
Detlev Schöttker

Brechts »Theaterarbeit«

Ein Grundlagenwerk und seine Ausgrenzungen

In den siebziger Jahren überragte die Deutung der Werke Brechts die anderer Autoren an Umfang und Intensität um ein Vielfaches. Alles wurde diskutiert, scheinbar nichts ausgelassen. Inzwischen ist die Diskussion zum Erliegen gekommen, da die gesellschaftliche und politische Dimension der Literatur, deren Repräsentant Brecht wie kein anderer war, in den neuen kulturwissenschaftlichen Konzeptionen keine Rolle mehr spielt. Die Protagonisten der Brechtforschung und einige ihrer Anhänger publizieren zwar weiter, stoßen aber nicht auf Widerspruch, so daß sich Defizite fortsetzen. Dies ist auch bei einem 1952 erschienenen Band mit dem Titel *Theaterarbeit* der Fall, über den nichts geschrieben wurde, vermutlich weil der Name Brechts hier nur als Teil einer »Redaktion« auftaucht und theoretische Äußerungen eher im Hintergrund stehen.¹ In Editionen und Handbüchern wird er nicht oder nur am Rande berücksichtigt: In der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* sind selbst die aus dem Band übernommenen Texte nur unzureichend ediert.² In der fünf-bändigen Ausgabe des *Brecht-Handbuchs* (2001–2003) wird der Band nicht als eigenständiges Werk behandelt, so daß die Mängel der Edition nicht korrigiert wurden.³ Dennoch ist die *Theaterarbeit* mit 400 großformatigen Seiten, aufwendiger Typographie und zahlreichen Abbildungen nicht nur repräsentativer als alle Publikationen Brechts, sie enthält auch die einzige umfassende Darstellung der epischen Dramaturgie zu seinen Lebzeiten. Durch die Vernachlässigung des Bandes hat eine unbedachte Brechtphilologie deshalb fortgesetzt, was die Kulturinstitutionen der DDR seit Beginn der fünfziger Jahre aus politischen Gründen betrieben haben: die Ausgrenzung eines Grundlagenwerks.

Vorgeschichte: Brechts kommunistische Kritiker. – Wann immer Brecht über Fragen des Theaters geschrieben hat, waren Inszenierungen eigener oder fremder Stücke Grundlage der Überlegungen. Stärker theoretisch orientiert sind nur die Dialoge des *Messingkaufs*, die ab 1939 in den USA entstanden, zu Lebzeiten aber nicht veröffentlicht wurden, und das *Kleine Organon für das Theater*, das Brecht 1948 schrieb und ein Jahr später in einem Sonderheft von *Sinn und Form* veröffentlichte. Beides sind Ausnahmen. Im ersten Fall sah sich Brecht gezwungen, die philosophischen und dramaturgischen Grundlagen seines Theaters zu erläutern, da Georg Lukács die Auffassung vertrat, daß seine Stücke

nicht als realistisch zu bezeichnen seien. Im zweiten Fall wollte er nach der Rückkehr aus dem US-amerikanischen Exil ein konzeptionelles Fundament für die Aufführung seiner Stücke in Berlin schaffen. Im August 1948 bezeichnete er den Text in seinem *Journal* als »kurze Zusammenfassung des *Messingkaufs*« (GBA 26, S. 321), übernahm ihn aber nicht in die *Theaterarbeit* und verwarf ihn in »Nachträgen« und Ergänzungen, die er seit 1954 vornahm.

In der *Theaterarbeit* hat Brecht Erfahrungen einer über 30jährigen Tätigkeit als Dramatiker und Regisseur zusammengefaßt und seine Dramaturgie systematisch dargestellt. Eine erste Zusammenfassung waren die *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*«, die 1930 im 2. Heft der *Versuche* erschienen sind. Brecht grenzte hier bekanntlich die »epische Form« des Dramas von der »dramatischen Form« ab, da er das Theater von einem »Genußmittel« zu einem »Lehrgegenstand« machen wollte (GBA 24, S. 74 ff.). Handeln sollte als sozial geprägtes Verhalten in erzählender Weise vorgeführt, nicht als natürlich angelegtes mit theatralischer Leidenschaft verkörpert werden. Damit provozierte Brecht jedoch den Widerspruch von Georg Lukács, der zur dauerhaften Ausgrenzung seines Werkes aus dem Kanon des sozialistischen Realismus führte. Was hier passierte, ist zwar mehrfach beschrieben, aber in seinen langfristigen Folgen für Brechts Werk bisher keineswegs genügend erhellt worden. Das gilt nicht zuletzt für die *Theaterarbeit*.

In einem Artikel, der 1932 unter dem Titel *Aus der Not eine Tugend* in der *Linkskurve*, dem Organ des »Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller« erschien, hat Lukács Formulierungen aus Brechts *Anmerkungen zu Mahagonny* verwendet, um die Reportagetechnik in Romanen sozialistischer Autoren zu verurteilen. Die Kritik übertrug er auf Brechts Stück *Die Maßnahme*, dem er vorwarf, daß die »revolutionäre Gesinnung« hier »abstrakte Predigt« bleibe.¹ Diesen Vorwurf der »Abstraktion« haben Lukács und seine Anhänger dauerhaft wiederholt. Nachdem er 1932 nach Moskau gegangen war, legte er seine Position in mehreren Aufsätzen dar. Orientierung liefert ihm der »Erste Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller«, der 1934 in Moskau stattfand und zur Forderung nach einem sozialistischen Realismus führte.⁵ Nicht die Darstellung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern die Betonung der hinter ihr verborgenen historischen Gesetzmäßigkeiten war Lukács das wichtigste Kriterium eines neuen Realismus, so daß der bürgerliche des 19. Jahrhunderts im Sinne des historischen Materialismus erweitert wurde. »Im großen Realismus«, so Lukács 1938 in seinem Aufsatz *Es geht um den Realismus*, »wird also nicht eine unmittelbar evidente, aber objektiv desto wichtigere dauerhafte Tendenz der Wirklichkeit gestaltet.«⁶

Mit diesem Aufsatz hat Lukács zugleich in die Expressionismus-Debatte der Moskauer Zeitschrift *Das Wort* eingegriffen und ihr eine Wendung gegeben, die auch Brechts Werk berührte. Ging es in der Debatte zunächst um die Frage, ob

die Vertreter der Avantgarde beim Kampf gegen den Faschismus versagt hätten, so wurden nun deren ästhetische Verfahren wie Montage, Reduktion und Typisierung, an denen sich auch Brecht orientierte, zum Gegenstand der Kritik. Lukács verurteilte sie als »Abstraktionen«, bescheinigte Brecht aber Besserung: Die Szene *Der Spitzel* (aus der Folge *Furcht und Elend des Dritten Reiches*), die zuvor im *Wort* gedruckt worden war, zeige, daß er »den Kampf gegen die Unmenschlichkeit des Faschismus bereits in einer bei ihm neuen, vieltönigen und abgestuft realistischen Weise« führe.⁷

Brecht hat sich von dieser Vereinnahmung deutlich distanziert und in seinem *Journal* seit August 1939 mehrfach zu Gegendarstellungen angesetzt, bis er schließlich feststellte: »Die Realismusdebatte blockiert die Produktion, wenn sie so weitergeht.« (*GBA* 26, S. 321) Blockiert aber wurde allenfalls die Arbeit an literarischen Werken. Denn tatsächlich hat Lukács' Kritik dazu geführt, daß Brecht über die Grundlagen seiner Dramaturgie nachzudenken begann. Ergebnis der Überlegungen waren neben dem *Messingkauf* auch einige Beiträge zur Expressionismus- bzw. Realismus-Debatte. Doch konnten sie keine Öffentlichkeit erreichen, da die Beiträge von der Redaktion des *Wort* abgelehnt wurden, so daß sie erst postum in den *Gesammelten Werken* (1967) erschienen sind. Von einer Brecht-Lukács-Debatte kann man deshalb in publizistischer Hinsicht nicht sprechen. Sie ist ein Phänomen der frühen siebziger Jahre, in denen die Literaturwissenschaft begann, sich mit den verschiedenen Auffassungen des Realismus auseinanderzusetzen.⁸

Zwar gehörte Brecht – zusammen mit Lion Feuchtwanger und Willi Bredel – nach Angaben auf dem Titelblatt zur »Redaktion« des *Wort*, hatte aber keinen Einfluß auf Entscheidungen, da er wie Feuchtwanger und später auch Bredel nicht in Moskau lebte. Im Sommer 1938 distanzierte er sich deshalb in einem Brief an Bredel von der Redaktion: »Leider gestaltet sich die Mitarbeit am ›Wort‹ immer problematischer. Die Zeitschrift scheint immer mehr in eine eigentümliche Front einzuschwenken, in der eine kleine Clique, anscheinend geführt von Lukács und Hay, ein ganz bestimmtes literarisches Formideal aufstellt, was die Bekämpfung alles dessen bedeutet, was sich diesem, dem bürgerlichen Romanier des vorigen Jahrhunderts abgezogenen Formideal nicht anpaßt. I. . .] Vom ›Wort‹ bekomme ich immer nur schon ausgesuchtes Material, und meine Einwände werden fast nie berücksichtigt. Ich kann Ihnen versichern, das geht nicht mehr lang so.« (*GBA* 29, S. 106) Da Bredel im April 1937 nach Spanien gegangen war, um mit den Internationalen Brigaden gegen Francos Truppen zu kämpfen, wurde Fritz Erpenbeck, ein Anhänger Lukács', geschäftsführender Redakteur der Zeitschrift. Brechts Beiträge wurden nun offen boykottiert.⁹

Der Zustand war von Dauer. Denn 1946 wurde Erpenbeck Chefredakteur von *Theater der Zeit*, der einzigen Zeitschrift für Bühnenwesen in der sowjetischen Besatzungszone bzw. der DDR und ab 1951 Leiter der Zentralen Spielplan-

kommission im Ministerium für Volksbildung sowie Leiter der Abteilung Darstellende Kunst. Bis zu Brechts Tod hat Erpenbeck keine Inszenierung Brechts positiv gewürdigt und keinen seiner Texte in der von ihm redigierten Zeitschrift gedruckt.¹⁰ Statt dessen betonte er immer wieder die Unvereinbarkeit des epischen Theaters mit dem sozialistischen Realismus. Darüber hinaus war er am Verbot der Oper *Das Verhör des Lukullus* beteiligt, die Brecht gemeinsam mit Paul Dessau geschrieben und 1951 inszeniert hatte. Nachdem das Sekretariat des Zentralkomitees der SED am 12. März 1951 den Beschluß gefaßt hatte, die Oper vom Spielplan abzusetzen, leitete Erpenbeck einen Tag darauf die Diskussion einer nichtöffentlichen Probe-Aufführung vor Kulturfunktionären, die den Beschluß bekräftigten. Wenige Tage später, am 17. März 1951, wurde auf der 5. Tagung des ZK der SED die Kampagne »Gegen den Formalismus in Kunst und Literatur« beschlossen, die sich mit direktem Bezug auf die *Lukullus*-Oper auch gegen das epische Theater richtete.¹¹

Der Band: Lehrbuch des epischen Theaters. – Brechts Entscheidung für die Publikation einer Gesamtdarstellung stand in direktem Zusammenhang mit dieser Kampagne.¹² Bereits zwei Wochen später, am 2. April 1951, wurde ein »Vorvertrag« über einen Band mit dem Dresdner Verlag abgeschlossen, der »Theaterchronik des Berliner Ensembles« heißen sollte.¹³ Als Erscheinungstermin war Oktober 1951 vorgesehen. Unterzeichnet wurde der »Vorvertrag« im Auftrage des Berliner Ensemble von Peter Palitzsch, Claus Hubalek, Käthe Rülicke und Helene Weigel. Palitzsch, der als Graphiker Kontakte zum Dresdner Verlag hatte, war von Brecht mit der Gestaltung beauftragt worden. Brecht selbst hielt sich als Person im Hintergrund. Doch organisierte er nicht nur die Darstellung in allen Details, wie Berichte bestätigen, sondern war auch Autor der meisten Texte. Daß er nicht als Herausgeber fungierte, ist nicht mit dem kollektiven Anspruch der Arbeit zu erklären, sondern war eine taktische Maßnahme, die die Genehmigung des Drucks erleichtern und die Verbreitung des Bandes fördern sollte.¹⁴

Daß dies bei der *Theaterarbeit* notwendig war, zeigen die weiteren Vorgänge. Schon vor seinem Erscheinen (im Mai 1952) war der Band ins Visier der Behörden geraten. In einem Beschluß der Abteilung Kultur beim ZK der SED vom 2. Februar 1952 heißt es: »Der Sektor Kunst wird beauftragt, ein Exposé über die Arbeit des formalistischen Brecht-Kreises für das Sekretariat auszuarbeiten. Der vom Berliner Ensemble herausgegebene Theater-Almanach soll dabei einer besonderen Analyse unterzogen werden. Der Almanach kann erscheinen. Vom Kulturfond sind keine Zuschüsse zu zahlen. Die Kritik des Almanachs ist vorzubereiten.«¹⁵ Ob Brecht darüber informiert war, daß der Band unter Beobachtung stand, ist unbekannt. Zumindest aber bot er seinen Widersachern wenig Angriffsflächen und ist damit einem Grundsatz der *Fünf Schwierigkeiten beim*

Schreiben der Wahrheit gefolgt, wonach »List nötig« sei, um Meinungen zu verbreiten (GBA 22, S. 88).

An die Stelle der Theorie trat die Veranschaulichung der Dramaturgie in Wort und Bild. Vorgestellt werden Inszenierungen, die die Vielfalt epischer Theaterformen verdeutlichen. Dazu gehören neben Brechts eigenen Stücken *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Die Mutter* sowie *Mutter Courage und ihre Kinder* drei Bearbeitungen: Gorkis *Wassa Schelesnowa*, Lenz' *Hofmeister* und Hauptmanns *Biberpelz* und *Roter Hahn*. Neben Textauszügen bietet der Band Fotos der Inszenierungen, Abbildungen von Plakaten und Bühnenmodellen, literaturwissenschaftliche Analysen, ausgewählte Kritiken, historische Erläuterungen, Darstellungen zur Regiearbeit, Erläuterungen zu Figuren, Beschreibungen von Szenen sowie Beiträge über Schauspieler, Musik, Bühnenbau, Kostüme und Masken. Das Inhaltsverzeichnis gibt nicht die Abfolge der Beiträge wieder, sondern orientiert sich an thematischen Schwerpunkten: Fabeln, Regie, Schauspielersches, Sprachliches, Szenenbeschreibungen, Werbung, Fotografie etc. Damit ist der Band als Handbuch ausgewiesen.

Der Begriff der Verfremdung, den Brecht im *Messingkauf* erstmals erläutert und später auch im *Kleinen Organon* verwendet hat, spielt hier keine Rolle mehr. Er sollte eine Verbindung zwischen der Bühnendarstellung und ihrer mentalen Verarbeitung beim Publikum herstellen, ist aber nicht aus der Aufführungspraxis hervorgegangen und wurde von einer pädagogisch überhitzten Brechtforschung seit Ende der sechziger Jahre so aufgebauscht, daß andere ästhetische Verfahren des epischen Theaters darüber vernachlässigt wurden. In der *Theaterarbeit* hat Brecht neue Kategorien verwendet, auf die er auch in den folgenden Jahren immer wieder zurückgekommen ist, wenn es um Ergänzung oder Erneuerung seiner Theorie ging: Modell, Drehpunkt und Einfachheit.¹⁶

Überwölbt werden die Überlegungen zu den ästhetischen Grundbegriffen allerdings durch Texte, die die Verankerung des epischen Theaters in der literarischen Tradition belegen sollten, da hier ein zentraler Angriffspunkt seiner Gegner lag und der sozialistische Realismus mit dem Anspruch auftrat, das bürgerliche Erbe weiterzuführen. Brecht hat deshalb nicht nur Arbeiten befreundeter Autoren aufgenommen (wie Paul Dessau, Berthold Viertel, Paul Rilla, Elisabeth Hauptmann, Hans Mayer, Herbert Ihering und Anna Seghers), sondern auch Texte von Lukács über Gorki, Gerhart Hauptmann und den Naturalismus. Daß auch Artikel von Erpenbeck hier auftauchen (es handelt sich um Beiträge über Angelika Hurwicz und Regine Lutz, zwei Schauspielerinnen des Berliner Ensembles), läßt die taktische Anlage des Bandes deutlich werden. Die Namen der Autoren tauchen im Inhaltsverzeichnis allerdings nicht auf, so daß der Eindruck eines kollektiven Werkes entsteht. Verdeckt werden sollte damit aber wohl vor allem, daß die meisten Beiträge von Brecht stammen. Diese sind entweder mit vollem Namen oder mit dem Kürzel »b.« bezeichnet. Einige tragen

keinen Verfassernachweis, sind aber zumindest durch Brechts Mitwirkung entstanden.¹⁷ Andere Beiträge hat er eigens für den Band geschrieben oder hier erstmals veröffentlicht.¹⁸

Nach Erscheinen hat sich Brecht selbst um die Verbreitung des Bandes bemüht und dabei vor allem Repräsentanten kultureller Institutionen angesprochen. Im Mai 1952 heißt es in einem Brief an Hans Mayer, der seit 1948 Inhaber des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literatur an der Universität Leipzig war: »Könnten Sie nicht doch bald etwas über ›Theaterarbeit‹ schreiben? Bei uns gehen immer noch solche Veröffentlichungen sang- und klanglos vorüber.« (GBA 30, S. 125 f.) Im Juli schreibt Brecht an Helmut Holtzhauer, der die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten leitete: »Es wäre nötig, daß etwas für die Verbreitung des Buches ›Theaterarbeit‹ geschieht. Das Buch wurde ja keineswegs nur für Fachleute geschrieben« (ebd., S. 132). Und im August heißt es in einem Brief an Friedrich Wolf: »Sehr dankbar wären wir Dir übrigens, wenn Du bei der Volksbühne anregen würdest, daß sie etwas für den Vertrieb von ›Theaterarbeit‹ an ihre Mitglieder tut.« (ebd., S. 136) Zwar fand im Juni 1952 noch ein Gespräch über das Buch im Berliner Rundfunk statt, an dem auch Brecht teilnahm, doch gab es keine weitere Resonanz.¹⁹

Erweiterungen: Stanislawski-Diskussion und »Modellbücher«. – Statt der *Theaterarbeit* wurde von den Kulturinstitutionen die Verbreitung eines anderen Lehrbuches gefördert. Es war 1947 im Aufbau-Verlag unter dem Titel *Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System* erschienen.²⁰ Den pädagogischen Status hatte es nicht nur dem Titel nach. Denn sein Autor Ottofritz Gaillard und die Verfasser von Geleitwort und Anhang, Maxim Vallentin und Otto Lang, waren 1947 Gründer und seither Leiter des Deutschen Theaterinstituts in Weimar, das 1953 in die Theaterhochschule Leipzig übergang. Brecht las das Buch bereits Mitte September 1947 im Exil in Los Angeles. Im *Journal* schreibt er: »Lese ›Das deutsche Stanislawski-Buch‹ (Ottofritz Gaillard, Vallentin). Sie praktizieren das jetzt in Weimar.« (GBA 27, S. 246) Nach der Rückkehr drückte er seine Abneigung deutlicher aus. Anfang Januar 1948 heißt es im *Journal*: »Was mich besonders anekelt an dem ›Deutschen Stanislawski-Buch‹ ist der hausbacken moralische Ton, der sich nicht einmal als handwerksmoralisch auslegen läßt, weil die Kurpfuscher eben keine echte Handwerksmoral haben können.« (Ebd., S. 261)

Das Urteil war nicht ad hoc gefällt. Seit Mitte der dreißiger Jahre hatte Brecht sich mit den Schriften Stanislawskis beschäftigt und seine Theatertheorie in Abgrenzung zu dessen System formuliert, das sowohl im zaristischen Rußland als auch in der Sowjetunion gefördert und von vielen Schülern verbreitet wurde. Die detailgetreue Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, die Identifikation des Schauspielers mit der Figur und die des Zuschauers mit dem Bühnen-

geschehen waren die Grundpfeiler der Theorie, so daß die Konzeption Überschneidungen mit dem naturalistischen Theater aufweist.²¹ Wann immer Brecht ablehnend vom »Naturalismus« sprach, meinte er damit nicht die Bewegung der deutschen Literatur, sondern Stanislawskis System, wie das »Naturalismus«-Kapitel im *Messingkauf* zeigt (vgl. *GBA* 22, S. 703 ff.). Zugleich wuchs die Einsicht in die Notwendigkeit, auch das eigene Theater systematisch darzustellen. »Ich habe«, so schreibt er im Juli 1936 an Erwin Piscator, »Stanislawskis ›My Life in Art‹ mit Neid und Unruhe gelesen. Der Mann hat sein System in Ordnung gebracht, und die Folge ist, daß sie in Paris und New York Stanislawski-Schüler werden. Muß das sein? Wir sind wirklich weltfremde Träumer.« (*GBA* 28, S. 558)

1953 wurde Brecht wiederum mit Stanislawskis Regiemethoden konfrontiert, da die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten die Methoden des russischen Regisseurs durch eine Konferenz bekannter machen wollte. Sie fand vom 17. bis 19. April in Berlin statt und wurde unter anderem von Erpenbeck organisiert. Brecht, Helene Weigel und andere Mitarbeiter des Berliner Ensembles nahmen daran teil. Für sie sprach Helene Weigel, der Brecht die Rede geschrieben hatte. Dabei versuchte er eine Konfrontation zu vermeiden und ließ erklären, daß »das Berliner Ensemble vor einiger Zeit angefangen« habe, »die Stanislawskische Arbeitsweise zu studieren und einiges davon bei Proben von Stücken auszuprobieren«. Aus diesem Grund sei es sinnlos, eine »künstliche Kluft zwischen unserer Arbeitsweise und der Stanislawskischen aufzureißen« (*GBA* 23, S. 234 ff.). Im Vorfeld der Konferenz hatte Brecht in der Tat eine Reihe von Texten verfaßt, in denen er sich mit den Methoden des russischen Regisseurs auseinandersetzte.²² Doch wurden sie verworfen. Dabei grenzte er sich nicht von Stanislawski selbst, sondern von Publikationen seiner Schüler ab.²³

Die Beiträge und Ergebnisse der Stanislawski-Konferenz wurden 1953 in vier Heften von *Theater der Zeit* unter der Überschrift »Unsere Stanislawski-Diskussion« veröffentlicht (Heft 5 bis 8), darunter auch die Rede von Helene Weigel. In einigen Artikeln wird offene Kritik an den Arbeiten des Berliner Ensembles geübt. Zu ihnen gehört ein Beitrag von Harald Hauser, der im 6. Heft unter der Überschrift *Abstraktion* veröffentlicht wurde. Hauser bezieht sich auf die *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in der Marx sein Darstellungsverfahren als »Aufsteigen vom Abstrakten zum Konkreten« bezeichnet hat. Diese Formulierung machte er sich zu eigen, um den Gegensatz zwischen Brechts Dramaturgie und der marxistischen Methode zu belegen. »Mir scheint, daß manche Aufführungen des Berliner Ensemble bewußt im Abstrakten halt machen oder auf halbem Weg zwischen dem Abstrakten und dem Rückweg zum Besonderen stehenbleiben. [...] Hier sehe ich einen wirklichen Gegensatz zur Stanislawski-Methode, nicht einen *graduellen* Unterschied, sondern einen *prinzipiellen* Gegensatz.«²⁴

Erpenbeck hat Hausers Kritik in einem Beitrag verstärkt, der im selben Heft unter der Überschrift *Kleine redaktionelle Einmischung in die Debatte* erschien: »Wahrscheinlich glaubt Bertolt Brecht über Stanislawski ›hinauszugehen‹, indem er wie sein ›Organon‹ belegt, den Weg vom Konkreten zum Abstrakten geht. Tatsächlich aber fehlt bei ihm l. . . J der dritte Weg, der den Prozeß erst zu einem dialektischen werden läßt und der bei Stanislawski – besonders in den letzten Jahren seines Schaffens – immer wieder gewiesen wird: vom Abstrakten zum Konkreten zurück, vom Allgemeinen wieder ins Besondere.«²⁵ In einem Beitrag mit der Überschrift *Das »Kleine Organon« und Stanislawskis System* versuchte Brecht sich zur Wehr zu setzen, kam aber über eine Erfahrungsskizze nicht hinaus: »Wie konnte es zu einer solchen Simplifizierung des ›Kleinen Organon‹ kommen, daß man behauptet, es fordere blasse Retortengeschöpfe auf der Bühne, schematische Hirngeburten? Wo doch jedermann sich überzeugen kann, daß Puntila und die Courage auf der Bühne des Berliner Ensembles saftige und von Vitalität strotzende Menschen sind?« (*GBA* 25, S. 581)²⁶

Zu einer theoretischen Gegenoffensive kam es zunächst nicht. Statt dessen versuchte Brecht im Anschluß an die *Theaterarbeit* sein eigenes System auszubauen. Grundlage waren »Modelle« von Inszenierungen, die in sogenannten »Modellbüchern« vorgestellt werden sollten. Beide Begriffe werden in der *Theaterarbeit* erstmals verwendet (*Th.* S. 296 ff.) und am *Puntila*, der *Mutter* und der *Mutter Courage* veranschaulicht (*Th.* 227 ff. und 285 ff.). Zwar hatte Brecht bereits 1949 (auf der Basis der Inszenierung einer Bearbeitung der *Antigone* am Stadttheater in Chur) ein Buch mit dem Titel *Antigonemodell 1948* veröffentlicht, doch wurde die eigentliche Modell-Konzeption erst für die *Theaterarbeit* entwickelt. 1954 schloß Brecht mit dem Henschelverlag einen Vertrag über eine Buchreihe, die »Modellbücher des Berliner Ensembles« heißen sollte. Als Vorbild diente die Dokumentation der Inszenierung der *Mutter Courage* in der *Theaterarbeit* (*Th.* S. 227–284). Zentraler Bestandteil waren Photographien vom Ablauf der Aufführungen, auf die größte Sorgfalt gelegt wurde. In einem Text von Ruth Berlau, den Brecht für die *Theaterarbeit* redigierte, heißt es: »Die Möglichkeit, Modelle halbwegs exakter Art herzustellen, entstand durch die Entwicklung der Theaterfotografie.« (*Th.* S. 341)²⁷

Die Veröffentlichung der »Modellbücher« war allerdings schleppend. Nachdem der Plan gescheitert war, einen Band zur *Mutter Courage* ebenfalls im Dresdener Verlag zu veröffentlichen, erschien 1955 als erster Band der »Modellbücher« eine Überarbeitung des *Antigonemodells 1948* (nachgedruckt wie die im folgenden genannten in *GBA* 25). Die Überarbeitung basierte auf den Darstellungsprinzipien der *Theaterarbeit*. Die als zweiter Band 1956 fertiggestellte Broschüre *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* wurde nicht mehr ausgeliefert, sondern erschien erst 1958, zwei Jahre nach Brechts Tod, in erweiterter Form unter dem Titel *Aufbau einer Rolle. Galilei*. Ein *Couragemodell* folgte

im selben Jahr als dritter Band. Brecht hat also außer dem bearbeiteten Nachdruck des *Antigonemodells* keines der »Modellbücher« zum Druck bringen können, so daß die Modelldarstellungen in der *Theaterarbeit* die wichtigste Basis für die Idee bilden.

Erneuerungen: »Die Dialektik auf dem Theater«. – Nach der Stanislawski-Konferenz hat Erpenbeck seine Kritik am epischen Theater fortgesetzt. 1954 veröffentlichte er in *Theater der Zeit* einen Grundsatzartikel mit der Überschrift *Episches Theater oder Dramatik?* Hier heißt es: »Ich habe meinen Standpunkt seit 1945 oft dargelegt und begründet. Nicht nur im Zusammenhang mit Werken Bertolt Brechts. I. . . Ich lehne das Epische Theater als gangbaren Weg in die Zukunft ab. I. . . Es gibt kein episches Drama, weil Drama – von niemandem bestritten – Handeln, nicht Erzählen bedeutet.«²⁸ Brecht, der auch diesen Artikel Erpenbecks kannte, hat im selben Jahr eine Revision seiner Theorie angekündigt. In »Nachträgen« zu einigen Abschnitten des *Kleinen Organon* heißt es, daß »der Begriff ›episches Theater‹ nun ›aufgegeben‹ werde, da er »zu ärmlich und vage für das gemeinte Theater« sei (*GBA* 23, S. 289 ff.). Da Nachträge offenbar nicht ausreichten, setzte Brecht mehrfach zu einer generellen Revision an, blieb aber meist in einleitenden Sätzen stecken: »Es wird jetzt der Versuch gemacht, vom *epischen* zum *dialektischen* Theater zu kommen. Unseres Erachtens und unserer Absicht nach waren die Praxis des epischen Theaters und sein ganzer Begriff keineswegs undialektisch, noch wird ein dialektisches Theater ohne das epische Element auskommen. Dennoch denken wir an eine ziemlich große Umgestaltung.« (*GBA* 23, S. 299)

Konkreter wird die Revisionsabsicht in einer Sammlung mit dem Titel *Die Dialektik auf dem Theater*. Sie besteht aus neun Texten, in denen Inszenierungen des Berliner Ensembles am Beispiel einzelner Szenen analysiert werden. Das Verfahren entspricht der *Theaterarbeit*, deren Brückenfunktion damit bestätigt wird. In den Texten selbst geht es um die Frage, wie gesellschaftliche Widersprüche, die zu historischen Veränderungen führen, auf der Bühne darzustellen sind, also um die Anwendung der materialistischen Dialektik (*GBA* 23, S. 386–413). Theoretische Fragen werden – mit Ausnahme von Überlegungen zur Verwendung von Mao Tse-tungs Schrift *Über den Widerspruch* (*GBA* 23, S. 389) – nicht erörtert. Fünf Texte der Sammlung hat Brecht 1955 unter der Überschrift *Aus »Die Dialektik auf dem Theater«* in der Zeitschrift *Aufbau* veröffentlicht (Heft 11/12).²⁹ Die anderen Teile sind erst nach seinem Tod im 15. Heft der *Versuche* (1957) erschienen. Das Heft wurde nach Angaben von Elisabeth Hauptmann »noch gemeinsam mit Brecht zusammengestellt« (Vorrede). Deutlicher als die Einleitung zur *Dialektik auf dem Theater* (*GBA* 23, S. 386) betont der Vorspann, daß Brecht sein Theater neu definieren wollte: »Hier wird versucht, die Anwendung der materialistischen Dialektik auf dem Theater zu be-

schreiben. Der Begriff »episches Theater« scheint immer mehr einer solchen inhaltlichen Auslegung bedürftig.³⁰

In Gesprächen, in denen Brecht auf die Umgestaltung der Theorie eingegangen ist, stehen zwei Begriffe im Vordergrund: Drehpunkt und Einfachheit. Der erste zielt auf die Anwendung der materialistischen Dialektik, der zweite auf die literarische Grundlage der Modellidee. Beide finden sich ebenfalls in der *Theaterarbeit*. Der Begriff Drehpunkt wird in dem Text *Phasen einer Regie* verwendet. Er soll die Punkte der Fabel bezeichnen, die die Handlung vorantreiben: »Die Fabel auf eine halbe Schreibmaschinenseite konzentrieren. Dann die Fabel in einzelne Vorgänge einteilen, die Drehpunkte feststellen, d. h. die wichtigsten Ereignisse, welche die Fabel weiterführen.« (Th, S. 256) Der Modellbegriff ist direkt auf dieses Verfahren bezogen: »Das Modellbuch erleichtert die Gliederung der Fabel, z. B. die präzise Einteilung bewegter Vorgänge.« (Th, S. 300) In der großen Brecht-Ausgabe findet sich der Text nicht.

Ausführlich erläutert wird die Darstellungsweise in einem Band, den Manfred Wekwerth 1956 zur Inszenierung des chinesischen Stücks *Hirse für die Achte* am Berliner Ensemble publiziert hat.³¹ Hier heißt es im Sinne der Dialektik präziser: »Wir müssen das Stück in »Stückchen« zerlegen und in jedem »Stückchen« die besonderen Widersprüche herausfinden, die die Fabel vorwärts-treiben. I. . . Wir nennen Punkte der Fabel, wo ein »Umschlag« erfolgt, Drehpunkte«. Der Band ist wie die »Modellbücher« gestaltet, wird ihnen aber nicht zugeordnet, so daß er unbeachtet blieb. Brechts Anteil an der Inszenierung und ihrer Darstellung läßt sich jedoch der Tatsache entnehmen, daß er einen Abschnitt aus Wekwerths Buch unter der Überschrift *Beispiel einer szenischen Erfindung in die Dialektik auf dem Theater* übernommen hat (GBA 23, S. 410).³²

Die Herausarbeitung eines Drehpunkts ist auch Gegenstand eines Berichts, den Wekwerth 1957 unter dem Titel *Auffinden einer ästhetischen Kategorie* im zweiten Brecht-Sonderheft von *Sinn und Form* veröffentlicht hat.³³ Anlaß war eine Probe zu den *Tagen der Kommune*, bei der Anfang August 1956, etwa acht Tage vor Brechts Tod, die 3. Szene erarbeitet werden sollte. Hier geht es um die Ursachen für den Pariser Aufstand von 1871.³⁴ Brecht hat in diesem Zusammenhang eine Kategorie verwendet, mit der er eine vernachlässigte »Hälfte« seiner »Theorie« kennzeichnen wollte: »das Naive«. Zwar löste er damit bei seinen Mitarbeitern Verwunderung aus, doch findet sich der Begriff schon in der *Theaterarbeit* mit programmatischer Ausrichtung, und zwar in dem Beitrag *Über das Volksstück*, der 1940 nach Fertigstellung des *Puntila* entstanden ist. Der Text steht sogar am Anfang des Bandes: »Natürlich kann ein Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagepolitischem Theater angenommen werden.« (Th, S. 13)

Die hier skizzierte Konzeption wird von Brecht am Beispiel einer Szene erläutert: »Ohne Zweifel ist es schwer, bei einem Stück, das in Prosa geschrieben

ist und »gewöhnliche« Menschen zeigt, nicht von Primitivität, sondern von künstlerischer Einfachheit zu sprechen. Die Ausweisung der vier Frauen aus Kurgela (im siebten Bild) ist aber kein primitiver, sondern ein einfacher Vorgang, und er muß genau wie das ganze Bild (die Fahrt nach dem gesetzlichen Schnaps und den Bräuten) poetisch gespielt werden.« (*Th*, S. 16) Der Hinweis ist keineswegs marginal. Denn die Idee der poetischen und wirklichkeitsnahen Einfachheit begleitete die Theorie des epischen Theaters seit ihren Anfängen. Vor allem Walter Benjamin hat sie in seinen Artikeln zu Werken von Brecht, die er zwischen 1930 und 1939 verfaßte, hervorgehoben. Brechts »Gegenstand«, so schreibt er zum Beispiel 1932 zur Uraufführung der *Mutter*, »ist ein soziologisches Experiment über die Revolutionierung der Mutter. Damit hängt eine Reihe von Vereinfachungen zusammen, die nicht agitatorischer, sondern konstruktiver Art sind.«³⁵

Benjamin weist hier auf das Prinzip der Reduktion hin, das der Kategorie des Naiven zugrunde liegt. Als »edle Einfalt« ist die Idee in der Poetik der französischen und deutschen Aufklärung verankert, spielt aber auch in der modernen Architektur- und Kunsttheorie eine zentrale Rolle.³⁶ Vorbild für die Aufklärungspoetik war neben der Kunst der Antike die Sprache der Bibel. Diese verbindet sich mit einer Gattung, die Brecht in allen Stücken verwendet hat, nämlich der Parabel. Daß er in einer 1928 durchgeführten Umfrage der Zeitschrift *Die Dame* auf die Frage, welches »Buch« den »stärksten Eindruck« auf ihn gemacht habe, antwortete: »Sie werden lachen: die Bibel«, ist deshalb mehr als eine Anekdote (*GBA* 21, S. 248).

In einem seiner letzten Gespräche, die Ernst Schumacher aufgezeichnet hat und im Oktober 1956 in der *Neuen deutschen Literatur* veröffentlichte, hat Brecht tatsächlich ein Bekenntnis zur Parabel im Sinne des Reduktionsprinzips abgelegt und dabei einen unangreifbaren Gewährsmann gegen die Vorwürfe seiner Gegner ins Feld geführt: »Die Parabel ist um vieles schlauer als alle anderen Formen. Lenin hat die Parabel doch nicht als Idealist, sondern als Materialist gebraucht. Die Parabel gestattete ihm, das Komplizierte zu entwirren. Sie stellt für den Dramatiker das Ei des Kolumbus dar, weil sie in der Abstraktion konkret ist, indem sie das Wesentliche auffällig macht.«³⁷ In der Tat konkretisiert die Parabel theoretische Positionen oder veranschaulicht die komplexe Wirklichkeit in Form eines poetischen Modells. In den »Modellen« der *Theaterarbeit* hat Brecht dieses Verfahren erläutert. Daß ein solcher Band in der großen Brecht-Ausgabe nur in verstreuten Texten auftaucht und in einem *Brecht-Handbuch* sowie einem *Brecht-Lexikon* gar nicht mehr behandelt wird, sollte deshalb mehr als 50 Jahre nach Brechts Tod nicht unkorrigiert bleiben. Oder um mit Brecht zu sprechen: »Wer a sagt, der muß nicht b sagen. Er kann auch erkennen, daß a falsch war.« (*GBA* 3, 71)

Anmerkungen

- 1 Berliner Ensemble/Helene Weigel (Hg.): *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rühlicke, Berlin-Frankfurt/Main 1961 [zuerst Dresden 1952] (zitiert im Text als *Th* mit Seitenzahl).
- 2 Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, 30 Bde. und ein Registerband, Berlin-Weimar-Frankfurt/Main 1988–2000 (im folgenden im Text zitiert als *GBA* mit Bd.- und Seitenzahl). Theoretische Texte aus der *Theaterarbeit* sind in Band 23 zu finden (vgl. dazu im folgenden).
- 3 Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*, 5 Bde., Stuttgart 2001–2003. Brechts Autorschaft wird von einigen Autoren allerdings vorausgesetzt: vgl. unter anderem Bd. 1, S. 48, 452, 581 und Bd. 4, S. 9, 169, 191, 319, 342 f., 495. Ebenfalls nur erwähnt, aber nicht behandelt wird der Band in Anna Kugli, Michael Opitz (Hg.): *Brecht-Lexikon*, Stuttgart 2006, S. 242–244 (die Darstellung beschränkt sich weitgehend auf Hinweise zu Brechts Regietätigkeit).
- 4 Georg Lukács: *Aus der Not eine Tugend* (1932), in: Lukács: *Schriften zur Literatursoziologie*, ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz, 5. Aufl., Neuwied u.a. 1972, S. 146 und 152. – Vgl. zum Zusammenhang Helga Gallas: *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im »Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller«*, Neuwied-Berlin 1971.
- 5 Vgl. Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm (Hg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt/Main 1974.
- 6 Georg Lukács: *Es geht um den Realismus*, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt/Main 1973, S. 216.
- 7 Ebd., S. 229 f.
- 8 Vgl. Detlev Schöttker: *Politisierung eines Klassikers. Brecht-Forschung zwischen Widerspiegelungstheorie und Avantgardismus*, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.): *Germanistik 1945-er siebziger Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie*, München 2000.
- 9 Vgl. David Pike: *Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933-1945*, Frankfurt/Main 1981, S. 272 ff.
- 10 Erst kurz vor Brechts Tod erschien ein kurzer Beitrag über den Bühnenbildner Kurt Palm (Heft 5/1956) und mehrere Monate später eine Szene aus *Die Tage der Kommune* (Heft 11/1956).
- 11 Im April 1952 wurde Brechts Inszenierung seiner Bearbeitung von Goethes *Urfaust* nach 19 Aufführungen in Potsdam und im März 1953 nach 5 Aufführungen in Berlin abgesetzt. Vgl. zum Kontext Manfred Jäger: »Nicht traurig, aber ungünstig«. *Brecht und sein Theater im schwierigen Milieu der DDR*, in: Jäger: *Sozialliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR*, Düsseldorf 1973; Werner Mittenzwei: *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975*, Berlin-Weimar 1978, S. 21 ff.; Petra Stuber: *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*, Berlin 1998, S. 68 ff.; Martina Langermann: *Kanonisierungen in der DDR. Dargestellt am Beispiel »sozialistischer Realismus«*, in: Renate Heydebrandt (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart-Weimar 1998.

- 12 Vgl. zur Chronologie Werner Hecht: *Brecht Chronik 1898-1956*, Frankfurt/Main 1997, S. 952 ff.
- 13 Bertolt Brecht-Archiv: 2093/05. Dem Leiter Erdmut Wizisla danke ich für den Hinweis und weitere Auskünfte.
- 14 Peter Palitzsch hat mir dies in einem Telefongespräch am 17. Dezember 2003 bestätigt (er starb am 18. Dezember 2004). Benno Besson, der ebenfalls zum Brecht-Kreis gehörte, gab auf eine Frage von Thomas Irmer über die Arbeit von Palitzsch die Antwort: »Brecht setzte ihn vor allem für das Buch *Theaterarbeit* und für die Programmhefte ein.« (*Wie Walter Ulbricht den »Drachen« sah. Der Regisseur über die Arbeit mit Brecht* [..]. in: *Berliner Zeitung*, Nr. 131 vom 7./8. Juni 2003, »Magazin«, S. 4 f.). Palitzsch steht nicht allein. Auch Manfred Wekwerth, der Regiemitarbeiter Brechts beim Berliner Ensemble war, hat in einem Rückblick auf die intensive Arbeit an der *Theaterarbeit* in Ahrenshoop hingewiesen (Manfred Wekwerth: *Erinnern ist Leben. Eine dramatische Autobiographie*, Leipzig 2000, S. 62 ff.). Und Ernst Schumacher, der den Brecht-Kreis seit 1949 kannte, betont, daß die Mitarbeiter viel zu jung und unerfahren gewesen seien, um ein Buch wie die *Theaterarbeit* allein zu machen (Ernst Schumacher: *Mein Brecht. Erinnerungen 1943 bis 1956*, Berlin 2006, S. 203-208).
- 15 Abgedruckt in Joachim Lucchesi (Hg.): *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung »Das Verhör des Lukullus« von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin 1993, S. 278 (vorhanden in der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv).
- 16 Die Begriffe sind ebenso wie andere Grundbegriffe der Brechtschen Dramaturgie (Fabel, Gestus usw.) nicht vorhanden in Kugli/Opitz (Hg.): *Brecht-Lexikon*. Die Ausführungen zum Stichwort »Modellbücher« sind fehlerhaft und entsprechen nicht den Darlegungen in *GBA*, Bd. 25 (»Theatermodelle«).
- 17 Vgl. auch die Hinweise von Gerhard Seidel: *Bibliographie Bertolt Brecht. Titelverzeichnis*, Bd. I: *Deutschsprachige Veröffentlichungen aus den Jahren 1913-1972. Werke von Brecht: Sammlungen. Dramatik*, Berlin-Weimar 1975, S. 114-122.
- 18 Einige Beiträge werden in der großen Brecht-Ausgabe in zusammenhängender Folge gedruckt (*GBA* 23, S. 162-175), haben aber keine gemeinsame Überschrift, so daß ihre Zugehörigkeit zur *Theaterarbeit* nur über den Kommentar erkennbar wird, andere muß der Benutzer verstreut zwischen anderen Texten suchen. Eine Zusammenstellung aller von Brecht in der *Theaterarbeit* gedruckten Texte – wie bei Seidel: *Bibliographie Bertolt Brecht* – fehlt. Einige der nicht namentlich gezeichneten Beiträge sind gar nicht aufgenommen, obwohl Brechts Verfasserschaft oder Mitwirkung nicht auszuschließen ist.
- 19 Vgl. Werner Hecht (Hg.): *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*, Frankfurt/Main 1975, S. 107 ff. – 1952 erschien eine Lizenzausgabe im Düsseldorfer Progress-Verlag mit 2000 Exemplaren und 1961 eine weitere Ausgabe im Berliner Henschelverlag und im Frankfurter Suhrkamp Verlag (vgl. Seidel: *Bibliographie Bertolt Brecht*, S. 114 ff.).
- 20 Ottofritz Gaillard: *Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System*, mit einem Geleitwort von Maxim Vallentin und einem Anhang über das Laienspiel von Otto Lang, Berlin 1947.
- 21 Vgl. Joachim Fiebach: *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 3., erw. und überarb. Aufl., Berlin 1975; Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, 9., aktual. Aufl., Reinbek 2001.

- 22 In der großen Brecht-Ausgabe ist eine größere Gruppe dieser Texte in zusammenhängender Folge unter dem Titel »Stanislawski-Studien« gedruckt (GBA 23, S. 226–239), einige weitere finden sich verstreut unter anderen Texten und müssen über den Kommentar ermittelt werden.
- 23 Vgl. Detlev Schöttker: *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*, Stuttgart 1989, S. 196 ff.
- 24 Harald Hauser: *Abstraktion*, in: *Theater der Zeit*, 8(1953)6, S. 14 (Hervorhebung im Original).
- 25 *Kleine redaktionelle Einmischung in die Debatte* [vermutlich Fritz Erpenbeck], in: *Theater der Zeit*, 8(1953) 6, S. 15.
- 26 Der Text wird in der großen Brecht-Ausgabe – zusammen mit einem anderen Stanislawski-Beitrag – unverständlicherweise als »Nachtrag« zu den »Katzgraben«-Notaten gedruckt (GBA 23, S. 582).
- 27 In der großen Brecht-Ausgabe ist dieser Text zusammen mit drei weiteren, ebenfalls von Ruth Berlau verfaßten und von Brecht redigierten Texten zur »Theaterfotografie« im Kommentar zum *Couragemodell* 1949 gedruckt worden (GBA 25, 531–533), obwohl die Texte in der *Theaterarbeit* am Schluß des Kapitels »Modelle« stehen (Th. S. 341–346), das von Brecht mit einem eigenen Text abgeschlossen wird (ebd., S. 346).
- 28 Fritz Erpenbeck: *Episches Theater oder Dramatik?*, in: *Theater der Zeit*, 9(1954)12, S. 18.
- 29 Bertolt Brecht: *Aus »Dialektik auf dem Theater«*, in: *Aufbau*, 11(1955)11/12, S. 1019–1024. Die Publikation ist in der großen Brecht-Ausgabe nicht berücksichtigt, so daß die Monatsangaben fehlen, die hier den Entstehungsjahren hinzugefügt wurden, um den Werkcharakter zu betonen.
- 30 Bertolt Brecht: *Versuche*, Heft 15 (1957), S. 78.
- 31 Loo Ding u.a.: *Hirse für die Achte. Ein chinesisches Volksstück*, Deutsche Fassung für das Berliner Ensemble von Elisabeth Hauptmann und Manfred Wekwerth, Leipzig 1956 (enthält als Anhang: *Hirse für die Achte. Bericht über die Inszenierung des Berliner Ensembles von Manfred Wekwerth*). Da der Band keine Seitenzahlen hat, wird auf Nachweise hier verzichtet.
- 32 Der Text gehört auch zu den Teilen der *Dialektik auf dem Theater*, die Brecht 1955 in der Zeitschrift *Aufbau* veröffentlicht hat (vgl. Anm. 29). Er trägt hier die Datierung »Februar 1953«.
- 33 Manfred Wekwerth: *Auffinden einer ästhetischen Kategorie*, in: *Sinn und Form*, 9(1957) 1–3; 2. Sonderheft Bertolt Brecht.
- 34 Eine von Brecht vorgenommene Textänderung zu den *Tagen der Kommune* wird hier wörtlich zitiert (ebd., S. 263), ist aber in der großen Brecht-Ausgabe nicht berücksichtigt (GBA 8, S. 531 ff.), obwohl sie für die Szene zentral ist. Vgl. Schöttker: *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven*, S. 103 ff.
- 35 Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*, hg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1978, S. 45. – Vgl. dazu Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 2004.
- 36 Vgl. Detlev Schöttker: *Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995*, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart 1999.
- 37 Ernst Schumacher: *Er wird bleiben*, in: Hubert Witt (Hg.): *Erinnerungen an Brecht*, Leipzig 1964, S. 336.