die reale Macht führen; beiden verursachen diese Verhältnisse einen schlechten Schlaf.

Wenn Brechts Mortimer der Gestalt des Richard III. so nahesteht, so ist die Gestalt der Königin Anna auf gleiche Art und Weise merkwürdig. Marlowes Königin heisst Isabella; Brecht hat sie Anna genannt. Die Parallele zwischen Brechts Anna und Shakespeares Lady Anne liegt in vielen Punkten vor. Beckley hat schon auf verbale Parallelen zwischen Brechts Eduard II. und Richard III. verwiesen, die uns aber nur als brüchige Stützen dienen können. In der Schlegel-Tieck Übersetzung von Richard III. heisst es: "liebe Lady Anna" (I, ii, 130); und bei Brecht lesen wir: "Kehrt, Lady Anna, an den Hof zurück." (GW 1, 209) Dieses Argument für eine Parallele leuchtet kaum ein. Die Beziehung von Brechts Anna zu Shakespeares Lady Anne ist auf anderen Wegen zu ergründen.

In Richard III. ist Lady Anne eine Witwe, die Richard Gloster für seine eigenen Pläne ausnutzen will. In Brechts Eduard II. ist zwar Anna in der Tat keine Witwe, aber indem ihr Mann, Eduard, nur seinen Liebling Gaveston ins Auge fassen kann, ^{darf} ~~kann~~ sie mit Recht behaupten, ihr Zustand sei "schlimmer als Witwe." (GW 1, 209) Sie fühlt sich also als Witwe und wird auch von Mortimer so betrachtet. (GW 1, 209) Einen weiteren Anknüpfungspunkt bildet Annas Klage Mortimer gegenüber: "Ihr nützt mich aus im Elend." (GW 1, 209) Das ist ja auch

gerade die Situation, wo Richard Gloster um Lady Anne wirbt (I, ii). Wie Anne Richard ins Gesicht spuckt, so möchte Anna Mortimer ins Gesicht schlagen, "wenn er mich anspringt in Geilheit." (GW 1, 209) Mortimer zeigt keine Begierde nach Anna, sowie auch Richard ganz gefühllos zu Werke geht. Anna nennt Mortimer "Mortimer Kaltherz" (GW 1, 240) und er nützt sie ebenso ganz kaltblütig aus, wie Richard die Lady Anne, nur um zu seinen Zielen zu gelangen. Die Lage der beiden Frauen ist also ähnlich: beide sind ohne Mann und werden von einem Dritten ausgenutzt; beide steigen mit diesem dritten Mann hinauf und kommen dann dadurch zu einem tragischen Ende -- Anne wird von Richard "beseitigt" und Anna wird von dem neuen König in den Tower geschickt.

Warum Brecht diese Figur der Königin Anna mit solchen Zügen der Lady Anne ausstattete, lässt sich teilweise daraus erklären, dass er dramatisch wirkungsvolle Motive aus Shakespeare übernahm, um sie in seine Bearbeitung einzubauen. Die Figurenkonstellation Richard-Lady Anne bei Shakespeare hat Brecht sein Leben lang fasziniert: er bespricht zum Beispiel die zweite Szene des ersten Aktes von Richard III. immer wieder, und er verwendete diese Szene auch nochmals in seinem Stück Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Richard Gloster und sein Verhältnis zu der Lady Anne üben somit einen Einfluss auf Brechts Bearbeitung von Eduard II. aus.

Shakespeares Richard III. hat ihm auch andere Motive

geliefert. Die Szene in Brechts Eduard II., wo Eduard die Barone durch Falschheit gefangennimmt (GW 1, 234-35), basiert zwar im wesentlichen auf zwei sehr ähnlichen Szenen bei Marlowe (III, i und III, iv) -- in der erstgenannten überfällt Warwick Gaveston und die Gefolgschaft des Earl of Pembroke, und in der zweiten bringt Edward die gefangengenommenen Lords herein -- aber sie enthält gleichzeitig ein Motiv, das Brecht bei Shakespeares Richard III. fand. Nachdem bei Brecht der König die Barone hat verhaften lassen, übertönt er ihre Proteste und Schreie durch den Lärm der Trommeln:

DIE PEERS (brüllen auf): Verrat! Wir sind in
einer Wildfalle. Euer Eidschwur!

EDUARD: Eidbruch gedeiht bei solchem Wetter.

DIE PEERS: Ihr habt geschworen.

EDUARD: Trommeln!

Die Rufe der Peers werden niedergetrommelt, die
Peers werden gefesselt abgeführt.

(GW 1, 234-35)

Es wird auch noch zweimal erwähnt, dass Eduard diese Methode, Protest zu stillen, schon einmal angewandt habe: als "die Mädchen von England im Witfrauenkleid" über ihr Los klagten, (dass ihre Männer getötet seien), liess Eduard die Trommeln schlagen, damit man sie nicht hörte. (Vgl. GW 1, 216, 226) Hier hat Brecht ein Motiv aus Richard III. (IV, iv) auseinander-genommen, damit er es in zwei Kontexten verwenden konnte. Denn in Richard III. stellen sich die zwei königlichen Witwen (Queen Elizabeth, D. of York) Richard in den Weg, um ihn über

seine Verbrechen auszufragen und zu protestieren. Richard ruft:

A flourish, trumpets! Strike alarums, drums!
Let not the heavens hear these tell-tale women
Rail on the Lord's anointed. Strike, I say!

(Flourish. Alarums) (IV, iv, 166-68)

An der einen Stelle also (in der Ballade über Eduard und die Witwen) setzt Brecht das Niedertrommeln der Witwenklagen ein, und an der anderen Stelle (bei den verhafteten Peers) das Niertrommeln der Protestrufe über den Betrug. Hier wieder können wir nur zu dem Schluss kommen, dass Brecht auch in diesem Fall ein dramatisch wirksames Motiv übernommen und für seine eigenen Zwecke abgewandelt hat.

Noch weitere Motive hat Brecht vielleicht aus Shakespeares Measure for Measure entlehnt. Eduards Aufforderung an Anna, sie soll ihre Künste anwenden, um Mortimer umzustimmen, damit Eduard Gaveston bei sich halten dürfe, erinnert an Claudios Bitte an seine Schwester, sie möge sich Angelo hingeben, um Claudios Leben zu retten. Bei Marlowe heisst es darauf:

CLAUDIO: Nature dispenses with the deed so far
That it becomes a virtue.

(III, i, 135-36)

Bei Brecht finden wir eine ähnliche, wenn auch etwas vergrößerte Version: "Was ist ein Eid? Ich gebe dir Absolution:" (GW 1, 229) Diese Episode ist nicht bei Marlowe zu finden. Zwar machen Edward und Gaveston Anspielungen auf das "Verhältnis" zwischen Isabella und Mortimer (Vgl. I, iv, 145-158) und Edward bittet

sie, die Lords zu versöhnen, aber er fordert sie nicht direkt auf, durch ihre "Liebeskünste" Mortimer umzustimmen. Es wäre zwar gewagt zu behaupten, Brecht habe diese Stelle aus Measure for Measure übernommen, denn es wäre ebenso möglich, dass diese Stelle einfach eine Verklärung oder Verdeutlichung der Handlung darstellt, wie er^{die} an vielen anderen Stellen der Bearbeitung deutlich vorgenommen hat.

Aber eine Beziehung zu Shakespeares Measure for Measure liegt in noch einem Punkte vor. In der allerletzten Szene von Eduard II. nimmt der junge König Eduard III. die Macht an sich und lässt Mortimer wegen des Mordes an Eduard II. verhaften und verurteilen. Bei Marlowe hatte Mortimer an dieser Stelle die berühmte Rede gehalten: "Base Fortune, now I see, that in thy wheel ..." (V, vi, 59-66), in welcher er sich bereit erklärt, zu sterben. Diesen Gedanken hatte er schon zwei Zeilen früher mit den Worten bekräftigt:

I will rather die,
Than sue for life unto a paltry boy.
(V, vi, 56-57)

Brecht fügt hier aber ein ganz neues Element ein: zuerst will Mortimer n i c h t sterben. Er bittet den jungen König um Barmherzigkeit, er sei sogar bereit, als Soldat nach Frankreich zu gehen, usw. (Vgl. GW 1, 294). Als der König darüber schweigt und sich die Königin für Mortimer einsetzt, dann erst spricht er die von Marlowe übernommenen Zeilen:

Madame, bleibt abseit! Ich will lieber eingehen
Als betteln um mein Leben vor einem milchigen Knaben.
(GW 1, 294)

Diese Änderung seiner Haltung scheint sehr ^{abrupt} ~~jäh~~. Zwischen seiner Bitte um Barmherzigkeit und seiner Beleidigung Eduards, er sei ein milchiger Knabe, ^{folgen} ~~kommen~~ nur zwei von der Königin gesprochene Zeilen und ein augenblickliches Schweigen von seiten Eduards.

Eine solche etwas unerwartete Wendung angesichts des Todes kommt auch in Measure for Measure (III, i) vor. Dort fleht der verurteilte Claudio um die Hilfe seiner Schwester (d.h., dass sie seinetwegen ihre Tugend aufopfere), aber ein paar Minuten später erklärt er sich zum Tode bereit. Dieser Frontwechsel Claudios ist dadurch zu erklären, dass der Herzog (als Mönch verkleidet) ihm mitteilt, die Möglichkeit der Rettung durch Isabellas Sich-Hingabe an Angelo, bestehe doch nicht mehr: er müsse sowieso sterben. Nach dieser Rede erst, die aber von einem "geistlichen Vater" gehalten wird, findet sich Claudio mit dem unvermeidlichen Tod ab.

Dieses Motiv des Frontwechsels erscheint also bei Brecht wieder -- ohne dass Brecht freilich die Figur des Beichtvaters übernommen hätte. Der jäh Frontwechsel Mortimers scheint kaum motiviert zu sein. Ob Brecht dieses Motiv deswegen übernahm, weil er es für dramatisch sehr wirksam betrachtete, ja, ob er es überhaupt übernahm, ist heute nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln.

Die Verwendung dieser Motive durch Brecht hat bisher zwei Erklärungen gefunden. Die eine mögliche Erklärung, die der

Parodie, ist schon oben abgelehnt worden. Wäre diese Erklärung richtig, so müsste man das ganze Stück in einem ganz anderen Licht betrachten. Die Kritiker sind sich aber über den Ton des Stückes einig; auch Ernst Schuhmacher, der eine eingehende Analyse aller Stücke Brechts von 1918 bis 1933 gegeben hat, deutet nicht einmal an, dass Eduard II. parodistische Elemente enthalte.

Eine zweite Erklärung, die von Richard Beckley stammt, ist eher stichhaltig. Diese behauptet, Brecht habe wiederholt eine dramatisch wirksame Szene übernommen, und wir dürfen hinzufügen: zu seinen eigenen Zwecken abgewandelt. Das scheint an verschiedenen Stellen von Eduard II. der Fall zu sein.

Wir möchten aber noch einen Schritt weitergehen. Wir wollen eher Brechts Absicht erforschen, nicht nur die dramaturgischen Mittel, deren er sich bediente. Wir erinnern uns noch einmal an das schon Zitierte:

Wir wollten eine Aufführung ermöglichen, die mit der Shakespearetradition der deutschen Bühnen brechen sollte, jenem gipsig monumentalen Stil, der den Spiessbürgern so teuer ist.

(GW 17, 951)

Obwohl es sich hier also um ein Stück von Marlowe handelt, spricht Brecht von der "Shakespearetradition der deutschen Bühnen." Die deutsche Shakespeare-Bühne war für die Klassiker-Bühne überhaupt massgebend. Hier dachte Brecht also an die Klassiker-Bühne. Diese Bearbeitung hatte infolgedessen den unmittelbaren Zweck, eine klassische Aufführung zu ermöglichen,

die einen Bruch mit der Tradition darstellte. Es handelt sich hier um eine Erneuerung der deutschen Klassiker-Bühne; diese Aufführung sollte einen Maßstab für die moderne, d.h. zeitgemässe Inszenierung der Klassiker aufstellen.

Wenn diese Bearbeitung also massgeblich sein sollte, so zeigt sie gleichzeitig Brechts Haltung zu den Klassikern in diesen Jahren ganz deutlich. Zunächst hat Brecht den Text "episiiert." Brecht fand schon bei Marlowe "die Erzählungsweise der elisabethanischen Stückeschreiber" (GW 17, 951), und dieses schon vorhandene Element hat er unterstrichen und herausgearbeitet. Die Handlung wurde vereinfacht, die Personenzahl reduziert, so dass die Thematik des Stückes deutlicher hervortrat. -- d.h., gemäss Brechts eigener Interpretation. Er behandelt Marlowes Text also als Stoff, den er beliebig umformen darf; durch Streichungen, Hinzudichtungen, usw., bringt er ein Drama zustande, das Marlowes Schauspiel bloss als Basis benutzt hat. Diese Haltung Brechts dem Text gegenüber kommt in vielen anderen Schriften aus diesen Jahren zum Ausdruck, wie wir im folgenden sehen werden.

Diese Bearbeitung enthält auch, wie oben dargelegt, viele Elemente aus anderen Stücken, hauptsächlich aus Shakespeare, aber auch andere Parallelen sind erwähnt worden, z.B. Schiller.³⁴ Es könnte also durchaus der Fall sein, dass Brecht bei seiner zeitgemässen Bearbeitung von Marlowe auf die Idee kam, ^{das Stück} / Eduard II. so umzugestalten, dass es tatsächlich repräsentativen Wert hätte -- nämlich dadurch dass er für seine Bearbeitung Elemente aus anderen

klassischen Stücken verwendete. Vor allem die Einbeziehung von Elementen aus Shakespeare, dem für die deutsche Klassiker-Bühne repräsentativsten Dramatiker, erweckt am schnellsten das Bild eines Modellstückes. Marlowes Edward II. hat bekanntermaßen ein ganz besonderes Verhältnis zu Shakespeares Richard II. und wird als Vorläufer des englischen Historienstückes betrachtet. Brecht hat durch seine Bearbeitung eine Beziehung zu vielen Stücken wachgerufen. Durch diese Bearbeitung und durch die Einfügung von Motiven aus anderen Stücken wird ein Stück geschaffen, dass tatsächlich mit der herkömmlichen Shakespeare-Bühne bricht und einen neuen Inszenierungsstil für die Klassiker gründet.

Repräsentativ sind wohl auch die Figuren in Brechts Stück. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die Königin Anna nicht einfach die gleich Gestalt wie die Königin Isabella bei Marlowe ist. Sie weist auch Züge der Lady Anne in Shakespeares Richard III. auf. Man hat sogar bei ihr andere Züge feststellen wollen: man sprach von einer Beziehung zu Isabella in Shakespeares Measure for Measure,³⁵ und zu Lady Macbeth.³⁶ Auch die Tatsache, dass Anna die einzige weibliche Gestalt bei Brecht ist, lenkt die Aufmerksamkeit auf sie. Somit erlangt Anna repräsentativen Wert: sie wird eine Mischung von Elementen und Charaktereigenschaften, die anderen Frauenfiguren in anderen Stücken entlehnt worden sind.

In gleichem Masse scheinen die Gestalten von Mortimer und von Eduard Merkmale anderer klassischer Dramenfiguren zu haben.

Hier kommen Gestalten Shakespeares wie Richard II., Richard III., Macbeth und Claudio in Frage. Aber auch die Figurenkonstellation erinnert an die dramatische Technik bei Shakespeare, wobei im Verlaufe der Handlung die Schwäche einer Gestalt durch die Stärke einer anderen, der ersten entgegengesetzten Gestalt ausgeglichen wird. So finden wir z.B. in Shakespeares Richard II., dass während des Niedergangs des Königs sein Gegner Bolingbroke immer stärker wird. Das gleiche gilt für Brechts Eduard II. und die Gestalten von dem König und Mortimer. Auch die Vereinfachung der Handlung bei Brecht unterstreicht diesen Aspekt des Stückes.³⁷ Dieser Aspekt ist nämlich einer der wichtigsten für die Technik des Shakespearischen Historienstückes. Brecht scheint hier von Shakespeares dramatischer Technik beeinflusst worden zu sein.

Durch diese Mittel also hat Brecht nicht einfach die Tragödie von Marlowe neu bearbeitet, sondern er hat gleichzeitig ein neues Historienstück geschaffen. Er brachte eine neue Form für die Klassiker zustande,³⁸ die seines Erachtens in ein zeitgemässes Theater hineinpasste. Die Aufführung schuf einen neuen Stil für klassische Stücke auf dem modernen Theater: dieser Stil existierte gleichzeitig neben den anderen Versuchen der Zeit um einen neuen Darstellungsstil für die Klassiker -- Reinhardt, Jessner, Piscator, das waren die drei grossen Namen, zu denen sich Brecht jetzt gesellte. Die Bearbeitung wurde zwar zunächst in der "Provinzstadt" München aufgeführt, aber es ist schon ein Zeichen der Bedeutung des Münchener Theaters und des schon wach-

enden Ansehens von Brecht, dass Kritiker aus Berlin bei der Erstaufführung anwesend waren. Keine acht Monate später wurde Brechts Eduard II. in Berlin aufgeführt: der neue Darstellungsstil, die neue Haltung zur Klassik und zu Shakespeare kam also in der Theaterhauptstadt Deutschlands zur Wirkung. Von Nachwirkung kann man aber nicht sprechen, denn Brechts nächster Versuch an einem klassischen Werk folgte erst 1927, als er Macbeth für das Radio bearbeitete. Eduard II. war sein erster und letzter Versuch einer klassischen Aufführung, bis er 1948 nach Ost-Berlin zurückkehrte.

Historisch gesehen ist Brechts Bearbeitung von Eduard II. von grosser Bedeutung. Die Episierung der Handlung, die Behandlung des Originals als Stoff, als Material -- das sind die Haltungen zu den Klassikern, die Brecht erst ab 1926 theoretisch verfasste, die er aber schon 1923 anwendete. Schon damals hatte Brecht ein Modell geschaffen -- wenn nicht für die deutsche Klassiker-Bühne überhaupt, so doch für sich selber.³⁹

C. Berlin

Erst in Berlin beginnt Brecht mit der Niederschrift seiner Gedanken zum zeitgenössischen Theater und zum Darstellungsstil der Klassiker. Da er während dieser Zeit von Shakespeare und von den Klassikern spricht, ohne wesentlich zu unterscheiden, dürfen wir seine Anmerkungen zu den Klassikern im allgemeinen

auch auf Shakespeare anwenden.

Berlin war nicht mehr die Provinzstadt Augsburg, noch war sie München, wo es Brecht auch nicht gefiel, wie seine Briefe an Herbert Ihering bezeugen.⁴⁰ "Provinz" hatte für Brecht immer schlechtes Theater bedeutet. Seit 1900 aber war Berlin die Theaterhauptstadt des deutschsprachigen Raumes:⁴¹ dort gab es eine Vielfalt sowohl von Theatern als auch von Stilen. Brecht gab sich jedoch mit keinem davon zufrieden: nach seiner Ankunft fing die Polemik um die Erneuerung des Theaters erst an. "Das alte Theater hat ... heute kein Gesicht mehr." (GW 15, 82) "Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. Unser Theater ist also ein Nonsens." (GW 15, 83) "Wir haben aber, ^{einfach} in keinem einzigen Falle bemerkt, dass das Publikum, das heute die Theater füllt, irgend etwas will." (GW 15, 82) "Tatsächlich hat das moderne Theater ... nahezu nichts mit den grossen Theatern zu tun." (GW 15, 85) "Die Grundfragen müssen neu gestellt werden." (GW 15, 90) Diese wenigen Auszüge geben den Kern seiner Haltung zum zeitgenössischen Theater wieder; es geht ihm offensichtlich um die totale Erneuerung des deutschen Theaterwesens.⁴²

Im Rahmen der allgemeinen öffentlichen Diskussion über die Klassikerdarstellung in den zwanziger Jahren nimmt Brecht an Umfragen, Interviews, Radiodiskussionen, usw. teil. Er schreibt auch privat seine Gedanken nieder, oder veröffentlicht sie von Zeit zu Zeit im Berliner Börsen-Courier.⁴³

Anlässlich einer Umfrage (von der Vossischen Zeitung am 4. April 1926 gedruckt)⁴⁴ äusserte sich Brecht zum Thema, ob

der Untergang des Theaters bevorstehe, mit der Darstellung eines seiner Lieblingsgedanken, der zur Grundlage seiner Haltung zu den Klassikern wurde. Für ihn sei ein klassisches Stück lauter Material. Er untersuche daher ein klassisches Stück nur auf seinen "Materialwert" hin, und dieser Materialwert diene ihm dann als Stoff zu einer Inszenierung. Er interessiere sich also, "wie die Römer," eher für das Holz als das Geschnitzte, mehr für eine auseinandergenommene, teilweise vernichtete Droschke als für eine in vollkommenem Zustand. (GW 15, 105-6)

Er behauptete gleichzeitig, "dass man nur durch Schnoddrigkeit zum Materialwert einer Sache kommen kann." (GW 15, 106) Durch solche Objektivität also, indem man sich weigere, aus Begeisterung für eine Sache den klaren Verstand zu verlieren, sei dem Wert einer Sache beizukommen. Das Bild des ungeschnitzten Holzes deutet auch darauf hin, dass sich Brecht lieber das Holz selbst zurecht schneiden will.

Diese etwas ironische Ausdrucksweise verbirgt einen Gedanken, dem Brecht mehrmals in den zwanziger Jahren Ausdruck gab. Er verwendete hier Hebbels Herodes und Mariamne als Illustration.

Ich selber wollte längst einmal Herodes und Mariamne aufführen. Selbstverständlich dachte ich dabei nur an den reinen Materialwert, also etwa die grobe Handlung, ^{übrigens} wahrscheinlich ohne die des letzten Aktes. Meine Schnoddrigkeit kam von dieser meiner positiven Einstellung. Es ist völlig gleichgültig und nützt niemandem, wenn über den gleichgültigen Friedrich Hebbel

die nächsten fünfzig Jahre eine andere Ansicht herrscht wie die vorigen fünfzig Jahre. Wichtig dagegen ist höchstens, dass eine gewisse schädliche Ehrfurcht, eine rücksichtslose und brutale Pietät das Publikum hindert sich den Materialwert seiner doch nun schon einmal gemachten Arbeiten zunutze zu machen.

(GW 15, 106)

"Materialwert" wird in diesem Fall "die grobe Handlung" genannt, das heisst mit anderen Worten, ein Stück liefere eine Handlung, die der Regisseur dann zu seinen eigenen Zwecken verwenden darf. Bei anderen klassischen Stücken sei es auch so. Wallenstein zum Beispiel, "enthält neben seiner Brauchbarkeit für Museumszwecke auch einen gar nicht geringen Materialwert, die historische Handlung ist nicht übel eingeteilt, der Text auf ganze Strecken hinaus, richtig zusammengestrichen und mit einem anderen Sinn versehen, schliesslich verwendbar. Ähnlich ist es mit Faust." (GW 15, 106)

Der Begriff des Materialwertes wird immer deutlicher: -- die Handlung werde also vom Regisseur mit einem neuen Sinn versehen. Diese Idee stammt allerdings nicht allein von Brecht, wie er selber zugibt. Die gleiche Haltung zu den Klassikern hatte vor ihm Leopold Jessner gezeigt. Das wird von Brecht anerkannt:

Der von der Presse gefeierte Anführer des derzeitigen Vandalentums auf dem Theater ist der Regisseur ~~Leopold~~ Jessner. Durch wohlüberlegte Amputationen und effektvolle Kombinationen mehrerer Szenen gibt er klassischen

Werken oder wenigstens ihren Teilen, deren alten Sinn das Theater nicht mehr herausbringt, einen neuen Sinn. Er hält sich dabei also an den Materialwert der Stücke.

(GW 15, 107)

Die Beziehung Brechts zu Jessner wird von Brecht selber festgestellt. Nach Brecht habe der gleiche Leitgedanke ihn und Jessner bei der Bearbeitung der Klassiker geführt. Obwohl Brecht seine Meinung über Jessners Inszenierungsstil nicht deutlich ausspricht, klingt der Ton dieser Sätze ironisch-abschätzend.

Über die genaue Anwendung des Materialwertes sagt Brecht an dieser Stelle sehr wenig: der Regisseur soll der groben Handlung seinen Sinn auferlegen. In einer späteren Schrift machte er es aber ganz deutlich, was eigentlich mit dem Materialwert anzufangen ist. In dem Aufsatz "Wie soll man heute die Klassiker spielen?" (der wieder eine Antwort auf eine Umfrage war, diesmal des Berliner Börsen-Couriers vom 25. Dezember 1926)⁴⁶ behauptete Brecht, es habe keinen Sinn, die Klassiker in der alten Form aufzuführen:

Wirklich brauchen davon konnte man nur mehr den Stoff. (Gewisse klassische Stücke, deren reiner Materialwert nicht ausreicht, sind für unsere Epoche ungeniessbar.) Was man zur Anordnung und zum Wirksammachen dieses Stoffes dann aber brauchte, das waren neue Gesichtspunkte. Und die konnte man nur aus der zeitgenössischen Produktion beziehen. Durch Anwendung eines politischen Gesichtspunktes konnte man irgend ein klassisches Stück zu mehr machen

als einem Schwelgen in Erinnerungen. Es gibt noch andere Gesichtspunkte: sie sind in der zeitgenössischen Produktion zu finden. Ganz unumwunden: Ich meine, dass es nicht den geringsten Sinn hat, ein Stück von Shakespeare aufzuführen, bevor das Theater imstande ist, die zeitgenössische Produktion zur Wirkung zu bringen.

(GW 15, 113)

Hier haben wir eine der deutlichsten Aussagen Brechts über seine Haltung zum zeitgenössischen Theater und zur Stellung, die die Klassiker in diesem Theater einnehmen sollten. Erstens, da die Klassiker in ihrer alten Form aufzuführen Unsinn ist, könne nur der Stoff (der Materialwert) verwendet werden. Brechts Wort "Materialwert" hat er schon zweimal umschrieben mit "grober Handlung" und mit "Stoff." Zweitens sei dieser Stoff neuen Gesichtspunkten zu unterziehen, zum Beispiel politischen, obwohl auch andere Gesichtspunkte in "der zeitgenössischen Produktion zu finden" seien. Aus dieser Stelle geht klar hervor, dass er hier die jungen Dramatiker (etwa den Kreis um Piscator) meint. Bevor aber die Klassiker unter diesen neuen, allerdings nicht näher definierten Gesichtspunkten inszeniert werden können, müsse das Theater so erneut werden, dass es imstande ist, die Stücke der jungen Dramatiker aufzuführen.

Was Brecht also im Sinne hat, ist ein dreifacher Prozess: die Aufführung der Klassiker bildet nur die letzte Stufe. Vorbedingungen sind der dramaturgische Umbau der zeitgenössischen Theater-Literatur, sowie auch eine neue Haltung zu den Klassikern

selber.

Es ist wichtig zu bemerken, dass Brechts Haltung zu den Klassikern seiner Meinung nach durchaus p o s i t i v ist. Auf diese Art und Weise will er die Klassiker dem Publikum wieder zuführen. Es geht ihm hier um Prioritäten; das zeitgemässe Theater muss vor allem anderen den Kontakt mit dem Publikum feststellen und in dieser Hinsicht muss es zeitgemäss sein, d.h. der Zeit und dem Publikum relevant. Infolgedessen muss das Theater moderne, zeitgemässe Gesichtspunkte aufweisen. Hier sind alle Stücke und alle Dramatiker gleich zu betrachten: das sentimentale Andenken eines grossen Dichters hat im Theater keinen Platz. Einmal geschrieben gehören die Stücke eines Dramatikers dem Theater zu allen Zeiten: er selber verfügt nicht mehr über ihre Anwendung.

Diese kollektivistische Auffassung der Kunst findet Brecht erstaunlicherweise schon im "bürgerlichen Theater." Indem man eine Bearbeitung oder Inszenierung nach dem Regisseur nennt, (z.B. Jessners Faust), sieht er darin die "unbedenkliche praktische Anwendung eines neuen kollektivistischen Besitzbegriffs." (GW 15, 107)

Die Gesichtspunkte, von denen Brecht eben in dieser Schrift sprach, werden hier nicht näher bekanntgegeben. Erst eine spätere Schrift vom 16. Mai 1927 deutet darauf hin, welche Gesichtspunkte er meint:

Der Regisseur (hat) im Verfolg seiner Verpflichtung das Publikum, das er als wunschlos

erkannt hat, nicht weiter zu beachten, die weitere Verpflichtung, die alten Werke des alten Theaters rein als Material zu behandeln, ihre Stile zu ignorieren, ihre Verfasser vergessen zu machen und allen diesen für andere Epochen gemachten Werken den Stil unserer Epoche aufzudrücken ... Er hat die Verpflichtung, die Versuche ständig zu erneuern, die zur Schaffung des grossen epischen und dokumentarischen Theaters führen müssen, das unserer Zeit gemäss ist.

(GW 15, 126)

Der Prozess, dem wir eben gefolgt sind, entspricht dem, was John Willett im obigen Zitat⁴⁶ ausdrückt. Anhand von drei verschiedenen chronologisch aufeinanderfolgenden Schriften hat es sich gezeigt, wie Brechts Theorie des Materialwerts und deren Anwendung in seinen Schriften immer genauer bestimmt wurde. Worum es ihm letzten Endes geht, ist die "Schaffung des grossen epischen und dokumentarischen Theaters ... das unserer Zeit gemäss ist." Hier steht Brecht ohne Zweifel unter dem Einfluss Piscators, mit dem er ab 1926 in enger Mitarbeit stand. Im März 1926 Piscator seine Räuber-Inszenierung gebracht und im September des gleichen Jahres führte Jessner Hamlet auf.⁴⁷ In beiden Aufführungen war der Materialwert des Stückes dem Gesichtspunkt des Regisseurs unterworfen. Nach Melchinger hatte Brecht von dem Einfluss, den Jessners Othello-Inszenierung (mit Fritz Kortner in der Titelrolle) aus dem Jahr 1921 auf Brecht gemacht hatte, Zeugnis abgelegt.⁴⁸ Jessner zeigte sich seinerseits von Brechts Theorien beeinflusst, indem er 1932 Othello neu einstudierte und dazu erklärte, es sei ihm weniger auf die

bisher übliche Herausarbeitung der Charaktere angekommen als auf die Demonstration der "Vorgänge."

Der Vollständigkeit halber sei es bemerkt, dass die Idee des Materialwertes an mehreren anderen Stellen der Schriften zum Theater zum Ausdruck gebracht wird. 1929 erwähnt Brecht, dass er in Verbindung mit dem Soziologen Sternberg und Piscator klassische Stücke als "reine Materialgrube" benutzt hätte. (GW 15, 181) Auch gab er an anderer Stelle "die dringende Hauptaufgabe der neuen Dramatik" kund, nämlich "die vollständige Umänderung des Theaters und die Schaffung eines neuen auch für ältere Dramen mit Materialwert nötigen Theaterstils. (GW 15, 165) Zuletzt sei nur noch auf eine Stelle in dem fingierten Gespräch mit Herbert Ihering hingewiesen, wo Brecht, 1929 auf die letzten Jahre rückblickend, schreibt, der Vorstoss zum Materialwert hätte dazu dienen können, "die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen." (GW 15, 178)⁴⁹

Die Idee des Materialwertes ist ein Leitgedanke Brechts in den zwanziger Jahren. Das Wort "Materialwert" finden wir erst im April 1926 in seinen Schriften zum Theater.⁵⁰ Die Bearbeitung von Marlowes Edward the Second hatte aber die Anwendung dieses Prinzips -- der Herausstellung des Materialwertes -- schon aufgezeigt. Brecht hatte tatsächlich Marlowes Stück auf die "grobe Handlung" reduziert, einiges davon weggeschnitten und dem Rest seine Gesichtspunkte auferlegt. Hier also war die praktische Verwendung einer Idee der genauen Formulierung um drei Jahre vorausgegangen.

Die Entwicklung von Brechts Haltung zu Shakespeare weist einige Widersprüche auf, wie vielleicht nur zu erwarten ist. Brechts Haltung zu Shakespeare wird niemals als abgeschlossen gelten: nicht nur während der zwanziger Jahre, sondern auch sein Leben lang sind Brechts Gedanken über Shakespeare, über die Klassiker, wie über das Theater überhaupt in einem dauernden Entwicklungsprozess. Wenn z.B. 1920 von Shakespeares "Gedankenarmut" schreibt, so will er doch 1927 in der Vorrede zu Macbeth "den philosophischen Gehalt zur Wirkung bringen." (GW 15, 118)

Dass aber auch Shakespeares Stücke ebenso sehr lauter Material seien wie jedes andere Stück, sei es klassisch oder modern, nimmt Brecht nicht nur an, er versucht es sogar aus historischen Gründen zu rechtfertigen:

Wilhelms Dramen wurden nicht als neu empfunden und schon zu Wilhelms Lebzeiten verändert und aufgeführt. Sie waren als Kanonenfutter für die Bühne gedacht, was ihnen nichts geschadet hat, weil es eine gute Bühne war, auf der sie aktuellwirkten und nicht alt (wie sie waren).
(GW 18, 105-6)

Die Mischung von Bewunderung und kritischer Distanz ist ein Hauptkennzeichen fast aller Schriften Brechts aus dieser Zeit, die sich mit Shakespeare befassen. So z.B. wenn er über Shakespeares Sprache schreibt (GW 15, 119-20) und die "ausgezeichnete Gewohnheit Wilhelms" lobt, Schematisches an seiner Sprache zu haben. Brecht bewundert offensichtlich Shakespeares aus den Quellen des Volksmundes geschöpfte kräftige Ausdrucksweise, tadelt aber gleichzeitig leicht die Tendenz, lange poeti-

sche Reden zu schreiben, wo vielleicht eine kürzere, prägnante Rede eher angebracht wäre:

Ich meine natürlich nicht, dass ein Dramatiker sich hindern sollte, an gewissen Stellen so gut zu dichten, als es ihm möglich ist, aber ich meine, dass ein grosser Mann dieses fragwürdigen Kunstfaches eine allzugelungene Stelle wieder streichen würde.

(GW 15, 120)

Und im nächsten Satz nimmt er das eben Gesagte gleich zurück, indem er seine Verehrung für Shakespeares Genie zum Ausdruck bringt: "Aber eines solchen Mannes Interesse verteilt sich von vornherein richtig." (GW 15, 120)

Auch die Form der klassischen Stücke wird von Brecht für veraltet und unmöglich erklärt. Die Gründe für diese Behauptung sind die gleichen: diese Form entspricht nicht mehr dem Sinn des zeitgemässen Theaters. "Die Wahrheit ist: die alte Dramenform ist kaputtgegangen." (GW 15, 170) "Die alte Form des Dramas ermöglicht es nicht, die Welt so darzustellen, wie wir sie heute sehen ... Der für uns typische Ablauf eines Menschenschicksals kann in der jetzigen dramatischen Form nicht gezeigt werden." (GW 15, 173) "Die bisherige grosse Form, die dramatische, ist für die jetzigen Stoffe nicht geeignet." (GW 15, 185)

Die alte "dramatische"^{Form} wird also durch die neue "epische" ersetzt. Das hat allerdings einen Einfluss auf die Shakespeare-Darstellung: es schafft Distanz. Mit Hilfe des epischen Stils betrachtet man die Vorgänge kühl und analytisch. Die Einfühlung

wird verworfen:

Wenn ich den Dritten Richard sehen will, will ich mich nicht als Dritter Richard fühlen, sondern ich will dieses Phänomen in seiner ganzen Fremdheit und Unverständlichkeit erblicken...

(GW 15, 189)

Es ist, wenn der Dramatiker die Figur etwa des dritten Richard darstellt, nicht seine Aufgabe, die Taten dieses Menschen möglichst begreiflich zu machen, sondern sie uns als ganz ungeheuerlich, *unmenschlich*, fremdartig, ihren Täter als bemerkenswertes, aber fast unzugängliches Tier vorzustellen.

(GW 15, 194)

In diesem Sinne spricht er auch von Shakespeares Werken als "reinem Stoff" in seiner "Vorrede zu Macbeth" (siehe unten).

Die Inszenierung von Richard III. sollte also nichts Deutliches zeigen, sondern der Zuschauer sollte das lebendige Phänomen betrachten können, um zu seinen eigenen Schlüssen zu kommen. In dieser Hinsicht zeige Shakespeare insofern seine Grösse, als "die Figuren ganz unfixiert" seien und "mehrere Ansichten über den Stoff zugelassen werden vom Dichter." (GW 15, 195)

Diese alte dramatische Form -- die trotz vielen epischen Elementen Shakespeares dramatische Grundform war -- zielte aber darauf, dem Zuschauer "die grossen Einzelnen" darzustellen. Shakespeares Helden seien alle "grosse Einzelne" und durch die dramatische Form wird ihre Tragik Schritt für Schritt entwickelt; "der erste Satz der Tragödie ist da für den zweiten, und alle Sätze sind nur da für den letzten Satz. Die Leidenschaft ist es,

die dieses Getriebe im Gang hält, und der Zweck des Getriebes ist das grosse individuelle Erlebnis." (GW 15, 149) Daher bedeute für Brecht die dramatische Form der Ausdruck des Wild-Bewegten, Leidenschaftlichen, Kontradiktorischen, Dynamischen. Dies führe dann zu dem heutigen Darstellungsstil, dem Hinausposaunen der Gefühle. Daran ist aber Shakespeare nicht schuld; seinerzeit war sein Drama zeitgemäss. Sie könne es durch die Anwendung der epischen Form wieder werden.

Im gleichen Jahr (1926), in welchem Brecht die Idee des Materialwertes zum erstenmal theoretisch niederschrieb, wurde im September Mann ist Mann aufgeführt. Gleich danach las Brecht Das Kapital.⁵¹ Es fragt sich, inwiefern sein Studium des Marxismus seine Haltung zu den Klassikern und zu Shakespeare beeinflusste.

Verschiedene Kontakte sind in dieser Hinsicht von Bedeutung. Schon vor 1926 stand Brecht in enger Mitarbeit mit Erwin Piscator. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Brecht schon in Piscators Kreis die Idee des Materialwertes erörterte, denn im Grunde genommen entsprach der Prozess, dem Piscator in seinen Inszenierungen gefolgt war, genau dem, was Brecht in seinen Schriften zum Theater theoretisch niederlegte: nämlich den Gebrauch des Materialwertes, der dem Gesichtspunkt des Regisseurs unterworfen wird. Piscators Versuche im Proletarischen Theater zeigen deutlich, dass er diesen Prozess sogar bei den neueren Dramatikern anwandte;⁵² insoweit war er noch radikaler als Brecht. Piscators einzige Klassikeraufführung ist ein Musterspiel für den Gebrauch des

Materialwertes nach der Auffassung des Theaterregisseurs. Wie er es selbst ausdrückte, wollte er mit seiner Räuber-Inszenierung dem Zuschauer zeigen, "dass 150 Jahre keine Kleinigkeit sind."⁵³ Mit anderen Worten: Die Welt habe sich geändert, so auch der Mensch, und nicht zuletzt hätte es auch das Theater tun müssen.

Die geänderte Funktion des Menschen in der Gesellschaft war einer der Leitgedanken von Piscators Dramaturgie.⁵⁴ "Nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit und das Schicksal der Massen sind die heroischen Faktoren der neuen Dramatik."⁵⁵ In diesem Zusammenhang erwähnt Piscator Brechts Wort, "Jeder chinesische Kuli ist, um sein Mittagbrot zu verdienen, gezwungen, Weltpolitik zu treiben."⁵⁶ Die Gedanken der beiden decken sich auf merkwürdige Weise.

Piscators durchaus sozialistische und soziologische Auffassung der Welt und der Literatur konnte also stark auf Brecht wirken. Brecht beteuerte selbst seine Hochschätzung von Piscators Arbeit.⁵⁷ Von der theoretischen Seite her ist aber vor allem auf Fritz Sternberg zu verweisen. Der Name Sternbergs erscheint einigemal in den Schriften zum Theater, zum Beispiel in einem "Rundfunkgespräch"⁵⁸ und in Verbindung mit der gemeinsam mit Brecht und Piscator geplanten Inszenierung von Julius Cäsar. (GW 15, 181)

Fritz Sternberg war Soziologe, kommunistisch aber nicht parteigebunden,⁵⁹ und er half Brecht bei seinem Studium der Soziologie und des Marxismus. Brecht hatte viele Gespräche mit Sternberg -- er nannte ihn "mein erster Lehrer"⁶⁰ -- und beide

nahmen an einem öffentlichen Briefwechsel teil.⁶¹ Eine Analyse von Brechts Verhältnis zu Sternberg findet sich in dem Werk von Werner Hecht: Brechts Weg zum epischen Theater.⁶²

Sternberg selbst hat über sein Verhältnis zu Brecht in seinem Buch Der Dichter und die Ratio Bericht erstattet.⁶³ Im Winter 1926/27 trafen sich die beiden zum erstenmal und nach dem Frühling 1927 sahen sie sich regelmässig.⁶⁴ Brecht nahm sogar an einem Kurs Sternbergs über den Marxismus teil -- aber er gab bald auf.⁶⁵ Das Hauptthema ihrer Gespräche war der Dichter in der Zeit.⁶⁶ Dieses Thema verbindet sich eng mit dem des Materialwertes, denn Sternbergs soziologische Auffassung der Dichtung bedingte, dass es keine ewigen Werte in der Kunst gab: infolgedessen müsste jedes Kunstwerk für relativ gehalten werden.⁶⁷

Diese Haltung zum Kunstwerk beeinflusst Brechts Haltung zu Shakespeare. Sternberg behauptete, Shakespeare habe am Kreuzweg gestanden zwischen dem kollektivistischen Mittelalter und der Neuzeit, die das Individuum geboren hatte. Shakespeare stelle den Höhepunkt dieses Theaters des Individuums dar; nach ihm aber habe das Theater keinen Fortschritt gemacht, obwohl sich die Gesellschaft wohl weiterentwickelt habe.⁶⁸ Brecht ist sich auch dessen bewusst, dass Shakespeare grosse Einzelgestalten auf die Bühne gestellt habe.⁶⁹

Sternberg berichtet, wie das Projekt, Julius Cäsar aufzuführen, zustandekam:

Wir hatten mehrfach Aufführungen des Julius Cäsar gesehen und jedesmal in dem Stück einen Bruch erlebt, der darauf zurückzuführen war, dass Cäsar bereits im dritten Akt ermordet wird.

Ich sagte Brecht, man müsse den Cäsar soziologisch spielen.⁷⁰

Bei dem Versuch um eine solche Inszenierung lasen Brecht, Sternberg und Piscator das Stück noch einmal durch und versuchten die soziologische Interpretation herauszustellen -- aber es ging nicht. "Das Stück enthielt zu vieles, was in diese soziologische Konzeption nicht hineinpasste und von ganz anderen menschlichen Ebenen getragen war."⁷¹ Daraufhin gaben sie den Versuch auf -- wie auch Brecht selber berichtet.⁷² Stattdessen diskutierten sie über die Art, "wie man heute Shakespeare spielen sollte."⁷³

Brecht meinte, man könne natürlich viel weglassen; aber das werde nicht ausreichen. Auch eine besondere Betonung der soziologischen Punkte durch die Regie werde nicht ausreichen.⁷⁴

Sternberg schreibt, er habe Brecht dann vorgeschlagen, er dürfe ohne weiteres Shakespeares Stoff nach seiner Art umformen: "Wenn Shakespeare selber für seine Dramen auf Stoffe der Weltliteratur, wie sie zu seiner Zeit bekannt war, zurückgriff und sie umformte -- warum wollen wir unsererseits seine Dramen heute nicht ebenfalls umformen?"⁷⁵ Diese Haltung ist ja gerade diejenige, die Brecht auch einnahm und eigentlich schon eingenommen hatte. Sein Gebrauch der Klassiker als Material ist genau die Methode, die Sternberg vorschlägt. Aber diese Haltung zu den

Klassikern hatte Brecht schon 1923 gezeigt, indem er Marlowes Edward the Second als lauter Material gebraucht hatte: also schon längst vor diesem Gespräch mit Sternberg hatte Brecht diese Haltung in die Praxis umgesetzt.⁷⁶

Das heisst aber nicht, dass wir den Einfluss Sternbergs auf Brecht abstreiten wollen. Vor allem konnte Sternberg Brecht über seine marxistisch-soziologische Auffassung der Kunst informieren. Brecht lernte bei Sternberg gewiss viel über die Soziologie, die seinen Beobachtungen zur kapitalistischen Gesellschaft zugute kam. Infolgedessen festigte sich Brechts Betrachtungsweise der Literatur, des klassischen Dramas und Shakespeares. Seine Grundhaltung lag schon fest: vertieft und verfeinert wurde sie durch die Begegnung mit Sternberg.

Man hat auch die Namen von Rosa Luxemburg und von Karl Korsch genannt,⁷⁷ die irgendeinen Einfluss auf Brechts Studium des Marxismus gehabt haben sollen. In dieser Hinsicht sollte man auch nicht den Namen von Helene Weigel vergessen, die Brecht 1928 heiratete und die damals schon kommunistisches Parteimitglied war.

Das Ergebnis dieser verschiedenen Kontakte Brechts und seines Studiums des Marxismus scheint eine Festlegung und eine Vertiefung seiner Haltung zur Kunst zu sein. In Bezug auf Shakespeare und die Klassiker ändert sich anscheinend sehr wenig: die schon eingenommene Grundhaltung bleibt -- die Klassiker sind als Material zu betrachten. Die Relativität

des Kunstwerkes wird verkündet; im Sinne Piscators sollen alte Werke "historisiert" werden, damit sie auf dem zeitgemässen Theater zu gebrauchen sind. Es handelt sich jetzt um die Darstellung des gesellschaftlichen Schicksals, nicht mehr des Einzelschicksals. Die Bewertung der Dramen Shakespeares findet unter diesen Gesichtspunkten statt.

Und doch hat Brechts Studium des Marxismus in diesen Jahren einen Einfluss auf seine Haltung zu Shakespeare und den Klassikern. 1929 unterzieht sich seine Grundhaltung einem plötzlichen Wandel. In diesem Jahr blickt er auf die letzten Jahre zurück und wird beträchtlich pessimistischer im Bezug auf den Wert der Klassiker überhaupt.

Im Jahre 1929 erschien das bekannte Buch von Herbert Ihering -- es war eigentlich eher eine Broschüre -- Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod? Dieses Buch muss Brecht beeindruckt haben, denn nach dessen Erscheinen verfasste er ein fingiertes Gespräch mit Ihering, in der Art, dass er Zitate aus dem Buch seine eigenen Gedanken gegenüberstellte.

Wie oben dargelegt, beschäftigte sich Ihering in diesem Buch mit der Aufführung der Klassiker auf der zeitgenössischen Bühne: er deutet bisherige Inszenierungen und versucht die zukünftigen Möglichkeiten der Klassikerbühne vorauszusagen.

In dieser Hinsicht macht Brecht zum Teil eine Fehlinterpretation, denn Ihering schrieb nicht, dass die Klassiker endgültig tot seien,⁷⁸ obwohl es Brechts Zwecken dient, das zu

glauben. Brecht stellt die Frage: "Wenn sie nun gestorben sind, wann sind sie gestorben?" und seine Antwort lautet:

Die Wahrheit ist: sie sind im Kriege gestorben. Sie gehören unter unsere Kriegsoffer. Wenn es wahr ist, dass Soldaten, die in den Krieg zogen, den Faust im Tornister hatten -- die aus dem Krieg zurückkehrten, hatten ihn nicht mehr.

(GW 15, 176)

Die Ähnlichkeiten dieser Haltung zu derjenigen Piscators, die ja auf unmittelbaren Kriegserlebnissen basierte, liegt auf der Hand. Männern, die den Krieg miterlebt haben, könne man ein klassisches Stück in der alten Form nicht mehr bieten. "Die Klassiker wirken nicht mehr." (GW 15, 177)

Nicht nur wegen der unmittelbaren Lebenserfahrungen aber seien die Klassiker "gestorben," sondern auch weil das ganze Theater dem Zeitalter nicht entspricht. Brecht: "Sie (Ihering) schrieben Ihr Buch und wir reden über die Klassiker nicht, weil die Klassiker in einer Krise sind, sondern weil unser Theater in der Krise ist." (GW 15, 176) Noch einmal wird das Problem der Klassikerdarstellung im Rahmen des Problems der zeitgemässen Theaters überhaupt aufgegriffen.

Dass Brecht den Klassikern gegenüber fast ^{ratlos} ~~hoffnungslos~~ steht, zeigt sich an der Tatsache, dass er von ihnen in der Vergangenheitsform redet:

Es wäre ihnen besser bekommen, wenn man ihnen gegenüber eine freiere Haltung eingenommen hätte, wie die Wissenschaft sie zu den Entdeckungen, auch zu grossen, eingenommen hat,

die sie doch immerfort korrigierte oder sogar wieder verwarf, nicht aus Oppositionslust, sondern der Notwendigkeit entsprechend.

(GW 15, 178)

Er stimmt Ihering bei, dass das von 19. Jahrhundert stammende Verhalten den Klassikern gegenüber, nämlich "der Besitzfimmel," ihnen unvorstellbar geschädigt habe. Das Gleiche sagte Herbert Ihering (Die zwanziger Jahre, S. 151-53). Für Brecht hätte man durch die Verbannung dieser Haltung vielleicht zum Materialwert vorstossen können, aber das Gedeihen dieses Verhaltens in die zwanziger Jahre hinein habe diese letzte Möglichkeit vereitelt, "die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen." (GW 15, 178)

Hier gibt es schon Zeichen, dass sich Brechts Haltung zu den Klassikern geändert hat. Er behauptet selber, Ihering habe den Tod der Klassiker festgestellt, er verwendet die Vergangenheitsform, wenn er von den Möglichkeiten für die Klassikerbühne spricht; er sagt schliesslich: "Die Klassiker wirken nicht mehr." Brecht zieht daraus die wohl unumgängliche Konsequenz: "Die Bemühungen um Klassiker-Aufführungen sind von mir aufgegeben worden." (GW 15, 181) Aus dieser Stelle geht es hervor, er habe nach einigen Versuchen festgestellt, "der Nutzen der Klassiker ist zu gering. Sie zeigen nicht die Welt, sondern sich selber." (GW 15, 181) Die Versuche, an denen er beteiligt war, waren Engels Inszenierung von Coriolan (am 27. Februar 1925) und das Projekt, in Verbindung mit Piscator und Sternberg, Julius Cäsar aufzuführen, das jedoch abgebrochen wurde. Diese beiden

Stücke würden als "Materialgrube" auf ihren "gestischen Inhalt" hin untersucht. Was herauskam, war nicht befriedigend, obwohl Brecht Coriolan als eines "der grossartigsten Werke Shakespeares" vor kurzem beschrieben hatte. (GW 15, 181) Wenn er Coriolan tatsächlich so hoch schätzt, heisst das also, dass Julius Cäsar allein die Kritik tragen soll, oder werden selbst die Werte der grossartigsten klassischen Werke als "zu gering" geschätzt? Diese Inkonsequenz klärt uns Brecht nicht auf. Jetzt meint er, die Klassiker zeigen bloss, "Persönlichkeiten für den Schaukasten. Worte in der Art von Schmuckgegenständen. Kleiner Horizont, bürgerlich. Alles mit Mass und n a c h Mass." (GW 15, 181-82)

Auf jeden Fall kommt Brecht zu ganz ernüchternden Ergebnissen. Als Beispiel für seine Methode, wie er den Wert eines Werkes feststellt, zitiert er "ein geistiges Experiment."

Wir stellen uns einfach vor, dass irgendein klassisches Werk, nehmen wir den Faust oder den Tell, von Knaben dargestellt wird, von einer Schulklasse. Meinen Sie nun, dass dies einen Wert für diese Knaben hätte? Würden die Gedanken, die sie aussprechen müssten, eine Schulung für sie darstellen? Würden sie oder andere Menschen von den Bewegungen, die sie auszuführen, von den Haltungen, die sie einzunehmen hätten, einen Nutzen haben? Würden diese Knaben lebensfähiger sein als andere, oder wäre die Gesellschaft lebensfähiger, die sie ausmachten? Antworten Sie im Ernst, was hätten diese Knaben, würde dies ^{ein} Experiment gemacht, anderes getan als ein paar ~~edle Töchter~~ ^{schöne Worte gesprochen und ein paar}

edle Töchter

edle Töchter

vollführt, oder in welchen Situationen hätten

sie gestanden, in denen sie im Leben je wieder stehen würden? Unsere klassischen Werke sind für das Auge verfertigt, nicht für den Gebrauch.

(GW 15, 182)

Dieses erstaunliche Zitat -- man wähnt eine Nachwirkung der Aufklärungsphilosophie des "prodesse et delectare"! -- lässt sich ohne weiteres aus der damaligen Arbeit Brechts erklären. Das "Gespräch" mit Ihering ist undatiert und fragmentarisch; der Redakteur der Schriften zum Theater setzt es "etwa 1929". (GW 15, 184) Das leuchtet ein, das Iherings Buch 1929 erschien und Brecht es kurz nach dem Erscheinen (oder sogar vorher) in die Hände hätte bekommen können. Ende 1928 beschäftigte sich Brecht schon mit dem Lehrstück, und aus dieser Tatsache, zusammen mit seinem Studium des Marxismus, erklärt sich die Änderung in seiner Haltung zu den Klassikern. Er nahm eine immer stärker werdende didaktische Haltung zum Theater ein, und die Klassiker waren ihm nicht didaktisch genug; sie liessen sich nicht einmal didaktisch genug machen. "Der neue Zweck heisst: Pädagogik," (GW 15, 198) schreibt er, und "erst der neue Zweck macht die neue Kunst." (GW 15, 198)

Vor allem beschäftigte sich Brecht 1928-29 mit dem Lehrstück für Schulkinder -- kein Wunder also, dass er 1929 die klassischen Dramen auf ihre Wirkung auf Schulkinder hin untersucht. Die Beschäftigung mit dem Lehrstück für Schüler dauerte auch an: 1929-30 folgten die beiden Schulooperen Der Jasager und Der Neinsager.⁷⁹

Die letzten Jahre des Jahrzehnts -- durch Brechts Schriften zum Theater beobachtet -- scheinen das Ende der Möglichkeit angekündigt zu haben, das Theater im wesentlichen zu ändern. Dass Brecht, Piscator und Jessner, u.a.m. das Theater der zwanziger Jahre beeinflusst hatten, ist unumstritten; aber am Ende des Jahrzehnts waren die alten Formen immer noch tief verschanzt und das Unterhaltungstheater blühte schon wieder auf. Klassische Werke verschwanden vom Spielplan der kommerziellen Bühnen. Auch die politische Situation trug dazu bei, das Gefühl einer ausgehenden Epoche zu verstärken. Indem sich Brecht also dem Lehrstück widmet, gab er gleichzeitig zu, dass das traditionelle Theater noch nicht unter die Erde geschaffen war. Theoretisch hatte er es zwar erledigt, aber der epische Stil hatte sich noch nicht durchgesetzt:

Das Theater hat die ^{grobe} Chance, die es gehabt hat, aus unseren Stücken einen neuen Stil für ihr gewohntes klassisches Repertoire zu finden, nicht benutzt. Er hat lediglich seinen alten Stil benutzt, unsere Stücke zu verderben.

(GW 15, 76-77)

Gleichzeitig aber gab er die Hoffnung nicht auf, dass das Theater einmal doch zeitgemäss sein würde:

Diese Situation wird solange dauern, bis die Theater den von unseren Stücken geforderten und ermöglichten Aufführungsstil sich erarbeitet haben ... es muss ein Stil sein, der den ganzen heute noch lebenskräftigen Teil des Theaterrepertoires zu neuer Wirkung bringt.

(GW 15, 131)

D. Rundfunkbearbeitungen: Macbeth und Hamlet

Die beiden von Brecht vorgenommenen Rundfunkbearbeitungen von Shakespeares Macbeth und Hamlet stellen ein besonderes Kapitel seines Schaffens dar. Macbeth wurde 1927, Hamlet 1931 bearbeitet.⁸⁰ Über beide wissen wir sehr wenig: die Texte der Sendungen sind nicht überliefert worden und wir sind daher gezwungen, uns auf Sekundäres zu verlassen.

Brechts Haltung zum Rundfunk können wir den Schriften zur Literatur und Kunst entnehmen, deren erster Band allerdings wenige Schriften über das Radio unter der Rubrik "Radiotheorie" enthält. (GW 18, 117 f) Daraus ergeben sich einige wertvolle Hinweise auf seine Rundfunkbearbeitungen von Shakespeare.

Brechts Haltung zum Radio war zunächst ablehnend: "Es ist eine sehr schlechte Sache." (GW 18, 120) Er meinte damit, das Radio sei ein unserer Gesellschaft weit vorausgehendes Mittel, weil wir durch dieses fortschrittliche Medium nichts zu sagen hätten. Diese erste (und undatierte) Schrift repräsentiert aber keineswegs seine endgültige Meinung, denn obwohl die Meinung, niemand habe etwas im Radio zu sagen, bis 1932 wiederholt geäußert wird,⁸¹ kam er selbst in engsten Kontakt mit dem Radio: am 14. Oktober 1927 sendete der Berliner Rundfunk seine Bearbeitung von Macbeth.

Kurz danach (wohl infolge seiner Erfahrungen an Macbeth) schrieb er am 25. Dezember 1927 einige "Vorschläge für den

Intendanten des Rundfunks," (GW 18, 121 f) in welchem er seinen Mitarbeiter an der Macbeth-Sendung, Alfred Braun, pries:

Was die Hörspiele betrifft, so sind hier ja tatsächlich von Alfred Braun interessante Versuche unternommen worden.

(GW 18, 122)

Alfred Braun war ein führender Rundfunkbearbeiter und scheint die gleiche Experimentierlust wie Brecht zu haben.⁸² Brecht lobte auch die Versuche im "akustischen Roman" von Arnolt Bronnen und gibt darauf sogar die Adresse des "grossen Epikers" Alfred Döblin bekannt. Die Honorare für Rundfunkarbeit findet er aber lächerlich und schäbig. (GW 18, 123)

Genau wie Brechts Haltung zum Theater 1928 didaktisch wurde, so auch seine Haltung zum Rundfunk: "Kunst und Radio sind pädagogischen Zwecken zur Verfügung zu stellen." (GW 18, 124) Inwiefern aber diese Haltung seine Bearbeitung von Hamlet beeinflusste, lässt sich wegen des Materialmangels nicht genau ermitteln. Auf jeden Fall kam Brecht immer mehr zu der Überzeugung, das Radio könne und solle ein Kommunikationsapparat sein. Selbstverständlich wird die Anwendung der Mittel der epischen Dramaturgie empfohlen; die Klassiker jedoch - d.h. hier Shakespeare bieten kaum solche Möglichkeiten:

Auch das alte Drama der shakespearischen Dramaturgie ist nahezu unbrauchbar für den Rundfunk, denn am Empfänger wird der einzelne und Vereinzelte anstatt eine Menge in Kontakt dazu gebracht, Gefühle, Sympathien und Hoffnungen zu investieren in Intrigen, die nur

den Zweck haben, dem dramatischen Individuum
die Gelegenheit zu geben, sich auszudrücken.

(GW 18, 132)

Zur Zeit der Lehrstücke und der Versuche um Publikumsbelehrung
nimmt es nicht wunder, dass Brecht Shakespeares Dramatik ablehnt.
Die epische Dramatik hingegen "mit ihrem Nummercharakter, ihrer
Trennung der Elemente, also des Bildes vom Worte und der Wörter
von der Musik, besonders aber ihre belehrende Haltung, hätte
für den Rundfunk eine Unmenge praktischer Winke." (GW 18, 132)

Diese Schrift stammt aus dem Jahr 1932 -- also n a c h
seinen beiden Rundfunkbearbeitungen von Shakespeare. War dies
etwa das Ergebnis seiner beiden Versuche? Die schon 1929 aus-
gesprochene Ablehnung der Klassiker wird zwar hier wiederholt,
aber es gibt keine Erklärung dafür, warum sich Brecht dann 1931
zu einer neuen Bearbeitung von Shakespeare Überreden liess. Es
kann doch durchaus der Fall sein, dass die Versuche um Rundfunk-
bearbeitungen von Shakespeare für Brecht zu einem unbefriedigenden
Ergebnis geführt hatten. Shakespeares Werke hatte er in dieser
Beziehung als Material benutzt -- er spricht jetzt allerdings
von "Rohstoff." Dieser eben zitierten Schrift nach kann man
nur den Schluss ziehen, er habe den Materialwert von Shakespeare
zu gering gefunden. (GW 18, 128)

Brechts Rundfunkbearbeitungen von 1927 und 1931 sind die
einzigen Rundfunkbearbeitungen der Klassiker, die er vornahm;
doch schrieb er andere Werke für das Radio.⁸³ Nach seiner Aus-
wanderung aus Deutschland wurde die Arbeit an Shakespeare oder

an sonstigen klassischen Dramatikern im Rundfunk nicht wiederhergestellt.

i. Macbeth

Am 14. Oktober 1927 sendete der Berliner Rundfunk Shakespeares Macbeth in der Rundfunkbearbeitung von Bertolt Brecht. Mitarbeiter war Alfred Braun. Diese Sendung war eine der ersten Shakespeare-Sendungen in Deutschland, obwohl sie von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft in der Jahresübersicht nicht verzeichnet wurde. Erst im Band LXV auf das Jahr 1928 schreibt der Berichterstatter Egon Mühlbach: "Zum erstenmal sind Funkübertragungen zu verzeichnen."⁸⁴ Es werden darauf drei Sendungen erwähnt, unter denen sich ein unechtes Stück von Shakespeare (Der verlorene Sohn von London), aber nicht die Brechtsche Bearbeitung befindet.

Es ist wegen der geschichtlichen Bedeutung dieser Bearbeitung um so bedauerlicher, dass der Text verlorengegangen ist. Korrespondenz mit dem Brecht-Archiv in Berlin und mit dem Institut für Theaterwissenschaft in Köln hat lediglich festgestellt, dass keine Unterlagen aufzufinden sind.⁸⁵ Alles, was im Brecht-Archiv enthalten geblieben ist, sind bloss zweieinhalb Seiten Text mit dem Dialog zwischen Macbeth und Banquo. Das einzige Originalmaterial, das einer Untersuchung dienen kann, ist die von Brecht geschriebene Vorrede zur Funksendung. (GW 15, 115 ff) Dazu kommen drei Berichte: Erich Schuhmacher diskutiert die Sendung ausführlich in seinem Buch Macbeth auf der deutschen Bühne

(Emsdetten 1938, S. 254 ff); die beiden weiteren Berichte -- in Ernst Leopold Stahl Shakespeare und das deutsche Theater (Stuttgart 1947, S. 616) und Carl Niessen Brecht auf der Bühne (Köln, 1959, S. 14) -- basieren zum weitaus grössten Teil auf Schuhmacher und führen ihn als Quelle an.

Es gibt einen weiteren Grund, warum der Verlust der Brechtschen Funkversion zu bedauern ist. Aus dem vorhandenen Material geht hervor, dass diese Bearbeitung ganz revolutionär war, nicht nur in der Behandlung Shakespeares, sondern auch in der Verwendung des Rundfunkmediums für das Drama.

Die Sendung findet bei den Kritikern -- Schuhmacher, Stahl, Niessen -- glatte Ablehnung. "Bedenkenlos,"⁸⁶ "tendenziös,"⁸⁷ "willkürlich,"⁸⁸ -- so lauten die Urteile. Die Haltung dieser Kritiker ist typisch für die Ablehnung aller radikalen Modernisierungsversuche Shakespeares durch die konservative Gelehrsamkeit. Im Brennpunkt dieser Reaktion stand jahrelang die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, die den Kampf auch heute noch weiterführt.

Was eigentlich bei solchen Kritiken am meisten beunruhigend ist, ist nämlich die Tatsache, dass die Bearbeitung keineswegs als Versuch, dem modernen Menschen den Text bedeutungsvoll zu machen, betrachtet wird, sondern alle solchen Versuche werden gleichsam von vornherein als eine Art Shakespeare-Lästerung angesehen. So wird Brecht von Erich Schuhmacher als Marxist und Bolschewist gestempelt -- und das schon im allerersten Satz der

Rezension -- was dann alles weiter Geschriebene stark beeinflusst. Selbst die durch die Notwendigkeit der Funksendung vorgenommenen Änderungen am Text werden als Mängel der Brechtschen Version vorgelegt.

Akustische Bedingungen und Forderungen, mehr aber noch politische, marxistische und bolschewistische Programme und Thesen bestimmten die Umwandlung des Dramas zum Hörspiel ... Alle Stellen, deren Eindruck zum grossen Teil auf das Bild, das Mimische oder Gestische begründet war, waren durch andere Szenen oder durch ausgiebige Geräuschverwendung ersetzt.⁹⁰

Es darf hier bloss erwähnt werden, dass die Ersetzung visueller Szenen durch Geräuscheffekte (also Mittel, die dann durch die Phantasie wieder Bild werden) zu den grundsätzlichsten Rundfunktechniken gehört.

Schuhmacher fährt fort:

Ein Ausrufer unterstellte mit knappen Angaben die Szenenfolge. Schon die turbulente Spannung des Anfangs sollte durch ein "Hörbild" geschaffen werden, das über die Absichten der Bearbeiter sofort deutlich genug Auskunft gab. Aus dem Lärm einer modernen Schlacht lösten sich die Stimmen des "Feldpredigers," des "Pazifisten," eines "Etappenhelden," des "schneidigen Offiziers," des "Landesverräters," des "Unhelden," eines "Okkultisten," und "eines Sterbenden." Den Text mussten verunstaltete Stellen aus den Schlachtszenen der Königsdramen von Shakespeare liefern. Das Geräusch geht in das Gekeife der Hexen über. Der Text ist stets sehr frei und willkürlich aus dem Original zusammengepresst, da das Hörspiel

schon zeitlich eine bedeutend straffere
Verdichtung der Handlung verlangte.⁹¹

Einzelne Elemente der weiteren Sendung werden auch von Schuhmacher erwähnt -- und "krass" genannt. Der Ausrufer -- Brechts erste Verwendung dieses von ihm beliebten Mittels -- leitet eine Szene mit einem Titel ein, der oft auf einen besonderen (für Schuhmacher tendenziösen) Aspekt der Handlung Aufmerksamkeit lenkt. "Musik unterstreicht gleichfalls bedeutende Monolog- oder Dialog-partien. Wie in einem Film blendet eine Szene zur anderen über."⁹² Diese technischen Elemente zeigen wie "modern" Brechts Funkversion in der Tat war. Anbetracht der Tatsache, dass diese Sendung eine der ersten Shakespeare-Sendungen überhaupt war, muss man Brechts Technik bewundern.

Hervorgehoben als Beispiel für Überblendung der Szenen wird die Szene des Gastmahls, "das zu Ehren des Königs Duncan gegeben wird, wo die Montage bald das Gespräch zwischen der Lady Macbeth, bald die Geräusche des Banketts, dann wieder das Gespräch der Lady mit Duncan oder die Monologe Macbeths hören lässt."⁹³ Heute würde man einen solchen Regieeinfall wahrscheinlich für genial erklären.

Nach dem zweiten Akt des Originals ist eine kurze Pause vorgesehen. Der Ausrufer leitet mit einer längeren Erzählung das Spiel wieder ein. Er erinnert an den Königsmord und erzählt dann den Inhalt des ganzen dritten Aktes, die Ermordung Banquos, den Ausgang des Banketts und die Gehorsamsverweigerung Macduffs.⁹⁴

In scharfen Worten verurteilt Schuhmacher die Bearbeitung weiter, weil die Bearbeiter die Erscheinung des Geistes nicht nur durch irgend ein funkisches Mittel nicht ersetzten, sondern auch weil sie "diesen für die Macbeth-Handlung so unentbehrlichen Teil" ganz ausliessen. Brecht ersetzte nämlich den Geist durch eine vom Ausrufer gesprochene Schilderung, die Schuhmacher "grell und gegenständlich" fand und für ihn "selbst im geringsten nicht ein Ersatz für die eindrucksvolle Handlung und Sprache Shakespeares sein" konnte.⁹⁵

Das Spiel geht mit einem aus vielen Originalstellen (Shakespeare III, ii, iv) zusammengeführten Monolog Macbeths, der über die Heide zu den Hexen reitet, weiter. Die untermalende Musik geht in den Hexensabbatt über, aus dem nachher die Weissagungen, von einem Hexenchor gesprochen, hervorklingen. Die Szenen des Schlusses sind vereinfachend zusammengefasst und -- wie das ganze Stück -- stark verkürzt, mit musikalischen Akzenten verbunden und unterstützt und mit Gesprächswendungen, die die Illusion von Raum und Zeit geben sollen, durchsetzt.⁹⁶

In dieser Rezension von Schuhmacher muss man zwischen den Zeilen lesen, wenn man das kleinste Lob finden will. Indem er schreibt: "... gegen den Schluss lässt die suggestive Konzentration nach," gibt er implizite zu, die von Brecht eingesetzten Geräuscheffekte doch eine Suggestion, wenn nicht auch eine Spannung geschaffen haben. Wir mögen es wohl für möglich halten, wenn er schreibt, die Bearbeitung sei "ganz und gar" unvollkommen

und dass "der Ausfall des Mittelaktes dem dramatischen Aufbau eine der wichtigsten Stützen" genommen habe; aber er lässt sein Vorurteil noch einmal durchblicken, indem er bemerkt, diese Bearbeitung sei "typisch für die fanatische und ehrfurchtslose Absicht, das Dichtwerk in den Dienst kleinlicher und zersetzender Parteipropaganda zu stellen."⁹⁷ Das heisst, Brecht sein gesellschaftliches Bewusstsein und seine Bemühungen um Gesellschaftsreform im Namen der Menschlichkeit abstreiten. Für völlig falsch muss man den Schluss dieser Rezension halten: "Es ist bezeichnend für den kulturellen Verfall der Zeit vor 1933, dass ein staatliches Institut zum Vermittler einer solchen Verballhornung eines der grössten Dichtungen werden konnte."⁹⁸

Dass sich Brecht mit dem Text von Macbeth grosse Freiheiten nahm, liegt auf der Hand. Dass seine Eingriffe den Text von Shakespeare zerstückelte und eher einer Umarbeitung als einer Bearbeitung gleichkam, durfte auch einleuchten. Aber diese Haltung Brechts dem Original gegenüber stimmt mit seinen geäusserten Theorien völlig überein. Man sieht sofort seine Behandlung des Textes als Material und die Einlegung seiner eigenen Gesichtspunkte. In dieser Hinsicht hat Schuhmacher völlig recht: die Bearbeitung war durchaus tendenziös, aber so sind alle Dichtungen Brechts. Das heisst aber ihm weder seinen dichterischen Rang noch seine Ehre abstreiten. In dieser Rundfunkbearbeitung nahm Brecht genau das vor, was er schon bei Marlowes Edward the Second vorgenommen hatte und was in seinen Schriften zum Theater deutlich zum Ausdruck gebracht worden war.

Brechts Bearbeitung von Macbeth kann daher nicht mit den Grundsätzen der konservativen Gelehrsamkeit betrachtet und verurteilt werden, da seine eigenen Theorien zu den traditionellen fast in direktem Gegensatz stehen. Man darf sich zunächst nur fragen, inwiefern Brecht seinen eigenen Theorien in dieser Bearbeitung gerecht wurde. Vor allem wird zu überprüfen sein, ob die "Vorrede zu Macbeth" etwas mehr Licht auf die Bearbeitung wirft.

In dieser Vorrede legt Brecht seine Meinung von Macbeth deutlich dar. Wie nur zu erwarten ist, beurteilt er das Stück ganz von dem Standpunkt des modernen Theaters und als Mann der zwanziger Jahre. "Bei einer Durchsicht des Stückes Macbeth muss es jedem auffallen, dass dieses Stück der zeitgenössischen Theaterkritik, mit nur eineinhalb Ausnahmen, nicht standhält." (GW 15, 115) An erster Stelle könne uns das Stück so wenig über die Psychologie des Mörders aussagen, dass es gar keinen Sinn habe, Worte darüber zu verschwenden. Für Brecht sagen die "naturalistischen Standardwerke des vorigen Jahrhunderts" und die neuesten wissenschaftlichen Forschungen mehr aus als Macbeth. (GW 15, 116)

"Aber sogar als Theaterstück ist das Stück wenig gestuft und überhaupt nicht geballt." (GW 15, 116) Seine Argumentation basiert auf der Tatsache, dass die Prophezeiungen, die am Anfang gesprochen werden, im Verlauf des Stückes nicht alle in Erfüllung gehen. Dass die Nachkommen Banquos z.B. später in der Geschichte Könige werden, ist für Brecht belanglos, denn "im Stück werden

sie es nicht." (GW 15, 116) Und er verlangt von der Ästhetik, die das Stück leitet, dass am Ende alle Fäden zusammengezogen werden. In dieser Hinsicht also sei das Stück unlogisch.

Das ist bei weitem nicht alles. Nachdem Banquo ermordet worden und sein Sohn entflohen ist, macht sich Macbeth bittere Gedanken über die "Gefahr," die ihm Fleance repräsentiert. "Er scheint genauso von dem Eintreffen der Prophezeiung überzeugt zu sein wie der Zuschauer." (GW 15, 116-17) Leider ist Fleance ein für allemal von der Szene verschwunden. "Man kann nur annehmen, dass der Verfasser ihn vergessen hat oder dass dieser Schauspieler, der den Fleance spielte, nicht gut genug war, um bei der Verbeugung am Schluss dabei zu sein." (GW 15, 117)

Seine Meinung über die Logik des Stückes in Bezug auf die Prophezeiungen scheint provokatorisch wirken zu wollen. Von dem absoluten Standpunkt aus -- und Brecht nimmt hier einen absoluten Standpunkt ein -- hat er wohl recht: das Stück ist wohl unlogisch, aber diese Haltung lässt so viele Aspekte unbeachtet, dass sie dem Stück nicht gerecht wird.

Nachdem Macbeth Duncan ermordet hat, steht er auf der Höhe des Erfolgs und der Macht. Sein Niedergang tritt erst ein, wenn er sich entschliesst, Banquo zu ermorden. Die Motivation für diesen Mord wird ziemlich genau bekanntgegeben:

Our fears in Banquo stick deep,
And in his royalty of nature reigns that
which would be feared ...

There is none but he

Whose being I do fear: and under him
My genius is rebuked, as it is said
Mark Anthony's was by Caesar. He chid the sisters,
When first they put the name of king upon me,
And bade them speak to him; then prophetlike
They hailed him father to a line of kings.
Upon my head they placed a fruitless crown
And put a barren scepter in my gripe,
Thence to be wrenched with an unlineal hand,
No son of mine succeeding. If it be so,
For Banquo's issue I have filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murdered;
Put rancors in the vessel of my peace
Only for them, and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings the seeds of Banquo kings!

(III, i, 49 - 70)

Ironischerweise treibt hier Macbeth der Wunsch, eine Dynastie seiner Familie zu gründen, zur Ermordung Banquos vorwärts. Diese Präokkupation mit der Zukunft (Vgl. auch I, vii, 1 - 5) spielt eine bedeutende Rolle in dem tragischen Niedergang Macbeths. Denn nachdem Banquo ermordet worden ist, sieht Macbeth ein, dass der Mord sinnlos war, da Banquos Sohn Fleance entkommen ist: so muss Macbeth jetzt um so mehr die Zukunft fürchten. Er weiss zwar um die Zukunft, aber er weiss gleichzeitig, dass sie Banquos Nachkommen von den Hexen zugesprochen wurde.

Die Prophezeiung über Banquos Nachkommen spielt also eine grosse Rolle in der Motivation Macbeths: sie bringt einen logischen Zusammenhang zustande zwischen der Prophezeiung am Anfang,

der Ermordung Banquos, der Bankettszene, wo Macbeth Banquos Geist sieht und infolgedessen den Anwesenden sein Geheimnis enthüllt, und schliesslich seinem Untergang, da dieser erst mit den niemals nachlassenden Sorgen über Banquo und seine Nachkommen angebahnt und die Tragik des Charakters Macbeth gesteigert wird.

"Die erschreckende Unlogik," die Brecht in dem Stück sehen will, zeigt sich tatsächlich als eine ~~logische~~ Notwendigkeit, und die Tatsache, dass vor dem letzten Vorhang nicht jede Prophezeiung in Erfüllung geht, ist schliesslich eine Nebensächlichkeit. Auch die Kritik, das Stück sei "wenig gestuft und überhaupt nicht geballt," wird von vielen Kritikern nicht geteilt. Margaret Webster z.B. -- Theaterkritiker wie auch -Regisseur -- schreibt in ihrem Buch Shakespeare Without Tears:

Its construction is as tight as Lear's is vast and spreading. Its shortness has led many critics to suppose that the Folio text, which is the only one we have, has been much cut. Yet its design is exact, its pattern as precisely balanced as a Bach figure, its action taut and muscular ...⁹⁹

Brecht behauptet weiter, dass Macbeth auch dem zeitgenössischen Theater nicht standhalte. Obwohl er nicht genau orientiert sei, vermutet er, dass "dieses Stück zumindest in den letzten fünfzig Jahren, in irgendeinem unserer Theater in irgendeiner Übersetzung und in irgendeiner Regieauffassung Erfolg haben konnte." (GW 15, 117) Es wäre natürlich zu bestreiten, ob etwa Reinhardts Macbeth (29. Februar 1916) oder Jessners Inszenierung

(10. November 1922) in diese Kategorie fielen.¹⁰⁰

Brecht macht eine Bemerkung, die sich auf seine Rundfunkbearbeitung direkt bezieht:

Besonders die mittleren Partien des Stückes,
jene Szenenfolge, die den Macbeth in blutige,
aber aussichtslose Unternehmungen verwickelt,
können auf dem Theater, wie es jetzt ist, nicht
dargestellt werden. Und die sind ohne Frage
die wichtigsten Partien.

(GW 15, 117)

Es ist bezeichnend, daß das, was man nach Brecht nicht auf der Bühne darstellen könne, auch in der Funkbearbeitung fehlte: der dritte Akt wurde vom Ausrufer erzählt. Man fragt sich, warum Brecht das Stück überhaupt zur Sendung fertigstellte, wenn er von vornherein zugibt, die allerwichtigsten Partien können heute nicht mehr dargestellt werden. Offensichtlich hoffte er auf dem Umwege des Radios einen neuen Darstellungsstil herbeizwingen zu können, denn auch hier spricht er von dem Theater, "wie es jetzt ist." Er denkt also immer an die These, die er in seinem Aufsatz "Wie soll man heute die Klassiker spielen?" geäußert hatte: (GW 15, 111 ff) bevor man die Klassiker aufführen könne, müsse man das Theater so umgestalten, dass die zeitgenössische Produktion stilgemäss dargestellt werden kann; dann wären die Klassiker als Material zu gebrauchen.

Seine Kritik an Macbeth enthüllt sich also tatsächlich als eine Kritik des zeitgenössischen Theaters: das heutige Theater sei nicht in der Lage, Shakespeares Stücke richtig aufzuführen.

Das ist nicht Shakespeares Schuld, sondern es ist bloss ein Zeichen der Geschichte; die Gesellschaft habe sich gewandelt, aber das Theater nicht mit ihr. Shakespeares Theater war zu seiner Zeit durchaus lebensnah:

Wenn wir die Stücke Shakespeares betrachten, dem wir ruhig einen gewissen Kredit gewähren können, so müssen wir zu dem Schluss kommen, dass es irgendwann ein Theater gegeben hat, das mit dem Leben in einem ganz anderen Kontakt stand.

(GW 15, 117)

Heute aber sei alles ganz anders. Nach Döblin könne das Theater das Leben überhaupt nicht wahr darstellen. Nach Döblin könne man aus einem Drama "niemals das Leben, sondern nur den Geisteszustand des Dramatikers erfahren." (GW 15, 118)

Das Drama Shakespeares jedoch und wohl auch sein Theater war der Form zumindest sehr nahe, die jene Wahrheit des Lebens selbst konservieren kann. Durch jenes epische Element, das in den Stücken Shakespeares steckt und das die theatrale Wiedergabe dieser Stücke so erschwert, war Shakespeare imstande, diese Wahrheit einzufangen.

(GW 15, 118)

Das Theater sei also nicht in der Lage, Shakespeare aufzuführen, weil das Theater noch nicht den epischen Stil angenommen hat. Im epischen Element also stecke die Wahrheit des Dramas und das stimme gerade damit überein, was der grosse Epiker Alfred Döblin Brecht in einem Gespräch gesagt hatte. Brecht kommt dadurch zu dem unvermeidlichen Schluss, dass "es ... einen einzigen Stil

für das heutige Theater (gibt), der den wirklichen, nämlich den philosophischen Gehalt Shakespeares zur Wirkung bringt, das ist der epische Stil." (GW 15, 118)

Hier stoßen wir aber auf noch einen Widerspruch. Was will Brecht eigentlich von Shakespeare gebrauchen, den Stoff (Material) oder den philosophischen Gehalt? Sind diese beiden Begriffe nun etwa gleichzusetzen? Wenn der Regisseur dem Materialwert seine eigenen Gesichtspunkte auferlegen soll, heisst das doch nicht, dass s e i n e Philosophie (und nicht die des Dramatikers) zum Ausdruck gebracht wird? Materialwert umfasst zwar sowohl die Handlung als auch die Thematik (den Gehalt), aber es ist nicht einzusehen, wie Brecht Shakespeares philosophischen Gehalt zum Ausdruck bringen will, wenn er eine ganz andere Weltanschauung als Shakespeare hat, und doch auch mit Sternberg glaubte, es habe sich viel geändert seit dem 16. Jahrhundert: "Es gibt keine ewigen Werte in der Kunst." (GW 15, 147) In diesem Aufsatz spricht er doch von Shakespeares Wahrheit und von seinem philosophischen Gehalt. Der Widerspruch wird nicht aufgeklärt. Ja, er behauptet sogar, Shakespeares Werke seien Beispiele "reinen Stoffes."

Er kommt zu diesem Schluss, in dem er Shakespeare mit den deutschen Klassikern, Hebbel und Schiller vergleicht. Den letzteren fehlt gerade die Fähigkeit, den philosophischen Gehalt so darzustellen, dass ihn der Zuschauer selbst aus dem Stück herausziehen kann. "Wo die deutschen Dramenschreiber ... zu denken anfangen, fingen sie an zu konstruieren." (GW 15, 118-19) Folglich

sei der philosophische Gehalt ihrer Stücke fragwürdig. Shakespeare hingegen denkt nicht noch konstruiert er. Das tut für ihn der Zuschauer. Shakespeares Handlung folge einer natürlichen Bahn.

Alle Dinge laufen bei ihm natürlich aus. In der Zusammenhanglosigkeit seiner Akte erkennt man wieder die Zusammenhanglosigkeit eines menschlichen Schicksals, wenn es von jemand berichtet wird, der kein Interesse daran hat, es zu ordnen, um eine Idee, die nur ein Vorurteil sein kann, mit einem Argument zu versehen, das nicht aus dem Leben gegriffen ist.

Es gibt nichts Dümmeres, [als] Shakespeare so aufzuführen, dass er klar ist. Er ist ~~aber~~ *von Natur unklar. Er ist* absoluter Stoff.

(GW 15, 119)

Dieses Grundsätzliche bei Shakespeare stehe im Widerspruch zur herrschenden Ästhetik der Zeit. Es könne also von den Theatern nicht "gefasst" werden. Und das sei zu bedauern, denn Shakespeare biete das beste Beispiel reinen Stoffes. Die Klassik sei aber in seiner Generation ausgetilgt worden, "da sie ohne eine Umwertung der wesentlichsten Ideenkomplexe gar keine Existenzmöglichkeit hat." (GW 15, 119) Wenn seine Generation also den Weg zu den Klassikern zurück finden sollte, dann wäre dies nur durch den Zugang zu Shakespeares reinem Stoff herbeizuführen.

Brecht stellt also die Verbindung fest zwischen Shakespeares Stücken und seiner eigenen Dramaturgie. Shakespeares reiner Stoff -- das heisst, Shakespeares Stücke spiegeln das Leben wider, wie es ist, daher seien Shakespeares Werke episch, daher könne

dieser Stoff auf dem heutigen Theater, im e p i s c h e n Stil allerdings, gebraucht werden.

Inwiefern sind diese Argumente in der Bearbeitung von Macbeth reflektiert? In der "Vorrede zu Macbeth" ging Brecht offensichtlich weit über sein Thema hinaus: er verwendete diese Vorrede zur Niederschrift seiner Gedanken über Shakespeares ganze Dramatik und über die Brauchbarkeit dieser Werke auf dem zeitgenössischen Theater. Die Kritik von Macbeth wurde Anlass zu einer Besprechung des Nutzens der ganzen klassischen Dramatik in der modernen Zeit wie auch zu dem Aufruf zur Neuerkämpfung der Klassiker für die Gegenwart. Die Bearbeitung von Macbeth -- obwohl wir uns auf sekundäre Quellen verlassen müssen -- zeigt den Einfluss dieser Gedanken.

Die Bearbeitung für den Rundfunk war offensichtlich nach den Grundsätzen des epischen Theaters vorgenommen. Nicht nur die Einschaltung des Ausrufers, sondern auch das Erzählen längerer Partien der Handlung, sowie das Zusammenfassen und das Voraussagen gewisser Vorgänge -- das alles weist darauf hin, dass die Sendung wahrscheinlich das erste Radiodrama nach epischen Grundsätzen war.

Inwiefern der "philosophische Gehalt" zum Ausdruck kam, ist unmöglich zu sagen. Offensichtlich ^{betrachtete} ~~legte~~ Brecht doch den Stoff ^{von} ~~aus~~ seinen Gesichtspunkte aus, denn nach den Berichterstat- tern war das Stück pazifistisch angelegt. Schon der Anfang mit der grossen Schlachtszene, durch verschiedene Geräuscheffekte und durch Stellen aus anderen Schlachtszenen Shakespeares hervor- ge-

rufen, sowie auch die Figuren, die vorkommen (Feldgeistlicher, Pazifist, Etappenheld, schneidiger Offizier, Landesverräter, Unheld, Okkulist, Sterbender) -- das alles deutet darauf hin, dass zumindest diese Szene eine Anti-Kriegs-Tendenz aufzeigte.

Was Brecht an philosophischem Gehalt unterstreichen wollte, lässt sich nicht ermitteln, nur vermuten. Die Zusammenfassung gewisser Teile, vor allem des dritten Aktes und die Zusammenfassung, beziehungsweise Vereinfachung des Schlusses, lässt die mögliche Folgerung zu, es ging Brecht hier um die Darstellung eines politischen Verbrechens, eines verbrecherischen Aufstiegs durch Mord. Das scheint sich dann gut an die Anfangsszene anzuschliessen: die Darstellung politischer Macht und Verdorbenheit in Verbindung mit den Greueln des Krieges.

Brechts Bearbeitung von Macbeth für den Rundfunk liegt ganz auf der Linie seiner Gedanken zum zeitgenössischen Theater. Sie zeigt jene Haltung zu den Klassikern, die sich schon in seiner Bearbeitung von Eduard II. und in seinen theoretischen Schriften geäußert hatte: Macbeth war für Brecht Material. Dies wurde seinem Willen unterzogen, indem er es episierte und die Taten eines politischen Machtgierigen darstellte. Macbeth nimmt in Brechts Verhältnis zum Rundfunk etwa die gleiche Stelle ein, die Eduard II. in seinem Verhältnis zur Klassikerbühne darstellt. Es stellt das Bemühen dar, den Rundfunk und die Klassiker für das epische Theater zu gewinnen.

ii. Hamlet

Brechts zweiter Versuch mit dem Medium des Rundfunks war eine Bearbeitung von Shakespeares Hamlet, die am 31. Januar 1931 vom Berliner Rundfunk gesendet wurde. Alfred Braun führte Regie und Fritz Kortner und Oskar Homolka spielten Hauptrollen.

Bei dieser Bearbeitung sind die Unterlagen kaum reichhaltiger als die der Macbeth-Bearbeitung. Im Brecht-Archiv befinden sich "zwei Reclam-Ausgaben, und zwar eine Ausgabe mit Streichungen auf sieben Seiten und drei Wort-Veränderungen (im 3. Aufzug, 2. und 3. Auftritt), und eine zweite Ausgabe, die nur wenige Unterstreichungen, Anstreichungen und einige Notizen enthält; ausserdem zwei Texte für den Rundfunksprecher sowie eine kurze Texteingfügung."¹⁰¹

Der einzige Bericht über diese Sendung ist bei Carl Niessen zu finden:

Zu Brechts Beiträgen zum Funk gehörte auch die respektlose Hamlet-Bearbeitung, die 1931 (10. Januar) zur Eröffnung des neuen Funkhauses gesendet wurde. Neben dem fetten Namen Brecht erschien nur schüchtern-petit der Name des britischen Dichters, Bernhard Diebold kam Brecht wie ein Jüngling vor, der zu melodramatischer Unterhaltung im Rosengarten herumläuft und Blümchen abschneidet. Als Probe der epischen Knüpfung der Fragmente sei ein Beispiel beigebracht. "Bevor wir Hamlet auf dem Friedhof zeigen, unterbrechen wir den

Gang der Handlung wegen des ausserordentlichen
Berichtes vom Tode der Ophelia.¹⁰²

Mit diesem wenigen Material können wir trotzdem zu einigen Schlüssen über diese Sendung kommen. Wie bei der Macbeth-Bearbeitung lässt Brecht das Stück auch hier episch aufführen: einzelne Szenen werden durch einen Erzähltext verbunden. Die Unterbrechung der Handlung, um eine andere Szene einzuschieben, ist nicht weniger episch, sowie auch die Voraussagung der kommenden Handlung. Der Tod Ophelias wird "berichtet;" der Bericht wird "ausserordentlich" genannt, d.h. der Tod wird schon bekanntgegeben und die Zuschauer sollen ihre Aufmerksamkeit auf die Tatsachen und die Erzählweise lenken. Dieses Element gehört durchaus zum epischen Theater.

Nach 1931 bearbeitete Brecht keine Klassiker mehr. 1933 wanderte er aus Deutschland aus. Er schrieb aber weitere Hörspiele¹⁰³ -- aber es hatte wohl keinen Zweck, eine Rundfunkbearbeitung von Shakespeare anzufertigen, wenn er mit keinem deutschsprachigen Sender in Kontakt stand. Auch nach seiner Rückkehr nach Berlin nahm er diesen Aspekt seines Schaffens nicht wieder auf: er widmete sich ganz seinem Theater.

Brechts beide Versuche um Shakespeare-Bearbeitungen gehören nicht nur zeitlich in die Zeit von 1918 bis 1933, sondern auch in ihrer Art. Sie legen Zeugnis davon ab, wie Brecht in den Jahren 1918 bis 1933 stets bereit war zu experimentieren. In den zwanziger Jahren stellte diese Lust am Experimentieren einen wesentlichen Teil seines Werkes dar. Diese Versuche wurden aber

nicht ohne weiteres unternommen: sie basierten auf festen epischen Grundsätzen. In diesem Sinne waren seine beiden Shakespeare-Bearbeitungen echte "Versuche," wie er das Wort immer verstanden hat.

Zusammenfassend kann also über Brechts Haltung zu Shakespeare in den Jahren 1918 bis 1933 gesagt werden, dass Brecht Shakespeare in manchem so betrachtete, wie er die anderen Klassiker ansah. Shakespeare musste, soweit er einen Teil des deutschen Theaters ausmachte, den gleichen Erneuerungsversuchen unterzogen werden wie alle anderen Dramatiker. Dass Brecht zwar Shakespeare für einen der grössten, ja den allergrössten Dramatiker hält, kommt deutlich zum Ausdruck: er fühlt sich sogar auf Du und Du mit dem englischen Wilhelm. Aber diese Verehrung rettete Shakespeare nicht von seinem Platz an der Front als "Kanonenfutter für die Bühne." Auf dem zeitgemässen Theater gab es keine Ausnahme; jeder musste "erneut" werden.

Brechts Grundhaltung zu klassischen Dramen -- die Betrachtung eines Werkes als Material zum beliebigen Gebrauch des Regisseurs -- findet schon 1923 bei der Bearbeitung von Edward the Second Anwendung, wird aber erst 1926 theoretisch aufgeschrieben. Auch gibt es in Brechts Schriften über Shakespeare und die Klassiker viele Widersprüche, die sich daraus erklären lassen, dass er erst in den zwanziger Jahren seine Ideen entwickelte und dass Einflüsse aus vielen Richtungen auf ihn einwirkten.

1926 fängt Brecht mit seinem Studium des Marxismus an: seine Haltung zu Shakespeare verändert sich im grossen und ganzen

nicht, obwohl nun immer das Soziale und das Wirtschaftliche besonders betont wird.

1929 vollzieht sich in Brecht ein Wandel in seiner Haltung zu Shakespeare. Dies ist wahrscheinlich nicht nur dem Einfluss von Sternberg, Korsch, et al zuzuschreiben, sondern auch Brechts Hauptbeschäftigung, dem Lehrstück: jetzt lassen sich die Klassiker nicht zu didaktischen Zwecken anwenden. Diese Ablehnung der klassischen Werke wird 1931 unterbrochen, indem Brecht Hamlet für den Rundfunk bearbeitet. In seinen beiden Rundfunkbearbeitungen zeigen sich die Ideen und die Haltung, die er in seinen anderen Werken über Shakespeare und andere Klassiker aufgezeigt hatte.

Brecht lässt sich allerdings nicht allzulang aus didaktischen Rücksichten von seinem Wilhelm fernhalten: die Periode der Ablehnung scheint etwa so lange anzudauern wie die Beschäftigung mit Lehrstücken. Nach seiner Auswanderung aus Deutschland beginnt Brecht ein ernsthaftes Studium von Shakespeare: die dreissiger Jahre sind die Periode der Vertiefung seiner Kenntnisse und der intensiven Beschäftigung mit dem englischen Dramatiker.

Die Darstellung der Entwicklung von Brechts Haltung zu Shakespeare lässt sich nicht einheitlich, sondern nur etappenweise darlegen. Sie kann nicht anders als fragmentarisch sein. Die zwanziger Jahre waren eine Zeit der Entwicklung für Brecht in allen Hinsichten. Daher ist auch seine Haltung zu Shakespeare im Prozess der Gestaltung. Aber die schon am Anfang der zwanziger Jahre eingenommene Haltung klassischen Dramen einschliesslich

denen von Shakespeare gegenüber -- die Suche nach dem Materialwert -- bleibt eine lebenslängliche Haltung Brechts. Sie mag sich in Einzelheiten ändern, im Grunde genommen betrachtet er aber alle klassischen Stücke als Stoff. Auch ist zu bemerken, dass er, wie in allen Fragen des Theaters, Shakespeare gegenüber sehr offen bleibt. Seine Haltung war niemals Endstation: sie befand sich stets in der Entwicklung.

Über diese Jahre schreibt I. Fradkin:

Sogar in jenen Jahren war Brechts Einstellung zu Shakespeare eine besondere. In ihm sah er bereits damals eine Kunst, die in gewisser Weise, seinem eigenen schöpferischen Suchen nahestand und verwandt war.¹⁰⁴

Der grosse Unterschied zwischen Bertolt Brecht und den anderen erwähnten Theaterleuten, der zwanziger Jahre ist nämlich die Tatsache, dass Brecht nach einer Form suchte, die er für seine eigenen Dramen verwenden konnte. Seine Gedanken zur Klassikerbühne beziehen sich samt und sämtlich auf s e i n Theater, d.h. auf das Theater, das er zur Aufführung seiner eigenen Stücke aufbauen wollte. Piscator, Jessner, Fehling, usw. waren alle hauptsächlich Regisseure; Brecht hingegen führte in den zwanziger Jahren verhältnismässig selten Regie: als Dramatiker wurde er bekannt. Infolgedessen ging es ihm nicht um die Schöpfung eines Stiles für e i n Theater, sondern um die Entwicklung einer ganzen Dramaturgie, die für das ganze Drama und das ganze Theater bestimmend sein sollte.

In allem anderen aber steht Brecht den anderen jüngeren Theaterleuten der zwanziger Jahre sehr nahe. Die Aufführungen und Schriften von Jessner, Piscator, Ihering, Fehling, Brecht, u.a.m. zeigen eine erstaunliche Übereinstimmung in Haltung und Zweck. Bei allen finden wir die vier bestimmenden Elemente des neuen Theaters: die Meinung, man befinde sich in einer neuen Zeit und dies mache ein neues Theater nötig; die Einführung von politischer und gesellschaftlicher Aktion in das Theater; das Drama als Stoff, den der Regisseur beliebig umgestalten darf; die neue, objektive, zeitgemäße und -bedingte Form.

Ob diese Haltungen und Bemühungen tatsächlich ein neues Theater und eine neue Klassikerbühne geschaffen hätten, muss dahingestellt bleiben. Die kollektiven Bemühungen kamen 1933 zu einem Ende. Da er nicht mehr mit einem deutschen Theater in Verbindung stehen konnte, wandte sich Brechts Interesse von der praktischen Lösung einer Krise weg, die es eigentlich nicht mehr gab. Aber seine Beschäftigung mit Shakespeare fand in den Jahren des Exils neue Impulse. Erst in dieser Zeit beginnt er mit einem tiefgehenden Studium des englischen Dramatikers.

5.

BRECHT UND SHAKESPEARE: VERTIEFUNG SEINER HALTUNG 1933 - 1945

Im Mai 1939 hielt Brecht in Stockholm einen Vortrag, in welchem er auf die Berliner Zeit zurückblickte und die Haupttendenzen der zwanziger Jahre analysierte. Der Vortrag hiess "Über experimentelles Theater." (GW 15, 285-305)¹

Brecht fand, es sei seit zwei Menschenaltern für das Theater typisch, dass es sich in einem Zustand des Experimentierens befinde. Die Experimente der führenden Theaterleute hätten die Ausdrucksmöglichkeiten des Theaters ganz erstaunlich bereichert. "Seine Fähigkeit, zu unterhalten, ist unbedingt gewachsen." (GW 15, 286) Auch die Klassiker wurden von den Experimentatoren in Angriff genommen:

Weitgehende Experimente wurden mit dem alten, klassischen Repertoire angestellt. Immer wieder wurde Shakespeare umfashioniert und gewendet. Man hat den Klassikern schon so viele Seiten abgewonnen, dass sie beinahe keine mehr zurückbehalten haben. Man hat Hamlet im Smoking, Caesar in Uniform erlebt, und zumindest Smoking und Uniform haben davon profitiert und an Respektabilität gewonnen. Sie sehen, die Experimente sind sehr ungleichwertig, und die auffälligsten sind nicht immer die wertvollsten, aber auch die wertlos^{en} sind kaum je ganz wertlos. Was zum Beispiel Hamlet im Smoking betrifft, so ist er kaum ein grösseres Sakrileg an Shakespeare als der konventionelle Hamlet in Seidenstrümpfen. Man bleibt durchaus im Rahmen des Kostümstücks.

(GW 15, 287)

Für Brecht wie für Herbert Ihering befassen sich solche Experimente, die bloss die Kostümierung oder die Dekoration ändern, nur mit der Oberfläche des Werkes.

Weiterhin haben diese Experimente die Funktion des Belehrens gehabt. Hierzu gehören die sozialkritischen Milieudramen, die Symboldramatiker und die Dramatik "vom Typus etwa meiner Dreigroschenoper, ein Parabeltypus mit Ideologiezetrümmerung." (GW 15, 288) Aber die Analyse der Ergebnisse dieser Richtung enthält eine leichte Selbstkritik: "Es kann jedoch nicht verschwiegen werden, dass die Einblicke in das soziale Getriebe, die das Theater gestattete, nicht besonders tief waren." (GW 15, 288)

Brecht sieht jetzt auf der Bühne "eine geradezu babylonische Verwirrung der Stile;" man spiele sogar in verschiedenen Stilen im gleichen Stück! Ein zweites Resultat sei es gewesen, dass diese Experimente "schliesslich zu einer fast völligen Zerstörung der Fabel und der Menschengestaltung" geführt hätten. (GW 15, 288) Diese beiden Elemente waren gerade diejenigen, die Brecht an der elisabethanischen Dramatik so hervorragend fand und die er in seinen Bearbeitungen immer wieder deutlich herauszustellen bemüht war: man vergleiche Eduard II. und die beiden Rundfunkbearbeitungen von Macbeth und Hamlet. Brechts Betonung der Vorgänge hat auch bei anderen Kritikern Erörterung gefunden.²

Piscator widmet er einen längeren Abschnitt, in welchem er seine Grundhaltung zu Piscators Arbeit wiederholt. Zusammen-

fassend schreibt er:

Die Piscatorschen Experimente sprengten nahezu alle Konventionen. Sie griffen ändernd ein in die Schaffensweise der Dramatiker, in den Darstellungsstil der Schauspieler, in das Werk des Bühnenbauers. Sie erstrebten eine völlig neue gesellschaftliche Funktion des Theaters überhaupt.

(GW 15, 291-92)

Diese Funktion ist auch die von Brecht angestrebte. Aber infolge dieser neuen Experimente sei das Theater in eine Krise geraten: neue Stoffgebiete und Problemkreise seien vom Theater aufgegriffen worden, aber der weitere Ausbau dieses neuen Theaterstils ("des erkenntnismässigen, sozialen (politischen), Erlebnisses"), habe zwangsläufig das künstlerische Erlebnis zerstört. Auch die technischen Entwicklungen der letzten fünfzig Jahre hätten eher dazu gedient, die illusionistischen Mittel des künstlerischen Erlebnisses zu verstärken als die des erkenntnismässigen auszubauen. (GW 15, 294-95)

Brecht schlägt schliesslich vor, man müsse die Grundsätze des epischen Theaters überall einführen, um dieses erkenntnismässige Erlebnis -- in Verbindung mit der Unterhaltung -- noch weiter möglich zu machen. "Die Einfühlung ist ein Grundpfeiler der herrschenden Ästhetik." (GW 15, 298) Sie müsse preisgegeben werden, damit man wieder einmal die Personen und Vorgänge ohne Einfühlung betrachten und beurteilen könne. Die Auffassung des Menschen sei heute gerade das Gegenteil von dem, was sie früher war: heute sei der Mensch nichts Feststehendes, sondern etwas

Veränderliches und er lebe in einer veränderlichen Welt. Unter solchen Umständen sei die Einfühlung nicht anzuwenden: man müsse sich jetzt sagen: es m u s s nicht so sein, es kann anders werden.

Diese Grundsätze haben eine grosse Wirkung auf die Haltung Brechts zu Shakespeare. Bezeichnenderweise veranschaulicht er seine Grundsätze der modernen Menschenauffassung durch die Besprechung einer Gestalt von Shakespeare: König Lear.

Solange in der Brust des Königs Lear seines Schicksals Sterne sind, solange er als unveränderlich genommen wird, seine Handlungen naturbedingt, ganz und gar unhinderbar, eben schicksalhaft hingestellt werden, können wir uns einfühlen. Jede Diskussion seines Verhaltens ist so unmöglich, wie für den Menschen des zehnten Jahrhunderts eine Diskussion über die Spaltung des Atoms unmöglich war.

(GW 15, 299)

Die Einfühlung beschränke also den Blick des Zuschauers auf eben das nur, was der Held selber sehen kann. So sei es zum Beispiel mit dem Zorn des Lear über seine Tochter. Der Zuschauer werde dadurch angesteckt, das heisst: er werde ebenfalls Zorn erleben. "Der Zorn des Lear konnte also nicht auf seine Berechtigung hin geprüft oder mit Voraussagen seiner möglichen Folgen versehen werden." Somit werden aber gesellschaftliche Phänomene als "ewige, natürliche, unänderbare und unhistorische Phänomene" angesehen und könnten also nicht besprochen werden. (GW 15, 299-300) Brecht sträubt sich also gegen die Überpflanzung des Zorns

auf den Zuschauer. Er meint damit aber nicht, dass er eine "leidenschaftslose Behandlung des Themas" verlange. Das erklärt er ebenfalls durch ein Beispiel aus King Lear:

Der Zorn des Lear wird geteilt von seinem treuen Diener Kent. Dieser verprügelt einen Diener der undankbaren Töchter, der auftragsgemäss einen Wunsch Lears abzuweisen hat. Soll nun der Zuschauer unserer Zeit diesen Learschen Zorn teilen und, im Geiste an der Verprügelung des seinen Auftrag ausführenden Dieners teilnehmend, sie gutheissen? Die Frage lautete: Wie kann die Szene so gespielt werden, dass der Zuschauer im Gegenteil in Zorn über diesen Learschen Zorn gerät? Nur ein solcher Zorn, mit dem der Zuschauer aus der Einfühlung herausstürzt, den er überhaupt nur empfinden, der ihm überhaupt nur einfallen kann, wenn er den suggestiven Bann der Bühne bricht, ist sozial in unseren Zeiten zu rechtfertigen.

(GW 15, 300)

Dieses Zitat bezieht sich auf die vierte Szene des ersten Aktes bei King Lear. Goneril hatte in der dritten Szene ihrem Knecht Oswald den Befehl erteilt, Lear nur schlampigen Dienst zu leisten, weil er ihre Diener schon misshandelt hatte. Oswald führt diesen Befehl aus, wird von Lear geschlagen und danach von Kent geprügelt; dieser erhält darauf eine Belohnung von Lear. Es fragt sich aber: empfindet man hier tatsächlich Mitleid mit Lear? Die Prügel, die Oswald bekommt ist sowieso ungerechtfertigt -- sie wird auch in der zweiten Szene des zweiten Akts wiederholt. Auch die Gestalt von Kent muss hier in Betracht gezogen werden; denn in

allem zeigt er allzu eifrig, dass er ein treuer Diener seines Herrn ist. Auf jeden Fall ist es offenbar Brechts Absicht, das Verhältnis zwischen Herr und Diener so zu beleuchten, dass man die Ungerechtigkeit des Verhältnisses einsieht. Man könnte durchaus mit dem Diener Mitleid haben! Was Brecht bezweckt, ist die Beleuchtung des sozialen Vorgangs.

Die Darstellung der Szene, um diesen Grundsätzen nachzukommen, müsse sich der Verfremdung bedienen:

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. Nehmen wir den Zorn des Lear über die Undankbarkeit seiner Töchter ... Vermittels der Verfremdungstechnik ... stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, dass der Zuschauer über ihn staunen kann, dass er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heisst sie wird als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist. Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. Zorn mag eine ewig mögliche Reaktion der Menschen sein, aber dieser Zorn, der Zorn, der sich so äussert und eine solche Ursache hat, ist zeitgebunden. Verfremden heisst also

historisieren, heisst Vorgänge und Personen
historisch, also vergänglich darstellen.

(GW 15, 301-02)

Dieser Passus enthält eine der klarsten Aussagen Brechts über seine Haltung zu den Klassikern. Jeder Klassiker ist also brauchbar, soweit man die Vorgänge historisieren kann. Einen Klassiker so aufzuführen, wie er zu seiner Zeit aufgeführt wurde, ist sinnlos. Die Welt, die Gesellschaft, die Umstände, die Menschen -- alle haben sich geändert. Der Mensch handelt so nur zu einer gewissen Zeit; jede Epoche lässt den Menschen anders reagieren. Der Mensch auf der Bühne muss vom Zuschauer historisch betrachtet werden.³

Gerade die Klassiker scheinen Brecht viele Möglichkeiten zu bieten, die Vorgänge zu historisieren. Daher habe man viele Versuche an den Klassikern unternommen. "Die Kunstmittel der Verfremdung öffneten einen breiten Zugang zu den lebendigen Werten der Dramatiker anderer Zeitläufte. Es wird durch sie möglich, ohne zerstörende Aktualisierungen und ohne Museumsverfahren, die wertvollen alten Stücke unterhaltend und belehrend aufzuführen." (GW 15, 304) Diese Haltung zu den Klassikern ist durchaus positiv.

Die Beschäftigung mit Shakespeare und die Formulierung der Verfremdungstheorie gehen bei Brecht Hand in Hand weiter. Seine Gedanken zum epischen Theater werden durch sein Studium anderer Theaterepochen und -kulturen verstärkt und weiter entwickelt. So stellt er fest: "Auch das Theater vergangener Epochen (hat)

schon künstlerische Wirkungen mit Verfremdungseffekten erzielt ..., so das chinesische Theater, das klassische spanische Theater, das volkstümliche Theater der Breughelzeit und das elisabethanische Theater." (GW 15, 305)

In der Zeit des Exils gehören viele der Schriften über Shakespeare. Sein näheres Studium von Shakespeare ermittelt viele Beispiele für die Verfremdungstechnik bei dem englischen Dramatiker:

Im Theater sitzen schon Frauen, aber die Frauenrollen werden noch von Knaben gespielt. Da es keine Prospekte gibt, übernimmt der Dichter die Aufgabe, Landschaft zu malen. Der Bühnenraum hat keinerlei Bestimmtheit, er kann eine ganze Heide sein. In Richard III. (V, 3) tritt zwischen zwei Heerlagern mit Richards und Richmonds Zelten, für beide sichtbar und hörbar, im Traum der beiden ein Geist auf, der sich an beide wendet. Ein Theater voll von V-Effekten! Es wird auch geraucht in diesen Theatern. Im Zuschauerraum wird Tabak verkauft. Auf der Bühne sitzen Snobs mit Pfeifen und betrachten träumerisch, wie der Schauspieler den Tod des Macbeth darstellt.

(GW 16, 586)

Diese Angaben stimmen schon, aber Brecht erwähnt nicht, dass sie zum Teil nicht angestrebt wurden, sondern von den Zuständen der Zeit bedingt waren. Shakespeares Streben war es doch wohl, die Illusion zu schaffen, wenn nicht durch die Dekoration, dann doch durch das Wort. Auf diesen Aspekt des Shakespearischen Theaters hatte Herbert Ihering oft hingewiesen: "Shakespeare

hat den Wald im Wort, nicht in der Dekoration. Shakespeare hat die Natur im Vers, im Satzbild, nicht in der Szenerie."

(Die zwanziger Jahre, S. 83) Zwar wirken diese Aspekte eines im Grunde genommen wohl illusionistischen Theaters verfremdend, aber die Verfremdung wird nicht bewusst ausgeführt.

Brecht ist anderer Meinung; für ihn war der ganze Darstellungsstil der Elisabethaner "vorillusionistisch," das heisst: verfremdet, indem die Vorgänge historisiert wurden. Die Tatsache, dass Ein Sommernachtstraum bei Tag gespielt wurde, und dass der Geist von Hamlets Vater auch bei Tag erschien, deutet für Brecht auf ein ganz und gar illusionsloses Theater:

Wenn man dann noch weiss, dass unter offenem Himmel am Tag gespielt wurde (und natürlich auch geprobt!) meist ohne jede Andeutung des Schauplatzes und in grösster Nähe der Zuschauer, die auf allen Seiten, auch auf der Bühne sassen, während eine Menge stand und herumging, bekommt man den richtigen Eindruck davon, wie irdisch, unheilig und zauberlos dies alles vor sich ging.

(GW 16, 587)

Auf die Frage "Und die Illusion?" antwortet er: "Es wurde Phantasie vorausgesetzt." (GW 16, 587) Brecht scheint sich hier mehrmals zu widersprechen. Wenn das elisabethanische Theater tatsächlich vorillusionistisch war, warum beantwortet er dann doch eine Frage über die Illusion in diesem Theater? Wenn man keine Illusion bezweckte, warum ist der Zuschauer beim Tode von Macbeth "träumerisch?" Diese Methode ist typisch für Brechts Haltung zu den Werken Shakespeares in den dreissiger

Jahren. Er übernimmt Thesen und Theorien, die gut in seine Auffassung des epischen Theaters hineinpassen, ohne sie im wesentlichen auszuwerten.

So ist es auch mit anderen Angaben Brechts über das Theater Shakespeares. Er schreibt zum Beispiel, "der Star von Shakespeares Globetheater war ... ein breiter, kurzatmiger Mann, sodass eine Zeitlang die Helden alle breit und kurzatmig sind, Macbeth sowohl als Lear." (GW 16, 588) Diese Behauptung macht er in einer Besprechung von Hamlet. Auch an anderen Stellen beschrieb er Richard Burbage (der Star des Globetheaters) als "dick und asthmatisch" (GW 15, 121), "kurzatmig," (GW 16, 589) und Hamlet (den Burbage gespielt hatte) als "träg und aufgeschwemmt." (GW 9, 608) Die einzige Quelle für die Annahme, Burbage (und daher auch alle die Helden, die er damals gespielt hat), "breit und kurzatmig" gewesen wäre, ist Hamlet V, ii, 285, wo mitten im Gefecht zwischen Hamlet und Laertes Hamlets Mutter bemerkt: "He's fat and scant of breath." Auf dieser Stelle basiert Brechts ganze These, Shakespeares Helden seien "eine Zeitlang" alle breit und kurzatmig gewesen. Dass Brecht hier sowohl Hamlet als auch Macbeth einschliesst, bringt die Stücke der Zeit zwischen der Verfassung dieser beiden Werke in Betracht: u.a. Troilus und Cressida, Othello, Measure for Measure, King Lear. Heisst das, die Helden aller dieser Stücke wären alle "dick und asthmatisch" darzustellen?

Die Frage ist leicht aufzuklären. Die zitierte Stelle aus Hamlet ist von den bekanntesten Forschern erklärt worden.

John Dover Wilson, Redakteur der Reihe New Cambridge Shakespeare, schrieb in den Hamlet-Band:

The argument that 'fat' refers to the corpulence (entirely hypothetical) of Richard Burbadge, the actor who first played Hamlet, really cuts the other way; for if Burbadge in 1601 was getting over-stout for the part of a young student, Shakespeare would hardly deliberately call attention to the fact ... I have little doubt that 'fat' simply means 'sweaty', an interpretation which suits the double use of the handkerchief (286, 292) and Hamlet's reluctance to drink.⁴

Er zitiert auch zwei weitere Stellen bei Shakespeare,⁵ die ganz deutlich auf die Bedeutung von 'fat' als 'sweaty' hinweisen.

In einer in späteren Ausgaben eingefügten Nachbemerkung zitiert er auch einen Artikel von M.P. Tilley; "(He) calls attention to the popular belief in Shakespeare's time that perspiration was oozing fat."⁶

Hamlet bietet Brecht Möglichkeiten für weitere Annahmen, die auch nicht so handfest sind, wie er anscheinend ohne weiteres annehmen will. So ist zum Beispiel eine Behauptung sehr ungenau, nämlich: Shakespeares Stücke "scheinen nach den Rollenbüchern gedruckt worden zu sein, mit den Extempores der Schauspieler und den Korrekturen bei den Proben." (GW 16, 588) Die Frage der Druckvorlagen für Shakespeares Werke ist eine höchst verwickelte Sache, die bis heute nicht geklärt ist. So einfach, wie es Brecht haben will, ist es bestimmt nicht. Es ist im Rahmen dieser Arbeit unmöglich, auf diesen Komplex einzugehen; einiges kann

jedoch kurz umrissen werden. Desweiteren wird auf die Quellen verwiesen.

Zunächst wurden nicht immer die Rollenbücher als Druckvorlagen benutzt, sondern oft eine Abschrift davon oder ein Entwurf Shakespeares, nach welchem das Rollenbuch zusammengestellt wurde. Das gilt für die sogenannten "guten" Quartausgaben, sowie auch für die erste Folioausgabe (1623). Diese basierte auch in den Fällen, wo kein Souffleurbuch vorhanden war, auf der zweiten, guten Quartausgabe. Am wichtigsten ist aber in dieser Hinsicht, dass weder die Quartausgaben noch die Rollenbücher in bestem Zustand waren: im Laufe der Zeit waren sie von den Schauspielern selber "korrumpiert" worden. Änderungen, Hinzufügungen, Streichungen, usw. wurden ohne Shakespeares Erlaubnis vorgenommen. Brechts Behauptung, Shakespeares Werke seien deswegen lebendig, weil sie nach den Rollenbüchern gedruckt wurden, ist ein Fehlschluss; denn diese Rollenbücher mit ihren vielen Änderungen stellen oft nicht das dar, was Shakespeare schrieb, sondern die Ansichten der Schauspieler über eine fehlende Verssilbe, eine schlecht gedruckte Stelle, usw. Man hat auch gezeigt, dass die meisten dieser Änderungen, die von den Schauspielern vorgenommen wurden, auf Unsinn oder Entstellung auslaufen. Brechts These, die Schauspieler sind dazu berechtigt, Shakespeares Stücke als "Kanonenfutter für die Bühne" zu gebrauchen, wird damit beträchtlich abgeschwächt.⁷

Es sind aber gerade diese Änderungen am Text, die Brecht dazu führen, die Elisabethaner für Experimentierer zu halten.

Es zeige "den profanen, nüchternen und gesunden Charakter des elisabethanischen Theaters," dass die Streichungen, die Shakespeare in seinen Stücken vornahm, "ein Viertel bis zu einem Drittel aller Verse ausmachten." (GW 16, 587) Eine Quelle für diese Behauptung wird allerdings nicht angegeben. Aus dem Zusammenhang scheint es möglich, dass Brecht hier Hamlet meinte. Denn es stimmt nämlich, dass Hamlet insbesondere nach der Thronbesteigung von Jakob I., dessen Frau Dänin war, viele Streichungen unterzogen werden musste, um Beleidigungen der Königin zu vermeiden.⁸ In seinem Gedicht "Besuch bei den verbannten Dichtern" lässt er Shakespeare sagen, "als Jakob kam / Durfte auch ich nicht mehr schreiben." (GW 9, 664)

Aber nicht nur diese Streichungen führt Brecht als Beweismaterial an, dass die Elisabethaner experimentierten, auch die Hinzufügungen werden herangezogen. Er zieht hier wieder Hamlet in Betracht.

Es sieht ganz so aus, als ob sie das Stück bis zum vierten Akt auf der Bühne modelten *und umarbeiteten* und dann vor der Schwierigkeit standen, mit diesem zögernden Hamlet zu dem rasanten Schlussbad zu kommen ... Im vierten Akt stehen mehrere Szenen, jede einzelne eine Lösung der Aufgabe. Vielleicht brauchte der Darsteller sie alle zusammen, vielleicht aber nur eine davon, und die andern kamen dennoch ins Buch. Sie haben alle den Charakter von Einfällen.

(GW 16, 588)

Die Möglichkeiten einer Lösung der Tragödie vom vierten Akt

aus gesehen, wären folgende: IV, iii: Hamlet wird nach England geschickt und sein Tod wird von Claudius geplant. IV, v: Laertes erfährt, dass sein Vater tot ist, und er schwört Rache. IV, vi: Hamlets Schiff wird von Seeräubern überfallen und gefangengenommen. IV, vii: Claudius plant den Tod Hamlets mit der Hilfe von Laertes. Die Auffassung, dass die Szenen eine Reihe von Lösungsmöglichkeiten darstellen, ist äusserst provokativ, aber ebenso unwahrscheinlich. Denn im Falle von Hamlet wissen wir genau, dass die Schauspielertruppe des Globetheaters sehr besorgt war, eine gute Ausgabe des Werkes zu veröffentlichen, denn es hatte schon 1603 eine unbefugte Ausgabe gegeben.⁹ Wenn die Truppe eine gute Ausgabe veröffentlichen wollte, hätte sie das Stück wohl in der "reinsten" Form drucken lassen. Es erübrigt sich zu sagen, dass Brechts These nicht von der Forschung vertreten wird.

Auf Grund dieser Analyse aber behauptet Brecht, die Elisabethaner hätten experimentiert. "Sie experimentieren nicht weniger als Galilei zur selben Zeit in Florenz und als Bacon in London. Darum tut man auch gut, die Stücke experimentierend aufzuführen." (GW 16, 589) Brecht kehrt nun hier zu seinem Leitgedanken der zwanziger Jahre zurück -- dem Materialwert. Die Stücke sind experimentierend aufzuführen, sie verdanken "Sakrilegien" ihre Existenz. In den Schriften der dreissiger Jahre aber verwendet Brecht ein neues Wort: Rohmaterial. Dieses Wort hatte Hans Rothe, der "modernisierende" Bearbeiter von Shakespeare, in seinem Buch Der Kampf um Shakespeare (Leipzig,

1936) verwendet.¹⁰ Schon während der zwanziger Jahre war Rothe durch seine Shakespeare-Bearbeitungen bekannt geworden. Seine Behandlung der Texte wurde von der konservativen Kritik (vor allem der deutschen Shakespeare-Gesellschaft) als arbiträr angesehen und abgelehnt. Mit seiner Theorie des Rohmaterials stand Rothe Brechts Haltung zu Shakespeare sehr nahe. Es ist möglich, doch nicht belegt, dass die beiden zu dieser Frage Gedanken austauschten.

Es ist also die Meinung sowohl von Brecht als auch von Rothe, dass Shakespeares Werke als Rohmaterial benutzt werden dürfen, denn nach Brecht habe Shakespeare "immer viel Rohmaterial auf die Bühne geschaufelt, unausgerichtete Schilderungen von Gesehenem." (GW 16, 592) Die von beiden vertretene Meinung, dass man nämlich Szenen bei Shakespeare auswechseln darf, wird von der Forschung stark angegriffen.¹¹

Wie während der zwanziger Jahre Brechts Haltung zu Shakespeare die beiden Pole von Verehrung und kritischer Distanz aufzeigte, so können wir diese Haltung auch in den dreissiger Jahren verfolgen. Ohne Zweifel haben sich Brechts Kenntnisse von Shakespeare und dessen Epoche vertieft. Er findet zwar in den Werken Shakespeares "viel Totes ... Schiefes und Leeres." (GW 16, 593) Aber das, was ihn am meisten beeindruckt, ist "das mannigfache Lebendige..., das in diesen Werken enthalten ist an scheinbar toten Stellen." (GW 16, 593) Shakespeare ist für ihn "ein grosser Realist," (GW 16, 592) dessen Werke durch "ein Winziges" wieder zum Aufleben gebracht werden können. "Die Hauptsache ist

eben, diese alten Werke historisch zu spielen, und das heisst: sie in kräftigen Gegensatz zu unserer Zeit setzen." (GW 16, 593) Das ist wieder ein Grundelement seiner Haltung zu Shakespeare und zu den Klassikern überhaupt: die klassischen Werke können zwar am Leben gehalten werden, aber nur dadurch, dass man sie historisch spielt. Genau wie Brecht eben behauptet hat, die Werke von Shakespeare seien durch Sakrilegien entstanden, so glaubt er, sie seien nur durch weitere Sakrilegien am Leben gehalten: "Was die klassischen Stücke am Leben erhält, ist der Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, selbst wenn es Missbrauch ist." (GW 15, 335) Dieser Missbrauch finde an verschiedenen Stellen statt: in den Schulen suche man die Moral, im Theater würden die Werke zu Vehikeln für die Schauspieler, usw. "Sie werden geplündert und kastriert: also existieren sie noch." (GW 15, 336) Und gerade dieser Gebrauch der Klassiker hält sie am Leben, denn wenn sie überhaupt nicht gebraucht würden, stürben sie tatsächlich aus.¹²

Aber Brecht findet bei Shakespeare schon mehr zu loben als die blosse Tatsache, dass er am Leben geblieben ist. Nicht nur Verfremdungseffekte fand er im elisabethanischen Theater, sondern auch eine ganze Menge von epischen Elementen. Um seine These zu untermauern, dass es bei Shakespeare viele epische Elemente gibt, führt er drei Argumente an.

Erstens habe Shakespeare durch die Bearbeitung schon vorliegender Werke (Novellen oder Dramen) wohl zwangsläufig einige epische Elemente übernommen. (GW 15, 335) In dieser Hinsicht

hat Brecht wohl Recht: man braucht sich nur an einige von Shakespeares Quellen zu erinnern -- Plutarch, Holinshed, Montaigne, Übersetzungen von italienischen und französischen Romanzen und Novellen, usw.

Zweitens habe im Globetheater "ein Kollektiv von Theaterkundigen" an den Stücken zusammengearbeitet. (GW 15, 335) Dieses Argument ist allerdings rein hypothetisch. Es basiert wahrscheinlich auf der bekannten Tatsache, dass schon bei einigen Theatergruppen der elisabethanischen Zeit verschiedene Dramatiker an einem Stück zusammenarbeiteten. Es ist eine von der Forschung vertretene Meinung, dass Shakespeare bei einigen seiner Stücke einen Mitarbeiter hatte. Diese Werke kommen hauptsächlich am Anfang oder am Ende seines Schaffens. Die Meinung aber, dass das Gesamtwerk Shakespeares von einem Kollektiv geschaffen worden sei, wird von den Sachkundigen nicht ernstgenommen. An anderer Stelle nannte Brecht Shakespeare einen "Chef-Dramaturgen," der wohl die stärkste Gestalt im Kollektiv gewesen sei. Er sieht aber in Shakespeares Werken durchaus die Arbeit eines Kollektivs. Nicht dass er daran zweifle, ein einziger Mann hätte diese Stücke schreiben können, aber er sehe doch in der Form, in dem Aufbau, usw. den Hinweis darauf, dass mehrere Leute zusammenarbeiteten.¹³

Drittens seien es die "geschichtlichen Dramen" (also die Historien und Römerdramen hauptsächlich), die die meisten epischen Elemente aufweisen. Das sei so, weil der vorhandene Stoff die Art der Behandlung stark beeinflusst habe und "sich eben am stärksten der Gleichschaltung widersetzt." (GW 15, 335) Es

sind ja auch die Historien, die die meisten "epischen" Elemente haben und diese Tatsache wiederholt Brecht oft in seinen Schriften. Zu den notwendigerweise vorzukommenden Ereignissen und Figuren habe Shakespeare dann seine eigenen dramatischen Ideen hinzugegedichtet: dadurch habe sich der Effekt der Montage ergeben und das "macht die Sache schon episch." (GW 15, 335)¹⁴ I. Fradkin bemerkt zu diesem Punkt: "In Shakespeares Stücken, namentlich in den Historien, sah er das Urbild seiner, der Brechtschen, Dramaturgie."¹⁵

Die Hochschätzung der Historien von Shakespeare fand auch in Brechts Tagebuch Niederschrift: Fradkin zitiert eine bisher unveröffentlichte Stelle:

'Für die Realität am nächsten stehend,' schrieb Brecht am 26. Oktober 1941 in sein Tagebuch, 'hielt ich immer die Stücke wie die Shakespeareschen Historien, die Dramatisierung von Kapiteln aus der Chronik. Da gibt es keine "Ideen," dort wird nichts erdichtet, da gibt es kaum eine besondere aktuelle Intention.'

(Brecht Archiv 278/12)¹⁶

Auch in dem eigenen Schaffen reflektierte sich diese Verehrung. Über die Bezeichnung seines Stückes Mutter Courage als Chronik schreibt er: "Die Bezeichnung C h r o n i k entspricht gattungsmässig etwa der Bezeichnung H i s t o r y in der Elisabethanischen Dramatik." (GW 17, 1143) Fradkin bemerkt aber, dass Brecht allerdings die Shakespearsche History "vom Kopf auf die Füße" stelle, indem er "in den Mittelpunkt der Bühnenhandlung das Schicksal nicht der Grossen dieser Welt stellt,

die 'Geschichte machen,' sondern kleiner Leute."¹⁷ Er gibt aber gleichzeitig zu, dass die Merkmale der Fabel und der Komposition gleich geblieben seien.¹⁸ Zur Gattung Chronik will Fradkin auch Galilei, Die Tage der Kommune und Arturo Ui zählen, ja er schliesst alle Stücke ein, die "auf die Shakespeare-schen Traditionen als Dramen einer 'offenen,' 'atektonischen' Form" zurückgehen.¹⁹ Es sei aber darauf hingewiesen, dass Brecht die offene Form auch beim Sturm-und-Drang-Drama, bei Grabbe, Büchner und Wedekind gefunden hat. Freilich geht die offene Form gattungsmässig auf Shakespeare zurück, aber man darf wohl der Form aller Stücke von Brecht nicht dem unmittelbaren Einfluss Shakespeares zuschreiben.

Andererseits findet Brecht auch im elisabethanischen Theater Elemente, die den Grundsätzen des epischen Theaters entgegenstehen: das alte Theater besitze zum Beispiel eine ausgebildete Technik, den passiven Menschen zu beschreiben. "Sein Charakter wird aufgebaut, indem gezeigt wird, wie er seelisch auf das reagiert, was ihm geschieht." (GW 15, 332) Als Beispiele führt Brecht einige Helden von Shakespeare an. Richard III. reagiere auf sein Schicksal der Verkrüppelung, "indem er die Welt zu verkrüppeln trachtet. Lear antwortet auf den Undank der Töchter, Macbeth auf den Ruf der Hexen, sich zum König zu machen, Hamlet auf den Ruf des Vaters, ihn zu rächen.

Die Frage wird durch "das Schicksal" gestellt, es hat nur auslösenden Charakter, es untersteht

nicht der menschlichen Tätigkeit, es ist eine "ewige" Frage, sie wird immerfort, immer aufs neue auftauchen, durch kein Handeln je verschwinden, sie ist selber nicht menschlich, nicht als menschliche Tätigkeit kennbar gemacht. Die Menschen handeln zwangsmässig, ihrem "Charakter" entsprechend, ihr Charakter ist "ewig," unbeeinflussbar, er kann sich nur zeigen, er hat keine den Menschen erreichbare Ursache.

(GW 15, 332)

Die Auffassung des Menschen, die Brecht im elisabethanischen Theater findet, steht ganz deutlich in vollem Gegensatz zu seiner eigenen Konzeption des Menschen: für Brecht lebt der veränderliche Mensch in einer veränderlichen Welt. Die Helden des elisabethanischen Theaters veranschaulichen eine Auffassung des Menschen, die es einmal gegeben hat, die es aber jetzt nicht geben kann. Diese Gestalten sind für ihn Vertreter einer absoluten Lebensbedingung. Daher ist Wallenstein "ein Prinzip," der Undank der Lear-Töchter ist "absolut," Hamlets Mutter hat ein Verbrechen begangen, "es kann nur durch ein Verbrechen beantwortet werden." (GW 15, 333)

Auf gleiche Art und Weise betrachtet Brecht die grossen Individuen ("die grossen Einzelnen," GW 15, 149), denen man eine "mächtige Freiheit" gewährt hat, damit sie ihre Leidenschaften in voller Stärke zum Ausdruck bringen können. In den Stücken Shakespeares finde man

die Leidenschaft, geliebt zu werden (König Lear), zu herrschen (Richard III.), zu lieben (Romeo und

Julia, Antonius und Kleopatra), zu bestrafen
und nicht zu bestrafen (Hamlet) und so weiter
und so weiter.

(GW 15, 333)

Die Zeiten hätten sich geändert, und wenn der heutige Schauspieler diese Gestalten auch heute darstellen will (und Brecht sagt, er darf es), dann muss man aber der Gesellschaft erlauben, diese Gestalten "produktiv" zu machen. Die Figuren des Theaters von Shakespeare werden jetzt unter dem Gesichtspunkt ihrer gesellschaftlichen Funktion betrachtet. Jeder Mensch muss seinen Beitrag zur Gesellschaft machen: auch die grossen Helden des elisabethanischen Theaters müssen auf ihren Beitrag zur Gesellschaft hin untersucht werden. Und das verlangt vom Zuschauer die kritische Distanz; es verlangt vom Schauspieler eine historische Darstellung. Die grossen Kräfte des elisabethanischen Helden müssen in produktive Bahnen gelenkt werden: man darf sie jetzt nicht mehr einfach auf Selbsterstörung (und möglicherweise auch Schlimmeres) hinlaufen lassen: "Denn was nützt es, wenn die Ketten weg sind, aber der Entfesselte nicht weiss, wie zu produzieren, in welchem alles Glück liegt?" (GW 15, 333)

Die überspitzte Formulierung ("in welchem alles Glück liegt"), zeigt deutlich, inwiefern Brechts Interpretation des elisabethanischen Helden auf marxistischen Grundlagen basierte: der Mensch muss ein produktiver Bestandteil der Gesellschaft sein. Die Gesellschaft hat das Recht, seine Kräfte in die richtige (produktive) Bahn zu lenken. Indem man also jetzt

den Helden historisch und kritisch untersucht, nimmt man sein Schicksal nicht einfach an, sondern man betrachtet es auf die Möglichkeit eines anderen Ausganges hin.²⁰

Dieser Auffassung vom Helden gehört wohl auch die Aufhellung der wirtschaftlichen Hintergründe. Die Taten des Helden sind nicht nur auf ihre Wirkung auf den Helden selber oder auf eine andere Figur hin zu untersuchen, sondern auch auf die Implikation der Tat für die ganze Gesellschaft. Das sei allerdings bei mächtigen Gestalten (Helden also im klassischen Theater) vor allem wichtig, denn diese wirken mit ihren Taten auf viele Leute ein. Brecht zitiert das Beispiel von König Lear:

Meint man, die tragische Wirkung tritt ein,
wenn der Zuschauer sich fragt, ob denn das
Essen, das Lear von seiner Tochter für 100
Höflinge verlangt, da ist, woher es gegebenen-
falls zu schaffen wäre?

(GW 15, 333)

Er spricht hier von der vierten Szene des zweiten Aktes, in welcher Lear mit hundert Rittern seine Tochter Regan aufsucht, die ihn aber abweist, weil sie so viele Leute nicht unterbringen kann. Brecht will hier offenbar, dass man über den Zustand der Bauern nachdenken soll, denn hinter seiner Frage steht wohl die Annahme, die Bauern hätten zu leiden, wenn sich Lear bei seiner Tochter aufhalten würde. Der Held, der einer feudalen Gesellschaft entstammt, denkt gar nicht an die Implikationen seiner Handlung für die Bauern. Brecht will mit der Aufhellung dieser Implikationen zeigen, dass die Konzeption von Lear als Helden nicht mehr aufrecht zu erhalten ist, sobald man ihn auf seine

"Produktivität" in der Gesellschaft hin untersucht.

Brecht findet sogar ein aktuelles Beispiel für seine Behauptung, die sozialen und politischen Zustände würden uns zu einer völlig neuen Betrachtungsweise der "grossen Einzelnen" zwingen. Er zieht nämlich einen Vergleich zwischen zwei königlichen Figuren, die beide wegen ihrer Liebe einen Thron verlieren mussten. Es handelt sich um Antonius und Eduard VIII.:

Während in Shakespeares Stück der Antonius ein Weltreich in Kriege stürzt durch seine Leidenschaft für Kleopatra, seine Liebesseufzer übergehen in die Seufzer sterbender Legionäre, seine Besuche bei der Geliebten in Seeschlachten, seine Liebesschwüre in politische Kommuniqués, verliert ein englischer King heute einfach in ähnlicher Lage seinen Job und wird glücklich.

(GW 15, 333-34)

Hier geht es Brecht deutlich eher um die politischen Wandlungen während zwei tausend Jahre als um den seelischen Inhalt. Diese Betrachtungsweise gehört unbedingt in seine Auffassung der Klassiker, ja des Theaters überhaupt.

Mit dem eingehenden Studium von Shakespeares Werken in den Jahren von 1933 bis 1945 kommt eine Vertiefung jener Haltung, die Brecht schon in den zwanziger Jahren eigenommen hatte. Ohne Zweifel wurde seine Haltung zu Shakespeare "souveräner." Jetzt findet er durch sein Studium der Werke und der historischen Quellen "Belege" für seine Ansichten. Er entnimmt der Forschung allerdings nur die Thesen, die in seine eigene Gedankenwelt hin-

einpassen. Seine eigene "Forschungsarbeit" zum elisabethanischen Theater fängt eigentlich von hinten an: er sucht in Shakespeares Werken die Elemente, die in seinem schon konzipierten Bild des epischen Theaters einen Platz finden können.²¹ Die Werke von Shakespeare werden durchaus auf Grund der Theorien des epischen Theaters betrachtet.

Die Schriften der dreissiger Jahre über Shakespeare sind ohne Zweifel "reifer." Sie enthalten weniger Widersprüche, sie befassen sich nicht mehr mit der Shakespearedarstellung auf deutschen Bühnen (da Brecht ja nicht mehr in Deutschland ist), sondern eher mit den heute noch gültigen Werten in Shakespeares Stücken. Seine Haltung ändert sich nicht mehr schroff von Schrift zu Schrift: sie ist jetzt insofern festgesetzt, als sie durchaus die Grösse von Shakespeare anerkennt und den Versuch macht, die Werke des englischen Dramatikers für das epische Theater zu gewinnen. Brecht zeigt sich aber immer noch in allem provokativ und unkonventionell: Shakespeare wird sogar als Muster des epischen Dramatikers dargestellt. Sein Theater enthält schon viele der Elemente, auf denen Brecht sein eigenes Theater aufgebaut hatte.

Nicht nur auf der theoretischen Ebene versuchte Brecht die Werke von Shakespeare für das epische Theater brauchbar zu machen. Auch auf praktischem Niveau befasste er sich mit Shakespeares Werken. In der Zeit von 1933 bis 1945 führte er zwar kein einziges Werk von Shakespeare auf, aber seine Beschäftigung mit Shakespeare drückte sich schon in seinen eigenen Stücken

aus: auf Umwegen sozusagen wurde Shakespeare für das epische Theater gewonnen. Die beiden nächsten Kapitel werden zeigen, wie Brecht Elemente aus Shakespeare in seine eigenen Stücke einbaute und wie er auch versuchte, schwierige Darstellungsprobleme zu lösen. Brechts Beschäftigung mit Shakespeare hörte nie auf, sie entwickelte sich immer weiter. Auch das bezeugt seine Verehrung für Shakespeare.

6.

DIE VERWENDUNG VON SHAKESPEARE-STOFFEN

Dieses Kapitel untersucht drei Werke von Brecht, in denen Shakespearische Elemente deutlich zu spüren sind. Der erste Teil befasst sich mit dem "Zwischenspiel für das Foyer," Das Elefantenkalb oder die Beweisbarkeit jeder Behauptung, das in der Pause von Mann ist Mann gespielt werden soll. Wie Grimm¹ und Fradkin² schon bemerkt haben, basiert dieses Zwischenspiel auf einem Motiv, das Brecht in Shakespeares Stück A Midsummer-night's Dream fand: nämlich auf dem Spiel im Spiel des fünften Aktes. Die Untersuchung verfolgt die Parallelen und deutet auf die Unterschiede; die Funktion des Spiels bei Brecht und die Gründe, warum er das Motiv übernommen haben mag, werden diskutiert.

Der zweite Teil dieses Kapitels untersucht Brechts Die Rundköpfe und die Spitzköpfe und Shakespeares Measure for Measure. Die vergleichende Untersuchung wurde schon einmal von Richard Beckley³ unternommen und seine Arbeit gibt uns hier wertvolle Hinweise. Brechts Verwendung des Stückes von Shakespeare als Grundlage und die Zwecke, wozu er diesen Stoff verwendete, werden zur Diskussion gestellt.

Im dritten Teil wird Brechts Stück Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui darauf hin untersucht, welche Motive Brecht von Shakespeare übernahm, wie und wozu er diese Motive verwendete.

A. Das Elefantenkalb und A Midsummernight's Dream

Dem 1926 verfertigten Stück Mann ist Mann wurde ein "Zwischenspiel für das Foyer" beigelegt; der Titel dieses Spiels heisst Das Elefantenkalb oder die Beweisbarkeit jeglicher Behauptung.⁴ Auf den ersten Blick erweckt dieses Spiel kaum eine Assoziation mit Shakespeare. Man hat es "eine surrealistische Farce"⁵ und "ein Stück Anti-theater"⁶ oder einfach "eine possenhafte Burleske"⁷ genannt.

Absurd ist das Spiel schon, denn es "beweist" das, was offensichtlich n i c h t der Fall ist -- nämlich dass das Elefantenkalb seine "Mutter" ermordet habe. Brechts Absicht lässt sich schon an dem Untertitel feststellen: alles ist relativ, weil alles "bewiesen" werden kann. Das ist in der Tat eine Variante des Themas von Mann ist Mann. Nach näherer Untersuchung wird aber deutlich, dass Brechts Einakter einem Motiv aus Shakespeares A Midsummernight's Dream nachgestaltet ist: es handelt sich in diesem Fall um das Spiel-im-Spiel der ersten Szene des fünften Aktes bei Shakespeare.

Eine Betrachtung der beiden Schriften weist merkwürdige Parallelen auf. Einiges scheint Brecht direkt übernommen zu haben; andere Ähnlichkeiten aber könnten lauter Zufall sein: hier muss man mit Vorsicht zu Werk gehen.

Bei Shakespeare bereiten die sechs Handwerksleute -- Quince, Bottom, Flute, Snout, Starveling und Snug -- ein Spiel vor, mit

welchem sie den Hof zu Athen nach dem Abendessen unterhalten wollen. In V, i führen sie dann das Spiel auf. Brechts Zwischenspiel verwendet gleichfalls Figuren aus dem Hauptstück Mann ist Mann: im Elefantenkalb sollen Galy Gay, Uria Shelley, Jesse Mahoney, Polly Baker und einige Soldaten mitspielen. Wo bei Shakespeare die Hofleute zuschauen, so spielen bei Brecht die Soldaten die Zuschauer auf der Bühne.

In beiden Texten wird ein Prolog gesprochen. Quince setzt in seine Rede immer die falsche Interpunktion ein, so dass man ihn kaum versteht. Bei Brecht ist der Prolog ganz ungewöhnlich: man wird zum Rauchen, Trinken und Wetten aufgefordert, und es wird sogar betont, dass die Handlung unverständlich sei. (GW 1, 379) Quince erzählt die kommende Handlung des Spiels; auch Polly (der den Prolog spricht) fasst die Handlung des Zwischenspiels zusammen: "Das Stück handelt hauptsächlich von einem Verbrechen, das das Elefantenkalb begangen hat." (GW 1, 379-80)

Wenn die Figuren bei Shakespeare auf die Szene kommen, stellen sie sich den Zuschauern vor: so meldet Snout zum Beispiel, dass er eine Mauer darstelle. (V, i, 160-69) Auch bei Brecht werden die Mitspieler eingeführt, nicht von sich selber wie bei Shakespeare, sondern von Polly. (Gw 1, 379) Immerhin werden sie erstens mit ihrem richtigen Namen identifiziert und danach wird gesagt, was sie im Stück spielen. Polly führt sich selber als Bananenbaum ein, (GW 1, 379) genau wie sich Snout als Mauer vorgestellt hatte.

Im Verlauf des Spiels machen die Hofleute bei Shakespeare immer wieder Zwischenbemerkungen, meistens geistreiche Wortspiele über das Spiel. Die Darsteller sind technisch nicht sehr begabt und das gibt zu kommentierenden Bemerkungen Anlass.⁸ Auch bei Brecht wird die Handlung kommentiert. Die Soldaten drücken hauptsächlich ihr Missfallen über das Unverständliche an dem Spiel aus.⁹ In einer früheren Szene von Shakespeare (IV, ii) hatten wir die "Schauspieler" bei ihren Vorbereitungen beobachtet, wobei sie ziemlich nervös und aufgeregt waren. Auch im Elefantenkalb machen sich die Darsteller über ihr Spiel Sorgen: die Zwischenrufe der Soldaten verursachen ängstliche Unterredungen unter den Darstellern.¹⁰

In beiden Spielen werden die Zuschauer direkt angesprochen. Das erfolgt auf zwei Stufen. Erstens bildet der Prolog eine Anrede an den Zuschauer im Rahmen der Theaterkonvention; dann aber unternimmt in beiden Stücken der Darsteller ein Gespräch mit dem Zuschauer, das ausserhalb des Spielrahmens fällt. Das finden wir allerdings beträchtlich häufiger bei Brecht, aber es ist in der Tat beiden gemeinsam.¹¹

Das kleine Spiel-im-Spiel der Handwerksleute handelt von der Geschichte von Pyramus und Thisbe, zwei Geliebten. Sie haben sich verabredet, am Grab von Ninus zusammenzutreffen. Thisby erscheint zuerst, aber sie wird von einem Löwen erschreckt; sie läuft weg, lässt aber ihren Mantel fallen, den der Löwe mit seinem blutigen Munde zerreisst. Pyramus kommt jetzt auf die

Szene, jagt den Löwen weg und findet den Mantel von Thisby. Das Schlimmste ahnend, ersticht er sich. Thisby kommt darauf zurück, findet ihren Geliebten tot und begeht auch Selbstmord.

Die Tragik erfolgt also nach einem Verkennen der wahren Lage: der Löwe hatte in Wirklichkeit niemand getötet. Darum geht es auch bei Brecht. Denn das Elefantenkalb wird angeklagt, seine Mutter getötet zu haben, was nicht wahr ist. Selbst mit den Änderungen, die Brecht vornahm, ist die Parallele deutlich. In beiden Fällen handelt es sich um eine Mordtat die nicht begangen wurde, eine Mordtat von einem Tier an einer Frau.

Von einer genauen Parallelität der Gestalten kann nicht die Rede sein. Einiges übernimmt Brecht aber dennoch. Offenbar ist der Löwe zum Elefantenkalb transformiert worden. Den Mond hat Brecht auch direkt übernommen. Die Mauer bei Shakespeare dürfte bei Brecht im Bananenbaum ihre Parallele haben. Die Hofleute werden im Elefantenkalb zu Soldaten. Weitere Parallelen sind nicht feststellbar. Bei Brecht fehlt das Liebespaar; er hat die Anzahl der Mitwirkenden, abgesehen von den Zuschauern, auf vier reduziert. Ob dies auf Brechts Tendenz, einen Stoff zu vereinfachen, zurückzuführen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten. Der Löwe, der bei Shakespeare eine rein funktionelle Rolle spielte, ist bei Brecht in Gestalt des Elefantenkalbs zur Hauptgestalt geworden. Auch spielt Polly als Bananenbaum eine viel grössere Rolle als sein Gegenpart bei Shakespeare, d.h. Snout als die Mauer.

Es fragt sich jetzt, wozu sich Brecht dieses Motivs des Spiels-im-Spiel bedient hat. In der Verwendung des Motivs war es wohl seine Absicht, die Lehre von der "Beweisbarkeit jeglicher Behauptung" zu demonstrieren. Um diese Absicht zu realisieren, hat er das Motiv abgeändert. Dieses Motiv ist keineswegs neu, aber es hat sich immer wieder als dramatisch wirksam erwiesen. Also hat Brecht einen Stoff übernommen, den er nach Belieben umgestaltet hat. Dieser Stoff unterliegt seinen Absichten sowie seinen Gesichtspunkten. Der Wert dieses Materials liegt wohl in seiner Brauchbarkeit für eine moderne Lehre.

Eine andere Schicht dieses Zwischenspiels scheint aber auch Shakespeares Spiel-im-Spiel widerzuspiegeln. Die Form des Motivs hat Brecht beibehalten; den Inhalt hingegen hat er so ins Absurde und Burleske gezerrt, dass wir berechtigt sind, von einer Travestie zu sprechen. Schon die Verwandlung eines Löwen in ein Elefantenkalb kommt uns grotesk und lächerlich vor. Dieses Kalb wird sogar zur Hauptgestalt des Spiels, was noch grotesker wirkt. Auch die Form des Theaters bei Brecht scheint eine Travestie des Hoftheaters zu sein. Gerade um diese Zeit war das Rauchtheater eine von Brechts Lieblingsideen (Vgl. GW 15, 77, 81 ff); auch der Aufruf zum Wetten erinnert an den Inhalt seines Aufsatzes "Mehr guten Sport!" (GW 15, 81 ff) Aber die Abwandlung eines athenischen Hoftheaters in eine Gruppe von lauten und ungesitteten Soldaten hat schon den Anschein von Travestie.

Parodistische und satirische Elemente sind durch das ganze Zwischenspiel hindurch verstreut. Die Darsteller im Elefantenkalb spielen in dem Stück Mann ist Mann Figuren aus der britischen Kolonie von Indien, aber im Elefantenkalb haben die Figuren, die sie darstellen, weder mit Mann ist Mann noch mit dem grossbritischen Indien das geringste zu tun. Im Elefantenkalb erscheinen doch satirische Elemente ziemlich stereotypischer Art. Man flucht auf Englisch ("Goddam!"), man steht auf und singt "Rule Britannia!," man spricht von "Alt-England" usw.¹² Die Travestie auf Shakespeare scheint einen Teil dieser allgemeinen Satire auszumachen, denn nicht nur das Motiv, das Brecht übernahm, wird travestiert, sondern auch andere Shakespearische Elemente werden dazu verwendet, das Spiel possierlich zu machen. Wenn die Darsteller sich zum Beispiel wegen der unruhigen Soldaten Gedanken machen, wird Hamlets Monolog "Sein oder Nichtsein..." übertragen in "Gelyncht- oder Nichtgelynchtwerden, das ist hier die Frage." (GW 1, 384) Auch scheint die Rede, die die Mutter vom Elefantenkalb hält, eine Travestie der Selbstmordrede von Thisby zu sein. Genau wie Thisby die verschiedenen Körperteile ihres toten Geliebten beschreibt (V, i, 321-44), so zählt Jesse die Körperteile auf, die sie als Mutter ihrem Sohn zur Hilfe und zur Stütze anbietet. (GW 1, 386)

Das Niveau dieser Travestie und Satire ist keineswegs hoch. Brecht bewegt sich hier auf dem Niveau des rein Possierlich-Unterhaltenden. Das Motiv von Shakespeare scheint drei Möglichkeiten geboten zu haben; es ist ein dramatisch wirksames Motiv;

es bietet Brecht die Möglichkeit, seine These zum Ausdruck zu bringen, und letztlich kann er dadurch auch Burleskes, Satirisches usw. aufeinanderhäufen, um ein unterhaltendes, aber lehrendes Zwischenspiel zustandezubringen.

Im Grunde genommen trägt dieses Zwischenspiel zu unserem Verständnis von Brechts Haltung zu Shakespeare nicht sehr viel bei. Erstens hat er sich noch einmal bereit gezeigt, dramatisch wirksame Motive von Shakespeare zu übernehmen; zweitens zeigt er auch, dass er vor Shakespeare keinen falschen Respekt ablegen will: kein Dramatiker ist vor Travestie sicher. Hier findet die Travestie auf einem sehr einfachen, man möchte schon sagen: naiven Niveau statt; es handelt sich keineswegs um einen Vernichtungsversuch, sondern um reine Komik.

B. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe und Measure for Measure

Im Jahre 1931 wurde Brecht von der Volksbühne in Berlin beauftragt, eine Bearbeitung von Shakespeares Measure for Measure zu liefern.¹³ Diese Bearbeitung wurde fallengelassen: was stattdessen zustandekam, war Die Rundköpfe und die Spitzköpfe:

Das Schauspiel Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern ist der 17. der Versuche. Dieses Schauspiel ist auf Grund von Besprechungen entstanden, welche eine Bühnenbearbeitung von Shakespeares Mass für Mass bezweckten. Der Plan einer Erneuerung von Mass

für Mass wurde während der Arbeit fallengelassen.

(GW 3, Anmerkg. S. 1*)

Warum Brecht die "Erneuerung" aufgab, wissen wir nicht. Um diese Zeit aber hatte er angeblich alle Versuche an klassischen Werken aufgegeben, (Vgl. GW 15, 181) weil der Materialwert für ihn zu gering war. Vielleicht deswegen wurde die Arbeit an Measure for Measure eingestellt.

Brecht hat nur eine Parallele zwischen seinem Stück und dem von Shakespeare anerkannt:

Das achte Bild (Gasse der Altstadt) enthält in dem Treffen der Geschwister de Guzman die Nachbildung einer Szene des elisabethanischen Theaters, nämlich die Unterredung des Claudio mit der Isabella in Shakespeares Mass für Mass.

(GW 17, 1091)

In der Tat basiert Brechts Stück Die Rundköpfe und die Spitzköpfe in hohem Masse auf Shakespeares Measure for Measure. Eine vergleichende Analyse der beiden Stücke wurde schon von Richard Beckley unternommen, und die folgende Untersuchung verdankt ihm wertvolle Hinweise.¹⁴

Dieses Stück Die Rundköpfe und die Spitzköpfe liegt in zwei Fassungen vor: die erste Fassung befindet sich in dem siebten Heft der Versuche, die zweite in dem sechsten Band der Stücke sowie in GW 3. Wir beschäftigen uns in dieser Arbeit hauptsächlich mit der zweiten, endgültigen Fassung. Die wenigen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen zeigen, wie sich Brecht allmählich von seinem Modell emanzipierte und ein neues Stück

geschaffen hat. Auch das neue Stück lehnt sich noch sehr eng an Shakespeare an.

Dass die erste Fassung von Brechts Bearbeitung Shakespeares Measure for Measure noch sehr nahe steht, liegt auf der Hand. Diese Fassung enthält noch den Besuch Isabellas bei dem Statthalter (Measure for Measure, II, ii, iv), der in der späteren Fassung nicht zu finden ist. Auch hat Isabella in der zweiten Fassung nichts mit dem Statthalter selber zu tun, sondern sie hat es mit seinem Untergeordneten zu tun, dem Lagerkommandanten. Die erste Fassung zeigt auch noch Isabellas Besuch im Gefängnis. In der zweiten Fassung verlegte Brecht diese Szene auf die Strasse. In der ersten Version erscheint der Vizekönig nicht auf einmal am Schluss wieder (wie in der zweiten), sondern genau wie bei Shakespeare mischt er sich vorher unters Volk.

Auch die Namen zeigen, wie Brecht in der ersten Fassung Shakespeare noch nahe stand. Angelo ist Angelus, Escalus ist Eskahler, Judith -- Juliet, Calausa -- Claudio, Isabella -- Isabella. In der zweiten Fassung haben wir zwar noch Angelo und Isabella, aber aus Claudio wird de Guzman, und Juliet und Mariana sind in einer Gestalt (Nanna Callas) vereint.

Wenn die Figuren der späteren Fassung auch andere Namen bekommen haben, so finden sich immer noch genügend Parallelen zu den Figuren bei Shakespeare. Auch die Handlung von Brechts Stück folgt der von Shakespeare bis zu einem überraschenden Grad. "He parallels the main incidents from beginning to end and in general retains the relationships of the characters to one

another."¹⁵

In Measure for Measure übergibt der Herzog von Venedig seine Vollmacht an Angelo, der während der Abwesenheit des Herzogs dessen Stellvertreter sein soll. (I, i) Wir erfahren (I, iii), er tut das, weil er die Gesetze gegen liederliche Sitten wieder in Anwendung bringen will, aber er fürchtet sich vor dem Eindruck, den er -- bisher allzu tolerant -- machen würde, wenn er selbst diese Gesetze wieder effektiv machen würde. Bei Brecht übergibt der Vizekönig von Jahoo seine Vollmacht an Angelo Iberin, weil die wirtschaftliche und soziale Lage des Staates so schlecht ist, dass er sich nicht zu helfen weiss. Er hofft, Iberins Rassentheorien, die das Volk in zwei Gruppen aufteilen -- die aufrechten und fleissigen Rundköpfe und die lügnerischen und faulen Spitzköpfe -- werden das Volk vom eigentlichen Problem ablenken: nämlich dem Klassenkampf zwischen Arm und Reich, und dass Iberin dadurch wieder Ordnung im Lande einführen kann.

Brechts Handlung beginnt auch genau wie Shakespeares: Claudio (in Measure for Measure) wird verhaftet, weil er seine Verlobte Juliet geschwängert hat. Bei Brecht wird der Pachtherr Emmanuele de Guzman verhaftet, weil er (ein Spitzkopf) ein rundköpfiges Mädchen, Nanna Callas, verführt haben soll. Beide werden zum Tode verurteilt; beide haben die Chance zu entkommen, wenn die Schwester ihre Keuschheit aufopfert. Claudio würde freigesetzt, wenn seine Schwester Isabella, die als Novize gerade ins Kloster eingetreten ist, sich dem Verlangen von Angelo hin-

gibt. Brechts Isabella ist auch ins Kloster gegangen und sie kann gleichfalls ihren Bruder retten, wenn sie sich dem Kommandanten des Gefangenenlagers, Zazarante, hingibt.

Brecht hat die Figurenkonstellation etwas geändert. Bei Shakespeare tritt Julietta, Claudios Verlobte, dreimal auf und sie spricht nur einmal. Brecht aber verbindet die beiden Gestalten von Julietta und Mariana in einer Gestalt, Nanna Callas. Wo bei Shakespeare Mariana statt Isabella zu Angelo geht, ersetzt Nanna bei Brecht Isabella. Aber genau wie bei Shakespeare Claudio von einem anderen am Galgen ersetzt wurde, so nimmt bei Brecht Pächter Callas de Guzmans Platz im Gefängnis. Auch diese Nebengestalten -- Julietta und Mariana --, die in Measure for Measure nur zweitrangige Figuren sind, bekommen in der einen Gestalt der Nanna Callas eine Hauptrolle. So ist es auch im Falle ihres Vaters, Pächter Callas; dieser basiert auf Barnadine bei Shakespeare und auf Kleists Michael Kohlhaas. Bei Shakespeare ist Barnadine eine rein funktionelle Gestalt; Pächter Callas hingegen ist eine Hauptfigur.

Brecht übernimmt auch Shakespeares Handlung in den groben Umrissen. Von Brechts elf Bildern basieren sechs im wesentlichen auf Shakespeare. Manchmal sind Elemente aus zwei Szenen von Shakespeare in einem einzigen Bild zu finden.

Das erste Bild verdankt der ersten und vierten Szene bei Shakespeare wesentliche Elemente. In I, i teilt der Herzog von Wien seinen Lords mit, er habe vor, Angelo seine Vollmacht zu

übergeben, damit er sich auf "eine Reise" begeben könne. In I, iv aber teilt er einem Mönch die wahren Gründe für diesen Entschluss mit. Die Gesetze gegen liederliche Sitten seien in den letzten vierzehn Jahren vernachlässigt worden. Er wolle sie also wieder in Anwendung bringen, aber er fürchte, da er sich so lange tolerant gezeigt habe, das Volk werde ihn bei strenger Anwendung des Gesetzes für einen Tyrannen halten. Daher habe er Angelo, der wegen seiner sittlichen Strenge berühmt ist, seine Macht zeitweilig übergeben, damit er die Gesetze wieder zur Geltung bringen könne, ohne dass dabei dem Charakter des Herzogs geschadet würde.

Typisch für Brechts Verwendung des Stoffes von Shakespeare überhaupt ist seine Bearbeitung der ersten Szene. Wo es bei Shakespeare um Moral geht, geht es bei Brecht um Wirtschaftliches. Der Vizekönig verzweifelt wegen des wirtschaftlichen Ruins des Landes. Es wäre möglich, durch einen Krieg die wirtschaftliche Lage zu sanieren, aber er lehnt diese Lösung ab. Missena, Staatsrat des Vizekönigs, überredet ihn -- dadurch nämlich, dass er eine Sichel, das vom Vizekönig gefürchtete Symbol der rebellierenden Pächter, an die Wand malt --, einem gewissen Herrn Angelo Iberin seine Vollmacht zu übergeben. Dieser wird versuchen, die Rebellion zu beseitigen, indem er das Volk mit seiner Rassentheorie von den wirtschaftlichen Problemen des Landes ablenkt. Der Vizekönig willigt in diesen Plan ein und zieht sich zurück.

Die zweite Szene bei Brecht entspricht der gleichen Szene bei Shakespeare. In Measure for Measure besprechen Lucio und zwei andere Herren auf offener Strasse die Gründe für die Abfahrt des Herzogs: es wird für möglich gehalten, dass ein Krieg im Anzuge ist. Eine Proklamation ist erlassen worden, nach welcher die Bordelle niedergerissen werden. Claudio wird verhaftet, weil er seine Verlobte Julietta schwanger gemacht hat.

Auch bei Brecht besprechen die Kleingeschäftsleute vor dem Kaffeehaus der Frau Cornamontid den Regierungswechsel. Hier wird auch erörtert, ob vielleicht ein Krieg drohe. Die neuen Pläne des Statthalters sind verkündet worden. Die neuen Rassentheorien, die das Volk im Rundköpfe und Spitzköpfe aufteilen, kommen bald zum Vorschein; ein Spitzkopf wird misshandelt. Nanna Callas versucht den grossen Pachtherrn, der auch ihr Geliebter ist, de Guzman, um Erlassung der Pacht ihres Vaters zu überreden, aber er weigert sich, das zu tun. Darauf verrät sie ihn als Spitzkopf an die gefürchteten "Hutabschläger" (Huas), die ihn verhaften.

Die dritte Szene bei Brecht, die uns die Pächter vorstellt, hat keine Parallele in Measure for Measure. Auch die vierte Szene hat keine; in dieser Szene wird de Guzman zu Tode verurteilt: Claudio war ohne Verhandlung auf Grund des Gesetzes allein von Angelo verurteilt.

Die fünfte Szene bei Brecht und die vierte bei Shakespeare zeigen uns die Schwestern der Verurteilten im Kloster. Die

Behandlung der beiden Szenen ist allerdings ganz verschieden. In Measure for Measure ist Isabella im Begriff, sich über die Strenge des Klosters zu erkundigen, als ihr Lucio die Nachricht über Claudio bringt. Bei Brecht fragt Isabella ebenfalls nach der Strenge des Klosters, aber darauf beginnen langwierige Verhandlungen wegen der finanziellen Monatsabgabe, welche Isabella, d.h. ihre Familie, im Falle ihres Eintritts zu leisten hat. Das ganze wird auf Finanzielles reduziert.

Die siebte Szene hat mit Measure for Measure nichts gemein. In dieser Szene geht die Familie de Guzman vor Gericht, um die vom Pächter Callas gestohlenen Gäule zurückzubekommen; vergessen wird die Tatsache, dass de Guzman selber immer noch verurteilt bleibt.

Das achte Bild ist das einzige, das nach Brechts Angaben auf Shakespeare basiert. Diese ist die berühmte erste Szene des dritten Aktes von Measure for Measure, in welcher Claudio von der Möglichkeit der Rettung erfährt und seine Schwester um ihre Selbstaufopferung bittet. Brecht hat diese Szene auf die Strasse verlegt; gleichzeitig übernimmt er ein Motiv von der zweiten Szene des ersten Aktes bei Shakespeare, in welcher Claudio vorbeigeführt wird. Aber Brechts Interpretation der Lage ist wiederum ganz anders.

Bei Shakespeare kämpfen in Claudios Brust zunächst widersprechende Gefühle: sterben will er nicht, aber ebensowenig will er die Ehre seiner Schwester kompromittieren. Erst sein Monolog, in welchem er über die Natur des Jenseits nachdenkt,

gibt den Ausschlag -- er fleht seine Schwester um Hilfe an. Bei de Guzman ist die Szene "modernisiert und materialisiert," das heisst: sie entspricht der materialistischen Auffassung der Welt, wie sie in diesem Stück zum Ausdruck gebracht wird. De Guzman verschwendet keine Zeit bei der Überlegung der Frage um Diesseits und Jenseits; für ihn ist die Sachlage eindeutig. Wenn es eine Frage des Lebens oder der Keuschheit ist, dann ist die Entscheidung von selbst gefallen: ohne Leben kann man nicht leben. Er gibt aber auch gleichzeitig einen anderen wichtigen Grund an, warum Isabella ihre Keuschheit seinetwegen aufopfern sollte:

Wenn man mich hängt, zahlt dir kein Pächter
Pacht
Und deine Keuschheit liegt am freien Markt.
(GW 3, 1006)

Mit anderen Worten folgte auf de Guzmans Hinrichtung finanzieller Ruin für Isabella, die dann nicht mehr im Kloster bleiben dürfte und sich sowieso verkaufen müsste. Diese Argumente spielen später eine grosse Rolle, indem sich Isabella entschliesst, doch zu Zazarante zu gehen, ohne zuzugeben, dass sie gerade aus diesen Gründen hingeht. Auch der Schluss dieser Szene ist bei Brecht anders. Indem sich Claudio mit seinem Tode zufriedengibt und er erklärt, er sei darauf gefasst, ist de Guzmans Haltung gerade das Gegenteil: "Ich bin verloren." (GW 3, 1006)

Brechts neuntes Bild basiert auf zwei Szenen von Measure for Measure, III, i und IV, i. In der ersten Szene teilt der Herzog Claudio seinen Plan mit, bei dem Rendezvous mit Angelo

Isabella durch Mariana ersetzen zu lassen. In der zweiten Szene sehen wir dann den Herzog, Isabella und Mariana bei den Vorbereitungen. Brecht hat die Motive der Ersetzung und Verkleidung übernommen, aber er hat sie auch ganz anders ausgelegt. Isabella kommt ins berüchtigte "Kaffeehaus" der Frau Cornamontis, um sich Ratschläge über das nötige Verhalten in der Liebeslage zu holen. Frau Cornamontis schlägt ihr vor, man sollte sie durch Nanna Callas, die jetzt wieder im Kaffeehaus arbeitet, ersetzen. Frau Cornamontis und Isabella verhandeln über den Preis und Nanna wird bereit gemacht. Brecht betont die Ungerechtigkeit der Lage dadurch, dass Nanna zum Gehen gezwungen wird und auch dadurch, dass er eine kleine Szene einschiebt, die im scharfen Widerspruch zu der Situation bei Shakespeare steht. Wenn in Measure for Measure Isabella ihre ganze Kraft gegen die Aufopferung ihrer Keuschheit aufbringt, so will Brecht offenbar zeigen, dass diese Haltung lächerlich und leer sei. Indem also Isabella die religiösen Formeln ihres Ordens Nanna beibringen will, fügt letztere solche Bemerkungen hinzu oder ändert sie ab, dass sie in Nannas Mund ganz bitter klingen. Nannas Wort: "Arm geht für reich und für die Nonn die Hur," reflektiert Brechts Haltung. (GW 3, 1019)

Ähnliche Änderungen bringt das zehnte Bild, das auf IV, ii und IV, iv bei Shakespeare basiert. In diesen Szenen wird zunächst abgemacht, dass Barnadine Claudio ersetzen soll und dass der Kopf von Ragezine, einem eben verstorbenen Seeräuber, Angelo überbracht werde. Brecht bringt das Element des wirtschaftlichen

Zwangs noch einmal ins Spiel. Genau wie Nanna Isabella ersetzen musste, weil es ihre Arbeitgeberin befahl, so muss auch Pächter Callas de Guzman im Gefängnis ersetzen, wenn er einen zweijährigen Pächterlass will. Die Behauptung, er werde nicht hingerichtet, überzeugt gar nicht, da die Stunde der Hinrichtung naht. Auch Pächter Callas bringt Brechts Haltung zum Ausdruck: "Arm stirbt für reich und für den Herrn der Knecht." (GW 3, 1027)

Die Denouementsszene verdankt Shakespeare ebenfalls die wesentlichen Züge. In Measure for Measure V, 1 erscheint der Herzog wieder und regelt alles zu allgemeiner Befriedigung. Im elften Bild von Brecht aber erleben wir nur eine Travestie der Gerechtigkeit, wie Brecht deutlich beabsichtigte. Der Vizekönig kommt wieder auf die Szene und dispensiert seine Art Gerechtigkeit, wobei nur die Reichen den Vorteil bekommen. Die Tatsache, dass sich Nanna Callas und ihr Vater für de Guzman und Isabella eingesetzt haben, führt ihn zu dem Schluss:

Warum, de Guzman, geb ich dich wohl frei?
Weil, nun, weil dieser da, dein Pächter, es
So wenig wünscht, dass du gehängt wirst, dass
Er lieber selber geht, gehängt zu werden.
Des weitem: geb ich dich auch frei, weil diese
Des Pächters Tochter, lieber auf den Strich geht
Als dass sie dich gehängt sehn müsst, das heisst, weil
Du so beliebt bist, drum geb ich dich frei.
Und ebenso muss der Pächter frei sein
Schon um die Pacht zu zahlen...
Das gleiche Mass für beide! Beiden Freiheit!
Und beiden Leben!

(GW 3, 1034-35)

Diese Verdrehung der Lage betont noch einmal die These, dass die Reichen die Armen unterdrücken. Diese These ist überhaupt der Kern der Brechtschen Umarbeitung von Measure for Measure. Insofern versteht Richard Beckley Brechts Version als eine Kritik am Original, ein Gegenstück:

Shakespeare's kind and upright Duke of Vienna, faithfully watching over the fortunes of his subjects and always averting the worst extent of evil at the last moment appears in Brecht's play as a Vice-regent who delivers up his country to a fanatical race-theorist at the moment of its economic collapse, and only returns to dispense a travesty of justice, when the fortunes of the capitalists have been restored by the ruthless suppression of a popular revolt.¹⁶

In Measure for Measure erschien der Herzog als eine Art Deus ex machina, der zu verschiedenen Zeitpunkten eingriff, um eine Katastrophe abzuwehren. Insofern hat er eine dramatische Funktion, da er die Spannung des Stückes immer wieder dadurch steigert, dass er sich nicht einfach enthüllt und Ordnung wieder einführt. Somit gehört er zu den dramatischen Kunstgriffen Shakespeares. Er verkörpert auch gleichzeitig zwei mächtige Autoritäten:

The Duke in Measure for Measure combines the functions both of State and Church in his person. As Duke he is supreme ruler of Vienna, who returns at the end to straighten out the tangles of the action, and dispense justice to all. In his disguise as Friar, he represents the wisdom and adroitness of the Church, in

directing courses of action and advising
stratagems so that good may come out of
evil.¹⁷

Bei Brecht hingegen ist der Vizekönig ein Deus ex machina im strengsten Sinne; er erscheint erst ganz am Schluss wieder, um die korrupte kapitalistische Gesellschaftsordnung intakt zu halten. Er unterstützt lediglich eine Situation, die sich im Verlauf des Stückes wiederholt gezeigt hat: nämlich die Vorteile des Reichseins und die Nachteile der Armut.

Die Aufhellung der wirtschaftlichen und sozialen Lage ist in jeder Szene zu finden. Selbst der Regierungswechsel, der bei Shakespeare nur im Bordellbetrieb nachteilige Folgen hatte, wird bei Brecht in bezug auf die wirtschaftlichen Folgen für die armen Leute besprochen. Man erwartet schon eine Linderung der wirtschaftlichen Not, die sich am Anfang der zweiten Szene schon in der zerlumpten Kleidung der Staatsbeamten sehen liess. Die Ersetzung von de Guzman und seiner Schwester durch Pächter Callas und Nanna erfolgt aus wirtschaftlichen Gründen: Nanna musste wegen Geldmangels wieder ins Bordell und Pächter Callas hatte die beiden Gäule de Guzmans gestohlen, weil er sie zur Auftreibung seiner Pacht dringend brauchte. Die sogenannte Gerechtigkeit des Falles, der im vierten Bild mit der Verurteilung von de Guzman entschieden wird, enthüllt sich gleichfalls als Schein -- die wirklichen Probleme (die Armut von Callas und seiner Familie sowie die Not der Pächter überhaupt), wird nicht aufgegriffen. Nach dem Fall sind die Callas noch schlimmer daran als vorher.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass die Vorgänge und die Figuren in Brechts Stück Die Rundköpfe und die Spitzköpfe in hohem Masse auf denen von Shakespeares Measure for Measure basieren. Brechts Hauptgestalten sind aber trotz ihrer deutlichen Beziehung zu Shakespeares Figuren eigentlich Neuschöpfungen. Auch die ganze Thematik des Stückes ist von Brecht geändert worden: das Sittlich-Ethische ist zum Wirtschaftlich-Ethischen geworden. Brecht zeigt die Korruption dieser kapitalistischen Gesellschaftsform und das ethische Bankrott der Herrscher. Die Reichen bleiben oben, die Armen werden niedergedrückt.

Es muss aber bemerkt werden, dass es hier um mehr als lediglich ein Gegenstück geht. Brecht parodiert zwar die idealisierte Konzeption der Keuschheit, die Shakespeare in Isabella verkörperte, und er setzt auch Claudios Todesgedanken in scharfen Gegensatz zu de Guzmans vernunftvollen Argumenten. Im allgemeinen aber behandelt das Stück immer noch ein ethisches Problem. Brecht hat dieses Problem vor einen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Hintergrund gestellt: es handelt sich hier weniger um persönliche Moralität und den Gebrauch der Macht, sondern um die Unmoral einer korrupten Gesellschaftsform. Die Anklage richtet sich also nicht mehr gegen die Person, sondern gegen die Gesellschaft. Das Stück ist primär Gesellschaftskritik. Einige von Bernard Dort zitierten Worte Brechts widerlegen die These, er habe hier ein Gegenstück schreiben wollen:

Mesure pour mesure que beaucoup considère
comme l'oeuvre la plus philosophe parmi les

pièces de Shakespeare est en effet la plus progressiste. Elle montre que les privilégiés ne doivent pas juger les autres selon d'autres critères que ceux qu'ils emploient pour eux-mêmes. Et elle montre aussi qu'ils ne doivent pas exiger de leurs subordonnés un comportement moral autre que leur propre. La pièce Têtes rondes et têtes pointues se propose, si possible, d'être aussi progressiste à notre époque que l'était, à la sienne, cette pièce du grand poète de l'humanisme.¹⁸

Indem Brecht hier Shakespeare "den grossen Dichter des Humanismus" nennt, legt er für seine Verehrung des grossen Dramatikers Zeugnis ab. Was Brecht aber in seinem Stück vornahm, war nichts weniger als das, was er schon 1923 bei der Bearbeitung von Eduard II. und was er in den zwanziger Jahren wiederholt formulierte: Shakespeare wurde modernisiert, als Stoff gebraucht und den Gesichtspunkten des Bearbeiters unterzogen. Der Materialwert von Measure for Measure hatte sich doch als gross erwiesen: das ethische Problem musste lediglich modernisiert werden, indem das Persönliche zum Gesellschaftlichen erhoben wurde.

C. Shakespearische Elemente in Arturo Ui

In Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui bedient sich Brecht vieler Elemente aus Stücken von Shakespeare, um den Aufstieg Hitlers zu satirisieren. Zweck des Stückes ist, den

"Helden" Hitler mit den Mitteln des klassischen Heldentheaters so darzustellen, dass der groteske Unterschied zwischen Form und Inhalt diesen "Helden" lächerlich macht. Brecht sagte selber, dass "also hauptsächlich Travestiewirkung erzielt wird, wenn ich die Gangster und Karfiolhändler jambisch agieren lasse, da nur so das Unadäquate ihres herrischen Auftretens ans Licht der Rampe kommt." (GW 4, Anmerkungen, S. 4*) Brecht hatte sich in seinem Stück Die heilige Johanna der Schlachthöfe dieses Mittels bedient, wobei die korrupten Kapitalisten durch die Verwendung von Blankvers und klassischen Redensarten blossgestellt wurden. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui zeigt eine weitere Verwendung dieser Technik, indem das ganze Stück mit klassischen Anspielungen, usw. durchstreut ist.

~~In diesem Falle gibt es auch direkte Anweisungen von Brecht über die Spielweise. Unter der Überschrift "Hinweis für die Aufführung" schreibt er folgendes:]~~

In diesem Falle gibt es auch direkte Anweisungen von Brecht über die Spielweise. Unter der Überschrift "Hinweis für die Aufführung" schreibt er folgendes:

Das Stück muss, damit die Vorgänge jene Bedeutung erhalten, die ihnen leider zukommt, im **g r o s s e n S t i l** aufgeführt werden; am besten mit deutlichen Reminiszenzen an das elisabethanische Historientheater, also etwa mit Vorhängen und Podesten. Zum Beispiel kann es vor gekalkten Ruffenvorhängen, die ochsenblutfarben bespritzt sind, agiert werden. Auch können gelegentlich panoramamässig bemalte Prospekte be-

nutzt werden, und Orgel-, Trompeten-, und Trommeleffekte sind ebenfalls zulässig. Es sollten Masken, Tonfälle und Gesten der Vorbilder verwendet werden, jedoch ist reine Travestie zu vermeiden, und das Komische darf nicht ohne das Grausige sein.

(GW 4, 1837-38)

Die Warnung gegen reine Travestie ist bemerkenswert, da man dadurch den primären Zweck des Stückes feststellen kann: Brecht interessiert sich hier für die Kritik des Phänomens Hitler und dessen, was dazu gehört. Die Travestie richtet sich also *n i c h t* gegen das elisabethanische Theater, noch gegen das klassische Theater überhaupt, noch gegen die Konzeption des Helden im klassischen Theater. Sie richtet sich eher gegen die heutige Konzeption des Helden, gegen die Anbetung eines Kriminellen als eines grossen Staatsführers.

Die Hauptgestalt des Stückes, Arturo Ui, wird von Anfang an mit den grossen verbrecherischen Helden des Shakespearischen Theaters in Verbindung gebracht. Nach Brecht ist Arturo Ui "ein *P a r a b e* lstück, geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefährvollen Respekt vor den grossen Töttern zu zerstören." (GW 17, 1179) Der Ansager macht in seinem Prolog zu dem Stück aufmerksam, dass Ui mit den grossen dramatischen Verbrechern der Vergangenheit viel gemein hat: vor allem denke man an Richard III.:

Wem fällt da nicht Richard der Dritte ein?
Seit den Zeiten der roten und weissen Rose
Sah man nicht mehr so grosse
Fulminante und blutige Schlächterein!

(GW 4, 1722)

Aber nicht nur Richard III. wird in Betracht gezogen, auch Julius Cäsar und Macbeth werden von Brecht dazu verwendet, den Respekt vor Ui zu zerstören. Auch andere klassische Stücke werden zu diesem Zweck gebraucht (z.B. Faust und Dantons Tod¹⁹), wir beschränken uns hier aber auf die Shakespearischen Elemente in diesem Stück.

Auf die Parallelen zu Shakespeares Richard III. ist schon oft hingewiesen worden,²⁰ -- und diese bestehen tatsächlich, -- aber noch häufiger findet man Elemente aus Julius Cäsar, und dieser Aspekt des Stückes ist bisher vernachlässigt worden.

Wie oben bemerkt wurde, wird ganz am Anfang auf die Parallele zwischen Ui und Richard III. hingewiesen. Nach Esslin²¹ wird diese Parallele "studiert" ausgeführt. Inwiefern aber diese Parallelen auf Brechts Willen zurückzuführen sind oder einfach dem geschichtlichen Stoff innewohnen, ist manchmal schwer zu entscheiden. So zum Beispiel die Abschlachtung von Ernesto Roma (dem Hitleranhänger Röhm), die Esslin mit der Ermordung des Richard-Helfers Buckingham gleichsetzt.²² Auch die Szene, wo Ui das Gehen, Sitzen und Reden von einem Schauspieler lernt, (GW 4, 1768 ff) erinnert an den Einfall Richards, sich mit der Hilfe von "a score or two of tailors" (I, ii) schön zu machen. Solche Parallelen finden sich leicht, wenn man danach sucht, aber es ist sehr die Frage, ob sie bewusst sind. Im ersten Fall zum Beispiel ist es durchaus möglich, dass Brecht den Niedergang Romas nach dem Fall Buckingham gestaltete, obwohl

sich die Parallele nicht beweisen lässt. Im zweiten Fall lässt sich bloss sagen, dass die Rede von Richard III. vielleicht die Idee zu einer solchen Szene geliefert hat, aber die Szene selbst ist eine Eigenschöpfung Brechts.

Die zweite Szene des ersten Akts von Richard III., eine Szene, mit welcher sich Brecht immer wieder beschäftigte, bietet Brecht die Möglichkeit, eine travestierende Parallele auszuführen. Genau wie in Shakespeares Szene Richard um Lady Anne wirbt, deren Mann und Vater er ermordet hat, so wirbt auch Arturo Ui um Betty Dullfeet, deren Mann er eben hat töten lassen. (GW 4, 1821 ff) Indem Lady Anne die Leichnam ihres Mannes in die Abtei von Chertsey bringen will, wird sie von Richard aufgehalten -- er bedroht sogar die Träger, keinen Schritt weiterzugehen --, und er beginnt seine Werbung. Genauso ist es in Arturo Ui: Nach dem Begräbnis von Herrn Dullfeet wird Betty Dullfeet von Ui (und seinen Anhängern) aufgehalten und Ui beginnt zu werben -- nicht aber um ihre Liebe, sondern um Geschäftliches, um ihre Kollaboration im Karfiolhandel. Anklänge an Verse aus Shakespeares Richard III. tauchen immer wieder auf: z.B. Ui beklagt sich, dass er immer wieder auf gegen ihn gerichtete üble Nachrede stösst:

Das ist wieder dies Gerede
Dies üble Hetzen und Gerüchtverbreiten
Das meine besten Vorsätz, mit dem Nachbarn
In Frieden auszukommen, in der Wurzel
Vergiftet!

(GW 4, 1822)

Auf ähnliche Weise begründet Richard einen tätlichen Angriff auf die Königin Margaret: "I was provoked by her slanderous tongue, / That laid their guilt upon my guiltless shoulders." (I, ii, 105-06) Bei Shakespeare bespottet Anne Richard, wenn er sich als Liebhaber vorschlägt; Ui hat ebensowenig Glück bei Betty Dullfeet und sagt: "Ich werde angespuckt, wo ich fanatisch werbe!" (GW 4, 1822)

Ui beschreibt sich als "einfacher Sohn der Bronx," (GW 4, 1824), der in der Gesellschaft immer Ablehnung findet, denn er "kann nicht einmal / Die richtige Gabel wählen zum Dessert." (GW 4, 1824) Auch sei er im Sprechen ganz unbegabt:

Aus meinem rauhen Ton, meiner männlichen Art
Das Ding beim rechten Namen zu nennen, wird
Mir gleich der Strick gedreht.

(GW 4, 1824)

Wir wissen, wie hässlich Richard ist und wie er sich aus der Gesellschaft ausgestossen fühlt; (I, i) auch er glaubt, er habe nicht die Fähigkeit, schön zu reden: "My tongue could never learn sweet smoothing word." (I, ii, 193) Infolgedessen beteuert Richard, seine Zunge folge seinem Herzen:

ANNE: I would I knew your heart.

RICHARD: Tis figured in my tongue.

(I, ii, 220-21)

Das behauptet auch Ui: "Ich spreche, wie ich fühle." (GW 4, 1823)

Die Parallele mit der Gestalt Richards III. kommt in der vierzehnten Szene zum letzten Mal deutlich zum Ausdruck. Es handelt sich bei Brecht um eine Szene, in welcher Ui den Geist von Roma sieht. Zwar ruft diese Szene Assoziationen mit mehr

als einer Geisterszene von Shakespeare wach -- z.B. Macbeth und Julius Cäsar -- aber das Modell scheint in Wirklichkeit die Geisterszene aus Richard III. zu sein. Bei Shakespeare erscheinen in dieser Szene (V, iii) nicht weniger als elf Geister! Brecht lässt zwar nur einen auftreten, aber diese trägt verschieden Merkmale von Shakespeares Geistern. Roma erscheint "in der Stirn ein Schussloch," (GW 4, 1826) genau wie bei Shakespeare die Geister von Edward und Henry IV. auf die Löcher in ihrem Körper hinweisen. Am deutlichsten aber sind die Assoziationen mit Buckingham. Dieser macht darauf aufmerksam, dass er Richard auf den Thron half, aber dann wurde er von dem König verraten. Gleichfalls Roma:

Ich war dir zugetan, da warst du nicht
Mehr als ein Schatten noch auf einem Bierhausflur.
Nun stehe ich in zugiger Ewigkeit
Und du gehst mit den grossen Herrn zu Tisch.
Verrat bracht dich hinauf, so wird Verrat
Dich auch hinunterbringen. Wie du mich verrietst
Den Freund und Leutnant, so verrätst du alle.
Und so, Arturo, werden alle dich
Verraten noch.

(GW 4, 1827)

Richard III. wird auch von seinen ehemaligen Anhängern verraten; so sagt auch Buckingham Richards Fall voraus: "Dream on, dream on, of bloody deeds and death; / Fainting despair; despairing yield thy breath." (V, iii, 197-98)

Die Anklänge an Julius Cäsar kommen ebenso deutlich zum Ausdruck. Die sechste Szene zeigt das am auffallendsten. Ui

hat einen Schauspieler engagiert, der ihm das Stehen, Sitzen, Gehen und Reden beibringen soll. Die Szene parodiert dadurch gewisse Manierismen von Hitler; aber die Szene ist auch eine Satire an Provinzschauspieler, die sich an Shakespeare heranzuwagen -- die Wurzel dieser Satire gehen bis in Brechts Augsburger Zeit zurück. Der Schauspieler erscheint als ganz unbegabt und verkommen.

Vor allem ist der Unterricht im Reden bemerkenswert. Der Schauspieler unterrichtet Ui im Reden dadurch, dass er ihm die berühmte Rede von Mark Anton aus Julius Cäsar (III, ii, 80 - 110) beibringt. Die Version dieser Rede, die Brecht hier verwendet, ist durchaus seine eigene, obwohl sie vermutlich auf der Version von Schlegel basiert. Mit der Übertragung von Schlegel hat Brechts Version allerdings nur fünf Verse gemein:

Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann. (dreimal)
Und ist gewiss ein ehrenwerter Mann.
Er brachte viel Gefangene heim nach Rom.

Den Rest der Rede hat Brecht selber bearbeitet. Das Wort Bearbeitung passt eigentlich besser dazu als Übertragung, denn Brecht hat einiges schon radikal geändert. Aus dem zweiten Vers: "I come to bury Caesar, not to praise him." (III, ii, 81) macht er zwei Verse, in denen die überflüssige Nachricht gemeldet wird, dass Cäsar tot sei:

Cäsar ist tot. Und Cäsar zu begraben
Nicht ihn zu preisen, kam ich her. Mitbürger!
(GW 4, 1773)

Am auffallendsten ist doch Brechts Übertragung des Wortes "ambitious:" Brecht setzt das deutsche Wort "tyrannisch" ein.

Damit bringt er seine eigene Interpretation der Figur zum Ausdruck. Aus dem Vers: "When that the poor have cried, Caesar hath wept." (III, ii, 98) macht er noch einmal zwei Verse:

Freilich, hätt das der arme Mann in Rom
Von ihm behauptet -- Cäsar hätt geweint.
(GW 4, 1773)

Und den nächsten Vers: "Ambition should be made of sterner stuff," (III, ii, 99) überträgt er durch: "Tyranen sind aus härterem Stoff? Vielleicht!" (GW 4, 1773) Freilich klingt diese ungewöhnliche Übersetzung des Wortes "ambitious" noch ungewöhnlicher, wenn Mark Anton erzählt, Cäsar habe die ihm angebotene Krone dreimal abgelehnt: "War das tyrannisch?" (GW 4, 1773)

Nach dieser Nachhilfestunde im Reden bekommt Ui mehr Selbstvertrauen in der Öffentlichkeit: seine grossen öffentlichen Reden sind von nun an nicht nur im grossen Stil (wenn auch mit noch rauher Stimme) vorgetragen, sondern sie klingen immer wieder an Mark Antons Rede an -- Ui hat sie nicht vergessen. Unmittelbar nach der Szene mit dem Schauspieler sehen wir ihn auf einem Podest vor den Gemüsehändler und in seiner Rede heisst es: "Freilich, die ehrenwerten Männer..." (GW 4, 1774) Später hält er vor dem gesammelten Grünzeughändlern von Chicago und Cicero eine Rede, die beginnt:

Chicagoer und Ciceroer! Freunde!
Mitbürger! Als der alte Dogsborough
Ein ehrlicher Mann...

(GW 4, 1831)

Auch im weiteren klingt die Rede an die von Mark Anton an:

Nun, Dogsborough ist tot. Sein Testament
Liegt jedermann zur Einsicht vor. Er nennt
In schlichten Worten mich seinen Sohn.

(GW 4, 1832)

Auch eine Rede des Reporters Ragg ruft eine Beziehung zu
Mark Antons Rede wach. Ragg sagt:

Dem Gangster flicht die Nachwelt keine Kränze!
Die wankelmütige Menge wendet sich
Zu neuen Helden.

(GW 4, 1743)

Man denkt hier sofort an Mark Antons Worte: "The evil that
men do lives after them; / The good is oft interred with their
bones." (III, ii, 82-83) "Die wankelmütige Menge" erinnert
ebenfalls an das Verhalten des Pöbels in Shakespeares Szene --
bald schwört er Brutus, bald Mark Anton Treue. Auch Romas Auf-
ruf an Ui, er soll sich vor seinen Leuten hüten, erweckt eine
Assoziation mit Cassius' schriftlichem Aufruf an Brutus, er
soll sich vor Cäsar hüten. In Cassius' Schrift heisst es:
"Brutus, thou sleep'st. Awake!" (II, i, 46) Roma sagt Ui
zweimal: "Wach auf, Arturo!" (GW 4, 1796)

Die Hauptfunktion all dieser Elemente aus Stücken von
Shakespeare ist in allen Fällen gleich: durch diese Mittel
wollte Brecht dem Phänomen Ui-Hitler jeden heldischen Glanz
nehmen und es in seiner Leere bloßstellen. Beckley hat bemerkt,²³
wie sich Brecht in dieser Hinsicht Shakespeares Konzeption des
Helden zu Hilfe nahm. Wir dürfen das Wort Held allerdings nur

im Sinne von Hauptfigur verstehen. Die Stücke Shakespeares, die Brecht als Modelle dienten, waren Richard III., Macbeth und Julius Cäsar -- also Stücke, in denen der "Held" oder die "Helden" nach Brechts Auffassung keine Helden waren, sondern eher Verbrecher oder Schurken. Die Tatsache, z.B., dass ausgerechnet Ui die Rede Mark Antons hält, in welcher Cäsar verteidigt wird, kommt uns um so ironischer vor, da Brecht das Wort tyrannisch einsetzt -- der Tyrann Ui verteidigt den Tyrannen Cäsar. Sämtliche andere Elemente des Stückes tragen zu dieser Darstellung bei.

Der Frage, ob Brecht hier Shakespeare hat travestieren oder parodieren wollen, müssen wir besondere Achtung widmen. Vor allem steht wohl fest, dass Brecht mit diesem Stück in erster Linie das Phänomen des Nationalsozialismus kritisieren wollte. Somit haben die Shakespearischen Elemente im Stück eine untergeordnete Funktion: sie sollen diese Kritik möglich machen. Aber es fragt sich immer noch, ob Brecht dann vielleicht an zweiter Stelle Shakespeare travestieren wollte. Hierzu hat Brecht selbst Antwort gegeben. Aus seinen Anmerkungen zu diesem Stück erfolgt, dass er das Stück sehr ernst nahm: er betonte doch selber, reine Travestie wäre fehl am Platze. (Vgl. GW 4, 1838) Er wolle Hitler in seiner ganzen Schauerlichkeit darstellen: "Das Stück, geschrieben 1941, wurde als Aufführung von 1941 gesehen." (GW 17, 1180)

Unter solchen Umständen hätte es nicht zum Ernst des Stückes beigetragen, wenn Brecht auch travestierende Seitenhiebe auf

Shakespeare unternommen hätte. Die Elemente, die er von Shakespeare entlehnte, sind durchaus logisch eingefügt und dienen dem allgemeinen Zweck des Stückes. Bloss die Verwendung des schlechten Provinzschauspielers könnte zu der Behauptung Anlass geben, Brecht habe noch einmal die Shakespeare-darstellung seiner Zeit kritisieren wollen. Dieser Meinung ist auch Bernard Dort: "En fait, c'est surtout au Shakespeare romantique de la traduction des frères Schlegel (sic) que s'en prend Brecht - ce Shakespeare de rigueur sur toutes les scènes allemandes pendant le XIXe siècle."²⁴

Aus diesen Gründen wird also die Meinung nicht geteilt, dass Brecht in diesem Werk eine Parodie oder Travestie auf Shakespeare ausführen wollte. Brecht hat in diesem Stück seine Grundhaltung zu Shakespeare noch einmal ganz deutlich gezeigt. Für ihn war Shakespeare "Kanonenfutter für die Bühne," also Stoff, den er zu jedem beliebigen Zweck gebrauchen darf. Shakespeare ist Allgemeingut, er gehört dem ganzen Theater. Wenn Brecht Shakespearische Elemente zur Kritik Hitlers verwendet, so heisst das nichts weiter als die Verwendung von bekannten und wirksamen Elementen des elisabethanischen Theaters, um diese Kritik auszuführen. Die Tatsache, dass der grosse Shakespeare zu solchen Zwecken verwendet wird, heisst auch nicht, dass er irgendwie geringgeschätzt würde -- ganz im Gegenteil, Brecht zeigt dadurch, dass er Shakespeare als einen grossen Dramatiker betrachtet; daher gebraucht er so viele von Shakespeares dramatischen Erfindungen.

7.

DIE BEHANDLUNG EINZELNER DARSTELLUNGSPROBLEME

Die Schriften zum Theater bieten bei weitem kein systematisches Gefüge von Brechts dramatischen Theorien; sie bestehen aus seinen gesammelten Schriften über das Theater und über dramatische Probleme. Diese Schriften sind oft undatiert, aber der Redakteur hat sie schon zum grösstem Teil in eine chronologische Anordnung gebracht. Wenn wir also Brechts Haltung zu einem gewissen Problem feststellen wollen, ist es schon möglich, dass wir verschiedene Schriften, die dieses Problem behandeln (und die sich möglicherweise auch widersprechen), auffinden können. So ist es auch mit den Fragen, die wir in diesem Kapitel behandeln wollen.

Da sich Brechts Beschäftigung mit Shakespeare und den Problemen der Shakespearedarstellung über sein ganzes Leben hinzog, enthalten die Schriften zum Theater eine Fülle von Schriften zu verschiedenen Fragen, die Brecht zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens verfasste. Es ist also in einigen Fällen möglich, die Entwicklung seiner Haltung zu verfolgen -- genau wie seine Haltung zu Shakespeare überhaupt in der Zeit von 1918 bis 1945 verfolgt wurde.

Die in diesem Kapitel erörterten Fragen gehören zum Versuch, gewisse Themen, die Brecht immer wieder besprach, durch die Schriften zum Theater zu verfolgen. Nur einige Themen über Shakespeare werden aber auf eingehende Weise besprochen, so dass man eine

Darstellung davon versuchen kann. Obwohl Brecht viele Stücke von Shakespeare erwähnt, wäre es in den meisten Fällen wohl unmöglich, seine eigentliche Meinung über ein gewisses Werk gründlich darzustellen. Dieses Kapitel untersucht also fünf Themen (Probleme der Shakesparedarstellung), die am deutlichsten in den Schriften zum Theater zur Diskussion kommen. Drei dieser Untersuchungen basieren vor allem auf den "Übungsstücken für Schauspieler," die Brecht als praktische Erläuterung seiner Haltung zu diesen Darstellungsproblemen schrieb. Die beiden anderen (Richard III. und King Lear) befassen sich mit der Entwicklung von Brechts Haltung zur Darstellung von Kernszenen in diesen Stücken.

Aus Brechts intensivem Studium von Shakespeare in den dreissiger Jahren erfolgte die Beschäftigung mit einzelnen Darstellungsproblemen. Einige dieser Probleme waren schon in den zwanziger Jahren aufgegriffen worden; erst in den dreissiger Jahren aber wurde der Versuch gemacht, diese Probleme szenisch zu lösen.

A. Richard III. (Akt 1, Sz. ii.)

Sein ganzes Leben lang zeigte sich Brecht von der Gestalt Richard des Dritten fasziniert. Das Stück Richard III. scheint einen grossen Eindruck auf ihn gemacht zu haben; die Gestalt des dritten Richard wird in der Besprechung von verschiedenen

Darstellungsproblemen immer wieder erwähnt.

Eine Figur wie Richard III. war ihm auch interessant, weil sie das Problem der Darstellung einer Klassikerfigur auf dem epischen Theater deutlich machte. An dem Beispiel von Richard III. entwickelt Brecht den Darstellungsstil für einen solchen Menschen im epischen Theater. Genau wie Brecht in all seinen Schriften die Vernachlässigung der Fabel, der Vorgänge im zeitgenössischen Theater vermisste, so wollte er Richard III. darstellen lassen, so dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Vorgänge gelenkt würde -- nicht auf die Gefühle und Temperamentsausbrüche. Richard II wäre als Phänomen darzustellen, genau wie es auch Arturo Ui ist, der in hohem Masse eine moderne Parallele zu Richard III. bildet. Genau wie aber heute eine Figur wie Ui in den Zusammenhang der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände der Zeit gestellt wird, so muss auch Richard III. zeitgemäss modernisiert werden.

Die Szene dieses Stückes, mit der sich Brecht oft befasste, ist die bekannte zweite Szene des ersten Aktes: die Werbung Richards um die trauernde Lady Anne. Brecht hat dieses Motiv sogar zweimal in seine eigenen Stücke eingebaut (in Eduard II. und in Arturo Ui). In dem Aufsatz "Shakespeare auf dem epischen Theater" (GW 15, 334 ff) widmet Brecht der Inszenierung dieser Szene einen wichtigen Abschnitt. Seine Meinungen sind wie immer ungewöhnlich und provozierend.

Er bemerkt zunächst, wie diese Szene gerade wegen ihrer Schwierigkeit bei Schauspielern berühmt sei. Die Schwierigkeit liege nämlich darin, dass der Krüppel Richard die trauernde Lady

Anne durch seine faszinierende Wirkung gewinnt. Es gelinge den Schauspielern aber allzu selten, diese Szene überzeugend zu spielen: daher halte der Zuschauer normalerweise den Vorgang für unwahrscheinlich. Für die effektive Darstellung dieser Szene hat Brecht folgende Lösung:

Als Realist vorgehend muss der Schauspieler anders verfahren. Er muss studieren, was Richard unternimmt, die Witwe zu gewinnen, er muss seine Tätigkeit, nicht sein *S o s e i n* studieren. Er wird finden, dass seine Tätigkeit und damit ~~die~~ Faszination in einem sehr plumpen Schmeicheln besteht. Damit hängt allerdings sein Erfolg ganz von dem Spiel der Dame ab. Es wird sogar nötig sein, dass sie nicht allzu schön ist und daher Schmeichelei wenig gewohnt.

(GW 15, 335)

Brecht lenkt die Aufmerksamkeit also auf den Vorgang des Schmeichelns: durch die Besetzung der Rolle der Lady Anne mit einer nicht schönen Schauspielerin will er die Szene wahrscheinlicher, plausibler machen.

In den Messingkaufgesprächen wird dieses Thema noch einmal aufgegriffen. In dem Abschnitt "Das Theater des Shakespeare" (GW 16, 585 ff) fragt der Schauspieler den Dramaturgen (der offenbar Brechts eigene Meinung vertritt):

SCHAUSPIELER: Und die Faszination des dritten Richard, wie soll ich die bringen, wenn ich die Figur nicht ganz und gar damit anfülle?

DRAMATURG: Du meinst in der Szene, wo er die Witwe des von ihm Ermordeten so fasziniert, dass sie ihm verfällt? Ich habe zwei Lösungen. Entweder man zeigt, dass der Terror sie bezwingt, oder man macht sie hässlich. Aber wie immer man die Faszinierung zeigt, wird man nichts gewonnen haben, wenn man nicht im weiteren Verlauf des Stückes zeigen kann, wie sie versagt. Also muss man eine verhältnismässige Faszinierungskraft zeigen.

(GW 16, 590-91)

Hier hat Brecht deutlich seinen früheren Standpunkt weiterentwickelt. Jetzt ist er der Ansicht, die Lady Anne müsse gerade hässlich sein (also nicht mehr bloss "nicht allzu schön"): dadurch soll das Schmeicheln noch wahrscheinlicher sein. Die zweite Lösung ist aber ganz neu: dass Lady Anne Terror vor Richard empfindet und sich daher bezwingen lässt, ist wieder ein Versuch, die Vorgänge in dieser Szene plausibel zu machen. In diesem Fall scheint Brechts Interpretation "hineingelesen" zu sein, denn vom Worte her liesse sich diese Erklärung kaum aufrechterhalten; die Lady Anne zeigt in ihren Worten keinen Terror, sie ist ja gerade trotzig zunächst.

In Brechts Beschäftigung mit dieser Szene erblicken wir ein Grundproblem seiner Haltung zur Klassikerbühne überhaupt,

vor allem aber zu Shakespeare. Ziel seiner Bestrebungen um die Klassiker war der Gewinn des Stoffes (auch Materialwert, Rohmaterial genannt) für das epische Theater. Die Probleme, die aus dieser Haltung erfolgten, gaben ihm sein Leben lang zu denken. Die Lösungen wurden langsam erarbeitet und entwickelt; sie blieben manchmal unbefriedigend. Nirgends war dieses Problem akuter als bei Shakespeare. Die Beschäftigung mit Shakespeare, die immer wiederholten Versuche an Shakespeares Werken, zeigen deutlich, wie Brecht für einen Shakespeare auf dem epischen Theater kämpfte, aber kaum eine befriedigende Lösung fand. Seine Verehrung von Shakespeare verursachte ihn zu immer neuen Versuchen, aber die Tatsache, dass immer neue Versuche nötig waren, ist ein Zeichen nicht nur der ständigen Entwicklung des Brechtschen Theaters, sondern auch der Schwierigkeiten, Shakespeare für die neue Theaterform zu gewinnen. An Brechts Diskussionen dieser kleinen Szene aus Richard III. zeigt sich das Problem, das immer wieder vorkam und das sogar in der Bearbeitung von Coriolanus am deutlichsten hervortrat: da ging es um ein ganzes Stück, nicht bloss um eine einzige Szene. Das Problem hiess: Wie macht man diese Vorgänge auf dem zeitgemässen Theater plausibel?

Bei dieser Szene aus Richard III. hängt es wahrscheinlich von der Art der Szene ab, dass Brecht keine befriedigende Lösung erreichte. Denn die Wirkung dieser Szene erfolgt durch die Charakterstärke Richards -- also seine Faszination. Indem Brecht also diese Eigenschaft zu reduzieren versuchte, schwächte

er gleichzeitig die Wirkung und daher auch die Wahrscheinlichkeit ab. In der Tat ist diese Szene arm an reinen Vorgängen. In dem oben zitierten Messingkauf-Gespräch scheint Brecht das zugeben, denn er fügt schliesslich hinzu, man müsse Richard schon als eine faszinierende Gestalt darstellen. Die Erklärung der Vorgänge durch die Worte "das Schmeicheln einer hässlichen Frau" oder "der Terror vor dem bösen Herzog bezwingt die trauernde Prinzessin" reicht also nicht aus. Dieser Versuch, dem modernen Zuschauer die Szene plausibler zu machen, führt zur Eindeutigkeit; das heisst: der Regisseur zwingt den Zuschauern seine Interpretation auf. Shakespeare wird also deutlich gemacht. In der "Vorrede zu Macbeth" (GW 15, 115 ff) hatte Brecht geschrieben: "Es gibt nichts Dümmeres, (als) Shakespeare so aufzuführen, dass er klar ist. Er ist von Natur unklar." (GW 15, 119) Das war 1927. In der Zwischenzeit hatte sich Brechts Haltung wohl geändert: jetzt wird doch Klarheit angestrebt.

Auch in den späteren Schriften wurde diese Szene in Betracht gezogen. Als Brecht seine Theorie des Grundgestus entwickelte, dachte er auch an die zweite Szene von Richard III. Der Grundgestus sollte dazu helfen, die Vorgänge der Szene deutlicher und plausibler zu spielen. Im "Kleinen Organon" heisst es: "Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus: Richard Gloster wirbt um die Witwe seines Opfers." (kursiv gedruckt.) Wir lesen also hier nichts mehr von Terror, auch nicht vom Schmeicheln.

Ob Brecht jemals eine befriedigende Darstellungsform für diese Szene gefunden hätte, ist fragwürdig. Sein Versuch, die reinen Vorgänge zu unterstreichen, scheint bei dieser Szene unangebracht. Es handelt sich dabei eigentlich um die psychologische Wirkung eines faszinierenden Charakters auf eine emotionell schon verwirrte Frau. Der Versuch, diese Handlung in eine objektiv erklärliche Darstellung umzusetzen, muss scheitern. Brechts Lösungen dieses Problems -- die Besetzung der Damenrolle mit einer hässlichen Frau oder die Wirkung durch den Terror -- nimmt der Szene die dramatische Wirkung. Klar sein heisst hier prosaisch sein.

B. King Lear (Akt 1, Sz. i.)

In den Schriften zum Theater werden einzelne Aspekte von King Lear wiederholt besprochen. Vor allem beschäftigte sich Brecht mit der ersten Szene des ersten Aktes, in welcher Lear sein Reich unter seine Töchter verteilt. Nicht weniger als neunmal zieht Brecht diese eine Szene in Betracht. Er befasst sich hauptsächlich mit zwei Elementen dieser Szene: mit der Verteilung des Reiches und dem Zorn Lears über den Undank seiner Töchter.

In den Schriften der zwanziger Jahre wird King Lear nur nebenbei erwähnt; erst mit der näheren Beschäftigung mit Shakespeare in den dreissiger Jahren erfolgt ein Studium von King Lear, besonder

der ersten Szene. Von Anfang an geht es Brecht bei seiner Betrachtung dieser Szene um die wirtschaftlichen und sozialen Hintergründe und deren Aufhellung durch die Inszenierung. Dass man in dieser Szene mit Cordelia sympathisiere, sei völlig falsch; man sollte eher an die Tausende von Menschen denken, die da im Nu weggeschenkt würden. Das tue aber auch der moderne Zuschauer nicht, weil diese armen Menschen ihm unbekannt bleiben. (GW 15, 315)

Brecht macht sich gerade über dieses Problem Gedanken und kommt zu dem Schluss, man müsse den Teilungsakt so verfremden, dass man an die sozialen Folgen der Handlung denke:

Wenn König Lear (erster Akt, erste Szene), sein Reich unter die Töchter verteilend, eine Landkarte zerreisst, so wird der Teilungsakt verfremdet. Es wird so nicht nur der Blick auf das Reich gelenkt, sondern indem er das Reich so deutlich als Privateigentum behandelt, wirft er einiges Licht auf die Grundlage der feudalen Familienideologie.

(GW 15, 354)

Dieses Motiv des Kartenzerreissens wird zu einem Lieblingsmotiv von Brecht und er erwähnt es immer wieder:

In der ersten Szene des King Lear verteilt der alte König sein Reich unter seine drei Töchter. Ich habe ihn auf dem Theater also seine Krone mit Schwertstreichen in drei Stücke zerhacken sehen. Das gefiel mir nicht. Besser hätte es mir gefallen, wenn er eine Landkarte in drei Fetzen gerissen und sie den Töchtern ausgehändigt hätte. Dann hätte man gesehen, wie es dem Land erging unter solcher

Herrschaft. Der Vorgang wäre fremder erschienen.

(GW 15, 418)

Obwohl Brechts Einwand zu dem Motiv des Kronenzerhackens nicht näher begründet wird, ("Er gefiel mir nicht."), muss zugegeben werden, dass sein Vorschlag, die Karte zu zerreißen, auch vom Text unterstützt wird. Lear hält ja eine Karte in der Hand -- Vgl. "Give me the map there." (I, ii, 39) Wenn er also diese Karte dann zerreisst, ist diese Tat gar nicht so fremd, wie es Brecht haben will. Immerhin denkt man dann an die souveräne Verteilung des Reiches.

Zur Aufhellung des sozialen Hintergrunds hat sich Brecht auch eine andere Möglichkeit ausgedacht. "Der Probenleiter soll für jeden Bühnenvorgang eine Situation ausfindig machen, in der, im gewöhnlichen Leben, eine Demonstration eines ähnlichen Vorgangs veranstaltet werden könnte." (GW 15, 422) Dieses Mittel wäre etwa mit Brechts eigenen Parallelszenen und Zwischenszenen zu vergleichen. Es führt zu einem dialektischen, widerspruchsvollen Aufbau der Rolle. So sollte man nach Brecht die erste Szene des King Lear "vor einer Kommission von Juristen, Ärzten, Zeremonienmeistern, Familienmitgliedern, Historikern, Politikern und so weiter als Demonstration" spielen. (GW 15, 422) Auf diese Art und Weise wird die Szene auf ihren sozialen Inhalt hin geprüft: die repräsentative Auswahl der Gesellschaft urteilt über die Vorgänge in Bezug auf moderne Verhältnisse. "Die Details hätten die Ansprüche der so verschiedenen Interessierten zu befriedigen." (GW 15, 422)

Auf diese Art und Weise will Brecht offenbar die Implikationen und Folgen des Teilungsaktes für die ganze Bevölkerung aufzeigen, indem jeder während der Demonstration die Wirkung auf sich zum Ausdruck bringen kann. Die Hauptmerkmale seiner Diskussion von dieser Szene sind also zunächst die klare Darstellung der Vorgänge, dann die Verfremdung dieser Vorgänge -- zunächst auf der Probe, damit der Schauspieler die sozialen Implikationen der Handlung gewahr wird: die Verfremdung für den Schauspieler erfolgt durch die Demonstration unter heutigen Verhältnissen. Dann erst wird der Vorgang auf der Bühne dargestellt, und jetzt ist der Schauspieler in der Lage, die Vorgänge für den Zuschauer zu verfremden.

Später entwickelte Brecht das Motiv des Kartenzerreissens noch weiter. Jetzt schlägt er vor, nicht nur die Karte in drei Teile zu zerreißen, sondern auch den dritten Fetzen, der für Cordelia bestimmt war, noch einmal zu zerreißen und die beiden Fetzen den anderen Töchtern zu geben. Damit "würde man die Zuschauer zum Nachdenken bringen." (GW 16, 592) Allerdings! Diese Betonung der Handlung zwingt den Zuschauer schon zur Aufmerksamkeit.

Daran erkennt man schon wieder die Entwicklung von Brechts Haltung zu diesem Problem. Über eine Periode von einigen Jahren beschäftigte er sich mit dieser Frage, er entwickelt einen Grundgedanken (das Zerreißen der Karte) und im Verlauf des weiteren Nachdenkens wird dieser Gedanke modifiziert. Auf ganz ähnliche

Weise verfährt Brecht mit dem Phänomen des Learschen Zorns. Brechts Bemühungen um diese Frage hatten als Ziel die Vermeidung der Einfühlung mit Lear und seinem Zorngefühl. Es ging ihm wieder um die Darstellung des reinen Vorgangs, damit man sie rational beurteilen könne. Nicht dass die Gefühle an sich verschwinden müssten: ganz im Gegenteil, Brecht will den Zorn des Zuschauers schon aufbringen -- aber g e g e n den Zorn Lears. (GW 15, 300)

Worauf es hier ankommt, ist das Historisieren der Vorgänge. Nicht mehr will Brecht den Menschen als unänderbares So-muss-essen dargestellt sehen, sondern der Mensch wird auf Grund seiner Handlungen untersucht, ob er wirklich hat so handeln müssen oder ob er auch anders hätte handeln können. Der Zuschauer müsse sich fragen: Hätte ich in dieser Situation auch so gehandelt?

Es kommt zunächst die Frage der Darstellung auf. Immer wieder betont Brecht, die Vorgänge müssten so dargestellt werden, dass der Zuschauer sich fragt: musste es gerade so sein, oder hätte es auch anders sein können?

Wir sehen uns ausserstande, den Lear zu begreifen, wenn er nicht auch anders hätte sein können. Was ist uns die Meinung eines Schauspielers, wenn er sie nicht gegen eine andere absetzen kann? Wenn der Lear seine Töchter verflucht, was soll das, wenn er sie nicht auch nicht verfluchen könnte? Wir wollen die Verfluchung nicht nur in ihrer Begründetheit, sondern auch in ihrer Unbegründetheit sehen.

(GW 15, 363-64)

Darum könnt ihr Schauspieler nunmehr eure Figuren so darstellen, dass man sie auch anders handelnd sich vorstellen kann, als sie handeln, selbst wenn genügend Gründe vorliegen, dass sie ebenso handeln...Ihr könnt die berühmte erste Szene des Lear in der er sein Reich unter die Töchter verteilt, nach dem Mass ihrer Liebe zu ihm, wobei er ein ganz trüglisches Mass benutzt, so darstellen, dass der Zuschauer sich sagt: Er handelt falsch, wenn er nur dies ^{nicht} sagte oder nur das dort bemerkte oder ^{doch} nachdächte.

(GW 16, 580-81)

Der Zuschauer kann um so leichter abstrahieren (Lear handelt so, handle ich so?), je konkreter ein Fall ihm vorgestellt wird.

(GW 16, 614)

(Man vergleiche auch GW 16, 906; GW 16, 924).

Die Darstellung des Zorns bringt aber auch gewisse Probleme mit sich. Zunächst soll der Zuschauer aus der Einfühlung gerissen werden, indem der Diener, der in der vierten Szene des ersten Aktes geprügelt wird, solche Wunden bekommt, dass man gegen die beiden Prügler (Lear und Kent) aufgebracht wird:

In dem gleichen Stück prügelt ein treuer Diener des abgesetzten Königs einen untreuen. So erweist er, nach des Dichters Meinung, seine Treue. Aber der Schauspieler, der den Geprügelten spielte, hätte den Schmerz nicht scherzhaft, sondern ernst spielen können. Hätte er sich mit gebrochenem Rückgrat hinausgeschleppt, würde die Szene Befremden

erregt haben, und das sollte sie.

(GW 15, 418)

Es geht Brecht also noch einmal um die Verfremdung der Vorgänge. Lears Zorn über seine Tochter sollte auch nicht natürlich und selbstverständlich dargestellt werden, sondern "als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist." Er fährt fort:

Dieser Zorn ist menschlich, aber nicht allgemein menschlich, es gibt Menschen, die ihn nicht empfinden. Nicht bei allen Menschen und nicht zu allen Zeiten müssen die Erfahrungen, die Lear macht, Zorn auslösen. Zorn mag eine ewig mögliche Reaktion des Menschen sein, aber dieser Zorn, der Zorn, der sich so äussert und solche Ursache hat, ist zeitgebunden.

(GW 15, 302)

Brecht wiederholt hier den Gedanken von Sternberg: "Es gibt keine ewigen Werte in der Kunst." (GW 15, 147) Das Phänomen des Learschen Zornes wird also historisiert, verfremdet; Vorgänge und Personen sind vergänglich, die Gesellschaft ändert sich dauernd; die Reaktion von gestern ist mit der von heute nicht gleichzusetzen, auch nicht der Mensch von gestern kann mit dem von heute verglichen werden. Daher ist auch die Reaktion von jedem Menschen in jeder Zeit anders.

Die Funktion dieser verschiedenen Argumente ist es, die Schauspieler und Zuschauer auf die epische Spielweise einer solchen klassischen Szene aufmerksam zu machen. Die Deutung der Szene und des Zorns von Lear erfolgt nach den Grundsätzen

des epischen Theaters. Wir dürfen die "grossen Einzelnen" nicht mehr bloss akzeptieren, sondern wir müssen sie kritisch betrachten. Durch die Untersuchung von Brechts Haltung zur ersten Szene von King Lear erkennt man, wie sich seine Gedanken entwickelt haben: das dialektische Theater stellt sich heraus.

C. Macbeth: Die Parallelszene

Die beiden Parallelszenen zu Macbeth und Maria Stuart aus dem "Messingkauf" haben den Zweck, den Schauspieler auf die Vorgänge aufmerksam zu machen und ihm die Möglichkeit zu bieten, seine Rolle dialektisch aufbauen zu können. Die Hervorhebung der Vorgänge war immer ein Grundelement von Brechts Versuchen um die deutsche Klassikerbühne. Seit der Zeit seiner ersten Rezensionen in Augsburg hatte er die Tendenz bemängelt, die Vorgänge zugunsten der Gefühlsausbrüche zu unterdrücken: die Parallelszenen sollten dieses Verhältnis umkehren. Im Rahmen dieser Arbeit beschäftigen wir uns nur mit der Parallelszene zu Macbeth.

Die Inszenierung von Macbeth beschäftigte Brecht zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens. Schon 1923 wollte er zunächst Macbeth in den Münchener Kammerspielen aufführen; dieses Projekt wurde aber nicht realisiert. 1927 bearbeitete er Macbeth für den Berliner Rundfunk. 1939 schrieb er dann die Parallelszenen für seine Frau Helene Weigel, die in Stockholm Schauspieler

unterrichtete. (Vgl. GW 7, Anmerkungen 5*)

Die Parallelszene zu Macbeth entspricht im grossen und ganzen Brechts Gedanken zu diesem Stück, soweit sie in der "Vorrede zu Macbeth" (1927) in der Bearbeitung für den Rundfunk zum Ausdruck kommen. Die 1927 ausgeführte Bearbeitung beabsichtigte und erreichte eine Episierung des Stoffes; die Vorgänge wurden episch dargestellt. Die Parallelszene führt diesen Versuch weiter. Gleichzeitig aber auch verfremdet sie diese Vorgänge, damit sie in ganz anderem Licht gesehen werden. Diese Verfremdung der Vorgänge, wie sie auch für die Inszenierung von King Lear vorgeschlagen wurde, ist ein neues Element in Brechts Haltung zu Shakespeares Stücken.

In seiner Vorbemerkung schrieb Brecht:

Die folgenden Übertragungen der Mordszene aus Macbeth und des Streites der Königinnen aus Maria Stuart in ein prosaisches Milieu sollen der Verfremdung der klassischen Szenen dienen. Diese Szenen werden in unseren Theatern ^{längst} nicht mehr auf die Vorgänge hin gespielt, sondern nur auf die Temperamentsausbrüche hin, welche die Vorgänge ermöglichen. Die Übertragungen stellen das Interesse an den Vorgängen wieder her und schaffen beim Schauspieler ausserdem ein frisches Interesse an der Stilisierung und der Verssprache der Originale, als etwas Besonderem, Hinzukommendem.

(GW 7, 3003)

Die Parallelszene von Brecht entspricht der Mordszene bei Shakespeare (Macbeth, II, ii) und hat die Überschrift "Der

Mord im Pförtnerhaus." Die Handlung der Parallelszene ist wie folgt:

Der Chauffeur bringt dem Pförtner ein Paket für Lady Macbeth. Es enthält eine zerbrechliche Statuette eines chinesischen Glückgottes, die Lady Macbeth ihrem Gemahl zum Geburtstag schenken will. Die Frau des Pförtners wird sehr neidisch auf Lady Macbeth, weil diese sich so etwas leisten kann. Indem die Pförtnersfrau ihre Unzufriedenheit ausdrückt, stolpert sie beim Türöffnen und das Paket fällt hin. Der Kopf der Statuette ist abgebrochen. Der Pförtner beklagt sich, er werde ohne Zeugnis entlassen, usw. Es klingelt: man kommt, um das Paket abzuholen. Die Pförtnersfrau kommt auf die Idee, die Schuld auf einen im Zimmer schlafenden Bettler abzuladen. Sie treibt diesen in eine Hinterkammer, wohin auch sie mit dem Glücksgott verschwindet. Es kommen zwei Mädchen vom Schloss herein. Eines geht in die Hinterkammer, um das Paket zu holen: sie findet den zerbrochenen Glücksgott und auch den schlafenden Bettler -- mit dem Bindfaden im Schoss. Man kommt ins Zimmer zurück und der Bettler wird beschuldigt. Aber diesen hat der Pförtner schon hinausgejagt. Als er gefragt wird, warum er den Bettler weggejagt habe, behauptet er, er habe aus Wut so gehandelt. Das eine Mädchen sagt darauf, die Polizei werde den Bettler sowieso verhaften. Die Pförtnersfrau: "Mir ist ganz schlecht." (GW 7, 3007)

Die Parallelen zu der Mordszene von Shakespeare sind ganz deutlich, wenn auch nicht immer genau. Die Habsucht der Pförtnerin

entspricht der Ehrsucht von Lady Macbeth. Das Brechen der Statuette kommt dem Mord an Duncan gleich. Das Klopfen, bzw. Klingeln ist beiden Szenen gemeinsam. Die Abladung der Schuld auf den Bettler entspricht der Beschuldigung der Wache, und die Hinausjagung des Bettlers entspricht der Ermordung der Wache durch Macbeth. Beide, der Pförtner und Macbeth, erklären ihre Tat als eine Handlung aus Wut. Somit haben wir eine ähnliche äussere Struktur in beiden Szenen festgestellt.

Aber einige Ungenauigkeiten sind zu verzeichnen. Obwohl die Frau des Pförtners habsüchtig ist, genau wie Lady Macbeth ehrsüchtig ist, ist die Übertragung der Tat ungenau: in Macbeth übt Macbeth selber, von seiner Frau getrieben, den Mord aus. Bei Brecht aber begeht die Pförtnerin den "Mord:" sie bricht den Kopf der Statuette ab. Auch von Bedeutung ist die Verschiebung des Klopfens. Im Pförtnerhaus ist das Klingeln erst der Anlass zur Suche nach einem Ausweg; bei Shakespeare aber hatte Lady Macbeth schon die Idee gehabt, die Wache zu beschuldigen, bevor es klopft. Das mag zunächst nicht sehr wichtig scheinen, aber es deutet auf die Charakterinterpretation der Frau in jedem Fall. Lady Macbeths Lösung scheint eher kalkuliert, indem die Lösung der Pförtnerin durch den Druck der Vorgänge hervorgerufen wird.

Wie in allen Übungsszenen Brechts geht es hier wieder um den wirtschaftlichen Hintergrund. Zunächst soll die Statuette mehr wert sein als das ganze Pförtnerhaus. Dann zeigt Brecht, wie der Pförtner und seine Frau um ihre Stellung im Pförtnerhaus

bangen, weil sie keine wirtschaftliche Sicherheit haben. Sie fürchten sie sogar davor, dass Lady Macbeth ihr ganzes Hab und Gut verkaufen werde. Dadurch belegt Brecht die Angst der Angestellten vor der Arbeitgeberin, vor deren Rache sie sich fürchten.

Diese Aufleuchtung der wirtschaftlichen Verhältnisse, in welchen die Szene stattfindet, zeigt sich dann in der ersten Zwischenszene zu Romeo und Julia. Aber das ist nicht der Hauptzweck der Parallelszene; sie sollte eher der Verfremdung dienen. Diese Szene zeigt, dass das Verhalten von Macbeth und Lady Macbeth auch in einem "prosaischen Milieu" möglich ist. Der Pförtner und seine Frau sind ebenso sehr unehrlicher Gedanken fähig wie die beiden Macbeth. Der Pförtner und seine Frau werden sogar ziemlich unsympathisch dargestellt, vor allem die Frau. Ihre Habsucht steht zu der Zufriedenheit ihres Mannes in starkem Kontrast. Der Mann aber willigt in den Plan der Frau ein und übt selber die letzte Tat aus, indem er den Bettler weggagt und darauf den wahren Grund vertuscht. Aber Brecht hat einen anderen Faktor eingeführt. Zwar handeln die beiden Pförtnerleute unehrlich, aber ihre Taten werden in ein ganz anderes Licht gestellt. Die Angst vor der Entlassung und vor der wirtschaftlichen Unsicherheit deuten auf mildernde Umstände. Brecht zeigt zwar, dass Gefühle und Taten, wie man sie bei Macbeth und seiner Frau feststellt, auch unter der Arbeiterklasse vorkommen können, aber gleichzeitig bietet er andere Faktoren, die eine Entschuldigung dieser Gefühle und Taten bei den Pförtnerleuten ermöglichen. Die Handlung erfolgt aus wirtschaftlichen Gründen.

Hier entsteht aber ein Widerspruch. Bei King Lear hatte Brecht zu zeigen versucht, dass jeder Mensch anders handelt -- es gibt keine allgemeingültigen Reaktionen: dieser hat so gehandelt, aber er hätte auch anders handeln müssen. Logischerweise müsste das auch den Macbeths, aber auch noch dem Pförtner und seiner Frau gelten. Wenn sich der Zuschauer und der Schauspieler zu der Handlung von Macbeth und Lady Macbeth kritisch stellen sollten, so müsste ~~sie~~ der Handlung von dem Pförtner und seiner Frau kritisch gegenüberstehen: ~~man~~ müsste sich sagen können, sie hätten auch anders handeln können. Zwar stimmt das auch in dieser Parallelszene, aber Brecht hat einigermaßen schon für uns entschieden. Dadurch, dass er die wirtschaftlichen Motive der Handlung aufgezeigt hat, verleiht er der Szene seine Interpretation: wirtschaftliche Angst rechtfertigt solche Handlung. Zwar kann sich der Schauspieler immer noch zu den Vorgängen eine kritische Haltung einnehmen, aber er kann das nur auf Basis der Tatsachen, die ihm der Dramatiker zuführt. Brecht hat also in seiner Parallelszene wirtschaftliche Faktoren hinzugefügt: somit bedingt er die Interpretation.

Auf diese Art und Weise wird Macbeth in "modernem" Licht gesehen. Die Motivation erscheint unter dem Einfluss des kapitalistischen Wirtschaftssystems und des feudalen Verhältnisses zwischen Arbeiter und Arbeitgeber. In jedem seiner Versuche um die deutsche Klassikerbühne hatte Brecht das gleiche getan. Der Stoff wurde nicht nur episiert, sondern auch in einen wirtschaftlichen Zusammenhang gestellt. Daraus erklärt sich wohl die Tatsache

dass sich Brecht in seiner Beschäftigung mit Macbeth niemals mit dem Problem des Bösen befasst hat: solche aussermenschlichen Schicksalsmächte existieren nicht im epischen Theater. Das Konzept des So-Handeln-Müssens, das Brecht bei Shakespeare feststellte, passte nicht in sein Weltbild und daher auch nicht in seine Dramaturgie. Das Schicksal wird von dem Menschen selber gestaltet: der Mensch handelt nach Wahl, nach verschiedenen Handlungsmöglichkeiten. Seine Wahl muss also vom Publikum nicht als eine vom Schicksal aufgezwungene Tat aufgefasst werden, sondern eine von dem Menschen gewählte, möglicherweise irrationale oder falsche Tat.

In der Parallelszene zu Macbeth ist auch diese Handlung anzuwenden. Die Übertragung der Vorgänge in ein prosaisches Milieu und die Aufleuchtung der wirtschaftlichen Umstände bestimmen zwar eine andere mögliche Motivation, aber auch diese müsste man kritisch betrachten. Auf diese Art und Weise will Brecht den Schauspieler zu einer ebenso kritischen Haltung der politischen Ehrsucht der Macbeth gegenüber bringen. Sie gestalten ihr eigenes Schicksal; ihre Handlung ist also kritisch zu betrachten.

D. Hamlet: Die Darstellung des Helden

Brecht beschäftigte sich mehr mit Hamlet als mit jedem anderen Werk von Shakespeare ausser Coriolanus. Die Schriften

zum Theater enthalten eine Fülle von Bemerkungen und Diskussionen zu verschiedenen Aspekten dieses Stückes. Von Anfang an war für Brecht das Hauptproblem die Darstellung des Helden. An Betracht Brechts Ablehnung der traditionellen deutschen Klassikerbühne nimmt es nicht wunder, dass er auch die heroisierte Darstellung von Hamlet verwarf; er kam zu dem Schluss, Hamlet als positiven Helden darstellen zu wollen, sei falsch. Vor allem anderen wollte er eine positive, heroisierte Darstellung vermeiden.

Die Frage der körperlichen Eigenschaften von Hamlet ist schon oben erörtert worden (Vgl. Kapitel 5). Dass Hamlet "dick und asthmatisch" wäre, muss abgelehnt werden. Brecht kommt aber auch zu anderen übereilten Schlüssen über das Werk. Er geht davon aus, dass Shakespeares Hamlet auf einer früheren Version, vermutlich von Thomas Kyd basiere, die etwa 1587 über die Bretter ging. Das Thema dieses früheren Werkes fasst Brecht so zusammen: "Reinigung eines Augiasstalls durch einen Jüngling." (GW 15, 121) Diese frühere Version von Thomas Kyd (die man heute etwa 1589 ansetzt) ist allerdings heute verschollen, oder sie wurde niemals gedruckt. Dass es überhaupt ein solches Werk gegeben hat, ist oft bezweifelt worden, aber nach den neuesten Forschungen wird die Vermutung für höchst wahrscheinlich gelten müssen.¹

Brecht sieht nun die "Erneuerung" dieses "alten, rohen" Stückes durch Shakespeare wie folgt:

Drei Akte lang halfen sie sich mit Zögern, und dann fingen sie mit Nuancen an, und dann war das Stück toter als ein aus Holz geschnitzter Hund. Aber der Augiasstall musste natürlich gereinigt werden, und Wilhelm brachte eine kleine Szene mit, die er zu Haus geschrieben hatte und die einigen anderen, schon ausprobierten, wie ein Ei dem anderen glich (die übrigens stehenbleiben, denn doppelt genäht, hält besser), aber eine veritable Eselsbrücke darstellte ... Das ist die bei uns mit schöner Konsequenz gestrichene Szene, wo Hamlet die Armee des Fortinbras vorbeimarschieren sieht und die Idee, dass Kampf keinen Sinn haben müsse, um höchst blutig zu werden, im richtigen Augenblick (nämlich eine halbe Stunde vor Aufbruch des Publikums aus dem Theater) frisst.

(GW 15, 121)

Dieser Abschnitt enthält einige der Grundgedanken Brechts, die in seinen Schriften immer wieder vorkommen. Ausser der reinen Fiktion ("eine kleine Szene, die er zu Haus geschrieben hatte") finden wir auch Brechts Grundhaltung zu dem Werk. Der vierte Akt enthalte eine Reihe von möglichen Lösungen, die bei verschiedenen Aufführungen nach Wahl gespielt werden konnten: dieser Gedanke entstammte den Theorien von J.R. Robertson und Hans Rothe, die in den zwanziger Jahren die Theorie der Austauschbarkeit der Szenen verkündeten. Brecht übernahm diese Theorie in seine eigene Haltung zu Shakespeare.

Es stimmt zwar, dass diese Szene, in welcher Hamlet Fortinbras vorbeimarschieren sieht, für den Entschluss, seinen Vater

doch endlich zu rächen, ausschlaggebend ist; aber dass diese Szene gleichsam als Hilfsmittel geschrieben wurde, um eine glaubwürdige Lösung herbeizuführen, ist eine von Brecht aufgeworfene, aber weder von ihm noch jemand anderem fundierte Theorie. Man spürt auch in diesem Zitat Brechts Ärger gegen die deutsche Klassikerdarstellung, die diese höchst wichtige Szene oft gestrichen hat.

Diese Szene blieb für Brecht der Kernpunkt seiner Interpretation von Hamlet, denn von dieser Szene nämlich hing seine Interpretation von Hamlet ab. Sie ist die Szene der Entscheidung, hier wird deutlich gemacht, w a r u m sich Hamlet zur Tat entschliesst.

1927 schrieb Brecht über diese Szene: "Es ist ein wahrhaft grosser Moment in der Geschichte des germanischen Dramas und ein höchst grausamer. Und es ist ausserdem das, was wir unter Heiterkeit zu verstehen die Ehre haben." (GW 15, 121) Was Brecht eigentlich damit meinte, ist gar nicht so "heiter," wie er Shakespeares Hamlet fand. Gross findet er die Szene wohl wegen ihrer dramatischen Wirksamkeit; grausam ist sie gleichzeitig, weil er Hamlets Entschluss zur Tat als Entschluss zur Untat auffasste -- er verursachte ein Blutbad ohne Grund. Gross ist die Szene für Brecht wohl auch, weil sie heiter ist: "Ein Künstler ist derjenige, bei dem der Augenblick der grössten Leidenschaft mit dem der grössten Klarheit zusammenfällt." (GW 15, 120)

Diese Haltung zu der Gestalt Hamlets bleibt im Grunde genommen während Brechts ganzen Lebens gleich; sie wird bloss in einigen Punkten modifiziert. Infolge seiner Gedanken zu Hamlet verfasste er die Zwischenszene, die bezeichnenderweise mit Shakespeares Szene (IV, iv), in welcher Hamlet Fortinbras und seine Armee sieht, eng verbunden ist. Diese Zwischenszene ist wieder nur auf den Proben zu spielen; sie wird nach Hamlets Verbannung nach England (IV, iii) eingeschoben. Die Vorbemerkung heisst:

Die Föhrenszenen für den Hamlet, einzuschieben zwischen die dritte und vierte Szene des vierten Aktes, und die Rezitation des Schlussberichtes sollen eine heroisierte Darstellung des Hamlet verhindern. Die bürgerliche Hamlet-Kritik begreift für gewöhnlich das Zaudern Hamlets als das interessante neue Moment dieses Stückes, hält jedoch die Schlächtereien des fünften Aktes, das heisst die Abstreifung der Reflexion und den Übergang zur "Tat" für eine positive Lösung. Die Schlächtereien ist aber ein Rückfall, denn die Tat ist eine Untat. Das Zaudern des Hamlet erfährt durch die kleine Übungsszene eine Erklärung: es entspricht der neuartigen bürgerlichen Verhaltensweise die bereits auf dem politisch-sozialen Gebiet verbreitet ist.

(GW 7, 3014)

Das Zaudern sieht Brecht also als eine Schwäche; es ist sogar "bürgerlich." Diese Interpretation soll dann durch die Zwischenszene veranschaulicht werden.

Hamlet steht mit einem Vertrauten an der dänischen Küste. Er fragt den Fährmann über ein Gebäude am Meeresufer. Dieser erklärt ihm, es sei früher ein Kastell für die Küstenwache gewesen; jetzt aber diene es zum Einsalzen der Fische, die nach Norwegen exportiert werden. Der Streit mit Norwegen um den Küstenstrich sei geschlichtet worden: der Strich sei gegen den erlaubten Export von Fisch aufgegeben worden. Auch eine Belädigung des dänischen Gesandten am norwegischen Hof sei vergessen. Hamlet verteidigt die Schlichtung des Streites: "Die neuen Methoden, Freund. Das trifft man jetzt allenthalben. Das Blut riecht nicht mehr gut, ein Wandel des Geschmacks." (GW 7, 3015) Wirtschaftliche Politik bestimmt menschliche Handlungen: der Krieg wird zugunsten des Fischexports aufgegeben, der Gesandte muss die Belädigung vergessen, Claudius wird wegen seiner wirtschaftlichen Politik für einen guten König gehalten, und nicht zuletzt bekommt auch Hamlet Ehre, weil er sich nicht an dem Mörder rächt, der das Land in eine gesunde Wirtschaftspolitik geführt hat:

Der schlechte Sohn zeigt auf das Geld für gut verkaufte Fische. Seine Skrupeln dem Mörder gegenüber, nicht ^{die} dem Ermordeten gegenüber, fangen an, ihn ~~jetzt~~ zu ehren, seine Fähigkeit ist seine beste Seite, er wäre ein Schurke, wenn er kein Schurke wäre und so weiter, und *so weiter und* so heisst es: sich schlafen legen, damit der Fischfang nicht gestört wird.

(GW 7, 3016)

In einem darauffolgenden Monolog entschliesst er sich doch zur

Tat: "kehr zurück zur blutigen Tat, weil jener mit ihr anfang!" (GW 7, 3016) Der "Schlussbericht" soll dann zeigen, wie Hamlets Konzeption der Tat falsch war. Indem er "den König; seine Mutter und sich selbst" abschlachtet, sagt Brecht mit starker Ironie, zeige er, "er hätte sich, wäre er hinaufgelangt, sicher / Höchst königlich bewährt." (GW 7, 3017) Diese Worte entsprechen fast genau den Schlussworten des Sonetts "Über Shakespeares Stück Hamlet." (GW 9, 608-09)

Als Erklärung für Hamlets Zaudern ist diese Szene wenig überzeugend. Das ganze Gespräch über den Fischexport ist unwahrscheinlich; selbst Hamlets Erklärung seines Zauderns scheint aus dem Stegreif verfasst worden zu sein. Der Ton seiner Rede ist eher witzig, leichtfertig als ernsthaft. Auch kann der Fischhandel kaum als Grund für sein Zaudern angesehen werden, weil er erst in dieser Szene die Tatsachen über den Fischexport erfährt. Man kommt also zu dem Schluss, Hamlets Analyse der Situation ist nichts anderes als der Versuch, seinen Vertrauten zum besten zu halten: die Erklärung wird nicht ernst gemeint, wie die darauffolgenden Verse deutlich zeigen. Der vorteilhafte Handel baut sich auf faulen Trümmern auf: ein ruhiger und ordnungsvoller Zustand scheint wieder eintreten zu wollen, Claudius gewinnt schon an Ansehen unterm Volk, usw. Daher wird es Zeit zu handeln, bevor die blutige Tat in Vergessenheit geraten ist.

Das Zaudern wird auch zu einem Motiv für Claudius. Brecht lässt den Fährmann sagen, Claudius habe gezaudert, bevor er den Handelsvertrag mit Norwegen unterschrieb. Diese Tatsache ist

höchst ironisch. In wirtschaftlichen Angelegenheiten konnt er sich nicht sofort entschliessen: wo es aber um Mord ging, um politische Macht, entschloss er sich nur allzu schnell. Dieses Zaudern von Claudius in der wirtschaftlichen Frage führt dann Hamlet dazu, sein Zaudern aus wirtschaftlichen Gründen zu rechtfertigen. Wir wissen aber jetzt, dass das keine ernsthaften Gründe sind. Noch einmal deutet Brecht auf die Ironie der Situation, wenn er Hamlet am Schluss sagen lässt: "Oh, hätt er doch gezaudert! Hätt er doch!" (GW 7, 3016) Der Gedanke ist nutzlos, weil der Mord schon längst ausgeübt worden ist; die Tatsache, dass Claudius bei dem Handelsvertrag zauderte, nützt Hamlet gar nicht. Er muss immer noch seine Entscheidung treffen. Der Wunsch, Claudius hätte beim Mord gezaudert, ist unvernünftig, er trägt der Entscheidung nichts bei. Somit deutet Brecht auf Hamlets Schwäche; dieser lässt sich von einem unnützigen Gedanken ablenken.

Es entsteht auch eine Beziehung zwischen dieser Zwischen-szene und der darauffolgenden Szene in Shakespeares Hamlet (IV, iv). Bei Brecht handelt es sich um einen Küstenstrich, der zugunsten des Fischexports aufgegeben wird. Bei Shakespeare zieht Fortinbras mit seiner Armee nach Polen, um ein ganz nutzloses Stückchen Land zu erobern: es ist eine Ehrensache. Es entsteht dadurch den Kontrast zwischen auf der einen Seite der pragmatischen Entscheidung, ein Stück Land für wirtschaftlichen Vorteil und allgemeinen Frieden aufzugeben, und auf der anderen Seite einem kostspieligen Kriegsfeldzug, der wahrscheinlich Tod

und Zerstörung mit sich bringen wird, um ein ganz nutzloses Stück Land zu gewinnen. Somit ist Fortinbras entheroisiert worden. Wenn sich Hamlet dann von diesem anfeuern lässt, zur Aktion Überzugehen, so scheint das jetzt in einem ganz anderen Licht. König Claudius hat sich nach einigem Zaudern für den Frieden und den Handel eingesetzt; jetzt setzt sich Hamlet nach seinem Zaudern für die Zerstörung dieser Zustände ein; er lässt sich dabei von einem Menschen begeistern, der für Brecht offenbar eine ganz falsche Konzeption der Ehre hat. Der Entschluss ist daher eine Tat der Unvernunft.

Auch irrational ist in dieser Beziehung die Rolle des Zufalls. Der Schlussbericht zeigt deutlich, wie Brecht die Szene, in welcher Hamlet Fortinbras sieht, "grausam" empfunden haben muss. Denn Hamlets Entschluss ist ein Wendepunkt des Dramas und seines eigenen Charakters. Das hängt aber völlig von dem Zufall ab. Der Mensch Hamlet ändert seine Denkweise durch eine zufällige Begegnung:

Und so, sorgsam benutzend Schall zufälliger Trommeln
Den Schlachtruf unbekannter Schlächter gierig aufnehmend
Schlachtet er, durch solchen Zufall endlich ledig
Seiner so menschlichen und vernünftigen Hemmung.

(GW 7, 3016-17)

Brechts Kritik richtet sich gegen die Schwäche Hamlets, dass er sich nämlich durch diesen Zufall verleiten lässt, jede persönliche Verantwortung aufzugeben: er kommt nicht selber zu dem Entschluss, er überlässt dem Zufall die Entscheidung. Hamlets Hemmung nennt Brecht durchaus "menschlich" und "vernünftig" --

aber Hamlet kapitulierte vor dem Problem. Daher könne er nicht mehr als Held betrachtet werden. In dem Moment wo er nicht mehr rational dachte, beherrschte er nicht mehr sein eigenes Schicksal; er gab es dem Zufälligen hin, und für Brecht hiess das, das Leben aufgeben. Die unvernünftige Handlung kann für ihn niemals eine heldenhafte sein.

Diese Auffassung von Hamlet gab Brecht nie auf: er hat sie sogar noch deutlicher gemacht. Im 68. Abschnitt des "Kleinen Organons für das Theater" bringt er noch einmal eine "zeitgemässe" Interpretation von Hamlet, die von den Zeitverhältnissen (sie entstand kurz nach dem zweiten Weltkrieg) ausging:

Nach einigem Zaudern, eine blutige Tat durch eine andere blutige Tat zu beantworten, ja schon willig ins Exil zu gehen, trifft er an der Küste den jungen Fortinbras, der mit seinen Truppen auf dem Weg nach Polen ist. Überwältigt durch das kriegerische Beispiel, kehrt er um und schlachtet in einem barbarischen Gemetzel seinen Onkel, seine Mutter und sich selbst, Dänemark dem Norweger überlassend. In diesen Vorgängen sieht man den jungen, aber schon etwas beläibten Menschen die neue Vernunft, die er auf der Universität in Wittenberg bezogen hat, recht unzulänglich anwenden. Sie kommt ihm bei den feudalen Geschäften, in die er zurückkehrt, in die Quere. Gegenüber der Unvernünftigen Praxis ist seine Vernunft unpraktisch. Dem Widerspruch zwischen solchem Räsonieren und solcher Tat fällt er tragisch zum Opfer.

(GW 16, 695-96)

Brecht betrachtet also Hamlets Krise als eine Krise der Vernunft. Shakespeares Zeit stand nach Brecht (wohl unter dem Einfluss von dem Soziologen Sternberg) am Kreuzweg zwischen dem feudalen Mittelalter und dem vernunftsvollen, individualistischen modernen Zeitalter. Die blutigen Vorgänge in Hamlet waren also für Brecht feudaler Natur. In einem Zeitalter, wo die neue Vernunft und die neuen Wissenschaften aufkamen -- Brecht brachte gern Bacon und Galilei in Verbindung mit Shakespeare -- stellt Hamlet eine Verkörperung des Widerspruchs dar: zwar hat er die neue Vernunft gelernt, aber er steht noch in der feudalen Welt. Solange sich Hamlet durch seine Vernunft leiten lässt, wirkt er positiv -- er zeigt sich als Mensch des neuen Zeitalters. Sobald er sich aber dem Zufall übergibt, handelt er nicht mehr vernünftig. Das ist also für Brecht der "Rückfall." Daher ist für ihn die Lösung des Stückes nicht positiv, sondern negativ. Sie verstärkt einen feudalen Zustand, in einer Epoche, die auf dem Weg ist zu einer neuen auf der Vernunft basierenden Philosophie. Diese Philosophie übergibt dem Menschen die Bestimmung seines eigenen Lebens; er hat von nun an die Fähigkeit, sich und die Welt zu ändern.

Auch in seinen letzten Schriften wiederholte Brecht diese Auffassung: "Ja, man hat ihn (Hamlet) zum positiven Helden gemacht -- was man übrigens nicht machen darf, was man aber mit Hamlet macht." (GW 16, 911) Wohl gegen eine solche Auffassung von Hamlet gerichtet, war eine Parodie der Schlußszene, über die Bernard Dort berichtet hat; im Dezember 1963 führte das

Berliner Ensemble diese Parodie auf: Hamlet, ganz in Schwarz gekleidet, stirbt, und Fortinbras, ganz in Weiss, erscheint auf der Bühne.

E. Romeo und Julia: Die Zwischenszenen

Über Romeo und Julia hat Brecht in seinen Schriften verhältnismässig wenig zu sagen. Er widmet diesem Stück nur einige sehr kurze Bemerkungen, die kein Bild seiner Meinung über das Stück ermitteln. Aber in seiner Fassung von zwei Zwischenszenen hat er seine Haltung zu diesem Stück deutlich zum Ausdruck gebracht. Diese beiden Szenen tragen die Überschrift "Die Bedienten" und sie zeigen, wie die Diener der beiden Liebenden von diesen behandelt werden. Brecht erklärt den Zweck dieser Zwischenszenen wie folgt:

Die Zwischenszenen für Romeo und Julia sollen natürlich nicht den schlichten Satz "des einen Lust ist des andern Leid" belegen, sondern die Darsteller des Romeo und der Julia instand setzen, diese Charaktere widerspruchsvoll aufzubauen.

(GW 7, 3014)

In der ersten Zwischenszene erklärt Romeo einem seiner Pächter, der schon seit 25 Jahren bei ihm ist, er (Romeo) müsse das Grundstück des Pächters verkaufen, weil er Geld für ein Geschenk braucht, mit welchem er seine alte Liebe abtun will. Der Pächter bittet Romeo darum, ihn und seine Leute nicht einfach

wie Tiere zu behandeln, aber Romeo behauptet, er sei bereit, seiner Liebe alles aufzuopfern; und er jagt den Alten in Ungeduld weg. Einer Bühnenanweisung nach soll der alte Pächter noch während der Liebesszene herumlungern. (GW 7, 3018)

In der zweiten Szene fragt Julia ihre Dienerin Nerida über deren Verhältnis zu einem gewissen Thurio aus. Julia sorgt dafür, dass Nerida den Abend frei hat, damit sie ihren Geliebten treffen kann, sonst fürchtet sie, er ginge "zu den anderen." Julia steht ihr in all ihren Ängsten bei. Aber dann erscheint plötzlich Romeo unter dem Balkon. Sofort besteht Julia darauf, dass Nerida ihren freien Abend aufgebe, um Julia bei der Unterredung mit Romeo zu helfen. Nerida muss nämlich Lärm im Zimmer machen, damit der Türschliesser, der unter Julias Zimmer schläft, nicht misstrauisch wird. Nerida bleibt; als es elf Uhr schlägt, weiss sie, sie kann ihren Geliebten nicht mehr aufhalten und sie fällt in Ohnmacht.

Brechts Haltung zu dem Stück Romeo und Julia wird durch diese beiden kurzen Zwischenszenen deutlich zum Ausdruck gebracht. Noch einmal wird die Handlung in einen sozialen Zusammenhang gestellt. Offensichtlich will er den Schauspieler nicht nur auf die feudale Welt, in welcher das Stück spielt, aufmerksam machen, sondern ihn auch zum Nachdenken bringen über die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Ständen. Die Liebeshandlung spielt sich nicht mehr in einem fast von allem Gesellschaftlichen abgelösten Milieu ab, sondern sie steht jetzt mitten in einer Gesellschaftsform, welche die "Nachtseite" der Liebeshandlung aufhellt.

Auf diese Art und Weise sollen die Szenen verhindern, dass eine romantisierte, idealisierte Darstellung zustandekommt. Die Darstellung der Ungerechtigkeit, die eine blinde "aristokratische" Liebe verursacht, distanziert diese Liebe: sie erscheint dem Schauspieler in ganz anderem Licht. Jetzt kann er seine Rolle widerspruchsvoll aufbauen.

Durch die erste Szene wird Romeo als unbarmherzig und verständnislos enthüllt. Durch seine Behandlung des Pächters wirkt er unsympathisch. Den Grund, mit dem er seine Tat begründet -- seine brennende Liebe zu Julia -- können wir nicht ernst nehmen: die Liebe rechtfertigt nicht die Tat. Romeos Worte klingen leer und er selber erscheint eitel. Beide Figuren aber werden als ziemlich "kleinbürgerlich" dargestellt. Romeo will eine alte Liebe los werden, indem er ihr ein Abschiedsgeschenk gibt; er versucht also, ein persönliches Verhältnis durch materielle Mittel aufzulösen und auszuwischen. Julia zeigt sich in ihrem Gespräch mit Nerida von romantischen Gedanken beherrscht; Neridas nüchterne und praktische Antworten klingen eher überzeugend. Julias Worte "Ich schaue den Mond gern an, weil wir ihn zusammen angesehen haben," und ihr Wort, Neridas Liebe sei bloss "irdisch" -- das sind die Art von Klischee, die Brecht immer wieder als kleinbürgerlich parodierte (z.B. in der Dreigroschenoper, GW 2, 404-05, 422).

Es sei zuletzt auf etwas Unlogisches hingewiesen. Am Schluss der ersten Zwischenszene heisst die Bühnenanweisung, "Während der Liebesszene lungert der Pächter noch hinten herum." (GW 7, 3018)

Diese Zwischenszene soll aber nur in den Proben gespielt werden. Wir müssen annehmen, dass man dieser Bühnenanweisung auch nur in den Proben folgen würde. Die Figur des Pächters sollte wohl während der Probe in dem Schauspieler des Romeo ein unbequemes Gefühl auslösen. Es fragt sich aber, wozu würde das alles dienen, wenn es zur Aufführung käme? Würde der Zuschauer doch nichts von den Zwischenszenen wissen; die Haltung des Romeo dürfte ihm wohl auch unverständlich bleiben.

Die Tatsache, dass Brecht sich so ernsthaft und so oft mit diesen Problemen der Shakesparedarstellung beschäftigte, ist ein Zeichen dafür, wieviel Wert er darauf legte, auch die Klassiker für sein Theater zu gewinnen. Damit erkennt er auch die Grösse der klassischen Werke an: dass er sich so viel Mühe mit Shakespeare gab, zeigt seine Verehrung für den englischen Dramatiker. Aber diese Verehrung wurde dann durch seine eigenen dramatischen Theorien abgegrenzt. Shakespeare will er zwar für sein Theater gewinnen, aber nicht das epische Theater passt sich Shakespeare an, sondern umgekehrt. Brecht findet bei dem Engländer zwei hervorragende Elemente -- die Fabel und die Menschengestaltung. Seine sämtlichen Bemühungen, eine zeitgemässe epische Darstellung für die Werke Shakespeares zu finden, gehen von diesen beiden Elementen aus. Er will den Zuschauer vor allem auf diese Elemente, die nach Brechts Meinung so lange vernachlässigt geblieben sind, wieder aufmerksam machen. Es sind dies gerade die Elemente, die ins epische Theater hineinpassen.

Brechts Versuche, diese Darstellungsprobleme zu lösen, laufen alle auf die Dialektik auf der Bühne hinaus. Sein Ziel ist der widerspruchsvolle Aufbau der Gestalten, die Darstellung des Menschen, wie er zwar ist, aber auch wie er nicht unbedingt sein muß. Es gibt keine kritische Beurteilung von Gestalten und Vorgängen, wenn der Mensch für unabänderlich und das Schicksal für aussermenschlich betrachtet wird; in dem zeitgemässen Theater Brechts sind die Menschen Gestalter ihres eigenen Schicksals: sie sind veränderlich. Also werden sie danach beurteilt, inwiefern sie nach den gegebenen Umständen richtig oder falsch gehandelt haben. Theoretisch soll der Zuschauer entscheiden auf Grund der Vorgänge auf der Bühne. Wie wir in diesem Kapitel aber oft gesehen haben, hängt diese Entscheidung allzusehr davon ab, was ihm der Dramatiker für Information gibt.

8.

BRECHT UND SHAKESPEARE 1945-56

Brechts Beschäftigung mit den Werken von Shakespeare verlief in drei Stufen, die etwa mit den drei biographischen Etappen seines Lebens -- dem Berlin der zwanziger Jahre, der Exilzeit und dem Berlin der Nachkriegszeit -- zusammenfallen. In den zwanziger Jahren gab es widerspruchsvolle, provozierende Äusserungen zu Shakespeare und den Klassikern; eine Grundhaltung wurde aber schon damals eingenommen. In der Zeit von 1933 bis 1945 wurde diese Haltung durch eingehendes Studium der Werke und Quellen vertieft und verstärkt. Erst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird diese Haltung, die sich im Laufe von fast dreissig Jahren entwickelt hatte, an verschiedenen klassischen Werken angewandt. Nicht von ungefähr reiften Brechts Gedanken zu Shakespeare und den Klassikern in der Zeit, wo seine grössten Bühnenwerke geschaffen wurden. Die Reife seiner eigenen Bühnenkunst drückte sich auch in der Reife seiner Haltung zu den Klassikern aus.

Die Situation auf den deutschen Bühnen nach dem Zweiten Weltkrieg war jener Situation sehr ähnlich, die nach dem ersten Weltkrieg geherrscht hatte. Der "monumentale Stil," den Brecht in den zwanziger Jahren angegriffen hatte, fand sich auf den Bühnen wieder. Bei einem Besuch in Deutschland konstatierte Eric Bentley:

At a time when Shakespeare production might be
the theatre's road back to reality, most Shakespeare

productions in Germany are, at best, decorative and charming. In Stuttgart last spring I saw a Much Ado which had been r e d u c e d to decoration and charm -- a decimation of the play. In Berlin I saw a Twelfth Night directed by Boleslaw Bartog who has made a name for himself in the past few years. Someone had been studying up on Illyria and finding that it was less Italian than Turkish. The whole play was consequently given a middle-eastern setting... As far as I can discover, the one fresh style in German theatre today is that of Brecht.¹

Bentley schrieb 1949 diese Worte: der grosse Unterschied zwischen 1949 und 1918 lag nämlich darin, dass Brecht jetzt schon bekannt war, dass er das deutsche Theater und seine monumentalen Klassikeraufführungen von einer Position der Stärke aus angreifen konnte, und nicht zuletzt, dass er jetzt sein eigenes Theater hatte, wo er seinen eigenen Stil und seine eigenen Theorien realisieren konnte. Dieser letzte Faktor ist am allerwichtigsten. Denn jetzt greift Brecht nicht mehr die falsche Tradition an: er schafft seine eigene. Die Erneuerung des deutschen Theaters erfolgt durch die Aufstellung eines Modelltheaters für die Brechtsche Dramaturgie. In diesem Modelltheater haben die Klassiker einen Platz, wie noch nie zuvor im Rahmen von Brechts Theaterversuchen. Antigone, Der Hofmeister, Don Juan, Pauken und Trompeten, Urfaust, u.a.m. werden aufgeführt. Die Bearbeitung von Coriolan wird auch begonnen. In all diesen Bearbeitungen und Aufführungen ist Brecht ähnlichen Zwecken gefolgt. Zunächst wollte er die falsche Tradition zerstören.

Bei den Werken Shakespeares habe für ihn diese Tradition schon mit den deutschen Klassikern angefangen:

Erst die Klassik reinigte... die Texte und entdeckte die Bedeutung dieser Werke. (Man täuscht sich aber, wenn man annimmt, es gäbe demnach eine echte Shakespeare-Tradition, aus der zu schöpfen wäre, denn bald erstarrte wieder das in schönen grossen Fluss Gekommene und wurde zu Klischee und Schablone.)

(GW 17, 1259)

Gegen die unzeitgemässe Konzeption der Grösse hatte Brecht immer gekämpft: die Taten von "edlen Helden" waren im epischen Theater ebenso kritisch unter die Lupe zu nehmen wie die jedes Durchschnitts-Menschen. Jetzt aber erkannte Brecht die w a h r e Grösse der klassischen Werke durchaus an. Die positive Haltung zu den Klassikern im epischen Theater schätzt den ideellen Kern und die Form:

Der wahre Respekt vor der klassischen Werken muss aber der Grösse ihrer Ideen und der Schönheit ihrer Formen gelten, und er wird auf dem Theater dadurch gezollt, dass die Werke produktiv, phantasievoll und lebendig aufgeführt werden. Zwischen Würde und Humor besteht kein Gegensatz. In den grossen Zeiten erschallte von Olymp herab Gelächter.

(GW 17, 1280)

Diese positive Haltung wird jetzt derart betont, dass Brecht dazu auffordert, nicht die Schwächen eines klassischen Werkes festzustellen, indem man "schlau" ausdeutet, sondern die Stärken eines Werkes zu suchen: dadurch würden gleichzeitig die Ver-

stellungen, die "in Verfallsepochen" verursacht würden, beseitigt.
(GW 17, 1257)

In dem Aufsatz "Einschüchterung durch die Klassizität" (1954) wiederholt Brecht jene Grundhaltung, die er auch während der zwanziger Jahre der deutschen Shakespearebühne gegenüber immer vertreten hatte: die lebendige Aufführung der klassischen Werke sei durch eine falsche Tradition gehindert, "eine Tradition der Schädigung der klassischen Werke." (GW 17, 1275) Vorher sprach er von Klischee und Schablone, jetzt sei das Schlimmste ebenfalls "die Denk- und Fühlfaulheit des Routiniers."

Die traditionelle Aufführungsart dient der Bequemlichkeit der Regisseure und Schauspieler und des Publikums zugleich. Die Leidenschaftlichkeit des grossen Werkes wird ersetzt durch das Bühnenterperiment, und der Bildungsprozess, der dem Publikum gemacht wird, ist, dem kämpferischen Geist der Klassiker entgegen, ^{einläuer} gemächlicher, und wenig ergreifender.

(GW 17, 1275)

Die ursprüngliche Frische der klassischen Werke sei verlorengegangen: man erlebe jetzt nur Langeweile, die man durch bühnentechnische Mittel und Äusseres überhaupt aufzuheben versuche. Anscheinend hat sich seit den Zwanziger Jahren sehr wenig geändert.

Beide Möglichkeiten des Darstellungsstils -- die traditionelle sowie auch die modernisierende -- lehnt Brecht ab, genau wie er sie 1938 in seinem Vortrag "Über experimentelles Theater" abgelehnt hatte, genau wie er sie in den zwanziger Jahren verwarf.

Seine Lösung im Jahre 1954 ist im Grunde genommen genau die gleiche Lösung, die er in den zwanziger Jahren vorgeschlagen hatte:

Wir müssen das Werk neu sehen, wir dürfen uns nicht an die verkommene, gewohnheitsdiktierter Art halten, in der wir es auf dem Theater einer verkommenden Bourgeoisie gesehen haben. Und wir dürfen nicht rein formale, äußerliche, dem Werk fremde "Neuerungen" anstreben. Wir müssen den ursprünglichen Ideengehalt des Werks herausbringen und seine nationale und damit seine internationale Bedeutung fassen und zu diesem Zweck die geschichtliche Situation zur Entstehungszeit des Werks sowie die Stellungnahme und besondere Eigenart des klassischen Autors studieren.

(GW 17, 1276)

Die beiden Grundelemente von Brechts Haltung zu den Klassikern wiederholen sich hier: erstens, der Materialwert; zweitens, das Historisieren. Er schreibt hier von dem "ursprünglichen Ideengehalt." In der Vorrede zu Macbeth (1927) sprach er von dem "philosophischen Gehalt Shakespeares." (GW 15, 118) Dieser Kern der klassischen Werke wurde in verschiedenen Schriften "Materialwert," "Stoff," und "Rohstoff" genannt. Im Grunde genommen meint Brecht in jedem Fall das gleiche: die Klassiker haben einen philosophischen Kern, den der heutige Dramatiker oder Bearbeiter verwenden darf. Ebenfalls, wenn Brecht in diesem Aufsatz von der nationalen und internationalen Bedeutung eines Werkes und von der geschichtlichen Situation

zur Zeit der Entstehung schreibt: das sind Vorstufen zur Historisierung des Stückes. Ohne Zweifel aber ist Brechts Haltung in diesen Jahren gereift. Das Vage und Widerspruchsvolle an seinen Formulierungen ist verschwunden: die Grundhaltung wird ziemlich genau definiert.

Der Titel dieses Aufsatzes erinnert auch an Brechts Haltung während der Zwanziger Jahre. Jetzt behauptet er, wir würden uns von den Klassikern einschüchtern lassen; diese Einschüchterung müssten wir also heute endlich abschütteln, um zum philosophischen Kern eines Werkes vordringen zu können. Auch 1926 hatte Brecht Ähnliches gesagt, nämlich, "dass man nur durch Schnoddrigkeit zum Materialwert einer Sache kommen kann." (GW 15, 106) Seine Ausdrucksweise hat sich zwar gemildert aber die Haltung bleibt die gleiche. Die Einschüchterung, von der er spricht, "kommt zustande durch eine falsche, äusserliche Auffassung von der Klassizität eines Werkes." Die Grösse eines Klassikers bestehe aber in seiner m e n s c h l i c h e n Grösse. (GW 17, 1276) Zusammenfassend legt er seine Grundhaltung wieder dar:

Wenn wir uns einschüchtern lassen durch eine falsche, oberflächliche, dekadente, spiessige Auffassung von der Klassizität, werden wir niemals zu lebendigen, menschlichen Darstellungen der grossen Werke kommen. Der echte Respekt, den diese Werke verlangen können, fordert es, dass wir den scheinheiligen, lippedienerischen, falschen Respekt entlarven.

(GW 17, 1277)

Nach Klaus Völker habe sich Brechts Haltung zu den Klassikern nach 1948 in wesentlichen Punkten geändert, indem sie positiv wurde.² Es hat sich aber schon gezeigt, dass Brechts Haltung nach dem Zweiten Weltkrieg die gleiche blieb, wie er sie schon in den zwanziger Jahren erkämpft hatte. Auch die Ablehnung des klassischen Helden, des "grossen Einzelnen," die Brecht schon in den zwanziger Jahren verkündet hatte, wiederholt sich in der Nachkriegszeit -- mit wörtlichen Parallelen. In dem "Kölner Rundfunkgespräch" (etwa 1928) nennt er das Drama des grossen Einzelnen "ein Drama für Menschenfresser." (GW 15, 149) 1948 bringt er im Kleinen Organon den gleichen Gedanken:

Die grossen Einzelnen des Shakespeare, welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selbst zur Strecke, das Leben, nicht der Tod wird in ihren Zusammenbrüchen obszön, die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer allerwege! Barbarische Belustigungen! Wir wissen, dass die Barbaren eine Kunst haben. Machen wir eine andere!

(GW 16, 677)

Aber trotz der Ablehnung des Shakespearischen Helden findet die Dramaturgie Shakespeares einen besonderen Platz im epischen Theater. Nicht nur die Werke von Shakespeare allein, sondern auch die deutschen Werke, die Shakespeare nachgeahmt haben, sind auf dem epischen Theater vor allen anderen brauchbar:

Eine epische Spielweise kommt nicht für alle klassischen Werke gleichermassen in Frage. Am leichtesten scheint sie anzuwenden, das heisst am ehesten scheint sie Resultate zu versprechen bei Werken wie denen des Shakespeare und den Erstlingswerken unserer Klassiker (Faust inbegriffen). Es hängt davon ab, wie es in diesen Werken um die gesellschaftliche Funktion -- Abbildung der Wirklichkeit zum Zweck der Einflussnahme auf die Wirklichkeit -- bestellt ist.³

Die "Erstlingswerke," die Brecht hier meinte, waren die Dramen des Sturm und Drang. Diese Werke fand er aus gutem Grunde nicht brauchbar, weil sie nämlich in bewusster Nachbildung der Dramen Shakespeares entstanden waren. Daraus erklärt sich also zum Teil die Bearbeitung von Der Hofmeister von Lenz. In dem Band Theaterarbeit wird Der Hofmeister als das neben Götz wichtigste Theaterstück des Sturm und Drang beschrieben. Auch Götz war eine Nachahmung von Shakespeares Dramaturgie. Ebenso wichtig aber für das epische Theater ist die gesellschaftliche Funktion. Die Brauchbarkeit eines klassischen Werkes hängt also von der Möglichkeit ab, das Werk in zeitgemässe Beziehung zur Gesellschaft zu setzen. Die gesellschaftliche Funktion des Theaters kommt schon für Brecht in den Werken Shakespeares zum Ausdruck. Daher sei Shakespeare auch heute aufführbar. Durch ihre Nachahmung von Shakespeare haben sich auch die Stürmer und Dränger diese Eigenschaft zugezogen.

Mit der Bearbeitung von Der Hofmeister ^{wollte Brecht} ~~hatte als Zweck~~, an die Tradition, die die Stürmer und Dränger von Shakespeare übernommen

hatten, ~~wieder~~ anzuknüpfen. "Die shakespearisierende Szenentechnik der Sturm-und-Drang-Dramatik opponierte gegen die in gesellschaftliche Regeln eingezwängte ständische Enge, indem sie gegen allen dramaturgischen Regelzwang opponierte."⁴ Mit anderen Worten: Rebellion in der Kunst heisst gleichzeitig Rebellion in der Gesellschaft.

Die Bearbeitung von Lenz diene aber auch einem anderen bedeutenden Zweck: dem Aufbau einer neuen Tradition. Durch seine Bearbeitung von Lenz wollte Brecht den Weg zu einer neuen Klassikerbühne zeigen, genau wie er am Anfang der zwanziger Jahre mit seiner Bearbeitung von Eduard II. den Weg zur zeitgemässen Klassikerdarstellung hatte zeigen wollen. Jetzt wurde Lenz gespielt,

...um den Weg zu Shakespeare zu bahnen, ohne den ein nationales Theater kaum zustande kommen kann... (Es schien rätlich), zu den Anfängen der Klassik zurückzugehen, dahin, wo sie noch realistisch und zugleich poetisch ist. Bei Stücken wie dem Lenzschen Hofmeister nämlich können wir ausfinden, wie wir den Shakespeare aufführen können, haben wir doch hier seinen ersten Niederschlag in Deutschland vor uns.

(GW 17, 1221)

Shakespeare als Weg zum deutschen Nationaltheater! In den zwanziger Jahren hatte Brecht geschrieben: "Ich meine, dass es nicht den geringsten Sinn hat, ein Stück von Shakespeare aufzuführen, bevor das Theater imstande ist, die zeitgenössische Produktion zur Wirkung zu bringen." (GW 15, 113) Jetzt hat

Brecht sein eigenes Theater; jetzt ist er in der Lage, seine zeitgenössische Produktion zur Wirkung zu bringen. Daher kann er also auch Shakespeare- und andere Klassiker-Aufführungen versuchen. Shakespeare wird zum wesentlichen Bestandteil des epischen (jetzt genannt: dialektischen) Theaters; Shakespeare zeigt den Weg zu einem nationalen Theater. In diesen Jahren also erreicht Shakespeares Bedeutung im epischen Theater einen Höhepunkt. Bernard Dort vertritt eine ähnliche Ansicht:

Shakespeare prend de plus en plus d'importance pour Brecht. Son travail sur Coriolan le montre bien: il s'agit moins de plier Shakespeare aux règles du théâtre épique que de se servir de Shakespeare pour dépasser ce théâtre et accéder à un théâtre véritablement historique, c'est-à-dire, à la fois descriptif et critique -- à ce que Brecht appelait, dans les dernières années de sa vie, un 'théâtre dialectique.'⁵

So sehr die Werke Shakespeares an Bedeutung im epischen Theater gewannen, ebenso fest blieb Brechts Forderung der zeitgemässen Beziehung. Diese Forderung wiederholte er kurz vor seinem Tode:

In Shakespeare the original is worth keeping, as in a museum. Of course you can't play him word for word. This is 1956, and his experience was different -- he couldn't do things we can. He never flew in the air. But if I were putting him on today, it is only small changes I would have to make in the production, changes of emphasis.⁶

Auf die Frage, ob man die Werke Shakespeares heute noch wie zu seiner Zeit aufführen sollte, antwortete Brecht scharf: "Everything was so different. People moved differently. It would be like an old film. You know what it is like to see a film of fifty years ago. Think how the banquet scene in Macbeth would be, with the people eating with their hands."⁷ Das ist also Brechts letztes Wort über die zeitgemässe Darstellung von Shakespeare. Brechts Behauptung, er müsste bloss wenige Änderungen an Shakespeare vornehmen, um ihn zeitgemäss zu inszenieren, mag uns zunächst verwundern. Gerade um diese Zeit aber dachte er an eine mögliche Aufführung von Coriolan ohne wesentliche Umarbeitung -- also mit wenigen Änderungen und der Benutzung von gewöhnlichen Inszenierungsmitteln.⁸ Das war schon fünf Jahre nach dem Beginn der Arbeit an Coriolan.

"Son théâtre ne tourne plus le dos au dramaturge élisabéthain: il reflue vers lui," schreibt Bernard Dort.⁹ Brecht hatte Shakespeare niemals den Rücken gekehrt, ausser in der Zeit zwischen 1929 und 1931. Im Ostberlin der Nachkriegszeit aber gewann Shakespeare erst den Platz, den ihm Brecht dreissig Jahre lang erkämpft hatte. In diese Zeit gehört also auch Brechts grösstes Unternehmen an Shakespeare: die Bearbeitung von Coriolan. Mindestens sechs Jahre lang arbeitete Brecht daran; sie wurde jedoch nicht fertig. Darin kann man wohl die Anomalie von Brechts Haltung zu Shakespeare sehen: der Wille, Shakespeare für das epische Theater zu gewinnen, war schon vorhanden; ob sich aber dieser Wille tatsächlich ausführen liess,

war nicht von vornherein sicher. Inwiefern aber die Unfertigkeit der Coriolan-Bearbeitung auf das Scheitern des Versuchs hinweist, lässt sich kaum ermitteln. Zwar dauerte es ziemlich lange mit der Bearbeitung, aber nur die grosse Schlachtszene blieb unbearbeitet -- und Brecht hatte schon dazu einen Entwurf gemacht.¹⁰ In den sechs Jahren der Arbeit an Coriolan befasste sich Brecht mit verschiedenen Möglichkeiten einer Lösung. Inwiefern er eine Lösung fand, wird im nächsten Kapitel untersucht.

9.

CORIOLAN

Brechts Beschäftigung mit dem Coriolan-Stoff geht bis in die zwanziger Jahre zurück. Die Inszenierung von Erich Engel am 27. Februar 1925 im Lessing-Theater hat Brecht sehr beeindruckt: er sah in Engels Inszenierung eine e p i s c h e Aufführung eines Klassikers:

Hier hat Engel für das epische Theater Punkte gesammelt. Er gab die Geschichte des Coriolan so dass jede Szene für sich stand und nur ihr Ergebnis für das Ganze benützt wurde. Im Gegensatz zum dramatischen Theater, wo alles auf eine Katastrophe hinausht, also fast das Ganze einleitenden Charakter hat, stand hier die Totalität unbewegt in jeder Szene.

(GW 15, 134)

1929 scheint Brecht behaupten zu wollen, er habe an dieser Inszenierung teilgenommen, oder wenigstens betrachte er diese Inszenierung im Rahmen seines epischen Theaters. In einem fiktiven Gespräch mit Herbert Ihering teilt er mit, er habe Bemühungen um Klassikeraufführungen aufgegeben; er fährt fort: "Wir haben noch einmal, als Erich Engel den Coriolan inszenierte, bei einem der grossartigsten Werke Shakespeares, den Versuch gemacht." (GW 15, 181) Wen meinte Brecht hier mit seinem "Wir"? Engel unternahm diese Inszenierung im Auftrag von Max Reinhardt und dessen Deutschem Theater. Inwiefern sich aber Brecht an dieser Inszenierung beteiligte -- wenn überhaupt -- lässt sich nicht ermitteln.

Die geschichtliche Bedeutung dieser Inszenierung von Engel übertrifft bei weitem ihre aktuelle Wirkung. Denn die Aufführung war ein Misserfolg: sie erlebte bloss neun Abende, bevor sie abgesetzt wurde. Aber wenn der Publikumserfolg auch ausblieb, wurde diese Inszenierung von grosser Bedeutung für die deutsche Shakespearebühne. Herbert Ihering betrachtete sie als den zweiten grossen Schritt (nach Brechts Inszenierung von Eduard II.) gegen eine zeitgemässe Darstellungsform der Klassiker hin.¹ Ebenso wichtig ist der Einfluss der Inszenierung auf Brecht selber

Es ist leicht zu verstehen, warum Brecht dieses Werk von Shakespeare grossartig fand. Indem er es wohl mit den marxistischen Augen unserer Zeit gelesen hat,² konnte er dabei Ansätze zu seinem eigenen Weltbild finden. Coriolan enthält ein frühes Beispiel des Klassenkampfes: man glaubt sogar, Shakespeare habe den Klassenkampf der elisabethanischen Zeit auf diese Römerzeit zurückprojiziert.³ Das Stück zeigt den Einzelnen gegen die Gesellschaft,⁴ das Volk gegen die Aristokratie -- und das Volk zeigt sich als Meister seines eigenen Geschicks.⁵ Im Klassenkampf siegt das Volk,⁶ es entsteht eine frühe Form von Volksdemokratie.⁷

Das Werk zeigt sogar äusserlich epische Elemente auf. In der Ausgabe von 1623 gab es keine Akteinteilung; somit hat das Stück balladesken Charakter.⁸ Um so erstaunlicher ist es also, dass Brecht eigentlich wenig über das Stück zu sagen hat, bevor

er 1951 mit der Bearbeitung beginnt. Das Werk wird zwar oft in seinen Schriften erwähnt, aber er verfasste keine längere Besprechung des Stückes -- wie er es etwa bei Hamlet oder King Lear tat. Während der Bearbeitung aber machte er eine eingehende Untersuchung der vielen Möglichkeiten, die der Text bietet. Vor allem kommen hier zwei Texte in Betracht: die "Anmerkungen zu Coriolan" (GW 17, 1252 ff) und das "Studium des ersten Auftritts in Shakespeares Coriolan" (GW 16, 869 ff).

Brecht befasste sich hauptsächlich mit der ersten Szene des Stückes; er hat sie offenbar für enorm wichtig gehalten. Sie ist es auch, denn sie enthält den Kern aller künftigen Handlung. Brecht selber bezeichnete die Szene als "die Grundlage des ganzen Stücks!" (GW 17, 1253) Auch Günter Grass betrachtete in seiner Besprechung von Coriolan diese erste Szene als "entscheidend."⁹

Es nimmt nicht wunder, dass Brecht zunächst die Einfühlung mit dem Helden verbannen wollte. Seiner Auffassung nach wäre die Einfühlung mit dem Helden nur ein begrenztes Erlebnis; er will aber, dass wir "zu einem reicheren Vergnügen ... gelangen." (GW 17, 1252) Dieses reichere Vergnügen bestehe in dem "Erlebnis" nicht nur der Tragödie des Coriolan, sondern auch der Tragödie Roms und der Plebejer. Er betont aber auch, es sei nicht möglich, "die 'Tragödie des Stolzes' ausser acht zu lassen oder auch nur abzustumpfen." (GW 17, 1252) Es kommt für ihn auf die Darstellung zweier Aspekte. Erstens habe Coriolans Haltung

nicht für sich selber die schwersten Folgen, sondern eher für Rom, für die Gesellschaft, denn diese wird ebenfalls in die Nähe des Untergangs gebracht. Zweitens sieht Brecht den Konflikt in der Tatsache, dass der Held, Coriolan, sich als unersetzlich betrachtet. Dies dürfe die Gesellschaft nicht erlauben, wenn sie sich vor dem Niedergang retten will. Dadurch aber werde die Gesellschaft in "unabdingbaren Gegensatz zu diesem Helden" gesetzt, "und die Art des Spiels muss ihr das gestatten, ja muss das erzwingen." (GW 17, 1253)

Man sieht schon an dieser Diskussion, wie Brecht das Gewicht des Stückes vom Individuellen auf das Gesellschaftliche verlagern wollte: es ging ihm um einen Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, wobei wir unsere Aufmerksamkeit in erster Linie nicht auf den "grossen Einzelnen" lenken sollten, sondern auf die Gesellschaft, welcher der grosse Einzelne -- und sei er auch so gross -- unterstehen muss.

Seine Anmerkungen zu gewissen einzelnen Darstellungsproblemen deuten darauf hin, wie Brecht eine widerspruchsvolle Darstellung zustandebringen wollte. Ganz am Anfang der Szene zum Beispiel erscheinen die Plebejer mit improvisierten Waffen -- "jedoch können sie gute Improvisatoren sein." (GW 17, 1253) Agrippas Rede will er "wirkungslos- wirkungsvoll" gestalten, usw. Diese Darstellungsmöglichkeiten nennt er "die hauptsächlichsten Verfremdungen." (GW 17, 1254) Dadurch wird der Zuschauer zu denken gezwungen.

Die bedeutendste und aufschlussreichste Schrift zu dieser ersten Szene ist aber das "Studium des ersten Auftritts." Diese Schrift ist zwar 1954 datiert -- also nach der Niederschrift der ersten Szene, die normalerweise 1951/52 datiert wird. Aber das "Studium des ersten Auftritts" ist keine später entstandene Erklärung von Brechts Absichten, die er in der Bearbeitung ausführte, sondern es bringt eine eingehende Analyse der Szene und eine Diskussion der vielen Möglichkeiten, die dem Bearbeiter offen sind. Das Studium ist in der Form eines Vierergesprächs verfasst, aber inhaltliche Elemente deuten darauf hin, dass Brecht hier noch einmal ein fiktives Gespräch geschrieben hat. Günter Grass hat bemerkt, dass "immer nur Brecht spricht."¹⁰ Das Gespräch enthält auch eine Reihe von Punkten und Argumenten, die schon in den Anmerkungen (die schon drei Jahre früher verfasst wurden) zu finden waren. Es scheint also, dass Brecht seine Gedanken zur ersten Szene von Coriolan in dieser Schrift zusammengefasst und ausgebaut hat.

Von Anfang an treten zwei Hauptgedanken auf: die Ablehnung alles, was man für üblich auf dem bürgerlichen Theater hält, und die Betonung des Klassenkampfes zugunsten der Plebejer. Brecht selber betont die Schwierigkeit, in diesem Klassenkampf ein vereintes Volk darzustellen: das Elend vereine zwar die Elenden, aber der Hunger könne sie gleichzeitig trennen, indem sie sich "die spärlichen Bissen vom Mund... schnappen." (GW 16, 870) Es sei dem Volk überhaupt schwer, sich zum Aufstand zu entschliessen, es sei ein Abenteuer: "Der Aufstand ist für die

Massen eher das Unnatürliche als das Natürliche." (GW 16, 870)
Er betont aber auch, dass man diese Widersprüche nicht verbergen dürfe, weil der nackte Hunger die Massen zum Aufstand getrieben hat.

In diesem ersten Gespräch -- das Studium fasst die Gespräche von einigen Tagen zusammen -- wird wert darauf gelegt, dass der Ablauf der Vorgänge deutlich dargelegt werde. Seit den zwanziger Jahren hatte Brecht immer bemängelt, dass man im Theater die klare Darstellung der Vorgänge bei klassischen Stücken vernachlässige. Hier macht er offenbar den Versuch, diesen Zustand in seinem eigenen Theater zu vermeiden. Trotz dieser kalten Analyse der blossen Vorgänge kommt man doch zu einer Bewunderung der Szene als ein Beispiel von Shakespeares dramatischer Kunst:

R: Die Fülle der Begebenheiten in einer kurzen Szene.
Wie inhaltsarm dagegen die neueren Stücke sind!

P: Wie die 'Exposition' zugleich ein stürmischer Beginn der Handlung ist!

....

B: Und alle grossen und kleinen Zerwürfnisse sogleich auf die Szene geworfen: Der Aufruhr der hungernden Plebejer und der Krieg mit dem Nachbarvolk der Volsker; der Hass der Plebejer auf den Volksfeind Marcius und sein Patriotismus; die Entstehung des Volkstribunats und die Übergabe einer führenden Rolle an den Marcius im Krieg.

(GW 16, 873-74)

Diese lobende Zusammenfassung der Handlung dient dann als Ausgangspunkt für eine Kritik der üblichen "bürgerlichen" Darstellung des Coriolan. Das bürgerliche Theater verwende nor-

malerweise den ganzen Auftritt dazu, eine Exposition des Charakters von Marcius zu geben; der Streit zwischen Patriziern und Plebejern werde zugunsten der Patrizier ausgelegt und so dargestellt. Marcius erscheine als Patriot zwischen auf der einen Seite eigensüchtigen Plebejern und auf der anderen Seite einem feig nachgiebigen Senat, usw. Kurz: die bürgerliche Auffassung der Szene stehe im schroffen Gegensatz zu den Absichten des Berliner Ensembles. Das Ergebnis dieses ersten Gesprächs fasst Brecht selber zusammen:

Was vorgeht, und was wir auf dem Theater herauszubringen haben, ist etwa: Der Konflikt zwischen Patriziern und Plebejern wird (zunächst einmal) beigelegt, da der Konflikt zwischen Römern und Volskern alles bestimmend hervortritt. Die Römer, ihre Stadt in Gefahr sehend, legalisieren ihre Gegensätze, indem sie plebejische Kommissare (Volkstribunen) ernennen. Die Plebejer haben das Volkstribunat erobert, aber der Volksfeind Marcius wird, als Spezialist, Führer im Krieg.

(GW 16, 875-76)

Der Leitgedanke der Diskussion am zweiten Tage ist Brechts Wort: "Wir können den Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können." (GW 16, 879) Ein wichtiger Augenblick im ersten Auftritt ist das Erscheinen von Marcius am Ende der Rede von Menenius Agrippa. Diese erste Erscheinung von Marcius wird für Brecht zum Ausgangspunkt seiner Interpretation des Helden. Nach dem überlieferten Text erscheint Marcius eben, als Menenius Agrippa seine Parabelauslegung beendet hat. Brecht benutzt diese

Stelle zur Deutung seiner Absicht. Er geht davon aus, dass die Einigung zwischen Patriziern und Plebejern erst nach der Meldung des Krieges zustandekomme. Danach will er zeigen, dass die von Menenius Agrippa angestrebte Einigung nur Schein ist, dass seine "demagogischen" Mittel nur scheinbar mit Erfolg gekrönt werden, weil die Plebejer durch den Auftritt von Marcius mit seinen Bewaffneten beeindruckt und eingeschüchtert werden. Die Implikation einer Regieanweisung: "Auftritt Marcius mit seinen Bewaffneten" ist, dass Marcius seine eigene Leibwache hätte, die Angst unter den Plebejern auslöst. Die sich ergebende Unschlüssigkeit unter den Plebejern soll dann Menenius Agrippa dazu verursachen, aggressiv zu werden. Diesen Einfall übernahm Brecht leicht geändert in die Bearbeitung. Die Begründung der Interpretation müssen wir ganz genau untersuchen.

Brecht schreibt: "Ich habe über eine Möglichkeit nachgedacht und schlage vor, den Marcius mit seinen Bewaffneten schon etwas früher auftreten zu lassen, als des Agrippa 'Heil, Freund Marcius' und die wahrscheinlich wegen dieser Begrüßung gegebene Regieanweisung es verlangt." (GW 16, 878) Brecht unterstützt diesen Eingriff in den Text mit dem Argument, dass Coriolan keine Regiebemerkungen enthalte, oder wenigstens nur solche, die "vermutlich später eingefügt wurden." (GW 16, 878) In dieser Hinsicht hat Brecht völlig Unrecht; denn der Text von Coriolan ist einer der bestüberlieferten, den wir haben. Er enthält eine ganze Fülle von Regieanweisungen, die höchst wahrscheinlich von Shakespeare selber stammen. (Eine Erklärung dafür lautet,

Shakespeare wäre zur Zeit der Inszenierung von London weg und wollte daher seiner Truppe genaue Bühnenanweisungen hinterlassen.)¹¹

Brecht macht einen weiteren Fehler. Es wird ein widerspruchsvoller Aufbau der Darstellung erstrebt:

Wir haben eine widerspruchsvolle Einheit zwischen Patriziern und Plebejern, die sich im Widerspruch verwickelt hat mit dem Nachbarvolk der Volsker. Der letztere ist jetzt der Hauptwiderspruch. Der Widerspruch zwischen Patriziern und Plebejern, der Klassenkampf, ist 'ausser Kurs gesetzt' durch das Auftreten des neuen Widerspruchs, den nationalen Krieg gegen die Volsker. Aber es ist nicht verschwunden... Das Volkstribunat ist durch den Kriegsausbruch zustandegekommen.

(GW 16, 883-84)

Nun will Brecht zur Darstellung der widerspruchsvollen Einheit zwischen Patriziern und Plebejern, dass ein Kriegsinvalide aus dem Volk zu einem Kriegsinvaliden unter den Patriziern gehe und dass sie sich umarmen. Dieser Regieeinfall basiert aber auf einem Missverständnis des Textes. Brecht geht nämlich davon aus, dass es bei Shakespeare unter den Patriziern einen Kriegsinvaliden gibt, nämlich Lartius, der folgendes sagt:

I'll lean upon one crutch and fight with t'other
Ere stay behind this business.

(I, i, 241-42)

Diese Verse deuten aber nicht darauf hin, dass Lartius ein Invalide wäre. Denn diese Verse spricht er als Antwort auf Marcius' spielerisch-tadelnde Frage; "What, art thou stiff? stand'st thou." (I, i, 240) -- das heisst, fühlst du dich zu

alt für den Krieg? Dover Wilson hat überzeugend gezeigt, dass diese Stelle einfach ein freundlicher Wortwechsel zwischen zwei Kriegskameraden ist; Marcius ist der neue Held, dem der alternde Veteran Respekt zeigt (Vgl. I, i, 245-46: "We must follow you; Right worthy you priority."). Die Annahme, Lartius wäre ein Kriegsinvalide, bleibt textlich unbegründet.

Durch wissenschaftliche Argumentation lässt sich Brechts Interpretation des Textes nicht aufrechterhalten; aber das ist bei ihm nichts Neues. Er hatte immer sein Recht darauf behauptet, jedes Werk als Stoff zu gebrauchen. Diese Haltung wiederholt er in dem "Studium des ersten Auftritts." Indem er sagt: "Wir können den Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können," (GW 16, 879) zeigt er, dass er seine Haltung seit den zwanziger Jahren im Grunde genommen nicht geändert hat. Was sich geändert hat, ist das Ziel dieser Haltung. In den zwanziger Jahren hatte er verkündet, der Stoff müsse den Gesichtspunkten des Regisseurs unterstehen; jetzt behauptet er von seiner Coriolan-Interpretation, die Interpretation sei "herausgelesen und hineingelesen." (GW 16, 888) Im Gegensatz zu den zwanziger Jahren geht es aber jetzt um das Erlebnis der Dialektik. Die Darstellung wird widerspruchsvoll aufgebaut und das Hauptziel der Inszenierung wäre wie folgt: "Wir möchten den Spass haben und vermitteln, ein Stück durchleuchteter Geschichte zu behandeln. Und Dialektik zu erleben." (GW 16, 888) Shakespeare wird also historisiert, damit er auf dem dialektischen Theater produktiv

wird; er gehört zum dialektischen Theater für das Volk, genau wie die Panoramen der Jahrmarktsschaubuden und die Volksballaden es einfachen Leuten erlauben, Dialektik zu erleben. Die Panoramen der Jahrmarktsschaubuden als Übermittler der Geschichte -- dieser Gedanke hatte Brecht schon in seiner Jugend beschäftigt.

Die Interpretation der verschiedenen Darstellungsprobleme, die Brecht in dem "Studium des ersten Auftritts" darlegte, dürfen wir auf keinen Fall als bindend betrachten. Brecht hielt kein Problem für gelöst, bis er die Stelle auf der Bühne gesehen hatte. Selbst im "Studium des ersten Auftritts" erklärt er sich bereit, Lösungen zu versuchen, die schon theoretisch unwahrscheinlich sind. (Vgl. GW 16, 880) Die theoretischen Schriften zu Coriolan können uns also letzten Endes nur dazu dienen, Grundsätzliches festzustellen: Näheres lässt sich nur durch eine Untersuchung des Textes selber herausstellen. Aus Brechts theoretischen Schriften wissen wir aber schon, dass es ihm bei dieser Bearbeitung um die dialektische Darstellung geht, und dass er bereit ist, Shakespeare zu ändern, um dieses Ziel zu erreichen.

Die erste Szene von Brechts Bearbeitung von Coriolan entstand 1951/52: sie erschien zum erstenmal in dem Band Theaterarbeit, der 1952 in Düsseldorf veröffentlicht wurde.¹² Diese Szene erfuhr sehr wenige Änderungen, bevor sie nach Brechts Tod als die letzte Fassung in Band XI der Stücke übernommen wurde.¹³ Die zweite Szene des ersten Aktes und der zweite bis fünfte Akt

D. Tieck: Wahr ist's, ihr einverleibten Freunde,
sagt' er

Zuerst nehm ich die ganze Nahrung auf,
Von der ihr alle lebt; und das ist recht,
Weil ich das Vorratshaus, die Werkstatt bin
Des ganzen Körpers...
Und durch des Körpers Gang und Windungen
Empfängt der stärkste Nerv, die feinste Ader,
Von mir den angemessenen Unterhalt.

Brecht: Wahr ist es, meine einverleibten Freunde
Sprach er. Zuerst nehm ich die Nahrung auf
Von der ihr alle lebt, und das ist nötig
Weil ich des ganzen Körpers Speicher bin
Der Laden sozusagen...
Und durch des Körpers Gäng und Windungen
Empfängt der feinste Nerv, die feinste Ader
Von mir den angemessenen Unterhalt.

(GW 6, 2401)

Mehrere Beispiele solcher Parallelen liessen sich zitieren.¹⁵
Es muss aber gleich eingeräumt werden, dass Brechts Bearbeitung
bei weitem aus einer sehr freien Übertragung besteht.

Diese freie Bearbeitung zeigt auch ganz bemerkenswerte
sprachliche Merkmale auf.¹⁶ Brecht versucht oft zu vereinfachen
und zu konkretisieren. Viele von Shakespeares Metaphern werden
simplifiziert, gleichsam "modernisiert." Zum Beispiel:

I think he'll be to Rome
As the osprey to the fish, who takes it
By sovereignty of nature.

(IV, vii, 33-35)

Er fühlt sich als der Wal des Meeres, der kühl
Erwartet, dass das kleinere Fischzeug ihm
Ergeben in das Maul schwimmt.

(XI, 354)

An einigen Stellen hat sich Brecht zurück zum englischen Text bewegt: das heisst, er übersetzt bewusst mit englischen Fremdwörtern ins Deutsche. Zum Beispiel:

Shakespeare: My partner in this action.

(V, iii, 2)

D. Tieck: Ihr, mein Genoss in diesem Krieg.

Brecht: Partner in diesem Feldzug.

(GW 6, 2488)

Und noch einmal:

Shakespeare: Hail Lords! I am returned your soldier;
No more infected with my country's love
Than when I parted thence, but still
subsisting

Under your great command. You are to know
That prosperously I have attempted, and
With bloody passage led your wars even to
The gates of Rome.

(V, v, 71-77)

D. Tieck: Heil, edle Herrn! Heimkehr ich, euer
Krieger,

Unangesteckt von Vaterlandsgefühlen,
So wie ich auszog. Euerm hohen Willen
Bleib ich stets untertan. -- Nun sollt
ihr wissen,

Dass uns der herrlichste Erfolg gekrönt:
Auf blut'gem Pfade führt ich euern Krieg
Bis vor die Tore Roms.

Brecht: Heil Euch, Ihr Herrn! Ich bin zurück,
Euer Krieger

So wenig angesteckt von Vaterlandsgefühlen
Als wie ich auszog, unter Eurem grossen

Kommando. Wisset, dass ich Euren Krieg
Bei blutiger Passage bis vor Roms Stadttore
trieb.

(GW 6, 2494)

Das Ergebnis dieser Methode -- und offensichtlich auch der
Zweck -- ist es nämlich, dass eine neue Sprachwirkung erreicht
wird. In der sprachlichen Übertragung zeigt Brecht die gleiche
Haltung wie er zum Inhalt steht: die Sprache wirkt "zeitgemäss."

Äusserlich aber ist sehr wenig geändert; Brecht behält die
Struktur des Fünkfaktors bei, obwohl er weniger Szenen hat als
Shakespeare (21 gegenüber 29). Innerhalb dieser Struktur ist
jedoch sehr viel geändert worden. Wir müssen jede Szene genau
untersuchen, um Brechts Änderungen -- die oft sehr subtil sind --
festzustellen.

Brecht hat der ersten Szene von Coriolan grosse Aufmerksamkeit
gewidmet. Die Änderungen, die er in dieser Szene vornahm, sind
für das Verständnis seiner Absicht in der ganzen Bearbeitung
von grösster Bedeutung. Wir müssen diese Änderungen also einer
sorgfältigen Untersuchung unterwerfen.

Brechts Änderungen beginnen mit der ersten Bühnenanweisung:
er verlegt die Szene von einer Strasse auf einen öffentlichen
Platz. Bei Shakespeare treten aufrührerische Bürger auf "with
staves, clubs and other weapons." Brecht lässt die Waffen (bei
ihm sind es Knüppel, Messer und andere Waffen) erst auf der Bühne
verteilen. Es sieht also danach aus, als ob die Demonstration
organisiert sei, oder dass die Waffen zumindest aus einer ge-

meinsamen Quelle kommen. Brecht führt auch ein neues Motiv ein. Er lässt einen "Mann mit einem Kind, der ein grosses Bündel schleppt," auftreten. (GW 6, 2397) Dass dieser Mann aus der Masse herausgehoben wird, ist wichtig, denn durch ihn führt Brecht noch ein neues Motiv ein: der Mann hat vor, lieber auszuwandern als in der Stadt zu bleiben.

Die ersten vier Reden werden ungefähr genau übertragen. Dann aber dichtet Brecht eine Serie von neuen Reden hinzu. Die Bürger erklären sich entschlossen, zu verlangen, dass s i e den Preis für Brot und Oliven bestimmen sollen. Cajus Marcius wird hier nicht bloss "Hauptfeind des Volkes" genannt (wie bei Shakespeare), sondern man erwarte, er werde den Bürgern "mit Waffengewalt" entgentreten. (GW 6, 2397)

Der Mann mit dem Kind erklärt, er werde mit Leuten "vom dritten Bezirk" auswandern, selbst wenn das Gelände, wohin sie ziehen, "unfruchtbar ist wie eine Steinplatte." Auf jeden Fall: "Dort werden wir keine Kriege für die Reichen führen müssen." (GW 6, 2398) Die Tendenz der Bearbeitung stellt sich schon heraus. Schon ist die Stadt modernisiert worden, indem man von "Bezirken" spricht (GW 6, 2397, 2398), und der Klassenkampf kommt deutlich zu Tage. Dem Mann mit dem Kind wird nun eine längere Rede in den Mund gelegt, die bei Shakespeare von dem ersten Bürger gesprochen wird. Bei Shakespeare ist die Rede kaum von einem Bürger denkbar: Brecht vereinfacht und vergrößert sie, damit sie in dem Munde eines modernen Plebejers "richtig"

klingt.

Die Plebejer verabschieden sich von dem Mann mit dem Kinde, aber sie wollen das Kind, Terzcius, bei sich behalten: "Wir werden für Terzcius ein besseres Rom erkämpfen." (GW 6, 2398) Der Nachwuchs wird die Früchte des erfolgreichen Klassenkampfes genießen können.

Mit dem Auftritt von Menenius Agrippa beginnt eine neue Phase der Szene. Bei Shakespeare wird sofort gezeigt, dass die Plebejer Menenius Agrippa lieben:

Second Citizen: Worthy Menenius Agrippa, one that
always loved the people.

First Citizen: He's one honest enough; would all
the rest were so.

(I, i, 50-53)

Bei Brecht aber wirken die Begrüßungsworte abwertend: Agrippa ist "Senator und Schönredner" und bloss "nicht der Allerschlimmste." (GW 6, 2398) Diese qualifizierte Beurteilung betont noch einmal die Kluft zwischen Plebejern und Patriziern. Agrippa fragt, was los sei. Man sagt ihm, der Senat wisse seit vierzehn Tagen schon um ihre Beschwerden. Cajus Marcius wird wieder verleumdet: bei Shakespeare heisst es: "They say poor suitors have strong breaths." (I, i, 58-59) Brecht setzt aber anstatt des allgemeinen Satzes "Man sagt," eine klare Beziehung zu Cajus Marcius: "Euer Cajus Marcius sagt, unser Geruch verschlage ihm den Atem." (GW 6, 2399) Durch solche Mittel wird der Charakter von Cajus Marcius schon vor seiner Erscheinung auf der Bühne untergraben.

Die langen Reden von Menenius Agrippa, seine Parabel von der Rebellion der Körporglieder gegen den Bauch, werden ziemlich treu übertragen, und sie basieren im wesentlichen auf der Übertragung von Dorothea Tieck. Schon bei seinem Auftritt wurde Menenius Agrippa als Schönredner bezeichnet. Diese Eigenschaft wird von den Plebejern wiederholt hervorgehoben, indem Brecht zudichtet:

Erster Bürger: Das ist kaum Zeit für Märlein. Aber
ich für mein
Teil möchte schon lang gern schön reden
lernen,
und das kann man von dir Agrippa. Schiess
los!
(GW 6, 2400)

In der Parabel selber werden diejenigen Passagen gestrichen, in welchen Agrippa auf die Verleumdung des Senats durch die Plebejer weist, oder in welchen er den ersten Bürger wegen seiner wiederholten Unterbrechungen kritisiert. Diese Stelle, wo bei Shakespeare der erste Bürger viermal unterbricht, wird von Brecht gekürzt. Der Bürger hält nunmehr nur drei kleine Reden -- aber immer zieht Agrippa den kürzeren. Das Ergebnis dieser Änderungen ist es, dass der Vorteil bei dem Wortwechsel zwischen Agrippa und dem ersten Bürger dem letzteren übertragen wird. Bei Shakespeare konnte der erste Bürger nur mürrisch kommentieren: "You're long about it." (I, i, 126) Dass Agrippa im Reden einen polemischen Vorteil über einem einfachen Bürger haben sollte, ist doch ganz natürlich. Brecht aber verwandelt Agrippa in einen Schönredner und weitschweifigen Erzähler und erlaubt dem

eingeborenen Witz des Bürgers den Sieg davonzutragen.

Den Schluss der Parabel übersetzt Brecht fast wörtlich, obwohl er einiges zusammenfasst. Er macht auch eine Fehlübersetzung, indem er noch einmal versucht, ganz wörtlich zu übersetzen. Bei Shakespeare heisst es: "Because I am the storehouse and the shop / Of the whole body." (I, i, 132) Das Wort "shop" hiess zu Shakespeares Zeiten "workshop," also Werkstatt. Brecht übersetzt das Wort aber mit der modernen Bedeutung "Laden." (GW 6, 2401) In dem Versuch, den Text "zeitgemäss" zu machen, verstellt Brecht den Sinn des Original-Textes.

Die wichtigste Änderung in Brechts Übertragung dieser Szene bildet die Vorverlegung des Auftritts von Cajus Marcius. Nachdem Menenius Agrippa das Gleichnis erzählt hat und im Begriff ist, es den Plebejern auszulegen, lässt Brecht Cajus Marcius auftreten: "Auftritt, unbemerkt, ausser von Menenius, Cajus Marcius mit Bewaffneten." (GW 6, 2401) Dieser Auftritt ist von grosser Bedeutung. Bei Shakespeare erscheint Marcius erst, nachdem Menenius die Parabel erklärt hat. Indem Brecht den Auftritt vorverlegt, hat er einen bestimmten Zweck, den er aber in dem "Studium des ersten Auftritts" anders ausgelegt hat. Dort wollte Brecht, dass Marcius h i n t e r Agrippa erscheinen sollte, damit die Plebejer ihn sehen. In der Bearbeitung selber aber lässt er Marcius hinter den Plebejern auftreten. Dadurch rettet er die Plebejer von dem Tadel, sie würden sich von Marcius deutlich einschüchtern lassen. Jetzt ändert nur Agrippa die

Haltung beim Auftritt von Marcius. Die Erscheinung von Marcius an dieser Stelle soll nämlich Agrippa den Mut geben, bei der Interpretation des Gleichnisses aggressiv zu werden. Er überzeugt die Plebejer also nicht aus eigener Kraft, sondern weil er weiss, dass ihm Bewaffnete zur Hand stehen. Auch dient der Auftritt "mit Bewaffneten" zur Charakterisierung von Marcius. Diese Zudichtung hat wichtige Folgen für die Gestalt des Marcius. Sie nimmt ihm Grösse. Bei Shakespeare tritt Marcius i m m e r allein auf: das kennzeichnet seine Grösse, seine Stärke. Indem Brecht ihm Bewaffnete an die Seite stellt, wird Marcius verkleinert, ja er wird zum Raufbold gestempelt, der immer seine Leibwache mit sich hat.

Nach der Erscheinung von Marcius und seinen Soldaten soll Agrippa sich nicht fürchten. Seine von Brecht gedichtete Rede spiegelt das neugewonnene Selbstvertrauen wider:

Ihr seid die aufsässigen Glieder. Denkt!

Aufs denken kommt es an. Denkt, denkt, denkt, denkt!

(GW 6, 2402)

Nach dem Auftritt von Cajus Marcius verstärkt Brecht die Beziehung zwischen Marcius und Agrippa durch eine kleine Änderung in der Anrede. Agrippa sagt: "Heil, Freund Marcius!" (GW 6, 2402); bei Shakespeare aber sagt er bloss: "Hail, noble Marcius!" (I, i, 162) Brecht setzt also Agrippa in enger Beziehung zu Marcius: damit schwächt er Agrippas Wirkung als Freund des Volkes noch mehr ab und stempelt ihn stattdessen zum Freund des Volksfeindes Marcius.

Nach dem Auftritt von Marcius hat Brecht immer mehr geändert, obwohl die Szene um nur fünfundzwanzig Zeilen gekürzt worden ist. Bei diesen Änderungen kommt es sehr oft auf eine Nuance an, die aber die Bedeutung der Zeile wesentlich beeinflusst. Zum Beispiel, wenn Brecht bei Shakespeare liest:

Marcius: What's the matter, you dissentious rogues
That, rubbing the poor itch of your opinion,
Make yourself scabs?

(I, i, 163-65)

Dann überträgt er das so:

Was ist hier los? Juckt es euch wieder?
Kratzt ihr den alten Aussatz?

(GW 6, 2402)

Zunächst scheint Brecht nicht mehr als eine Vereinfachung der Stelle vorgenommen zu haben. Indem er zwar vereinfacht hat, hat er auch das Wort "alt" hinzugedichtet. Das weist also darauf hin, dass die Beschwerden der Plebejer schon längst bestehen. Auch die Hinzufügung von "wieder", bestärkt den Eindruck, dass das nicht die erste Unruhe ist, die Rom in letzter Zeit erlebt hat. Bei Shakespeare mag man vielleicht schon vermuten, dass es schon lange eine Feindschaft zwischen den Plebejern und Marcius besteht; Brecht lässt uns keinen Zweifel, er verdeutlicht die Stelle, so dass nur eine Interpretation möglich ist.

Marcius' erste lange Rede wird von Brecht ziemlich geändert. Marcius führt jetzt einen persönlichen Angriff auf die Plebejer aus; allgemeinere Fragen, z.B. die Einstellung der Plebejer zur

Gerechtigkeit, werden gestrichen. Das betont den Kampf zwischen Marcius und den Plebejern wieder. Shakespeares Reihe von Bildern hat Brecht gestrichen beziehungsweise vereinfacht, damit Marcius' Rede jetzt straffer, deutlicher und härter ist. Brechts Marcius spricht seine Meinung über die Plebejer so deutlich aus wie nur möglich: "Ihr hasst / Die Grossen, weil sie gross sind... Das spuckt auf den Senat, der mit den Göttern / Zusammen etwas Ordnung hält, da sonst / Der eine noch den andern fressen würde!" (GW 6, 2402-03)

Eine weitere wichtige Änderung erfolgt wegen der Vorverlegung des Auftritts von Marcius. Bei Shakespeare glaubt Menenius Agrippa, er habe durch seine Parabel die Plebejer überzeugt. Bei Brecht aber hat die frühere Erscheinung von Marcius zur Folge, dass Agrippa jetzt zugibt, Marcius' Auftritt habe die Bürger umgestimmt. Die Erzählung des Gleichnisses habe er nur unternommen, um die Plebejer aufzuhalten. Agrippa erscheint somit in ganz anderem Licht als bei Shakespeare. Jetzt ist er nicht mehr Vermittler zwischen Patriziern und Plebejern, sondern er verfehlt die Interessen der Aristokratie.

Auch Marcius' Beteiligung an den anderen Unruhen in der Stadt wird von Brecht hervorgehoben. Bei Shakespeare heisst es bloss, er wäre dabei gewesen, indem der Senat den Plebejern Zugeständnisse gemacht habe. Bei Brecht aber hat er sich direkt eingesetzt, indem er den anderen Haufen auseinandertrieb. Zugeständnisse wurden nicht gemacht; statt dessen haben sich einige Plebejer (offensichtlich vom "dritten Bezirk," Vgl. GW 6, 2397)

entschlossen, auszuwandern. Dazu Marcius:

Als ich dann einschritt
Schrien sie im Gehör, "Wir wandern aus!" Ich rief
Ihnen ein "Gute Reise" nach.

(GW 6, 2403)

Die Unbarmherzigkeit von Marcius kommt noch einmal zum Ausdruck.

Nach Brechts eigener Analyse in dem "Studium des ersten Auftritts" war es ein genialer Gedanke Shakespeares, das Zugeständnis des Tribunats an die Plebejer durch den Mund von Marcius erfahren zu lassen. Brecht behält diesen dramatischen Kunstgriff bei, obwohl er ihn auch umändern muss, da Marcius nicht direkt von dem Entschluss des Senats hört. Stattdessen lässt Brecht einen Boten auftreten, der Marcius die Nachricht ins Ohr flüstert. Abgesehen von der dramatischen Steigerung eines solchen Vorgangs wirft diese Stelle einige Fragen auf. Warum flüstert der Bote Marcius ins Ohr? Das Zugeständnis der Tribunen müsste doch bald Allgemeinwissen werden; warum sollte es also jetzt den Anwesenden geheimgehalten werden? Ist der Bote im Dienste des Marcius? Kaum, denn er muss nach diesem fragen. Von wem ist er denn geschickt worden? Bringt er vielleicht schon hier auch die Nachricht des neuen Krieges? Die Stelle bleibt unklar. Deutlich ist aber, dass die Atmosphäre und die Beziehungen zwischen Marcius und den Plebejern durch einen solchen Vorgang noch unerträglicher werden.

Der Bote teilt Marcius das Zugeständnis der Tribunen mit. Brecht hat die Zahl der Tribunen von fünf auf zwei reduziert.

Zwar erscheinen bei Shakespeare nur zwei, Junius Brutus und Sicinnius, obwohl fünf erwähnt werden. Brecht hat die Handlung dadurch vereinfacht, dass nur zwei Tribunen erwähnt werden und auch nur zwei auftreten. Damit konzentriert man sich auf diese beiden Gestalten als die einzigen und daher wichtigen Tribunen. Aber diese Reduktion dient Brecht auch zur weiteren Charakterisierung von Marcius. Der Nachricht, dass zwei Tribunen, Junius Brutus und Sicinius, dem Volk zugestanden worden sind, fügt er hinzu: "Und wer weiss noch." (GW 6, 2404) Bei Shakespeare hiess das Wort nichts mehr, als dass Marcius die Namen der drei anderen vergessen hatte. Bei Brecht aber handelt es sich nur um zwei Tribunen, deren Namen Marcius weiss. Sein "Wer weiss noch" reflektiert also jetzt seine Haltung zum Senat überhaupt. Marcius' Haltung zu den neuen Tribunen kommt auch sofort zum Ausdruck; indem der Senat und die neuen Tribunen erscheinen, kommentiert er: "Die neugebackenen / Aufseher auch schon dabei. Gesichter / Wie von den Galgen abgeschnitten!" (GW 6, 2404) Sofort erkennt man Marcius' Hass gegen die Tribunen: der Konflikt entsteht also von seiten des Marcius, nicht wie bei Shakespeare von seiten der beiden Tribunen.

Auch Marcius' erste Worte an die Senatoren richten sich gegen die Tribunen:

Ihr würdigen Väter, garstige Zeitung hört ich
Und sehe garstigen Anblick.

(GW 6, 2405)

Bei Brecht erfährt Marcius erst jetzt, dass die Volsker im

Anmarsch sind. Sofort sieht er den Krieg nicht nur als Mittel zur Schlichtung des Streites zwischen Partiziern und Plebejern, sondern auch gleichzeitig als eine Möglichkeit, sich die verhassten Plebejer vom Hals zu schaffen, dadurch nämlich, dass sie im Krieg fallen. Seine Reden sind hier sehr lakonisch. Nicht wie bei Shakespeare lobt er den Führer der Volsker, Tullius Aufidius, sondern er drückt sich in aller Kürze aus:

Tullius Aufidius führt sie...

Und ein Feind

Wie der, und schon lohnt sich ein ganzer Krieg!

(GW 6, 2405)

Die Gestalt des Marcius wird hier deutlich verkleinert, indem ihm seine heldische Aura geraubt wird. Nicht er sagt den Krieg voraus wie bei Shakespeare, sondern er erfährt die Nachricht erst von den Senatoren. Er hält auch keine grosse Lobrede auf den edlen Feind, sondern spricht bloss einen kurzen Satz über ihn aus. An dieser Stelle tritt auch Titus Lartius mit Krücken auf.

Die Bühnenanweisung beim Aufbruch der Personen auf der Bühne brachte Brecht nach eigenen Angaben in Verlegung: er sprach von "der für uns so ärgerlichen Regiebemerkung 'Citizens steal away.'" (GW 16, 882) Diese Verlegung konnte er nur dadurch auflösen, dass er die Bühnenanweisung einfach gestrichen hat. Indem sich also Marcius und die Senatoren zurückziehen, bleiben die Plebejer mit ihren Tribunen auf der Bühne. Dadurch entsteht ein enger Kontakt zwischen Tribunen und Plebejern,

denn diese folgen erst dem Aufruf der Tribunen, sich am Krieg zu beteiligen, indem sich die Tribunen für bessere Zustände einsetzen werden.

Der letzte Teil der Szene enthält eine Änderung, die für das ganze Stück bedeutend ist. Die Tribunen bleiben allein auf der Bühne: sie werden aber nicht wie bei Shakespeare durch Eifersucht auf Marcius vereinigt, sie entschliessen sich nicht aus persönlichen Gründen, für seinen Niedergang zu agieren, sondern Brecht lässt sie über den Kernpunkt des Dramas diskutieren. Beide haben Marcius' hassvollen Blick auf sie gesehen, aber es handelt sich um die Frage, ob Marcius' militärische Fähigkeiten gegenüber seinen Lasten überwiegen. Die Tribunen sind sich hierin nicht einig; aber am wichtigsten ist die Tatsache, dass Brecht diese Frage in der allerersten Szene aufgeworfen hat. Nicht mehr handelt es sich um eine persönliche Sache zwischen Marcius und den Tribunen, sondern diese heben bei Brecht die Grundfrage des Stückes hervor, ob nämlich der Kriegs-Spezialist, der auch gesellschaftsfeindliche Züge trägt, von der Gesellschaft toleriert oder niedergedrückt werden müsse. Am Ende der ersten Szene deutet Brecht also darauf hin, dass es sich hier um den Konflikt zwischen der individuellen Persönlichkeit und der Wohlfahrt des Staates handelt.

Diese erste Szene erweist sich als bestimmend für die ganze Tragödie. Die Grundfragen und Konflikte sind gestellt worden. Schon hier malt Brecht alles in Schwarz und Weiss; es gibt kaum

Zwischentöne. Bemerkungen, die als Kritik der Plebejer aufgefasst werden könnten, werden nur stehengelassen, wenn sie auf ein persönliches Vorurteil zurückzuführen sind. Kritisieren Menenius Agrippa oder Marcius die Plebejer, so scheint das immer mit Unrecht zu geschehen. Alles, was berechtigt erschiene, wird gestrichen.

Das Volk erscheint von Anfang an als aufrührerisch und revolutionär,¹⁷ der Klassenkampf zwischen Arm und Reich steht im Vordergrund. Dieser Kampf konzentriert sich zunächst auf eine Figur, den Hauptfeind der Plebejer, Marcius. Er verkörpert am deutlichsten die Haltung der Reichen, gegen welche die Plebejer demonstrieren.

In der zweiten Szene bei Shakespeare ("Corioli. The Senate House.") erblicken wir zum erstenmal, wenn auch nur kurz, Marcius' Gegner, Tullus Aufidius, der die Kriegspläne mit den Senatoren von Corioli bespricht. Brecht lässt diese Szene fallen. Daraus erfolgt, dass bei Brecht Aufidius erst in der zweiten Szene des vierten Aktes auftritt. Zwar erschiene Aufidius schon in der grossen Schlachtszene (der dritten Szene bei Brecht), wenn Brecht diese Szene geschrieben hätte, aber durch die Unterdrückung der zweiten Szene von Shakespeare verliert Brecht die dramatische Wirkung des Heldenkonflikts zwischen den beiden grossen Gegnern, Marcius und Aufidius. Das entspricht wohl durchaus seinem Zweck. Denn vor allem geht es ihm um die Vernichtung der Heldendarstellung, des grossen Einzelnen. Dadurch, dass er diese zweite Szene nicht bearbeitet hat, kommt dieser

Heldenkonflikt nicht einmal zustande.

Brechts zweite Szene basiert auf der dritten Szene des ersten Aktes von Shakespeare. Die Szene ist sowohl örtlich als auch zeitlich verlegt. Sie findet zwar noch in dem Hause von Marcius statt, aber nicht mehr in einem Zimmer, sondern auf dem Balkon, von wo aus die beiden Damen, Volumnia und Virgilia, den abziehenden Kriegern nachschauen. Bei Shakespeare ist die Armee schon längst im Felde. Die Szene wird um etwas gekürzt und wegen der Streichungen werden einige Verse umgestellt. Die zeitliche Verlegung ändert schon einige Elemente ganz wesentlich. Indem bei Shakespeare Volumnia sagt: "Methinks I hear hither your husband's drum." (I, iii, 30), so ist das eine Vision von ihrem Sohn, denn die Armee ist schon seit mindestens einem Tage im Feld (Vgl. I, iii, 93-94). Wenn sie aber bei Brecht diese Verse spricht: "Mir dünkt, ich hör' bis hierher Eures Gatten / Trommel," (GW 6, 2408), so weiss man, die Armee kann nicht weit weg sein. Somit wirkt diese Stelle bei Brecht viel prosaischer: Volumnias bildkräftige Beschreibung ihrer Vision von der kämpferischen Leistung ihrer Sohn wird von Brecht gekürzt und nüchtern wiedergegeben.

Brecht streicht die Stelle, wo Valeria angemeldet wird. Das führt aber zu einem seltsamen Effekt. Bei Brecht tritt die Dienerin auf, aber erst nach sieben Zeilen sagt sie einfach "Valeria" und verschwindet wieder. Sie steht also eine Zeitlang auf der Bühne und der Zuschauer müsste sich fragen, warum sie da ist. Die Dienerin erfüllt hier bloss die Funktion, Valeria

einzuführen, aber warum lässt sie Brecht so früh auftreten? Die Gestalt der Dienerin, die einfach da steht, muss man wohl als Störung empfinden. Diese Störung ereignet sich gerade während der Rede von Volumnia, worin sie von ihrer Vision des Kampfes zwischen Marcius und Aufidius erzählt. Es dürfte wohl Brechts Absicht gewesen sein, gerade diese Rede, in welcher ein siegreicher Coriolan dargestellt wird, durch die Störung der Dienerin nicht zur vollen Wirkung kommen zu lassen. Dieser Störungsfaktor war schon in Brechts Auffassung von Romeo und Julia zu sehen. (Vgl. GW 7, 3018)

Brecht nützt auch diese Gelegenheit aus, Marcius' Charakter noch einmal zu unterstreichen. Valeria erzählt, wie sie dem kleinen Sohn von Marcius zugeschaut habe, als er einen Schmetterling auseinanderriss, nachdem er ein paar Minuten lang damit gespielt hatte. Bei Shakespeare kommentiert Volumnia: "One on's father's moods." (I, iii, 67) Brecht aber ist wesentlich deutlicher; er übersetzt das Wort "moods" (Launen) mit "Wutanfällen." (GW 6, 2408) Aus dem Munde der Mutter von Marcius ist dieses Wort umso verdammer.

Auch die römische Damenhöflichkeit leidet ziemlich unter Brechts Bearbeitung. Wenn Volumnia ihren Enkel mit seinem Vater vergleicht, kommentiert Virgilia: "Ein kleiner Schläger, Madame." (GW 6, 2408) Der Sohn ist also ganz nach dem Schlage des Vaters gebildet, denn schon in der ersten Szene erschien Marcius als Raufbold. Wir spüren hier in Virgilians Kommentar eine Kritik

an Volumnia, die ihre durchaus kämpferische Auffassung des Mannes auf den kleinen Sohn zu übertragen scheint. Auch am Schluss der Szene fällt die Fassade der Höflichkeit weg. Wenn Virgilia behauptet, sie wolle nicht fortgehen, bis ihr Mann zurückkommt, antwortet Valeria darauf mit einem "Pfui." (GW 6, 2409) Die bei Shakespeare immer wiederholte Bitte, sie möge mitkommen, wird von Brecht gestrichen; stattdessen dichtet er die unhöflichen Worte hinzu: "Lässt sie in Ruhe; wie sie jetzt ist, würde sie nur einen vergnügten Abend ruinieren." (GW 6, 2409)

Brecht hat diese Szene etwa um die Hälfte gekürzt, aber die Kürzungen dienen zur Verlagerung des Akzents. Volumnias Reden über die Grösse des Krieges bilden jetzt fast die Hälfte der Szene; Brecht hat so vereinfacht, dass die Züge der Volumnia noch stärker hervortreten als bei Shakespeare. Volumnia erscheint in ihrer Rolle als weiblicher Gegenpart zu Marcius: kriegerisch, stolz und kalt. Damit wird das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn noch enger. Indem auch Marcius' Sohn schon die harten Züge des Kriegers zu zeigen beginnt, wird das ganze Geschlecht des Marcius verdammt: wenn dieser zu Fall kommt, wird das eine Warnung für jede aristokratische, kriegerische Familie sein.

Brecht starb, bevor er die Szenen vier bis zehn des ersten Aktes bei Shakespeare übertragen konnte. In der gedruckten Fassung der Bearbeitung steht die folgende Bemerkung:

Es war Brechts Absicht, für die 3. Szene des I.

Aktes die Auftritte 4-10 des Shakespeareschen **I.**
~~ersten~~ Aktes zu einer grossen Schlachtszene
zusammenzuziehen. Den Text dieser neuen 3.
Szene wollte er während der Inszenierung
schreiben, da es ihm notwendig erschien, ihn
auf den Proben gleichzeitig mit den Stellungen
und Gängen zu erarbeiten.

(GW 6, 2409)

Wir wissen auch von anderer Quelle, dass Brecht für diese Szene
möglicherweise auch Schlachtszenen aus anderen Shakespeareschen
Stücken benutzt hätte.¹⁸ Somit hätte sich etwa ein ähnliches
Bild ergeben, wie bei der Bearbeitung von Eduard II. zustande-
kam: eine Szene, die aus verschiedenen Elementen von Shakespeare
zusammengesetzt wäre.

Die erste Szene des zweiten Aktes bei Shakespeare bringt
eine Auseinandersetzung zwischen den Tribunen, Brutus und Si-
cinus, und Menenius Agrippa. Indem die beiden Tribunen Marcius
tadeln, verteidigt ihn Menenius Agrippa und dieser geht selbst
zum verbalen Angriff auf die Tribunen über. Er beschuldigt
die beiden Tribunen, die Plebejer gegen Marcius aufgebracht zu
haben, weil die Tribunen auf ihn eifersüchtig sind. Ihre Ant-
worten sind alle sehr kurz. Diese Szene passt offensichtlich
nicht in Brechts Konzeption des Stückes. Sie ist also stark
gestrichen worden. Zunächst ist Menenius Agrippa gar nicht auf
der Bühne: die beiden Tribunen besprechen die möglichen Aus-
gänge der gegenwärtigen Situation. Jetzt stimmen sie miteinander
überein: man erwarte schlechte Nachrichten, entweder haben die
Volsker gesiegt, "dann sind sie Herrn in Rom, oder Cajus Marcius,

dann ist er Herr." (GW 6, 2426) Menenius Agrippa tritt jetzt auf. Noch einmal wirkt er unsympathisch: Brecht lässt ihn die Tribunen so begrüßen: "Wie geht es, ihr Hirten des Plebejerviehs?" (GW 6, 2426) Bei Shakespeare hat Agrippa keine Nachricht von Marcius erhalten: er erfährt sie erst beim Auftritt Volumnias (II, i, 98) Bei Brecht aber meldet er, er habe Nachricht bekommen. Die Tatsache, dass er dann den Tribunen gegenüber aggressiv wird, führt die Tribunen zu dem Schluss, Agrippa habe gute Nachricht bekommen, -- sonst hätte er es nie gewagt, so kühn zu reden. Agrippas Reden werden aber von neunzig auf fünfzehn Zeilen gekürzt. Brechts Agrippa ist ein ganz anderer Charakter als der Agrippa bei Shakespeare. Seine Funktion in dem Stück ist nicht mehr die eines Vermittlers zwischen den verschiedenen Parteien, sondern jetzt erscheint er eindeutig als Freund des Volksfeindes Marcius.

Der Auftritt von Volumnia und Virgilia mit der Meldung der Ankunft von Marcius bietet Brecht keine Schwierigkeiten: er bleibt dem Original sehr nahe. Einiges wird schon gestrichen. Marcius darf nicht zuviel gelobt werden, selbst nicht von seinen Freunden und Verwandten. Die Stelle also, wo man über die vielen Wunden berichtet, die er für Rom erlitten hat, verschwindet zum Teil. Einige Hinweise auf frühere Taten von Marcius werden gestrichen, aber einige stehen immer noch -- z.B. "Er kommt zum dritten Mal mit dem Eichenkranz heim." (GW 6, 2427) Auch nach dem Auftritt von Marcius gibt Brecht eine ziemlich genaue Übertragung des Shakespeareschen Textes. Es kommt wieder manchmal

dann ist er Herr." (GW 6, 2426) Menenius Agrippa tritt jetzt auf. Noch einmal wirkt er unsympathisch: Brecht lässt ihn die Tribunen so begrüßen: "Wie geht es, ihr Hirten des Plebejerviehs?" (GW 6, 2426) Bei Shakespeare hat Agrippa keine Nachricht von Marcius erhalten: er erfährt sie erst beim Auftritt Volumnias (II, i, 98) Bei Brecht aber meldet er, er habe Nachricht bekommen. Die Tatsache, dass er dann den Tribunen gegenüber aggressiv wird, führt die Tribunen zu dem Schluss, Agrippa habe gute Nachricht bekommen, -- sonst hätte er es nie gewagt, so kühn zu reden. Agrippas Reden werden aber von neunzig auf fünfzehn Zeilen gekürzt. Brechts Agrippa ist ein ganz anderer Charakter als der Agrippa bei Shakespeare. Seine Funktion in dem Stück ist nicht mehr die eines Vermittlers zwischen den verschiedenen Parteien, sondern jetzt erscheint er eindeutig als Freund des Volksfeindes Marcius.

Der Auftritt von Volumnia und Virgilia mit der Meldung der Ankunft von Marcius bietet Brecht keine Schwierigkeiten: er bleibt dem Original sehr nahe. Einiges wird schon gestrichen. Marcius darf nicht zuviel gelobt werden, selbst nicht von seinen Freunden und Verwandten. Die Stelle also, wo man über die vielen Wunden berichtet, die er für Rom erlitten hat, verschwindet zum Teil. Einige Hinweise auf frühere Taten von Marcius werden gestrichen, aber einige stehen immer noch -- z.B. "Er kommt zum dritten Mal mit dem Eichenkranz heim." (GW 6, 2427) Auch nach dem Auftritt von Marcius gibt Brecht eine ziemlich genaue Übertragung des Shakespeareschen Textes. Es kommt wieder manchmal

auf die Nuance an: beim Auftritt von Marcius heisst es bei Shakespeare:

All: Welcome to Rome, renowned Coriolanus!
(II, i, 164)

Bei Brecht aber spricht nur sein Freund Menenius Agrippa diese Zeile, nicht das ganze Volk.

Es entsteht auch noch eine Unklarheit bei Brechts Übertragung. Beim Auftritt von Marcius begrüsst er zuerst seine Mutter, dann seine Frau, erst zuletzt Menenius Agrippa. Er kniet vor seiner Mutter, die seine Aufmerksamkeit dann auf seine Frau lenkt. Nachdem er diese angesprochen hat, sagt Menenius Agrippa: "Now, the gods crown thee!" (II, i, 177) worauf Marcius kommentiert (da er ihn offensichtlich zum erstenmal sieht): "And live you yet?" Darauf wendet er sich seiner Frau wieder zu mit einer Bitte um Verzeihung: "O my sweet lady, pardon." (II, i, 178) Bei Brecht wird die Stelle beinahe sinnlos. Obwohl Marcius schon bei seinem Auftritt von Menenius Agrippa begrüsst wurde, lässt ihn Brecht dann doch später sagen: "Und lebst du noch?" -- aber diese Worte richtet er nicht an Agrippa, sondern an seine eigene Frau, Valeria, mit der er aber eben sprach, genau wie bei Shakespeare! Die Stelle sieht bei Shakespeare so aus:

Coriolanus: (an seine Frau) ... Ah, my dear,
Such eyes the widows in Corioles wear,
And mothers that lack sons.

Menenius: Now the gods crown thee!

Coriolanus: And live you yet? (To Valeria) O my sweet
lady, pardon.

(II, i, 175-80)

Bei Brecht sieht es so aus:

Coriolan: Ah, meine Liebe, solche Augen tragen
Die Witwen in Corioli und Mütter
Dort, denen Söhne fehlen.

Menenius: Nunmehr krönen
Die Götter dich!

Coriolan: (zu Valeria)
Und lebst du noch? - Verzeih!
(GW 6, 2429)

Wenn wir hier einen Sinn hineinlesen wollen, dann kann es nur heissen, dass Coriolan um die emotionellen Leiden seiner Frau weiss und hier darüber scherzt; oder dass er auf seine lange Abwesenheit anspielt. Warum Brecht es nötig fand, die Stelle so zu ändern, ist keineswegs klar, es sei denn Coriolan sollte hier die Bemerkung seines Freundes völlig unbeachtet lassen. Dies wäre dann eine Art Beleidigung seines einzigen treuen Freundes: somit wäre die Isolation des Coriolan noch einmal betont. Diese Interpretation ist keineswegs befriedigend: die Stelle bleibt unklar.

Noch eine wichtige Stelle streicht Brecht. Bei Shakespeare erklärt Coriolan, er werde zuerst die Patrizier besuchen, bevor er sich nach Hause begibt. Brecht lässt keine solche Beziehung zustandekommen: man geht zwar zum Kapitol, aber Coriolan sagt nichts über einen gegenseitigen Ehrenwechsel mit den Patriziern. Seine letzten Worte sind eine Ablehnung des Vorschlags seiner Mutter, er soll die Konsulwürde bekommen.

Den letzten Teil der Szene hat Brecht wieder gekürzt. Wir

sehen die Tribunen noch einmal und bei Shakespeare bringen sie ihre Eifersucht auf die neugewonnenen Ehren von Coriolan stark zum Ausdruck. Diese Eifersucht lässt Brecht unterdrücken. Man macht bloss auf die Folgen von Coriolans Sieg aufmerksam. Er habe nicht nur die Volsker besiegt, sondern auch den Namen der Stadt Corioli zu sich genommen. Noch schlimmer, die Volsker werden jahrelang an die Revanche denken und es werde solange Krieg geben. Auch wird erwähnt, dass Coriolan, einmal Konsul geworden, die Posten der Tribunen abschaffen würde. Somit kommt der bei Shakespeare so deutliche persönliche Konflikt zwischen den Tribunen und Coriolan nicht zustande: die Tribunen repräsentieren die Interessen der Plebejer; die Gefahren, die Coriolan darstellt, sind schlechtweg Gefahren für das Volk: es handelt sich also nicht um persönliche Eifersucht, sondern um gesellschaftliche Interessen.

Die zweite Szene des zweiten Aktes wird von Brecht wieder gekürzt -- diesmal um ein Drittel. Die Szene beginnt mit einer stark gekürzten Diskussion zwischen zwei Ratsdienern, die das Kapitol zur Sitzung vorbereiten. Beide stellen fest, dass Coriolan sehr stolz sei, aber der zweite Diener bei Shakespeare verteidigt die grossen Taten von Coriolan, die ihm nicht abzusprechen sind. Brecht streicht diese Verteidigungsrede und ändert auch den angegebenen Grund ab, warum Coriolan sich nicht um die Meinung des Volkes schert. Bei Shakespeare sagt der zweite Diener, Coriolan kümmere sich nicht um die Meinung des Volkes wegen seiner "noble carelessness" (II, ii, 14); er erkenne,

wie das Volk manchmal nicht weiss, warum sie liebt oder hasst. Bei Brecht aber heisst es, er verhalte sich aus "Vernunft" so. (GW 6, 2432) Das Argument des zweiten Dieners bei Brecht ist natürlich wenig Überzeugend; man glaubt nicht, dass es vernünftig sei, das Volk zu verachten, weil es keine Gründe für seine Liebe oder seinen Hass weiss. Aber Brecht streicht auch die weitere Entwicklung dieses Arguments: die Senatoren kommen gleich herein.

Die Lobreden, die man auf Coriolan hält, werden entweder gekürzt oder subtil umgedeutet. Menenius bittet die Senatoren, den Bericht von Cominius zu hören über "that worthy work performed / By Caius Marcius Coriolanus." (II, ii, 43-44) Diese "wertvolle Arbeit" deutet Brecht in "Kriegskunst" um. (GW 6, 2432) Die lange Lobrede von Cominius wird fast um die Hälfte gekürzt: Brecht beschränkt sich hauptsächlich auf die Nach-erzählung der Taten und streicht die Stellen, wo man über die allgemeinen Tugenden des Kriegers spricht. Aber selbst die Taten von Coriolan verlieren an Grösse. Bei Shakespeare heisst es:

Alone he entered
The mortal gate of the city, which he painted
With shunless destiny; aidless came off...

(II, ii, 108-10)

Brecht dichtet bloss ein kleines Wort hinzu, vermittelt aber dadurch eine ganz andere Interpretation der Gestalt von Coriolan:

Fast allein durchschritt er
Das tödliche Tor der Stadt. Fast ohne Hilfe

kam er zurück...

(GW 6, 2434-35)

Auch eine für Shakespeares Tragödie wichtige Bemerkung des Cominius wird gestrichen:

he covets less
Than misery itself would give, rewards
His deeds with doing them, and is content
To spend the time to end it.

(II, ii, 124-27)

Diese Stelle bei Shakespeare ist sehr wichtig für das Verständnis von Coriolan: sie deutet auf die Sterilität seines Wesens. Er kämpft um des Kämpfens willen; insoweit ist er eine negative Erscheinung. Brecht will anscheinend aber die Aufmerksamkeit von der persönlichen Tragödie des Mannes auf den Konflikt der Klassen lenken. Auch lässt er Menenius' Bemerkung, die auf die eben zitierte Rede von Cominius folgt, "He's right noble." (II, ii, 127) wegfallen.

In der Besprechung der Zeremonie, wobei Coriolan zum Konsul erhoben wird, streicht Brecht einige abwertende Bemerkungen auf das Volk. Um Konsul zu werden, muss Coriolan nicht vom Senat bewilligt werden, sondern er muss auch in aller Demut das Volk um Stimmen bitten. Man verweist darauf, dass das Volk auf solchen Gebräuchen bestehe. Bei Shakespeare wird das von dem Tribun Sicinius erwähnt; es wirkt abwertend und ausserdem hört es sich in dem Munde des Tribuns selber schlecht an:

Sir, the people
Must have their voices; neither will they bate
One jot of ceremony.

(II, ii, 137-39)

Brecht deutet es auf subtile Weise um, indem er nur wenig ändert:

Herr, das Volk muss Euer Werben
Um seine Stimme haben. Das ist Sitte.
(GW 6, 2435)

Somit wird die Sitte zur Staatsaffäre, sie ist nicht mehr allein ein oberflächliches Zugeständnis an das Volk. Coriolans Verstoß gegen diese Sitte wird dann umso bedeutungsvoller.

Am Schluss der Szene bleiben dann Brutus und Sicinius noch einmal allein auf der Bühne. Brecht lässt nur eine Zeile stehen:

Brutus: Du siehst, wie er das Volk behandeln will.
(GW 6, 2436)

Dieser prägnanter Satz soll noch einmal den Konflikt zwischen Coriolan und dem Volk verdeutlichen.

Mit der dritten Szene des zweiten Aktes unternimmt Brecht einen komplizierten Umbau von zwei Szenen bei Shakespeare. Die Änderungen, die Brecht vornimmt, erfolgen samt und sonders aus seinen allgemeinen Absichten mit dieser Bearbeitung. Bei Shakespeare handeln die beiden Szenen -- II, iii und III, i -- von drei Stufen in der Fabel. In II, iii geht Coriolan auf das Forum, um von dem Volk die nötigen Stimmen für die Konsulwürde zu "erbetteln." Sie werden ihm gewährt. Während er aber abgeht, um sich umzukleiden, wirken die beiden Tribunen mit ihren Hetzreden auf das Volk ein, das umgestimmt wird und beschliesst, Coriolan die Konsulwürde abzustreiten. In III, i trifft er auf die Tribunen, die ihm die Umstimmung des Volkes mitteilen. Coriolan, aufgebracht, lässt seine wahren Gefühle



Die Begründung dieser neuen "Sitte" wird auch von Sicinius angegeben: "Neues Recht / Erfocht das Volk im Krieg und mag's nun nützen / Im Sieg, Ihr Herrn," (GW 6, 2443) Die Frage, die sie Coriolan stellen, heisst: Was würde er mit all dem Korn tun, das eben in Frachtschiffen angekommen ist. Coriolan wird wegen dieser Befragung zornig, spricht ganz deutlich seine Verachtung des Volks aus und danach erfolgt die Unruhe. Coriolan wird von den Patriziern weggebracht und das Volk folgt ihnen.

Die wesentliche Änderung der Szene musste nach Brechts Konzeption erfolgen, um die Tribunen von jeder Schuld an der Umstimmung des Volkes freizuhalten. Die Eifersucht der Tribunen auf Coriolan, die bei Shakespeare einen wesentlichen Faktor in seinem Sturz hat, wurde von Anfang an von Brecht getilgt. Bei Brecht wirken die Tribunen immer als Repräsentanten der Volksinteressen. Diese Hauptänderung ermöglicht zwar eine allgemeine Übersicht über diese beiden Szenen, die Brecht zu einer einzigen Szene zusammengezogen hat, aber die vielen von Brecht vorgenommenen Änderungen bedürfen hier auch näherer Betrachtung, weil sie soviel über seine Methode und seine Ziele ermitteln.

Die Szene findet auf dem Forum statt; es treten Bürger auf, aber Brecht reduziert die Sprechenden von drei auf zwei. Selbst die dadurch neu verteilten Reden sind aber entweder gestrichen oder neu verfasst. Er lässt das Motiv der Unersetzlichkeit einführen: der erste Bürger sagt über Coriolan: "Er ist unersetzlich." (GW 6, 2437) Aber der zweite Bürger entwickelt darauf das Bild eines Halses mit einem Kropf -- der Kropf ist Coriolans Hochmut. (Das ist zwar ein von Brecht neu geschaffenes Bild, erinnert aber an das Wort von Menenius in III, i, 294: "O, he's a limb has but a disease.")

Bei Coriolans Auftritt werden die Bürger vom Ersten Bürger über das Verfahren instruiert: sie sollen einzeln an Coriolan vorbeigehen und er werde um die Stimmen bitten. Bei Shakespeare geben sich die Bürger damit zufrieden: "Content, content."

(II, iii, 46) Brecht aber deutet diese Stelle um -- wieder zum Nachteil Coriolans: "Wenn er Lust hat." (GW 6, 2437) Das heisst, es hängt alles davon ab, ob sich Coriolan diesem demutverlangenden Verfahren fügen will.

Die Reden von Coriolan, indem er sich zum Gang bereitet und Menenius Agrippa ihn zu beruhigen versucht, sind von Brecht etwas verschärft worden, er bleibt aber im wesentlichen Shakespeare nah. Auch die erste Begegnung Coriolans läuft ganz wie bei Shakespeare ab, ausser dass Brecht wieder zwei statt drei Bürger auftreten lässt. Nach dieser ersten Probe aber weicht der Text stark von Shakespeare ab. Der Mann mit dem Kind, den wir schon in der allerersten Szene sahen, tritt auf. Er ist jetzt in bemerklich besserer Laune und scherzt mit seinem Kind über die Bedeutung der schlichten Toga.

Jetzt folgt eine etwas ungewöhnlich Szene: Brecht verwendet den ersten Teil der ersten Szene von Julius Cäsar. Er baut hier in seine Bearbeitung den witzigen Wortwechsel zwischen Marullus und dem Schuster ein. Diese bekannte Szene muss in diesem Zusammenhang sofort auffallen. Sie stellt fast den ersten richtigen Humor des Stückes dar: sie wurde vorbereitet durch den Scherz des Mannes mit dem Kind. Warum verwendete nun Brecht gerade diese Szene aus einem anderen Stück? Es ist deutliche Travestie; aber Travestie erlebt man hier als Stilbruch, sie passt gar nicht in eine ernsthafte Konzeption des Stückes. Man möchte jedoch meinen, Brecht habe nicht widerstehen können, diese Szene einzubauen. Auch hat die Szene eine andere Funktion: sie reduziert

noch einmal die Gestalt Coriolans. In Julius Cäsar werden zwei auf Cäsar eifersüchtige Tribunen von einem Plebejer lächerlich gemacht: durch die Übertragung der Szene in diesen Zusammenhang wirkt sie zum Nachteil von Coriolan selber. Auch der Schluss der kleinen Szene enthält eine implizite Kritik von Coriolan. Er bekommt die Stimme des Schusters, "weil der Krieg den Schuhpreis hinauftreibt und / Ihr eine wahre Personifikation des Krieges seid, Herr." (GW 6, 2440) Brecht bringt also noch einmal die wirtschaftlichen Folgen des Krieges (Inflation) zum Ausdruck und beschuldigt Coriolan selber, da er die Verkörperung des Kriegerischen ist.

Es folgt darauf noch eine von Brecht neu verfasste Szene: ein fünfter Bürger erzählt Coriolan ein Gleichnis von seinem Garten:

Herr, Mein Garten lehrt mich...
Dass selbst die edle Rose von Milet
Von allzu Üppigem Wuchs beschnitten sein muss
Soll sie gedeihn. Auch muss sie sich drein finden
Dass Kohl und Lauch und allerlei Gemüse
Von niedriger Abstammung, doch ziemlich nützlich
An ihrer Seit ihr Wasser abbekommen.

(GW 6, 2440)

Coriolan bittet dringend um die Stimme, ohne vermutlich die Anwendung des Gleichnisses auf seinen eigenen Fall zu verstehen.

An diesem Punkt führt Brecht nun ein Lied ein! Bei Shakespeare hat Coriolan, allein auf der Bühne, einen Monolog, in welchem er gegen seine Gefühle kämpft, diesen Versuch, die

Konsulwürde zu bekommen, aufzugeben, und er entschliesst sich, die Zeremonie zu Ende auszustehen. Brecht lässt einen Sackpfeifer auftreten, der "für kleine Münzen" spielt. Coriolan erklärt sich bereit, zur Unterhaltung der Bürger das "Lied von der Dankbarkeit der Wölfin" zu singen. (GW 6, 2441-42) Dieses Lied enthält Elemente aus dem Monolog bei Shakespeare, ist aber jetzt bei Coriolan kein Kampf mit sich selber, sondern eine sehr ironische Erklärung des Stimmenerbittels. Es ist auch nicht klar, ob er beim Auftritt weiterer Bürger weitersingt oder die Verse bloss spricht. Dieser letzte Teil basiert aber sehr genau auf der gleichen Stelle bei Shakespeare.

Die Zeremonie kommt somit schnell zum Schluss. Die Reaktion des dritten Bürgers bei Brecht erweckt aber Bedenken. Coriolan sagt: "Jetzt eure Stimmen und ich bin ein Konsul," worauf der dritte Bürger "erschreckt" ist. (GW 6, 2442) Die Implikation ist deutlich: der dritte Bürger hat Angst vor der Ungeduld von Coriolan und verspricht ihm deswegen seine Stimme. Auch der Kommentar des vierten Bürgers deutet auf eine Kritik Coriolans sowie auch des römischen Staates: "Tapferkeit gilt in diesen kriegerischen Zeiten alles, alles." (GW 6, 2442)

Jetzt aber treten Brechts grosse Änderungen ein. Die Verse von II, iii, 145 bis II, iii, 262 bei Shakespeare sind gestrichen. Es handelt sich um die Aufhetzung des Pöbels durch die beiden Tribunen und die Umstimmung des Volkes. Brecht schreibt einige Reden neu, um Coriolan zur Wut zu bringen. Er geht direkt zur Sache der Kornverteilung über. Sicinius führt ein neues Element

zum Erlangen der Konsulwürde ein: Coriolan muss sich dem ganzen Volk stellen, um über sein Programm und seine allgemeine Haltung ausgefragt zu werden. Dies wird dadurch gerechtfertigt, dass das Volk im Kriege neue Rechte gewonnen habe: auch die Tribunen seien neu.

Man fragt also Coriolan, was er mit dem Korn anfangen würde, das als Beute aus dem besiegten Antium eben im Hafen angekommen ist. Brecht fängt nun bei Shakespeares III, i, 37 an und baut seine Szene mit Shakespeareschen Elementen auf, indem er stark streicht, bearbeitet und umstellt. Die Darstellung dieser Änderung erfolgt am klarsten durch einen textlichen Vergleich der beiden Szenen. Indem wir den vollständigen Brechtschen Text verfolgen, (GW 6, 2443-46), geben wir gleichzeitig die Shakespeareschen Zeilen (mit Zeilenzahl) auch an. Man beachte Brechts sorgfältige Auswahl der Shakespeareschen Verse, die gerade in seine Konzeption der Szene hineinpassen.

Menenius: Gemach nun, Marcius!

(Be calm, be calm. III, i, 37)

Coriolan: Das ist ein Komplott

(It is a purpos'd thing and grows by plot. 38)

Brutus: Nenn's nicht Komplott! Das Volk hier
schreit nach Korn.

Vor sieben Monden hast du, Marcius,
wörtlich

Als Gratiskorn verteilt wurd, die es
nahmen

Beschimpft als arbeitsscheue Hungerleider.

(Call't not a plot.

The people cry you mocked them; and of late,
When corn was given them gratis, you repined,
Scandaled the suppliants of the people, called them
Time-pleasers, flatterers, foes to nobleness.

41-45)

Coriolan: Nun, das ist lang bekannt.

Sicinius: Nicht allen.

Coriolan: Sag's

Den übrigen denn!

(Coriolanus: Why, this was known before.

Brutus: Not to them all.

Coriolanus: Have you informed them sithence?

46-47)

Menenius: Gemach.

Cominius: Ihr hetzt das Volk auf!

(Menenius: Let's be calm.

Cominius: The people are abused; set on.

57-58)

Coriolan: Mir hier vom Korn zu sprechen! Wollt ihr's
nochmals

Hören von mir? Ja? Ich kann's wiederholen.

Menenius: Nicht jetzt. Nicht hier.

Cominius: Nicht jetzt und in der Hitze.

(Coriolanus: Tell me of corn!

This was my speech, and I will speak't
again-

Menenius: Not now, not now.

First Senator: Not in this hear, sir, now.

61-63)

Coriolan: Immer und hier. Ich spreche, was ich denke.
Ihr nährt nicht Tugend, wenn ihr Korn wegschenkt!
Ihr füttert Ungehorsam und ihr mäset
Ihn zur Empörung. Denn mit jedem Wunsch

Den ihr der schmutzigen Brut erfüllt, erzeugt ihr
Die neuen Wünsche.

(Coriolanus: Now, as I live, I will...

64

I say again,
In soothing them, we nourish 'gainst
our Senate
The cockle of rebellion, insolence,
sedition...

68-70)

Menenius: Lass es gut sein.

(Well, no more.

74)

Sicinius:

Freilich

Ich möchte fragen, warum soll das Volk
Dann einen wählen, der so von ihm spricht?

(Brutus:

Why shall the people give

One that speaks thus their voice?

118-19)

Coriolan: So waren's Kinderstimmen, die ich hier
Erbettelt hab?

(Have I had children's voices?

30)

Cominius: Beruhigt Euch!

Brutus: Ihr seid noch nicht bestätigt.

(Nicht in Shakespeare, aber Vgl. II, iii, 208:

Third Citizen: He's not confirmed.)

Coriolan: Wer immer riet, das Korn der Vorratshäuser
Zu geben enentgeltlich, wie's vielleicht
In Griechenland gebräuchlich ist...

(Coriolanus: Whoever gave that counsel to give forth
The corn o' th' storehouse gratis, as
'twas used

Sometime in Greece--.

114-16)

Brutus: Allwe
Das Volk nicht nur auf dem Papier befragt wird!
Coriolan: In Griechenland! Warum dann geht ihr nicht
Nach Griechenland? Die Stadt heisst Rom.
(Nicht in Shakespeare)

Cominius: Genug.
Sicinius: Genug im Übermass.
(Menenius: Come, enough.
Brutus: Enough with overmeasure.

139-40)

Coriolan: Nein, nehmt noch einiges
Für die Klienten mit! 's ist gratis. Mir ist
Bekannt, dass, als der Krieg die Stadt bedrohte
Mit jähem Untergang, sich das Geschmeiss
Der stinkenden Bezirk' am untern Tiber
Korn ausbedungen für den Waffendienst.
Gewisse Leute sahn die Zeit gekommen
Für einen kleinen Fischzug durch Erpressung
Des Staats.

(Sehr freie Wiedergabe von Coriolans Rede bei
Shakespeare: III, i, 120-39)

Cominius: Nicht weiter, Herr, ich bitt Euch.
(Vielleicht Menenius: Well, well, no more of that.
115)

Vierter Bürger: Gewisse andere erpressen nicht, sie
stehlen.
Wo bleibt die Beute von Corioli?
Coriolanus?

Menenius: Schweigt!
(Nicht in Shakespeare.)

Coriolan: Das ist die Doppelherrschaft, wo ein Teil
Mit Grund verachtet und der andre Teil
Grundlos beschimpft. Wo Adel, Macht und
Weisheit

Nichts tun kann ohne jenes Ja und Nein
Des grossen Unverstands.

(Coriolanus: This double worship
Where one part does disdain with cause,
the other
Insult without all reason; where gentry,
title, wisdom,
Cannot conclude but by the yea and no
Of general ignorance.

142-46)

Bürger: Gemeint sind wir.

(Nicht in Shakespeare)

Brutus: Er sprach genug.

Sicinius: Er sprach als Hochverräter.
Und wird es büssen, wie's Verrätern zukommt.

(Brutus: 'Has said enough.

Sicinius: Has spoken like a traitor and shall answer
As traitors do.

161-63)

Coriolan: Ihr Hunde! Ihr verkrüppelten Söhne
Des Aufruhrs! Denn in einem Aufruhr war's
Wo nicht, was recht, wo nur, was nötig ist
Gesetz wird, dass man euch bestätigt.

Jetzt

Wo Rom nicht mehr den äussern Feind am

Hals hat

Und das durch mich, kann Rom von seinem

Aussatz

Sich lachend waschen.

(Freie Wiedergabe von

Coriolanus: In a rebellion,
When what's not meet, but what must be,
was law,
Then were they chosen; in a better hour

Let what is meet be said it must be meet,
And throw their power i' th' dust.

166-70)

Brutus: Offener Verrat.
Fünfter Bürger: Der da ein Konsul? Niemals!
Brutus: He, Ädilen!

Verhaftet ihn!

(Brutus: Manifest, treason!

Sicinius: This a consul? No.

Brutus: The aediles, ho!

(Enter an Aedile.)

Let him be apprehended.

171-72)

Der textliche Vergleich der beiden Szenen zeigt deutlich, wie Brecht Shakespeares Text bearbeitet hat. Zunächst hat er viel gestrichen: die beiden Shakespeareschen Szenen sind um über dreihundert Zeilen (mehr als die Hälfte) gekürzt. Was dann davon übrig bleibt, dient Brecht immerhin als Handlungsgerüst für seine Szene. Das Übriggebliebene gebraucht er aber nach seiner eigenen Anordnung: Verse werden einfach versetzt. Auch der Inhalt der Reden wird auf die Brechtsche Art geändert, um einen neuen Eindruck entstehen zu lassen. Man merkt es z.B. an der Rede von Coriolan: "Wo Adel, Macht und Weisheit..." (GW 6, 2446); das hiess bei Shakespeare: "where gentry, title, wisdom..." (III, i, 144); von Macht war keine Rede.

Auch der Schluss der Szene, der Versuch, Coriolan zu verhaften und hinzurichten, wird von Brecht geändert. Da diese Szene in einem fort weitergespielt wurde, hat Coriolan kein Schwert wie bei Shakespeare, wo er sich umgezogen hatte; daher

lässt ihn Brecht das Schwert von Cominius nehmen -- und auch viel früher als bei Shakespeare. Er sieht den Versuch, ihn gefangenzunehmen, als "Ein Komplott... Die Macht des Adels zu beseitigen!" (GW 6, 2447) Nach Brecht also sieht Coriolan selbst den Konflikt im Rahmen eines Klassenkampfes der Plebejer gegen den Adel.

Brecht verwendet nur einzelne Verse von Shakespeare bei diesem Schluss der Szene. Somit wird die Handlung straffer: es gibt weniger Diskussion zwischen den beiden Lagern. Bei Shakespeare werden die Tribunen und die Plebejer von den Patriziern zurückgedrängt und in der Pause, die entsteht, wird Coriolan weggebracht. Brecht lässt die Plebejer nicht wegjagen, sondern sie drängen sich nach den Patriziern und Coriolan, die sich zurückziehen. Die bei Shakespeare folgende Diskussion zwischen den Tribunen und den Senatoren über die Zukunft des Coriolan -- dass er nämlich in der Öffentlichkeit vors Gericht kommen müsse -- lässt Brecht wegfallen. Dafür muss er im nächsten Akt eine Neuordnung machen.

Diese komplizierte Bearbeitung der beiden Shakespeareschen Szenen führt das weiter, was Brecht schon am Anfang des Stückes vorgenommen hatte. Alles, was die Plebejer oder die Tribunen in schlechtem Licht zeigen würde, wird gestrichen. Alles hingegen, was Coriolan schwarz malt, wird verstärkt. Coriolan wird wiederholt zum Volksfeind gestempelt: es wird deutlich gemacht, dass es hier um einen Klassenkampf geht und dass Coriolan der Hauptvertreter jener Klasse ist, die die Macht und den Reichtum hat.

Somit konzentriert sich der Angriff der Plebejer auf ihn, den Repräsentanten der verhassten Klasse. Diese Hauptmerkmale der Brechtschen Bearbeitung kommen in den beiden ersten Akten deutlich zum Ausdruck. Auch die weitere Bearbeitung basiert auf diesen Grundsätzen.

Die erste Szene des dritten Aktes bei Brecht basiert ziemlich genau auf Shakespeares III, ii. Brechts Szene ist wieder kürzer, aber sie enthält wenig Zudichtungen; Brecht scheint sich hier mit der freien Übertragung von Shakespeare zufrieden gegeben zu haben. Einige seiner Streichungen fallen aber sofort auf. Anreden z.B. an Volumnia, die man einer solchen hochrangigen Frau gegenüber zur Eröffnung der Rede verwendet, werden gestrichen: so z.B. vor allem bei Menenius Agrippa (Vgl. "Well said, noble woman!" (III, ii, 31); "Noble lady!" (III, ii, 69).

Der Anfang der Szene erweckt auch wieder einen ungewöhnlichen Eindruck. Bei Shakespeare ist Volumnia nicht auf der Bühne und Coriolan wundert sich vor einigen Adligen über Volumnias Haltung zu ihm. Erst dann tritt Volumnia auf. Bei Brecht aber ist sie von Anfang an auf der Bühne und Coriolans "Mich wundert nur, dass meine Mutter nicht mehr / Mit mir zufrieden ist." (GW 6, 2450) müsste vor ihr auf der Bühne gesprochen werden -- wenn auch vielleicht auf einem anderen Teil der Bühne, als wo sich Volumnia aufhält. Was Brecht mit dieser Stelle beabsichtigte, bleibt also unklar, da keine Inszenierung zustandekam.

Zwei Stellen weisen eine völlig geänderte Interpretation durch Brecht auf. In III, ii, 99 sagt Coriolanus: "Must I go

show them my unbarbéd sconce?" Das bezieht sich auf Volumnias Rede (III, ii, 72 ff), in welcher sie ihn bittet, dem Volk mit seinem Helm in der Hand vorzutreten: "I prithee now, my son, / Go to them with this bonnet in thy hand." Das Wort "unbarbéd sconce" heisst nichts mehr als blossen Hauptes. Brecht aber geht einen grossen Schritt weiter: "Muss ich / Mich nicht barbieren vorher?" (GW 6, 2453) Dadurch entsteht ein sarkastischer Ton in Coriolans Rede, -- verlangt man nicht, dass ich mir auch den Kopf noch rasieren lasse?

Die eben erwähnte Rede von Volumnia (II, ii, 72 ff) wird von Brecht sehr frei übertragen. In diesem Fall ist das verständlich, denn die Stelle hat vielen Redakteuren Schwierigkeiten bereitet: Dover Wilson nennt diese Stelle "One of the two most difficult passages in the play."¹⁹ Brecht kürzt und vereinfacht die Rede, aber behält das Wesentliche -- Volumnias Demonstration dessen, was Coriolan dem Volk vorführen sollte -- bei.

Nur eine Änderung am Schluss der Szene muss noch erwähnt werden. Coriolan hat sich entschlossen, in aller Demut zum Volk zu gehen und er schliesst: "Let them accuse me by invention, I / Will answer in mine honour." (III, ii, 143-44) Dies ist eine wichtige Stelle. Brecht übersetzt das Wort "honour" mit Reue, aber somit verliert er eine bedeutungsvolle Implikation des Verses. Coriolan hat eben behauptet, das Volk könne Anklagen gegen ihn erfinden, er werde auf eine seiner Ehre gemässe Art darauf antworten. Das ist eine klare Vorausdeutung seines Verhaltens beim kommenden Verhör; obwohl er dann das Wort "mild" wiederholt, hat

er doch den Hinweis gegeben, wie er sich verhalten werde. Durch die Übersetzung "Reue" kann man zwar behaupten, die Vorausdeutung sei schon vorhanden -- d.h. Coriolan bereut seine Taten sehr wenig, und werde also seiner Reue gemäss (also nicht sehr viel) Demut zeigen -- aber der Kern seines Charakters (die Ehre) ist dadurch verloren gegangen. Seine Konzeption der Ehre ist ein wichtiger Teil von Shakespeares Motivation; indem Brecht die Ehre tilgt, lässt er Coriolan unedler erscheinen: er erniedrigt ihn wieder zum Volksfeind. Indem Coriolan erklärt, er werde sich durch seine Reue leiten lassen, weist er durch seine zukünftige Handlung darauf zurück, dass seine Reue nicht gross gewesen ist. Durch die Änderung eines Wortes hat Brecht die Interpretation des Charakters von Coriolan in eine andere Bahn gelenkt.

Diese Szene bietet Brecht im allgemeinen keine Schwierigkeiten, da sie bloss das Ziel hat, Coriolan überreden zu lassen, sich dem Volk wieder demütig zu stellen. Die Szene ist zwar kürzer, aber fast alle shakespearischen Elemente sind beibehalten; nur einige nuancierte Änderungen deuten auf Brechts Konzeption des Stückes.

Die zweite Szene des dritten Aktes bei Brecht folgt wieder ganz genau Shakespeares III, iii. Brecht hat den Anfang der Szene gleichsam "modernisiert." Die Tribunen organisieren die Anklagen auf Coriolan; bei Shakespeare sind es die Tribunen, die eifrig auf die Verurteilung Coriolans hinarbeiten. Sie

planen eine Strategie, wodurch er seinen Zorn zeigen sollte und somit seine Selbstkontrolle verlieren wird. Diese Passagen, die die List der Tribunen ausdrücken, werden von Brecht gestrichen. Brechts "Modernisierung" besteht darin, dass sie Stimmen gegen Coriolan nicht von ihnen selber und nach "Stämmen" gesammelt worden sind, sondern dass man "Obleute der Wahlbezirke" geschickt hat, die die Stimmen des Volkes vertreten werden. Durch die Streichung der Pläne der Tribunen spielen die Stimmen des Volkes eine viel grössere Rolle; man sieht darin den Beginn der Volksdemokratie.

Den Ablauf dieser Szene basierte Brecht mit wenigen Änderungen auf Shakespeare. Man merkt, dass die Stimme des Volkes wesentlich mehr zum Ausdruck kommt; Zwischenrufe des Volkes werden an wichtigen Stellen der Handlung eingefügt. Beim Auftritt Coriolans z.B. bittet er darum, dass sie ihn zuerst sprechen hören. Bei Brecht beklagen sich die Bürger: "Erst er! Wie immer doch: erst er!" und dann gleich wieder: "Erst ich, dann das Gesetz! / Beharrt nicht auf der Form!" (GW 6, 2456) Auch wenn Coriolan seinem Zorn freien Ausdruck gibt, haben die Brechtschen Bürger mehr zu sagen.

Coriolans letzte Rede an das Volk, in der er sich seiner Wut hingibt und seine Flüche auf es hinwirft, ist von Brecht frei übertragen worden und ist auch sogar um zwei Verse länger als bei Shakespeare: den Sinn der Shakespeareschen Rede hat er wiedergegeben, denn es handelt sich um eine wütende Beleidigung

des Volkes durch Coriolan. Den Schluss der Szene bei Shakespeare, wo die Tribunen, Brutus und Sicinius, dafür sorgen, dass Coriolan bis zum Stadttor geplagt werden soll und dass sie selber von einer Wache geschützt werden, lässt Brecht natürlich wegfallen. Bei ihm jubelt das Volk, dass der Volksfeind weg ist.

Die kurze dritte Szene des dritten Aktes bei Brecht ist bei Shakespeare IV, i. Sehr wenig wird gestrichen (etwa elf Verse). Die Übertragung bleibt etwas frei, aber das entspricht nur Brechts allgemeiner Haltung zum Text. Bei Shakespeare fällt es auf, dass Coriolan seiner Frau sehr wenig Achtung schenkt; in dieser Abschiedsszene bittet er sie einmal darum, nicht zu weinen und am Schluss verabschiedet er sich von ihr und von den Anderen gleichzeitig: Vgl. IV, i, 48: "Come, my sweet wife, my dearest mother... etc." Brecht aber streicht sogar diese einzige Anrede an seine Frau und lässt Coriolan einfach sagen: "Kommt, kommt!" (GW 6, 2462) Dadurch erscheint Coriolan noch kälter und gefühlloser als bei Shakespeare. Der Abschied am Schluss der Szene wird am meisten gekürzt; er findet sehr schnell statt und ohne die lobende Abschiedsrede des Menenius.

Die vierte und letzte Szene von Brechts drittem Akt ist bei Shakespeare IV, ii. Sie zeigt die Tribunen und dann die drei Figuren, die sich eben von Coriolan verabschiedet haben (Volumnia, Virgilia und Menenius), auf dem Heimweg. Brecht kürzt die Szene um siebzehn Verse; die meisten Streichungen erfolgen zwangsläufig aus der früheren Streichung jener Stellen, die auf

die Eifersucht der Tribunen Coriolan gegenüber hinwiesen. Jetzt, wo Volumnia und Virgilia die beide Tribunen wegen ihrer Hetzreden auf das Volk beschuldigen, werden diese Anklagen verkürzt.

Eine Stelle lässt sich einfach nicht übertragen und der Sinn wird also von Brecht geändert. Sicinius fragt Virgilia: "Are you mankind?" (IV, ii, 16) Der Sinn ist hier: Sind Sie verrückt? aber weil das Wort doppeldeutig ist, versteht Volumnia darunter "menschlich." Brecht überträgt die Stelle mit "mannhaft;" dadurch wird der etwas spöttische Ton des Sicinius in ein beherzigendes Mitleid übersetzt: "Tragt es mannhaft!" (GW 6, 2463) Es gibt jetzt keine Doppeldeutigkeit und Volumnias Antwort ist nun kein Missverständnis: "Sie ist kein Mann." (GW 6, 2463)

Der Anfang des vierten Aktes zeigt uns einen Römer und einen Volsker, die sich auf einer Strasse zwischen Rom und Antium begegnen; sie erkennen sich, besprechen die Zustände in ihren beiden Städten und der Römer teilt dem Volsker die Verbannung von Coriolan mit. Das sind etwa die Elemente, die Brecht von Shakespeare übernommen hat; aber die Szenen sind im Grunde genommen völlig verschieden.

Bei Shakespeare handelt es sich um einen verräterischen Römer und einen volskischen Spion. Der Volsker ist eben unterwegs, den Römer aufzusuchen; sie treffen und erkennen sich auf der Hauptstrasse. Der Römer verrät dem Volsker Information über die wahren Zustände in Rom -- dass der Streit zwischen Patriziern

und Plebejern, den die Volsker mit einem Überraschungsangriff auszunutzen hofften -- beinahe vorbei sei, da Coriolan verbannt ist. Die beiden gehen zusammen nach Antium weiter.

Der Inhalt der Brechtschen Szene ist völlig anders. Es handelt sich um zwei Handwerksleute, einem Römer und einen Volsker, die sich zunächst scheuen, wenn sie sich treffen, weil die Staaten verfeindet sind. Aber sie erkennen sich wieder und beginnen, ihr Geschäft zu besprechen und die Gründe, warum der eine von Rom nach Antium und der andere von Antium nach Rom geht. Sie gehen beide aus Geschäftsgründen. Man bespricht die Lage in drei Städten: Rom, Antium und Corioli: "Man schläft, isst und zahlt Steuern," (GW 6, 2465) in allen drei Städten. Der Römer erzählt von dem Volksaufstand, der Coriolan vertrieben hat. Die Reaktion des Volskers:

Wirklich, seid ihr ihn los? Ich kann dir sagen:
ich werde Rom leichteren Herzens betreten.
(GW 6, 2465)

Der Römer sagt: "Ich verliess es mit geringerer Furcht." (GW 6, 2465) Sie verabschieden sich gegenseitig mit dem Wunsch auf gutes Geschäft und Frieden.

Die Funktion der Brechtschen Szene ist leicht zu erraten. Sie zeigt, wie die Handwerksleute (also Plebejer) aus offiziell verfeindeten Staaten sich gut miteinander vertragen. Die persönliche Freundschaft überbrückt die staatliche Feindschaft. In den verschiedenen Städten geht das Leben auf ähnliche Weise weiter, auch wenn die Regierung wechselt; die Tatsache, dass eine Stadt

auf einmal einem anderen Staat gehört, ändert am Leben der Plebejer so gut wie nichts. Alle wollen Frieden und gutes Geschäft; alle wollen auch ohne Furcht leben: daher begrüsst man die Verbannung eines Volksfeindes, der den Frieden des Volkes stört und Angst auslöst. Die Einigkeit des Volkes kommt somit deutlich zum Ausdruck. Brechts Szene tilgt völlig alle Elemente, die wie bei Shakespeare auf unschöne Eigenschaften des Volkes (z.B. Verrat) hinweisen.

Die zweite Szene des vierten Aktes fasst zwei Szenen bei Shakespeare zusammen: IV, iv -- v. Die erste Szene wird ziemlich genau übertragen: Coriolan erkündigt sich nach dem Hause von Aufidius und gibt seinen Gedanken über seine Zukunft Ausdruck. Anstatt eine neue Szene anzufangen (im Innern des Hauses von Aufidius), lässt Brecht die Diener aus dem Haus kommen. Coriolans Wortwechsel gibt er ziemlich genau wieder, aber er muss einiges ändern, da die Szene v o r dem Haus spielt und nicht drinnen: z.B. "Has the porter his eyes in his head that he gives entrance to such companions?" (IV, v, 11-13). Das überträgt Brecht mit der etwas gekünstelten: "Haben sie am Stadttor keine Augen im Kopf, dass sie solche Kerle hereinlassen?" (GW 6, 2467) Coriolans Reaktion den Dienern gegenüber wird auch etwas verschärft. Der zweite Diener bei Brecht bemüht sich, äusserst höflich zu sein: z.B. "Herr, ihr seid höflich gebeten worden, wegzugehen. Geht weg." (GW 6, 2468) Auch die Bühnenanweisung bei Shakespeare: "(Coriolanus) Pushes him (den Diener) away from him" (IV, v, 35) wird etwas doppeldeutiger

übertragen mit den einfachen Worten: "Stösst ihn." (GW 6, 2468) Das heisst, wir haben keinen Hinweis mehr in der Bühnenanweisung, dass Coriolan zuerst selber bedrängt wurde.

Brechts Übertragung führt wieder zu einem seltsamen Eindruck. Bei Shakespeare bittet der erste Diener Coriolan, wegzugehen, dann geht der Diener weg. Coriolan kommentiert: "I have deserved no better entertainment, / In being Coriolanus." (IV, v, 10-11) In der von Brecht vorgenommenen allgemeinen Neuverteilung der Reden unter die drei Diener spricht der zweite Diener den Satz; "Seid so freundlich-," aber er bleibt auf der Szene, denn Coriolan unterbricht seine Rede mit seinen Worten: "'s ist gut. Hab keinen besseren Empfang verdient: Ich bin Coriolan." (GW 6, 2467) Wenn der zweite Diener auf der Bühne bleibt, muss er das wohl hören, denn Coriolan unterbricht ihn; (d.h. sie müssen beide in Hörweite stehen), aber der Diener reagiert nicht. Hat er niemals von Coriolan gehört? Das ist kaum denkbar. Wieder scheint Brecht ein textliches Problem, das nicht bei Shakespeare ist, geschaffen zu haben, ohne eine Lösung im Text selber zu geben.

Das Treffen von Aufidius und Coriolan ist um fünfzehn Verse gekürzt: fast alle diese Verse sind von der Begrüssungsrede des Aufidius auf Coriolan gestrichen. Dadurch, dass die Begrüssungsrede des Aufidius gekürzt wird, wird infolgedessen das Lob auf Coriolan stark reduziert.

Den Schluss der Szene lässt Brecht in seiner Ganzheit wegfallen. Es handelt sich um eine Besprechung zwischen den drei

Dienern über die Ankunft Coriolans und die Möglichkeit eines Krieges. Alle drei Diener begrüßen den Krieg und sprechen abwertend von dem Frieden. Dass Brecht solche Reden in dem Munde eines Dieners nicht hören wollte, versteht sich von selbst. Wie schon bemerkt wurde, streicht er die Passagen, die einen unsympathischen, unfriedlichen Eindruck von den Bürgern gäben.

Die dritte Szene des vierten Aktes (Shakespeare IV, vi) stellt die Ankunft der Nachricht in Rom dar, dass Coriolan mit dem Heer der Volsker gegen Rom marschiert. Der Anfang der Szene zeigt, wie das Leben in Rom ruhig vor sich geht; man hat von Coriolan nichts weiter gehört und man verträgt sich gut. Menenius Agrippa hält ein höfliches Gespräch mit den Tribunen, es gibt gegenseitige Grüsse mit einigen Bürgern, die vorübergehen, usw. Brecht ändert sehr wenig. Erst nachdem die Nachrichten über Coriolan eingetroffen sind, fängt Brecht mit wesentlichen Änderungen an.

Der Schluss der Szene, der die wachsende Unruhe darstellt, ist ziemlich zusammengestrichen. Die beiden Reden von Menenius Agrippa (IV, vi, 122-24) und Cominius (124-29) werden stark gestrichen, zu einer vierzeiligen Rede zusammengezogen und Cominius in den Mund gelegt. Am wichtigsten sind aber die Änderungen in den Reden der Bürger. Shakespeare zeigt die Bürger wankelmütig wie nur immer: sobald sie die Nachricht von Coriolans Anmarsch hören, behaupten sie, sie hätten alle gegen die Verbannung von Coriolan gestimmt. Brecht kann das

natürlich nicht stehen lassen: er streicht alles, legt aber dem zweiten Bürger eine Frage in den Mund: "War es klug / Ihn zu verbannen?" (GW 6, 2478) Sicinius antwortet mit einem einfachen "Ja." Die Angst der beiden Tribunen, die am Ende der Szene bei Shakespeare zum Ausdruck kommt, wird ebenfalls gestrichen. Sie gehen einfach zum Kapitol.

Dadurch also, dass die Bürger nicht wankelmütig und die Tribunen nicht ängstlich gezeigt werden, gewinnen sie an Charaktergrösse. Die Tribunen erweisen sich als wahrhaftig kluge Leiter des Volkes, indem sie den Bürgern empfehlen, in die "Bezirkslokale" zu gehen und keine Furcht zu zeigen. Bei Shakespeare wird diese Anweisung, keine Angst zu haben, dadurch abgeschwächt, dass die Tribunen sich am Schluss doch ängstlich zeigen. Bei Brecht kommt das nicht zum Ausdruck. Auch die Tatsache, dass er die Bürger "langsam" von der Bühne gehen lässt, weist darauf hin, dass sie der Rückkehr des verhassten Volksfeinds mit Bangen entgegensehen. Am Anfang der Szene sah man ein ziemlich harmonisches Alltagsleben; das ist durch diese Nachricht zerstört worden. Coriolan erscheint also als Störer des Alltagsfriedens.

Der Akt endet mit einer Szene im Lager des Aufidius; sie entspricht IV, vii bei Shakespeare. Diese Szene erfüllt bei Shakespeare zwei wichtige Funktionen; sie berichtet von dem persönlichen Erfolg, den Coriolan im Lager der Volsker gehabt hat, und sie erlaubt Aufidius, eine Art Bestandsaufnahme zu machen -- er gibt eine Übersicht über Coriolans Vergangenheit

und deutet gleichzeitig auf seine Zukunft im Lager der Volsker:
"When, Caius, Rome is thine, / Thou art poor'st of all; then
shortly art thou mine." (IV, vii, 56-57)

In den wesentlichen Zügen folgt Brecht Shakespeares Szene, aber er vereinfacht und umschreibt, was in der wörtlichen Übersetzung des Shakespeareschen Textes vielleicht unklar bleiben könnte. Die Szene bei Brecht hat noch genau die Länge wie bei Shakespeare, aber das kommt eher von den Brechtschen Umschreibungen als von der genauen Übertragung. Denn trotz der gleichen Länge ist einiges gestrichen worden. Bemerkenswert ist die Streichung des Verses "The senators and patricians love him too," (IV, vii, 30) sowie auch des Verses: "... their people / Will be as rash in the repeal, as hasty / To expel him thence." (IV, vii, 31-33) Die vorige Szene hatte gezeigt, wie wahr das war; bei Brecht muss der Vers infolge der in der vorigen Szene vorgenommenen Streichung auch weg.

Am stärksten greift Brecht in der langen Abschlussrede des Aufidius ein; er vereinfacht, dichtet um, streicht und stellt um. Die Rede ist um bloss zwei Verse kürzer, aber nicht weniger als zwölf Verse in der Brechtschen Version stehen in keinem Zusammenhang mit dem Original. Selbst die Verse, für welche man eine Basis in Shakespeare finden kann, sind sehr frei übertragen. Die Interpretation ist oft auf subtile Art geändert. Das bekannte Wort von Aufidius z.B.:

I think he'll be to Rome
As the osprey to the fish, who takes it

By sovereignty of nature.

(IV, vii, 33-35)

wird von Brecht so umgedichtet, dass es nicht Aufidius' Meinung, sondern Coriolans Meinung von sich selber wird:

Er fühlt sich als der Wal des Meers, der kühl
Erwartet, dass das kleinre Fischzeug ihm
Ergeben in das Maul schwimmt.

(GW 6, 2479)

Als Beispiel dieser Selbst-Meinung Coriolans dichtet Brecht ganze fünf neue Zeilen hinzu, die Coriolan charakterisieren sollen:

Heut liess er in Rom
Verbreiten, er erwarte, zur Verhinderung
Unnützlichen Gemetzels, dass ein Rauch
Vom Kapitol aufsteigend, ihm
Bedingungslose Unterwerfung melde.

(GW 6, 2479)

Durch seine Vereinfachungen hat Brecht den Shakespeareschen Text bestimmt verständlicher gemacht; er hat gerade die Elemente deutlich herausgestellt, die bei Shakespeare etwas komplizierter formuliert sind, und nicht von vornherein verständlich. Einige Verse machen diesen Prozess klar. Shakespeare schreibt:

But he has a merit
To choke it in the utt'rance, So our virtues
Lie in th' interpretation of the time;
And power, unto itself most commendable,
Hath not a tomb so evident as a chair
T' extol what it hath done.

(IV, vii, 48-53)

Brechts vereinfachte freie Übertragung heisst:

Aus dem Pferdesattel kam er
Nicht in den Ratsstuhl. Aus dem Krieg
Nicht in den Frieden. Sein Verdienst ist gross
Doch er verkleinert's, wenn er damit gross tut.
Und unser Wert hängt ab von dem Gebrauch
Den unsre Zeit macht von uns. Unsre Macht hat
Kein Grab so ewig als ein Rednerpult
Von dem aus sie gepriesen wird.

(GW 6, 2480)

Coriolan wird in Aufidius' Rede bei Shakespeare als tragische Gestalt dargestellt. Seine vergangenen Taten sind durch die Widersprüche des Lebens und die seines eigenen Charakters fast zunichte gemacht worden; jetzt hat er nichts vor sich -- er ist den Volskern ausgeliefert. Bei Brecht kommt Coriolan durch die Rede von Aufidius viel egoistischer vor; (Vgl. seine Forderung an die Stadt Rom, sich gleich zu ergeben). Das Element der Klasse wird hereingezogen -- wenn er den römischen Adel zu hart anfasst, wird sich der volskische Adel beklagen; wenn er den römischen Adel aber nur zart angreift, "dann lamentiert der volskische Adel auch." (GW 6, 2479) Durch dieses Motiv deutet Brecht auf Coriolans Fall: er ist klassengebunden und gleichzeitig ironisch, denn durch den Adel wird der Adlige vernichtet.

Die erste Szene des fünften Aktes entspricht der gleichen Szene bei Shakespeare. Brechts Szene ist bloss halb so lang wie Shakespeares. Die Handlung ist durch die Streichungen straffer zusammengezogen. Fast alle Elemente der Shakespeareschen Szene sind beibehalten. Es handelt sich einfach um den Bericht

von Cominius über seinen ergebnislosen Bittgang zu Coriolan, und um die Überredung von Menenius Agrippa, auch den Versuch zu machen, Coriolan zur Milde umzustimmen.

Gestrichen sind Hinweise auf jegliche Wärme im Charakter Coriolans: die Tatsache, dass er einst Menenius als Vater betrachtete und dass er einmal bei Cominius' Besuch diesen sogar mit Namen nannte. Der Anfang der Szene wird umgestellt, so dass Coriolan noch kälter als bei Shakespeare wirkt: Menenius hält keine lange Rede über die bedrückende Tatsache, dass Cominius abgewiesen wurde, sondern kommentiert traurig: "Ihn / Der einst sein Feldherr war!" (GW 6, 2481) Auch am Schluss der Szene, wo bei Shakespeare Cominius' Bericht deutlich zeigt, dass Coriolan leidet -- Vgl. "'Twas very faintly he said 'Rise;' (V, i, 66) -- wird dieser Effekt gestrichen. Menenius entschliesst sich, zu gehen und Cominius sagt pessimistisch: "Er hört auch ihn nicht." (GW 6, 2482)

Brecht dichtet auch neue Elemente hinzu. Den Tribunen, die er immer als Patrioten und Führer des Volks darstellen will, werden einer ganz anderen Rolle als bei Shakespeare zugeteilt; diese Rolle bleibt jedoch im Hinblick auf die frühere Handlung der Tribunen bei Brecht durchaus konsistent. Bei Shakespeare sind die Tribunen in dieser Szene diejenigen, die Menenius am stärksten flehen, den Versuch bei Coriolan zu machen. Bei Brecht aber werden sie zu den eifrigsten Verteidigern der Ehre der Stadt Roms. Cominius berichtet, wie Coriolan geschrien hätte:

Er sei ein König

Des Nichts und titellos, bis er im Feuer
Des brennenden Roms sich einen neuen Namen
geschmiedet habe.

(GW 6, 2481)

Durch die Änderung von zwei Wörtern in seiner Übertragung hat Brecht den Sinn dieser Rede fast völlig umgedreht. Bei Shakespeare schrie Coriolan nicht: er sprach einfach, ja flüsterte sogar (Vgl. V, i, 66). Auch sagte er nicht, er sei ein "König des Nichts," (GW 6, 2481) sondern "a kind of nothing" (V, i, 13) -- eine völlige Sinnverdrehung! Gegen diese Behauptungen Coriolans zeigen die Tribunen Trotz: auf die Behauptung Coriolans, er werde sich im Feuer des brennenden Roms einen neuen Namen schmieden, antwortet Sicinius: "Oder nicht." Die Tribunen zeigen Stärke: Brutus weist auf die Schwäche der beiden ehemaligen Freunde von Coriolan hin. Sie sollen den Rauch vom Kapitol aufsteigen lassen, wie es Aufidius in der vorigen Szene erwähnt hatte, oder sie sollen sich ihm auf den Knien eine ganze Meile vor Coriolans Zelt nähern -- dieses Motiv entnimmt Brecht der Rede von Menenius bei Shakespeare, der den Tribunen diesen Vorschlag macht! Die Tribunen gehen auch gleich ab, um die Verteidigung der Stadt zu organisieren.

Wie eben dargestellt, bleiben fast alle Elemente der Shakespeareschen Szene beibehalten, nur werden sie von Brecht ganz und gar umgedeutet. Genau wie er im ganzen Stück diese Methode verfolgt, so werden auch hier Coriolan und die Männer um ihn in schlechten oder wenigstens unschmeichelhaftem Licht

dargestellt. Die Bürger und die Tribunen sind die wahren Patrioten, die edlen Verteidiger der Stadt. Deswegen muss Brecht also seine Streichungen und Umdichtungen vornehmen.

Am Schluss der Szene fehlt auch die Erwähnung von Cominius, dass Volumnia und Virgilia auch vorhaben, zu Coriolan zu gehen. Bei Shakespeare bewirkt diese Erwähnung eine dramatische Steigerung: man vermutet, dass Menenius vielleicht keinen Erfolg haben wird und man wird gespannt das Treffen Coriolans mit seiner Mutter und seiner Frau erwarten. Durch die Streichung aber fällt dieses Element der Spannung weg.

V, ii zeigt den Versuch von Menenius, Coriolan von seinem Vorhaben abzubringen. Die Szene bei Brecht ist um vierzig Zeilen kürzer als bei Shakespeare. Die Hauptstreichungen betreffen die bei Shakespeare etwas langen Reden von Menenius: Brecht gibt ungefähr den Sinn wieder, indem er aber viel weglassen lässt. Noch einmal streicht er Vieles, was zugunsten Coriolans ausgelegt werden könnte. Menenius' Rede an die Wache über sein Verhältnis zu Coriolan (bei Shakespeare elf Verse: V, ii, 13-23) wird auf zwei Verse reduziert: "Mann, ich sag dir doch; / Der Feldherr ist mein Freund." (GW 6, 2483) Auch Coriolans Erwähnung seiner Mutter, seiner Frau und seines Kindes -- eine schwere Vorausdeutung der späteren Handlung -- wird gestrichen: die Beteuerung, er kenne sie nicht mehr, ist starke dramatische Ironie, denn sie erscheinen vor ihm in der nächsten Szene. Brecht hat aber diese nächste Szene verlegt; nicht nur

deswegen aber wird dieser Vers umgedichtet ("Ich kenne niemand mehr" GW6, 2484), sondern auch weil die Umdichtung Coriolan noch härter und kälter darstellt.

Zwei Kritiken an das Volk werden auch gestrichen. Die Wache des volskischen Lagers beschuldigt die Bürger Roms, "in a violent popular ignorance" (V, ii, 40) dem Feind ihren besten Verteidiger zugeführt zu haben. Auch Menenius' verbaler Angriff auf die volskische Wache am Schluss der Szene, sie seien nichtig, fällt weg.

Es ist auch bemerkenswert, wie Brecht Verse stehen lässt, wenn sie seinen Zwecken dienen. In dieser Szene haben wir ein gutes Beispiel davon. Gegen das Ende von Coriolanus kommen Bilder und Metaphern mit "Feuer," "rot" usw. immer häufiger vor. Während Menenius Agrippa bei Coriolan ist, sagt er:

Thou art preparing fire for us; look thee,
here's water to quench it.

(V, ii, 69-70)

Dieses Bild fügt sich dem Motiv bei, das Brecht in IV, iv eingeführt hatte, nämlich dass die Stadt Rom Rauch vom Kapitol aufsteigen lassen sollte, wenn sie eine blutige Schlacht und deren Folgen vermeiden wollte. Brecht lässt also diese Zeile stehen:

Sohn, du hast ein Feuer für uns vor, hier ist das
Wasser, es zu löschen.

(GW 6, 2484)

Er fügt aber dieser Übertragung die Regieanweisung bei: "Coriolan schaut, ob Rauch aufsteigt." (GW 6, 2484) Deutlicherweise erweckt

das Wort von Menenius ganz andere Assoziationen bei Coriolan: er denkt nur, dass Menenius da ist, um die Kapitulation der Stadt mitzuteilen. Coriolan missversteht also Menenius' Bild; somit wird die Kluft zwischen den beiden auf dem verbalen Niveau weitergeführt.

Von nun an stellt Brecht den Ablauf der Handlung völlig um. Bei Shakespeare enthält die dritte Szene des fünften Aktes den Besuch der Frauen bei Coriolan. In der vierten Szene kommt dann die Nachricht nach Rom, dass die Frauen erfolgreich waren und dass die Volsker abgezogen sind. Die fünfte Szene ist sehr kurz und zeigt die Begrüssung der in Triumph zurückkehrenden Frauen. In der sechsten Szene kommt Coriolan mit dem Heer nach Corioli zurück und wird durch den von Aufidius geplanten Streich getötet.

Brechts dritte Szene benutzt Shakespeares vierte als Grundlage, zeigt die Unterredung zwischen Cominius, Menenius und den Tribunen, aber die eintreffende Nachricht ist nur die, dass die Frauen den Versuch bei Coriolan machen wollen. Erst in Brechts vierter Szene also kommen die Frauen in das volskische Lager. Brechts fünfte Szene ist ebenso kurz wie die Shakespeares, enthält aber jetzt bloss die Nachricht, dass die Volsker weggegangen sind. Die sechste Szene zeigt den Mord an Coriolan und in der zuge dichteten siebten Szene trifft bei einer Besprechung sozialer und wirtschaftlicher Fragen im Senat die Nachricht vom Tode Coriolans ein; jeder Versuch, den Tod Coriolans zu verehren,

wird von den Tribunen abgeschlagen. Soweit die allgemeine Übersicht über Brechts Änderung des Handlungsablaufs; innerhalb der einzelnen Szenen aber unternimmt er eine ganze Reihe von verschiedenen Änderungen.

V, iii basiert auf Shakespeare V, iv. Da beim Anfang der Szene die Frauen noch nicht zum volskischen Lager gegangen sind, muss Brecht einiges umstellen. Die pessimistische Haltung von Menenius -- dass die Frauen keine Chancen haben -- wird zurückgehalten, bis die Nachricht von dem geplanten Versuch eintritt. Menenius zeigt doch seinen Pessimismus, obwohl nun bei Brecht seine Worte sich auf die allgemeine Lage beziehen und nicht auf die Chancen der Frauen, Coriolan umzustimmen. Am Anfang der Szene sind die Tribunen überhaupt nicht anwesend. In Shakespeare nehmen sie an dem allgemeinen Pessimismus teil, aber nicht so bei Brecht. Sicinius' Reden werden in den Mund eines Senators oder Cominius gelegt. Die Tribunen treten erst auf, als dieser Pessimismus einen Höhepunkt erreicht und die Senatoren bereit sind, auseinander zu gehen. Menenius Bemerkung zu den Tribunen "Und alles haben wir euch zu verdanken!" (GW 6, 2486) wirkt wieder zu seinem Nachteil; denn es sind bei Brecht die Tribunen, die schuldlos sind und die eine Verteidigung der Stadt gegen den Feind veranstalten. Die Senatoren und Coriolans Freunde hingegen zeigen sich immer wieder schwach und feig: die Beschuldigung der Tribunen erscheint als eine schwache Ausrede für ihr eigenes Unvermögen. Auch die ersten Worte von Brutus

bekräftigen diesen Eindruck: "Sie gehen packen. Sie wollen lieber auf ihren Gütern sterben." (GW 6, 2486)

Indem die Senatoren dem Feind die Stadt preisgeben, kommen die Bürger zur Verteidigung der Stadt zusammen. Brecht zeigt also, wie die eigentlich Verantwortlichen (die Senatoren usw.) selbstsüchtig und verantwortungslos handeln, während die Plebejer das richtige und nötige Verantwortungsgefühl haben, um ihre geliebte Stadt vor dem Feind zu verteidigen:

Brutus: Wenn diejenigen, die von Rom leben, es nicht verteidigen wollen, werden wir es verteidigen, von denen Rom bisher gelebt hat. Warum sollten nicht die Maurer die Mauern verteidigen?

(GW 6, 2486)

Die Reichen werden aber nicht alle ganz schwarz gemalt: Brecht lässt Cominius sich zum Waffendienst melden -- mit dem Versprechen, einige andere mitzubringen.

Erst jetzt führt Brecht die Nachricht ein, dass Volumnia, Virgilia und zwei andere Frauen zu Coriolan gehen wollen: sie bitten um Durchlass. Es kommt eine Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden Tribunen zustande: Sicinius ist dagegen, dass man die Frauen aus der Stadt lasse, Brutus dafür. Die Argumente von Brutus werden akzeptiert. Er weist nämlich darauf hin, dass Volumnia "in ihrer Art eine Patriotin" sei, "indem sie uns Plebejer lieber von Römern geschunden haben will als von Volskern." (GW 6, 2487) Es sei also besser, wenn ihr der Besuch bei Coriolan bewilligt werde.

Jetzt aber kehrt Brecht zum Shakespeareschen Text zurück. Er nimmt die bei Shakespeare am Anfang der vierten Szene stehenden Reden von Menenius Agrippa -- es handelt sich um seinen Vergleich zwischen den Chancen, einen Eckstein des Kapitols mit dem kleinen Finger zu bewegen und den Chancen der Frauen, Coriolan zu bewegen --, und lässt Cominius letztere sprechen, da Menenius nicht mehr auf der Bühne ist. Die Tatsache, dass Cominius hier zu Rate gezogen wird, weist darauf hin, dass er im ganzen Stück ziemlich sympathisch dargestellt wird: als Feldherr wird er den politischen Streitereien entzogen; er wird kaum in das Lager der Unterdrückten gestellt.

Der ausschlaggebende Grund, warum die Frauen durchgelassen werden, ist der damit gewonnene Aufschub für die Verteidiger. Brutus macht darauf aufmerksam, dass die Mauern der Stadt bis jetzt nur schwach besetzt seien; aber er ordnet auch an, dass "eine der Frauen des Gesindes" mitgehen soll, um die Unterredung zwischen den adligen Frauen und Coriolan zu berichten; offensichtlich verlässt man sich nicht allzu viel auf die drei Adligen. Einer plebejischen Frau aber traut man zu, einen genauen Bericht über den Inhalt der Unterredung abstatte zu können.

Die Szene schliesst bei Brecht wieder mit einem patriotischen Ton:

Brutus: Mir scheint, und manchem, wie ich hör, dies Rom
Ein besserer Platz, seit dieser Mensch nicht mehr
In seinen Mauern geht, wert zu verteidigen
Vielleicht zum ersten Mal, seit es gegründet.

(GW 6, 2488)

Der Volksfeind Coriolan bedroht die Stadt; die verantwortungslosen Senatoren retten ihre eigene Haut und lassen die Stadt im Stich; nur diejenigen, die Rom wirklich lieben, sind zurückgeblieben. Unter diesen Umständen kann man von einem gemeinsamen Willen sprechen, das Geliebte vor dem Feind zu schützen. Bei Brecht kommt also dieser Wille klar und deutlich zum Ausdruck. Bei Shakespeare hatte man sich in der Hoffnungslosigkeit gleichsam dem Feind ausgeliefert; man wartete auf das Ende und es blieb nur der allzu kleine Strahl der Hoffnung übrig, dass Volumnia und Virgilia bei Coriolan etwas bewirken könnten. Brecht schreibt diese Haltung völlig um; sie war ihm offensichtlich viel zu negativ. Jetzt ist man von Anfang an bereit, bis zum letzten Mann um die Stadt Rom zu kämpfen; der Bittgang Volumnias mit ihren Frauen wird nur dazu benutzt, weitere Vorbereitungen zu treffen; die Stadt ist zur Verteidigung entschlossen und organisiert; die Taugenichtse sind verschwunden; der gemeinsame Wille ist da. Ob Volumnia Erfolg hat oder nicht, ist nicht das Wesentliche. Das Wesentliche ist nun, dass die Stadt Rom von Übeln fast entleert ist -- die Urheber dieser Übel sind entflohen. Ein entschlossenes Volk mit e i n e m Willen übernimmt die Stadt. Klassenunterschiede sind sogar vorübergehend vergessen; man kämpft einen Verteidigungskrieg um das Wertvollste: die Heimatstadt.

Aus diesen Gründen musste Brecht die dritte und vierte Szene bei Shakespeare umstellen. In Shakespeares Coriolanus

muss die vierte Szene ganz ironisch wirken. Menenius Agrippa beteuert, wie Volumnia gar keine Chance hat, indem die Zuschauer schon wissen, dass sie doch schon Erfolg hatte. Brecht geht es nicht um diese dramatische Ironie: er verzichtet darauf, indem er die Bedeutung des Besuchs von Volumnia bei Coriolan verringert. Er kürzt diese Szene (bei Shakespeare V, v) um mehr als die Hälfte. Das Hauptergebnis der Streichungen ist es, dass Coriolans widersprechende Gefühle nicht so stark zum Ausdruck kommen wie bei Shakespeare. Der Seelenkampf, den er erleidet, wird beträchtlich abgeschwächt. Die Verminderung jener Verse, in denen der Kampf in Coriolans Seele ausgetragen wird, macht die Möglichkeit der Einfühlung, die Brecht vor allem anderen verhindern wollte, beträchtlich geringer.

Schon am Anfang der Szene wird durch Zudichtungen Coriolans Haltung zu dem schon zurückgewiesenen Menenius barscher gezeigt. Aufidius bemerkt, Coriolan habe Menenius mit der Bitte "Geh und häng dich!" (GW 6, 2489) zurückgeschickt. Coriolans Reaktion auf die Erscheinung seiner Mutter und seiner Frau wird auch ein wenig anders gedeutet. Bei Shakespeare gibt es einen Schrei und die Frauen erscheinen vor ihm, bevor er sich fassen kann. Die Worte, mit denen er seine Gefühle zum Ausdruck bringt, deuten auf den starken Kampf hin, den die Überraschung in seiner Seele bewirkt hat. Brecht lässt aber die Ankunft der Frauen durch einen Boten melden. Coriolan spricht darauf bloss acht Verse aus, indem er die ganze Zeit Aufidius anblickt. Diese Rede deutet auch eher

auf seinen Entschluss, sich durch nichts von seinem Vorhaben ablenken zu lassen. Er erscheint viel härter und gefühlsloser. Auch gestrichen ist seine erste grosse Anrede an die Frauen; die Widersprüche in seiner Seele kommen also nicht zum Vorschein. Seine Begrüssungsrede an seinen Sohn ist auch beträchtlich geändert. Bei Shakespeare fordert er seinen Sohn auf, edel und schamlos zu sein, um im Krieg hervorzuragen. Brecht lässt nur das Letzte stehen:

Die Götter, hoff' ich, sind dabei, aus dir
Was für den Krieg zu machen.

(GW 6, 2490)

Von edlen, heldischen Gefühlen ist nicht die Rede. Auch wichtig ist die Streichung der Stelle, wo Coriolan in Demut vor seiner Mutter kniet. Diese Stelle ist sehr wichtig für die Handlung; denn gleich hinterher kniet auch Volumnia in dem Versuch, Coriolan zu bewegen. Dieser Vorgang, der einen grossen Eindruck auf Coriolan macht, bleibt bei Brecht weg. Auch das Knien des kleinen Marcius geschieht nicht. Bei Shakespeare spielt der kleine Sohn durch sein Knien vor dem Vater eine grosse Rolle, denn auch das macht auf Coriolan einen sehr starken Eindruck; Volumnia wartet, bis Coriolans Reaktion auf seinen Jungen zum Vorschein kommt ("That's my brave boy!" V, iii, 76), bevor sie Coriolan direkt anredet: "Even he, your wife, this lady and myself / Are suitors to you." (V, iii, 77-78) Bei Brecht aber lässt Coriolan seinen Sohn nicht einmal knien. Er sagt nun sehr knapp: "Das ist mein guter Junge" (GW 6, 2490) und fährt fort, die Frauen zu warnen, dass sie ihn nicht bitten sollen, sein

Vorhaben aufzugeben.

Diese ganze Reihe von Änderungen und Streichungen, die Brecht vorgenommen hat, scheint das Ziel zu haben, dass der Zuschauer sich unmöglich einfühlen kann. Coriolans Seelenkampf wird beträchtlich abgeschwächt; die flehenden Reden seiner Mutter und seiner Frau werden verringert; die Rolle seines kleinen Sohnes wird abgeschwächt. Alles trägt dazu bei, eine emotionelle Steigerung zu verhindern. Der Aufbau der Szene bei Shakespeare zielt ganz deutlich darauf hin, Coriolan durch diese Handlungen und Reden am Anfang der Szene in eine äusserst starke Gemütsunruhe zu erregen. Dann erst beginnt seine Mutter mit ihren langen Reden. Brecht lässt aber keine Gemütsunruhe aufkommen; Coriolan bleibt stark bei seinem Vorhaben.

Infolgedessen werden die langen Reden von Volumnia zum Teil gekürzt und zum Teil völlig neugeschrieben. Bei Shakespeare hat Volumnias erste lange Rede 32 Verse; bei Brecht 24. Ihre zweite hat bei Shakespeare 52, bei Brecht bloss 20, von denen aber nicht einmal vier ganze Verse auf Shakespeare zurückzuführen sind. Die erste lange Rede (V, iii, 94-125) wird ziemlich frei übertragen, aber der Sinn der Shakespeareschen Rede wird beibehalten. Nicht so die zweite Rede (131-182); Brecht verfasste für Volumnia eine neue Rede, die mit den geänderten Zuständen in Rom übereinstimmt. Sie warnt ihn, dass sich Rom in seiner Abwesenheit geändert habe: er sei nicht mehr unersetzlich, sondern er stelle eine tödliche Gefahr für alle dar.

Man bereite sich jetzt auf den kommenden Kampf vor: wenn er Rauch aufsteigen sehe, so sei das kein Zeichen der Kapitulation, sondern ein Zeichen dafür, wie eifrig die Schmiede Waffen zur Verteidigung der Stadt schmieden. Volumnia deutet dann auf die Lage der adligen Klasse unter diesen Umständen:

Wir aber

Der Glanz und Adel Roms
Muss nun die Rettung vor den Volskern
Dem Pöbel danken oder deinen Volskern
Die Rettung vor dem Pöbel!

(GW 6, 2492)

Erst die letzten vier Zeilen ihrer Rede sind eine Übertragung von Shakespeares Coriolans einziges Wort -- die Frauen sind schon ab -- lautet: "Oh, Mutter, Mutter! Oh! Was machtest du?" (GW 6, 2492)

Volumnias Rede ist also bei Brecht eine deutliche Warnung, dass sich Rom auf seinen Angriff vorbereitet habe und dass die Lage des Adels, dem er angehört, sehr schlecht sei -- er sei entweder dem römischen Volk oder den Volskern ausgeliefert. Shakespeares Volumnia machte einen ganz anderen Appell an ihren Sohn. Sie bat ihn darum, dass er zwischen den beiden Feinden Versöhnung zustandebringe. Dann warnte sie ihn, dass sein Name für immer berüchtigt wäre, wenn er jetzt seine eigene Stadt erobere: der Name Caius Marcius Coriolanus würde synonym für Unehre. Coriolan zeigt sich von dieser Rede so beeindruckt, dass er danach einfach da steht -- seine Hand in der ihrigen.

Wie sollte man jetzt Coriolans Reaktion auf die Reden seiner

Mutter bei Brecht erklären? Bei Shakespeare war er schon am Ende der Szene ungestimmt und er sagte Aufidius, dass er umkehre; die Frauen wurden eingeladen, dort zu bleiben, bis der Friede abgeschlossen sei. Aufidius sagt für sich, wie er diesen Unfall bei Coriolan zu seinem eigenen Vorteil ausnutzen werde. Bei Brecht fällt aber der Schluss der Shakespeareschen Szene weg. Nach Coriolans einzigem Vers "Oh, Mutter, Mutter! Oh! Was machtest du?" schliesst die Szene. (GW 6, 2492) Die Frauen sind schon fort und man erfährt erst, dass Coriolan mit dem volskischen Heer abgezogen ist, in der fünften sehr kurzen Szene. Brutus begrüsst die Nachricht mit den Worten:

Der Stein hat sich bewegt. Das Volk erhebt
Die Waffen, und die alte Erde bebt.

(GW 6, 2493)

Hier weist Brecht auf einen deutlichen Sieg des Volkes hin, aber er gibt keine Erklärung für Coriolans Abzug. Die beiden Hauptelemente der letzten Rede von Volumnia sind die Nachrichten an Coriolan, dass ihn Rom nicht mehr für unersetzlich halte, und dass der Adel Roms in einer schlechten Lage sei -- jetzt ist er dem römischen Volk ausgeliefert; sollten die Volsker aber Rom erobern, wird der Adel diesen unterworfen werden. Sollte Brecht etwa darauf hinweisen wollen, dass die Nachricht an Coriolan, er sei nicht mehr unersetzlich, einen solchen Eindruck auf ihn macht, dass er Angst hat, Rom anzugreifen? Oder will er eher den römischen Adel vor der Rache der Volsker retten? Beide Interpretationen scheinen möglich. Brecht hatte im "Studium des ersten Auftritts." darauf hingewiesen, dass Coriolan von

dem Glauben des Helden an seiner Unersetzlichkeit handle. Indem er also Volumnia dem Coriolan sagen lässt, er sei nicht mehr unersetzlich, muss das nach Brechts Auffassung des Charakters des Helden einen grossen Eindruck auf Coriolan ausüben. Aber auch die Tatsache, dass Volumnia den Adel erwähnt, kommt bestimmt ins Spiel. Aufidius hatte schon in IV, iv seinem Hauptmann gegenüber gesagt, wie Coriolan wegen seiner Haltung zum römischen Adel zu Fall gebracht werden könnte. Die Lage des Adels scheint Brecht durch Volumnia dem Coriolan klar zu machen; die Unterwerfung des Adels von den Volskern kann Coriolan nicht wünschen.

Diese Erklärung der Gründe für Coriolans Umstimmung bleibt aber unbefriedigend. Zum grössten Teil liegt das an der Brechtschen Szene selber. Dadurch, dass Brecht die Einfühlung in dieser Szene hat verhindern wollen, hat er auch die überzeugende Erklärung für Coriolans Reaktion auf die Bitten seiner Mutter getilgt. Gerade all die Elemente, die Volumnia zur Anwendung bringt, um ihn zu überreden -- seine Ehre, seine Liebe zu Mutter, Frau und Kind -- werden von Brecht getilgt; auch nicht nur hier, sondern durch das ganze Stück hindurch. Coriolan scheint bei Brecht einfach lieblos: selbst seine grosse Liebe zu seiner Mutter wird vermindert. Es sind aber eben diese Elemente der Mutterliebe und des Ehrgefühls, die die Umstimmung Coriolans bei Shakespeare bewirken. Brecht verlässt sich eher auf das Gefühl der Unersetzlichkeit bei Coriolan und auf dessen Mitleid mit dem Adel. Es bleiben ihm keine anderen Gründe, denn Brecht hat alle anderen schon aus dem Stück gestrichen. Indem er also

das Gefühlsmässige in dieser Szene vermindern will, schwächt er gleichzeitig die Motivation ab, denn das, was bleibt -- oder eher das, was er hinzudichtet -- überzeugt nicht.

Die sechste Szene -- auch die sechste bei Shakespeare -- zeigt die Ermordung von Coriolan. Brecht hat die Szene wieder geändert. Bei Shakespeare hat Aufidius eine Verschwörung veranstaltet, die beabsichtigt, Coriolan zu beseitigen. Brecht streicht die Verschwörung und lässt die Ermordung von Coriolan sich eher spontan ereignen. Sie wird zwar von volskischen Offizieren ausgeführt, aber sie folgen bloss dem Ruf des Volkes und handeln nicht mit Vorbedacht.

Brecht hat die Szene auch verlegt -- von Corioli nach Antium. Es war bei Shakespeare höchst ironisch, dass Coriolan ausgerechnet in der Stadt, die ihm seinen Namen gegeben hatte, ermordet wurde. Brechts Szene findet in Antium statt: die Stadt von Aufidius, also Coriolan eher feindlich gestimmt. Die Streichung der Verschwörung bringt mit sich auch die Streichung der Jubelrufe, die bei Shakespeare Coriolans Einzug in Stadt begleiten. Das Volk begrüsst ihn jubelnd -- schreit aber ein paar Minuten später, nach seinem Tod. Diese Wankelmütigkeit des Volkes, die man oft bei Shakespeare findet, hatte Brecht schon früher gestrichen (Vgl. Shakespeare II, iii und IV, vi). Auch hier lässt Brecht sie nicht zum Vorschein kommen. Die Bühnenanweisung heisst einfach: "Auftritt Coriolan mit Trommeln und Standarten. Bürger mit ihm." (GW 6, 2494)

Die Szene folgt danach dem Ablauf der Shakespeareschen Szene mit einigen Streichungen: Coriolan wird nach den Beschuldigungen durch Aufidius von den Offizieren umgebracht -- unter zustimmenden Rufen des Volkes. Shakespeare endete seine Szene und das Stück mit einem stattlichen Trauerzug mit dem Leichnam von Coriolan; nicht so Brecht. Seine vorletzte Szene endet mit dem Mord. Dann schreibt er eine neue Schlußszene, die im römischen Senat stattfindet.

Brechts siebte und letzte Szene zeigt die Verhandlungen im Senat: man bespricht die Zurückgabe von Bodenbesitzen, die bei der Eroberung von Corioli beschlagnahmt wurden; auch eine Wasserleitung für die östlichen Gärten wird besprochen. Die Nachricht vom Tode Coriolans wird gemeldet. Jeglicher Versuch, Coriolan auf irgendeine Weise in Rom zu ehren oder seiner Erinnerung zu gedenken, wird abgeschlagen -- die Tribunen wollen mit den täglichen Geschäften fortfahren. Auf diese Weise verbietet Brecht eine heroisierte Endung der Geschichte. Coriolan wird nicht als Held gefeiert, sondern er steht einfach nicht mehr im Wege des sozialen Fortschritts. Der Volksfeind hält das Volk nicht mehr auf.

Brechts Bearbeitung von Coriolan erfüllt deutlich ganz andere Zwecke als Shakespeares Original. Bei Brecht geht es nicht mehr um die Tragödie eines Helden, sondern um ein Stück Dialektik, das Individuum gegen das Kollektiv. Coriolan ist aber als Individuum auch Vertreter einer weitverbreiteten Haltung. Er steht als Symbol für die Haltung der Reichen, des Adels, der

Unterdrücker überhaupt. Er repräsentiert sowohl eine Klasse als auch eine individuelle Haltung. Sein Fall ist also in zwei Hinsichten symbolisch; der Sieg des Volkes über ihn ist der Sieg einer unterdrückten Klasse über eine herrschende sowie der Sieg des Kollektivs über einen gefährlichen Einzelnen.

Um Coriolan von einem Helden in einen Volksfeind zu verwandeln, nimmt ihm Brecht alle Grösse. Er ist zwar immer noch hervorragender Kämpfer, aber selbst diese Eigenschaft wird als negativ dargestellt: der Krieg ist unerwünscht, so sind es auch alle Krieger. Alles Menschliche an Coriolan wird verringert; sein Ehrgefühl wird ihm genommen, seine Liebe zur Mutter verkleinert (Vgl. Aufidius' Wort "Muttersöhnchen" GW 6, 2495). Brecht dichtet Coriolan auch allerlei negative Eigenschaften zu. Er ist tyrannisch, er erscheint sogar auf der Bühne als Raufbold. Selbst seine Taten werden verkleinert ---er läuft bei Brecht nicht mehr allein in die Stadt Corioli, sondern nur "fast allein." (GW 6, 2434) Sein Glaube an seiner Unersetzlichkeit wird wiederholt unterstrichen (Vgl. GW 6, 2459, 2492). Aber viel eher ist es seine Haltung zu den Plebejern, die hervorgehoben wird. Seine Bemerkungen den Plebejern gegenüber sind von Brecht vergrößert worden (Vgl. "Kroppzeug" GW 6, 2459; "Du Dreck des Drecks," (GW 6, 2457). Brecht macht es Coriolan unmöglich, als Held aufzutreten. "Die Gefahr Coriolans für die Republik ist nicht nur seine eigene Kraft, sondern vor allem die Bewunderung, die seine Kraft hervorruft... Ohne Jubel für den Helden ist der Held nicht gefährlich."²⁰ Schon in Arturo Ui

hatte es Brecht unmöglich gemacht, einen sogenannten Helden zu umjubeln. In Coriolan wird sogar der letzte Versuch der Familie, Coriolan im Tode zu ehren, wegen anderer, wichtigerer Staatsgeschäfte abgeschlagen.

Brecht betont immer wieder die soziale Schuld Coriolans. Diesem kommt auch alle Schuld an dem Konflikt zwischen Patriziern und Plebejern zu. "Er ist der Hauptfeind des Volkes." (GW 6, 2397) Er verkörpert die feudale Hierarchie, die Trennung zwischen Arm und Reich, zwischen Unterdrückten und Unterdrückern. Das eine Thema des Stückes wird somit der Kampf der Plebejer unter der Leitung der Volkstribunen gegen die Unterdrücker unter der Leitung des Volkes. Coriolan handelt immer ungesetzlich, indem er z.B. die Volkstribunen immer wieder angreift.²¹ Sobald er verschwunden ist, lebt man in Frieden. Sobald er auch die Stadt bedroht, entlastet man sich der Unnützligen (also des Adels) und schliesst sich zusammen, um die Stadt zu verteidigen. Somit aber verlagert sich die Thematik von dem Klassenkampf zwischen Arm und Reich auf den Kampf des Kollektivs um seine Existenz, da es von einem mächtigen Spezialisten bedroht wird. In Coriolan stellt Brecht den Spezialisten dar, der für die Gesellschaft höchst gefährlich ist.²² Die Thematik konzentriert sich also jetzt auf das Individuum in seiner gesellschaftlichen Funktion; die Handlung des Einzelnen hat politische Folgen.²³ Brecht zeigt in dieser Bearbeitung nicht bloss die Ablehnung des Helden auf dem modernen Theater, sondern noch mehr die Reduktion eines solchen Helden auf eine negative Erscheinung, die die Gesellschaft

zwangsläufig beseitigen muss. Was Brecht hier eigentlich mit der Gestalt Coriolans gemacht hat, wurde schon 1929 von Erwin Piscator in seinem Buch Das Politische Theater (S. 132) theoretisch formuliert:

Der Mensch auf der Bühne hat für uns die
Bedeutung einer gesellschaftlichen Funktion.

Nicht sein Verhältnis zu sich, nicht sein *Verhältnis zu Gott, sondern*
sein Verhältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt. Wenn er auftritt, dann tritt mit ihm zugleich seine Klasse oder seine Schicht auf. Seine Konflikte, moralisch, seelisch oder triebhaft, sind Konflikte mit der Gesellschaft.

Im Vergleich zu dem reaktionären Coriolan sind die Tribunen und das Volk fortschrittliche Erscheinungen. Nicht mehr spielt wie bei Shakespeare die Eifersucht der Tribunen auf Coriolan eine Rolle, sondern der Konflikt entsteht durchaus von seiten des Letzten. Die Tribunen handeln im Vergleich zu Coriolan immer "streng nach Verfassung."²⁴ Infolgedessen sind die Tribunen bei Brecht ganz andere Gestalten als bei Shakespeare. Brechts Tribunen sind kluge, reife Führer des Volkes in seinem Streben nach Demokratie. Auch das Volk erscheint in ganz anderem Licht. Nicht mehr wankelmütig und unverlässlich wie bei Shakespeare, ist das Volk hier gleichsam das Bollwerk des Staates. Es erreicht in der Stunde der grössten Gefahr in der geschlossenen Verteidigung der Stadt den Gipfelpunkt des gemeinsamen Willens. Patriotisch, friedlich, tolerant -- Brechts Plebejer sind idealistische und idealisierte Erscheinungen.²⁵

Brechts Coriolan zeigt eine Gesellschaft in Veränderung. Die sozialen Kämpfe des Volkes bewirken Änderungen und Entwicklungen im sozialen Gefüge. Brecht stellt hier noch einmal seine These des veränderlichen und verändernden Menschen in der veränderlichen Welt deutlich dar. Aber auch der Wille zur Veränderung ist nötig. Coriolan tritt als Mensch auf, der diesen Willen nicht besitzt; er bleibt, wie bei Shakespeare, unveränderlich. Er passt sich weder der Zeit noch den Zuständen an. Trotz seiner grossen Siege gewinnt er nichts an Menschlichkeit und Erkenntnis. Er bleibt kalt und gefühllos. Er hätte noch höher klettern können, aber er besass nicht die nötige Anpassungsfähigkeit. Das kommt in einer Rede von Aufidius deutlich zum Ausdruck:

Der Mann hing ab vom Glück und konnte Glück
Nicht nutzen. Aus dem Pferdesattel kam er
Nicht in den Ratsstuhl. Aus dem Krieg
Nicht in den Frieden. Sein Verdienst ist gross
Doch er verkleinert's, wenn er damit gross tut.
Und unser Wert hängt ab von dem Gebrauch
Den unsre Zeit macht von uns. Unsre Macht hat
Kein Grab so ewig als ein Rednerpult
Von dem aus sie gepriesen wird. Der Sturm
Erstickt das Feuer, das er angefacht.
Keil treibt Keil aus, und Macht verkommt durch Macht.

(GW 6, 2480)

Am Beispiel von Coriolan sieht man die Gefahr für die Menschheit -- die Unfähigkeit, sich zu verändern. Es ist die moralische Pflicht des Einzelnen, sich der Zeit und den Zeitzuständen anzupassen, damit der soziale Fortschritt weitergeht. Der Mensch hat die Wahl zwischen sozialem Fortschritt und Stagnation. Für Brecht

war Coriolan eine negative, unfortschrittliche Erscheinung. Er ist Reaktionär, "weil er...die Zeichen der Zeit, nämlich den Frühling der jungen Republik Rom, nicht begreift."²⁶ Er wird also aus dem Wege geschafft und der soziale Fortschritt geht über ihn hinweg.

Dass diese Interpretation des Stückes sehr wenig mit Shakespeare zu tun hat, ist offensichtlich. Sie entspricht aber völlig Brechts Haltung zu den Klassikern in den Jahren 1945 bis 1956. Diese Haltung lässt sich in den wesentlichen Zügen bis in die zwanziger Jahre zurückverfolgen. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich seine Haltung nur insofern geändert, als dass sie jetzt die Klassenunterschiede und die Bedeutung des Klassenkampfes immer stärker zum Ausdruck kommen liess. Daher wurde Coriolan auf das Thema des Klassenkampfes umgestellt. Das Aufkommen des Proletariats wird am Beispiel eines klassischen Stückes festgestellt. Die gesellschaftliche Entwicklung lässt sich weder durch einen einzelnen Mann noch durch eine ganze Klasse aufhalten. Die Volksdemokratie arbeitet für die Wohlfahrt des Kollektivs.

Auf diese Art und Weise gebraucht Brecht Shakespeare als Rohmaterial. Er übernimmt Shakespeares Werk als Stoff und legt seine eigene Interpretation hinein. Indem aber Brecht das Stück von Shakespeare als ein Beispiel des Klassenkampfes liest, unterstreicht er das, was er schon im Falle von Macbeth 1926 den "philosophischen Gehalt" genannt hatte. (GW 15, 118) In einem Theater, das wirklich zeitgemäss ist, wird dieser philosophische

Gehalt von dem Standpunkt des Bearbeiters und Regisseurs aus betrachtet.

Insofern ist Brechts Bearbeitung durchaus didaktisch.²⁷ Es ist aber völlig verfehlt zu behaupten, wie Johannes Kleinstück es will, dass Brecht Shakespeare verbessern wollte.²⁸ Kleinstück streitet Brecht das Recht ab, Shakespeare mit marxistischen Augen zu betrachten, gerade weil Brecht selber die bürgerliche Haltung zu Shakespeare verwarf.²⁹ Kleinstück zitiert Brechts Bemerkung zu Don Juan, dass man nämlich einen klassischen Text "nicht verdrehen, verfälschen, schlau ausdeuten" dürfe. (GW 17, 1257) Dazu Kleinstück: "Wie kann er (Brecht) den klassischen Text ändern, wenn er alle Änderungen als Verfälschungen bezeichnet?"³⁰ Man kann diese Frage erst beantworten, wenn man Brechts lebenslängliche Haltung zur Klassikerdarstellung in Deutschland untersucht hat. Wenn man sich im klaren ist, welche Zustände auf der deutschen Klassikerbühne geherrscht haben -- nicht nur in den zwanziger Jahren, auch nicht nur in den dreissiger Jahren unter dem nationalsozialistischen Regime, sondern auch sogar nach dem Zweiten Weltkrieg³¹ -- so weiss man ganz genau, was gemeint war, wenn Brecht von "Verfallsepochen" sprach. (GW 17, 1257)

Brecht tut Shakespeare kein Unrecht, wenn er ihn ändert. Shakespeare wird von jedem Regisseur geändert -- die Frage nach dem erlaubten Mass der Änderung ist nutzlos. Man muss durchaus die Ehrlichkeit der Versuche anerkennen, die Brecht anstellte, um ein zeitgemässes Theater zu schaffen. Die marxistische Betrachtungsweise gehört ohne weiteres zu unserer Epoche. Insofern

kann man von Brecht behaupten, er habe versucht, Shakespeares Coriolan für seine Zeit zu gewinnen. Freilich behagt uns nicht immer die marxistische Betrachtungsweise; freilich verstellt Brecht dadurch oft Shakespeares Text. Aber die Tatsache, dass er uns dadurch zum Denken zwingt, dass wir auch Farbe bekennen, entspricht durchaus dem Zweck seiner ganzen Bemühungen im Theater.

Coriolan in Brechts Bearbeitung wurde nicht beendet. Da es nicht zu einer Inszenierung kam, haben wir vor uns einen Text, der nur als vorläufige Fassung gelten kann; denn sicher hätte Brecht während der Inszenierung manches geändert, wie das immer der Fall war. Der Text enthält also wahrscheinlich viele Darstellungsprobleme, die sich erst während der Proben herausgestellt hätten; auch die Widersprüche, die wir in dieser Untersuchung aufgezeigt haben, wären möglicherweise durch die Bühnendarstellung gelöst worden. Somit darf also unsere Untersuchung als höchst "tentativ" gelten: zu einer endgültig richtigen Interpretation wird man bei Brechts Coriolan wohl nie gelangen. Brecht selber kam zu keiner endgültigen Meinung: noch am Ende seines Lebens wunderte er sich, ob er Coriolan doch ohne Änderungen, ob er durch die Aufführung allein -- d.h. ohne Zudichtung -- seinen Zweck erreichen könnte.³²

10.

SCHLUSS

Brechts Beschäftigung mit Shakespeare entstammte seiner tiefen Unzufriedenheit mit der Shakespeare-Darstellung seiner Zeit. Diese Reaktion gegen die bestehende deutsche Shakespearebühne war aber schon im Gange, als er zum Zentrum der dramatischen Tätigkeit Deutschlands, der Stadt Berlin, zog. Die Bemühungen von Leopold Jessner, Herbert Ihering, Erwin Piscator u.a.m. um eine zeitgemässe Darstellungsform für die Klassiker versuchten den letzteren andere Seiten abzugewinnen, indem man mit neuen Gesichtspunkten an klassische Werke heranging. Dem Theater wurden neue Stoffe und Inhalte zugeführt, um seine Funktion in der modernen Welt vom rein Künstlerischen auf das Politisch-Soziale zu lenken. Diese neue Haltung zum Theater und zu den Klassikern hat auch Brecht angenommen. Auch er beteiligte sich an der Diskussion um eine zeitgemässe Klassikerbühne. Seine erste praktische Arbeit erwies sich als bahnbrechend für die deutsche Klassikerbühne in den zwanziger Jahren: seine Bearbeitung von Eduard II. zeigte eine völlig neue Haltung zu klassischen Werken. "Das alte englische Drama Eduard II. ist wieder als Stoff, als Urmaterial erlebt und von neuem Gestalt geworden," fand Herbert Ihering schon bei der Uraufführung.¹ Aus dieser Bearbeitung entwickelte sich Brechts Theorie des Materialwerts: diese Theorie wurde zum Leitgedanken seiner ganzen Bemühungen um klassische Werke, einschliesslich Shakespeare. Brechts Beitrag

zur Geschichte der deutschen Shakespearebühne liegt nämlich darin, dass er die romantisierende Auffassung, die Unantastbarkeit von Shakespeare zu zerstören versuchte. Dadurch hoffte er, Shakespeare für das moderne Theater zu gewinnen. Hierin liegt der Kern seiner Haltung zu Shakespeare: die Verehrung von Shakespeares grossen Werken zwingt ihn immer wieder dazu, Shakespeare für das zeitgemässe Theater zu bearbeiten. Shakespeare ist auf dem modernen Theater durchaus brauchbar -- aber mit einem wichtigen Vorbehalt.

Die grosse Kluft, die Brecht und Shakespeare auf ewig trennt, ist die Geschichte selbst, die Einstellung zur Welt, zur Gesellschaft und zum Menschen:

Was Brechts Auffassung von der Aufgabe, die uns Shakespeare stellt, trennt, ist eben (die) Darstellung der Welt. Sah Shakespeare die Welt mit den Augen eines Einzelnen oder aller Einzelnen, so sieht sie Brecht mit den Augen der Gesellschaft. Während für Shakespeare jede erscheinende Welt zum Objekt der Entlarvung der dahinter verdeckten wahren, nackten Welt wird, sieht Brecht jeweils die erscheinende Welt nur unter dem Aspekt ihrer Veränderbarkeit, d.h. als Durchgangsstation einer ausschliesslich gesellschaftlichen Entwicklung.²

So richten sich Brechts sämtliche Bearbeitungen von Shakespeare auf das Gesellschaftliche. In den frühen zwanziger Jahren hat er lediglich den wirtschaftlichen Hintergrund aufgehellert: so enthält Eduard II. nur vereinzelte Bemerkungen zu den Zeitzuständen.

Dadurch aber wird Eduards Schuld zum Teil ins Wirtschaftliche, d.h. ins Soziale gehoben. Nach 1926 wird aber das Gesellschaftliche zum Kernpunkt seiner Dramatik. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe wurde also zu einer Darstellung des Klassenkampfes zwischen Arm und Reich.

In Brechts letztem Versuch um eine Shakespeare-Bearbeitung war das Problem verwickelter. Denn die Coriolan-Bearbeitung stellt den Versuch dar, den Shakespearischen "Helden" für das dialektische Theater zu gewinnen. Coriolan ist ein grosser Einzelner -- im Sinne von Richard III., Hamlet, Macbeth, König Lear -- und den grossen Einzelnen hatte Brecht doch schlechtweg als unmöglich abgelehnt auf dem modernen Theater. Mit der Coriolan-Bearbeitung versuchte er trotzdem, das Problem zu lösen. Das konnte er nur, wenn er den Helden nicht als tragische Figur, sondern als Verbrecher betrachtete, genau wie er die grossen Verbrechergestalten von Macbeth und Richard III. angesehen hatte. Infolgedessen wurde also Coriolan zum Volksfeind gestempelt, d.h. zum Gesellschaftsfeind. Die Bearbeitung wurde damit zu einem weiteren Beispiel des Klassenkampfes zwischen Arm und Reich. Hier aber gibt es einen grossen Unterschied im Vergleich zu den früheren Werken: das Volk (d.h. die Gesellschaft) siegt. In dieser Bearbeitung von Shakespeare stellte Brecht den ersten und deutlichsten Sieg des Volkes im Klassenkampf dar.

In seinen sämtlichen Versuchen verwendete Brecht Shakespeares Werke als Stoff. Dieser Stoff wurde zunächst episiert, dann den

Gesichtspunkten des Bearbeiters unterworfen:

Die Episierung im formalen, die Ideologisierung im inhaltlichen Bereich (sind)...die beiden Triebkräfte nicht nur für Brechts Bearbeitungen, sondern für sein Schaffen überhaupt. Es gibt kein Werk von Brecht, in dem nicht wenigstens eine von diesen Kräften wirkte: meistens sind es beide.³

Aber nicht nur den Stoff übernahm Brecht in sein eigenes Theater: auch im technischen Bereich ist seine Verschuldung dem Shakespearischen Theater gegenüber gross. Seine Theorie des Mimisch-Gestischen hat ihren Ursprung in der gestischen Plastik der elisabethanischen Schauspieler, die nach drei Seiten spielen mussten. Brecht hat auch die Verwendung des Verses als Steigerungsmittel direkt von Shakespeare übernommen, sowie auch der Wechsel von Vers und Prosa. Seine Forderung an seine Schauspieler, einen Charakter widerspruchsvoll aufzubauen, ist auch Shakespeare nachgebildet: "Kein Dramatiker hat Shakespeare in der Darstellung solcher Menschen erreicht."⁴

Brechts Vorliebe für das Shakespearische Theater ist ein Teil des Versuchs, eine Entwicklungslinie wiederherzustellen: die Entwicklung eines national-deutschen Theaters. In den letzten Jahren seines Lebens betrachtete er die Aufführung von Shakespeares Werken -- sowie auch die Aufführung von dramatischen Werken, die sich eng an Shakespeare anlehnen (z.B. die Werke des Sturm und Drang) -- als die mögliche Grundlage zur Schaffung eines Nationaltheaters in Deutschland. "In Shakespeare sah Brecht den Höhepunkt des dramatischen Schaffens der Welt."⁵

Dieses Nationaltheater hätte aber nicht auf der hoftheaterlichen Kunst basiert: diese Tradition verwarf Brecht schon am Anfang der zwanziger Jahre. Brechts Konzeption eines Nationaltheaters beruhte auf einer volkstümlichen Tradition, die mit Shakespeare begonnen hatte. "Die Tradition Shakespeares war die wichtigste Ausdrucksform der Volkstümlichkeit, der plebejischen Grundlagen der Kunst Brechts."⁶

"Shakespeare is the greatest bourgeois dramatist."⁷ So lautet Brechts allerletztes Urteil über den englischen Dramatiker. Über dreissig Jahre lang beschäftigte sich Brecht mit Shakespeare. Er wäre verfehlt zu behaupten, dass Brecht nur seine Verehrung von Shakespeare ausgesprochen oder dass er das Shakespearische Theater pauschal akzeptierte. Manche Aspekte des Shakespearischen Theaters musste er ablehnen; aber in dieser Ablehnung liegt keine Kritik, wie man allzuoft angenommen hat. Was Brecht ablehnte, erfolgte aus historischen Gründen: die elisabethanische Welt unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der unseren. Nur aus diesem Grund hat Brecht Shakespeares Werke nicht blind annehmen können. Brecht urteilte nicht über Shakespeare in seiner Zeit; sondern über Shakespeare in u n s e r e r Zeit.

Die Bemühungen um zeitgemässe Shakespeare-Aufführungen werden heute fortgesetzt. Gerade weil Brechts grosse Werke heute schon zum Weltrepertoire gehören, so sind seine Versuche um Shakespeare nicht mehr bloss im Rahmen der deutschen Klassikerbühne zu betrachten, sondern im Rahmen des klassischen Welttheaters. In den letzten Jahren ist es zur Mode geworden, Klassikeraufführungen

in ihrer Bedeutung auf dem modernen Welttheater zu beurteilen.⁸ Mehr als je zuvor -- zum Teil infolge der verbesserten Verkehrs- und Kommunikationsmöglichkeiten -- wird die Frage der zeitgemässen Klassikerdarstellung diskutiert. Weil Bertolt Brecht in der Geschichte des modernen Welttheaters eine so bedeutende Rolle spielt, sind auch seine Bemühungen um eine zeitgemässe Klassikerbühne von grosser Bedeutung. Die vielen Diskussionen, die seine Shakespeare- und Klassikerbearbeitungen hervorgerufen haben, sind Zeugnis davon, wie sehr seine Meinung im Rahmen des klassischen Welttheaters geschätzt wird.

Bis zum Ende seines Lebens beschäftigte sich Bertolt Brecht mit seinem "Wilhelm." Bei seinem Tode befanden sich in seinem Schlafzimmer Macbeth in der Bearbeitung von Schiller und Shakespeares Sonette in der Nachdichtung von Karl Kraus.⁹ Siegfried Melchinger hat Brechts Haltung zu Shakespeare wohl am deutlichsten zusammengefasst:

Von keinem anderen Dramatiker hat er so viel entlehnt wie von Shakespeare. Kein anderer hat ihn so beeinflusst, so beschäftigt sein Leben lang. Zwar zog sich Brecht alle möglichen Materialquellen zu Hilfe, aber Shakespeare ragt als Quelle und Einfluss hinaus. Brechts Beziehung zu Shakespeare ist nicht nur feststellbar, sie ist auch eng.¹⁰

Brecht und Shakespeare gehören nunmehr beide zum Welttheater: um so bedeutender ist die Beziehung des einen zum anderen, da nun festliegt, dass das episch-dialektische Theater der Shakespearischen Tradition so viel verdankt.

A N H A N G

Herrn
R.T.K. Symington
Department of German
McGill University
Montreal, 2, Quebec/Canada

Sehr geehrter Herr Symington!

Wir bedauern sehr, Ihre Bitte um Überlassung der Diplomarbeit von Jean TAILLEUR "Bertolt Brecht und das elisabethanische Drama" nicht erfüllen zu können. Zwar besitzen wir diese Arbeit, sie darf jedoch nur mit Genehmigung des Verfassers oder der Hochschule (Université de Paris) im Brecht-Archiv eingesehen werden. Die Anschrift von Herrn TAILLEUR ist uns leider nicht bekannt. Bitte, versuchen Sie die Arbeit von der Universität in Paris direkt (über den internationalen Leihverkehr der Bibliotheken) zu bekommen.

Ihre weitere Frage nach den Texten von Brechts Rundfunkbearbeitungen "Hamlet" und "Macbeth" können wir Ihnen zu unserem größten Bedauern auch nicht zufriedenstellend beantworten. In unserem Archiv befinden sich weder die Manuskripte noch Bänder oder sonstige Unterlagen (mit Ausnahme der wenigen nachstehend angegebenen Seiten mit Bearbeitungsnotizen). Unsere Bemühungen, die Unterlagen vom Berliner Rundfunk zu erhalten, waren nicht von Erfolg gekrönt.

Von der "Macbeth"-Bearbeitung sind in unserem Besitz die
Vorrede (veröffentlicht in "Schriften zum Theater"
Band I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1963)

und

2 1/2 Seiten Text (Dialog Macbeth/Branquo).

Im Zusammenhang mit der "Hamlet"-Bearbeitung befinden sich bei uns zwei Reclam-Ausgaben, und zwar eine Ausgabe mit

2)

Streichungen auf 7 Seiten und 3 Wortveränderungen (im 3. Aufzug, 2. u. 3. Auftritt), und eine zweite Ausgabe, die nur wenige Unterstreichungen, Anstreichungen und einige Notizen enthält, außerdem zwei Texte für den Rundfunksprecher sowie eine kurze Texteingfügung.

Es wird Sie interessieren, daß die Ophelia-Lieder als Bearbeitung im 10. Band der Gedichtausgabe Anfang 1967 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., erscheinen werden.

Es tut uns außerordentlich leid, daß wir Ihnen nicht genauere und umfangreichere Angaben machen können. Vielleicht wird es Ihnen jedoch möglich sein, bei einem evtl. Besuch in Berlin das Brecht-Archiv aufzusuchen.

Mit freundlichen Grüßen

BERTOLT BRECHT-ARCHIV

L. Kiel
(Liesa Kiel)

A N M E R K U N G E N

1.

EINLEITUNG

- ¹ Helge Hultberg, "Bert Brecht und Shakespeare," Orbis litterarum, XIV (1959), S. 89-104.
- ² Ebd., S. 92.
- ³ Ebd., S. 94. Auf S. 91 schreibt er auch von Brechts "Hass gegen Shakespeare."
- ⁴ J. Tailleur, "Brecht und das elisabethanische Theater," Dissertation, (Universität Paris, 1959), Masch.
- ⁵ R.J. Beckley, "Some Aspects of Brecht's Dramatic Technique in the Light of his Adaptations of English Plays," M.A. Thesis (Universität London, 1961), Masch.
- ⁶ R.J. Beckley, "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique," German Life and Letters, XV, S. 274-84.
- ⁷ R.B. Parker, "Dramaturgy in Shakespeare and Brecht," University of Toronto Quarterly, XXXII (1963), S. 229-246.
- ⁸ Ebd., S. 229.
- ⁹ Günter Grass, "Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir," Akzente, 11 (1964), Heft 3, S. 194-221.

Jürgen Kuczynski, "Coriolanus: Plutarch -- Shakespeare -- Brecht," Theater der Zeit, 16 (1961), Heft 4, S. 43-52.

Dieter Hoffmeier, "Notate zu Bertolt Brechts Bearbeitung von Shakespeares Coriolan, zur Bühnenfassung und zur Inszenierung des Berliner Ensembles," Shakespeare-Jahrbuch (Weimar), Bd. 103 (1967), S. 177-195.

¹⁰ Bernard Dort, "Brecht devant Shakespeare," Revue d'Histoire du Théâtre, XVII, ⁽¹⁹⁶⁴⁾ S. 69-83.

¹¹ Ebd., S. 70.

¹² I. Fradkin, "Brecht, die Bibel, die Aufklärung und Shakespeare," Kunst und Literatur, XIII, ⁽¹⁹⁶⁵⁾ S. 156-175.

¹³ John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht: a study from eight aspects, (London, 1959).
Deutsche Ausgabe übersetzt und überarbeitet
(Vgl. S. 254) von Ernst Schuhmacher unter dem
Titel: Das Theater Bertolt Brechts. Eine Betrachtung
(Hamburg, 1964).

¹⁴ Martin Esslin, Brecht. The man and his work (New York, 1960).

¹⁵ Reinhold Grimm, Bertolt Brecht und die Weltliteratur
(Nürnberg, 1961).

¹⁶ Hans Mayer, Bertolt Brecht und die Tradition (Pfullingen, 1961).

¹⁷ Bernard Dort, S. 70: "Un volume y suffirait à peine."

2.

DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-BÜHNE

¹ E.L. Stahl, Shakespeare und das deutsche Theater
(Stuttgart, 1947), S. 10.

² Ebd., S. 44.

³ Ebd., S. 45.

⁴ Hans Knudsen, Deutsche Theatergeschichte (Stuttgart, 1959),
S. 200.

⁵ Stahl, S. 70.

⁶ Ebd., Anhang "Bilddokumente zur deutschen Bühnengeschichte
Shakespeares," zusammengestellt von Carl Niessen,
S. 2.

Man vergleiche die Anzahl der Besuche in anderen
Städten:

Frankfurt	53
Köln	34
Nürnberg	28
Dresden	21
Ulm	17
Strassburg	17
Danzig	13

Diese Tabelle schliesst die Besuche von acht
Gruppen zusammen.

⁷ Ebd., S. 85.

⁸ Ebd., S. 113.

⁹ Knudsen, S. 202.

¹⁰ Ebd., S. 205.

¹¹ Stahl, S. 143.

¹² Knudsen, S. 220.

¹³ Stahl, S. 184. Goethe begann die Epoche seiner Leitung mit einem publikumssicheren Stück: Die Jäger von Iffland, am 7. Mai 1791.

¹⁴ Ebd., S. 187-189.

¹⁵ Ebd., S. 189.

¹⁶ Ebd., S. 205.

¹⁷ Vgl. R. Pascal, Shakespeare in Germany (Cambridge, 1937), S. 20-21.

¹⁸ Urs Helmensdorfer, "Schlegel bleibt unerreicht," Der deutsche Shakespeare, herausgegeben von Reinhold Grimm, Willy Jäggi und Hans Oesch (Basel, 1965), S. 159.

¹⁹ Stahl, S. 251.

²⁰ Ebd., S. 215 und 251.

²¹ Knudsen, S. 252.

²² Stahl, S. 314.

²³ Ebd., S. 325.

²⁴ Ebd., S. 327.

- 25 Ebd., S. 341.
- 26 Ebd., S. 362.
- 27 Ebd., S. 427.
- 28 Knudsen, S. 297.
- 29 Stahl, S. 412.
- 30 Ebd., S. 443-444.
- 31 Ebd., S. 444.
- 32 Ebd., S. 444.
- 33 Ebd., S. 568.
- 34 Vgl. Stahl, S. 516.
- 35 Ebd., S. 567.
- 36 Vgl. Stahl, S. 579.
- 37 Alfred Kerr, Die Welt im Drama (Köln und Berlin, 1954),
V, 125.
- 38 Stahl, S. 576.
- 39 Ebd., S. 578-579.
- 40 Ebd., S. 579.
- 41 Heinz Herald, zitiert von Hans Rothe, Max Reinhardt: 25 Jahre
Deutsches Theater 1905 - 1930 in zwei Bänden
(zweiter Band mit Franz Horch) (München, 1930),
Bd. I, S. 62.
- 42 Stahl, S. 594-595.

⁴³ Ebd., S. 594.

3.

DIE DEUTSCHE SHAKESPEARE-BÜHNE 1918 - 1933

- ¹ Jürgen Rühle, Das gefesselte Theater (Köln und Berlin, 1957),
S. 157.
- ² Herbert Pfeiffer, Berlin: zwanziger Jahre (Berlin, 1961),
S. 5.
- ³ Ebd., S. 6.
- ⁴ Bruno E. Werner, Die Zwanziger Jahre (München, 1962), S. 61.
- ⁵ Fritz Kortner, Aller Tage Abend (München, 1959), S. 344.
- ⁶ Max Förster, "Shakespeare und Deutschland," Jahrbuch der
deutschen Shakespeare-Gesellschaft, LVII (1921).
- ⁷ Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, LII - LXVIII.
- ⁸ Shakespeare-Jahrbuch, LXV, 232. Vgl. auch Stahl, S. 665
(Inflation und Starsystem).
- ⁹ Werner, S. 63.
- ¹⁰ Herbert Ihering, Von Reinhardt bis Brecht (Berlin, Bd. I
1958, Bd. II 1959, Bd. III 1961).
- ¹¹ Vgl. Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, I, 87-88.
- ¹² Ebd., S. 107.
- ¹³ Ebd., S. 107-108.
- ¹⁴ Herbert Ihering, Der Kampf ums Theater in Die zwanziger
Jahre (Berlin, 1948).

- 15 Vgl. Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 9-14.
- 16 Ebd., S. 14.
- 17 Ebd., S. 89. Vgl. auch Ebd., S. 87: "Aus Shakespeares Dramenbau eine Szene herauszubrechen, bedeutet das Ganze zu Fall bringen. Striche müssen sein, aber niemals dürfen sie die Gewichtsverteilung, die rhythmische Gliederung, die Szenenstruktur treffen." Auch S. 89: "Wir sehen in Shakespeare das Wunder der Komposition."
- 18 Vgl. seine Rezension von Jessners Faust, ebd., S. 82.
- 19 Vgl. ebd., S. 84.
- 20 Vgl. Esslin, S. 14-16; Willett, S. 97.
- 21 Vgl. Kapitel 4.
- 22 Kortner, S. 352.
- 23 Ebd., S. 352.
- 24 Vgl. Siegfried Jacobsohn, Jahre der Bühne: Theaterkritische Schriften (Reinek bei Hamburg, 1965), S. 186-187.
auch Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, I, 134-137.
- 25 Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, I, 136.
- 26 Denis Bablet, "Leopold Jessner et Shakespeare," Revue d'Histoire du Théâtre, XVII, S. 58-68.
- 27 Ebd., S. 59.
- 28 Stahl, S. 609.

- 29 Jan Kott, Shakespeare our Contemporary (London, 1964), S. 32. Auch in Bablet, S. 61.
- 30 Bablet übersetzt aus Jessners Schrift Das Theater, die mir nicht zugänglich war: "L'histoire, c'est un grand escalier que monte sans trêve un cortège de rois. Chaque marche, chaque pas vers le faite est marqué de meurtre, de parjure et de trahison. Chaque marche, chaque pas vers le sommet rapproche du trône, ou le consolide."
- 31 Vgl. Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, I, 239-241; Bablet, S. 63.
- 32 Bablet, S. 64 (Übersetzung von Jessners Worten).
- 33 Am 27. Februar 1925 im Lessing-Theater als Gastspiel des Deutschen Theaters, Berlin.
- 34 Im März 1926 in der Volksbühne, Berlin.
- 35 Vgl. Erwin Piscator, Das Politische Theater (2te Ausgabe, Reineck bei Hamburg, 1963), S. 88-94.
- 36 Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, II, 408.
- 37 Ebd., loc. cit.
- 38 Ebd., loc. cit.
- 39 Ebd., loc. cit.
- 40 Ebd., S. 409.
- 41 Ebd., S. 410.

- 42 Vgl. Siegfried Melchinger, Shakespeare auf dem modernen Welttheater (Velber bei Hannover, 1964), S. 13.
- 43 Vgl. Brecht, GW 15, 107.
- 44 Piscator, Das Politische Theater, S. 32.
- 45 Ebd., S. 39-44.
- 46 Ebd., S. 43
- 47 Ebd., S. 43-44.
- 48 Vgl. ebd., S. 153-154.
- 49 Ebd., S. 129.
- 50 Ebd., S. 233.
- 51 Neu abgedruckt in Herbert Ihering, Die zwanziger Jahre (Berlin, 1948), S. 151 ff.
- 52 Vgl. Piscator, S. 89-91. Auch Brecht, GW 15, 285 ff.
- 53 Piscator, S. 88.
- 54 Vgl. Rühle, S. 170.
- 55 Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, II, 233.
- 56 Piscator, S. 90.
- 57 Ebd., S. 92.
- 58 Ebd., S. 92.
- 59 Ebd., S. 92-3
- 60 Ebd., S. 93-4
- 61 Vgl. Stahl, S. 637.

- 62 Monty Jacobs, Shakespeare-Jahrbuch, LXIII (1927), S. 246.
- 63 Vgl. Stahl, S. 535, 637-638.
- 64 Stahl, S. 617.
- 65 Vgl. Von Reinhardt bis Brecht, I, 180 ff; 351 ff.
- 66 Stahl, S. 597.
- 67 Ebd., S. 597.
- 68 Ebd., S. 620.
- 69 Vgl. Hans Rothe, Der Kampf um Shakespeare (4. Auflage, Baden-Baden, 1956); Shakespeare als Provokation (München, 1961); Karl Wittlinger, "Hans Rothe und die Shakespeare-Forschung," Shakespeare-Jahrbuch, LXXXVII/LXXXVIII. W. Muschg, et al., Der deutsche Shakespeare (Basel, 1965).
- 70 Stahl, S. 623.
- 71 Stahl, S. 705,
- 72 Stahl, S. 625.
- 73 Zitiert von Stahl, S. 669.
- 74 Zitiert von Stahl, S. 668.
- 75 Stahl, S. 638.
- 76 Vgl. Anmerkung 51.
- 77 Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 155.
- 78 Ebd., S. 158.

- 79 Ebd., S. 158.
- 80 Ebd., S. 151.
- 81 Ebd., S. 151.
- 82 Ebd., S. 161.
- 83 Ebd., S. 163.
- 84 Ebd., S. 163.
- 85 Vgl. Kapitel 4, d. i.
- 86 Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 163.
- 87 Ebd., S. 165.
- 88 Ebd., S. 165.
- 89 Ebd., S. 166.
- 90 Ebd., S. 167.
- 91 Ebd., S. 164.
- 92 Ebd., S. 164.
- 93 Ebd., S. 165.
- 94 Ebd., S. 170.
- 95 Ebd., S. 170.
- 96 Ebd., S. 171.
- 97 Ebd., S. 172.
- 98 Ebd., S. 172.
- 99 Ebd., S. 172.
- 100 Zitiert von Piscator, S. 90.

- 101 Bernhard Diebold, Anarchie im Drama: Kritik und Darstellung
der modernen Dramatik (Berlin, 1928), S. 458.
- 102 Ihering, Die zwanziger Jahre, S. 167.

4.

BRECHTS HALTUNG ZU SHAKESPEARE 1918 - 1933

- ¹ John Willett, Brecht on Theatre (London, 1964), S. xiii.
- ² Ebd., S. 9.
- ³ Vgl. Brecht, GW 15, Anmerkungen, S. 1*.
- ⁴ Vgl. Hans Otto Münsterer, Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922 (Zürich, 1963), S. 19.
Ernst Borneman, "Credo Quia Absurdum," Kenyon Review, XXI (1959), S. 180.
- ⁵ Münsterer, S. 19.
- ⁶ Bertolt Brecht, "Briefe des jungen Brecht an Herbert Ihering," Sinn und Form, 10 (1958), S. 28-32.
- ⁷ Ebd., S. 32.
- ⁸ Regie hatte er zwar schon einmal geführt -- 1922 in Arnolt Bronnens Vatermord in Berlin -- aber es war unter Brechts Leitung nie zu einer Aufführung gekommen.
Vgl. Marianne Kesting, Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reineck bei Hamburg, 1959), S. 35-36.
- ⁹ Louise J. Labouille, "A Note on Bertolt Brecht's Adaptation of Marlowe's Edward II," Modern Language Review, LIV, S. 214-220.

Richard J. Beckley, "Some Aspects of Brecht's Dramatic Technique in the Light of his Adaptations of English Plays," M.A. Thesis (London, 1961), Masch.; "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique," German Life and Letters, XV, S. 274-284.

¹⁰ Vgl. John Willett, Das Theater Bertolt Brechts, S. 133.

¹¹ Vgl. Esslin, Brecht, S. 16; Willet, S. 133.

Brechts Beschäftigung mit Marlowes Edward II. fängt erst 1922 an. Münsterer bezeugt die Beschäftigung mit Shakespeare in den Jahren 1917 bis 1922 und als er Brecht 1922 Edward II. erwähnte, kannte Brecht dieses Stück nicht. Er "kannte von Marlowe offenbar nur den Faust." (Münsterer, S. 52) Brecht muss das Stück nicht sehr lange nach diesem Gespräch gelesen haben, denn bei der Münchener Aufführung von Marlowes Edward II. im November 1923 konnte Herbert Ihering schreiben: "Es ist kein Zufall, dass Brecht Eduard II. bearbeitet." (Herbert Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, I, 352.)

¹² Esslin, S. 17.

¹³ Ernst Schuhmacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933 (Berlin, 1955), S. 85.

¹⁴ Zitiert von Schuhmacher, S. 90 ff.

- 15 Julius Bab, Die Chronik des deutschen Dramas: Fünfter Teil 1919-1926 (Berlin, 1955), S. 209.
- 16 Carl Niessen, Brecht auf der Bühne (Köln, 1959), S. 12.
- 17 Willett, S. 113.
- 18 Beckley, M.A. Thesis, S. 121.
- 19 Beckley, "Adaptation as a Feature....," S. 275.
- 20 Vgl. Laboulle, S. 216. Vgl. auch S. 214.
- 21 Zitiert von Schuhmacher, S. 92.
- 22 Brecht, GW 17, 951.
- 23 Vgl. Laboulle, S. 214.
- 24 Schuhmacher, S. 82.
- 25 Beckley, M.A. Thesis, S. 122, Fussnote.
- 26 Schuhmacher, S. 84.
- 27 Beckley, M.A. Thesis, S. 126.
- 28 Ebd., S. 143.
- 29 Beckley, M.A. Thesis, S. 112 ff.
- 30 Beckley, ebd., S. 117. Ihering beschrieb diese Szene als
"grossartig." (Von Reinhardt bis Brecht, II, 21).
- 31 Beckley, ebd., S. 117.
- 32 Ebd., S. 121.
- 33 Ebd., S. 118.
- 34 Ebd., S. 196.

- ³⁵ Beckley wollte hier wieder Parodie sehen: Brecht versuche Anna (aus Richard III.) durch Marlowes Königin Isabella zu parodieren. Aber die Beziehung dieser Frauen zueinander ist so locker und die Argumentation ist so wenig überzeugend, dass weder Beziehung noch Parodie einleuchten. Vgl. Beckley, M.A. Thesis, S. 116.
- ³⁶ Laboulle schreibt über Anna: "There is more than a hint of Lady Macbeth about her." (S. 217-218)
Bemerkenswert ist auch Iherings Rezension zu Marlowes Eduard II. am 3. November 1923: "Wenn er (Marlowe) mit der Königin Isabella zusammenhockt, sieht man Macbeth und Lady Macbeth."
(Von Reinhardt bis Brecht, I, 351) In demselben Artikel schrieb er: "Es ist kein Zufall, dass Brecht Eduard II. bearbeitet." (Ebd., S. 352).
- ³⁷ Laboulle bemerkt, wie die Personenzahl reduziert worden ist, damit man sich auf den Kampf zwischen Mortimer und Eduard konzentrieren kann. (S. 215).
- ³⁸ Schuhmacher schreibt: "Brecht war ... in Eduard II. tatsächlich primär an formalen Fragen interessiert," (S. 86).
- ³⁹ Laboulle deutet auch zum Teil darauf, ohne den letzten Schluss zu ziehen: "Eduard II. is, we might say, the play which he intended to write, whatever his model might have been." (S. 219-220).

40 Siehe oben, Anm. 6.

41 Esslin kommentiert: "The German theatre could be transformed and renewed only from the center -- and the center of the German theatre was undoubtedly Berlin." (S. 23).

42 Willett, schreibt zu dieser Frage: "Die Grundlage von Brechts theoretischen Schriften bildet seine starke Abneigung gegen das konventionelle Theater, besonders gegen die theatralischen und prätentiosen deutschen Klassikeraufführungen." (Das Theater Bertolt Brechts, S. 173). Brecht sagte selber einem Interviewer (Bernard Guillemin) der Literarischen Welt gegenüber 1926: "Mit der herrschenden Verschwommenheit muss gebrochen werden -- auch mit der monumentalen Verschwommenheit." (in Zeitgemässes aus der Literarischen Welt 1925 - 32, herausgegeben von Willy Haas (Stuttgart, 1963), S. 54). Kenneth Tynan meinte das gleiche, indem er über Brecht schrieb: "His loathing of stage emotionalism is more easily accounted for. It was a violent reaction against the bombast of the conventional German theatre." (in "The Theatre Abroad: Germany," The New Yorker, 12. September 1959, S. 103).

43 Vgl. GW 15, Anmerkungen 3* ff.

44 Ebd., 3* - 4*.

- 45 Ebd., 4*.
- 46 Siehe Einleitung zu diesem Kapitel.
- 47 Piscator, Das politische Theater, S. 89.
- 48 Siegfried Melchinger, Shakespeare auf dem modernen Welttheater,
S. 12.
- 49 Vgl. auch GW 15, S. 179 ff. und GW 15, S. 175.
- 50 Vgl. GW 15, S. 105 ff. Die Schrift wurde von Brecht nicht
betitelt, aber das Wort kommt hier zum erstenmal
vor.
- 51 Esslin, S. 32.
- 52 Vgl. Piscator, S. 139 ff.
- 53 GW 15, 112. Vgl. auch Piscator, S. 89.
- 54 Vgl. oben Kapitel 3.
- 55 Piscator, S. 132.
- 56 Piscator, S. 132, zitiert Brecht.
- 57 Vgl. GW 15, 289-290.
- 58 Es handelt sich um das "Kölner Rundfunkgespräch" (GW 15,
S. 146-153). Über dieses Gespräch schreibt der
Redakteur: "Das Gespräch liegt in einem von
Brecht geschriebenen Manuskript vor. Brecht
verwandte darin einige Textstellen aus Veröffent-
lichungen seiner Gesprächspartner. Wahrscheinlich
ist das Gespräch in dieser Form nach der Debatte im
Kölner Rundfunk geschrieben worden." (GW 15, Anmerkungen
S. 6*.)

- 59 Melchinger, S. 13.
- 60 Fritz Sternberg, Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht, Göttingen, 1963, S. 13.
- 61 Ebd., S. 22. Im Anhang (S. 58-71) von diesem Buch befinden sich Sternbergs Briefe, sowie der Inhalt von Brechts.
- 62 Werner Hecht, Brechts Weg zum epischen Theater (Berlin, 1962).
- 63 S. Anm. 60.
- 64 Sternberg, S. 7.
- 65 Ebd., S. 12.
- 66 Ebd., S. 13.
- 67 Vgl. GW 15, 147.
- 68 Vgl. GW 15, 147.
- 69 Ebd.
- 70 Sternberg, S. 33-34.
- 71 Ebd., S. 35.
- 72 Vgl. GW 15, 181.
- 73 Sternberg, S. 35.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd., S. 35-36.
- 76 Sternberg datiert das Gespräch 1932 -- also neun Jahre nach der Bearbeitung von Eduard II.

- 77 Klaus-Detlef Müller, Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik (Tübingen, 1967), S. 25-26.
- 78 Ihering schrieb von einer "geistigen Krise" in einer Zeit, "die vielleicht auf dem Weg zu einer neuen Klassik ist." Reinhardt, Jessner..., S. 151.
- 79 Vgl. GW 2, Anmerkungen, S. 4*.
- 80 Vgl. Willett, S. 56-57.
- 81 Vgl. GW 18, 127-134.
- 82 Die Chronisten des deutschen Hörspiels sind über Brechts Beiträge nicht sehr aufschlussreich. Nur Heinz Schwitzke liefert einige Informationen über Alfred Brauns Verhältnis zu Brecht:
"Braun erzählt in einem Aufsatz von 1929, dass ihm Bertolt Brecht als Bearbeiter geholfen und Zwischenaussagen im Stil eines Ausrufers, einer Moritat, Messerklingenverse geliefert habe. Später ergänzt er, es sei dabei um die Bearbeitung von Macbeth..., die dann als eines der kleinen Bändchen in der Reihe der Sendespiele auch gedruckt und im Strassenhandel verkauft worden sein soll. Auch eine Hamlet-Fassung sei so, mit Brecht zustande gekommen." (Heinz Schwitzke, Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte, Köln und Berlin 1963, S. 54-55).

Wenn dieser Aufsatz tatsächlich aus dem Jahr 1929 stammt, wie kann Braun die Bearbeitung von Hamlet erwähnen, die doch erst 1931 fertiggestellt war? Zum Hörspiel vgl. auch Friedrich Knilli Das Hörspiel: Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schauspiels, Stuttgart, 1961; Eugen Kurt Fischer Das Hörspiel: Form und Funktion, Stuttgart, 1964.

83 z.B. Der Ozeanflug, Das Verhör des Lukullus.

84 Shakespeare-Jahrbuch, LXV (1928), S. 256. Es hatte aber schon 1924 die erste Shakespeare-Sendung gegeben: Ein Sommernachtstraum. Eine ganze Reihe Klassiker wurden in demselben Jahr gesendet: Goethe (dreimal), Hans Sachs, Hofmannsthal, Kleist, Ibsen, Hebbel, Hauptmann. 1925 hörte man Schillers Wallensteins Lager im Radio, aber erst 1927 gab es noch eine Shakespearesendung -- Brechts Macbeth-Bearbeitung.

85 Der Brief ist im Anhang.

86 Niessen, S. 14.

87 Schuhmacher, S. 254.

88 Stahl, S. 616.

89 Vor allem umgibt die Gestalt des modernen Shakespeare-Übersetzers Hans Rothe eine ganze Literatur -- die Folge seines langjährigen Kampfs mit der Shakespeare-Gesellschaft.

90 Erich Schuhmacher, S. 254.

91 Ebd., S. 254.

92 Ebd.

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 255.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Margaret Webster Shakespeare Without Tears (New York, 1955),
S. 171.

100 Vgl. oben Kapitel 2 und 3.

101 Vgl. Anmerkung 85.

102 Niessen, S. 14.

103 z.B. Das Verhör des Lukullus (1938-39).

104 I. Fradkin, "Brecht, die Bibel....," S. 170.

5.

BRECHT UND SHAKESPEARE: VERTIEFUNG SEINER HALTUNG 1933 - 1945

¹ Vgl. GW 17, Anmerkungen 9*.

² So schrieb R.B. Parker in "Dramaturgy in Shakespeare and Brecht" zum Beispiel: "Brecht, himself, says apropos of the actual story in Shakespeare: "It is a long time since our theatre played these scenes for the events contained in them; they are played only for the outbursts of temperament which the events allow" -- a very acute and accurate remark... he means a sequence of human relationships, a series of events in which human beings interact." (University of Toronto Quarterly, XXXII (1963), S. 238.) Auch Bernard Dort macht in seinem Artikel "Brecht devant Shakespeare" darauf aufmerksam: "Brecht insiste particulièrement sur ce dernier point chez Shakespeare, le drame n'a pas perdu tout lien avec la réalité concrète, il reste immédiat, enté sur la vie même. Le théâtre shakespearien est un théâtre de faits, de comportement, avant d'être un débat d'idées." (Revue d'Histoire du Théâtre, XVII, S. 75-76)

³ Dort vertritt auch diese Meinung: "Pour représenter Shakespeare il faut donc le jouer non du point de vue du protagoniste mais en se plaçant en quelque sorte de côté de ce monde nouveau -- du point de vue de

l'Histoire ... (Brecht) découvre chez Shakespeare une dramaturgie non seulement épique mais profondément historique. Un théâtre dont l'objet est, au-delà du destin du protagoniste, l'histoire." (S. 76-77).

- ⁴ The Works of Shakespeare edited for the syndics of the Cambridge University Press by John Dover Wilson, Hamlet (Cambridge, 1955), S. 255.
Vgl. auch Siegfried Melchinger, Shakespeare..., S. 34, der sowohl Dover Wilson als auch Prof. Rudolf Stamm zitiert. Vgl. auch P.M. Daly in Der deutsche Shakespeare, S. 93
- ⁵ Vgl. Dover Wilson (ed.) Hamlet, S. 255.
- ⁶ Ebd., S. 309.
- ⁷ Vgl. Margaret Webster, Shakespeare Without Tears, (New York, 1961), S. 84 ff.
Kenneth Muir, "Shakespeare: Texts and Criticism," in Shakespeare: A Celebration. 1564-1964, ed. von T.J.B. Spencer (Penguin Books, 1964), S. 54 ff.
G.B. Harrison, Introducing Shakespeare (Penguin Books, 1966), S. 193 ff.
- ⁸ Vgl. Webster, S. 94.
- ⁹ Vgl. G.B. Harrison, Introducing Shakespeare, S. 194, Der deutsche Shakespeare, S. 52.

- 10 Neuausgabe Baden-Baden, 1956. Rothe gilt als Übersetzer "für den linken Flügel." (W. Jäggi, Der deutsche Shakespeare (Basel, 1955), S. 8) In den zwanziger Jahren arbeitete Rothe mit dem englischen Shakespeareforscher John Mackinnon Robertson zusammen. Durch ihre Analyse des Textes und mit Hilfe der Shakespearestudien von T.S. Eliot und der Schallanalysen von Eduard Sievers kam Rothe zu der Überzeugung, die vorliegenden Texte seien äusserst unverlässlich: sie seien zumeist das Werk einer Gruppe von Bearbeitern. Infolgedessen liess sich Rothe bei seinen Übertragungen vom eigenen Gefühl leiten, was echt shakespearisch sei und was nicht. Er nahm sich also viel Freiheit mit dem vorliegenden Text. Seine Übersetzungen erschienen wie folgt: 1921: Troilus und Cressida. 1922-23: Macbeth, König Lear, Troilus und Cressida, Was ihr wollt, Richard II. Die beiden Stücke König Johann und Der Kaufmann von Venedig wurden zwar in Druck gesetzt, aber wegen der Inflation nicht veröffentlicht.
- 1927-36: Gesamtausgabe (22 Übertragungen).
- 1955-58: 31 Übertragungen in neun Bänden.

- 11 Nach der Veröffentlichung seiner Bücher -- sein zweites Buch hiess Shakespeare als Provokation (München, 1961) -- wurde Rothe heftig angegriffen. Auch hat die Shakespeareforschung der letzten 25 Jahre deutlich

gezeigt, dass die Theorien von Robertson, Sievers und Rothe nicht aufrecht zu erhalten sind. Den letzten Schlag gegen Rothes Behauptungen gab Hans Schmid in einem Aufsatz "Hans Rothe und die angelsächsische Wissenschaft," (in Anglia, 80 (1962), S. 119 ff.). Schmid zeigte, dass Rothe die Worte der englischen Shakespeareforscher verfälscht hatte, um seine eigenen Theorien zu untermauern.

Vgl. auch Rudolf Stamm, "Der elisabethanische Shakespeare," in Der deutsche Shakespeare, S. 128-140. Allardyce Nicoll, "Rohmaterial," Shakespeare-Jahrbuch, 99, S. 1-29.

Wolfgang Clemen bespricht Rothes Buch Shakespeare als Provokation in Shakespeare-Jahrbuch, 98, S. 302-312.

Walter Johst, "Stilkrise der deutschen Shakespeare-Übersetzung," Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 35 (1961).

Karl Wittlinger, "Hans Rothe und die Shakespeare-Forschung," Shakespeare-Jahrbuch, 87 (1951-52), S. 158-173.

Für Rothe sind: Rudolf Frank, "Geflügelte und beschwingte Worte," Der deutsche Shakespeare, S. 107-119; sowie Hermann Schaffner, "Für Rothes elisabethanischen Shakespeare," ebd., S. 156.

¹² Vgl. Literaturangaben unter Anmerkung 10. Brecht nahm auch zu jedem Stoff diese Haltung ein, genau wie es auch

Piscator tat. Vgl. den Bericht von Marieluise Fleisser über die Arbeit an ihrem eigenen Stück Pioniere in Ingolstadt: "Wie immer betrachtete sein (Brechts) aktiver Geist die vorliegende Arbeit als eine Art Rohstoff, bei dem kein Stein auf dem anderen blieb." ("Zwei Premieren" in Theaterstadt Berlin, herausgegeben von Herbert Ihering, (Berlin, 1948), S. 299-300).

Dort fasste Brechts Haltung zu Shakespeares Werken zusammen wie folgt: "Dès lors, il n'est plus question de rejeter les 'vieilles pièces' de Shakespeare. Non seulement elles peuvent être considérées comme nouvelles eu égard aux conditions de leur élaboration et à leur forme (aux techniques théâtrales qu'elles emploient) mais encore leur contenu reste consommable aujourd'hui -- à cette réserve près qu'on n'en fasse pas un absolu mais quelque chose de relatif." (S. 75). Mit anderen Worten sind Dramaturgie und Stoff noch brauchbar, aber auf relative, nicht absolute Weise.

¹³ Die Idee des Kollektivs ist auch in Brechts Werkbuch vom 8. 12.1940 zu finden. (Zitiert von Dort, S. 73), Parker (S. 231) erwähnt die Kollektivarbeit im elisabethanischen Theater, ohne aber Shakespeare selber zu zitieren und ohne zu der Frage überhaupt Stellung zu nehmen.

¹⁴ Über das Episodische bei Shakespeare vgl. B. Beckerman, Shakespeare at the Globe (New York, 1962).

Er erwähnt vor allem Macbeth, Hamlet, Julius Cäsar,
und Coriolan (S. 149-150). Zu Verfremdungseffekten
im elisabethanischen Theater vgl. Parker, S. 235.

¹⁵ I. Fradkin, "Brecht, die Bibel, die Aufklärung und Shakespeare,"
S. 171-172.

¹⁶ Ebd., S. 172.

¹⁷ Ebd., S. 173. Paul Rilla schreibt: "Mutter Courage enthält
nicht mehr epische Elemente als eine Shakespearesche
Historie." (Zitiert von Willett, S. 167).

¹⁸ Ebd., S. 173.

¹⁹ Ebd., S. 173.

²⁰ Dort schreibt: "Les oeuvres shakespeariennes sont le produit
d'un travail jamais définitif et toujours susceptible
de revision." (S. 73).

²¹ Dort ist auch dieser Ansicht: "Alors qu'il rejette l'"idéologie"
shakespearienne, sa vision tragique de l'univers,
Brecht accepte les formes du théâtre élisabethain
qui lui apparaissent, par référence à sa propre
expérience et ses propres préoccupations, comme
une anticipation du théâtre épique." (S. 73).

6.

DIE VERWENDUNG VON SHAKESPEARE-STOFFEN

- ¹ Reinhold Grimm, Bertolt Brecht, 2., verbesserte und erweiterte Auflage (Stuttgart, 1963), S. 21.
- ² I. Fradkin, "Brecht, die Bibel, die Aufklärung und Shakespeare," Kunst und Literatur, XIII, S. 168.
- ³ Beckley, M.A. Thesis, S. 258 ff. Vgl. auch seinen Artikel "Adaptation as a Feature..." S. 278 f.
- ⁴ Dieser komplette Titel erscheint bei Fradkin, S. 168.
- ⁵ Willett, Das Theater Bertolt Brechts, S. 19.
- ⁶ Esslin, S. 284: "This short play... anticipates the "anti-theatre" of thirty years later. Moreover, being the outcome of almost completely free association, it gives a fascinating insight into Brecht's subconscious mind." In der Tat wurde das Spiel keineswegs durch freie Assoziation hervorgerufen.
- ⁷ Ernst Schuhmacher, Die dramatischen Versuche..., S. 518.
- ⁸ Vgl. V, i, 124-131, 157-159, 170-173, 186, 211-221, 230-260, 263-269, 286-289, 305-320, 345-346.
- ⁹ Vgl. GW 1, 379-380, 382-385, 386-391.
- ¹⁰ Vgl. GW 1, 379-380, 382-383, usw.
- ¹¹ Vgl. Shakespeare, V, i, 188-191; Brecht, GW 1, 379, 382, 387, 390.

¹² Vgl. GW 1, 388: "JESSE: Halt! Aufhören! Goddam!"

387: "POLLY: Rule Britannia! (Alle singen
'Rule Britannia'.) Ich danke
Ihnen, meine Herren. Solange
dieses erschütternde Lied aus
rauhem Männerkehlen erklingt,
ist in Alt-England alles in
Ordnung."

Weiter liest man die Namen "Südpandschap" (383),
"Cooch-Behar" (387, 391), "Townley" (391). Es
wird auch ein Lied gesungen, in dem auf "Uganda"
und "Papa Krüger" hingewiesen wird. (390).

¹³ Willett, Das Theater Bertolt Brechts, S. 31.

¹⁴ Beckley, M.A. Thesis, S. 258 ff. und "Adaptation as a Feature...",
S. 278 f.

¹⁵ Beckley, M.A. Thesis, S. 258. Zu diesem Punkt bemerkte
Reinhold Grimm: "In Anbetracht der vielen Überein-
stimmungen ist man überrascht, wie selten Brecht
einmal eine Zeile wörtlich übernimmt. Ein Beispiel:
"There's a vice that most I do abhor." (II, ii) --
"Ein Laster gibt's, das ich vor allem hasse."
Bertolt Brecht und die Weltliteratur, S. 80,
Fussnote.

¹⁶ Beckley, "Adaptation as a Feature...", S. 279.

¹⁷ William W. Lawrence, Shakespeare's Problem Comedies
(London, 1960), S. 104.

- ¹⁸ Dort, S. 79. Die gleiche Ansicht vertritt Münsterer: "Wenn in einigen späteren Dramen Brechts, vor allem in der Heiligen Johanna der Schlachthöfe und in den Spitzköpfen und den Rundköpfen, ja ganze Partien in enger Anlehnung an Schiller und Goethe parodistisch eingebaut werden, so wendet sich dieser Angriff meiner Empfindung nach nicht gegen die Klassiker, sondern gegen die Mauler und Eskahler, die ihre schmutzigen Geschäfte unter dieser grossen Fassade tätigen." (Erinnerungen..., S. 58).
- ¹⁹ Die Gartenszene von Faust I wurde herbeigeholt; vgl. GW 4, 1815-18. Dantons Tod lieferte Dogsboroughs Worte: "Aber sie werden's / Nicht wagen... Nein, nein, sie werden's nicht wagen." (GW 4, 1756) Vgl. Dantons Tod, II, i und II, iv.
- ²⁰ Vgl. Esslin, S. 306.
- ²¹ Ebd., S. 306.
- ²² Ebd., S. 116.
- ²³ M.A. Thesis, S. 374.
- ²⁴ Dort, S. 79. Dort spricht auch von einer "démystification" von Shakespeare, vom Shakespearischen Helden sowie auch von der Sprache Shakespeares. Die "Entmystifikation" bezieht sich allerdings nicht auf Shakespeare, sondern Hitler. Brecht leugnet die Möglichkeit eines Shakespearischen Helden im 20. Jahrhundert; seine

Kritik richtet sich also gegen eine heutige
Darstellung eines Helden, der im 16. Jahrhundert
vielleicht zeitgemäss war, aber es heute nicht
mehr ist.

7.

DIE BEHANDLUNG EINZELNER DARSTELLUNGSPROBLEME

- ¹ Vgl. John Dover Wilson (ed.) Hamlet (Cambridge, 1967),
S. xvi - xxi.

8.

BRECHT UND SHAKESPEARE 1945-56

¹ Eric Bentley, "German Stagecraft Today," Kenyon Review,
XI (1949), S. 630 f.

² Klaus Völker, "Brecht als Klassiker," in Brecht 1956/66,
Inter Nationes (Bad Godesberg, 1966), S. 35.

³ Theaterarbeit, herausgegeben von Ruth Berlau, Bert Brecht,
et al. (Düsseldorf, 1952), S. 313.

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Dort, S. 78. In dem zitierten Artikel schrieb auch Eric Bentley: "It has even been suggested that Brecht will translate Shakespeare; perhaps he couldn't remake the German theatre, as he wishes to do, w i t h o u t translating Shakespeare, who is, after all, the leading German dramatist." ("German Stagecraft Today," S. 648). Diese Worte schrieb Bentley 1949, bevor es also bekannt wurde, dass Brecht Coriolan bearbeiten würde. Die Bemühungen um ein deutsches Nationaltheater, das sich auf der Dramaturgie Shakespeares basierte, liessen sich von Lessing über Goethe (in seinem Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre) bis nach Brecht verfolgen.

⁶ Ronald Hayman, "A Last Interview with Brecht," London Magazine,
November 1956, S. 50.

⁷ Ebd., S. 51.

⁸ Vgl. Willett, Brecht on Theatre, S. 265, der ein Blatt vom
18. Juli 1955 zitiert. (Brecht-Archiv 23/53).

⁹ Dort, S. 78.

¹⁰ Willett, ebd., S. 265.

9.

CORIOLAN

- ¹ Herbert Ihering, Die Zwanziger Jahre, S. 165.
- ² Henning Rischbieter, "Wir können den Brecht ändern, wenn wir ihn ändern können," Theater Heute, 1962, Heft 12, S. 34.
- ³ Ebd., S. 33.
- ⁴ Dieter Hoffmeier, "Notate zu Bertolt Brechts Bearbeitung von Shakespeares Coriolan, zur Bühnenfassung und zur Inszenierung des Berliner Ensembles," Shakespeare-Jahrbuch, 103 (Weimar, 1967), S. 189.
- ⁵ Jürgen Kuczynski, "Coriolanus: Plutarch -- Shakespeare -- Brecht," Theater der Zeit, 16 (1961), Heft 4, S. 52.
- ⁶ Peter Witzmann, Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts, (Berlin, 1964), S. 101.
- ⁷ Dieter Hoffmeier, S. 179.
- ⁸ Ebd., S. 183.
- ⁹ Günter Grass, "Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir," Akzente, Juni 1964, Heft 3, S. 201.
- ¹⁰ Ebd., S. 218.

- 11 Vgl. Coriolanus: A facsimile of the First Folio Text,
herausgegeben von John Dover Wilson (London, o.D.).
Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories
and Tragedies, a facsimile edition prepared by
Helge Kökeritz (New Haven, 1955).
- 12 Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, ed.
Ruth Berlau, Bert Brecht, et al. (Düsseldorf, 1952).
- 13 Bertolt Brecht, Stücke (Frankfurt-am-Main, 1964), S. 227-381).
- 14 Vgl. Richard Beckley, M.A. Thesis, S. 205.
Jürgen Kuczynski, S. 47: "erstaunlich wenige
Änderungen." In der Tat sind es aber sehr viele.
- 15 Z.B. Shakespeare/Tieck, III, ii, 46-48 (Brecht, GW 6, 2452);
vgl. auch Henning Rischbieter, S. 34; auch
Reinhold Grimm, Bertolt Brecht und die Weltliteratur,
S. 30.
- 16 Vgl. Beckley, M.A. Thesis, S. 203 ff.
Grimm, ebd., S. 82, Fussnote.
- 17 Dieter Hoffmeier, S. 186.
- 18 Ebd., S. 182.
- 19 John Dover Wilson (ed.), Coriolanus (Cambridge, 1960),
S. 207.
- 20 Dieter Hoffmeier, S. 184.
- 21 Günter Grass, S. 210.

- 22 Vgl. Grass, S. 202; Dieter Hoffmeier, S. 179-181;
Brecht, GW 6, 876.
- 23 Henning Rischbieter, S. 33.
- 24 Grass, S. 210.
- 25 Vgl. Dieter Hoffmeier, S. 179, 183.
- 26 Grass, S. 202.
- 27 Ebd., S. 218.
- 28 Johannes Kleinstück, "Bertolt Brecht -- am Coriolan gescheitert,"
Die Welt der Literatur, 5, Heft 2 (18. Jan., 1968),
S. 9. Dieser Artikel erschien erst nach Abschluss
der Arbeit; der Titel wurde also nicht in die
Bibliographie aufgenommen.
- 29 Ebd., S. 9.
- 30 Ebd., S. 9.
- 31 Vgl. Eric Bentley, "German Stagecraft Today," S. 630 ff.
- 32 John Willett, Brecht on Theatre, S. 265.

10.
SCHLUSS

- ¹ Herbert Ihering, Von Reinhardt bis Brecht, II, 20.
- ² Siegfried Melchinger, Shakespeare auf dem modernen Welttheater, S. 17.
- ³ Reinhold Grimm, Bertolt Brecht und die Weltliteratur, S. 47.
- ⁴ Melchinger, S. 18.
- ⁵ I. Fradkin, "Brecht, die Bibel, usw.," S. 168.
- ⁶ Ebd., S. 169.
- ⁷ Ronald Hayman, "A last interview with Brecht," S. 47.
- ⁸ Vgl. Melchinger, Shakespeare auf dem modernen Welttheater; sowie auch die Zeitschrift Theater Heute (insbesondere 5 (1964), Heft 3).
Jan Kott, Shakespeare our Contemporary (London, 1964);
Arnold Kettle (ed.), Shakespeare in a Changing World (London, 1964).
- ⁹ Grimm, "Zwei Brecht Miszellen," Germanisch-Romanische Monatsschrift, 10 (1960), S. 451-453.
- ¹⁰ Melchinger, S. 12.

BIBLIOGRAPHIE

- Abel, Lionel. Metatheatre: A New View of Dramatic Form.
New York, 1963.
- Acton, H.B. The Illusion of the Epoch. London, 1955.
- Adam and Encore. Special Brecht Issue. London (Autumn 1956).
- Adler, Henry. "Bert Brecht's Theatre," The Twentieth Century,
160 (1956), S. 114-123.
- Anders, Günter. Bert Brecht. Gespräche und Erinnerungen.
Zürich, 1962.
- Anders, William. "Notes sur Baal, première pièce de Bert
(1950)
Brecht," Revue d'Histoire du Théâtre, 34, S. 213-221.
- Arendt, Hannah. "Beyond Personal Frustration: The Poetry
of Bertolt Brecht," The Kenyon Review, X (1948),
S. 304-312.
- Bab, Julius. Die Chronik des deutschen Dramas, Fünfter
Teil 1919-26. Berlin, 1926.
- Bablot, Denis. "Leopold Jeßner et Shakespeare," Revue
d'Histoire du Théâtre, XVII, S. 58-68.
- Barthes, Roland. "Brecht, Marx et l'histoire," Cahiers de
la Compagnie Madelaine Renaud / Jean-Louis Barrault,
5 (1957), Heft 21, S. 21-25.
- Beckerman, Bernard. Shakespeare at the Globe. New York, 1962.

Beckley, R.J. "Some Aspects of Brecht's Dramatic Technique in the Light of his Adaptations of English Plays," M.A. Thesis, University of London 1961 (Masch.).

Beckley, Richard. "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique," German Life and Letters, XV, S. 274-284.

Benjamin, Walter. Versuche über Brecht. Frankfurt am Main, 1966.

_____. "Was ist episches Theater?" Akzente, I (April 1954), S. 163-170.

_____. "Zu 'Tasteking'," Akzente, I (1954), Heft 2, S. 149-153.

Bentley, Eric. The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. New York, 1946.

_____. In Search of Theatre. New York, 1953.
London, 1954.

_____. Seven Plays by Bertolt Brecht. New York, 1961.

_____. "Brecht, Poetry, Drama and the People," The Nation, July 31, 1943.

_____. "Bertolt Brecht and His Work," Theatre Arts, XXVIII (1944), S. 509-512.

_____. "German Stagecraft Today," Kenyon Review, XI, S. 630-648.

_____ et al. "Brechtian Women," Theatre Arts,
June, 1962.

Berendsohn, Walter A. Die humanistische Front. Einführung in
die Emigrantenliteratur. Erster Teil. Zürich,
1946.

_____. "Emigrantenliteratur, 1933-47," Reallexikon
der deutschen Literaturgeschichte, I, S. 336-343.

Böckmann, Paul. "Brecht und Shakespeare," Programmheft der
Städtischen Bühnen, Frankfurt am Main, Heft 3,
Spielzeit 1962/3.

Boeninger, Walter A. "The Dilemma of Bertolt Brecht,"
Monatshefte, XLVII (1955), S. 387-392.

Borneman, Ernest. "Credo quia absurdum. An Epitaph for
Bert Brecht," The Kenyon Review, XXI (1959),
S. 169-198.

_____. "Two Brechtians," The Kenyon Review, XXII
(1960), S. 465-492.

Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt
am Main, 1967.

_____. Gedichte. 9 Bde., Frankfurt am Main, 1960-65.

_____. Prosa. 5 Bde., Frankfurt am Main, 1965.

_____. Schriften zum Theater. 7 Bde., Frankfurt am
Main, 1963-64.

_____. Schriften zur Literatur und Kunst. 3 Bde.,
Frankfurt am Main, 1967.

- _____. Stücke. 13 Bde., Frankfurt am Main, 1957-67.
- _____. Versuche. 15 Hefte, Frankfurt am Main, 1957-59.
- _____. Brechts Dreigroschenbuch. Frankfurt am Main, 1960.
- _____. "Briefe des jungen Brecht an Herbert Ihering," Sinn und Form, 10 (1958), S. 28-32.
- _____. Über Klassiker. Ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, 1965.
- Bronnen, Arnolt. Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll: Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Hamburg, 1954.
- _____. Tage mit Bertolt Brecht: Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Wien, 1960.
- Brüggemann, Fritz, ed. Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in den sechziger und siebziger Jahren. Darmstadt, 1966.
- Brustein, Robert S. The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama. Boston, 1964.
- Bryher (pseud.). "Bertolt Brecht," Life and Letters Today, May, 1942.
- Bunge, Hans et al. Bertolt Brecht damals und heute. München, 1962.
- Catulle, Georgette, ed. Le Théâtre élizabéthain. Marseille, 1933.

Chambers, E.K. The Elizabethan Stage. 4 Bde., Oxford, 1923.

Clark, Barrett H. and George Freedley, eds. A History of Modern Drama. New York, 1947.

Demetz, Peter. Marx, Engels und die Dichter. Stuttgart, 1959.

_____, ed. Brecht: A Collection of Critical Essays. New Jersey, 1962.

_____. "Literature in Ulbrichts Germany," Problems of Communism, XI (1962), S. 15-21.

_____. "Galileo in East Berlin: Notes on the Drama in the DDR," German Quarterly, 37 (1964), S. 239-245.

Diebold, Bernhard. Anarchie im Drama: Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Berlin, 1928.

Dietrich, Margret und Paul Stefanek. Deutsche Dramaturgie von Gryphius bis Brecht. München, 1965.

Dort, Bernard. "Brecht devant Shakespeare," Revue d'Histoire du Théâtre, XVII, S. 69-83.

Erpenbeck, Fritz. Lebendiges Theater. Ost-Berlin, 1949.

Erval, François. "Bert Brecht et sa théorie du théâtre épique," Temps Modernes, 1952, S. 1708-1714.

Esslin, Martin. Brecht: The Man and His Work. New York, 1960.

_____. "Brecht's Missing Verse," Encounter, XII (June 1956), S. 60-62.

- _____. "Bert Brecht's Difficulties," Encounter, XIV
(Dez. 1958), S. 73-74.
- _____. "Brecht, the Absurd and the Future," Tulane
Drama Review, Vol. 7, Nr. 4, Summer 1963.
Europe (Sonderheft Bertolt Brecht), 35, H. 133-4, Jan./Feb. 1957.
- Evans, B. Ifor. The Language of Shakespeare's Plays.
London, 1952.
- Ewen, Frederic. Bertolt Brecht: His Life, His Art and His
Times. New York, 1967.
- Fassmann, Kurt. Brecht. Eine Bildbiographie. München, 1958.
- Fechter, Paul. Das Europäische Drama. 3 Bde., Mannheim, 1958.
- Fergusson, Francis. "Three Allegorists: Brecht, Wilder and
Eliot," Sewanee Review, LXIV, S. 544-573.
- Feuchtwanger, Lion. "Briefe an die Freunde," Sinn und Form,
XI, S. 10-19.
- Fischer, Ruth. Stalin and German Communism. Cambridge,
Mass. 1948.
- Forster, Leonard. "Literature and Party Line," University
of Toronto Quarterly, XXVIII, S. 97-115.
- Fradkin, I. "Brecht, die Bibel, die Aufklärung und Shakespeare,"
Kunst und Literatur, XIII, S. 156-175.
- Franzen, Erich. Formen des modernen Dramas. Munich, 1961.
- Frisch, Max. Tagebuch 1946-9. Frankfurt, 1950.

- _____. "Recollections of Brecht," Tulane Drama Review, VI (1961), S. 33-36.
- Garten, H.F. Modern German Drama. London, 1959.
- _____. "Main Trends in German Literature Today," German Life and Letters, NS 1, (1947-8), S. 44-54.
- _____. "The Drama of Bertolt Brecht," German Life and Letters, NS 5 (Jan. 1952).
- Gassner, John. The Theatre in Our Times. A Survey of the Men, Materials and Movements in the Modern Theatre. New York, 1954.
- Geissler, Rolf. Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt, Frisch. Frankfurt a.M., 1961.
- Geißner, Helmut. "Schillerparodien Bertolt Brechts. Ein Epilog zum Schillerjahr," Deutschunterricht für Ausländer, 10 (1960), S. 129-136.
- Goedhart, Gerda. Bertolt Brecht Porträts. Zürich, 1964.
- Goodman, Henry. "Bertolt Brecht as a Traditional Dramatist," Educational Theatre Journal, IV (1952), S. 109-114.
- Gorelik, Mordecai. New Theatre for Old. New York, 1962.
- _____. "Brecht: I am the Einstein of the New Stage Form," Theatre Arts, XLI (March 1957), Heft 3, S. 72 ff.

Graß, Günter. "Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir," Akzente, 3 (Juni 1964), S. 194-221.

_____. "Le Coriolan de Shakespeare et de Brecht," Preuves, 164, S. 3-16.

Gray, Ronald. Brecht. Edinburgh and London, 1961.

Grimm, Reinhold. Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Nürnberg, 1957.

_____. Bert Brecht und die Weltliteratur. Nürnberg, 1961.

_____. Bertolt Brecht. Stuttgart, 1961.

_____. Strukturen: Essays zur deutschen Literatur. Göttingen, 1963.

_____. "Zwei Brecht-Miszellen," Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. X (1960), S. 448 ff.

Grossvogel, David. Four Playwrights and a Postscript. Brecht, Ionesco, Beckett, Genet. Ithaca, 1962.

Gundolf, Friedrich. Shakespeare und der deutsche Geist. Godesberg, 1947.

Haas, Willy. Gestalten der Zeit. Berlin, 1930.

_____. Bert Brecht. (Köpfe des XX. Jahrhunderts, Bd. 7), West-Berlin, 1958.

- _____. Gesicht einer Epoche. München, 1962.
- _____. Gestalten: Essays zur Literatur und Gesellschaft.
Berlin, 1962.
- _____. Die literarische Welt: Zeitgemäßes aus der
Literarischen Welt von 1925-32. Stuttgart, 1963.
- Harrison, G.B. Introducing Shakespeare. Penguin Books, 1966.
- Hayman, Ronald. "A Last Interview with Brecht," London Magazine,
3 (1956), Heft 11, S. 47-52.
- Hays, H.R. "The Poetry of Bertolt Brecht," Poetry, LXVII
(Dez. 1945), S. 148-155.
- Hecht, Werner. "The Development of Brecht's Theory of Epic
Theatre," Tulane Drama Review, V (1961), S. 40-97.
- Heller, Peter. "Nihilist into Activist: Two Phases in the
Development of Bertolt Brecht." Germanic Review,
XXVIII, S. 144-155.
- Hinck, Walter. Die Dramaturgie des späten Brecht.
(Palaestra, No. 229), Göttingen, 1959.
- Hochgesang, Michael. "Bert Brecht und das moderne Theater,"
Merkur, 6 (1952), S. 696-698.
- Hoffmann, Ludwig und Daniel Hofmann-Ostwald. Deutsches
Arbeitertheater 1918-1933. Eine Dokumentation.
Ost-Berlin, 1961.

Hoffmeier, Dieter. "Notate zu Bertolt Brechts Bearbeitung

von Shakespeares Coriolan, zur Bühnenfassung

und zur Inszenierung des Berliner Ensembles,"

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,

Weimar, 1967, S. 177-195.

Hultberg, Helge. Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts.

Kopenhagen, 1962.

_____. "Bert Brecht und Shakespeare," Orbis Litterarum,
XIV (1959), S. 89-104.

_____. "Brechts Schriften zum Theater," Orbis
Litterarum, XIX (1964), Heft 4, S. 229-231.

Ihering, Herbert. Berliner Dramaturgie. Ost-Berlin, 1947.

_____, ed. Theaterstadt Berlin. Ein Almanach.
Ost-Berlin, 1948.

_____. Die Zwanziger Jahre. Ost-Berlin, 1948.

_____. Bertolt Brecht und das Theater. Berlin, 1959.

_____. Von Reinhardt bis Brecht (3 Bde.), Ost-Berlin,
1959-61.

_____. Begegnungen mit Zeit und Menschen. Berlin, 1963.

Inter Nationes, ed. Bertolt Brecht. Bad Godesberg, 1966.

Jacobsohn, Siegfried. Jahre der Bühne. Reineck bei Hamburg,
1965.

Jäggi, Willy, ed. Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen
Drama: 5 Essays. Basel/Stuttgart, 1962.

_____, et al. Der deutsche Shakespeare. Basel, 1965.
Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Berlin und
Leipzig, 1900.- 1967.

Kächele, Heinz. Bertolt Brecht: Sein Leben in Bildern.
Leipzig, 1963.

Kaiser, Joachim. "Wie spielen wir nun Brecht?" Theater Heute,
1965, Heft 1, S. 57-59.

Kaufmann, Hans. Bertolt Brecht - Geschichtsdrama und
Parabelstück. Berlin, 1962.

Kerr, Alfred. Die Welt im Drama. Köln/Berlin, 1954.

Kesting, Marianne. Bertolt Brecht dargestellt in Selbst-
zeugnissen und Bilddokumenten. Reinek bei
Hamburg, 1959.

_____. Das epische Theater. Stuttgart, 1959.

_____. Panorama des zeitgenössischen Theaters: 50
literarische Porträts. München, 1962.

_____. "Gedanken zum epischen Theater," Merkur,
10 (1956), S. 1127-1132.

Kettle, Arnold, ed. Shakespeare in a Changing World.
London, 1964.

Keynes, John Maynard. The Economic Consequence of the Peace.
New York, 1920.

- Kilian, Eugen. "Shakespeare und die Mode des Tages,"
Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft,
LXI, S. 7-38.
- Kitchin, Laurence. Mid Century Drama. London, 1960.
- Klotz, Volker. Brecht. Versuch über das Werk. Darmstadt,
1957.
- _____. Geschlossene und offene Form im Drama.
München, 1960.
- _____. Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten.
Darmstadt, 1962.
- Knight, G. Wilson. The Wheel of Fire. London, 1965.
- _____. The Imperial Theme. London, 1965.
- Koestler, Arthur. The Invisible Writing. London, 1954.
- Kortner, Fritz. Aller Tage Abend. München, 1959.
- Kott, Jan. Shakespeare our Contemporary. London, 1964.
- Kuczynski, Jürgen. "Coriolanus: Plutarch - Shakespeare -
Brecht," Theater der Zeit, 16 (1961), Heft 4,
S. 43-52.
- Kulisiewicz, Tadeusz. Zeichnungen zur Inszenierung des
Berliner Ensembles B.B.: Der Kaukasische
Kreidekreis. Berlin, 1956.
- Laboulle, Louise J. "A Note on Bertolt Brecht's Adaptation
of Marlowe's Edward II," Modern Language Review,
LIV, S. 214-220.

Lange, Victor. Modern German Literature 1870-1940.

Ithaca, N.Y., 1945.

Lascelles, Mary. Shakespeare's Measure for Measure.

London, 1953.

Lawrence, William W. Shakespeare's Problem Comedies.

London, 1960.

Lenya, Lotte. "That was a time," Theatre Arts (New York,
May 1956).

Lethbridge, Alan. Germany as it is Today. London, 1921.

Lindt, Peter M. Schriftsteller im Exil: Zwei Jahre deutsche
literarische Sendung am Rundfunk in New York.

New York, 1944.

Luethy, Herbert. "Of Poor Bert Brecht," Encounter, 34
(July 1956), S. 33-53.

Lumley, Frederick. Trends in 20th Century Drama.

London, 1956.

Mann, Otto, ed. and Hermann Friedmann. Deutsche Literatur
im 20. Jahrhundert: Gestalten und Strukturen.

Heidelberg, 1956.

Mann, Otto. B.B. - Maß oder Mythos? Ein kritischer Beitrag
über die Schaustücke Bertolt Brechts.

Heidelberg, 1958.

_____. Geschichte des deutschen Dramas.

Stuttgart, 1960.

- Mayer, Hans. Bert Brecht und die Tradition. Pfullingen, 1961.
- _____. Anmerkungen zu Brecht. Frankfurt am Main, 1965.
- Melchinger, Siegfried. Theater der Gegenwart. Frankfurt, 1956.
- _____, et al. Das Ärgernis Brecht. Basel, 1961.
- _____, und Henning Rischbieter. Welttheater: Bühnen, Autoren, Inszenierungen. Braunschweig, 1962.
- _____. Shakespeare auf dem modernen Welttheater. Velber bei Hannover, 1964.
- _____. "Verteidigung der Individualität," Theater Heute, 1965, Heft 1, S. 6.
- _____. "Wie spielen wir Shakespeare?" Theater Heute, 1964, Heft 4.
- Milnes, Humphery. "The Concept of Man in Bertolt Brecht," University of Toronto Quarterly, XXXII (1963), S. 217-228.
- Mowrer, Lilian T. "The Theatre in Berlin," Drama, XIX, S. 138-140.
- Müller, Klaus-Detlef. Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen, 1967.
- Münsterer, Hans Otto. Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich, 1963.
- Nagler, A.M. Shakespeare's Stage. New Haven, 1958.

- Nellhaus, Gerhard. "Introductory Notes to Bertolt Brecht;
Puntilla: Two Episodes," Accent, XIV, S. 122-124.
- Nelson, Robert J. The Dramatist's Conception of his Art:
Shakespeare to Anouilh. New Haven, 1958.
- Nicoll, Allardyce. The Theatre and Dramatic Theory. London,
1962.
- Niessen, Carl. Max Reinhardt und seine Bühnenbildner.
Köln, 1958.
- _____. Brecht auf der Bühne. Köln, 1959.
- _____. Das deutsche Theater bürgert Shakespeare ein.
Köln, 1960.
- Ognjanov, Ljubomir. "Brecht und das klassische Erbe,"
Weimarer Beiträge, 1963, Heft 1, S. 141-149.
- Palitsch, Peter. "Mutter Courage, 20 Jahre danach,"
Theater Heute, 1965, Heft 1, S. 60-64.
- Parker, R.B. "Dramaturgy in Shakespeare and Brecht,"
University of Toronto Quarterly, XXXII (1963),
S. 229-246.
- Pascal, R. Shakespeare in Germany, 1740-1815. Cambridge,
1937.
- Peacock, Ronald. The Art of Drama. London, 1957.
- Pem [P. Markus]. Heimweh nach dem Kurfürstendamm.
West-Berlin, 1952.

Pfeiffer, Herbert. Berlin: zwanziger Jahre. Berlin, 1961.

Pintzka, Wolfgang. Die Schauspielerin Helene Weigel: ein Fotobuch. Berlin, 1959.

Piscator, Erwin. Das politische Theater. Reineck bei Hamburg, 1963.

Polgar, Alfred. Ja und Nein. Hamburg, 1956.

_____. Handbuch des Kritikers. Zürich, 1938.

Price, Lawrence M. Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500-1960. Bern und München, 1961.

Ribner, Irving. The English History Play in the Age of Shakespeare. London, 1965.

Rischbieter, Henning. "Wir können den Brecht ändern, wenn wir ihn ändern können," Theater Heute, 1964, Heft 11, S. 28-35.

Rothe, Hans. Max Reinhardt: 25 Jahre Deutsches Theater 1905-30. 2 Bde., (Bd. 2 mit Franz Horch), München, 1930.

_____. Der Kampf um Shakespeare. Baden-Baden, 1956.

_____. Shakespeare als Provokation. München, 1961.

Rühle, Jürgen. Das gefesselte Theater. Köln, Berlin, 1957.

_____. Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht. München, 1963.

Sartre, Jean-Paul. "Brecht et les classiques," World Theatre,
VII (1958), Heft 1, S. 11-19.

Schöne, Albrecht. "Bertolt Brecht: Theatertheorie und
dramatische Dichtung," Euphorion, 52 (1958),
S. 272-296.

Schuhmacher, Erich. Macbeth auf der deutschen Bühne.
Emsdetten, 1938.

Schuhmacher, Ernst. Die Dramatischen Versuche Bertolt Brechts
1918-33. Berlin, 1955.

Schulze Vellinghausen, Albert. Theaterkritik 1952-60. ed.
Henning Rischbieter, Hannover, 1961.

Serreau, Geneviève, et al. Bertolt Brecht. Paris, 1960.

Shakespeare, William. The Works of Shakespeare. Edited for
the syndics of the Cambridge University Press
by John Dover Wilson, Cambridge, 1948-.

_____. Shakespeares dramatische Werke. Übersetzt
von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck,
ed. von Wilhelm Oechelhäuser, Stuttgart, Leipzig,
Berlin, Wien, 1891.

_____. Shakespeares dramatische Werke. Übersetzt
von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck,
herausgegeben und revidiert von Hans Matter
(12 Bde.), Basel, 1953.

- Sherwin, Judith Johnson. "The World is Mean and Man Uncouth,"
Virginia Quarterly Review, XXXV, S. 258-270.
- Sinn und Form: Sonderheft Bertolt Brecht. J.R. Becher und
P. Wiegler ed., Potsdam, 1949.
- Sinn und Form: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Die deutsche
Akademie der Künste ed., Berlin, 1957.
- Smith, Irwin. Shakespeare's Globe Playhouse. New York, 1956.
- Snyder, Louis L. The Weimar Republic. New York, 1966.
- Spalter, Max. Brecht's Tradition. Baltimore, 1967.
- Spencer, T.J.B., ed. Shakespeare: A Celebration 1564-1964.
Penguin Books, 1964.
- _____, ed. Shakespeare's Plutarch. Penguin Books,
1964.
- Spurgeon, Caroline F.E. Shakespeare's Imagery and What It
Tells Us. Cambridge, 1935.
- Stahl, Ernst Leopold. Shakespeare und das deutsche Theater.
Stuttgart, 1947.
- Steffensen, Steffen. "Der Theoretiker Brecht," Orbis
Litterarum, XIX (1964), S. 152-160.
- Steiner, George. "Marxism and the Literary Critic,"
Encounter, XIV (Nov. 1958), S. 33-43.
- Stern, Ernst and Heinz Herald. Max Reinhardt und seine
Bühne. Berlin, 1918.

Sternberg, Fritz. Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen, 1963.

Storz, Gerhard. "Verteidigung der 'guten Interpreten'," Theater Heute, 1965, Heft 1, S. 5-6.

Strelka, Joseph. Brecht, Horvath, Dürrenmatt, Wege und Abwege des modernen Dramas. Wien, Hannover, Bern, 1962.

Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt, 1956.

Tank, Kurt Lothar. Theater in der Gegenwart. Gelnhausen, 1962.

Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Ed. Ruth Berlau, Bert Brecht, et al. Düsseldorf, 1952.

Thompson, Lawrence. "Bert Brecht," Kenyon Review, II, S. 319-329.

Tillyard, E.M.W. The Elizabethan World Picture. New York, n.d.

Traversi, Derek. Shakespeare: The Roman Plays. London, 1963.

Tulane Drama Review. (Sonderheft Bertolt Brecht), September, 1961.

Tynan, Kenneth. "Brecht and the German Theatre," The New Yorker, 12. Sept. 1959.

Unseld, Siegfried, ed. Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Suhrkamp, 1960.

Viertel, Berthold. "Bertolt Brecht, Dramatist," The Kenyon Review, VII (1945), S. 467-475.

Walser, Martin. "Für einen neuen Realismus," Theater Heute,
1965, Heft 1, S. 1-5.

Webster, Margaret. Shakespeare Without Tears. Greenwich, 1961.

Weiskopf, F.C. Unter fremden Himmeln. Ein Abriß der deutschen
Literatur im Exil. Ost-Berlin, 1947.

Wekwerth, Manfred. Theater in Veränderung. Berlin, 1960.

_____. "Verfremden wir die Lehre Brechts!" Theater
Heute, 1965, Heft 1, S. 64-66.

Werner, Bruno E. Die zwanziger Jahre: Von Morgens bis Mitternachts.
München, 1962.

Willetts, John. Das Theater Bertolt Brechts: Eine Betrachtung.
Reineck bei Hamburg, 1964.

_____. Brecht on Theatre, the Development of an
Aesthetic. London, 1964.

_____. "Brecht in England," Sinn und Form, IX,
S. 388-390.

Wilson, John Dover. Life in Shakespeare's England.
Penguin Books, 1962.

Wintzen, René. Bertolt Brecht. Paris, 1954.

Witt, Clemens, ed. Gespräch auf der Probe. Zürich, 1961.

Witzmann, Peter. Antike Tradition im Werke Bertolt Brechts.
Berlin, 1964.

Zeraffa, Michel. "Shakespeare, Brecht und die Geschichte,"
Geist und Zeit, IV, S. 37-38.

Zwerenz, Gerhard. Aristotelische und Brechtsche Dramatik.
Rudolfstadt, 1956.

_____. "Graß, Brecht und der 17. Juni," Theater Heute,
1966, Heft 3, S. 24.