

kürbiskern

B 20094 F

LITERATUR, KRITIK, KLASSENKAMPF

Lyrik, Prosa: *Herburger, Ingeborg Drewitz, Mairwald, Theobaldy, Troppmann, Frank, Sowka, Elisabeth Alexander, Wetz, Mueller, Schmelter, Kelling, Liselotte Rauner, Schaffarczyk, Wolf, Hannelore Dauer, Walther*

Brechts Bedeutung für die 70er Jahre, Brecht und das vietnamesische Theater, Brecht-Brigaden in der DDR:

Ernst Schumacher, Manfred Wekwerth, Nguyen Dinh Quang, Klaus-Dieter Winzer

Realistisches Theater, Entfremdetes Theater, Zur Fortschrittlichkeit des Gräßlichen u. a.: *Peter Weiß, Therese Giehse, Franz Xaver Kroetz, Helmut Walbert, Peter Stein, F. Rueb, F. P. Steckel, Tankred Dorst, Gerlind Reinshagen, Erasmus Schöfer, André Müller, Roman Ritter, Eghor Kostetzky, Wolfgang Storch*

THEATER 1973

Für Bertold Brecht

2|73

kürbiskern

Literatur, Kritik, Klassenkampf

Herausgegeben von
Walter Fritzsche, Friedrich Hitzer, Oskar Neumann
Conrad Schuhler, Hannes Stütz

Damnitz Verlag München

Renate Sendler-Peters: Brecht-Porträt 235

Joachim Walther: Ein Dorf auf dieser Erde 236

Gedichte:

<i>Artur Troppmann</i>	250	<i>Karlhans Frank</i>	261	<i>Günter Müller</i>	266
<i>Günter Herburger</i>	252	<i>Gerd Sowka</i>	263	<i>Helmuth Schmelter</i>	266
<i>Peter Maiwald</i>	255	<i>Elisabeth Alexander</i>	264	<i>Liselotte Rauner</i>	267
<i>Jürgen Theobaldy</i>	258	<i>Ulrich Wetz</i>	265	<i>Gerhard Kelling</i>	267

Ingeborg Drewitz: Niemand ging in Schwarz 269

Emanuel Schaffarczyk: Der Solidaritätsgroschen 273

Hannelore Dauer: Die Gäste 274

Klaus-Peter Wolf: Der rote Bart 283

KRITIK

Wolfgang Storch: Kriterien für ein realistisches Theater 285

Eagor Kostetzky: Das entfremdete Theater 293

Warum Theater — Statements und Gespräche 313

Peter Weiss 314 *Gerlind Reinsbagen* 322

Harald Mueller 321 *Tankred Dorst* 323

Gerhard Kelling 322

Franz Xaver Kroetz und Helmut Walbert: Die Lust am Lebendigen 324

Peter Stein / Franz Rueb / Frank-Patrick Steckel: Positionen und Probleme am Halleschen Ufer 335

Therese Giehse — „Ich hab' nichts zum Sagen“ — im Gespräch mit Monika Sperr 347

Erasmus Schöfer: Gegen Restauration — nicht nur im Theater 351

André Müller: Über die Fortschrittlichkeit des Gräßlichen 354

Manfred Wekwerth — Produktive Unruhe 362

Nguyen Dinh Quang: Wie hilft Brecht dem vietnamesischen Theater? 376

Klaus Dieter Winzer: Er hat Vorschläge gemacht — wir haben sie angenommen 385

KLASSENKAMPF

Ernst Schumacher: Brechts Bedeutung für die Gesellschaft der 70er Jahre 396

Roman Ritter: Das Theater K 415

Oskar Neumann: Kämpfe, indem du schreibst! 425

VS-Kongreß Hamburg '73 434

DKP-Betriebsredakteure und Schriftsteller 438

Anmerkungen 447



RSP72

Joachim Walther
Ein Dorf auf dieser Erde

(Hörspiel)

Stimmen: Dong; Cho, Dongs Frau; Stimmen der Dorfbewohner (Männer, Frauen, Kinder)

Anmerkungen:

Erste Ebene: ganz nah

Zweite Ebene: entfernt

Dritte Ebene: sehr weit weg

- Äußere Handlung, Ort und Zeit müssen allein mit den Stimmen und den drei Ebenen realisiert werden.
- Eine reale Geräuschkulisse würde das gesprochene Wort zerstören. Es entstünden Interferenzen. Die Vorstellung des Hörers soll im akustischen Raum entstehen. Nicht im realen.
- Entmaterialisierte Geräusche sind möglich. Sie müßten durch geordnetes Wiederholen Zeit ausdrücken.
- Möglich ist das chorische Verschmelzen der Stimmen der Dorfbewohner.
- Kontrapunktierung, beispielsweise von spielerischen Flötentönen und metallischer Monotonie, von Natürlichem und Widernatürlichem, zwischen den Ebenen, ist denkbar.

Erste Ebene

Dong: Still! Niemand darf mich hören. Ich gehe. Ich darf nicht stehenbleiben. Die Gräser dämpfen meine Schritte. Ich gehe barfuß. Ich meide trockenes Holz. Niemand darf mich sehen. Hier sind die Bäume noch grün. Der Wald ist friedlich. Als wäre nichts geschehen. Seine Blätter hüllen mich ein. Sie schützen mich vor den gläsernen Augen aus der Luft. Ich bin unsichtbar. Meine Hände zittern. Aber ich lebe. — — — Still!

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner: (Flüstern, anschwellend) Hört, hört, hört, hört ...

Erste Ebene

Dong: Stimmen. Überall Stimmen. Ich höre euch. Ich kenne euch, ich weiß, wer ihr seid. Aber ich sehe euch nicht. Ich werde euch nie wieder sehen. — Ich habe keine Tränen mehr. Ich habe sie zurückgelassen im Dorf. Ich habe Angst, wenn ich euch höre. Ich habe weniger Angst, seit ich gehe. Ihr seid die Stimmen der Toten. Der Toten meines Dorfes. Hundertfach wurde gestorben an diesem einen Morgen. Heute. Während ich das Feld pflügte. Es liegt versteckt hinter

Joachim Walther: Ein Dorf auf dieser Erde

der Senke, weit weg vom Dorf. Ich habe überlebt. Ich hörte die Schüsse. Ich sah nichts. Der blaue Himmel verfinsterte sich nicht. Das blinkende Wasser auf den Feldern wurde nicht rot wie Blut. Die rauschenden Bäume verdorrten nicht. Ich ahnte alles. Ich wollte es nicht glauben. Ich hoffte noch, solange ich ins Dorf lief. Ich fand die Toten. Meine Frau Cho starb in meinen Armen. Warum ist das geschehen?

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Warum?

Warum?

Warum?

Ich habe den Pflug geführt.

Ich habe den Reis geschält.

Ich habe das Kind geboren.

Ich habe Buddhas Wort gepredigt.

Ich habe die Flöte geblasen.

Ich habe das Schreiben gelehrt.

Ich habe den Einzigen geliebt.

Immer.

Nur.

Das.

Wo ist der Pflug ?

Der Reis?

Wo ist das Kind?

Buddhas Wort?

Wo ist die Flöte?

Die Bücher?

Wo ist der Geliebte?

Wo?

Wo?

Wo?

Der Pflug steht still.

Der Reis verdirbt.

Das Kind ist tot.

Buddhas Wort ist ausgelöscht.

Die Flöte ist zerbrochen.

Die Bücher sind verbrannt.

Der Geliebte ist nicht bei mir.

Warum?

Warum?

Warum?

Erste Ebene

Dong: Ich höre euch. Ich darf nicht stehenbleiben. Ich muß gehen. Haltet mich nicht. Ich sehe unser Dorf nicht mehr. Das Dorf meiner Kindheit. Meiner Freunde. Meiner Geliebten. Die Hütten zwischen Fluß und Wald. Das bauschige Weiß der Feuerstellen. Die Kuppel der Pagode. Die Boote. Die Wagen. Die Büffel. Ich höre nicht mehr das helle Schwatzen der Frauen. Die kurzen Rufe der Männer beim Fischen. Das Lachen der Kinder beim Spiel. Das Bellen der Hunde. Das Gackern der Hühner. Das Knirschen und dumpfe Mahlen des Stößels. Das Singen des Windes im Bambus der Hütten. Den Atem der Geliebten. Ich sehe nicht mehr eure Leiber: blutend gekrümmt tot. Ich sehe nicht mehr unsere Hütten: brennend zerstört leer. Ich sehe und höre nichts mehr. Ich kam ins Dorf und sah: Ich wollte sterben wie ihr. Über mir ist das Grün des Waldes. Der Morgen war schön.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Wir wachten auf.
Vom Strahl der Sonne.
Vom Hunger der Tiere.
Vom Durst der Säuglinge.
Feuer wurde gemacht.
Wasser wurde geholt.
Reis wurde geschält.
Kleie wurde gekocht.
Wie immer.
Wie jeden Tag.
Der Morgen war schön.
Lachen stieg über die Dächer.
Die Männer prüften die Schärfe des
Pfluges.
Die Frauen kämmt ihr Haar.
Die Kinder spielten vor den Hütten.
Die Tiere fraßen schmatzend die Kleie.

Die Säuglinge tranken sich satt an
süßer Milch.
Wie immer.
Wie jeden Tag.
Der Himmel war weit und ohne
Wolken.
Kein stählerner Drache brüllte über
die Felder.
Friedlich war alles und still.
Vögel sangen.
Blätter raschelten im leisen Wind.
Die Sonne blinkte in den Wellen des
Flusses.
Die Banblumen öffneten ihre weißen
Kelche.
Der Morgen war schön.

Erste Ebene

Dong: Wer von uns sollte wissen, daß die gläsernen Moskitos im Süden schon aufgestiegen waren? Daß unser Dorf das Ziel war? Daß gleichgültige Piloten den kleinen roten Punkt auf ihren Karten anfliegen? Gefühllos wie ihre Maschinen. Mitleidlos. Wer sollte das ahnen? Wir waren froh an diesem Morgen. Der Reis auf den Feldern versprach eine gute Ernte. Kinder spielten Murmeln mit den Steinen der Lêfrucht. Unsere Hütte war voll von Freundlichkeit. Meine Frau Cho stellte die Schale mit Reis vor mich. Ich küßte sie auf den Hals. Wir waren arm. Wie schliefen auf Matten aus Schilf. Vom Geld der nächsten Ernte wollten wir Matratzen kaufen. Cho hatte zur Hochzeit nur ihre Kleidung und einen alten, kostbaren Fächer mitbringen können. Auch ihre Eltern waren arm. Ich baute die Hütte für uns. Sie war klein, doch groß genug für unser Glück. Wir hatten Kupferkessel, Kochtöpfe, Haumesser, Decken. Wir besaßen einen Wasserbüffel und einen Pflug. Genug, um glücklich zu sein. Cho setzte sich zu mir. Sah mich an. Goß mir ein von dem aromatischen Getränk, das sie aus Banblumen kochte. Es war wie jeden Morgen.

Dritte Ebene

Cho: Hast du gut geschlafen?
Dong: Ja.
Cho: Hast du geträumt, Dong?
Dong: Ja, Cho, ich habe geträumt.

Cho: Sag es mir: was hast du geträumt?

Dong: Ich habe geträumt: Du hast unser Kind geboren. Es war ein Junge. Sein Schreien klang mir im Ohr wie der Ruf des Frühlingsvogels. Seine Augen leuchteten heller als die Sonne im Jadestein. Seine Haut war glatt wie die eines Bambusreises. Er dankte uns, daß er die schöne Welt sehen darf.

Cho: Was bist du nur für ein Mann! Weißt du nicht, daß wir noch vier Monate warten müssen?

Dong: Doch, ich weiß.

Cho: Heute wird in der Nachbarhütte ein Kind geboren werden.

Dong: Und du wirst helfen, Cho?

Cho: Ja, das werde ich.

Dong: Das ist gut. Denn wie sagt der Weise: In euren Herzen pfleget freundliche Gesinnung, maßlos für die ganze Welt, nach oben, unten und nach den vier Winden, ohn Hindernis, Feindseligkeit und Haß . . .

Cho: . . . und stehend oder gehend, sitzend, liegend, so lang man wacht, sei diesem Sinn man ganz ergeben, sie sagen, daß die Weise des Lebens sei die beste dieser Welt.

Dong: Ich liebe dich sehr, Cho.

Cho: Und ich habe eben jetzt Sehnsucht nach dir.

Dong: Dann ist deine Liebe groß.

Cho: So groß, daß kein Maß sie faßt.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Wir gingen an unsere Arbeit.
Der Töpfer an seine Scheibe.
Der Fischer zu seinen Netzen.
Der Bauer zu seinem Pflug.
Der Weise in seine Pagode.
Die Kinder in die Schule.
Wie immer.
Wie jeden Tag.
Ich kam in die Wehen.
Ich hörte das Wehgeschrei.
Ich zog das Kind aus dem Leib.
Ich bin die Mutter.

Ich der Vater.
Unglückliche Mutter!
Unglücklicher Vater!
Armes Kind!
Alles war so fröhlich.
Der Vater tanzte vor Freude.
Die Mutter weinte vor Glück.
Wir rannten zu der Hütte.
Schüttelten dem Vater die Hände.
Fragten nach dem Befinden der Mutter.
Alles war so fröhlich an diesem
Morgen.

Erste Ebene

Dong: Ich schirrte den Büffel ins Joch. Die Arbeit eines Reisbauern ist hart. Tag für Tag. Das Leben für uns war nicht leicht. Aber es war schön. Ich habe darüber nie nachgedacht. Ich tue es erst jetzt. Und ich merke, wie reich ich doch war. Ich merke es, da ich alles verloren habe. Unwiederbringlich. Für immer. Ich habe nur noch das Hemd und die Hose, die ich trage. Die Abende hier sind

warm. Die Luft ist weich. Wie die schmiegsamen Hügel, über die ich gehe. Wie alles hier: weich und verletzbar. Mir ist nichts geblieben. Außer dem Leben. Mein Leben! Eins von fünfhundert. Ich hätte es gegeben für Cho und das Kind in ihr. Ich lebe. Sie aber ist tot. Tot. Tot. — — — Am Morgen noch, heute morgen . . . Auch ich rannte zu der Nachbarhütte. Cho trat heraus, in den Lachfältchen ihrer Augen glitzerten Schweißtropfen. Sie sah mich, ich nahm sie in meine Arme.

Dritte Ebene

Cho: Oh, Dong.
Dong: Alles ist gut. Du bist sehr tapfer, meine kleine Cho.
Cho: Es ist schön in deinen Armen, bleib so, bitte.
Dong: Sieh: Der Wasserbüffel stampft die Erde.
Cho: Wenn du doch heute bleiben könntest.
Dong: Was hast du? Warum gerade heute?
Cho: Ach, nichts.
Dong: Dann leb wohl, Cho, ich bin am Abend zurück.
Cho: Dong!
Dong: Ja?
Cho: Paß auf dich auf.
Dong: Ja.
Cho: Versprich es mir.
Dong: Ich verspreche es dir.
Cho: Dong?
Dong: Ja?
Cho: Wirst du auch auf Schlangen achten?
Dong: Ja, ich werde es.
Cho: Wirst du dich hinwerfen, wenn die stählernen Drachen kommen?
Dong: Ja, Cho, ich werde mich hinwerfen.
Cho: Ich warte auf dich, Dong.

Erste Ebene

Dong: Ich ging den Weg zu meinem entfernten Feld. Die Hütten blieben hinter mir. Auf dem Weg zum Feld traf ich den kleinen Lo. Er bat mich, am Fluß Rohr zu schneiden, er brauche eine größere Flöte mit viel mehr Tönen. Lo, der kleine Künstler. Keiner verstand wie er, auf der Flöte zu blasen. Den Alten zuckten die Knie, die Jungen und Mädchen bekamen tiefe Augen. Auch Lo ist tot. Ich habe ihn liegen sehen. In seiner Hand krampfte er die zerbrochene Flöte. Das Rohr, das ich schnitt, liegt im Staub des Weges. Niemand wird seine Melodie noch einmal hören.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Es war gegen sehr früh am Morgen.
Wir hörten Schüsse.
Weit weg.
Dann näher.
Wir sahen die Hubschrauber kommen.
Einer nach dem anderen landete im Nachbardorf.
Es waren elf.
Dann kamen die Soldaten.
Zu uns.
Plötzlich.
Behängt mit Laubwerk.
Waffen in den Händen.
Die Finger gespannt.
Stahlhelme auf den Köpfen.
Am Gürtel Taschen mit Munition.
Gasmasken:
Ihre zweiten Gesichter.
Messer.
Pistolen.
Handgranaten.
Funkgeräte auf den Rücken.
Zu essen im Uniformstoff:
Bananen Brot Fleisch.
Die Füße in harten Schnürstiefeln.
Nur die Gesichter waren nackt.
Junge Gesichter.
Gesichter mit dem Flaum des ersten Bartes.
Mit zusammengepreßten Lippen und nervösen Augen.
Mit kauenden Backenmuskeln und gleichgültigem Blick.
Rauchend und unbeteiligt.
Ohne jede Regung.
Gelangweilt.
Einige trugen Brillen.
Sie hatten schmale Hände.
Sie sahen uns nicht in die Augen.
Sie blickten weg.
Andere lauerten, die Lider zusammengekniffen.
Die Soldaten waren groß.
Viel größer als wir.
Sie suchten etwas.
Sie warteten auf etwas.
Fast wortlos waren sie gekommen.
Sie brauchten keine Worte.
Sie wußten, was zu tun war.
Sie hatten das gelernt.
Sie taten es nicht zum erstenmal.
Sie hielten ihre Waffen.
Wie der Schmied den Hammer.
Wie der Pflüger die Peitsche.
Wie der Fischer die Angel.
Als wäre es nicht der Tod in den Händen.
Der Tod für andere.
Für uns.
Ich kroch in den Bombenschutzraum.
Wir hatten Angst.
Ich hatte keine Angst.
Wir hatten uns still verhalten.
Immer bisher.
Wir trugen keine Waffen.
Noch niemals.
Wer konnte uns da etwas tun wollen?
Uns.
Reisbauern.
Niemand.
Es gab keinen Grund.
Vielleicht wollten sie Reis?
Wir geben dem, der hungert.
Die Soldaten sahen nicht hungrig aus.
Wir standen mit bloßen Händen.
Wir hörten Befehle in der Sprache der Soldaten.
Die Soldaten wiesen mit ihren Gewehren zum Dorfplatz.
Die Kinder weinten.

Die Alten jammerten.
Dann stießen die ersten mit dem
Kolben.
Wir gingen zum Dorfplatz.
Was sollte uns geschehen?
Nichts, dachten wir.
Wir hatten nichts getan.
Nur unsere Arbeit.

Wir waren arm.
Wir hatten nichts zu verbergen.
Wir wollten die Soldaten nicht reizen.
Wir gingen zum Dorfplatz.
Es war nicht das erstemal.
Wir glaubten.
Es wäre so wie sonst.
Es würde alles gut.

Erste Ebene

Dong: Wir haben niemals Waffen geführt. Ich weiß ein Gewehr nicht zu handhaben. Ich kann den Pflug führen, Bambus schneiden, Schilf flechten. Wir haben nichts getan. Wir haben der Lehre Buddhas gelebt. Wir haben seine Tugenden in uns gepflegt. Wir wußten das Leben zu schätzen: Wir taten nichts, es zu stören. Wir vergalteten Übelwollen mit Güte. Wir bewahrten unsere Schwäche und nannten das unsere Stärke. Wir genügten uns in Genügsamkeit und hatten stets genug. Der Weise sagte: Reine Stille gibt der Welt das rechte Maß zurück. Wir verhielten uns still. Wir sahen wohl die Fremden auf unserem Boden. Wir hörten vom tausendfachen Tod, den sie brachten. Wir taten nichts. Wir gaben bereitwillig die höheren Abgaben. Wir glaubten, als Wehrlose geschützt zu sein. Wer niemandem etwas tut, dem wird nichts getan werden. Glaubten wir. Ich zweifle daran. Heute.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Die Soldaten trieben uns zur Dorfmitte.
Die Kolbenhiebe fielen dichter.
Da trat der Weise des Dorfes zu einem der Soldaten.
Der Soldat war kleiner als die anderen.
Er trug zwei metallene Punkte auf der Schulter.
Ich trat dem Bösen entgegen.
Der Weise sagte:
Erzwingt nicht mit Waffen Gehorsam.
Sie schlagen zurück auf den Schlagenden.
Der kleine Soldat lachte.
Über den langen Bart des Alten.
Über seine faltige Haut.
Der kleine Soldat setzte das Gewehr

auf seine knochige Brust.
Hielt ihn so von sich.
Ich aber sprach:
Ein böses Werkzeug sind Eure Waffen.
Er sagte: Wer des Sieges sich freut ...
... ist der Mordlust verfallen ...
... wer aber der Mordlust verfallen ...
... nie zwingt er der Welt seinen Willen auf.
Der kleine Soldat lachte noch immer.
Und schlug dem Weisen mit dem Stahl ins Gesicht.
Ich stürzte zu Boden.
Im Fallen noch schrie der Weise ihm zu:
Die Kraft mißbrauchen bringt Verfall.
Keiner der Soldaten wollte verstehen.

Erste Ebene

Dong: Oh, Gautama, hast du nicht gesehen, daß einer der deinen mißhandelt wurde? Der Weise wandelte Zeit seines Lebens auf deinem achtfachen Pfad. Hast du das nicht gesehen? Oder hast du gesehen und hast dazu dein ewiges Lächeln gelächelt? Gautama, ich mißtraue deiner unendlichen Weisheit. Wie kannst du zusehen, wenn das Böse das Gute mit Füßen tritt? Hörst auch du die Stimmen der Toten? Hörst du sie, Gautama? Höre gut zu. Ich werde dich fragen.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Immer mehr Soldaten kamen.
Einige gingen zu der Schule.
Der Lehrer stellte sich in die Tür.
Er wurde beiseitegestoßen.
Ich bat, die Kinder lernen zu lassen.
Sie banden ihm die Hände auf den Rücken.
Die Kinder drängten sich in die lichtlose Ecke.
Ein Stiefel zertrat meine Puppe.
Meine Angel zerbrach.
Ich rief meine Mutter.
Ich habe dich gehört, mein Kind.
Sie konnte nicht zu ihm.
Warum waren die Soldaten so böse?
Ich weiß es nicht, mein Kind.
Die dunklen Löcher der Waffen starrten uns an.

Sie durchsuchten die Hütten.
Die meisten taten es lustlos.
Sie traten die Türen mit ihren Stiefeln auf.
Sie bückten sich nicht.
Stocherten mit ihren Gewehren in alle Winkel.
Sie fanden nichts.
Keine Waffen.
Keine schwarzen Soldaten.
Keine Flugblätter.
Nichts.
Einigen machte es Spaß.
Uns zu stoßen.
Zu treten.
Anzuschreien.
Sie behandelten uns wie Tiere.
Und waren doch selbst Tiere.

Erste Ebene

Dong: Ich aber ging hinter dem Pflug. Sah in den wolkenlosen Himmel. Hörte das beruhigende Glucksen des Wassers unter den Hufen des Büffels. Ich dachte mir Namen für meinen Sohn aus. Und in dieser Zeit geschah all das im Dorf.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Der kleine Soldat stellte sich vor uns.
Er fragte.
Ob wir schwarze Soldaten im Dorf versteckt hielten.

Ob wir ihnen Reis gegeben hätten.
Ob wir ihre Verstecke wüßten.
Wir sollten es sagen.
Sonst.

Wir wußten nichts.
Wir sahen grüne Soldaten.
Der Dorfälteste trat vor.
Ich sagte, wir wissen nichts.
Einer der Soldaten riß ein Streichholz
an.
Wir schwiegen.
Er hielt es an ein Stück Papier.
Wir schwiegen.
Er hielt das brennende Papier eine
Handbreit neben ein Dach.
Ein Dach aus Schilf.
Alle unsere Dächer sind aus Schilf.
Wir schwiegen.

Erste Ebene

Dong: Mir ist, als wäre der Brandgeruch noch um mich. Er ist längst verweht. Einige Balken nur werden noch glimmen. Das Dorf liegt in Asche. Das Dorf gibt es nicht mehr. Der Rauch hat sich im unendlichen Blau des Himmels gelöst. Ohne jede Spur. Ich rieche den Duft der Blüten und Blätter. Betäubend süß. Alles ist still. Die Dämmerung dunkelt leise die Farben. Als wäre nichts geschehen. Als wäre nicht das geschehen. Ich gehe. Ich gehe schneller. Und gut geht, wer ohne Spuren geht.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

In einer der brennenden Hütten die
Frischentbundene.
Der Säugling.
Im Knacken und Fauchen der
Flammen das Wimmern.
Laut.
Angstschrei.
Todesschrei.
Alle hörten das.
Auch die Soldaten.
Sie taten nichts.
Blieben stehen.
Mörder!
Schrie einer von uns.
Schrie ich.
Und stürzte aus dem Kreis.

Wir wußten nichts!
Dann stieß er das Feuer in das
trockene Schilf.
Die Löcher der Waffen hoben sich.
Sie brannten auch die anderen
Hütten an.
Meine Hütte.
Auch meine.
Alle.
Auch die Pagode.
Die Schule.
Wir mußten zusehen.
Das Dorf brannte.
Das ganze Dorf.

Um zu helfen.
Andere ihm nach.
Um zu helfen.
Der Frau.
Dem Kind.
Und da geschah es.
Ein Befehl.
Schriller Ton.
Ängstlich und brutal in einem.
Das Spannen der Finger.
Flehen.
Bitten.
Weinen.
Die Löcher der Waffen spien Stahl.
Schreie.
Blut.

Neben mir.
Rechts.
Links.
Kinder.
Frauen.
Männer.
Dann du.
Dann ich.
Und kein Ende.

Erste Ebene

Dong: Höre, Gautama! Wehrlose wurden gemordet. Wie konnte das geschehen? Wie? Sie wehrten sich nicht. Sie wollten nur helfen. Sie hatten Mitleid. Nur das. Sagtest du nicht: Wen der Himmel schützen will, den schützt er mit der Macht des Mitleids? Wo ist dein Schutz geblieben? Wo? Hätten sie sich nicht besser wehren sollen? Gautama, höre!

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Die Soldaten stellten ein Gewehr mit
Beinen auf.
Sie schossen auf alles, was lebte.
Auf einzelne.
Auf Gruppen.
Auf Fliehende.
Auf Betende.
Auf Frauen.
Kinder.
Greise.
Büffel.
Hühner.
Ziegen.
Auf alles.
Ein Mönch zeigte einem Soldaten seine
Ausweispapiere.
Der Soldat sagte: sorry.
Und schoß.
Der Lehrer rief: Geneva-Convention!
Sie schossen ihm in den Kopf.
Mir zerrissen die Soldaten die Bluse.
Sie betasteten ihren Körper.
Als sie sich wehrte, schossen sie ihr in

Im Fallen noch das Zischen der
Geschosse.
Stahl in Fleisch.
Und immer mehr.
Blut in Blut.
Warum mußte ich sterben?
Warum ich?
Und mein Kind?

die Brüste.
Im Schutzraum war auch meine
Großmutter.
Plötzlich war der Soldat am Eingang.
Großmutter kroch zu dem Schatten.
Man muß den Soldaten gehorchen.
Da schoß der Soldat.
Großmutter sank langsam zu Boden.
Dann nahm der Soldat eine Hand-
granate.
Ich spürte den Blitz.
Mich warfen fünf Soldaten auf eine
Bastmatte.
Zwei bogen ihre Arme nach hinten.
Zwei spreizten ihre Beine.
Der fünfte vergewaltigte sie.
Anschließend die anderen.
Ich schrie und weinte.
Ich wurde bewußtlos.
Sie blutete aus Mund und Nase.
Ich war siebzehn.
Einer der Soldaten schnitt Ohren von
den Köpfen.

Er fädelt sie auf ein Stück Schnur.
 Ich kam wieder zu mir.
 Sie lag im halb eingestürzten
 Schutzraum.
 Oben hörte sie Schüsse, Hin- und
 Herlaufen, Schreie.
 Ich öffnete die Augen und erschrak
 furchtbar.
 Sie lag unter dem zerfetzten Körper
 ihrer Großmutter.
 Oben war alles still geworden.
 Die Stille des Todes.
 Es hatte nicht lange gedauert.
 Sie erreichte das Haus ihrer Nachbarn.
 Großvater To An lag vor der Hütte.
 Ein Leichnam mit abgerissenen Armen.
 Auf dem Boden der Hütte die
 verkohlte Leiche meines Onkels Ly.
 Daneben ihre Kusine:
 von einem Bajonett durchbohrt.
 Und deren sechs Monate altes Kind:

Erste Ebene

Dong: Gautama, höre! Ich habe versucht, auf deinen Pfaden zu gehen. Ich habe mich bemüht um rechtes Glauben, rechtes Entschließen, rechtes Wort, rechte Tat, rechtes Leben, rechtes Streben, rechtes Gedenken und rechtes Sichversenken. So wie es der Weise empfahl. Auch der Weise ist tot. Höre, Gautama: Ich gehe nicht mehr auf deinem achtfachen Pfad. — — — Du schweigst? Du hörst. Und schweigst. Und nennst das weise. Oder nimmst dir die Schuld den Atem? Mein Atem geht im Takt meiner Füße. Meine Füße rannten von der Stätte des Todes. Am Rande des Waldes fiel ich zu Boden. Ich grub mein Gesicht in die Erde. Die Finger. Das Gras weinte mit mir. Der Boden stöhnte. So lag ich. Ich weiß nicht, wie lange. Die Sonne war schon im Sinken. Ich stand auf. Mein Schatten war größer als ich selbst. Meine Füße begannen zu gehen. Sie wiesen mir die Richtung. Ich brauchte sie nicht zu führen. Meine Füße weisen auf die Berge. Ich gehe. Nichts kann mich halten.

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Ich wurde von Kugeln getroffen.
 Ich bin erstickt.
 Ich wurde vergewaltigt.

zertreten.
 Ich spürte den Schmerz und dann
 nichts mehr.
 Inmitten der Toten plötzlich das Kind.
 Zwei Jahre alt.
 Es hatte nur ein Hemd an.
 Lief zu dem Leichenhaufen.
 Unbeholfen.
 Nichts verstehend.
 Hielt die Hand seiner toten Mutter:
 weinte.
 Ein Soldat kniete sich hin.
 Drei Meter von diesem Kind.
 Und tötete es mit einem einzigen
 Schuß.
 Ich fiel als letzter.
 Um mich herum war alles tot.
 Tot.
 Alles tot.
 Wir alle sind tot.

Ich bin verbrannt.
 Ich wurde aus dem Hubschrauber
 geworfen.

Ich wurde erstochen.
 Ich wurde erschlagen.
 Ich wollte am Morgen die Netze
 flicken.
 Ich wollte nach der Schule angeln am
 Fluß.
 Ich wollte am Abend tanzen zur
 Trommel.
 Ich wollte in drei Tagen heiraten.
 Ich wollte meine Hütte vergrößern.
 Ich wollte meinen Brautschmuck
 nähen.
 Ich wollte in die Stadt fahren.
 Wir alle wollten etwas.
 Wir alle wollten leben.

Wir alle hatten Wünsche.
 Träume.
 Pläne.
 Hoffnung und Trauer.
 Freuden und Leiden.
 Wie jeder Mensch.
 Wenn er lebt.
 Wir waren fünfhundert im Dorf.
 Fünf überlebten.
 Fünf.
 Von fünfhundert.
 Die Soldaten verließen das Dorf.
 Wir sahen sie nicht mehr.
 Sie stiegen in ihre Hubschrauber.
 Wir hörten das Sirren nicht mehr.

Erste Ebene

Dong: Ich sah die gläsernen Moskitos davonfliegen. Ich hatte mich verborgen, so wie ich es Cho am Morgen versprochen. Ich rannte ins Dorf. Ich sah — — — Gautama! Wie soll ich gelassen bleiben, wie soll ich nicht leiden angesichts des unendlichen Leids? Heißt es nicht in deinen Vier Großen Anstrengungen: Man soll entstehendes Schlechtes verhindern, entstandenes Schlechtes beseitigen, man soll Gutes hervorbringen, das zuvor nicht vorhanden war, und Gutes, wenn es vorhanden, mehren? Sind das nicht deine Worte? Warum schweigst du? Steht nicht geschrieben: Was soll das Lachen, was soll die Freude, da doch die Welt stets brennt um uns her, die ihr in tiefes Dunkel gehüllt seid, fühlt ihr des Lichtes Mangel nicht mehr? Ich werde nie mehr lachen können. Das Lachen ist in meinem Hals gefroren: Ein großer, kalter Stein. Wie also willst du mein Leiden aufheben? Wie?

Zweite Ebene

Stimmen der Dorfbewohner:

Ihr, die ihr lebt!
 Hört ihr uns?
 Hört ihr mich: den Erschossenen?
 Hört ihr mich: den Erstickten?
 Hört ihr mich: die Geschändete?
 Hört ihr mich: den Verbrannten?
 Hört ihr mich: den Zerschmetterten?
 Hört ihr mich: die Erstochene?
 Hört ihr mich: die Erschlagene?
 Hört ihr uns?

Ihr, die ihr lebt!
 Ich habe den Pflug geführt.
 Ich habe den Reis geschält.
 Ich habe das Kind geboren.
 Ich habe Buddhas Wort gepredigt.
 Ich habe die Flöte geblasen.
 Ich habe das Schreiben gelehrt.
 Ich habe den Einzigen geliebt.
 Der Pflug steht still.
 Der Reis verdirbt.

Das Kind ist tot.	Wer wird die Verbrechen sühnen?
Buddhas Wort ist ausgelöscht.	Wer?
Die Flöte ist zerbrochen.	Wer?
Die Bücher sind verbrannt.	Wer?
Der Geliebte ist nicht bei mir.	(Flüstern, abschwellend)

Erste Ebene

Dong: Wirst du die Verbrechen sühnen, Gautama? Wird das ewige Lächeln in deinem Gesicht endlich verdorren? Wirst du die Unmenschlichen strafen? Lehrtest du nicht: Eines gewaltsamen Todes muß der Gewaltsame sterben? Wer soll es tun, wenn nicht du? Wer? Einer muß die Waffe führen. Wer, wenn nicht du? Wer denn? Ich höre deine Antwort nicht. Deine Stimme schweigt. — — — Gautama, ich klage dich an. Wie kannst du schweigen? Wenn es dich gibt? Wenn du siehst, du hörst? Wie kannst du schweigen, wenn nicht auch du schuldig werden willst? Du hast doch wie ich die sterbende Cho gesehen, hast wie ich ihre letzten Worte gehört? Oh, mir bricht das Herz, wenn ich daran denke! Ich rannte ins Dorf, sah die Leichen überall. Hatte nur einen Gedanken: Cho! Rannte zu unserer Hütte: die Balken brannten noch. Ich rannte zum Dorfplatz. Dort sah ich sie. Ich beugte mich nieder zu ihr. Cho war tot. Ich schrie auf. Dann schwieg ich. Ich blickte in ihr Gesicht. Es schien mir soviel sagen zu wollen ... Noch einmal glaubte ich ihre Stimme zu hören. Zum letzten Mal ... ihre Stimme ...

Dritte Ebene

Dong: Cho! (Pause) Cho!
Cho: Ja.
Dong: Hörst du mich, Liebste?
Cho: Ja.
Dong: Siehst du mich?
Cho: Nein.
Dong: Sprich nicht, Liebste, sei ruhig, ich bin bei dir.
Cho: Dong?
Dong: Sprich nicht, bitte ...
Cho: Bist du gesund, Dong?
Dong: Ja, Cho, du sollst ...
Cho: Dann ist es gut.
Dong: Oh, meine kleine liebe Cho!
Cho: Dong, hörst du mich?
Dong: Du darfst nicht sterben, du darfst nicht ...
Cho: Weißt du ... ich habe ein Geheimnis ... ich habe mir ein Halsband aus Kupfer und Glasperlen gemacht ... auch für die Fußgelenke ... buntes Glas ... und die Perlen klingen ... ich wollte dich überraschen ... ich wollte für

dich schön sein ... ich wollte für dich tanzen ... zum Tetfest ... nur für dich ...
Dong: Cho, Cho ...
Cho: Weine nicht, Dong.
Dong: Nein, Cho ...
Cho: Leg deine Hand ... auf mein Haar ...
Dong: Oh, Cho, du darfst jetzt nicht sterben. Was soll ich ohne dich? Nein, schließ die Augen nicht! Cho!
Cho: Ich werde ... dich immer ... lieben ... auch dort ...
Dong: Was soll ich tun? Du darfst nicht sterben!
Cho: Du mußt leben ... hörst du?
Dong: Cho?
Cho: Geh ... fort ... von ... hier ...
Dong: Ich bleibe bei dir.
Cho: Geh ... fort ...
Dong: Und du?
Cho: Geh ... (Pause)
Dong: Cho? — — — Cho!

Erste Ebene

Dong: Hast du gehört, Gautama? Cho wird nie mehr tanzen, das Tetfest wird in Trauer ertrinken. Ich hasse. Hörst du? Ich hasse. Ich kann nicht mehr verzeihen. Nicht denen, die das Schwache nicht schonen. Die fünfhundertfach töteten an einem Morgen. Fünfhundert Unschuldige. Wehrlose. Hörst du die Schritte meiner Füße? Sie gehen im Rhythmus deiner Schuld. Oh, gleichgültiger Gott, du hast die Menschen verlassen. Wer wird die Verbrechen sühnen? Ich werde es sein. Ich werde dem Töten nicht mehr zusehen. Nicht mehr dulden. Ich werde die erste deiner zehn Sünden begehen. Ich werde das Töten lernen. Ich werde töten. Um zu leben. Um Leben zu bewahren. Ich werde ein Gewehr tragen. Und ich werde schießen. Ich höre dich nicht. Ich sehe dich nicht. Ich sehe aber meine leisen Füße. Ich spüre aber die Kraft in meinen Händen. Ich fürchte den Tod nicht mehr: Wie soll mich der Tod schrecken? Ich werde nicht allein sein. Ich werde unter vielen sein. Nicht das Starre und Starke wird siegen: Den starren und starken Baum fällt die Axt. Das Härteste wird bezwungen vom Geschmeidigen. Das lückenlos Undurchdringliche wird durchdrungen vom Gestaltlosen. Ich gehe zu den waffentragenden Brüdern. Den unsichtbar Stärkeren. Ich werde sie finden. Ich gehe furchtloser. Meine Hände zittern nicht mehr. Die Nacht wird mich schützen. Die Hügel werden mich aufnehmen. Das Gras wird mich verbergen. Das Wasser wird meine Spur verwischen. Die Tiere werden mich nicht verraten. Der Wind wird mein heißes Gesicht kühlen. Die Früchte werden mich nähren. Die Erde wird mich tragen. Nichts ist mir feindlich hier. Es ist mein Land. Über mir ist das Grün des Waldes. Ich gehe.

Artur Troppmann
Lenin

Wenn ich
den Namen, Lenin,
höre
sehe ich manchmal
in Gedanken
einen alten
Arbeitskollegen wieder
der mir damals
erklärte
was Sozialismus ist
und wie
wir ihn erkämpfen können.
Seinen Namen habe ich
leider
vergessen.

Dachau

Ach Dachau
kleines Städtchen
bei München
auf deinem Volksfest
kann ich
unterm Lukas krachen
hören
wie sie
den toten KZ-lern
die Goldkronen brechen
aus den erstarrten
Mäulern
Ach Dachau
ich hebe den Maßkrug
auf die blauweiß
Gestreiften
die unsichtbar
unter uns sind —
am Schießstand
die roten
Rosen

Nach der Arbeit

Nach der Arbeit
stehen manche am Fenster
schauen in die Höfe
oder in den Himmel
stehen einander gegenüber
fremd
als wären sie hier
in diesen Häusern
nur zu Besuch
und ihre Frauen
wie sie die Worte werfen
über das leise Klappern der Löffel
über die müden Ohren
gegen die Wände der Zimmer
als sprächen sie
von einer Musik
die sie nicht vergessen haben
oder von einem Gedicht
das ihnen so nützlich scheint
wie ihre Hände
oder von einem Leben
das sie schöner macht
als Ringe und Ketten
aus Gold ...

Arbeiter-Autoren

Eingepannt
weiße Seiten
darauf wir mühsam
Wahrheiten anschlagen
mit zwei Fingern.

Doch selbst die größte
ihrer Rotationsmaschinen
kann uns nicht
widerlegen,
nicht mit der höchsten
Auflage.

Sie können
die kalte Zeit

verlängern
noch —

aber immer mehr
und mehr
und mehr
treten ihnen
gegenüber . . .

Günter Herburger Marianne

Weißt du, Marianne, so lange du im Gefängnis
sitzt und mich in deinen Briefen beschimpfst,
was verständlich ist im Schein
der Milchglasscheiben, der Kartoffel-
leichen leerer Zellen um dich herum,
der Isolierweihen, die sich immer wieder
stumm blöde zeigen,
weiß ich nicht einmal, wie groß du bist,
wie mager und krank, ich kann es nur
mit einem Gedicht verteidigen.
Es wird Wochen dauern, bis das Gedicht
dich erreicht durch die Zensur,
ich würde gern Postkarten aus
London, Paris, Rom, Kalifornien verteilen,
die erzählen, wie wir Bier und Rehbraten
essen im Chor mitten in der Luft,
ich habe es oft versucht,
doch ich sitze am Schreibtisch
und esse kalten Fisch,
fast so leer wie deiner ist mein Tisch.
Ich kann nur schreiben,
mich auf den Kopf stellen und
erfinden vor Zorn und Wehmut,
die gut tun.
Fast so leer wie dein Bauch
ist meiner auch.
Ich werde versuchen,
dir eine Wolldecke, eine Pelzjacke,
weil du immer frierst,

in die Zelle zu schicken
und dir ein Stück Atlantik ans
Gefängnis zu rücken,
auf dem wir segeln werden
in vielen Booten,
also nicht einzeln trotz
Teer und Gestank
hinein in die Kammern der Weltbank.
Die jedem gehören
ohne Dank.

Es ist Feierabend

Wenn am Freitag um vier
wir trinkend,
der Grieche, der Spanier, der Türke und ich
langsam versinken
an der Straße nach Olympia,
dann prosten wir uns zu,
dann legen wir Weiber um,
dann wissen wir,
wie wir reich werden können,
wie wir schön werden können,
wie wir blond und schlank werden können,
obwohl unsere Daumen schwarz sind,
so schnell ist die Presse auf das Autoblech,
obwohl unsere Rücken schmerzen,
so einseitig ist die Last des Zupackens,
obwohl wir kaum einander verstehen,
so verschieden ist unser Mißtrauen,
obwohl wir alle Druck haben,
aber wir trauen uns nicht,
obwohl wir immer lauter werden,
so einfach sind wir zu haben mit ein bißchen
Schnaps und Bier,
wir schreien schon, der Türke wie vier,
der Grieche, der Spanier, sie tanzen und weinen,
wir wollen uns vereinen.
Wenn am Freitagabend
wir lärmend
Abschied nehmen vom Akkord,
Pause machen,

wie Kapitalisten
 nachsichtig lächelnd,
 uns zusprechen,
 wieder froh zu werden und stark,
 dann wollen wir uns rächen,
 wollen den Brand,
 der aufsteigt,
 legen über große Flächen,
 wollen hineinstechen
 in vieler Köpfe
 und ins Rückenmark.
 Falsch und nochmal:
 dann möchten wir uns rächen,
 sehen den Brand,
 der aufsteigt,
 jagen über große Flächen,
 doch wir brauchen nicht Zerstörung,
 sondern Köpfe und Rückenmark.

Aufruf, daß sich die Bretter biegen,
 daß Ziegel wieder Röte kriegen.

Wir wollen ungeduldig, mißtrauisch sie machen,
 die Arbeiter, die scheinbar fromm sich geben im Profil
 des Bürgertums, das ständig formuliert und prunkt.
 Statt Überschuß bekommen sie nur dessen Bodensatz,
 statt materieller Macht nur deren wolkiges Diktat.
 Zwar sind die außen glatten, innen schlechten Autos angenehm
 zu steuern, doch für dieselbe schlimme Summe, die furchtsam macht,
 könnten in Polstern um ihre Welt der Wünsche fahren
 sie lachend, gierig, neu vermählt und blank.
 Zwar stellen Häuser, die sie bauen, Glück und Selbstbewußtsein dar,
 und nicht mehr um die Winterkleider oder einen Topf voll Fett
 geht in Familien wie beim Vater, dessen Mutter nun der Streit,
 als noch direkte Not verzweifelte Proleten schreien ließ
 und Arbeitslosigkeit den Kommunismus dieser Klasse forderte.
 Schon diese Form, statt Brot die Wahl des Ausdrucks zeigt,
 daß Häuser wie Gedichte sind, Burgen der Einsamkeit und feig.
 Wir müssen lehren, daß sie stolz sein müssen,
 daß sie mehr fordern sollen, als in den engen Schulen ihre
 Ungeduld zerrieben wurde und schon wieder ihren Kindern
 Freundschaft, Gemeinsamkeit der Sprache fehlt.

Denn auch wir Bürger, die auf denselben Bänken saßen
 und jetzt auf Dachterrassen schwärmen, hatten dieselbe Sehnsucht
 und können ohne sie nicht sein.
 Ich will nur sagen, es ist nicht kompliziert, wenn sich das
 Wetter ändert, das man selbst bestimmen kann. Noch nie
 hat Feingefühl als bürgerliche Tugend so viel verdankt
 der Mehrzahl, von der wir leben, die nach Mut, Genossenschaft
 und kürzerer Parteilichkeit verlangt, damit wir alle
 besser leben können, nicht in Terror und Gestank,
 so lange Geld das Weiße von den Rippen schält,
 so lange nur der bellen und auch quälen kann,
 der reich ist, deshalb krank.

Peter Maiwald
 Fasia

Meine Lieder sangen
 was die Leute bewegte
 an Ostern und später
 in Jahr um Jahr.
 Holte tief Luft
 und gab anderen Atem
 mit auf den Weg.
 War manchmal selbst
 fast leer vom Atmen,
 denn Luft ist knapp hier.
 Dann blasen sie mir den Marsch,
 sagen: mach uns Luft.
 Du, sing noch eins.

Jane Fonda

Sie hatten mich
 verraten und verkauft.
 Welch eine Frau
 schrieben sie mir
 auf den Leib.
 Hatte Augen zum Ansehn
 bis ich selbst sah,
 einen gefärbten Mund

bis ich ungefärbt sprach
und in den Ohren hing
mir nicht länger ein Stein
als der Schrei ihrer Morde.

Rita L. streikt

Da haben wir uns
zusammengenommen
und waren mehr
als 200 geschickte
Hände aus Halle 3.
Wir sind Näherinnen.
Wie sollten wir da
nicht in der Lage sein
uns selbst was einzufädeln.
Unser Stich saß.
Die Herren waren freundlich.
Drüben steht die Kollegin.
Doppelt genäht hält besser.

Melina Mercouri

Das Recht der Mörder,
die Verwaltung der Diebe,
die Moral der Heuchler
trieben mich aus Athen.
Fünf lange Jahre
die fernen Tage
zählend, sammelnd
die Aufmerksamkeiten
der Völker für mein Volk,
steh ich bepackt am Pier
fremder Länder.
Mein Schiff wird kommen.

Bernadette Devlin

Kam aus Irland
ins Parlament
der Herren.
Nannten mich:
Miß Devlin
und hatten alle
fünf Finger
meiner Reden
im Gesicht.

Angela Davis

Ich stand auf
und die Oberen
sahen meine Größe
und wollten sie
kleinkriegen
mit Knüppeln und
Zellen und
war doch nur eine
von meinesgleichen
schwarz wie die Nacht
die dem neuen Tag
vorangeht.

Jürgen Theobaldy Ein halbes Dutzend graue Mietskasernen

Stell dir bitte ein halbes Dutzend graue Mietkasernen vor
ein halbes Dutzend Mietskasernen
in einer großstädtischen Arbeitergegend
graue Kästen aus dem 19. Jahrhundert
294 Wohnungen mit 1384 Personen
davon 986 Hauptmieter mit Familie und 498 Untermieter aus Anatolien
Hilfsarbeiter in den nahen Fabriken

Erbauer und erster Hausherr dieser Mietskasernen
war der Gastwirt Wilhelm Manuschkheit ein Masure
bieder und trunksüchtig
altgedienter königlich-preußischer Feldwebel
mit einem Hang für gewisse Bequemlichkeiten
und deshalb übertrug er die Verwaltung seiner Häuser
einem gewissen Scheurer
für ein kleines Entgelt
freie Kost
gelegentlich einen Kümmelschnaps
und den Titel: Liegenschaftsverwalter

Scheurer war ein junger Mensch
mit guten Manieren wenn er Herrn Manuschkheit besuchte
mit schlechten wenn er die Mietskasernen betrat:
er holte aus den Mietern viel heraus
und steckte in die Häuser wenig hinein
So blieb er nach Herrn Manuschkheits Tod (Schädelbruch
beim Sturz von der Kellertreppe in trunkenem Zustand)
der ideale Liegenschaftsverwalter
nunmehr für die Witwe Emma geb. Strankow
Erbin von 50 % des Haus- und Grundbesitzes
für 7 mündige teils verheiratete Manuschkheit-Kinder
mit je $7\frac{1}{7}$ % Anteil an den Immobilien

20 Jahre danach ist Scheurer
immer noch Liegenschaftsverwalter
jetzt für eine Erbgemeinschaft
vermindert um Witwe Emma (natürlicher Tod)
und um drei Manuschkheits der zweiten Generation (Autounfall
zu Pfingsten)
vermehrt um Dutzende von Enkeln

und einige Urenkel
zusammen 114 Personen
von denen keine Scheurer Vorschriften machen kann
wie er die Einnahmen aus den Wohnungen
und den vermieteten Kellerräumen verwendet
außer Onkel Hugo dem Bauunternehmer
Tante Märchen der Oberlehrerswitwe
und Vetter Franz Inhaber eines Tapetengeschäfts

Diese drei sind von der Erbgemeinschaft
zu Aufsichtsräten gewählt auf Vorschlag Scheurers
und Scheurer lädt sie zweimal im Jahr
zu einem fetten Braten ein
versorgt sie mit Bau- und Tapetenaufträgen (Onkel Hugo
und Vetter Franz)
beschäftigt sie Listen anzulegen
für ein nobles Entgelt (Tante Märchen)

Diese drei sind grundsätzlich mit allem einverstanden
was Scheurer plant und ausführt
Scheurer ist kein Schakal
Scheurer ist ein Manager ein freier Bürger
gesetzstreu
pflichtbewußt
ledig aber solide
ein lebenswürdiger nicht unvermögender älterer Herr
der inzwischen nicht nur Liegenschaften verwaltet
sondern auch die Spargroschen seiner anatolischen Mieter
und die von Tante Märchen

Selbst Onkel Hugo und Vetter Franz
überlassen ihre Geldgeschäfte dem seriösen Herrn Scheurer
der mit wohlhabenden Geschäftsleuten Umgang pflegt
und immer bereit ist
seine Darlehen in stille Beteiligungen umzuwandeln
so daß er bei allen wichtigen Firmen des Stadtviertels
mit 25 % mitreden kann
einer sogenannten Sperrminorität

Jetzt gehört Scheurer zu den Menschen
die ihr Geld gar nicht mehr verbrauchen können
und denen nichts anderes bleibt

als es immer wieder anzulegen
 Scheurer ist ein freier Bürger
 er kann sein Geld
 und das Geld von Tante Märchen
 und das Geld von Onkel Hugo und Vetter Franz
 und das Geld seiner anatolischen Mieter
 anlegen wo er will
 Scheurer hält viel von persönlicher Freiheit
 notfalls würde er sie
 mit dem Maschinengewehr verteidigen lassen
 mit 25 % Sperrminorität
 in einer Rüstungsfirma
 der wichtigsten des Stadtviertels

Charles Lindbergh ist 70 geworden

Mit einem Kaugummi
 klebte Charles Lindbergh
 den Taschenspiegel einer unbekannten Dame
 in der Kabine fest —
 er flog los es war eng in der Kabine
 und er begegnete niemandem
 Er war in den Wolken
 und ist so ein Held geworden:
 sein Vertrauen in die Maschine muß enorm gewesen sein
 Mögen Sie noch etwas Kuchen Mister Lindbergh?
 Das beste ist eine Tasse Kaffee nach so 'nem Flug
 oder ein Bier
 vielleicht ein Cognac?
 Aber vielleicht auch nur 12 Stunden schlafen ...

Armer Charles
 keine Liebe im Flugzeug!
 Kein Platz für Liebhaber es war eng in der Kabine
 Drunten auf der Erde
 standen die Menschen zu beiden Seiten des Atlantiks
 mit Fähnchen in den Händen
 sein ältester Sohn wurde entführt: der erste Fall
 von kidnapping in den USA
 und Charles Lindbergh flog einfach über die Menschen hinweg!

Sprach Lindbergh französisch
 als er in Le Bourget ankam
 oder mußte ihm alles übersetzt werden?
 Erkannten die Angehörigen seine Stimme im damaligen Radio
 oder war sie nur ein Krächzen z. B. für seine Frau?
 Er ist ein Held geworden
 sein Vertrauen in die Maschine hatte sich bewährt
 und so
 bewunderte er 1936 die Maschinen der deutschen Luftwaffe
 oder:

„Die Liebesbriefe eines Technikers an Adolf Hitler“
 der einfach über die Menschen hinwegflog
 weil die Maschine so gut war
 Charles Lindbergh schrieb einen Bericht
 ÜBER DIE UNVERWUNDBARKEIT DER DEUTSCHEN LUFTWAFFE
 er hatte also zuviel Vertrauen in die Maschine —
 einen Grund mehr
 seinen Namen nicht auszumerzen Herr Brecht ...

Jetzt ist Mr. Lindbergh 70 geworden
 70 mit einem zweifelhaften Ruhm
 der ersten Ozeanüberquerung des ersten kidnapping in den USA
 und gegen Japan flog er in Zivil
 das heißt
 er durfte nicht anders ...
 Mochten ihn seine Kollegen? Bestimmt
 Mochten ihn die Frauen seiner Kollegen
 die in den Prospekten über Babywäsche blätterten
 ohne allzuviel Vertrauen in die Maschine?
 Einige ja
 aber eine sagte vor dem Schlafengehen: „Was
 geht uns das an Edward?
 Soll er doch fliegen!“

Karlhans Frank
 Das teuerste Kino der Welt

„Smart bombs“
 setzen Amerikaner in Vietnam ein
 las ich in der ZEIT

„Smart bombs“
übertragen ins Flugzeug
den Anflug der Bombe aufs Ziel
live und direkt

Kosten der eingebauten Kamera
15 000 Dollars pro Bombe

Dazu
Kosten der Bombe

Dazu
Amortisation des Bombers

Dazu
Gehälter der Beteiligten
anteilig
bis hinauf zum Präsidenten

Dazu
Transport- und Reisekosten
manchmal sogar zurück

Dazu
die Summe der Preise von allem
was von der Bombe zerstört wird
einschließlich Menschen

An Nichts wird gespart
außer — Abbau des Starkults —
an den Gagen der Hauptdarsteller

Und alles für
— rechnen wir hoch —
10 Sekunden freien Fall
damit die Piloten ihre Saat
fallen sehen können

Ob sich Nixon
Kopien ziehen läßt?

Ob sich Springer
um die Rechte
fürs Kassettenfernsehn müht?

So teuer subventioniertes
so einmalig grausames

so perfekt perveres
so freies amerikanisches Kino
kann doch nicht nur für
Eingeweihte sein

Alle
alle
sollen wissen
wie die Ziele
amerikanischer Bomben
aussehen

Aussagen
vorher

Das Nachher
ist ja doch keinen billigen Meter Film
mehr wert

Gerd Sowka
gottes löhnung

der reichste mann deutschlands
der industrielle
friedrich flick
ist tot —

in einem einfachen holzsarg
geschmückt mit
1000 lachsroten rosen
wurde er zu grabe getragen —

auf dem friedhof seines heimatortes
würdigte ein
pfarrer
den verstorbenen industriellen —

wir alle hier in kreuztal
sind ihm
dankbar
für seine güte und großzügigkeit —

vor fünf jahren
 hat er unserer
 kirche
 als er erfuhr daß wir nur über ein
 kleines harmonium verfügen
 die große kirchenorgel
 gestiftet —
 er war ein frommer mensch
 und gott
 wird ihn belohnen —
 ich arbeite seit 21 jahren
 in einem
 seiner unternehmen —

Elisabeth Alexander Kätzchen

Diese Bezeichnung
 genügt
 dem Mädchen
 ein passives
 Genußdasein
 zu garantieren.

Alltag

Dem einen
 das Fließband
 der Toilettenfrau
 die Groschen
 ganz anderen
 Striptease
 und Kindern
 der Schlüssel
 am Hals.

Ulrich Wetz fraa, des gehd ned so weider

fraa, des gehd ned so weider,
 isch verdien's geld
 un du gibsch's aus.

fraa, des gehd ned so weider,
 du ziehst die kinner groß
 un isch gugg zu.

fraa, des gehd ned so weider,
 mir raggere uns bloß ab
 un 's kummd nix debei raus.

fraa, des gehd ned so weider,
 mir hawwe dauernd krach
 un hawwe nie unser ruh.

fraa, des gehd ned so weider,
 des wisse mer alle zwee
 un trotzdem is kä end abzuseh.

fraa, des gehd ned so weider,
 mir misse was du,
 was mänsch'n du dezu?

rede des Willibald Lehmann

„von meiner hände arbeit“ ,
 sagt der arbeiter Willibald Lehmann,
 „leben viele leute.
 von meiner hände arbeit nämlich
 leben ich, Willibald Lehmann,
 dann Wilma, das ist meine frau,
 dann die kinder, das sind
 Hans, Erika, Peter und Sabine,
 dann Maria,
 das ist meine mutter,
 dann Hugo, unsere katze,
 und nicht zu vergessen
 Dr. August Klemm,
 der fabrikbesitzer.“

Günter Müller
Eigentum

Ich bin
angestellt bei dem
deutschen Verkaufsbüro
der französischen Tochtergesellschaft
eines amerikanischen Konzerns.
Ich besitze
mehrere Investmentzertifikate
eines internationalen Fonds
mit Sitz auf den Bahamas
der an dem amerikanischen Konzern
beteiligt ist.
Ich gehöre
in einem gewissen Sinn
zu einem gewissen Teil
mir selbst.

Helmut Schmelmer
Kalkulation

Täglich
schaffen wir
fünftausend Wagen vom Band
und neunzehntausend
Straßenleichen
und
ein paar Zerquetschte
im Jahr
(Tendenz: steigend)
Vielleicht weiß einer
von fünfundsechzig
Wagenwäschern
(bei Transistorbeat)
einen passenden Grabspruch

Liselotte Rauner
Im Namen des Volkes

Wer die Wahrheit unterschlägt
ist kein Betrüger
wer mit Entlassung droht
ist kein Erpresser
wer sich den Mehrwert aneignet
ist kein Dieb
wer Frauenarbeit unterbezahlt
ist kein Lohnräuber
wer Luft und Wasser verseucht
ist kein Giftmörder
wer Steuer-Millionen hinterzieht
ist kein Kapitalverbrecher
im Namen des Volkes
wer mit den Angeklagten
weder verwandt noch verschwägert ist
darf die Aussage nicht verweigern

Gerhard Kelling
Karin

Karin mit langen brünetten Haaren
es war, als wir eben bekannt gemacht waren
wir kamen auf Chinas Weg, wie das so geht
und wie es heute im Sowjetland steht.
Sie sprach vom einzig korrekten Weg im Sozialismus
und sie entlarvte mit Schärfe den Revisionismus.
Ganz unerbittlich genau war sie darin:
Karin.
Rein war sie und aufrecht in der Idee
und ich war böse und tat ihr absichtlich weh
und sagte, daß es doch um die Arbeiter geht
und der Sozialismus sei doch heute konkret
und daß er für uns in der DDR besteht
und daß man den zweiten nicht vor dem ersten Schritt geht.
Ja, — darin
warn wir uns einig, ach Karin.

Sie erklärte knapp, Sturz der Bourgeoisie
sei nötig, und als ich sie fragte, wie
sagte ein wenig stockend sie: mit Gewalt
und ein kleiner Trotz gab ihr dabei den nötigen Halt
und indem sie die Augen dabei niederschlug
bemerkte sie möglicherweise selbst ihren eignen Betrug.
Liebenswert war sie auch darin
tapfere Karin.

Über die kapitalistische Persönlichkeit

Es ist leicht freundlich zu sein, wenn Freundlichkeit etwas einbringt.
Es ist keine Kunst, sicher aufzutreten, wenn Sicherheiten da sind.
Es ist nicht schwer, zuvorkommend zu sein, wenn man anderen damit zuvorkommt.
Es gehört nichts dazu, überzeugend zu wirken auf Abhängige.
Es ist einfach, die Form zu wahren, wenn sie die wahren Absichten verdeckt.
Bewundert nicht den Kapitalisten um solcher Vorzüge willen.
Denn seine feste Zuversicht macht schwach.
Seine verblüffende Sicherheit macht unsicher.
Seine bezaubernde Herzlichkeit lähmt.
Seine Großzügigkeit besticht.
Sein Charme fesselt.
Und muß standhaft sein, wer auf seinem Vorteil besteht?
Muß klug sein, wer Verhältnisse rühmt, die ihm nützen?
Muß sich für eine Frage interessieren, wer sie in seinem Sinne beantwortet?
Muß gewissenhaft sein, wer aus allem Profit schlägt?
Muß großzügig sein, wer groß investiert?
Muß parteilich sein, wer die Partei der Herrschenden nimmt?
Wenn sie von Erfolg reden, meinen sie den persönlichen Erfolg.
Wenn sie die Vorzüge ihres Systems preisen, ist es der Nachteile wegen.
Wenn sie auf das Erreichte stolz sind, dann weil sie viel für sich erreicht haben.
Wenn sie gebildet sind, dann so, wie man ein Vermögen bildet.
Wenn sie vermögend sind, dann vermögen sie etwas über euch.
Wenn sie überlegen sind, dann den Unterlegenen.
Es sind die erhabenen Gefühle der Erhabenen.
Deshalb achtet die niederen hoch.
Es sind die herrschenden Ansichten die Ansichten der Herrschenden.
Deshalb eignet die Unterdrückten euch an.

Ingeborg Drewitz Niemand ging in Schwarz

Es war gegen halb elf, als die Wahlhelfer die Auszählung abschlossen und den Wahlleitern zur Unterschrift vorlegten. Er hatte ein paarmal ins Sitzungszimmer hineingesehen während der Auszählung, betont lässig, die Hände auf dem Rücken. Aber auf dem Flur zwischen den vielen geschlossenen Türen war es ihm schwer geworden, mit den Händen auf dem Rücken ruhig auf und ab zu gehen. Seit etwa zwei Stunden war es immer deutlicher geworden, daß sie ihn abgewählt hatten. Nach zwanzig Jahren abgewählt.
Damals war er achtundzwanzig gewesen. Mach du das mal, du bist jung, du kannst reden, hatten die Kumpels gesagt, als das Betriebsverfassungsgesetz in Kraft trat. Du hast keinen Dreck am Stecken, mach du mal in Demokratie!
Der Tag seiner Wahl war ihm so gegenwärtig wie seit langem nicht. Damals lagen zwei Hallen noch in Trümmern und in der dritten Halle fehlten die Fenster. Stauden und Brennesseln hatten sich auf dem Schutt angesiedelt. Damals waren die Schienen der Betriebsbahn noch rostig und das Wasser im Stichkanal blühte im Sommer. Damals waren die meisten Kollegen älter als er. Viele hatten ihre Söhne verloren, mochten ihn, waren wie Väter. Mach du das mal! wir traun uns nicht mehr! Waren arbeitslos gewesen nach dem schwarzen Freitag, waren Nazis geworden und hatten dafür zahlen müssen. Mach du es, mach du mal in Demokratie! Er war über den Hof gegangen damals nach der Wahl. Er hatte am Direktionsgebäude hinaufgesehen und den Stauden die Spitzen abgebrochen, Goldraute, und hatte an den Fingern gerochen, scharfer Geruch von Leben und Welken, und hatte die Frau vier, fünf mal genommen in der Nacht. Er blieb stehen. Am Ende des Flures war ein Fenster zum Hof raus, zu den neuen Hallen und den Laderampen. Unten am Stichkanal reckten sich die Krane in den Scheinwerfernebel. Er konnte es nicht glauben. Die Alten grüßten ihn noch immer, Rentner, die im Park in der Sonne saßen. Waren stolz, daß sie's geschafft hatten in den zehn, zwölf Jahren bis zur Altersgrenze. Neue Hallen. Arbeit. Die Walzen Tag und Nacht in Betrieb, das glutheiße Eisen, die schlanken kühlen Rohre. Ihre Gesichter waren narbig geworden, ihre Hände knotig. Du hast uns geholfen, sagten sie, hatten sich über jede Tarifierhöhung gefreut,

verstanden nicht, daß er anderes wollte. Laß uns mit deiner Politik zufrieden! Er hatte sich um jeden gesorgt. Dem einen war die Frau gestorben, andere hatten Eltern mitzuversorgen, andere brauchten Wohnungen, einer verbrühte sich und verlor das Gesicht, einer stürzte im Suff vom Kran und blieb gelähmt. Und da waren die vielen, die bloß starben, wenn sie alt waren, Lunge, Herz, Leber, die vielen letzten Wege, die Trauerreden. Schicksal sagt man nicht mehr bei zweitausenddreihundert Mann Belegschaft. Er verhandelte. Er las bis in die Nächte, wollte wissen, verstehen, aufklären, die Gewerkschaft packte ihm Ämter auf. Er merkte kaum, daß er vierzig wurde, daß seine Kinder schon größer waren als er und seine Frau grau geworden war. Immer war alle zwei Jahre im Frühjahr die Wahl. Immer war er wiedergewählt worden, suchte nach Auswegen, wenn krumme Sachen passierten, kümmerte sich um die Jungens aus dem Erziehungslager, trat dazwischen, wenn welche sich schlugen. Von seinen Aufsichtsratsantienten verschickte er jeden Sommer Kinder der Kollegen, viele hundert Kinder in zwanzig Jahren. Er wollte keinen Vorteil. Er wollte sich nicht kaufen lassen, sagte er. Ihm genügte es, wenn er in seinem dunkelblauen Anzug bei den Aufsichtsratssitzungen und den Hauptversammlungen dabei war und sich zu Wort meldete, wenn es an der Zeit war. Er war kein Kämpfer, kein blendender Redner, aber er kannte sich aus in der Lohnpolitik und wußte sich nicht nur geduldet. Und bei den Betriebsfesten riefen ihm die Kumpels zu: Mensch, Robby, du bist ein As! wenn er die Wettspiele arrangierte, Kegeln und Luftballonaufblasen und Windbeutelessen. Sie sind wie die Kinder, dachte er manchmal. (Er wurde doch älter.) Und dann passierte das: Eine sprang aus dem fünften Stock. Ein zusammengestauchter, zerrissener Körper auf dem Pflaster. Er kannte sie kaum, eine Zeichnerin. Aber hätte er sie nicht kennen, hätte er nicht mit ihr sprechen müssen? Hätte er nicht sehen müssen, daß sie nicht mehr weiter wußte? Er sagte seiner Frau nichts davon. Sie hätte ihn wie alle anderen auch beruhigt: Du bist nicht der liebe Gott! und sicher hätte sie noch hinzugesetzt: Auf deine Kinder achtest du ja auch nicht! Der Junge kam in der Schule nicht vorwärts, hatte nicht die richtigen Freunde. Er winkte ab, wenn sie davon anfang und nahm die Zeitung oder ein Buch oder war eilig wegen einer Gewerkschaftssitzung. Man kann sich nicht um alles kümmern! Wenn sie ihn nur wiederwählten. Darauf kam es an. Es war noch so viel zu tun. Gerechtigkeit war noch immer ein Wort für ihn, nicht ohne Sentimentalität, wenn er an die Villen dachte, in denen die Herren Direktoren wohnten. Die meisten Kollegen waren jetzt jünger als er, hatten mit achtzehn schon Autos und waren mit zwanzig verheiratet, wußten nichts mehr vom Krieg außer was sie durchs Fernsehen erfuhren.

Manchmal, wenn er in einer der Hallen stand und die unter den Schutzhelmen nicht hersahen und die Walzen dröhnten, hätte er sich am liebsten die Augen und Ohren zugehalten. Aber in der Werkmeisterzelle lagen noch immer die Lohnzetteln neben den Zeichnungen und Bleistiftstummeln und Ansichtskarten,

und er konnte nicht an die Schalttafel treten und die Walzen stoppen und das Eisen reißen lassen und die Männer beobachten, wie sie auseinanderstieben würden. Er überwand die furchtbare Lust, die ihn schüttelte, die ihm die Kehle zuschnürte. Was war das denn: Gerechtigkeit? Hatten sie ihn deshalb abgewählt?

Aber wer wußte, daß er keine Antwort darauf hatte? Wer wußte von seiner Angst vor der routinierten Güte, dem flüchtigen Wohlwollen, den Slogans, die sich in seine Sätze drängten? Wer wußte von den Augenblicken, in denen ihm die Namen entfielen, die Gesichter, viel zu viele Gesichter für einen, der ein Sohn oder ein Vater oder ein Freund sein will! Noch immer verschickte er die Kinder der Kollegen, bereitete Reisen vor. Noch immer gab er den Witwen Rat. Noch immer galt seine Stimme bei den Tarifgesprächen. Noch immer setzte er sich bei der Betriebsführung für die schwierigen Fälle ein, verteidigte zum Beispiel den Transportmeister Klausmann, als der einen Transport zurückgehalten hatte, der von der Prüfstelle abgenommen war. Und einer aus der Prüfstelle mußte gehen. Immer war das so, daß Gerechtigkeit Härten hatte. Die Flasche Kognak, die Klausmann ihm schenken wollte, lehnte er ab. War doch selbstverständlich! Er verstand nicht, daß so viele anders dachten, auch seine Frau, die ihm vorrechnete, was er im Akkord hätte verdienen können. Das Leben ist kurz, sagte sie und es ärgerte ihn, weil es banal war und stimmte. Seit Becker im Betriebsrat war, wußte er das. Der nahm sich die Freiheit der Jungen, nichts selbstverständlich zu finden, nicht die Arbeitsverteilung, nicht das Kantinenessen. Und beim Betriebsfest machte er sich über das Kegeln und Luftballonblasen und Windbeutelessen lustig. Ist doch albern, wir sind doch keine Kinder! Die Herren Direktoren an ihrem Extratisch lachen sich eins über uns, und das ist recht so!

Er dachte es gleich, daß ihm der junge Becker gefährlich werden würde. Daß es den nicht schrecken würde, wenn das Eisen risse. Daß der die Walzen stoppen und auf die gestapelten Rohre klettern und reden würde. Und die Männer sich um ihn drängten.

Er ging den langen Flur zurück zum Sitzungszimmer. Die Wahlleiter und Wahlhelfer waren schon in den Mänteln. Er hätte nicht bleiben, nicht auf das Ergebnis warten sollen. Ihr Reden verstummte, als er in die Tür trat. Er wollte was Freundliches sagen, sich bedanken, meine lieben Kollegen, ihr wart meine große Familie, ich war für euch da — aber er konnte nicht sprechen. Er nahm seine Aktentasche, seinen Mantel, nickte und ging. Er wollte nicht mit den anderen im Fahrstuhl herunterfahren. Sie blieben auch, obwohl es doch spät genug war für einen Dienstag. Er sagte dem Pförtner im Parterre Gute Nacht! und schlug den Mantelkragen hoch. Es war März und sternenklar. Er wußte nicht, wohin er gehen sollte.

Abgewählt. Nach zwanzig Jahren. Damals hatte die Firma noch eine negative Bilanz. Damals starben die Kumpels noch an TB. Damals war seine Tochter ein

Jahr alt. Er hätte anrufen sollen zuhause. Die Frau vorbereiten. Vielleicht hatte sie Rotwein da für einen Glühpunsch und sie würden zusammensitzen wie schon lange nicht, die Hände ineinanderverschränkt. Der Junge schafft's nicht in der Schule, würde sie sagen oder auch: Weißt du noch wie er geboren war? Wir wollten doch, daß er studiert! Aber er hatte nicht angerufen. Wozu ein Telefon? hatte er gefragt, als das Kabel gelegt wurde. (Im Haus hatte niemand Telefon.) Und wenn die Frau keinen Rotwein da hatte? Wenn sie nicht von dem Jungen anfangen würde, sondern davon, was sie versäumt hatten an den vielen Abenden, an denen er Sitzungen und Versammlungen hatte wahrnehmen müssen? Er vergaß, daß er ging, schnell ging, an den Ampeln reagierte und weiterging. Weiter. Becker würde nun alles machen, hatte alle Mitglieder des Betriebsrates geschlagen, wenn auch fünf wieder gewählt worden waren. An die würde er sich halten müssen, sich nicht eingestehen, daß sie nicht die besten Mitarbeiter gewesen waren (männliche Klatschbasen), könnten ihm helfen, dem Burschen die Suppe zu versalzen. Ein Fünfundzwanzigjähriger! Er war damals immerhin achtundzwanzig gewesen und viel älter durch das Schlamassel des Krieges; kam nicht einfach um eine Unterschrift. Er hatte nicht unterschrieben, was Becker ihm vorlegte, hatte den Zettel weggeschoben und der Junge hatte ihn lachend armer Teufel! genannt und die Tür heftig zugeschlagen. Armer Teufel, versteht nicht — das Leben ist kurz, sagte die Frau, er verstand nicht, du mußt verstehen, sagte Becker, wir haben keine Zeit zu verlieren, wir haben nichts zu verlieren, das Leben ist kurz. — Er fing an zu laufen. Konnte sich nicht mehr aus in den Straßen. Lief.

Nachher mußte er sich am Treppengeländer hochziehen, atemlos, taumelnd vor Müdigkeit. Alle im Haus schliefen, auch die Frau schlief und die Kinder schliefen, Dienstag auf Mittwoch, mußten morgens frisch sein. Er brauchte mit niemand zu sprechen, stieß das Fenster auf in der Küche, es klemmte, die Scheibe fiel klirrend aus dem Rahmen, dort unten der Hof, wenn einer da liegt, ist der andere kein lieber Gott mehr. Die Zeichnerin hatte das gewußt. Das soll auch der Becker wissen! Plötzlich waren da Hände, packten ihn, rissen ihn zurück, oder nein, er fiel, sackte wie eine Schneeflocke, langsam, zögernd, die Frau hielt ihn, beugte sich über ihn, irgendetwas war vorbei. Er hatte das Gesicht vergessen, aber er erinnerte sich, ihr Gesicht, wollte flüstern, rufen, reden, aber der Mund war ihm trocken, er war eingesperrt, die Zelle des Werkmeisters war mit Ansichtskarten abgedichtet, lauter Fotos, auf denen welche in der Sonne saßen. Herz. Leber. Lunge. Alles Tote. Hatten ihm zugenickt, wenn er sie im Stadtpark traf. Und er wußte doch, draußen in der Halle die bunten Helme! die Schutzbrillen! niemand ging in Schwarz wußte er —

Das Wahlergebnis war zu Beginn der Frühschicht in den Fluren und Hallen angeschlagen.

Becker hatte seine Lederjacke über die Stuhllehne gehängt im Betriebsratszimmer und erwartete ihn schon.

Emanuel Schaffarczyk Der Solidaritätsgroschen

Da ist von der Babuschka der einzige Enkel, sie sagt Pawel, fristlos entlassen worden. Ach ja, keiner weiß, wer Babuschka ist.

Also. Hannek, Josel und Gottlieb, die liegen irgendwo neben einer Straße. Vielleicht bei Guchov, vielleicht bei Balta. Das weiß Babuschka nicht mehr. Aber Pawels Vater liegt in den pontinischen Sümpfen, das weiß sie ganz sicher. Sie hat ja noch den Brief vom Kompaniechef. Sonst noch was? Nein, nichts. Außer dem Pawel natürlich. Und jetzt weiß wohl jeder, wie einsam Babuschka ist. Dann noch das dazu, Pawel ist fristlos entlassen worden. Warum eigentlich, Babuschka?

Na, wie das so ist, wenn es nicht sein soll. Der Junge ist fast noch ein Kind und geht schon drauf wie ein Wilder. Wie sie gesagt haben, es geht nicht mehr mit dem Akkord, da hat der Pawel gleich losgedroschen, mit Worten natürlich — denn unbeherrscht ist der Pawel nicht. Und dafür haben sie ihn entlassen, fristlos. Aber die Kollegen haben ihm für jeden Freitag einen Solidaritätsgroschen versprochen. Sie sagten, du hast für uns alle geredet, und deshalb. Steh Freitag beim Tor und hol dir den Zaster. Die Solidarität ist es uns wert. Jeder gibt einen Groschen. Ein Spaßmacher riet dem Pawel sogar: bring eine Schürze mit, da geht viel rein. Hab ich nicht einen tüchtigen Pawel? Freut sich Babuschka. Dann, am nächsten Freitag, wirklich, da ist am Tor was los! Da klimpern die Groschen, wenn sie fallen. Zwar nicht in eine Schürze, aber in Pawels Taschen. Und nächsten Freitag komm wieder, mahnen ihn die Kollegen. Babuschka freut sich mit Pawel lang und breit. Auf ihren Brief kannst du jetzt scheißen, sagt Babuschka zu Pawel.

Aber was ist den Freitag darauf?

Da spielen etliche Kollegen Wendehals. Sehen bloß immer auf die andere Seite. Die was geben, spotten: sie haben die Hosen voll, weil Betriebsführer Muckel da über den Platz geht. Hier hast du, Pawel, und komm wieder. Es lebe die Solidarität! Ist zwar schon weniger, sagt Babuschka, aber es reicht noch.

Hannelore Dauer Die Gäste

Kunert hatte das vorausgesehen. Es mußte wiederum schief gehen. Jetzt saßen sie hier schon geschlagene zwei Stunden, und es war noch nichts geschehen. Er schielte unauffällig zu Fattke hoch, der schräg gegenüber saß, und Wut sammelte sich in ihm.

Fattke, der ja nicht die Verantwortung hatte, strahlte retsinaweinselig, saß gemütlich da mit seinem plumpen Körper und schwenkte sein bleiches Gesicht wie eine Leuchtturmslaterne über die ganze Tischrunde. Über diesen Haufen Gastarbeiter, die lachend und lärmend die beiden Deutschen unversehens zu Gästen gemacht hatten, — *trinken!* (mit rollendem „r“) — immer wieder die verstaubten Flaschen hinschoben, Reis mit Weinblättern anboten, aufdrängten, diese ausgelassene Gesellschaft machte nicht den Eindruck, als wenn er, Kunert, so bald zur Ausführung seines Auftrags kommen würde.

Es hatte bereits schlecht begonnen. Schon die Episode außerhalb des Fabrikgeländes hatte Kunert mißgestimmt. Ein Hauch von Hering, dachte Kunert grimmig und schnupperte mißtrauisch, als er mit Fattke um die Ecke bog und im Dezemberabendlicht in einiger Entfernung, und zwar direkt vor dem Fabrikstor, die beiden dunkelhaarigen Gestalten sah. Die hantierten langsam mit Schaufel und Besen am Rinnstein herum, der eine schüppte, der andere kauerte und sammelte Verlorengegangenes mit den Händen wieder ein. Gastarbeiter, spürte Kunert. Zwischen den Arbeitern erkannte er beim Näherkommen, halb verdeckt von einem löchrigen Weidenkorb, einen Haufen faulender Heringe, weit verstreut auf dem glitschigen Kopfsteinpflaster, mit hervorquellenden Augen und zerplatzten grünlichen Leibern. Ein umwerfender Gestank. Hier fand Kunert die richtigen Worte: es stinkt zum Himmel, sie stinken zum Himmel, die Heringe vor dem Fabrikstor der Futtermittelverwertungsfabrik Möller. Kunert rettete sich wieder herüber in die türkische Vorweihnachtsstimmung um den runden, wackeligen Holztisch in dem Holzbarackenraum, dessen wenige, nicht mit Packpapier verklebte Fenstergläser die letzten Schimmer dieses lichtlosen Dezembersamstages durchließen. Neonlichtpunkte, die vom Fabrikgelände hereinblinkten, wurden durch die nassen Scheiben zerfetzt. Drinnen schwankte eine rötliche, kugelige Kinderlaterne leicht hin und her, ein Arbeiter hatte sie eben zu Ehren der Gäste um die Glühbirne an die Decke gehängt.

Gedämpftes Licht fiel auf den Schrank neben der Eingangstür, dessen eine Türhälfte nicht zu schließen war, weil ein Schranksockel aus Ziegelsteinen bestand; auf den schief aus der Wand hängenden Wasserhahn, unter den anstelle eines Beckens eine Plastikwanne aufgestellt war; auf die beiden übereinanderstehenden Betten, unter denen Pappkoffer hervorschauten und die mit Kleidungsstücken,

die im Schrank keinen Platz mehr hatten, belegt waren. Zuoberst lag ein grauer Plastikregenmantel ausgebreitet, auf dem, wie Kunert, der sich von Berufs wegen auf Zerbrechliches verstand, skeptisch musterte, Tassen, Teller und andere meist angeschlagene Porzellangefäße ineinander gestapelt waren. Bei dieser Gelegenheit stellte Kunert fest, daß das Zimmer nur durch eine Sperrholzwand vom Nachbarraum getrennt war, denn ein Fenster, das hinter den Doppelbetten sichtbar wurde, reichte offenbar in den Nebenraum hinein. An dieser Stelle war in der Trennwand ein rechteckiger Ausschnitt, so daß man durch dieses Loch wahrscheinlich in den angrenzenden Raum hinüberblicken konnte.

Kunert hatte einen Auftrag. Dazu gehörte es nicht, daß er in die Winkel schaute, in die Tiefe ging, Zerrissenes, Zerfallenes, Verstaubtes registrierte, diese Unterkunft einen Dreckstall nannte. Und so ließ er sich von seinem türkischen Nachbarn am Ärmel zupfen, legte sein großes Ohr schräg, spielte den Aufmerksamen, nickte erstaunt zu Türkischem, und, das wichtigste von allem, verschob seine Gesichtszüge schnell wieder zu gütiger Leutseligkeit. Kunert war nur ein Rädchen im Getriebe; er sollte hier sortieren, vortasten, etwa den ihm gegenüber sitzenden Türken in näheren Augenschein nehmen: mittleren Alters, ordentlich gekleidet, säuberlich, offener Gesichtsausdruck. Er hatte Kunert und Fattke empfangen und sich als Lagersprecher vorgestellt. Er war Christ, katholisch, wie ihm das Pfarramt mitgeteilt hatte. Und dieser Türke sprach tatsächlich gutes Deutsch. Kunert nickte freundlich hinüber. Daneben saß ein älterer Arbeiter, stumm, schaute irgendwie nach innen. Er erinnerte Kunert an das El-Greco-Gemälde über dem Schreibtisch seines Chefs, auf dem eine unnahbare Herrschaftsperson abgebildet war. Bis jetzt hatte er noch keinerlei Reaktion auf den unerwarteten deutschen Besuch gezeigt, Kunert strich ihn im Geiste von seiner Liste. Ganz anders schien es bei Fattke auszusehen. Ein kleiner, untergesetzter Türke hatte ihn in ein umfangreiches Gespräch verwickelt. Fattke rieb sich die grobknochigen Hände und grunzte gutwillig zu den gestenreichen Darstellungen seines Gesprächspartners, der seinem Mienenspiel nach ganz unerhörte Begebenheiten erst jetzt und nur für Fattkes Ohren preisgab.

Auf der Suche nach Unterhaltung fiel Kunerts Inspektionsblick auf drei neben ihm sitzende junge Männer, die, wie er plötzlich wußte, ihn schon eine ganze Zeitlang beobachtet hatten. Auffallend, wie alle drei ihn gleichermaßen inständig und feierlich anstrahlten, als erwarteten sie unbekanntes Heil von ihm. Kunert irritierte das. Da war übrigens noch etwas, worauf sich Kunert keinen Reim machen konnte, nichts Beängstigendes, aber doch etwas, das Kunert, der doch die Dinge hier in der Hand behalten sollte, stutzig machte. Immer wenn die Tür aufging und Neue hinzukamen, einzeln oder in Grüppchen, von bereits Anwesenden geholt oder angelockt durch den einladenden Lärm, spielte sich die gleiche Szene ab: nachdem der Lagersprecher die Deutschen vorgestellt hatte, wurden Kunert und Fattke vor allem von den jüngeren Arbeitern außergewöhnlich herzlich begrüßt und je nach Temperament umarmt und gedrückt.

Bevor Kunert sich den drei jungen Arbeitern zuwenden konnte, ging die Tür auf. Ein junger Mann trug ein Tablett herein. Kunert erkannte sofort den Heringschaufler von vorhin wieder. Vor dem Tor hatte er die bartverstopelten Mienen des Arbeiters auf Ansprechbarkeit hin sondiert — mit einem netten, kleinen Lächeln. Der war jedoch ausdruckslos geblieben, unempfindlich gegen die ihm verabreichte Menschlichkeit, und hatte weiter gefegt. Jetzt bereute Kunert, daß er sich nicht mehr bemüht hatte. Damit hätte sich jetzt vielleicht weiter arbeiten lassen. Doch ehe er dem Versäumten noch nachhängen konnte, stand der junge Arbeiter auch schon vor ihm. Oder war er es doch nicht? Kunert sah nicht mehr die stumpfe Ausdruckslosigkeit von vorhin, sondern etwas von Gastgeberwürde oder gar -stolz. Der redselige Türke neben Fattke sprang auf und stellte sich als Schwiegervater des jungen Mannes vor. Und während der Alte türkisch auf den jungen Arbeiter einredete, Kunert von seinem Sitz hochzog, sie beide mit den Armen umfaßte und einen Kreis der Verbrüderung aus ihnen machte, beschlich Kunert schon wieder dieses seltsame Gefühl. Mit Unbehagen stellte er fest, daß der Schwiegersohn sich sichtlich erfreut mit den drei anderen vor stillem Glück glänzenden Jünglingen verständigte: Kunert war der Wohltäter. So viel schien klar zu sein.

Irgendetwas lief hier schief. Nicht nur, daß das, was als kurzer, geschäftlicher Besuch im türkischen Gastarbeiterlager geplant war, sich auswuchs zu einem innigen Heimatabend, hier schien sich auch etwas abzuspielen, dessen Bedeutung und Ausmaß Kunert nicht mehr überschaute. Nur eines war sicher, daß nämlich ihr Besuch Anlaß zu dieser freudigen Überraschung der Türken bot. Oder war es etwa nur ihr Besuch — Kunert und Fattke als willkommene Abwechslung an einem grauen Gastarbeitersamstag? Schließlich hatte man ja schon von der überwältigenden Gastfreundschaft der Südländer gehört!

Kunert richtete sich wieder auf und folgte den gebrochenen Erzählungen des Schwiegervaters. Er erfuhr von dem Dorf nahe der türkischen Mittelmeerküste, erfuhr, daß weite Landstriche vom staatlich geförderten Zuckerrübenbau eingezogen wurden, daß große Teile des bäuerlichen Pachtlandes verlorengegangen sind und der Gemüse- und Tabakanbau auf dem verbliebenen Land nicht gegen die Konkurrenz der modernen Plantagen bestehen konnte. Schon gar nicht konnte davon eine 18-köpfige Familie ernährt werden. Kunert erfuhr, daß alle männlichen Mitglieder der Familie bis auf zwei ältere Verwandte in der Bundesrepublik arbeiteten, daß alle Frauen bis auf drei in der Türkei verblieben waren, daß man sich nur einmal in zwei Jahren sieht, daß Söhne geboren wurden, die man noch gar nicht gesehen hat. Und dieser hier ist verlobt mit der jüngsten Tochter, der liebsten, die wie die meisten Frauen daheim wenig mit Flechtarbeiten verdient. Erst jetzt wurde Kunert die völlige Abwesenheit von Frauen bewußt, und er erinnerte sich an die Lagerordnung. Ein reines Männerlager, Frauen sind verboten hier, erläuterte der Schwiegervater. Ja, und deutsche Frauen? fragte Kunert, unbedacht, nur um das Gespräch weiterfließen zu las-

sen. Kunert, der Taktiker, mußte darauf den erbitterten Unterton des Lager-sprechers zur Kenntnis nehmen: Gastarbeiter sollen Frauen und Arbeit nehmen, die die Deutschen nicht wollen! Kunert biß sich auf die Zunge, Fettnäpfchen, wieder umkehren.

Was er brauchte, war eine Atmosphäre des Vertrauens, Arbeiter, die in ihm den Bewahrer vor künftigem Unglück sahen, den guten Menschen von Fuldaer Leben, die einen Vertrag abschlossen, möglichst zahlreich, so daß er, Kunert, seine längst fällige Prämie bekam. So, wie der Abend bis jetzt verlaufen war, sah Kunert noch keine Ansatzpunkte, zu dem erhofften fetten Fischzug zu kommen, den er sich ausgemalt hatte, als er mit Fattke das Fabrikgelände betrat.

Vorbei an dem Portier, in seinem sauberen, quadratischen Glashäuschen mit betretter Uniform und exaktem, dienstlichen Gruß an der Kappe. Kunert hatte etwas für Portiers übrig. Und mit Genugtuung stellte er fest, daß sich Portiers überall zu gleichen schienen. Dieser war geradezu identisch mit dem aus der Loge im Foyer, dem marmorwandigen, mit gedämpftem grünen Langflor ausgelegten, ledersesselknirschenden Foyer der Fuldaer Lebensversicherung.

Etliche Millionen hatte allein der Kauf des Grundstücks gekostet, fast eine allein die schwierige Umgestaltung des neubarocken Bürgerpalais, dessen Fassade nach der Auflage der Stadtverwaltung vollständig erhalten bleiben mußte. Allerdings hatte die Gemeinde, so konnte man bei der Einweihung des Gebäudes lesen, auch ihren Beitrag geleistet, da die Fassade kunsthistorisch gerecht restauriert worden war. Kunert aalte sich in Gedanken die breiten, flachen Stufen zum ersten Stock des Versicherungsgebäudes hinauf, Stiche aus dem Herbarium eines mittelalterlichen Arztes an der Wand und in der Nische des Sockelgeschosses dezent beleuchtet die wurmstichige Eichenmadonna, die einst an dem Platz, wo heute das Haus steht, gefunden worden sein soll. Die oberen Stockwerke, die den Kunden nicht zugänglich waren, waren weniger elegant, aber für Kunerts Geschmack dennoch durchaus großzügig ausgestattet. Kunert dachte gerührt an die feine Filzware auf dem Fußboden, die Teeküche, die Spannrahmen, die jede Abteilung sich nach eigenem Geschmack ausgestalten konnte, die lindgrünen Vorhänge in den Zimmern. Sein schönes Zimmer, das er jetzt leider mit Fattke, dem Hospitanten, teilen mußte.

Kunert schaute wütend zu Fattke hinüber, der den Portier umständlich nach dem Weg zum firmeneigenen Gastarbeiterlager auf dem Fabrikgelände fragte. Sie waren angemeldet. Kunert versuchte in der Richtung, in die der Portier deutete, das Lager zu entdecken, wo er heute Abend alle Fehler seiner Karriere wieder auszubügeln gedachte.

Kunert war 34; Mittelschule, Handelsschule, Englandaufenthalt, ledig, passionierter Träger von zu kurzen, braun-weißen Pepita-Anzügen, kein Karrieretyp. Mit leidlichen Zeugnissen bestückt, bei seinen Vorgesetzten durch mehrere Patzer bei Vertragsabschlüssen aufgefallen, bewegte er sich schon mehrere Jahre im gleichen Tarifbereich. Aber auch wenn die Verhältnisse hier anders gewesen

wären, hätte er sich nicht als Repräsentant der Versicherung für denjenigen Kundenkreis geeignet, der im taubengrauen Mercedes angefahren wurde: er hinkte nämlich. Dieser Körperfehler hatte ihm zwar im Lauf seiner Entwicklung geschärfte Sinne und eine exakte Beobachtungsgabe eingetragen, aber eben nicht gewandte Umgangsformen. Er hatte eher etwas Verbissenes, Verkrochene, das noch unterstützt wurde durch das spitzige Fuchsgesicht.

Kunert, der ständig Zukurzgekommene, der unscheinbare Versicherungsagent, liebte seinen Beruf, vor allem wegen des angenehmen Aufenthaltes in dem stattlichen Gebäude der Versicherung.

Fattke hatte sich informiert und übernahm jetzt die Führung in die schmierige, kopfsteingepflasterte Dunkelheit hinein. Kunert war neulich von seinem Dezernenten telefonisch gefragt worden, Sie haben doch Ihren letzten Urlaub in der Türkei verbracht, wir möchten gern, daß Sie uns ein paar Kümmeltürken als Kunden werben. Kunert hatte gestutzt. Ja, er habe diesen heißen Tip von dem Mann seiner Cousine neulich auf einer Party bekommen, der sei Personalchef bei der Futterverwertung Möller.

Kunert und Fattke stapften vorbei an länglichen, ziemlich niedrigen Fabrikhallen, bei Bau 3 sollten sie links ab. Ein ungewöhnlich warmfeuchter Dezemberwind blies ihnen ins Gesicht, und dazu herrschte hier überall ein pestilenzartiger Gestank, der schwer zu definieren war, so zwischen Fisch und Jauche, meinte Fattke. Kunert schaute angeekelt hoch zu den riesenhaften Abgastürmen, an denen der Namenszug Möller sichtbar war, und fiel dabei fast über einen der vielen Schläuche, die sich über den Gang wanden. Eine Unmenge verschieden großer, geteilter Tonnen versperrte ihnen schließlich den Weg. Dieses unübersichtliche Fabrikgelände mit seinen Haupt- und Nebenhallen, Anbauten und Sackgassen verdroß Kunert und er veranlaßte Fattke, jemand zu suchen, der ihnen weiterhelfen könnte.

Gehen Sie auf jeden Fall an einem späten Samstagnachmittag hin, hatte ihm sein Vorgesetzter geraten, da werden Sie sie am sichersten alle beieinander finden. Und dann gehen Sie klug vor. Möller habe eine ungewöhnlich hohe Unfallrate bei seinen türkischen Gastarbeitern, Schnitt- und Bruchunfälle an den Maschinen, Brandwunden und Stürze, vor allem aber ständige Infizierungen mit den Rohstoffen, Milzbrand und ähnliches.

Das trage zwar die gesetzliche Unfallversicherung. Damit sei aber auch die Gefahr der statistischen Erfassung gegeben. Die Berufsgenossenschaft habe Kontrollen angedroht und werde eventuell sogar Rückgriffsansprüche geltend machen, das sei selbstverständlich schlecht für Möller. Also? Wir brauchen dazu einen guten Mann, der sich auf dieses Volk versteht, der ihnen hautnah rückt, das machen Sie doch, Kunert? Kunert begriff nur langsam. Und übrigens, den Fattke nehmen Sie gleich mit, der kann von Ihnen nur lernen! Kunert hatte außerordentlich gefallen, wie sein Vorgesetzter das formulierte und folglich gefiel ihm auch der Auftrag, den er mit größter Sorgfalt auszuführen gedachte.

Das war seine große Chance gewesen. Und jetzt ließ sich die Sache so schwierig an. Ständig platzten neue Arbeiter ins Zimmer, die die Deutschen begrüßten und nichts weiter im Sinn hatten, als Platz zu nehmen und sich mit den anderen zu freuen. Dazwischen ergingen unentwegt Aufforderungen zu essen und zu trinken, die man nicht ablehnen konnte, und Kunert stellte entsetzt fest, daß er sogar schon etwas beschwipst war. Alle Versuche, die türkisch-deutsche Geräuschkulisse mit längeren Gesprächen zu durchbrechen, waren bisher ergebnislos verlaufen. Ganz anders Fattke, der einen Witz nach dem anderen zum besten gab, unbekümmert von jeglichen Verständigungsproblemen, umringt von gespannten Zuhörern, die zwar dem Inhalt nicht ganz folgen konnten, aber begierig auf den Zeitpunkt warteten, wo Fattke losbrüllte, um dann einzufallen, mitprusteten und sich ausschütteten vor Lachen. Angewidert von Fattkes planloser Konversation besann sich Kunert auf ein zurechtgelegtes Thema.

Kunert begann von seinem Urlaub in der Türkei zu erzählen und lag damit goldrichtig. *Türkiye*, inbrünstig ballte der Schwiegervater die Fäuste, drehte die Augen zur Decke, alles ist dort Paradies, Land, Sonne, Frauen, nur, er ließ die Hände fallen, keine Arbeit. Von allen Seiten kamen jetzt die Schilderungen, eine kleine zerfetzte Landkarte wurde hervorgekramt, viel zu klein, man muß es aufzeichnen. Hier siehst du das Meer. Hier Izmir, daneben, 20 km entfernt Pokül, hier Illömul und dazwischen, in dieser Ecke Sotschymargebh. Wir, der, der und der sind alle aus Sotschymargebh. Der Schwiegervater hatte Kunert eine kleine Skizze gezeichnet, auf ein halb zerrissenes Zeitungsblatt, das der Weinflasche als Unterlage gedient hatte. Du mußt dorthin kommen. Ihr müßt uns besuchen. Wir laden Euch ein, rief ein Arbeiter, der rechts von Kunert saß, und den er bisher noch gar nicht bemerkt hatte.

Es war ein junger, schmächtiger Mann, schwarzes, kurz geschorenes Haar, so daß, wie Kunert sofort bemerkte, sein platter Hinterkopf besonders auffiel. Ungeduldig wartete er, daß die Skizze von der türkischen Landschaft fertig würde. Er schielte ein wenig, und Kunert fand ihn sympathisch.

Während Kunert noch beobachtete, wie dieser auf dem Sprung saß, sich die Malerei des Schwiegervaters zu angeln, erhob sich plötzlich am anderen Tischende der alte El-Greco-Türke. Alle verstummten und warteten; er war der älteste. In seinem langen, viel zu weiten, löchrigen Mantel machte er den ärmlichsten Eindruck von allen. Mit Mühe versuchte er aufrecht zu stehen, schwankte leicht und hielt sich mit einer Hand an der Tischkante fest, mit der anderen deutete er irgendwohin, beschrieb die Linie seines unsichtbaren Horizonts, die er mit müden Augen verfolgte. Dabei murmelte er heiser, unverständlich, wie in Trance. Kunert schloß aus der andachtsvollen Stille der Umsitzenden, daß der Alte wahrscheinlich mitbekommen hatte, daß es um die türkische Heimat ging, und jetzt, etwas verspätet, seinen Beitrag liefern wollte. Doch dann veränderte sich seine Haltung ganz unerwartet, er beugte sich weiter über den Tisch, beugte sich tatsächlich zu Kunert rüber, und rief ihm etwas Türkisches zu.

Dabei schlug er mit einer Faust kurz und hart auf den Tisch. War es eine Frage? Kunert verstand nichts, erkannte nur, daß sich der Alte offenbar mehr und mehr erregte. Sein Blick war plötzlich nicht mehr trübe, sondern gezielt und funkelnd, während er seine Worte mit rhythmischen Faustschlägen unterstrich. Dann richtete er sich wieder auf, breitete beide Hände aus, stand still und schaute Kunert vorwurfsvoll an. Kunert begriff nicht. Der Alte deutete mit dem Finger nachdrücklich auf den Platz, auf dem er stand, dann auf die Mitte des Tisches, schob schließlich seinen Stuhl nach hinten und begann wortlos Bewegungen auszuführen, die aussahen wie Schaufeln oder Graben. Eine unsichtbare Schaufel bohrte er tief in die Erde, beugte sich bis an die Tischkante herunter, nahm einen Fuß zur Hilfe und warf die gelockerte Erde zur Seite. Immer schneller machte er diese Bewegungen, beachtete Kunert gar nicht mehr, hob wie besessen einen Schacht aus mit hektischem Auf und Ab, bis er taumelte, zitterte und von seinem Nachbarn aufgefangen und auf seinen Stuhl niedergedrückt wurde.

Alle hatten wie gebannt zugehört und schauten jetzt etwas verlegen lächelnd auf Kunert. Der sollte das nicht so ernst nehmen. Der Alte schaufelt seit sieben Wochen Fischmehl, flüsterte sein Nachbar ihm zu, er fühlt sich nicht wohl in Deutschland. Die drei Jungen versuchten ihn in ein Gespräch zu ziehen. Der Lagersprecher sprang auf und zog unter dem Bett einen alten Plattenspieler hervor. Er zeigte Kunert eine Plattenhülle. Die schönsten Weihnachtslieder aus deutschen Landen, Geschenk von Caritas, sagte er, waren letzte Woche Samstag hier. Einige von uns sind katholisch. Und so mußten Kunert und Fattke sich unter den erwartungsvollen Mienen ihrer Gastgeber anhören: O, du fröhliche, Es ist ein Ros' entsprungen, Ihr Kinderlein kommet.

Kunert schaute zum Fenster hinaus. Draußen war es stockdunkel, dunkler noch, als auf ihrem Hinweg quer durch das Fabrikgelände. Fattke hatte endlich jemanden gefunden, der ihnen den Weg zum Lager zeigen konnte, er kam zurück mit einem Angestellten, der sie durch das düstere Fabriklabyrinth führen wollte. Kein Arbeiter, das konnte man sogleich an seinem forschenden Auftreten erkennen, in seinem grauen, sauberen Kittel vertrat er mit seiner dienstbereiten Höflichkeit die Interessen der Firma. Am Lagertor wünschte er viel Erfolg — Fattke hatte ihn informiert — und entfernte sich mit eisenbeschlagenem Schritt. Kunert und Fattke standen zögernd vor einem Holztor im Stacheldrahtzaun. Rechts neben dem Eingang hing die Lagerordnung, Ausgang nach 23 Uhr nur mit Genehmigung, Ruhe, Ordnung, Sauberkeit waren nach deutschen Maßstäben auszuführen, Duschen nur erlaubt von 6 bis 7 Uhr und von 19 bis 20 Uhr, weibliche Besucher verboten, männliche Besucher nur nach vorheriger Anmeldung. Kunert und Fattke hatten sich angemeldet, sie konnten also ordnungsgemäß passieren. Das Lager war noch schlechter ausgeleuchtet als die übrige Fabrik. Nur Eingangstor und Stacheldrahtzaun waren angestrahlt, zwischen den Baracken hing feuchte Dunkelheit. Der Weg war hier nicht mehr gepflastert,

der aufgeweichte Boden und viele Pfützen zwangen zu Umwegen. Kunert versuchte dicht an den Baracken entlang zu hinken, um das schwache Licht, das hin und wieder aus den Fenstern fiel, auszunutzen. Ziegelsteine lagen im Weg, die offensichtlich als Überbrückung für die Pfützen dienten.

Die Baracken waren niedrig, einstöckig und mit Wellblech abgedeckt, sie standen zu beiden Seiten, wohl ein Dutzend links und rechts mit der Stirnseite zum Gang hin. Zwischen den einzelnen Häusern huschten dunkle Gestalten hin und her, wie Fledermäuse, dachte er; Kunert fühlte sich unwohl, er lehnte sich an eine tropfende Regentonnen, die Wasser aus Dachrinnen auffing, und wartete auf den sich mühsam vortastenden Fattke.

Sie haben doch nichts gegen Gastarbeiter, hatte ihn sein Chef gefragt, als Kunert nicht sofort begriff, worin sein Auftrag bestehen sollte. Machen Sie sich ganz klar, das sind Menschen wie Sie und ich. Sie wissen, was das Dritte Reich mit den Juden gemacht hat, heute haben wir umgelernt. Gastarbeiter genießen schließlich alle in der Verfassung garantierten Grundrechte, einige Ausnahmen in der Freizügigkeit und im Koalitionsrecht, aber vollwertige Menschen, also vollständig autonome Vertragspartner im Sinne unserer Versicherungsstatuten. Kunert dämmerte es: Möllers Personalchef wendet sich an seinen Party-Freund von der Fuldaer Leben, Versicherungs-AG, Feuer, Einbruch, Hausrat, Transport, Leben, Kranken- und Unfallversicherung, um die Verhältnisse in seinem Betrieb zu lassen, wie sie sind. Man denkt bei Möller an eine private Kollektivunfallversicherung, die preiswert angeboten werden kann — nämlich unter der Bedingung, daß Möller 20 Prozent trägt. Damit entlasten wir die Berufsgenossenschaft, verteilen die Auswirkungen der Gefahr, so wie es auch die ursprüngliche Idee der Versicherung vorsieht, auf die Gefährdeten. Übrigens hat Möller einen Arzt und Betriebsrat, die mitmachen. Für die Berechnung der Prämie bedenken Sie, die Prämie der Arbeiter-Gruppenversicherung ist gleich der Summe der Einzelunfallversicherungen aller versicherten Arbeitnehmer abzüglich eines Mehrheitsnachlasses. Kunert mußte schlucken. So wenig traute man ihm zu. Für die Prämienkalkulation wird meist Gefahrengruppe III zutreffen, kombiniert mit der Infektionsklausel. Kunert hatte sich daraufhin eine Woche lang mit der Theorie der Unfallversicherung auseinandergesetzt, umsichtig bei Firmenleitung und Pfarrämtern nach Verbindungsleuten im Lager angefragt, und sich dann mit seinem türkischen Reiseführer-Lexikon, einer Anzahl entsprechender Versicherungsanträge und Fattke auf den Weg gemacht. Fattke kam keuchend aus der Barackengasse heran und klagte über die Nässe. Kunert ging es jetzt darum, den Mann zu finden, den man ihm im katholischen Pfarramt wärmstens empfohlen hatte.

Es stellte sich heraus, daß ihr Mann der Lagersprecher war. Ein älterer wortkarger Arbeiter führte sie quer durchs Lager an das andere Ende, vorbei an unbewohnten Baracken, deren schiefe Türen im Wind knarrten, an der löchrigen Waschbaracke, vor der frierend einige Arbeiter auf die Duschzeit warteten,

auf einen betonierten Platz, der von drei kleineren Häusern gesäumt war. Da waren sie nun. Der Lagersprecher kam sofort, schob Kunert und Fattke erfreut in einen Gang, in dem es nach muffigem Holz roch. Er schüttelte ihnen minutenlang die Hände, bedankte sich wortreich für ihren Besuch, umarmte beide und zog sie eine kleine, steile Holztreppe hinauf. Ehe Kunert und Fattke sich vorstellen konnten, rief er laut auf dem Flur etwas Türkisches. Sofort wurde es lebendig. Andere Türken kamen, begrüßten die beiden, Transistorradios wurden angestellt, einer lief mit Töpfen und einer Pfanne über den Flur, ein Zimmer wurde schnell für den Besuch hergerichtet.

Kunert lauschte verdrossen dem ausklingenden Weihnachtsgezwitscher irgendwelcher Domspatzen nach. Drei Stunden saßen sie in diesem Zimmer. Drei Stunden lang hatte er auf eine günstige Gelegenheit gelauert, ein paar sachliche Fragen zu erörtern, diese Hochstimmung ein wenig zu dämpfen, um einige vernünftige Ratschläge zu geben, mein Kollege Fattke und ich haben erfahren, mit welchem großem gesundheitlichen Risiko Ihr tagtäglich Eure Arbeit ausführt, wir haben uns einmal überlegt, wie man zwar nicht die Gefahren, aber doch ihre Auswirkungen mildern könnte. Zwar war es notwendig, erst einmal die dankbaren, erfreuten Gäste zu spielen, aber die Türken entließen sie nicht wieder aus dieser Rolle. Kunert trank verzweifelt sein gefülltes Glas aus. Und wie er sich alles noch einmal so durch den Kopf gehen ließ, die Erwartungen, die sein Chef und auch er selbst mit diesem Auftrag verknüpft hatten, die Vorarbeit, die er geleistet hatte, da entschloß er sich von einer Minute zur anderen jegliche Taktik beiseite zu lassen und alles auf eine Karte zu setzen. Das war jetzt der letzte mögliche Augenblick. Es war abzusehen, wann die Wogen der Heiterkeit sich überschlagen und alles mit sich reißen würden und somit jegliche Unterhaltung unmöglich wäre. Schon wurde die nächste Rotweinflasche geöffnet. Er tastete unter dem Tisch nach seiner Aktentasche, um die Anträge für die Unfallversicherung herauszuholen, stammelte etwas von bezahlen und unterschreiben, von Unglück und Schutz. Und während er umständlich die erstaunten Mienen seiner Zuhörer auf das Stück Papier zu bannen versuchte, hier unterschreiben, jeder einzeln mit Vor- und Zuname und Geburtsdatum, ging die Tür auf, und eine neue Gruppe Türken brach in das Zimmer.

Einige Arbeiter sprangen auf, ausführliche Begrüßung, Stühle wurden herangeschafft, Kunert geriet in Panik. Jetzt war es aus. Neue Begrüßungszeremonien, neue Danksagungen, noch mehr Wein trinken, zuprosten, alle Sackgassen und Winkelzüge türkisch-deutscher Konversation mitmachen und abklopfen nach möglichen Anknüpfungspunkten, dazu die mimischen Anstrengungen, die Strapazen der geschäftlichen Nächstenliebe, diese Aussichten und die mit vorgeschrittener Stunde immer geringeren Erfolgchancen ließen Kunert in sich zusammensinken. Er beugte sich zu Fattke hinüber, um den Aufbruch zu verabreden.

Da sah er plötzlich, wie der schwächliche, stille Arbeiter, der sich bisher damit beschäftigt hatte, die Landkarte des Schwiegervaters zu vervollkommen, sich einen Versicherungsantrag von Kunerts Platz nahm. Kunert beobachtete ihn aus den Augenwinkeln. Er füllte den Versicherungsbogen aus, sehr sorgfältig sogar, wie es schien. Kunert hüpfte das Herz. War das nicht immerhin ein Erfolg, ein ganz geringer zwar, aber doch ein sichtbares Ergebnis?

Wenn man dem Dezernenten die Verständigungsschwierigkeiten richtig schildert, den Starrsinn der Arbeiter, und alles ins rechte Licht rückt, dann ließe sich daraus doch etwas machen. Hastig ergriff Kunert den ausgefüllten Antrag, drückte sich, kurz und allgemein nach allen Seiten grüßend, durch die Neuankömmlinge hindurch und wollte mit Fattke davon.

Und übrigens vielen Dank für Ihren Besuch, wohin sollen denn jetzt unsere jungen Arbeiter am Weihnachtsabend kommen, in der Gemeinde sagte man mir, daß Sie uns heute die Einladungsadressen mitbringen. Der Lagersprecher rief es ihnen hinterher und versuchte sie aufzuhalten.

Kunert wußte am nächsten Morgen nicht mehr genau, wie es ihnen gelungen war, zu entwischen, nur, daß er seine Aktentasche während des ganzen Heimwegs an sich gepreßt hielt und blindlings dem keuchenden Fattke durch die Dunkelheit gefolgt war.

Erst als ihn morgens früh sein Chef anrief und Kunert den Antrag aus der Tasche zog, sah er, was tatsächlich drauf stand: Einladung von Ertugrul Korkmaz, Nahiye Södem, Sotschymargebh. Ein Strich, Wellenlinien: das Meer. Ein größerer Punkt: die Kreisstadt Illömul. Und eine kleine, gestrichelte Eisenbahnlinie von Sotschymargebh nach Illömul, zwei Stunden von Izmir, wir haben viele Zimmer.

Klaus-Peter Wolf Der rote Bart

Eigentlich wollte ich nur Fische kaufen, doch die Bärtigen drückten mir Fähnchen in die Hand. Bevor ich dann auch noch Wasser bekam, erklärte mir ein behaarter Mensch, daß unser aller Informator Axel Caesar sich wieder auf einen Proletarier einschießt. Ich fand, daß das nicht die feine kaiserliche Art sei und hakte mich bei dem Bärtigen unter. Wir sangen fröhliche Lieder auf das Wohl des Volkes.

Auch Polizisten waren da. Manche hatten ihre grünen Uniformen mit diversen Orden garniert. Einige sahen wie Menschen aus. Die Bärte um mich herum waren prachtvoll. Ich dachte an mein Milchgesicht, und ein Komplex oder so etwas packte mich. Vielleicht sollte ich es mal mit Bartwuchsmitteln versuchen.

Ein Lautsprecher behauptete, die Demonstration sei abgebrochen. Er irrte sich offenbar, wie das bei Lautsprechern vorkommt, denn ein anderer rief: „Laßt euch nicht provozieren, damit sie nicht wieder sagen können, wir hätten angefangen!“ Der Lautsprecher ließ sich von dem Zweiten nicht über den Mund fahren und versprach uns Wasser. Die erste Salve schreckte die schrägen Vögel von den Dächern und Hochspannungsdrähten. Die zweite traf — uns. Doch die Menge war zu groß für so wenig Wasser. Ein Zweiter kam. Ein Mann schoß durch die Gegend. Dummerweise warf sein Strahl mich um und einige Leute über mich. Nachdem er genug von mir hatte, packten mich einige Polizisten und fuhren mich zur Wache. — Vielleicht hätte ich doch nicht den trockenen Uniformierten hinter dem Wasserwerfer mit meinen nassen Händen ohrfeigen sollen.

Aber jetzt wächst mir ein Bart, und der ist auch noch rot.

Lebenslauf eines Ordners

Da ich zum Volk der Dichter und Denker gehöre, steht für meinen Vater fest, daß ich ein Genie bin. Wegen einer Schlägerei mit einem Lehrer wurde ich jedoch vorzeitig von der Schule entlassen und konnte mein Genie nicht weiter ausbilden. Um leben zu können, wurde ich Straßenbahner, doch weil ich den Wagen nicht immer in den Schienen hielt und ab und zu aneckte, entließ man mich. Ich sah ein, daß ich zu höherem berufen bin und ging zur Nasa. Doch dort sagte man mir, daß man schon genug Affen zum Mond geschossen habe, und ich besser Starfighterpilot würde. Solch geistige Höhenflüge liegen mir freilich nicht, und ich versuchte es als Gangster. Als ich die geklauten Banknoten im Bus stehen ließ, trümmerte mir mein Kumpel einen Blumentopf über den Schädel, und ich verlor mit meinen Haaren den Verstand. Hätte ich ein wenig Charme, wäre ich vielleicht Heiratsschwindler geworden, doch so landete ich bei der NPD. — Die sind zufrieden mit mir. —

Wolfgang Storch Kriterien für ein realistisches Theater

In dem Ensemble der Künste kommt der Theaterkunst „eine große öffentlich-ideologische, ‚propagandistische‘ Rolle“ zu¹. In der theatralischen Rekonstruktion der zwischenmenschlichen Beziehungen verweist die Kunst des realistischen Theaters auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie kann den Blick freigeben auf die Gesetzmäßigkeiten, die durch die Produktionsverhältnisse bestimmt sind, und sie kann die realen Kräfte aufzeigen, die die Verhältnisse ändern, um die volle Entfaltung der Produktivkräfte zu ermöglichen. Die öffentliche Ausstellung der Haltungen, die die Menschen in der Konfrontation gewinnen, fordert das Urteil der Öffentlichkeit heraus. Joachim Fiebach faßt die Erfahrungen zusammen: „Die öffentliche, besonders anschauliche Darstellung kann Klassenstrukturen und soziale Prozesse verhältnismäßig leicht einsehbar und emotional intensiv erlebbar machen, somit mittelbar demokratisches und revolutionäres Bewußtsein mitprägen und entsprechendes Verhalten mobilisieren helfen.“² Indem der Schauspieler richtiges gesellschaftliches Verhalten vorführt, gibt er Impulse, der Zuschauer ist als einzelner, als Persönlichkeit, unmittelbar angesprochen. Zugleich bringt aber das Theater den Zuschauern, der Masse, zu dem Erlebnis der Gemeinsamkeit, versichert den einzelnen der Impulse.

Im folgenden sollen einige Überlegungen zur Theorie des sozialistisch-realistischen Theaters ausgeführt werden, um den Boden für eine systematische Theaterarbeit zu markieren, die sich des gesellschaftlichen Auftrags bewußt ist, also Partei ergreift. Sie verweisen auf das Verhältnis des dramatischen Konflikts zur Realität, auf das Verhältnis von Erkenntnis und Ästhetik, untersuchen das Verhältnis des Menschen zu seiner Arbeit, um schließlich die Arbeit des Schauspielers zu charakterisieren. Konfrontiert man diese Überlegungen mit der Praxis an den Bühnen in der Bundesrepublik, so lassen sich Prinzipien für die Arbeit der Ensemble gewinnen. Sie sind im zweiten Teil skizziert.

I.

Beginnen wir bei dem Vorgang des Konzipierens eines Stückes: Der Dramatiker greift einen Konflikt auf, da er ihm in dem menschlichen Zusammenleben als wesentlich erscheint. Er entwickelt eine Handlung und faßt sie in der Fabel zusammen. Sie gliedernd legt er den Aufbau des Stückes fest, indem er die gesellschaftlich wichtigen Impulse herausarbeitet. Es bleibt also zu untersuchen, in welchem Maße der reale gesellschaftliche Konflikt in dem dramatischen Konflikt erfaßt ist, in welchem Verhältnis die Fabel zu den entscheidenden, das gesell-

¹ Joachim Fiebach: Zur Spezifik und Funktion der Theaterkunst. In: Weimarer Beiträge XVIII. Jg. 1972 H. 7, S. 54.
² ebd.

schaftliche Leben bestimmenden Konflikten steht. Wie verhält sich der dramatische Konflikt zu der Epochenproblematik, in der die Produktionsverhältnisse und die Klassenkämpfe ihren spezifischen Stand erreicht haben? Inwieweit gelingt es der Fabel, den Grundwiderspruch von Kapital und Arbeit in seinen vielfachen Vermittlungen und Konsequenzen zu erfassen? Folgt man diesen Fragen, so wird man einen Ansatz für die Beurteilung der Stücke finden. Und umgekehrt: Von den Konflikten ausgehend, die das Zusammenleben bestimmen und in ihrer Aktualität den Grundwiderspruch greifbar machen, wird man die richtigen Stücke finden. Ihre Aufführung wird dann hilfreich in der öffentlich geführten Diskussion. Dies wäre also die Aufgabe des Dramaturgen. Da in der Epochenproblematik die früheren Klassenkampfpositionen gegenwärtig sind, so stehen einzelne Erscheinungen in Analogie zu früheren. Der dramatische Konflikt eines überlieferten Stückes kann die gegenwärtige Problematik auf ihre Geschichte überprüfen.

Gelingt es dem Dramatiker, in der Fabel den historischen Prozeß zu erfassen, also die realen Kräfte aufzuzeigen, dann kann die Arbeit der Schauspieler beginnen. Gelingt ihm der Zugriff nicht so recht, dann können Dramaturg, Regisseur und Schauspieler ergänzen. Freilich nur dann, wenn sie sicher sind, daß der Dramatiker richtig beobachtet hat, seine Rekonstruktion Authentizität beanspruchen kann. Die Theaterarbeit jedenfalls benötigt den gesicherten Boden der wissenschaftlichen Analyse auf der Grundlage des historischen Materialismus. Sind die gesellschaftlichen Verhältnisse korrekt erfaßt, dann kann das Drama zu einem Faktor werden. Klaus Kändler schrieb in der Vorbemerkung zu seinem Buch „Drama und Klassenkampf“: „Je stärker er (der dramatische Konflikt — W. S.) den gesellschaftlichen Grundwiderspruch in seiner epochentypischen Formierung zum Bewußtsein bringt, desto mehr vermag das Drama am gesellschaftlichen Prozeß mitzuwirken.“³

Entscheidend ist nun, daß der Dramatiker die Mittel des Theaters so einsetzt, daß nicht nur die zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten erkannt werden, sondern auch Aufschlüsse über die Lösung der konkreten Problemstellung verschafft werden. Indem der Dramatiker den Konflikt auffächert, indem er Menschengestalten entwirft, die den Konflikt austragen, zeigt er, wie die Menschen ihre Erfahrungen ausnutzen, wie sie zu Erkenntnissen gelangen. Er zeigt, daß es einen richtigen Weg zur Lösung des Konfliktes und daß es falsche Wege gibt. In dem Verweisen auf die Positionen, die hier bezogen werden, in dem Vorführen der Haltungen, die hier behauptet werden, ist die dramatische Kunst antizipatorisch. Selbst wenn sie die richtige Wegfindung vorführt, so verweist sie doch immer auf die Kräfte, die sich der Lösung des Widerspruchs entgegenstellen, die die Katastrophen verursachen. Das Austragen des gesellschaftlichen Konfliktes in einem dramatischen Konflikt wird somit zu einer Probe auf die Realität. Der

Einsatz der dramatischen Kunst dient dem Zuschauer in seiner Wegfindung. So ist das Theater — in seinem gesellschaftlichen Auftrag — ein Instrument, das die realen Möglichkeiten nachweist. Es entwickelt konkret eine Perspektive.

Die Beweisführung der Fabel wie auch das erkenntnistheoretische Konzept des Dramatikers werden von den Schauspielern, von Regisseur und Dramaturg überprüft, kritisiert, angeeignet und neu begründet. Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist die Konzeption, die der Aufführung des Stückes zugrundegelegt wird. Der zweite Schritt ist dann die Lesart. Die Frage wird beantwortet: Wie muß die Fabel erzählt werden, damit sie für das Publikum von Gewinn ist? Welche Akzente sind zu setzen? Wie können die Assoziationen richtig geleitet werden? Die Frage also, was das Stück allgemein beitragen kann.

Die so von dem Ensemble kollektiv erarbeitete Linie bestimmt den Einsatz der künstlerischen Mittel. Die politische Haltung, die bezogen ist, wird in der Ästhetik ihren Niederschlag finden. Der Zuschauer hat in der klaren Durchführung, in der Offenlegung der Mittel, in der Sauberkeit der Figurenzeichnung den Beweis der geleisteten Arbeit, mithin den Nachweis für die Tragfähigkeit der von dem Ensemble bezogenen Position, und den Nachweis in die Tragfähigkeit der Erkenntnisse, die das Stück vermitteln will. Folgt der Zuschauer den Inhalten, den Erkenntnissen, so kann er die gewonnene Ästhetik der Aufführung mit Genuß betrachten und würdigen. Entsprechen also die Bilder den Inhalten, so hat er konkretes, anschauliches Material, das in die Diskussion hineingetragen werden kann. So hat er schließlich Leitbilder, die in das Alltagsleben, d. h. in die tägliche Konfrontation eingehen.

„Man muß mit aller verfügbaren Kraft versuchen“, schrieb Gorki 1932, „dem Theater in Gedanken, Worten, Gesten äußerste Klarheit zu verleihen, es ideell-künstlerisch unangreifbar zu machen, so daß Mißverständnisse des Zuschauers und einander widersprechende Deutungen der Kritik ausgeschlossen sind.“⁴

Ist von den Schauspielern Klarheit gefordert, die klare Beweisführung, so verlangt die Theaterkunst doch auch von den Zuschauern das genaue Studium, verlangt die Kunst der Betrachtung, wie Brecht schrieb, verlangt die Kenntnis der Kunstmittel und die Einsicht in den Prozeß der Herstellung. Das Studium der ästhetischen Aneignung und der künstlerischen Rekonstruktion wird eingehen in das Studium der gesellschaftlichen Verhältnisse und ihrer Veränderung. Die Schönheit der Kunst und die Forderung nach Kunst werden so integraler Bestandteil des Kampfes für Demokratie und Sozialismus. Sie wird — in ihrer Aufgabe erkannt und als künstlerische Leistung wertgeschätzt — zum realen Bedürfnis. Sie mobilisiert, da sie den Künstler wie den Rezipienten der erreichten Positionen im Klassenkampf versichert.

Im Zentrum der Theaterkunst steht die Arbeit des Schauspielers, sein Talent, sein Vermögen der ästhetischen Aneignung und sein Können der theatralischen

³ Klaus Kändler: Drama und Klassenkampf. Berlin und Weimar 1970, S. 12.

⁴ Maxim Gorki: Briefe. Berlin 1960, S. 467.

Rekonstruktion. Ihr gilt die Aufmerksamkeit des Publikums. Wie läßt sich die Arbeit des Schauspielers bestimmen?

Unzweifelhaft sind die Menschen durch die Arbeit, die sie leisten, in ihrer physisch-psychischen Konstitution bestimmt. Die Logik der Produktionsverhältnisse schafft Funktionen, sie fordert, was geleistet werden muß. In diesem Sinn läßt sich von dem Wesen des Kapitalisten, dem Wesen des Arbeiters reden — vollkommen unabhängig von der psychischen Konstitution des einzelnen Individuums. Marx hat in den „Grundrissen zur Kritik der politischen Ökonomie“ herausgearbeitet: „Endlich als Resultat des Produktions- und Verwertungsprozesses erscheint vor allem die Reproduktion und Neuproduktion des *Verhältnisses von Kapital und Arbeit selbst*, von *Kapitalist und Arbeiter*. Dies soziale Verhältnis, Produktionsverhältnis, erscheint in fact als ein noch wichtigeres Resultat des Prozesses als seine materiellen Resultate. Und zwar produziert innerhalb dieses Prozesses der Arbeiter sich selbst als Arbeitsvermögen und das ihm gegenüberstehende Kapital, wie andererseits der Kapitalist sich produziert als Kapital und das ihm gegenüberstehende lebendige Arbeitsvermögen. Jedes reproduziert sich selbst, in dem es sein Andres, seine Negation reproduziert. Der Kapitalist produziert die Arbeit als fremde; die Arbeit produziert das Produkt als fremdes. Der Kapitalist produziert den Arbeiter und der Arbeiter den Kapitalisten etc.“⁵ Es ist klar, daß dieser Widerspruch gelöst werden muß, daß dies nur möglich wird, wenn der Arbeiter die Produktionsmittel in Besitz nimmt. Der Widerspruch ist aufgehoben in dem Eigentümer-Produzenten-Standpunkt des Proletariats, der die Macht ergriffen hat.

Entscheidend ist nun aber, daß der Arbeiter, der sich selbst als Arbeitsvermögen produziert, die Anlage hat, alle seine Fähigkeiten sinnvoll zu organisieren und in das gesellschaftliche Leben einzubringen. Er ist darin versichert, daß er die Werte schafft, daß es seine Arbeit ist, die das gesellschaftliche Leben schafft. Er kann seine Individualität entfalten, in der sich das Wesen des Menschen als eines gesellschaftlichen Menschen äußert. Die Arbeiter werden zu Persönlichkeiten, da sie sich als Subjekt der gesellschaftlichen Entwicklung begreifen. Das Wesen des Kapitalisten aber ist dadurch bestimmt, daß er den Grundwiderspruch von Kapital und Arbeit aufrechterhalten muß, daß er die Produktivkräfte um des Profits willen entfesseln muß, daß er aber die erste Produktivkraft, den Arbeiter, in Fesseln legt und alles in Bewegung setzt, um zu verhindern, daß der Arbeiter sich als Subjekt begreift und sich organisiert. Da der Kapitalist die Arbeit als fremde reproduziert, hat er keine Anlage, seine individuellen Fähigkeiten produktiv in das gesellschaftliche Leben einzubringen. Seine Fähigkeiten sind nur produktiv, um seiner Funktion nachzukommen.

Ist der Mensch im wesentlichen durch die Arbeit, die er leistet, bestimmt, so wird sein Verhältnis zu der Arbeit zum entscheidenden Ansatzpunkt der Verände-

rung — für ihn selbst, um seine Möglichkeiten zu begreifen, wie für den, der ihn beobachtet, um sein Vermögen, seine reale Kraft einzuschätzen. Daß der Mensch in dem Verhältnis zu der Arbeit, die für die Gesellschaft von Wert ist, da sie einen Wert schafft, die Möglichkeit findet und ständig neu gewinnt zu einem geselligen und gesellschaftlichen Menschen — dies eben ist das erste Bedürfnis des Menschen.

Der Schauspieler vollführt nicht die Arbeit der dramatischen Person, sondern er zeigt, wie der Mensch arbeitet, das Verhältnis zu der Arbeit. Hier ist der Ansatzpunkt der Schauspielkunst, darum ist sie nicht ersetzbar. Und da das Aufzeigen des Verhältnisses des Menschen zu seiner Arbeit Beweise über den Zustand der gesellschaftlichen Verhältnisse liefern und alle Verschleierungen zerreißt, wird sie zur Waffe. Daraus läßt sich nun auch die Arbeit des Schauspielers bestimmen: die Aufgabe, die ihm gestellt ist, wenn er sich der Gesellschaft verantwortlich weiß.

Die theatralische Rekonstruktion einer Figur — die nichts anderes sein will als die wahrhaft parteiiche Menschengestaltung — gewinnt ihre gesellschaftliche Bedeutung, wenn der Schauspieler offenlegt, was der Figur die Arbeit bedeutet, was sie hier einsetzt, was sie gewinnt. Der Schauspieler hat sicherlich dann den richtigen Ansatz für die Rollengestaltung, wenn er versucht, die Einheit von physischer und psychischer Handlung herzustellen, wie dies der späte Stanislawski forderte, die Haltung der Figur groß auszustellen.

Der Schauspieler kann seine Mittel so auffällig setzen, daß die Gründe für das Verhalten deutlich werden, daß die Ursachen begriffen werden. Das gegenteilige und antihumanistische Verfahren ist der Einsatz der theatralischen Mittel zur Stilisierung, zur körperlichen Ausformung seelischer Zustände und Gesichte. Solche akrobatischen Verkrampfungen der Leiber geben keine Aufschlüsse. Sie artikulieren im besten Fall eine moralische Opposition, die sich der politischen verweigert, bezeugen zumeist ein tiefes Desinteresse an den Problemen. Sie machen den Menschen zu einem Hampelmann kaum zu ergründender und nicht zu beherrschender Triebkräfte.

Stellt der Schauspieler einen selbstbewußten Arbeiter dar, dann ist er zu einer Identifikation herausgefordert, die auch den Zuschauer herausfordert. Identifikation heißt nun aber, daß der Schauspieler ein gleiches Verhältnis zu seiner Arbeit artikuliert, wie dies der Proletarier erreicht. Die künstlerische Arbeit ist der proletarischen unvergleichbar, aber sie ist der künstlerische Ausdruck von dieser. Der Schauspieler bekennt sich zu seiner Arbeit, da sie einen Wert für die Gesellschaft darstellt. Er besitzt ein Talent, zu dessen Einsatz er verpflichtet ist. Das verlangt Schulung und systematische Entwicklung. Begreift er sich als Subjekt gesellschaftlicher Prozesse, so kann er den Eigentümer-Produzenten-Standpunkt beziehen, wie dies Ernst Schumacher so nachdrücklich fordert⁶. Allein

⁵ Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Frankfurt a. M., Wien o. J., S. 362.

⁶ Ernst Schumacher: Der Schauspieler als Subjekt gesellschaftlicher Prozesse. In: THEATER DER ZEIT 2/1972. In: Spielplatz I. Berlin 1972.

von diesem Standpunkt aus bleibt die Kritik an den vorgeführten Figuren gesichert. Nicht im Kritisieren der verschiedenen bürgerlichen Positionen hat die Schauspielkunst ihren Ansatz — sie bliebe Schülertheater zur Ideologiekritik —, sondern in der Arbeit des Schauspielers, die Zeugnis ablegt von der Einheit von Denken, Fühlen und Wollen: Der Schauspieler bringt seine eigene Arbeit ein, seine künstlerische Persönlichkeit ist eben das Verhältnis zu ihr, an ihr messen sich die Figuren, die er darstellt. Der Schauspieler kann so mit großem Spaß den Unterschied herausstellen zwischen den produktiven Menschen, den Arbeitern und nicht-proletarischen Werktätigen auf der einen Seite und den Untätigen auf der anderen Seite: den Nutznießern, den Quatschern, den Krämerseelen, den Windhunden, den Ausbeutern und all ihren Lakaien. Die Persönlichkeit des Schauspielers entfaltet sich voll, wenn er positive Figuren darstellen kann, Menschen aus dem Volk, die Konflikte meistern, Arbeiter, die das gesellschaftliche Leben leiten. Die anderen Figuren, die sich gegen das Volk stellen, werden Satz für Satz durch die Persönlichkeit des Schauspielers verurteilt. Die Klarheit der Darstellung ist das Zeugnis der gesellschaftlichen Aufgabe, die der Schauspieler erfüllt, und sie ist der künstlerische Ausdruck des realen Eigentümer-Produzenten-Standpunktes. Fürs Berliner Ensemble sind Schauspieler gutgelaunte Techniker.

Für die Künstler, die sich um ein sozialistisch-realistisches Theater bemühen, zeigen sich Gefahren, Einmündungen in Tendenzen kleinbürgerlicher Ideologie. Die erste Gefahr ist der Existentialismus und seine verschiedenen Verwandtschaften. Die Künstler machen die Dialektik zu einer Funktion des Subjekts. Im Tätigwerden erfährt das Individuum die Widersprüche, begreift die Dialektik und macht sich auf die Wegfindung. Die Welt wird nicht in ihren Wirkungsgesetzen anschaulich. Die Einsicht in das Historisch-Notwendige zersplittert in hunderterlei Wegfindungen. Die Ästhetik formuliert subjektive Erfahrungszustände. Sie suggeriert in der hergestellten Schönheit eine Möglichkeit, sich gegenüber der Realität zu behaupten. Der Aktionismus schlägt um in den Genuß der Dekadenz. Die Umkehrung gehört hierzu: die Illusion ersetzt den Blick auf die Realität. Dem „schöpferischen Individuum“ wird nun alles möglich. Die Welt wird zum Podium, auf der die Realität nur noch Versatzstück ist. Die humanisierende Wirkung des Theaters hat sich verselbständigt, das Theater betrügt den Menschen, der zuschaut. Die zweite Gefahr ist der Opportunismus. Die Künstler verzichten auf die genaue Formulierung ihres Standpunktes, indem sie lediglich zur Diskussion stellen. Sie markieren zwar einen Standpunkt, überlassen aber dem Publikum die Beurteilung. Sie geben den Andersdenkenden Anregungen — ohne sie herauszufordern, ihr eigenes Denken zu überprüfen. Die Ästhetik übersetzt die Realität in Artistik, in Spielerei — es kann auch anders sein. Der Rezipient kann aufgreifen, „wie's kommt“. Die dritte Gefahr ist der Naturalismus. Die Künstler versagen es sich, die Realität künstlerisch neu zu gewinnen. Sie lassen die Dinge für sich sprechen, wie sie sind. Sie verzichten auf die künstlerische

Aneignung, verzichten auf den Beweis der Kunst, daß die Realität begriffen werde, also veränderbar ist. Der ästhetische Haushalt zerfällt in das Zusammenstellen von Elementen der nicht bearbeiteten und nicht angeeigneten Realität. Die vierte Gefahr ist der Dogmatismus. Die Künstler versuchen den politischen Standpunkt zu behaupten, reduzieren aber die darzustellende Problematik in demselben Maße, in dem es ihnen nicht gelingt, genau auf das politische Verständnis des Publikums einzugehen. Der Dogmatismus führt zu einer hermetisch-puristischen Ästhetik, die Perfektion sucht.

Die Tendenz des realistischen Theaters, kleinbürgerlichen Ideologien zu verfallen und damit seine Beweiskraft zu verlieren, ist wohl der Hauptgrund, warum das Theater als Kunst des Bildungsbürgertums apostrophiert wird und folglich außerhalb des Interesses liegen müsse, daß es keineswegs Erkenntnisse vermitteln könne, sondern affirmativ bleiben müsse, also dem schönen Schein ver falle, da es zur reinen Anschauung werde, denen zum Gebrauch, die eben die Realität nicht mehr anschauen wollen. Das Theater behaupte eine unerhebliche Überheblichkeit, eine lehrhafte Autorität, der niemand ernsthaft folge.

Der Hauptangriff, der z. Z. von „links“ gegen das realistische Theater geführt wird, beruft sich auf die Lehrstücktheorie von Brecht. Der Zuschauer müsse selber Spieler sein, selber die „sozialen Rollen“ durchspielen, um so im kollektiven Spiel die realen Bedingungen zu erfahren und die realen Möglichkeiten abzuschätzen. Offensichtlich wird hier erneut die Kunst zu einer Funktion der Pädagogik gemacht. Was die Lehrstücktheorie von Brecht betrifft, so hatte Ernst Schumacher vor 18 Jahren dargelegt: „Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Anwendung von Kunst in der Pädagogik und der Auffassung von Kunst als einem ‚pädagogischen Unternehmen‘. Brechts Bestreben, aus seiner Dramatik das ‚Kulinarische‘, eben das sinnliche Element, so weit wie möglich zu eliminieren, um nur das Lehrhafte übrigzulassen, war ein in seiner Anlage verkehrter und zum Scheitern verurteilter Versuch.“⁷

Das Rollenspiel ist für Kinder, Schüler und Lehrlinge ein geeignetes pädagogisches Mittel. Ihnen, denen Erfahrungen fehlen, kann durch das Rollenspiel einiges verständlich gemacht werden. Das Rollenspiel besitzt aber immer den Charakter der Einleitung in die genaue Auseinandersetzung, in die politische Aufklärung.

II.

Was können die Schauspielensembles unternehmen, damit sie in den subventionierten Theatern Inszenierungen erarbeiten können, die sich an den Prinzipien des sozialistischen Realismus orientieren, Inszenierungen, die in ein fruchtbares Wechselverhältnis mit dem Publikum treten?

Die meisten der 23 000 Bühnengehörigen sind in der Genossenschaft deutscher

⁷ Ernst Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts von 1918 bis 1933. Berlin 1955, S. 295.

Bühnengehöriger (GDBA) organisiert, die der Gewerkschaft Kunst angeschlossen ist. Nach der Satzung der Bühnengenossenschaft ist die erste Aufgabe die „Organisation aller demokratischen Kräfte für den Neuaufbau der Kultur auf überparteilicher Grundlage“. Hier ist der Ansatz. Die Bühnengehörigen sollten die Rechte der Genossenschaft nutzen, und dazu gehört eben auch das Streikrecht (§ 2 f). Wenn die Fortgeschrittenen sich zur Vorstandswahl der Lokalverbände aufstellen, so können sie als gewählte Obmänner konsequent die Interessen der Mitglieder gegenüber dem Arbeitgeber vertreten, können sie Öffentlichkeit fordern und darauf dringen, daß die Theater dem kulturpolitischen Auftrag der Genossenschaft gerecht werden. Um die besonderen Verhältnisse an den einzelnen Theatern genau zu analysieren, empfiehlt es sich, Arbeitskreise einzurichten, in denen Strategie und Taktik bestimmt und überprüft werden. Es sollen aber auch Arbeitskreise eingerichtet werden, um den Schauspielern die Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Arbeitsmethoden zu ermöglichen.

Auf dem letzten Genossenschaftstag in Mannheim, Oktober 1972, wurden von den Delegierten Forderungen aufgestellt, die befolgt werden sollten: Unter den Lokalverbänden soll ein ständiger Erfahrungsaustausch stattfinden, sie sollen direkt zusammenarbeiten. Das monatliche Organ der GDBA soll Arbeitsberichte von den einzelnen Lokalverbänden aufnehmen über die Arbeitssituation, die Entscheidungen der Intendanz, über die eigenen Unternehmungen.

Die Lokalverbände sind das geeignete Instrument, um dafür zu kämpfen, daß die Ensembles richtig aufgebaut werden, daß die Arbeitsplätze gesichert sind, daß die Theater wenigstens mit einigen Inszenierungen in den Dienst der breiten demokratischen Bewegung gestellt werden. Der gewerkschaftliche Kampf ist ein Garant für das politische Selbstverständnis des einzelnen Schauspielers wie des gesamten Ensembles. Mit dem gewerkschaftlichen Kampf reiht sich das Ensemble ein in die breite Front der im DGB organisierten Werktätigen.

Neben der Gewerkschaftsarbeit ist die Forderung nach Mitbestimmung Tagesordnung. Natürlich heißt Mitbestimmung nicht Harmonisierung, Klassenausöhnung, „Wir sitzen in einem Boot“, sondern das Gegenteil: Einflußnahme auf den Spielplan und Kontrolle über die Regiekonzeptionen, auf die künstlerische Entwicklung jedes Schauspielers. Mitbestimmung heißt Kontrolle über die Inhalte, die das Theater als ein Instrument der herrschenden Klasse vermittelt, heißt Stärkung des Ensembles.

Das Prinzip bei der Arbeit an einer Inszenierung — also innerhalb einer Gruppe, die zur künstlerischen Arbeit entschlossen ist — ist die kollektive Arbeitsweise. In der sorgfältigen Überprüfung aller Standpunkte, die in den Besprechungen zur Diskussion gestellt werden, wird der richtige Weg gefunden, wird erreicht, daß die Aufführung von allen Schauspielern getragen wird. Für die Einhaltung des Weges ist selbstverständlich eine Führung notwendig und von ihr wird auch die Entscheidung gefordert. Die Funktion des Regisseurs ist die eines Or-

ganisators, eines Koordinators, der die Ergebnisse zusammenfaßt und der nach den erarbeiteten Prinzipien im Auftrag des Ensembles arbeitet. Ein solches Verfahren der ständigen Überprüfung und der zügigen, sicheren Durchführung der gestellten Aufgabe sichert weitgehend vor einem Abgleiten in Subjektivismus.

Die Inszenierungen, in denen die Prinzipien des sozialistischen Realismus beachtet werden, sollten so öffentlich wie möglich erarbeitet werden. Die Konzeptionen können mit Gruppen außerhalb des Theaters diskutiert werden, um so das Interesse eines potentiellen Publikums zu überprüfen, um sorgfältig auf die gegebenen Verhältnisse einzugehen. Die offenen Proben können — wenn hier ein Selbstverständnis erreicht ist — fruchtbar sein, da sie dem Publikum die Möglichkeit geben, konkret über die theatralische Rekonstruktion zu sprechen, die Kunstmittel verständlich zu überprüfen. Das Publikum lernt auf die realistische Durchführung — auf die Beweisführung — zu achten.

Eine zweite Möglichkeit für eine fortschrittliche Theaterarbeit liegt in der direkten Zusammenarbeit des Ensembles mit Gruppen außerhalb, mit Schülern, mit Lehrlingen u. a. Es gibt eine ganze Reihe von Stücken, die sich für eine solche Inszenierungsarbeit eignen: es sind Stücke, die eine agitatorische Zwischenform darstellen, Stücke, die die Qualität realistischer Menschendarstellung nicht fordern, die Formen suchen, um die aktuelle Diskussion voranzutreiben, um eine politische Linie zu überprüfen. Zu nennen sind die Lehrstücke von Brecht, die Dokumentarstücke von Weiss und Enzensberger, die Lehrlingsstücke von Kelling u. a.

Eine dritte Möglichkeit ergibt sich: Die fortschrittlichen und organisierten Theatermacher können den Aufbau von Agitationstheatern mit Schülern, Lehrlingen, Gewerkschaftlern tatkräftig unterstützen.

Das Theater ist ein wichtiges Instrument. Es wird gebraucht in dem Bündnis aller demokratischen Kräfte, für die Herstellung der Aktionseinheit.

Eaghor G. Kostetzky Das entfremdete Theater

Theaterkranke Gesellschaft

Die Gesellschaft ist krank. Das erfährt man von allen Seiten: aus gedruckten Arbeiten, die den Zustand der Gesellschaft behandeln, aus Betrachtungen, Analysen, soziologischen Diagnosen und Prognosen. Das behaupten auch die Sprecher der Berufsgruppen in den fachsprachlich heute als „Medien“ bezeichneten Sparten, von den breiten Massen immer noch „Künste“ genannt, wo so oder so mit darstellenden Mitteln gearbeitet wird, mit dem Wort, mit dem Ton, mit der Farbe, mit verschiedenen dreidimensionalen Werkstoffen — oder, wenn es sich um Theater handelt, mit dem Menschen selbst, mit dem sprechen und sich bewegenden Darsteller.

Mit allen diesen Mitteln wird also die Krankheit der Gesellschaft vorgeführt. So auch mit den Mitteln des Theaters. Da wird gezeigt, wie Menschen sich in der kranken Gesellschaft verhalten. Menschen im gleichen Lebensraum sind unabänderlich einsam. Infolgedessen fühlen sie sich verpflichtet, alles was lebt (inklusive sich selbst) zu peinigen. Geschwister hassen einander. Ein Liebesverhältnis wird zur Hölle. Rohlinge verüben Mißhandlungen. Ekstatiker tun das gleiche oder mißhandeln sich selbst. Sadisten überwältigen ihre Opfer oder befriedigen die Triebe derer, die sich nach Peinigung sehnen. Technisch umgekehrt, aber der Sache nach dasselbe tun die Masochisten.

Die Freiheit des einsamen Menschen ist unbegrenzt. Die offene Möglichkeit, jemanden zu ermorden (inklusive sich selbst), wird als eine der bestüberzeugenden Offenbarungen von Freiheit begriffen. Wenn einer beispielsweise unter dem Zwang zu morden steht, so liegt seine ganze Freiheit darin, daß er sich jederzeit durch die Mordtat von dem Zwang befreien kann. Es wird also zwangsläufig frei gemordet. Nicht minder aber wird auch gemordet aus Zufall, offensichtlich darum, weil die Kausalität in der Natur selbst ständig auch von Freiheit gestört wird. Zusätzlich wird gemordet aus Enttäuschung. Aus Trotz. Aus Langeweile. Aus Ratlosigkeit. Aus sexuellem Verlangen. Aus sexuellem Überdruß. Aus der Überzeugung, daß die gesellschaftliche Ordnung zerstört werden muß. Aus der Überzeugung, daß sie erhalten bleiben und gefestigt werden muß. Es wird gemordet, weil man die Macht hat. Es wird gemordet weil man ohnmächtig ist. Es wird gemordet aus Aggressivität — oder als Ersatz für Aggression. Ergänzend sinnend Kinder auf Vernichtung der Eltern — und umgekehrt.

Seelische und körperliche Qual, Selbstmord und Tötung werden in allen Phasen verdeutlicht. Es wird sichtbar gemacht, auf welcherlei Weise sie verursacht oder versucht und vollzogen werden.

Es werden lauter Symptome gezeigt, die auf Unheilbarkeit der Kranken schließen lassen. Dem Zuschauer wird vorgeführt: Der Mensch ist krank, die Menschen sind krank, die Gesellschaft ist krank — unheilbar. Der Mensch ist einsam, hoffnungslos. Die Menschen sind lieblos, kontaktunfähig, kalt, grau-sam. Alle handeln im auswegslosen Kreis der absoluten Freiheit. Revolutionäre sind infolgedessen machtlos oder unfähig. Die Situationen sind makaber, grau und grau in grau.

Fazit: Alles ist sinnlos. Ob das absurd oder dokumentarisch gezeigt wird, allegorisch oder realistisch — der Eindruck ist der gleiche: Das menschliche Leben insgesamt ist unabänderlich sinnlos.

So solle er mit der Realität konfrontiert werden, erfährt der Zuschauer aus dem Programmheft, aus der Zeitung, in Diskussionen, in gedruckten Vor- und Nachworten, durch den Rundfunk, durch das Fernsehen. Die Widerspiegelung der Wirklichkeit mit den Mitteln der Kunst heißt Realismus. Da jene in ver-

meintlich letzter Instanz begriffene Wirklichkeit die einzig mögliche Wirklichkeit sei, müsse auch alles, was das Theater an Mitteln habe, wenn diese sich als realistisch verstehen, so mobilisiert werden, daß jene Wirklichkeit aufs genaueste faßlich, einprägsam, schockierend wiedergegeben werde.

Alles übrige sei als „illusionistisch“, „erbaulich“, „faschistoid“, bestenfalls als „sentimental“, „naiv“, „kitschig“ abzuschieben.

Was ist pervers?

Die Schlagkraft des „linken“ Wortschatzes moderner Theaterleute in ihrer Apologie dessen, was sie tun, wird enorm verstärkt durch die Tatsache, daß die Kritik gegen sie — die vernehmbare! — ausgerechnet nur aus dem Winkel der ideologisch und politisch Rechten herkommt. Es trifft zu — was im speziellen die Bundesrepublik Deutschland angeht —, daß es in jedem ihrer Länder, in jeder Stadt und Gemeinde irgendeinen einflußreichen Politiker, Publizisten, Universitätsprofessor, irgendeinen Stadt- oder Gemeinderat, einen Pfarrer oder Lehrer, irgendeinen mehr oder minder großen Kreis von Gegnern des heutigen Theaters gibt, deren Ansichten über Volk und Nation, Staat und Gesellschaft, Erziehung und Religion, Familie und Privatleben schwer von denen der originären Faschisten zu unterscheiden sind.

Die Terminologie, mit der die beiden Lager gegeneinander kämpfen, ist also festgelegt. Die Gegner dieses Theaters heißen bei dessen Anhängern eben — „faschistoid“. Umgekehrt wird mit dem Wort zurückgeschlagen, das hier am überzeugendsten zu klingen scheint: „pervers“.

Pervers indessen ist etwas ganz anderes.

Pervers sind vor allem zwei Kurzschlüsse, zu denen es in dieser ohnehin verfahrenen Situation gekommen ist. Sowohl unter „pervers“ als auch unter „faschistoid“ geraten mehr Dinge als diejenigen, die unter diese Begriffe gehören, solche Dinge nämlich, die nur auf ähnliche Weise hierher gelangen, wie es beim richtigen physikalischen Kurzschluß zugeht, wenn kein Widerstand zwischen die beiden gegeneinander in Spannung stehenden Stromleiter geschaltet ist.

Mindestens vier verschiedene Typen von Theatermachern heben sich voneinander ab. Die einen bedienen sich zwar der Linksklangparolen, in der Tat aber entladen sie ins Publikum ihre rein privaten Komplexe, die von Jahr zu Jahr immer unbegreiflicher werden. Die anderen, von chronischer Langeweile heimgesuchte Snobs, nehmen allerlei Ausgefallenes als Einfälle, die aber nur für sie selbst und für elitäre Sonderkreise von Belang sind. Die dritten — eine Armee von Epigonen, mittlerweile auch Spekulanten — sie sehen, wo gerade das gefördert wird, was Vorteil und Gewinn bringt, drängen sich dorthin, wo eine Hand die andere wäscht, schwenken in den aktuellen Kreislauf ein,

der vom Medienmarkt auch aufs Theater übergreift: Werbung, Presse, Name, Preiskrönung, Position, Geschäft.

Die vierte Kategorie, eine Kategorie für sich, sind solche Berufstätige des Theaters, die, aufrichtig bestrebt, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verändern, den Menschen wirklich etwas zu sagen haben und dazu natürlich ein ganz anderes Theater brauchen würden, mangels dessen aber, um gehört zu werden, mit der allmächtigen Mode Schritt halten müssen. Sie sind nicht minder zahlreich, sind jedoch verstreut, arbeiten inselweise, häufig in der Provinz, umgeben von ihren Antipoden, die ihnen die Zufuhr frischer Atemluft versperren.

Pervers ist also, daß dieses ganze heterogene Phänomen Theater von den reaktionären Kreisen pauschal als „pervers“ und zugleich als „links“ klassifiziert wird, beides als Synonym und zugleich als Schimpfwort gemeint. Man erkennt hier ein bewährtes Rezept, über die Gefahr von seiten „der Extremisten von rechts und links“ zu reden, wobei mit dem letzteren ein Bürgerschreck konstruiert wird, der bombenlegende Terroristen mit denjenigen in sich vereint, die legal, auf dem Boden der Verfassung, ihre fortschrittlichen Absichten äußern.

Und umgekehrt ist es mit den „Faschistoiden“ ebenso. Pervers ist, daß nicht-faschistoide Stimmen gegen die heutige Theatersituation nicht vernehmbar sind.

Wer das alles trägt

Während im Bereich des Überbaus die metaphysischen, universalistischen, existentialistischen Kartenhäuser nacheinander in sich zusammenstürzen und jedesmal einen vermeintlichen „Sinn des Lebens“ unter sich begraben, ist die Basis etappenweise verdunkelt worden. Obwohl ständig bedroht, durch immer wieder andere Arten der Ausbeutung angegriffen, bleibt die Basis bis jetzt unerschütterlich bestehen, und die Veränderungen, die in ihr vorgehen, sind nicht identisch mit denen an der Oberfläche. Denn, vollzögen sie sich identisch — weltanschaulich und gefühlsmäßig —, dann gäbe es die Menschheit selbst nicht mehr. Das heißt mit anderen Worten, der „Geist“ der Wenigen kann nur deswegen wehen, wohin er will, weil die Vielen durch materielle Arbeit die Voraussetzung dafür schaffen.

In dieser menschlichen Basis, die werktätig ist und nicht anders sein kann, besteht die Ausgangssituation, die einzig und allein für alle denkbaren Zeiten den Menschen berechtigt, Mensch zu heißen. Da hier jeder, der durch Arbeit die Lebensgrundlage für sich und seine Familie schafft, auf die anderen angewiesen ist, die unter denselben Umständen das gleiche tun, liegt in der Natur der Sache, daß für diese Millionen und Abermillionen von Menschen aus ihren gegenseitigen Beziehungen kein Grund zur Feindschaft erwächst. Sie können nur in Frieden zusammen leben, in Achtung voreinander, in der Gemeinsamkeit

der Solidarität. Und eben in dieser Urbeziehung bildet sich die Zelle des Humanen, das nur so und nicht anders sein kann.

Diese entscheidende Tatsache braucht, um vorgeführt zu werden, kein idealisierendes, kein volkstümliches Gewand. Das Leben der werktätigen Massen ist ohnehin hart, wechselnd härter unter wechselnden Bedingungen, und in bestimmten Fällen treten historisch bedingte Auswüchse auf wie Aberglaube, Sippenfeindschaft, Blutrache, Massengrausamkeit. Bewundernswert ist indes, daß, wenn in einer schlimmen Situation doch das Humane obsiegt, dies nur infolge der Gesamterfahrung des werktätigen Menschen aus dessen Grundsituation geschieht. Nicht jeder einzelne ist imstande, den Sinn seines Lebens in eine abgerundete Formel zu fassen. Jedes Denksystem aber, das sich mit den Fragen von Gut und Böse, von Einsamkeit und Gemeinschaft, von Leben und Tod auseinandersetzt, gewinnt Bedeutung, je exakter es sich mit dieser zu erschließenden Richtung im Tun des Werktätigen deckt. „Wissenschaftler sagen verschiedenerlei über das Leben der Binnenseen“, schrieb einmal der ausgezeichnete sowjetische Schriftsteller Michail Prischwin, der sein Leben in dieser einträchtigen Beziehung zu seinen Mitmenschen und zur Natur verbracht hat. „Ich bin hierin kein Fachmann, kann mich in ihren Hypothesen nicht zurechtfinden, aber mein Leben ist doch auch so wie ein See: unvermeidlich werde ich sterben, und die Seen und die Meere und der Planet — alles wird einmal sterben. Hierüber gibt es, wie es scheint, nichts zu streiten, aber wieso entsteht bei dem Gedanken an den Tod diese törichte Frage: ‚Was soll man bloß tun?‘ Ich glaube, es ist wahrscheinlich deswegen, weil das Leben größer ist als die Wissenschaft. Es ist unmöglich, mit dem trüben Todesgedanken zu leben... Der Lebensdrang ist unermesslich stärker als die Logik, und deshalb ist es nicht nötig, vor der Wissenschaft Angst zu haben. Ich bin nicht mehr jung, bin ständig darum bemüht, daß mein Krug voll Wasser bleibt, und ich weiß, daß, solange er voll ist, alle Todesgedanken leer sind.“

So kommt man darauf, die Frage des Theaters zu überprüfen, das diese ganze Lebenskraft in seine Wiedergabe des Lebens nicht einbezieht, sich aber als realistisch ausgibt. Denn diese Kraft ausschließen heißt, die Wirklichkeit aller derer ausschließen, die das Leben ermöglichen, auch überall dort, wo zwischen Arbeit und Verteilung ihrer Früchte eine Diskrepanz besteht. In solchem Fall sind das aber immerhin, wohl nicht nur symbolisch genommen, neunundneunzig Prozent der Gesellschaft.

Das ist zugleich die Frage nach dem wahren Zustand der Krankheit in der Gesellschaft. Die Diagnose kann nur ausgewertet werden — ob die ganze Gesellschaft krank ist oder nur etwas in ihr —, wenn man sich dessen bewußt wird, daß die Ausschließung von 99 % des Lebens aus dem lebendarstellenden Theater nicht einfach eine quantitative Angelegenheit ist. Dieses Subtrahieren bedeutet zugleich qualitative Entstellung der Wirklichkeit. Dem Theater fehlen substantielle Eigenschaften.

Über die Wärme

Ohne Wärme gibt es keine Beziehung zum Gegenstand, keine Beziehung zum anderen Menschen, keine Humanität. Ein modern geschriebener und mit perfektsten Mitteln inszenierter Text kann verschiedene Wirkungen haben: er kann schockieren, betäuben, verwirren, Resignation hervorrufen, er kann bestenfalls passive Abkehr erzeugen — aber nie kann ein solches Werk zur Mitwirkung hinreißen, den Zuschauer handlungsfähig für oder gegen eine Sache machen, wenn es nicht von vornherein warm geboren wurde.

Die Kategorie Wärme in den menschlichen Beziehungen ist viel schwerer definierbar als die in der Physik, aber ihr Vorhandensein beziehungsweise ihr Fehlen ist jeweils noch stärker spürbar, in jedem konkreten Fall. Wie viele der seelischen Moleküle in Bewegung geraten, wenn wir uns dem Gegenüber offenhalten, wenn unserem Kontakt nichts Fremdartiges im Wege steht: Wenn wir ein sinnvolles Gespräch zwischen zwei jungen Menschen beobachten, an ihren Gesichtern das Entstehen des Gedankens verfolgen, seine Entwicklung, sein Einmünden in ein Lächeln. Oder wenn wir beim Verlassen einer umfangreichen landwirtschaftlichen Ausstellung draußen auf der anderen Straßenseite plötzlich in einem dicht am Gartenzaun aufgebauten Ställchen drei Hasen einer besonderen Gattung mit riesigen Schlappohren entdecken und neben dieser Ausstellung den Züchter, dankbar für jeden Blick der Passanten, der seinen Hobbystolz bestätigt. Oder wenn wir vom Zugfenster aus einen dicklichen Mann bemerken, der schnaufend die Unterführung heraufkommt, wie wir uns da unvermittelt bei dem Wunsch ertappen, daß er den Zug noch erreiche, und wie traurig wir auf einmal sind, weil sich die Türen schon schließen und der Zug ohne ihn abfährt. Oder wenn wir mit ansehen, wie einer von der Arbeit nach Hause kommt, wie behutsam er ein kleines Päckchen auf den Tisch legt, bevor er seinen Mantel an den Haken hängt und die herausgestülpte Tasche wieder zurechtschiebt, mit welcher Arm- und Handbewegung er den Stuhl heranzieht, auf den er sich setzen will. Oder wenn wir einfach mit jemandem sprechen, wie wir dabei vom Gesprächspartner viel mehr wahrnehmen als die Summe der Worte: eine über die Stirn rutschende Haarsträhne, ein Lachfältchen, eine Regung der Augenbrauen, den Tonfall der Stimme.

Wie persönlich die Wahrnehmungen, Empfindungen, Gefühle auch immer sein mögen, letzten Endes sind sie sozial. Um sich dessen zu vergewissern, prüfe man sich selbst beim abendlichen Fernsehen, etwa bei der berufsthematischen Sendung „Was bin ich?“. Da sieht man, wie das mitgezeigte Auditorium reagiert, wenn der Vertreter wieder eines zu erratenden Berufes auftritt, die Spannung, die ihn empfängt, die steigende Erwartung dessen, was der Intarsienschreiner oder die Straßenkehrerin, der Steinbrenner oder der Entwerfer von Briefmarken aus ihrer Tätigkeit erzählen werden, das unmittelbare Interesse an jedem Werkzeug, jedem Handgriff, an der Beziehung zwischen Person

und Beruf. Da offenbart sich der ganze Mensch, da bricht die spontane Sympathie der Anwesenden hervor, es wird etwas Neues im Menschen entdeckt, das bis dahin wenig oder gar nicht bekannt war, und so entsteht ein intensives, ein gemeinsames warmes Erlebnis.

Krank in der Gesellschaft ist die künstlich konservierte Meinung, das Thema des Berufslebens, das Thema der Arbeit als solcher taugt nicht als Stoff zur Dramatisierung.

Das Ganze ist so strukturiert, daß die Hunderte von Berufen und damit die Interessen der einzelnen voneinander isoliert sind. Darum auch vermag der Zuschauer, dem jene Vorführung dreier Berufe eine halbe Stunde befreiender Freude in sein angespanntes Dasein gebracht hat, sich nicht vorzustellen — auch wenn er selbst ein Berufstätiger ist —, das Berufsleben könne zum Rang eines für ihn lebenswichtigen Kunstwerks erhöht werden. Erst recht kann er sich das nicht vorstellen, wenn er von den anderen Berufen nur flüchtig, nur zufällig eine Ahnung bekommt, etwa wenn er beim Frühstück ein paar Zeitungszeilen über die Monotonie der Fließbandarbeit liest, oder wenn er für ein paar Minuten Kontakt mit dem Beruf der Schuhverkäuferin bekommt, die vor ihm kniet und ohne Rücksicht auf ihre seelische Verfassung ihm geduldig zulächeln muß.

Was er ist, dieser Zuschauer, was er in seiner ganzen werktätigen Größe ist, über seinen direkten Beruf hinaus als lebenserhaltender Mitträger der Gesellschaft, wird ihm vor allem darum nicht bewußt gemacht, weil diejenigen, die hier initiativ sein sollten, sich weigern, es ihm zur Schau zu bringen. Unter ihnen herrscht das künstlich aufrechterhaltene Vorurteil, bei der Darstellung des Menschen im Arbeitsprozeß, wie des Positiven überhaupt, laufe man Gefahr, ins Kitschige zu geraten. Das aber geht von Leuten aus, die die Äußerung von Gefühl deshalb scheuen, weil sie selbst, aus Unsicherheit im Bereich des Gefühls, dort höchstens eben Sentimentalität zu erzeugen vermögen.

Indessen sollte man sich dabei über etwas Wesentliches absolut klar sein. Das Theater des Volkes würde zum entscheidenden Durchbruch gelangen, wenn das Volk sich in diesem Theater als Hauptheld bestätigt sähe. Keineswegs jedoch erschöpft sich das Theater des Volkes in der Darstellung des Werktags. Neues Verständnis bekommt das Theater erst dann, wenn dem werktätigen Menschen die Tatsache zum Bewußtsein gebracht wird, daß ihm das Erbrecht auf die Kultur zusteht, die er selbst durch die Energie seiner Wärme geschaffen und erhalten hat.

Das ist praktisch die gesamte bisher geschaffene Kultur der Menschheit.

Was größer als die Summe ist

Man sollte sich absolut klar über die Tatsache sein, daß die menschlichen

Grundgefühle, die von heutigen, zu Unrecht „links“ genannten Theatermachern als „bürgerlich“ abgetan werden, in Wirklichkeit nicht bürgerlich sind.

Wer die Liebe negiert, weil ihre Substanz in der bürgerlichen Gesellschaft illusorisch wurde; das Familienglück abstreitet, weil dahinter die Geschäftsvereinbarung zu vermuten ist; die Freude an der Geselligkeit verneint, weil diese im Verdacht steht, zur Prestigeangelegenheit protzigen Reichtums geworden zu sein; dem Menschen das Bedürfnis abspricht, das eigene Gewissen zu befragen, weil man nicht fähig ist, in diesem Vorgang etwas anderes als Heuchelei zu erblicken — wer dem Menschlichen mißtraut, weil das Menschliche in seiner bourgeois Variante zur Parodie seiner selbst geworden ist —, der begeht einen gefährlichen Fehler: er entfremdet sich selbst vom Menschlichen schlechthin.

Von Selbstparodie im Hinblick auf die Entleerung der Gefühle zu sprechen ist hier gerade darum am Platze, weil es die Entleerung der großen, der echten Gefühle ist, mit denen das gleiche Bürgertum einst als fortschrittliche Kraft in der Geschichte auf den Plan getreten war. Die Gefühle aber waren darum groß und echt, weil es die Gefühle der breitesten werktätigen Massen waren, die Gefühle der allgemeinen Befreiungsbewegung, an deren Spitze das junge Bürgertum, selbst noch werktätig, sich anschickte, die Zwänge des Mittelalters zu überwinden. Wenn man das nicht begreift, wenn man beispielsweise Luther oder Goethe auf der Bühne plakativ als Mischung aus Trottel und Schurke vorstellt, die schlicht das Kapital anbeten, und dabei übersieht, daß die moderne Zeit ausgerechnet diesen Menschen soviel Klares verdankt, was die Selbstverantwortlichkeit der Person und die Tätigkeit für das Allgemeinwohl angeht, so zerstört man mit diesem Beschneiden der Vergangenheit den Sinn der Zukunft.

In der Zeit des aufsteigenden Bürgertums, die eine allgemeine Erweiterung des Bewußtseins brachte, wurde sich der Werktätige zum ersten Mal bewußt, daß er auch kulturschaffend ist.

Allerdings war es das Bewußtwerden einer Tatsache, die, obwohl bis dahin zu meist anonym, Jahrhunderte hindurch für jedes Kulturdenkmal schon ausschlaggebend wirksam war. Daß die Menschen begannen, mit dem Meißel und dem Pinsel ihr Werk zu signieren, war Manifestation dieses Bewußtwerdens, war zugleich auch Wegweiser zum Erkennen der Tatsache in ihrem realen Kern: die Biographien der Meister konnten erkundet werden, es wurde klar, daß es hier um Generationen, ganze Dynastien werktätiger Kulturschaffender ging, es wurde offenbar, daß sie aus niedrigen und niedrigsten sozialen Verhältnissen stammten.

Mit dem Vorrücken der Kunstbetrachtung zum modernen Kunstverständnis, mit der Häufung von Problemen der Form- und Stilgeschichte und von Methoden, sie zu analysieren und zu synthetisieren, erkannten gleichzeitig weit-

blickende Köpfe immer deutlicher, daß der Antrieb zum Kulturschaffen selbst aus dem Streben hervorgeht, die zeitbedingten Gegebenheiten, etwa Besitzverhältnisse, zu überwinden und in unmittelbare Beziehung zur Arbeit, zur Werkstat, zu gelangen. So findet man in dem Essay von Oscar Wilde „Die Seele des Menschen im Sozialismus“ die erstaunliche Entdeckung „der großen tatsächlich wirkenden Individualität, die in der Menschheit im allgemeinen latent und bereit ist“. Und weiter unten spricht dieser angebliche Apostel des puren Ästhetizismus noch ausdrücklicher: „Die wahre Vollkommenheit des Menschen liegt nicht in dem, was er hat, sondern in dem, was er ist.“ (Hier zitiert in der Übersetzung von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann.)

In die Vergangenheit kann man natürlich unter Umständen einfach flüchten. Sie kann als Zuflucht für jemanden dienen, der einer nicht akzeptierten oder überhaupt unerträglichen Gegenwart zu entgehen sucht. Man kann sich aber mit der Vergangenheit auch anders beschäftigen: man kann sich mit den Menschen von damals als mit heute gegenwärtigen identifizieren, als mit jetzt und hier Anwesenden, die über die Zukunft nachgedacht und sich eingesetzt haben, für diese zu arbeiten.

Dann werden wir gewaltige Dinge erleben. So wird sich erweisen, daß der Teppich von Bayeux, die Gobelinfolge mit dem Einhorn im Musée de Cluny und die Heidelberger Liederhandschrift uns ansprechen, nicht so sehr als eine bloße — wenn an sich auch interessante — Information darüber, wie man anschaulich vom Sieg eines Königs über einen anderen berichtete, wie man Jagdszenen ästhetisierte und wie man illuminierte Handschriften für einen gebildeten Herren herstellte. Wir treten in Verbindung mit etwas wesentlich Umfassenderem. Es ist das, was jene Menschen in die auftragsgemäß angefertigte Arbeit noch weitergehend hineinlegten, es ist der menschliche Mehrwert, der ihnen die Möglichkeit garantiert, unsere, der Zukünftigen, Zeitgenossen zu sein.

Die Unsterblichkeit der Kulturtaten bleibt erhalten einzig und allein durch die ständige Korrektur des werktätigen Menschen an den jeweils herrschenden Ideologien und zeitgebundenen Zweckmäßigkeiten. Die Liebe von Romeo und Julia, von Tristan und Isolde ist nicht nur eine frühbürgerliche oder eine hochfeudalistische Liebe, es ist Liebe, die uns angeht. Das Architektur-Ensemble der Kathedrale von Chartres ist nicht mehr nur ein Raum, gestaltet primär zur Bearbeitung des Bewußtseins im Sinne dieses oder jenes Jahrhunderts, vielmehr ist es für uns ein Raum, bevölkert mit menschlichen Figuren, die von zahllosen Tieren und Pflanzen umgeben sind — Tausende von Gesichtern, jedesmal ein anderer, ein eigener Ausdruck, unendliche Manifestation von Beziehungen, Auseinandersetzungen, Dramen, in denen das Leben des Volkes sich abspielte und weiter abspielt. Der dichtende Schuhmacher Hans Sachs folgt nicht der historischen Kurve seiner gesellschaftlichen Klasse, an deren Ende sich

irgendein Schreibender an dem die ganze Weltanschauung ersetzenden Ding mit Namen „Sexus“ oder „Plexus“ übt — es vollzieht sich aber ein direkter Durchbruch zu dem anderen, der seinerseits, die Schranken der eigenen Klasse durchbrochen, die Dichtung und die Wahrheit auch in Einklang gebracht hat, der auch eigenhändig Schuhe machte, zu Leo Tolstoj, diesem „Grafen, in dessen Werken die russischen Bauern zum ersten Mal begannen, ihre eigene Sprache zu sprechen“.

So begriffen, hängt die ganze Geschichte der hochentwickelten Stilepochen vom Grunde her mit der kulturellen Produktivität der Volksmassen zusammen. Es ist die unerschöpfliche geistige Kraft der Werktätigen, die die Entfaltung und Entwicklung der Formen trägt, treibt, berichtigt, ergänzt, geniale Einfälle hineinjagt, große Individuen zur Welt bringt und sie ihr Leben lang unablässig inspiriert.

Auch kein kultiviertes Theater würde sich entwickeln ohne die Vorlage der Arbeitsritenspiele, der Schaubuden, der Mysterienspiele, Moralitäten und Maskenkomödien, ohne homo faber als homo ludens — kein Shakespeare. Kein Shakespeare, das heißt, nicht diese übergroße Summe, die, gerade als Summe aufgefaßt, schon die sicherste Widerlegung aller „Lord-Theorien“, der sicherste Beweis dafür ist, daß das Shakespearesche Universum ausgerechnet dieser von unten stammende, halbgebildete, dokumentarisch bezeugte Einwohner von Stratford geschaffen hat. Zugleich aber zeigt auch diese Summe anschaulich, daß nach großen physikalischen Gesetzen des Lebens, jede Summe nicht eine Endgültigkeit sondern eine weitere Möglichkeit ist.

Der engagierte Sprecher des Menschlichen braucht nur diese Gesetze zu erkennen und sich ihnen anzupassen. Das Genie wird, früher oder später, immer wieder gewährleistet, denn das Gebären der Genialität ist ein vitales Bedürfnis dieser solidarischen Ganzheit, die eben die jeweilige Summe übersteigt. Und seinerseits dem, woraus er stammt, immer wieder dessen Wert bestätigen, ist eine dankbare, dabei die einzig richtige Aufgabe, die sich der Intellekt des Künstlers stellen kann.

Wie das Podium gemacht wird

In dem so aufgefaßten sinnvollen Zusammenwirken der arbeitenden Hände des Menschen und seines Hirns löst sich selbstverständlich die Frage nach der Freiheit des Intellekts.

Die Freiheit braucht der Intellekt, um seine Aufgabe ungehindert erfüllen zu können. Indem er dem werktätigen Menschen dessen eigenen Wert bewußt macht, verteidigt er die Freiheit als solche — gegen einen Staat, wenn dieser die Grundlage der Menschenrechte mißachtet, gegen eine Interessengruppe, wenn diese ihre Macht zur Versklavung der von ihr Abhängigen benutzt, gegen eine Kirche, wenn diese sich durch einen waffensegnenden Kardinal Spell-

man vertreten läßt, gegen eine verlogene Presse, wenn diese im Fall eines Arbeitskonflikts böse Gefühle gegen die Werktätigen in der Gesellschaft schürt. Indem er darüber hinaus sich mit neu hervortretenden Erscheinungen in der Gesellschaft befaßt, sich mit neuen Erkenntnissen der Wissenschaft über den Weltbau und über die Psychik des Menschen auseinandersetzt, indem er hier überall mit dem Ziel tätig ist, die Menschen einander näherzubringen, mit ihrem Selbstverständnis auch das Verständnis füreinander zu erweitern, ihnen bei der Klärung ihres eigenen Standortes und den daraus zu ziehenden Folgerungen zu helfen, so ist seine Forderung nach Freiheit eine absolute Vorbedingung. Von allem, was seine Aufgaben verdrängt, muß der Intellekt vollkommen unabhängig sein.

Die Liste der Behinderungen in der intellektuellen Arbeit könnte noch verlängert werden. Aber wie umfangreich sie auch immer aufgestellt würde, sie bliebe doch unvollständig, wenn man noch einen entscheidenden Störfaktor außer acht ließe. Solange er dazwischenfunkt, ist jegliches Bemühen, die übrigen Hindernisse zu beseitigen, gelähmt. Gemeint ist hier eine eventuelle Selbsttäuschung der Intellektuellen.

Wie unglaublich es auch scheinen mag, aber dennoch ist diese Eventualität heutzutage zu einer zähen Realität geworden.

Von Zeit zu Zeit finden in der Bundesrepublik Veranstaltungen statt, die der Öffentlichkeit einen Einblick in die Arbeit des Theaters ermöglichen sollen. Es präsentieren sich verantwortliche Intellektuelle vom Theater. Zu diesen Veranstaltungen lädt man mehr oder minder breite Kreise der Laien ein. Ab und zu spielt sich das — analog zu ähnlichen Veranstaltungen in anderen Sachgebieten Podiumsgespräch genannt — auch im Fernsehen ab, also tatsächlich für Millionen von Zuschauern erreichbar.

Und dann vernimmt man auf einmal die einführenden Worte des Diskussionsleiters, die seine angeblich demokratische Gesinnung bekunden sollen: „Wir sind natürlich vollkommen unabhängig, aber Ihre Meinung würden wir gern hören.“

Der Satz wirkt, da seine Worthülle so gewohnt klingt, zunächst beinahe automatisch einleuchtend. Erst im zweiten oder dritten Augenblick geht einem auf, daß hier nicht an die Unabhängigkeit von irgendeiner staatlichen, politischen oder ideologischen Institution gedacht wird. So bekommt man unwillkürlich den Wunsch, zu begreifen, von welcher Art diese unabhängigen Leute sind, wie überhaupt — wenn man so will — die soziale Struktur des ganzen Ereignisses aussieht.

Realistisch, wirklichkeitstreu genommen, sieht das Ganze so aus. Da sitzen die vier, fünf Prominenten — Schauspielregisseur, Chefdramaturg, Theaterkritiker, Theatertheoretiker, auch ein für ihre Theaterauffassung repräsentativer Schauspieler. Es sind jedesmal etwa die gleichen Personen, abwechslungshalber

gelegentlich in anderer Sitzordnung. Das Podium unter ihren Füßen hat der Zimmermann gemacht, den langen Tisch und die Stühle der Möbelschreiner — falls Sessel, waren der Polsterer und andere Fach- und Hilfsarbeiter der Möbel-fabrik tätig. Ohne die Maurer, Dachdecker, Zimmerleute, Maler, Glaser, Kran-führer, Lastwagenfahrer, Bauhilfsarbeiter, Elektroinstallateure stände das Haus, in dem die Diskussion stattfindet, gar nicht da. Ohne Raumpflegerinnen, Ge-bäudereiniger, Fensterputzer wäre es unansehnlich. Das Mikrofön, die Notiz-blöcke auf dem Tisch, die Kugelschreiber, Trinkgläser, Aschenbecher wurden auch von jemandem gemacht. Kleidung, Schuhe, Haar- und Bartschnitt der Podiumssprecher, die Armbanduhr, das Feuerzeug eines jeden, die Zigaretten und die Shagpfeifen, deren Rauchwölkchen im Fall einer Fernsehübertragung das Bild interessant beleben — alle Voraussetzungen für das Zustandekommen der Podiumsdiskussion schufen die arbeitenden Hände.

Aber die Redner am Tisch reden von Problemen, die nicht die Probleme die-ser zahlreichen Menschen mit den tüchtigen Händen sind. Denjenigen gegen-über, ohne die sie praktisch keinen Schritt machen könnten, von denen ihr ganzes Dasein abhängt, erklären sie sich als unabhängig.

So scheint das Reich der absoluten Freiheit in der Tat nahe zu sein.

„Neues deutsches Theater“

Die Unabhängigkeit wird mit allen Mitteln gewahrt. Sie wird aufrechterhalten mit den ganzen Kräften des Standesbewußtseins einer sich selbst als Elite ver-stehenden Gesellschaftsgruppe.

Der Nimbus der Unfehlbarkeit, der den Podiumstisch umgibt, das Gewicht der Worte, die von dorthier ausgesandt werden, sind von jener Art einer kri-stallkühlen Faszination, die das Auditorium auf eigentümliche Weise bannt und gleichzeitig zurückweist. So geschieht es sehr selten, daß jemand aus den Reihen der anwesenden Ungeweihten überhaupt riskiert, sich zur Sache zu äußern. Wenn das aber zufällig doch passiert, wenn einer oder eine aus der Mitte des Saales sich mit einer offenbar lange gehegten Frage hervorwagt, bei-spielsweise, warum „das Theater jetzt immer so blutleer“ sei, oder warum es heute „so wenig Poesie“ in sich habe (authentische Fälle), so wird eine solche Anregung, die sich zum Unerwünschten hin entwickeln könnte, kurzerhand im Keim erstickt. Das Signal hierzu ist niederschmetternd leise: Alle Podiumsge-waltigen blicken plötzlich auf ihre Notizblätter, und wenn der Diskussions-leiter dann den Kopf hebt und ein anderes Stichwort ausspricht, ist der Fra-gende vor dem gesamten Publikum zum eisig begossenen Pudel gemacht.

Ab und zu aber fällt auch ein ganz offenes Wort. Im Fernsehstudio, vor jeder Zwischenfrage sicher abgeschirmt, wird es so unverbrämt aufrichtig ausgespro-chen, daß man im ersten Augenblick wieder einmal nicht glaubt, es gehört zu haben. Nämlich (auch authentisch): Das Theater sei lediglich Sache der Groß-

städte, was nun die Provinz angehe, irgendein „Villingen“, im besonderen einen Arbeiter, der nach der Schicht sowieso keine Lust auf Theater habe — den leibhaftigen Fabrikarbeiter also —, da reiche das Fernsehen aus.

Mag diesen Worten später, etwa wegen ihrer Unvorsichtigkeit, doch ein Be-dauern mit dem Wunsch gefolgt sein, daß sie vergessen würden: sie bleiben un-vergessen für den, der sie gehört hat. Und so taucht von selbst die an sich ein-fache, aber offensichtlich nicht einfach zu beantwortende Frage auf: Wozu überhaupt braucht diese Elite die Massen?

Daß damit die Publicity sich erweitert, dadurch die Wichtigkeit des Tuns kräftiger unterstrichen wird, die Stellung in der Gesellschaft sich festigt, das generelle Ansehen zunimmt, das alles liegt auf der Hand. Das alles gilt schließ-lich für jede Gruppe von Berufstätigen als selbstverständlich, also an sich für die Theaterleute auch. Nun, es fragt sich nur, ob jene schweigenden, angeblich unaufgeklärten Massen etwas davon abkriegen, ob sie wenigstens ein bißchen zu der Höhe der Wissenden und Könnenden heraufgezogen werden.

„Neues deutsches Theater“ — so verallgemeinernd heißt ein vor kurzem im Diogenes Verlag erschienener Sammelband. Man findet darin gleich beim er-sten Blättern vielerlei und sehr Verschiedenes, man glaubt daher, die Absicht der Herausgeber zu erkennen, daß sie dieses Theater in seiner Vielfalt vor-stellen wollen, und so folgt man beim Lesen also dieser Absicht.

Man liest und begreift bei dem einen Stück, daß es sich eigentlich zwischen den Zeilen abspielt. Bei jenem stutzt man, weil zwischen den Zeilen überhaupt nichts zu finden ist. Hier ist ziemlich rasch zu erkennen, daß alle Leute anein-ander vorbeireden. Dort meint man, sich in der Leichtverständlichkeit geirrt zu haben. Das nur aus optischen und akustischen Vorgängen bestehende Spiel, gibt man zu, könnte entweder als Experiment oder als Allegorie aufgefaßt werden.

Man begreift das alles, beim ersten, beim zweiten oder nochmaligen Lesen. Nur eines begreift man nicht: neu — soll es ein neuer Blick, eine neue Bezug-nahme, eine neue Erkenntnis sein? Lohnt die Mühe, sich in alle diese Texte hineinzuarbeiten mit der Erwartung, daß sie unser Bewußtsein erweitern, un-sere Möglichkeiten mit neuen Ansatzpunkten für Kontakte zur Umwelt und zu uns selbst bereichern werden? Oder daß mindestens, wenn unser kulturelles Niveau unterentwickelt ist, es sich heben, unser Geschmack sich bessern, unsere Fähigkeit, ein Kunstwerk zu schätzen, gesteigert würde?

Alle Fragen und dabei alle Zweifel löst das Nachwort eines der Herausgeber. Dort steht: „Die Auswahl versteht sich als Versuch der Information über eine diffuse Szene, nicht schon als deren Deutung oder Bewertung.“ „Da ist, hält man sich an diese Stücke, nichts mehr, worauf sich mit Sicherheit noch bauen ließe, alles am Theater ist in Zweifel gezogen. Daß am Ende einiger Stücke die Bühne, ihre Spieler und ihre Einrichtung zerstört wird, nur Trümmer nach-

bleiben, ist lediglich die rabiate Konsequenz aus dem allenthalben spürbaren Widerstand (der auch beträchtliche Unsicherheit schafft) gegen jede Art von munterem Einverständnis des Theaters mit seinem Publikum und mit sich selbst.“

Manifeste

Der Aufbruch jeder Kunstepoche begann mit etwas, das in die Form eines Manifestes gekleidet sein könnte, unabhängig davon, ob es in solcher Form erschien und ob es diesen Namen trug. Jeder Umbruch bedeutete genau, daß jemand etwas verwarf, es verneinte, stattdessen aber etwas Neues, etwas anderes wollte.

Das Vorwort Victor Hugos zu seinem Drama „Cromwell“ wurde als Manifest des Romantizismus gegen den Klassizismus aufgefaßt — als eine demokratische Rebellion, die sich zum Ziel setzte, die menschlichen Gefühle von den abtötenden Dogmen des veralteten aristokratischen Klassizismus zu befreien. Futuristen und Dadaisten machten einen Aufstand für das gleiche in einer neuen Etappe der gesellschaftlichen Entwicklung, als die Mechanisierung unter den unmenschlichen Bedingungen des Produktionsprozesses die menschliche Lebendigkeit gefährlich bedrohte. Indem sie den Menschen die Gegenstände des Alltags aus dem automatischen Zwangslauf herausgerissen vor die Augen stellten, indem sie die lebendige Beziehung zum Wort in seinen dynamischen Elementen wiederherstellten, wandten sie sich dem Keimboden des Denkens und des Fühlens zu, aktivierten sie den Kontakt zum Gegenstand und damit den des Menschen zum Menschen.

Nicht immer fand das Neue sofort Widerhall und trat als agierender Faktor ins Leben ein. Die kompliziert verflochtenen gesellschaftlichen Prozesse und mit ihnen die Gedanken, Auffassungen, Empfindungen, der individuelle Geschmack waren mitunter von solcher Art, daß derjenige, der ein neues Wort zu sprechen hatte, nicht gehört und nicht aufgenommen wurde, auf eine andere Zeit und einen anderen Raum warten mußte. So geschah es mit dem Theater eines Kleist und eines Büchner. So war es mit Wagner: nötig waren zuerst die engen Kreise der „Wagnerianer“, das heftige Streiten für und wider, die Entdeckung Wagners durch den Kreis um Mallarmé in Frankreich, Meyerholds bahnbrechende Aufführung von „Tristan“ in Rußland, die revolutionäre Interpretierung der „Walküre“ durch Sergej Eisenstein im Bolschoi-Theater schon in sowjetischer Zeit, damit in vollem Umfang klar würde, was es bei Wagner bedeutete, wenn das „Gold“, die Fähigkeit „Liebe nur gegen Liebe“ auszutauschen, zerstört, und was die Sprache seiner Musik zu dem neuen Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Klang beitrug, bis zu dem Zeitpunkt, als es im neuen Bayreuth zur Selbstverständlichkeit wurde, u. a. Vorstellungen ausschließlich für die Gewerkschaften zu organisieren. (So war es auch mit dem

neuen Musiktheater von Schönberg, Alban Berg, Strawinsky, Krenek, Prokofieff, Schostakowitsch — erst allmählich, im Kampf der widersprüchlichen Faktoren, kam das zum Vorschein, was diese neuen Fakten für die Erweiterung des menschlichen Bewußtseins und dessen Aktivierung in neuem gemeinsamem Tun mitbrachten.)

Was für komplizierte Verhältnisse auch immer das Eintreten einer neuen Kunst ins Leben begleiten, das Kriterium für das Bedürfnis nach dem Neuen ist seinem Wesen nach einfach. Es handelt sich im Grunde um eine einzige Sache: ob eine neue Kunsterscheinung die Menschen zueinander bringt oder ob sie sie trennt.

Heute sind die Verhältnisse um „neues deutsches Theater“, „neues Hörspiel“, Kino- und Fernsehfilm in der Tat unerhört kompliziert. Von außen betrachtet, gibt es hier wirklich viel Bewegung, große Mannigfaltigkeit, eine Unmenge von Namen und Werktiteln.

Von außen betrachtet, sieht das überdies so aus wie etwas Zielendes, sich irgendwohin Richtendes, irgendwo dorthin, wo die Kunst noch nie gewesen ist. Das Neue hat keine Grenzen und kann keine haben, wenn es von Mensch zu Mensch führt, von einem positiv geladenen Wesen zum anderen. Aber das Neue setzt sich selbst die Grenze, wenn es nicht auf den Gegenstand gerichtet ist.

Ein Manifest, worin „gegen jede Art von munterem Einverständnis des Theaters mit seinem Publikum und mit sich selbst“ geredet wird, ist kein Manifest. Unter der scheinbaren Vielfalt von Formen und Genres summiert sich etwas, das immer mehr an Ausmaß zunimmt, zu einer alles verschlingenden Tendenz dieses Mediums wird, wo die Demonstration von Ideen und Formen durch den sprechenden und sich bewegenden Menschen selbst geschieht. Es handelt sich um die Essenz dieses Ausdrucks, der vermeintlich immer weitere Ebenen im Wort selbst entdeckt.

Dieses Wort entdeckt nichts mehr. Es wird nicht mehr in semantischen Reihen bewegt, um eine aktivere Distanz zum Gegenstand zu schaffen, aus der man ihn fassen und von einer neuen Seite erkennen kann. Es wird kein Ziel mehr gesetzt, sich mit der Wirklichkeit aufs neue auseinanderzusetzen, um sie in einem für die Menschen positiven Sinne zu entwickeln oder zu verändern. Das Operieren mit dem Wort verliert den Boden. Selbstgefälliges Spiel mit dem Wort verwandelt sich in reine Sucht. Das Wort wird bis zu so einem Grad ausgekratzt, daß nicht nur die Manipulation mit ihm die Bedeutung für irgend etwas und für irgend jemanden verliert, sondern daß der Beweggrund selbst auch in solchen Fällen verlorengeht, wo anfänglich der Mißbrauch des Wortes und seine Ursachen in der Gesellschaft angezeigt werden sollten. So verschwindet der Gegenstand aus der Sicht, wegen dessen diese Behandlung des Wortes

entstanden war, aber es wird auch der Gegenstand nicht erreicht, der mit dieser Behandlung des Wortes angesteuert werden sollte: irgendeine Protestaktion oder ähnliches. Denn es kann keine Reaktion außer einem krampfhaften Zucken dort geben, wo unmäßig gelärmt wird, so daß Beweggrund und Zielrichtung überhaupt nicht wahrnehmbar sind.

Kennzeichnend ist hier in der Hauptsache dies — je weniger ein durch die elitären Kreise Auserwählter zu sagen hat, je geringer sein Beitrag zur Aufklärung der Gesellschaft durch das Wort ist, desto mehr Getöse und zustimmendes Geschrei erhebt sich um ihn. Die Nichtigkeit der Leistungen wird mit tiefsinnigen Abhandlungen kompensiert, mit unzähligen Zeitungsnotizen, Interviews und Porträts, Laudationes und Krönungen mit nach erlauchten Geistern benannten Preisen. Je leerer die Leere der Erfindungen, je nackter die Nacktheit dieser Könige, um so ernsthafter die Mienen ringsum, um so wehevoller die Halbworte und Andeutungen der Eingeweihten.

Die Qualität des Wortes ist längst zur Quantität abgesunken, diese Inflation von Wörtern wird gedruckt, bearbeitet, inszeniert. Dabei wirkt sich das auf die in diesem kostspieligen Produktionsprozeß Beschäftigten, auf Lektoren, Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler derart aus, daß sie überfordert, energiert, taub werden für jeden andersartigen Wortausdruck, für Beziehungsmöglichkeiten des Worts, Nuancen, Worthöhen, Wortstile. Das Sprachgefühl gerät hier in die Gefahr der vollständigen Abnutzung.

Die früheren Manifeste warfen jeweils die Fesseln einer veralteten Kunst ab. Das heutige Theater streift keine Fesseln ab, im Gegenteil, es legt sich die festesten Fesseln an. Da aber diese Fesselung sich als Gewinnen neuer Bereiche aus gibt und dabei begleitet wird von „linken“ Phrasen gegen das „Bürgerliche“, so dürfte die ganze Geschäftigkeit wohl nur diese einzige Konsequenz manifestieren: Zur Bestrafung der Bourgeoisie, die so lange das „kulinarische“ Theater genossen hat, müsse das Proletariat nach ihr nur ein Theater der abgenagten Knochen bekommen.

Falls eine solche Formel nicht vollkommener Unsinn ist, liegt darin eben nur höchste Weisheit der gegenwärtigen Theater epoche.

Struktur der Sache

Sie ist kein Unsinn.

Darin, daß die herrschende Kultur, damit auch das Theater, sich in diesem Zustand befindet, der auf Sinnlosigkeit hinausläuft, liegt ein tiefer Sinn. Der eiserne Zusammenhang läßt sich auch hinter der scheinbaren „pluralistischen“ Zusammenhanglosigkeit erkennen, heute vielleicht noch eher, da die vielbededete Atomisierung bereits das Stadium erreicht, in dem der nächste Schritt nur noch dazu führen kann, daß sie sich selbst aufhebt. Die Selbstaufhebung,

deren Symptome schon erkennbar werden, legt eben die eigene Grundlage bloß.

Eine so hartnäckig auf Selbstauflösung gerichtete Kultur könnte sich nicht derart faszinierend halten, wenn sie nicht von einer dieser Faszination entsprechenden Idee genährt würde. Die Idee, die in den kulturschaffenden Köpfen dieses Teils der Welt das ganze Ausmaß einer Universalität angenommen hat, ist in der Tat dementsprechend. Es ist die Idee der Einsamkeit des Menschen, die Idee des Menschen, der als Einsamer zur Unveränderbarkeit seiner selbst und seiner Situation verdammt ist.

Diese Idee, die an sich heterogen ist, deren Elemente oder Versionen in verschiedenen Fällen und zu verschiedenen Zeiten, jeweils in eigenem Zusammen treffen von Persönlichem und Gesellschaftlichem entstanden, könnte jedoch nicht in unserer Zeit, das heißt in einer ganz anders bedingten Zeit, zu solcher allumfassenden Selbstverständlichkeit gelangt sein, hätte sie nicht jetzt und hier eine eigene ganz reale Basis. Daß sie, die in ihrer gegenwärtigen Form nur eines der möglichen Weltbilder oder weltanschaulichen Modelle darstellt, nur einen also mehr oder minder variablen Privatfall, daß ausgerechnet sie, die die absolute Sinnlosigkeit beinhaltet, den festen Sinn bekommen hat, da zu sein und die Gemüter zu beherrschen, kann logischerweise nicht in ihrer Autonomie begründet sein. Ihre künstliche Erhaltung hängt von Faktoren ab, die außerhalb von ihr liegen.

Ganz analog zu der Art und Weise, wie man neue Rohstoffquellen erschließt oder immer modernere Produktionstechniken erfindet, wurde von den Konstrukteuren und Programmierern eines bestimmten Weltsystems eine brauchbare Eigenschaft des Intellekts für ihre Zwecke entdeckt. Die Entdeckung — der Zeitpunkt läßt sich ziemlich genau bezeichnen: gleich nach dem Zweiten Weltkrieg — hat die Situation der Intellektuellen gegenüber ihrer traditionellen Rolle innerhalb der Gesellschaft von Grund auf geändert. Das organische Bündnis zwischen den werktätigen Händen und dem aufklärenden Hirn, das neunzehnte Jahrhundert hindurch an Wirksamkeit zunehmend (in Rußland „Intelligentsia“ als revolutionäre Schicht!), immer noch nicht erschüttert durch den Ersten Weltkrieg — der nicht zuletzt dazu planmäßig provoziert wurde, um in dieses Bündnis einen Keil zu treiben —, dieses Bündnis sieht sich nun in unserer Zeit auf eine noch unerhörte Probe gestellt.

Der Intellekt gerät, unmerklich für ihn selbst, in die Selbsttäuschung, sobald er den Kontakt mit der generellen Lebensrichtung des Volkes verliert: das ist gerade die Eigenschaft, die, in ihrer Rentabilität einmal erkannt, auf das laufende Band genommen wurde. Die Mannigfaltigkeit der angeblich modernsten Theorien mußte den Verarbeitungsprozeß fördern. Die Theorien darüber, daß die großen sozialrevolutionären Lehren des vorigen Jahrhunderts veraltet seien und keinen Ansatzpunkt mehr in den heutigen Zeiten hätten, brachten Ver-

wirrung in das Denken der fortschrittlichen Intellektuellen. Durch die Auspielung von Widersprüchen in den neuen gesellschaftlichen Systemen wurde der Zweifel geweckt. Die Theorien von der „Verbürgerlichung der Arbeiterschaft“ bei dem allgemeinen Wohlstand sollten das Gewissen beruhigen. Die Theorie, die fortschrittliche Kraft sei vom klassischen Proletariat auf das moderne Proletariat, die „Universitäten“, übergegangen, täuschte eine neue Perspektive vor. Die Theorie der „Intellektuellen als Klasse“ stärkte die Illusion einer vollkommenen Unabhängigkeit, ja einer Teilnahme an der Macht.

Nicht nur eine gewisse Teilnahme an der Macht, selbst gewisse Kompromisse zuzulassen, sofern sie dem wahren Machthaber nicht irgendwie schaden, gehört zu den normalen Gesetzmäßigkeiten in der Geschichte der Macht. Ohne Zweifel dachten die spätrömischen Kaiser samt ihrer Umgebung keinen Augenblick daran, die Grundsätze der christlichen Lehre zu ihrem eigenen Lebensprinzip zu machen, wenn sie aus machtpolitischer Rason das Christentum als Staatsreligion einführten. Auch die monarchistisch-orthodoxe Macht in Rußland ließ nach der Unterdrückung der Revolution von 1905 gewiß etwas gegen die eigenen weltanschaulichen Prinzipien zu, wenn, während die revolutionäre Literatur verfolgt wurde und man die Revolutionäre am Galgen mit den „stolypinschen Krawatten“ erdrosselte, nichts von dem, was Zersplitterung in das Lager der Intellektuellen brachte, auf Einschränkungen durch die Zensur stieß — etwa die verschiedenen nicht-orthodoxen religiösen Lehren oder die gewaltige Sexwelle in der Literatur von damals. Ebenfalls teilen die Mächtigen von heute — was für Schattierungen von „faschistoid“ bis „liberal“ es unter ihnen auch geben mag — kaum die Auffassung, die Welt verkümmere an der eigenen Sinnlosigkeit. Genauso kerngesund und auf ihre Weise lebensbejahend wie in der Regel die Machthaber aller Zeiten, haben sie privat und in ihren engeren Kreisen Zugang zu allen Kulturgütern, die ihnen gefallen. Die Idee der Einsamkeit paßt hier hingegen ohne weiteres in das Tätigkeitsfeld — als effektiver Markenartikel.

Analog zu der Serienproduktion von Verkaufsschlagnern vom Traumauto bis zu den zwecks Konsumsteigerung möglichst schick und wenig haltbar hergestellten Nylonstrümpfen, unter Beachtung aller Faktoren der Marktforschung, der Kalkulation, des Konkurrenzgebarens, der Werbung wird die Idee des unabänderlich einsamen Menschen den Konsumenten angeboten.

Analog zu der Praxis, wie ein Land dem anderen Devisen abkauft, um dessen Währung zu stützen, kauft man die Theaterwerke der Entfremdung einander ab, in einem beweglichen System mit wechselnden Zentren und Peripherien — bald hier, bald dort — wobei in der perfekt funktionierenden Automatik der gesamten Vorgänge die Beteiligten selbst nicht mehr merken, daß sie beim Erwerb, bei der Übersetzung, bei der Inszenierung, der Anpreisung, Preisung und Preiskrönung gar nicht ihrem eigenen Willen folgen.

Was nun?

Im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung wird klar, was das Theater werden kann. Selbstverständlich ist Initiative nötig.

Die Initiative wird jedoch nur dann zum Erfolg führen, wenn diese zwei Grunderkenntnisse sie begleiten: daß das Modell des einsamen Menschen nie ein weltanschauliches Modell der werktätigen Massen war und sein konnte, die nicht wissen, was Einsamkeit ist, die nur ein solidarisches und gemeinsames „Wir“ kennen — und daß dieses Modell eine ganz bestimmte ständige soziale Adresse hat. Nur bei sicherer Kenntnis dieser Adresse kann man diese harte Arbeit in Angriff nehmen und die Methoden suchen, durch welche das Theater seinen Besitzer wechselt.

Dann käme alles von selbst in ein normales Flußbett: die Zusammenstellung der Spielpläne, ein lebendiges Funktionieren der Theatertheorie und -praxis, produktives Zusammenwirken der Individuen, Verteilung verdienter Preise. Dann würde sich auch herausstellen, daß der Massenzuschauer nicht deshalb dem Theater fernblieb, weil er müde von der Schicht kommt oder sich überhaupt nicht für diesen Bereich interessiert, sondern weil das Theater ihm nichts zu sagen hatte: weil das Theater absichtlich so gemacht wurde, daß es den Massen der Menschen nichts zu sagen haben sollte.

Dann käme es zur Zusammenarbeit der heute verstreuten, von Entfremdung umgebenen, durch die Marktgesetze gefesselten Entwürfe einer großen Menge von Regisseuren und Dramaturgen, die potentiellen Kräfte einer großen Menge der Schauspieler würden frei, die heute gezwungen sind, mit heiseren Stimmen gedanken- und gefühllose Worte zu kreischen, die genötigt sind, unzählige Varianten der gleichen monotonen Situation vorzuführen, der Schauspieler, die die Fähigkeiten für alles übrige verlieren, die die einfachste Technik ihres Handwerks aufgeben müssen, der Schauspieler, die den aufrichtigen Wunsch haben, lebendige Menschen für lebendige Menschen zu spielen.

Dann würden sich die Schleusen öffnen, die künstlich den Zufluß der zeitgenössischen fortschrittlichen Kultur aus den Nachbarländern hemmen, wo man auch heute noch, weil es dort den Wettstreit entgegengesetzter Tendenzen gibt — gleich hinter dem Rhein und gleich hinter den Alpen — großartiges modernes Theater sehen kann. Dann zerbrächen von allein alle eisernen Vorhänge, die von diesseits mühsam gegen das Eindringen der riesigen Erfahrung des Theaters aus den sozialistischen Ländern eingebaut sind.

Alle modernen Ideen werden ihren eigentlichen Klang bekommen. Alle Formen werden von dem wahren Inhalt erfüllt.

Es wird klar werden, daß hinter allen technischen Mitteln der realistischen Darstellung eine tiefreichende realistische Lebensempfindung und Lebenszielstrebigkeit existiert. Realismus heißt Fülle der Wirklichkeit. Fülle der Wirklichkeit heißt Humanität. Humanität verdrängt die Entfremdung.

Einige Vorschläge zur Veränderung des Theaters:

1. *Ausschau nach allen Seiten halten*, wo es lebendiges, humanes Theater gibt. So gibt es in Italien und Frankreich noch humanes Theater, jeweils verschiedene Richtungen, die gegeneinander kämpfen.

Das Theatergeschehen in der Sowjetunion ist durch bessere Information hier bekanntzumachen. Außer „Das entfesselte Theater“ von Alexander Tairow (1964 als Neuausgabe der früheren von 1923 von Kiepenheuer & Witsch, Köln, herausgebracht) gibt es in der Bundesrepublik in Buchform keine Übersetzungen von Werken führender sowjetischer Theaterleute, keins von Towstonogow, keins über Ljubimow, die beiden maßgebenden sowjetischen Regisseure. Auch die russische Dramatik und die der anderen Völker der Sowjetunion — von den zwanziger Jahren bis in die Gegenwart — müssen den bundesdeutschen Theatern zugänglich gemacht werden. Dabei ist zu überlegen, wie man die Theater dazu bringt, daß sie diese Stücke auch spielen.

2. *Die Ausbildung der Schauspieler* von Grund auf umwandeln, auch schon berufstätigen Schauspielern die Teilnahme an Kursen und Arbeitsgemeinschaften ermöglichen, damit es zu einer Neubesinnung auf die Technik des Schauspielers kommt.

Voraussetzung dafür wäre der Abbau der hier verbreiteten falschen Vorstellungen über das System Stanislawskijs, auf das sich doch in prinzipiellen Fragen der Technologie des Theaters so verschiedenegeartete Künstlerpersönlichkeiten wie Meyerhold und Eisenstein beriefen — auch Towstonogow, Chefregisseur des Leningrader Gorki-Theaters, bezieht in seine nach vorn weisende Arbeit Stanislawskijs Theater-Technologie umdenkend, in die Praxis umsetzend, ein.

3. *Kader neu orientierter Theaterfachleute überhaupt* sind notwendig, außer Schauspielern, Regisseuren und Dramaturgen auch Theatertheoretiker und Theaterkritiker.

Sie müßten u. a. Einfluß auf das Ausbildungswesen der Theaterfachleute gewinnen. Bei aller Gründlichkeit darf sich diese Ausbildung nicht auf Züchtung von Spezialisten einengen lassen (wie es von seiten der Industrie für deren Nachwuchs so gern gesehen würde!). Gerade für die Ausbildung von Kulturschaffenden sind die Forderungen der Jugend in bezug auf die Bildungsgrundlagen prinzipiell zu berücksichtigen. Diese ganzen Probleme sind in Verbindung mit den Problemen der Bildungsreform in der Bundesrepublik zu sehen und in Angriff zu nehmen.

Warum Theater

Die folgenden Stellungnahmen und Gespräche sind Antworten auf Fragen, die wir in einem Brief vom Dezember 1972 an Dramatiker, Dramaturgen und Regisseure schickten, die unter kapitalistischen Bedingungen leben und arbeiten: Wir planen für den *kürbiskern* 2/1973 (erscheint Anfang März) ein Heft zum Thema Theater. (Redaktion *tendenzen* will vor allem den Bereich Bühnenbild behandeln.) Anlaß ist die Situation nach Brecht (zu dessen 75. Geburtstag), unsere Absicht eine kritische Bilanz der Entwicklung der letzten Jahre.

In den 50er und beginnenden 60er Jahren war eines der Stichworte der Kritik: es gibt keine Gegenwartsstücke. Man wartete auf Beckett, Tennessee Williams, Jean Gireaudoux, Anouilh, Camus etc. Um Brecht-Aufführungen mußte gekämpft werden, gegen Boykott, Verfälscher, Abendlandsritter.

Mitte der 60er Jahre formulierte Peter Weiss in seinen „10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt“: „Während im Ästhetischen keinerlei Grenzen gezogen sind und jede Neuentdeckung auf diesem Gebiet ihre geschäftstüchtigen Zwischenhändler und Konsumenten findet, werden Verstöße im Sozialen genauesten Kontrollen unterzogen. Für den Autor ist das Erkennen der sozialen Grenzen mit größten Schwierigkeiten verbunden, da er die Freiheit, die ihm zugesprochen wird, oft für eine absolute Freiheit hält.“ (nach: *Deutsche Volkszeitung* vom 17. 9. 1965)

1968 faßten Barbara Sichtermann und Jens Johler ein Programm zusammen, das den „autoritären Geist des deutschen Theaters“ überwinden sollte: „Es kann nicht darum gehen, einen Schritt zurück zu tun, die Subventionen abzuschaffen und das Theater wieder in die freie Marktwirtschaft zu integrieren, sondern im Gegenteil darum, daß das Theater seine privilegierte Stellung endlich nutzt und seine Struktur umwandelt.“ (nach *Theater heute*, April 1968, S. 3) Ein Jahr später — 1969 — kam von derselben Autorengruppe der Aufruf „Zerschlagt das bürgerliche Theater“: „In dem hohen Kostenaufwand für den raffinierten technischen und bürokratischen Apparat der Theaterbetriebe manifestiert sich der technologische Entwicklungsstand unserer Gesellschaft und damit die ökonomische Überlegenheit der besitzenden Klassen — so wie ehemals die prunkvolle Ausstattung eines Hoftheaters den Reichtum des Fürsten zur Schau stellte. . . Abgeschafft wird der Überbau innerhalb des Theaters und damit die Arbeitsteilung. Der Produktionsprozeß wird für jeden überschaubar.“ (nach: *Theater heute*, Februar 1969, S. 30) In dieselbe Zeit gehört die Losung vom Tod der Literatur. Der *kürbiskern* hat die Auffassung vom Tod der Literatur und des Theaters nie geteilt, ja bekämpft, nicht zuletzt durch ständigen Abdruck von Literatur. Wir praktizierten dies nicht, um etwa die Tatsache der ideologischen und ästhetischen Krise des bürgerlichen Theaters zu leugnen, sondern weil zumeist *durch falsche Fragestellungen die Alternative*

verdeckt wurde. Tatsache bleibt, daß gerade in den letzten Jahren mehr als zuvor Stücke westdeutscher Autoren geschrieben wurden — und darunter eine Vielzahl von Stücken mit kritischer Absicht.

Gerade an dieser Entwicklung läßt sich die Frage überprüfen: sehen sich Stückeschreiber einem Theater der gesellschaftlichen Veränderung oder Anpassung verpflichtet? Wie spiegeln sich ihre politischen Forderungen in den Stücken? Wie verstehen sie Veränderung?

Über ein Theater, das verändere, hat Giorgio Strehler in seiner Hamburger Rede gesprochen, jedoch nicht ohne die rasch von Joachim Kaiser aufgegriffene Tendenz auszuschließen, dies würde lediglich ein Theater für die Elite bleiben. Ein Rückschritt?

Wir gehen davon aus, daß Überlegungen und Erfahrungen der letzten Jahre das Bewußtsein über Möglichkeiten und Grenzen des Theaters geschärft haben. In diesem Sinn bitten wir Sie um Angaben und Ihre Meinung über folgende Probleme:

1. Welche Zusammenhänge bestehen zwischen einem Theater, das verändert, und der Wahl des Themas, des Stoffes, der handelnden Personen?
2. In einer Reihe von Stücken werden Arbeiter, Angestellte usw. dargestellt. Wenn Ihnen das Thema Arbeiter im Theater, Arbeiter in der Dramatik wichtig ist, welchen Kriterien der Gestaltung von Arbeitern messen Sie zentrale Bedeutung bei?
3. In vielen Stücken nehmen Gewalt und Sexualität eine beherrschende Rolle ein. Welche Funktion erfüllen diese Themen?
4. Man benutzt immer wieder den Begriff „Zielgruppen“. Halten Sie es für notwendig, für möglich, für eine definierte Zielgruppe zu schreiben?
5. Die BRD verfügt nach wie vor über ein Subventionstheater. Welche Möglichkeiten bietet es für Sie, für das progressive Theaterschaffen?
6. Welche Rolle spielt für den Theaterbesuch und den Autor die herrschende Kritik in der überregionalen Presse und im Fernsehen?

Mit freundlichen Grüßen

Redaktion kürbiskern gez. Friedrich Hitzer

Peter Weiss

Alle Zellen des Widerstands miteinander verbinden

1. In einem Theater, dessen Aufgabe es ist, zu verändern — in diesem Fall geht es wohl vor allem um die Frage der Veränderung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft — hat natürlich *alles* unterm Zeichen dieser Veränderung zu stehn. Nicht nur die Strukturen der hierarchischen Klassengesellschaft, die sich in den bürgerlichen Stadttheatern offenbaren, sind zu durchbrechen, nicht nur die üblichen Trennungen sind zu überwinden zwischen den „Planern“

oben in den Intendanturräumen, den Regisseuren, Dramaturgen, Schauspielern und Technikern (zu denen ich alle rechne, die in den Ateliers und mit der Bühnenversorgung arbeiten), sondern grundsätzlich spielt hier die Stückwahl, die Darstellungsart und die Aktivität eine Rolle, mit der Zugang zu einem neuen Publikum gesucht wird. Frage eins enthält also an und für sich schon ein großes Thema, das eine ganze Abhandlung benötigte. Bei Frage fünf werde ich noch einmal darauf zurückkommen. Soviel nur hier an diesem Punkt: meine persönlichen Erfahrungen mit dem Theater, das verändern will, sind mannigfaltig. Hier muß auch unterschieden werden zwischen Theatern in der Bundesrepublik und Theatern zum Beispiel in Skandinavien. Das Theater für die Elite, so wie es sich in manchen kapitalistischen Ländern darstellt, ist in Schweden schon weitgehend untergraben worden. An den dortigen Stadttheatern besteht keineswegs mehr eine Abtrennung der arbeitenden Bevölkerung, vielmehr gehen hier große Teile der Werktätigen in Theateraufführungen, Ausstellungen und andre kulturelle Veranstaltungen. Staatliche Subventionen, die billige Eintrittspreise ermöglichen, Abonnementvorstellungen sowie traditionelle Bildungsarbeit haben seit langem das Interesse für künstlerische Produktivität stimuliert. In Schweden bestehen außerdem neben den größeren, etablierten Theatern mehrere äußerst effektive kleine Theatergruppen, die ambulierend spielen und in gemeinsamer Arbeit Stücke gesellschaftskritischer Art geschrieben haben, zum Beispiel über den Streik in den Erzgruben Nordschwedens, über die Volvo-Automobilwerke, oder über das Attentat gegen die kommunistische Zeitung „Norrskensflaman“ während des 2. Weltkriegs: ein Ereignis, in dem damals die faschistischen Tendenzen in Schweden zutage traten. Allgemein aber läßt sich, neben der Erwähnung der wichtigen Veränderung der inneren Theaterstrukturen, über Thema, Stoff und Personenwahl an bürgerlichen Theatern sagen, daß hier programmatische Zielsetzungen allein die Lage nicht ändern können, sondern daß wir uns nach wie vor mit einer Universalität von Ideen, Visionen und praktischen Lösungsvorschlägen auseinanderzusetzen haben. Ich meine damit, daß die Dramatiker von den griechischen Tragödien an, bis zu den Elisabethanern, zu den Naturalisten und Symbolikern des 19. Jahrhunderts, zu den Expressionisten und den klar Parteilichen unsrer Zeit alle ihren Teil zur Veränderung unsres Bewußtseins geben können. Ausschlaggebend ist hierbei immer die Art und Weise, in der die Aufführung erarbeitet wird, sowohl von der Schulung des Ensembles, als auch von der wissenschaftlichen Vorbereitung. Was an den bürgerlichen Theatern (im Gegensatz zu Theatern in sozialistischen Ländern) weitgehend fehlt, ist eben diese sorgfältige Vorarbeit, in der das Stück auf seinen gesellschaftlichen Gehalt, seine tatsächliche Aussagekraft, seine durch die Personen ausgedrückten Kräfteverhältnisse untersucht wird. Der kommerzielle Druck, der über den meisten Theaterproduktionen in kapitalistischen Ländern liegt,

verhindert oft die Analyse des Stücks, an der selbstverständlich alle Mitwirkenden teilzunehmen haben. Die besten Kräfte von Regisseuren, Schauspielern, Bühnenbildnern, Technikern verbrauchen sich allzu oft in den Mühen, die Zeit der Ruhe und Besonnenheit aufzubringen — die dann doch von der ihrerseits hart bedrängten Theaterleitung zunichte gemacht wird. Das Thema eines heutigen Stücks, das eine verändernde Wirkung haben kann, ist also überall zu finden. Wir müssen davon ausgehen, daß wir uns heute überall an Menschen eines aufgeklärten Zeitalters wenden. Die Ansicht, daß man Menschen, die tagsüber in Industrie-, Werkstatt- oder Verkaufstätigkeit eingespannt sind, Themen aus ihrem bekannten Milieu anbieten müsse, legt der kulturellen Tätigkeit eine zwangsmäßige Begrenztheit auf. Aus eigener Erfahrung und von Berichten zahlreicher Genossen weiß ich, daß jedes Kunstwerk, das wahre Konflikte, dramatische Situationen, Wünsche, Zielsetzungen usw. aufdeckt, den Zuschauer anrührt und bewegt. Ich sage ausdrücklich: Kunstwerk, denn ich glaube, daß wir unsre Anstrengungen bei der Theaterarbeit auch in Anbetracht der Form, der Ausführung, so hoch wie nur irgend möglich zu spannen haben. Eine Aussage, die sich an eine große Anzahl von Teilnehmern wendet, muß an sich den Anspruch stellen, als Ganzes absolut haltbar, echt und überzeugend zu sein. Nichts kann für den arbeitenden Menschen, der die Kultur in seinen eigenen Besitz bringen will, *gut genug sein*.

2. Eine der besten Vorstellungen, die ich während der letzten Jahre in diesem Zusammenhang sah, war die *Optimistische Tragödie* am Halleschen Ufer. Hier war es gelungen, die Haltungen von Arbeitern, von Soldaten, von Revolutionären auf vorbildliche Weise zu konkretisieren. In dieser Schilderung einer zugespitzten Situation, einer Krise, wurde sowohl durch die mächtige Bühnenlösung als auch durch die genaue Hervorhebung der Beziehungen zwischen den Personen, durch deren Gestik, deren Gruppierung, eine Spannung hergestellt, die so stark war, daß unaufhörlich der Eindruck vermittelt wurde, einem großen historischen Ereignis beizuwohnen. Ich wüßte im Augenblick keine andre Aufführung zu nennen, in der in solchem Maß die innere Kraft vorhanden war, die sich „Kunstwerk“ nennen läßt.

Aber nochmals: ein Theater, das sich an die lohnabhängigen Menschen wendet, das vor allem für die arbeitende Bevölkerung da sein will und seine Strukturen nach diesem Gesichtspunkt zu ändern versucht, braucht dazu keineswegs Stücke, die sich besonders mit den Verhältnissen auf Arbeitsplätzen befassen. Ebenso wenig wie der Schriftsteller nur Schriftsteller, der Philosoph nur Philosophen auf der Bühne sehen will, verlangt der Arbeiter und Angestellte danach, sein Konterfei vorgeführt zu bekommen. Vielmehr empfinden wir dabei manchmal sogar etwas von Peinlichkeit, allzuleicht wird das Dargestellte illustrativ oder klischeeartig, erhält auch manchmal etwas Exotisches, als wären wir etwas Besonderes, und würden da in unserm Vorhaben zur Betrachtung ausgestellt.

Wichtiger als solch ein Milieu, das konventionell als „Arbeitermilieu“ behandelt wird, ist die Schilderung eines *umwälzenden Vorgangs*, wie er z. B. in *Frau Carrars Gewehre* oder im *Galilei* geschildert wird. In unsrer heutigen Bestrebung zur Herstellung einer breiten antiimperialistischen Front ist es um so notwendiger, die Grenzen zwischen Berufsgruppierungen zu überwinden und die Zusammenarbeit zu zeigen, die zwischen Menschen der verschiedensten Herkunft besteht. Die Bekämpfung der Klassengesellschaft, der Ausbeutung, des Kolonialismus und die Stärkung unsrer Solidarität: dies ist ein Thema; und bei der Gestaltung dieses Themas kommt es vor allem darauf an, aufzuzeigen, wie sich die verschiedenen Menschen dabei verhalten, welchen gegenseitigen Mißverständnissen sie dabei ausgesetzt sind, auf welche Weise sie lernen, einander zu verstehen, und zu welchen Handlungen sie gelangen. Ich sage, es ist *ein* Thema, denn es braucht nicht unbedingt so weit ausgeholt werden: ein Stück von Tschechow, Ibsen oder Strindberg vermag, bei richtiger Inszenierung, ebenso die Perspektiven aufzuzeigen, die zur veränderten Welt führen.

3. Mit der in heutigen Stücken oft dominierenden Gewalt und Sexualität kann ich wenig anfangen. In besonderen Fällen, zum Beispiel in einigen Stücken von Arrabal oder in ein paar Aufführungen des Living Theatre, können solche Entladungen einem Befreiungsversuch dienen, da ist manchmal eine Raserei notwendiger Bestandteil des Themas. Allzu oft aber verdecken diese Arbeiten, in denen das Emotionale überwiegt, die Arbeit des Bewußtseins, man begnügt sich mit den gewonnenen Effekten, die manchmal mitreißend sind, die letzten Endes aber doch alles beim alten lassen. Die Ausbrüche von Gewalt und Sexualität, wie sie notwendigerweise in ein Gesellschaftsbild gehören, in dem Unterdrückung, Zwang, Bedrohung, Brutalität dominant sind, können ihre absolute dramatische Funktion haben, doch muß dabei deutlich gemacht werden, wo die Wurzeln dieser Reaktionen liegen, und was sie bezwecken sollen. Wird dies nicht geleistet, so werden Gewalt und Sexualität zum Selbstzweck, zur bloßen Unterhaltung. Gelingt es, das Grausame, Wilde und Besessene als eine Kraft darzustellen, die urwüchsig und verzweifelt ist und die, unter andern Bedingungen, zu positiven Zwecken gebraucht werden kann, dann ist solch ein dramatischer Vorgang unter Umständen als ein „Reinigungsprozeß“ zu bewerten. Persönlich ziehe ich jedoch die Brechtsche *Ablehnung* einer Katharsis vor. Für uns, die wir im Zeitalter der faschistischen Menschausrottung und der Terror-taten des USA-Imperialismus leben, ist es wichtiger, bei der Theaterarbeit (wie bei unsrer gesamten künstlerischen Arbeit), *ständig die Vernunft walten zu lassen*, uns nie dem blinden und fatalistischen Gedankenstrom hinzugeben, sondern bei jedem Handlungsverlauf, dem wir Form geben, an seine direkte Verwendbarkeit im politischen Kampf zu denken. Das heißt: ohne daß wir dabei propagandistisch zu sein brauchen, müssen wir im Auge behalten, daß unsre Arbeit zur *Klärung* und nicht zur weiteren Verdunklung der Verhältnisse beizutragen hat.

Wie weit wir dabei auch Momente des Traums, des Irrationalen, der Utopie benutzen, ist Sache jedes einzelnen — ich will von all diesem nichts ablehnen — das wesentliche ist nur immer wieder die Gesamthaltung des Herstellers, und der Grad, in dem er seine Tätigkeit den Kräften zur Verfügung stellt, die sich mit der sozialen und politischen Veränderung der Welt befassen.

4. Da die Theaterarbeit eine universale Wissenschaft ist, haben bestimmte Zielgruppen den Charakter von Experimenten, wie sie zu jeder Forschung gehören. Wie das Agitproptheater nach der Oktoberrevolution, wie die Spielgruppen, die in Vietnam die Frontabschnitte besuchen und in den Unterständen kurze aktuelle Stücke zur Aufführung bringen, sind auch unsre Gruppentheater, die in Vorstädten, Fabriken, Schulen usw. spielen, von außerordentlichem Nutzen, nicht nur zur Anregung von Diskussionen, zum Aufruf zu Aktionen, sondern auch zur Vorbereitung einer Wiedererweckung des Theaters als volkstümliches Medium. Selbst habe ich mit Stücken wie *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, *Mockinpott* und *Nacht mit Gästen* an zahlreichen Aufführungen teilgenommen, die außerhalb der gewöhnlichen Theater stattfanden, zum Beispiel in Sportarenen, auf offenen Plätzen, in Bibliotheken, in kleinstädtischen Versammlungen oder in Gefängnissen.

5. Das Verhältnis zwischen einem sozialistischen Stückeschreiber und einem bürgerlichen Theater kann nur ein ambivalentes sein. Meine Theaterarbeit richtet sich jedoch nicht ausschließlich an die Institutionen der kapitalistischen Länder, vielmehr konnte ich mit fast allen Stücken auch Erfahrungen aus den sozialistischen Ländern einholen. Ich will mich hier jedoch, Ihrer Frage gemäß, auf die Zusammenarbeit mit bürgerlichen Subventionstheatern beschränken. Das Hauptanliegen aller progressiven Theaterarbeiter ist heute die Erneuerung des Produktionsapparats, seine Veränderung vom starr autoritären Muster zur demokratischen Einheit. Wie schwierig dies ist, darüber wissen alle anspruchsvollen Theaterkräfte zu berichten. Denn natürlich muß sich eine im allgemeinen konservative, zumindest furchtsame und schwer abhängige Stadtverwaltung einer Radikalität von der Bühne her widersetzen. Theater als Zellen des Aufrufs, der direkten Beeinflussung, Weckung und Aktivierung können in der bürgerlichen Gesellschaft nur als gefährlich angesehen werden, es wäre unrealistisch, wollten wir meinen, daß eine Einrichtung, die so viele Steuergelder schluckt, ohne weiteres die Genehmigung erhalten sollte, die ganze alte Scheiße unverhohlen zu bekämpfen. Auf Schleichwegen muß in diesen Häusern gearbeitet werden, mit List, und mit außerordentlicher Geduld. Völlig falsch finde ich den Einwand, daß sich ein sozialistischer Autor von bürgerlichen Theatern fernhalten müsse. Mich hat dieser Einwand sehr oft getroffen, vor allem von anarchistischen, doch auch von stark dogmatisch eingestellten Gruppierungen her, die die kulturellen Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt verurteilen wollen. Besser finde ich es, wenn es

gelingt, ein Stück mit politisch progressivem Thema auf einer solchen Bühne durchzusetzen, selbst wenn ich mir bewußt bin, daß dabei oft Kompromisse geschlossen werden. Vor allem fehlt zur Zeit an den meisten dieser Theater noch das Ensemble, das, nach terminmäßigen Bedingungen und nach seiner Schulung, in der Lage wäre, die notwendige wissenschaftliche Vorarbeit zu leisten. Eine meiner Erfahrungen hier ist: daß die besten Möglichkeiten ungenutzt bleiben, daß Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler oft spüren, wie sehr sie Opfer einer Industrie sind, und ihre Pläne und Auffassungen nicht richtig zu Ende führen können. In den besten Augenblicken entsteht etwas von der Gemeinsamkeit in einer zeitweise von den Arbeitenden besetzten Fabrik; unter dem Andrang der reaktionären äußeren Situation aber verflüchtigt sich immer wieder das Erreichte, und muß beim nächsten Beginn wieder von rudimentären Ansätzen her gesucht werden.

Der Ruf nach einem neuen Publikum, der ständig zu hören ist, er entspricht natürlich der ausgesetzten Lage, in der sich die fortschrittlichen Theaterkräfte befinden, doch ist dieses Problem überhaupt noch vom Theater her zu lösen? Bedarf es nicht einer grundlegenden pädagogischen und sozialen Neuorientierung, ehe überhaupt die verrotteten Vorurteile überwunden sind, daß Äußerungen der Kunst vor allem den Gebildeten, den Bemittelten, den Intellektuellen, den Begünstigten zugehören? Bedarf es nicht zuerst der großen politischen Erneuerung, ehe tatsächliche Erneuerungen an den Theatern stattfinden können?

Für mich ist das Theater nur eine begrenzte Bastion innerhalb der breiten politischen Front. Hier können Einzelaktionen zuweilen glücken, zumeist nur Anregungen liefern. Häufig vermissen wir im Theater die Menschen, an die wir uns beim Schreiben vor allem richten. Wir schreiben für die Menschen eines wissenschaftlichen Zeitalters, und doch sind wir uns dabei im klaren, daß die Gewalt, die Übervorteilung, die Ausplünderung von Arbeitskraft noch so groß ist, daß die meisten nicht die Energie aufbringen zur Konfrontation mit einem künstlerischen Werk.

Zusammenfassend also zu diesem Punkt: das Theater, wie die Universität, die Schule, die Bibliothek, das Museum, muß als Institution ständig bedrängt werden, unaufhörlich haben wir daran zu arbeiten, neue Aspekte in der Ausformung und in der Darstellung von Stücken sowie in der Zusammenarbeit innerhalb des Ensembles durchzusetzen, und dabei nach Wegen zu suchen zur Erweiterung des Publikums. Wirkungsvoll aber kann unsre Tätigkeit nur sein, wenn wir sie in einem Zusammenhang sehn mit der politischen Arbeit. Der große Wert der Zielgruppen liegt darin, daß sie unmittelbar aktuelle politische Fragen zur dramatisierten Aussage bringen können: hier ist das Theater ein Forum der direkten Aufklärung, etwa in einem Lohnkonflikt, in den Fragen eines Streiks, in der Erörterung von Wohnverhältnissen, im Zusammenhang

mit Straßenaktionen, in einem Appell zur Teilnahme an Protesten usw., während die größeren, etablierten Theater die augenblickliche Problematik in einen weiteren Gesichtskreis versetzen und Werte herausarbeiten, die eine bestimmte gegenwärtige Anforderung überdauern. Damit soll kein qualitativer Unterschied festgelegt werden, die Aufgaben beider Theaterformen, des ambulierenden, in heftiger Konfrontation mit äußeren Ereignissen stehenden Theaters, und des geschlossenen festen Raums, der von den Zuschauern *aufgesucht* wird, sind von gleichem Wert, gleicher Wichtigkeit. Sie ergänzen einander, wie in der Bildkunst etwa Graphik und Fresko. Und während diese verschiedenen Techniken innerhalb der Dramatik in einer Wechselwirkung zueinander stehn, steht die gesamte kulturelle Tätigkeit derer, die ihre Gesellschaft verändern wollen, in ständiger enger Beziehung zur politischen Sachlage. Das Theater von sich aus kann die Gesellschaft nicht verändern. Doch kann es, richtig ausgenutzt, die Tendenzen stärken, aus denen sich breite Bewegungen in der Bevölkerung ergeben. Es kann, durch Provokation, durch starke bildhafte Zusammenfassung, durch Hervorhebung von Einzelercheinungen, zur Waffe werden in einer Gesamtheit, die durch Bewußtmachung, Aufklärung und Organisation den Kampf zum Sturz der Klassengesellschaft einleitet.

6. Der Kritik kommt hierbei die gleiche Aufgabe zu, wie sie von den progressiven Theaterarbeitern gewählt wird. Einige Kritiker unterstützen die Bemühungen um ein neues Theater, als Vorbote einer neuen Gesellschaft — viele andre, übersättigt, müde, arrogant, äußern sich im Leerlauf. Kritiker sollten viel mehr an praktischer Theaterarbeit teilnehmen, um die Bedingungen kennenzulernen, unter denen Aufführungen entstehen, sicher würden sie dann die zahlreichen Bemühungen um eine Veränderung des gesamten Kulturapparats auf positive Weise schildern, anstatt — wie heute vor allem üblich — ihrer eigenen Überlegenheit, ihrer besserwisserischen Eitelkeit den Vorrang zu geben.

Was die Massenmedien der Presse, des Fernsehens betrifft, so stellen natürlich diese riesigen kompakten Machtmittel der Reaktion das größte Hindernis her für die künstlerisch-politische Aufklärungsarbeit. Auch hier muß allerdings unterschieden werden zwischen einzelnen Ländern: nochmals will ich die Verhältnisse in Schweden in einen Gegensatz zu denen in der Bundesrepublik stellen. Es sei nur genannt, mit welcher Offenheit und Konsequenz hier die Verbrechen des USA-Imperialismus in Indochina angeprangert wurden, zu einem Zeitpunkt, da Nachrichtenvermittlung und Regierung der Bundesrepublik offensichtlich die Politik der USA-Administration verteidigten.

Zur Überwindung solcher Einrichtungen, deren Aufgabe es ist, die Bevölkerung von früh bis spät zu betäuben und zu belügen, ist eine Anstrengung notwendig, die nur zu Resultaten führen kann, wenn es glückt, alle Zellen des Widerstands miteinander zu verbinden.

Stockholm, 30. Januar 1973

Harald Mueller Erfahrungen, die ich mit Menschen gemacht habe

1. Ich glaube nicht, daß das Theater imstande ist, irgendetwas zu verändern. Dieser Gedanke ist ein Wunschgedanke in den Köpfen einiger Theatermacher, die ihr Illusionsberuf blind gemacht hat für die Realität unserer Zeit. Es ist deshalb nicht von Belang, welches Thema, welchen Stoff und welche handelnden Personen ich wähle. Entscheidend für diese Wahl sind einzig die Erfahrungen, die ich mit Menschen gemacht habe, denn ich werde immer nur das beschreiben können, was ich kenne.

2. Das Thema „Arbeiter im Theater“ und „Arbeiter in der Dramatik“ ist mir nicht wichtiger als z. B. die Themen „Mensch im Theater“ oder „Zeitgenosse im Theater“. Daß ich auch jetzt wieder an einem Stück über Arbeiter schreibe, kommt daher, daß ich selber den größten Teil meines Berufslebens in Fabriken, im Bergbau, als Hafenarbeiter u. ä. m. verbracht habe. Da kenne ich mich also aus. Das arrogante Gerede von vielen Kulturmachern über Bewußtseinsveränderung an Arbeitern, mit dem heutzutage eben diese Kulturmacher Tausende verdienen, halte ich für kriminell. Wer von ihnen hat jemals einen Abbauhammer in der Hand gehalten, einen Schraubstock bedient oder mit einem Schweißapparat hantiert? Ich kann doch nichts über einen Menschen sagen, wenn ich seine körperliche Beanspruchung, seine geistige und seelische **Verfassung nicht kenne**.

3. Nicht in den Stücken, sondern in der Wirklichkeit unserer Tage nehmen Gewalt und Sexualität eine beherrschende Stellung ein. Stücke haben da nur die Funktion eines Brennspiegels. Eine so gestellte Frage zeigt eigentlich nur die Unkenntnis des Fragestellers in bezug auf das, was einen Menschen veranlaßt, ein Theaterstück zu schreiben.

4. Ich halte es nicht für notwendig, für eine definierte Zielgruppe zu schreiben. Der Begriff „Zielgruppe“ selbst ist inhuman. Womit zielt man denn herkömmlicherweise auf eine Gruppe? Doch nicht mit einem Theaterstück. Ich schreibe für einzelne Menschen. Das ist besser, als auf sie zu zielen.

5. Das System des Subventionstheaters im deutschsprachigen Gebiet ist eine Errungenschaft, um die uns mit Recht andere Länder beneiden. Es bietet mir mehr Möglichkeiten, als ich sie irgendwoanders hätte. Es hat gewiß Mängel (Verwaltungslastigkeit, Versuchung zum Schauspielbeamten zu werden, Starkult usw.), ist aber, verglichen mit anderen Systemen (z. B. Londoner Westend mit seinem schwachsinnigen Niveau), immer noch das kleinere Übel. Was der Fragesteller unter „progressives“ Theaterschaffen versteht, ist mir ein Rätsel. Gutes Theater ist eo ipso progressives, also auf ein Fortschreiten von Vernunft bedachtes. Und wir sprechen doch von gutem Theater hier, oder?

6. Ich glaube, daß die Rolle der herrschenden Kritik in der überregionalen Presse und im Fernsehen von den Theatermachern weit überschätzt wird. Da mir die praktische und psychologische Seite dieses Berufes mittlerweile kein Rätsel mehr ist, neige ich zu der Annahme, daß Kritiker auch nur Menschen sind. Mit einigen von ihnen kann man sich sogar ganz gescheit über Fontane und Lessing unterhalten. Deshalb sollte dieser Beruf auch nicht vom Arbeitsminister verboten werden.

Berlin, 25. 1. 73

Gerhard Kelling ... über Kanalarbeiter geht nicht nur Kanalarbeiter an

1. Keine unmittelbaren. Thematik, Stoff, Personal können nicht irgendwelchen Beschränkungen unterworfen werden.
2. Keinen anderen, als sie für andere Personen auch gelten.
3. Sie gehen auf ein biologisiertes Menschenbild, Symptom einer inhumanen Gesellschaft. Dabei dann noch der Sophismus: Brutalität, um sich von der Brutalität zu befreien ... (Das ist Sozialdemokratismus in der Kunst.)
4. Nein. Ein gelungenes Stück über, sagen wir, Kanalarbeiter geht nicht nur Kanalarbeiter an.
5. Im Grunde genommen die einzige, von meiner Arbeit evtl. auch zu leben. Allerdings sieht man sich, einmal als „politischer“ Autor eingestuft (mit obligatorisch angedichtetem „Studium der Politologie und der Soziologie“, ohne die es offenbar nicht geht), beträchtlichen Vorurteilen ausgesetzt.
6. Die bürgerliche Kritik ist das Vergrößerungsglas, das Monokel, das Einaug der bürgerlichen Meinungsfreiheit. Es muß schon mit dem Teufel zugehn, wenn eine Sache gegen diese Kritik „Erfolg“ haben soll.

Westberlin, Januar 1973

Gerlind Reinshagen Bewußtsein schärfen

1. Theater kann kaum „Bewußtsein verändern“, dazu sind andere Medien besser geeignet. Aber Theater kann mehr: Bewußtsein schärfen. Zu diesem Zweck sind fast jeder Stoff, jede Person geeignet, sofern man sie nur genau und mit dieser Absicht behandelt und präsentiert. Theater hat gegenüber dem Medium Film die Chance, den aktiven Anteil des Zuschauers am „Kunstprodukt“ zu vergrößern, es kann ihm mehr Zeit zum Nachdenken lassen, es kann mehr Daten sinnlicher oder rationaler Natur gleichzeitig bieten, aus diesem Grund der Brechtschen Forderung nach Widersprüchlichkeit genügen, es kann den Zuschauer zum Urteilen bringen. Wäre es möglich, diese Tatsache dem Zuschauer

wirklich begreiflich zu machen, so — denke ich mir — würde er sicher mehr Neigung verspüren, ein Theater zu betreten. Ein Mensch, der es, wo auch immer, gelernt hat, ein eigenes Urteil zu bilden, wird diese Fähigkeit nicht mehr verlieren, wird versuchen, sie in allen Bereichen seines Lebens anzuwenden. Je weniger Bevormundung, sei es durch falsche Faszination, durch Tempo, Tendenz oder falsche Spannung, desto besser — es ist wichtig, daß der Theaterbesucher durch das Gefühl, eine kritische Funktion zu haben, endlich wieder ein Selbstbewußtsein entwickelt.

2. Bei der Gestaltung von Arbeitern, Angestellten etc. würde ich zuerst versuchen, sie so zu sehen, wie sie selbst sich sehen, und das heißt: äußerst differenziert. Der zuschauende Arbeiter, Angestellte etc. muß seinen Theatervetter zunächst einmal für glaubhaft erklären können. Der zweite Schritt wäre dann, die positiven und negativen Möglichkeiten der Personen in den Handlungsverlauf einzubringen. Auch hier gilt: je genauer, wahrhaftiger die Person in ihren Lebensumständen gezeigt wird, desto sicherer wird der Zuschauer herausfinden können, woran sie leidet und was ihr fehlt. Letzte Instanz wiederum: der Zuschauer!

3. —

4. Ein Theater, das sich beispielsweise nur an den Lehrling richtet, nicht aber an seine Partner oder Gegenspieler in der Realität, stelle ich mir langweilig vor. Ideal wäre es, wenn bei der Vorführung von Problemen des Lehrlings, sein Meister oder sein Personalchef neben ihm säße. Ideal wäre es auch, wenn es Stücke gäbe, an denen sich — wie seinerzeit an O'Caseys Stücken — neben dem Maurermeister auch der Kleriker, der Militarist, der Gutsbesitzer erhitzt.

5. —

6. Die überregionale Kritik kann Neues in Stücken oder Inszenierungen entdecken, das die daran Arbeitenden aus Gründen der Betriebsblindheit nicht mehr entdecken können; kann Stärken (Schwächen) an einem Autor, einem Regisseur entdecken, die dieser aus Gründen der Betriebsblindheit nicht mehr entdecken kann; kann Markttendenzen verstärken (abschwächen); kann den Größenwahn (die Isolation) von Theaterleuten verstärken; birgt die Gefahr der „Kuthatisierung“, (s. B. B. werkausgabe edition suhrkamp, Band 16, Seite 728: „Theater im Geist des Fortschritts“ — Kapitel Kritik!).

Tankred Dorst Ein Ort der Kommunikation

1. Ich schreibe mit meinen Stücken auf, was mich beunruhigt, und zwar auf realistische Weise. Ich möchte die Fragen, die mich beunruhigen und diese Unruhe selbst an das Publikum weitergeben. Soweit Unruhe verändern kann, hoffe ich auch das Publikum zu verändern.

2. Die Arbeiter sollten als Menschen gezeigt werden, d. h. realistisch.
3. Gewalt und Sex kommen in der Gesellschaft, in der wir leben, vor, also ist es wichtig, daß das Theater sie reflektiert.
4. Eine Montage von Texten, Dokumenten, Musik, Interviews etwa läßt sich sicher für eine bestimmte Zielgruppe herstellen. Es würde mir aber mißlingen, ein realistisches Stück für eine Zielgruppe zu schreiben. Ich kann realistisch, d. h. kompliziert und aufrichtig nur etwas beschreiben, wovon ich selbst ein Teil bin.
5. Das Subventionstheater erlaubt es dem Autor, gelegentlich auch gegen das Publikum zu schreiben, progressiv oder auch formalistisch; es hindert aber auch manche Theaterleute daran, über ihr Publikum wirklich nachzudenken.
6. Theater ist für mich vor allem ein Ort der Kommunikation. Ich schreibe für das Publikum, nicht für die Kritik. Jeden Abend läßt sich das Theater auf einen Kampf mit dem Publikum ein, den es zu gewinnen hofft. Unterstützt die Kritik diesen Kampf — gut; unterstützt es ihn nicht: schlecht.

Franz Xaver Kroetz und Helmut Walbert Die Lust am Lebendigen

Für *kürbiskern* diskutierten *Elvira Högemann-Ledwohn* und *Friedrich Hitzer*.

Kroetz: Mein Wunsch, daß wir zu diesem Gespräch zusammenkommen und gemeinsam die Probleme überlegen, hat einen ganz einfachen Grund: Aus alten Artikeln ein paar Thesen oder programmatische Sätze herauschreiben und die dann aneinanderreihen — das wollte ich gerade in der jetzigen Situation nicht. Da gibt es manches — siehe den *konkret*-Artikel¹ —, was nur teilweise stimmt; teils wurde gestrichen, ausgebessert, falsch weitergegeben; teils sind die Sachen von mir so geschrieben, daß sie nicht verständlich genug sind, so daß sie falsche Reaktionen hervorrufen.

Das wichtigste war für mich: Die Arbeiterklasse hat ein notwendiges Interesse daran, daß bisher bürgerliche Möglichkeiten und Einrichtungen kulturellen Genusses und kultureller Betätigung in ihre Macht übergehen und nicht zerstört werden. Gesellschaftlich ist das klar. Wie aber ist es, wenn sich das solange hinauszögert, daß sich die Institutionen ganz permanent gegen die Interessen der Arbeiterklasse wenden. Soll man sie dann „behüten“ oder „anschießen“. Abschaffen war nie meine Absicht. Aber anschießen; und zwar mit der Überlegung: das gehört eigentlich der Arbeiterklasse, aber es kann noch zwanzig oder mehr Jahre dauern, bis der Sozialismus auch um die Bundesrepublik keinen Bogen mehr macht; und immer mit der Absicht, bis dahin die Dinge doch einigermaßen zu verändern.

Um nicht zu schnell auf möglicherweise falschen Alternativen festzusitzen,

¹ Reißt die Theater ein, konkret v. 9. 8. 72

haben wir die Frage nach dem Theater, das verändert, vorangestellt. Natürlich hat das Bezüge der Klassensituation. Man kann leicht sagen: Ein Theater, das verändert, ist prima. Aber kann das Theater das überhaupt, und wenn ja, wie? Und was die Institutionen betrifft: Da ist ja die Diskussion, etwa über die mangelnde Demokratie in den Strukturen des Theaters, auch noch nicht zu Ende geführt; auch das ist Gegenstand des Kampfes.

Kroetz: Auch auf die Gefahr hin, von ganz links wieder als Unterstützer eines bildungstodbringenden Systems bezichtigt zu werden: Das Stadttheater muß erhalten bleiben. Das Theater wird subventioniert, weil es so Tradition ist — und wir müssen, um unsere Stücke, unsere Probleme, unsere neuen Modelle zu zeigen, diese Mittel und Möglichkeiten nutzen.

Walbert: Wobei wir nicht beteiligt sind —

Kroetz: Natürlich sind wir beteiligt, weil unsere Stücke aufgeführt werden. Nur sagt man mir: Der *Stallerhof* ist das Alibi für den *Rigoletto*, präsentiert als reine Establishment-Veranstaltung. Ja, ich habe ein schlechtes Gewissen, wenn man in Hamburg den *Stallerhof* spielt, und im Großen Haus passieren total andere Dinge. Ich habe ein schlechtes Gewissen, wenn in Heidelberg im Hundert-Mann-Theater *Oberösterreich* läuft, aber im Stadttheater am gleichen Abend eine *Emilia Galotti* als schlimmstes feudalgesellschaftliches „Versatzstück“ gemacht wird. Hier funktioniert etwas, was ich als Theatermacher nicht zu beherrschen vermag. Da bin ich ausgeliefert.

Dieser Konflikt geht ja noch weiter — wenn zum Beispiel in Regensburg Oper gemacht wird, aber angeblich kein Geld für Kinderhorte in den Arbeitervierteln vorhanden ist. Nur, da liegt eben nicht die wirkliche Alternative, wenn man weiß, daß allein in diesem Jahr die Rüstungsausgaben um mehr als zwei Milliarden erhöht werden sollen. Von daher, mit dem Geld, das in den falschen Taschen steckt und in die falschen Kanäle fließt, wären die sozialen ebenso wie die kulturellen Bedürfnisse gleichermaßen zu erfüllen. Natürlich, auch das ist noch nicht die Lösung der strukturellen und inhaltlichen Probleme unserer Theater. Und doch machte sich Brecht, als er in den zwanziger Jahren anfang, auch diese bürgerliche Institution Theater zu nutzen wie Ihr heute. Das scheint uns bei vielen Diskussionen der letzten Jahre der Teil zu sein, der fast immer unter den Tisch fällt. Wie bringt man es fertig, daß qualifizierte Stückschreiber diesen Apparat dennoch zwingen und dahin bringen, ihre Stücke aufzuführen? Du hast ja das Deine getan — eine Reihe von Bühnen in der Bundesrepublik spielt Kroetz.

Walbert: Das muß noch nicht viel bedeuten. Es kann zunächst auch ein Mißverständnis sein. Es müßte geklärt werden: Wen erreichen diese Stücke und wen könnten sie erreichen? Welche Möglichkeiten haben die Theater und welche nutzen sie nicht aus, um gerade mit diesen Stücken und diesen Stoffen eine neue Besucherschicht anzuregen, über ihre Probleme nachzudenken? Oder

aber: Man spielt dem alten Theater-Publikum eine exotische Welt vor, die Arbeitswelt — eine Welt, die dieser Besucher nicht kennt. Das ist die große Gefahr bei der gegenwärtigen Struktur des Theaters und seiner Besucherschicht. Nichts gegen Kroetz — nur, seine Wirkung?

Angenommen, da hat einer ein Schülerabonnement, und der sieht Kroetz. Was passiert mit diesen jungen Leuten? Wird da nicht etwas angerührt und bewegt, was noch kein Ziel haben muß, aber doch eine positive Rolle in der Entwicklung spielt? Sollten wir nicht wünschen, daß möglichst viele Leute ins Theater kommen und diese Stücke sehen?

Walbert: Was bei Kroetz, vor allem in seinem Stück *Oberösterreich* sehr stark herauskommt, ist, daß diese Menschen nicht an sich, als Person zerstört sind; sie sind Systemgeschädigte, sie leiden an den Umständen, die Verhältnisse haben sie zerstört und sie haben kaum eine Möglichkeit des Ausbrechens, weil ihnen die Voraussetzungen dazu fehlen. So sehe ich das, so können es auch die Leute sehen, die auf Grund ihres Bildungsvorsprungs in der Lage sind, die Bühnennittel zu begreifen. Für den geschulten Zuschauer ist es unwichtig, ob das *Richard III.*, *Romeo und Julia* oder der *Stallerhof* ist. Da wird etwas gesehen von einer bestimmten menschlichen Qualität, von einem Noch-nicht-zur-Solidarität-Finden, von dem Wunsch nach Kommunikation, der in allen diesen Menschen da ist.

Natürlich ist die Chance des Einwirkens hier klein, gemessen an den Möglichkeiten, die die Arbeiterklasse dort hat, wo sie über die Theater und die Massenmedien verfügt. Aber auch eine kleine Chance ist zu nutzen, und sie ist zu vergrößern. Mag sein, daß Kroetz da und dort zunächst wirklich als Alibi dient. Aber damit können doch auch Leute auf den Geschmack kommen, zu deren Vorstellungen von Bildung und Kultur zunächst nur der Repräsentations-Rigoletto oder die Maske in Blau gehören. Wenn die mehr realistische Theater haben möchten — wäre das kein Fortschritt? Und hat nicht gerade dabei das Theater eine ganz spezifische Möglichkeit der Denkanstöße, anders als der Fernsehapparat oder das Kino?

Walbert: Beim Film sehe ich immer die Gefahr, daß er süchtig macht, das heißt daß der Zuschauer zu sehr hineingerät. Ich möchte, daß er bei sich bleibt, daß er sich im Theater um die Seh-Erfahrung erweitert. Ich schreibe für Zehn- bis Vierzehnjährige. Da kommt *Richard III.* — ein sehr schönes Stück — deshalb nicht an, weil man einen bestimmten Bildungsapparat im Kopf haben muß, um die eigentliche Thematik des Stücks, die für die Shakespeare-Zeit da war, zu sehen. Soll ein Prozeß einsehbar werden, dann darf ich nicht, wie in vielen Filmen, die Realität abklatschen, sondern ich muß sie durchschaubar machen und so die Wirkung herstellen.

Diese Erfahrungen beziehen sich auf eine bestimmte Altersgruppe.

Walbert: Ja, ich bin aber der Meinung, daß es sehr schlecht ist, daß man diese

Gruppen trennt — Kinder, Jugendliche, Erwachsene, Verheiratete, Unverheiratete, Alte. Das ist sehr schädlich für unser Leben, diese Gruppen sollten zusammenbleiben, da sie auch zusammengehören. Warum gehen nicht Eltern und Kinder gemeinsam ins Theater? Das haben die Theater bisher gar nicht möglich gemacht, entweder wurde nachmittags oder abends gespielt.

Nicht nur gruppenspezifisch, sondern generell sagst Du: Um wirksame Stücke zu schreiben, sollte man sie so machen, daß man dem Erkennen von Wirklichkeit entgegenkommt, das Thema also möglichst einfach und klar darstellt, wohl auch, um so der Gefahr einer bloß exotischen Ausstellung entgegenzuarbeiten.

Walbert: Was ich über die exotische Wirkung gesagt habe, ist bloß vordergründig. Das ist zwar jetzt noch da, wird aber letztendlich überwunden werden. Die Leute begreifen nämlich, auch wenn sie nicht so leben wie auf der Bühne in *Oberösterreich*, welches die menschlichen Probleme sind.

Kroetz: Dafür arbeiten wir — und zugleich müssen wir wissen: wir sind gefährdet durch Korruption und Gewinnstreben; die Theater selbst sind von denen, die es am besten meinen, gefährdet durch zuviel Arbeit, durch Leistungszwang; hinzu kommen Anpassung und staatliche Aufsicht. So halte ich das Stadttheater auf der einen Seite für unbedingt verteidigungswürdig, da es derzeit noch immer das Beste ist — aber nur, wenn man nicht blind hineingeht.

Gefahr der Korruption — bezieht sich das auch auf die eigene literarische Arbeit, die Stoffwahl, den Handlungsablauf?

Kroetz: Man hat nach einer gewissen erfolgreichen Zeit Angst, daß es so nicht weitergehen kann. Diese Produktionsangst treibt einen hinein in eine große Abhängigkeit — von Kritikerstimmen, von Theaterleuten und Zuschauerzahlen. Als ich erfolglos geschrieben habe, kümmerte mich das alles nicht. Da habe ich sehr unpolitisch, sehr kritisch und mit sehr viel christlichem Mitleid geschrieben, so nach meiner Nase. Mit dem massiven Einstellen des Erfolgs ist das umgeschlagen in massive Angst vor dem Ausbleiben des Erfolgs, an den man sich gewöhnt hat — und ich habe mich daran gewöhnt. Ist man erst einmal davon abhängig geworden, fängt man an, auch in der Themenwahl daran zu denken, ob das richtig in die Zeit und in die Kategorie der gängigen Stücke paßt. Oder ist das vielleicht ein Stück, das dich in die Krise hineindrängt — also läßt du es lieber. Das sind alles schon Korruptionversuche, die in der Luft hängen.

Wie ist es mit der Gefahr, daß man zu einem Markenartikel wird, gerade wenn man Erfolg hat?

Kroetz: Auch damit fällt man sehr leicht aufs Kreuz: Man verbreitet diesen Markenartikel weiter. Wenn man sich mit der Kritik mehr beschäftigt als früher, ist man selbst schuld, das ist das erste. Das zweite ist die finanzielle Abhängigkeit. Man bekommt Aufträge und man braucht sie, weil man aus dem

Beruf, den man vorher ausübte und der einen ernährte, heraus ist; man ist Schriftsteller geworden und möchte es auch bleiben. Es kommt dann auch vor, und so erging es mir, daß man aus Existenznot zu viele Aufträge annimmt; dann merkt man erst: keiner davon ist das, was man sich im innersten Herzen wünscht.

Solange mir kein Intendant sagt, das Stück ist so links, daß man es nicht auf-führen kann, werfe ich mir immer vor, daß ich zu brav schreibe. Ich will jetzt ein Stück aus der Zeit der illegalen KPD machen. Das beschäftigt mich nun: Kann man mit einem Stück dieses Stadttheater-System soweit treiben, daß es wirklich, von der Bourgeoisie gestützt, der Arbeiterklasse dient — bis hin zu direkter plakativer Wirkung? Viele ermutigen mich zu einem solchen Versuch. Das ist ein Produktionsproblem, für mich ein sehr schlimmes. Du hast sicher andere?

Walbert: Ja, das liegt schon in der Natur der Sache. Ich habe ja nicht einmal die Theater, die da sind; erst jetzt versucht man ab und zu, mit Mühe und Not eine Abteilung für Kinder oder Jugendliche einzurichten. Mein mögliches Publikum ist eine sehr große Gruppe, aber man kommt fast nicht an sie heran, es sei denn über das Fernsehen. Aber das Fernsehen birgt die Gefahr in sich, daß man sich davorsetzt und schaut und das Leben vergißt. Das Theater könnte ein kommunikationsförderndes Medium sein. Nur, die Jungen kommen von sich aus nicht auf die Idee, ins Theater zu gehen, weil ja auch das Theater normalerweise nichts für sie tut, und sie fürchten, mit Theatermitteln genauso fremdbestimmt zu werden wie zuhause und in der Schule. Da liegt mein Problem, bezogen auf die Gruppe, für die ich schreibe.

Du hast Dich vorhin gegen die Trennung in Gruppen ausgesprochen, sprichst aber jetzt doch von Deiner „Zielgruppe“. Ist es möglich, etwas für eine bestimmte Zielgruppe zu machen?

Kroetz: Für mich, mit meinem Produktionsumfang, wäre das absolut unmöglich.

Walbert: Ich sehe das nicht so eng. Ich kann eine Gruppe, an die ich mich besonders wende, im Auge haben, und doch etwas machen, was für alle interessant ist. Der Begriff Zielgruppe, der aus der Werbung kommt, ist dafür falsch und mißverständlich.

Steckt dahinter nicht der sehr anständige Wunsch, eine andere fortschrittlichere soziale Zusammensetzung des Publikums zu haben? Wir wissen doch: Sieben Prozent der Bevölkerung interessieren sich für Theater; in der Masse sind es Angestellte und Beamte, Studierende und sogenannte Freiberufler; der Arbeiteranteil liegt unter zwei Prozent.

Walbert: Ich wollte in einem Bereich schreiben, in dem bei uns fast nichts da ist, und ich wollte für eine Sache wirken, für die dringend etwas getan werden muß. Das war mein Ansatz für diese besondere Form des Jugendtheaters.

Denkst Du, daß durch Deine Stücke andere Leute ins Theater gelockt werden könnten?

Kroetz: Nein, es geht kaum ein anderer hinein. Selten, daß linke Studenten einmal deshalb ins Theater gehen, weil sie von meiner politischen Arbeit gehört haben und sich nun anschauen wollen, wie das im Theater aussieht. Ins Theater gehen die Theater-Interessierten, und die Progressiven davon gehen in die progressiven Stücke.

Du weißt das, und Du schreibst weiter fürs Theater, schreibst weiter Stücke. Ist das nur eine Frage des Temperaments, daß Du sagst: das liegt mir am meisten?

Kroetz: Ich habe Schauspieler gelernt, und weil ich zur Literatur über den Dialog gekommen bin, deshalb schreibe ich auch von Anfang an im Dialog. Im Lauf der Zeit wird das auch zu einer Faszination, wenn man sich zehn Jahre lang mit dem Problem auseinandersetzt, wie reden Menschen, wie stelle ich das dar, dann fasziniert doch ein „bitte“ in einem Dialog, und dann merkt man plötzlich, ein „bitte“ zuviel macht das ganze Gefüge zunichte, und wenn ich es wegnehme, dann sitzt die Szene.

Trotzdem würde ich gerne „umsteigen“. Ich schreibe seit einem halben Jahr an einem Roman und habe ein Bruchstück von 150 Seiten daliegen, die haben mich mehr Schweiß und Anstrengung gekostet als die letzten zwei Stücke zusammen.

Walbert: Bei mir ist es die Lust am Lebendigen. Das Theater ist eben auf eine besondere Weise schon beim Schreiben lebendig. Es ist auch das Herstellen von etwas, das von Menschen dargestellt wird. Was ich aufs Papier bringe, ergibt eine Sprechweise, nicht eine Schreibe. Es ist die sinnliche Einwirkung, die das konkrete Denken befördert.

Kroetz: Das ist für mich nicht befriedigend. Es zeigt auch, wie schwer es ist, das zu fassen, was wir meinen und wollen.

Wir wollen es ja auch vom Persönlichen her sehen. Stichwort Dialog: In unserer Gesellschaft, das ist in Deinen Stücken sehr stark gezeigt, leiden Menschen darunter, daß sie einsam sind und ihre bekannten und unbekannten Wünsche nicht befriedigen können. Zur Einsamkeit gehört auch ihre Furcht, mit dem anderen zu sprechen. Der Dialog kann also helfen, Kommunikation wiederherzustellen.

Kroetz: Der Dialog kann auch das Ende der Kommunikation sein. Die Sprache kann die Aufkündigung eines stillen Einverständnisses zur Folge haben.

Auch das kann man darstellen, und kann man es nicht am besten auf der Theaterbühne?

Kroetz: Ich weiß es nicht. Man schreibt, und hat nicht den geringsten Einfluß, wer es spielt, wie es inszeniert wird, wie es ankommt.

Als bestes Beispiel kann ich da den Wildwechsel nennen: Da hat ein Riesenpublikum einen Film gesehen, von dem behauptet wird, es handle sich dabei um

ein Kroetz-Stück. In Wirklichkeit hat dieser Film mit mir genauso viel zu tun wie ein Film über die Kannibalen.

Alle Intentionen, die ich in dem Stück hatte, wurden verändert, die Charaktere der Figuren pervertiert und verblödet, die kriminelle Handlung selber war keine „sprachlose“ Ersatzhandlung, sondern geile Tötungswut.

Schlicht und einfach: Der Film *Wildwechsel* hat nichts mit mir zu tun, weil er aber mit meinem Namen verknüpft wurde, haben nun die Fernseher ein Bild von mir: Der Kroetz ist der, der die haarsträubenden Sauereien schreibt.

Schreckliche, rufschädigende, beleidigende Verunglimpfung. Aber: die entscheidend entstellenden Szenen waren im Drehbuch gar nicht drin, das andere war im Drehbuch so drin, daß niemand darauf schließen konnte, daraus würde eine Sex-Orgie werden. Ich werde mich übrigens anhand dieser Verfälschung darum bemühen, die Rechte der Autoren einmal tatsächlich auszuprobieren und auch, wenn es sein muß, vor Gericht gehen. Dazu kann ich jetzt aber noch nichts sagen.

In unserer Lage scheint mir der Roman die viel bessere Form, um Genaueres mitzuteilen. Als Stückeschreiber brauchte man wie Brecht ein eigenes Ensemble, mit Schauspielern, die nicht nur ab und zu etwas für dich machen, sondern als Ensemble dauernd mit dir arbeiten.

In unserer Wirklichkeit muß das bedeuten, daß man sich als Stückeschreiber alle Faktoren, auf die man Einfluß nehmen kann, umso genauer überlegen sollte: Wie wählt man das Thema, wie baut man die Handlung? Wie setzt Ihr da die Akzente?

Kroetz: Ich will meinen Stücken die Durchschaubarkeit von Machtverhältnissen mit auf den Weg geben — von Machtverhältnissen in der Familie, in der Gesellschaft, von Druckverhältnissen und Angstverhältnissen. Und immer will ich zeigen, durch wen sie kommen und warum, aus welchen Gründen einer etwas in einem anderen erzeugt und wie es wirkt. Das ist meine Intention.

Sujet — Stoff — Personen — gibt es da etwas, was mit Erfahrung zu tun hat?

Kroetz: Bis jetzt habe ich nur über Leute geschrieben, die ich kenne: die sogenannten Randgruppen unserer Gesellschaft. Das sind normalerweise Leute, die nur wenig politisches Bewußtsein haben; so ist es zum Beispiel ganz schwierig, in einem solchen Stück einen Kommunisten zu etablieren. Wenn ich auf dem Boden bleiben will, muß ich sagen: Kommunisten habe ich kennengelernt in der Partei, noch nicht in der Familie oder im Betrieb. Nun kann ich aber nicht ein Leben lang von Sprachlosen schreiben. Ich muß also beginnen, von Leuten zu schreiben, die ich noch nicht wirklich kenne.

Dann habe ich bisher immer nur die Auswirkungen gezeigt, Auswirkungen auf kleine Leute. Das langt mir auch nicht mehr. Es müssen Antipoden da sein, Unternehmer, Drahtzieher. Sie bloß denunzieren, Unternehmer dreckig, böse und gemein schildern, das ist aber auch sinnlos. Nein, es muß alles stimmen.

Wie soll ich aber in Zukunft den Herrn Siemens darstellen, den ich nie kennenlernen werde? Ich muß also mein bisheriges festes Schreibschema — ich schreibe nur was ich kenne — aufgeben und zu machen versuchen, was ich mir vorstelle, daß es so sei. Ich muß also etwas erfinden.

Der Begriff des Realismus geht doch sicher über das hinaus, was man an Selbst-erfahrenem wiedergeben kann. Wie läßt sich das füllen, ohne auf reine Erfindung, bloße Konstruktionen zu kommen? Im Leben ist es ja auch so, daß die Menschen Dinge begreifen, die sie selber nicht, oder nicht ganz erfahren haben. Als Arbeiter kann man die Rolle des Herrn von Siemens in der Gesellschaft verstehen, ohne daß man weiß, wie er zu Abend ißt. Das könnte zwar auch bei der Entwicklung von Klassenbewußtsein helfen, aber im Normalfall funktioniert es anders. Ist es nicht für den Dramatiker irgendwie tröstlich?

Walbert: Ich glaube schon, daß es sehr wichtig ist, über die Person sagen wir dieses Herrn Siemens Genaueres zu erfahren. Ob er als Persönlichkeit stark oder schwach entwickelt ist, das hat Auswirkungen im Gesellschaftsprozeß. Die Kapitalfunktion ist nicht völlig leblos, losgelöst von den Kapitalisten.

Kroetz: Als Dramatiker muß ich über diese Dinge aus erster Hand Bescheid wissen. Siemens meine ich bildhaft — genausowenig wie ihn als Person begreife ich, wie eine Fusion funktioniert. Da muß ich mich aus dem Wirtschaftsteil der Zeitung informieren aus zweiter Hand. Um es realistisch wiederzugeben, brauche ich es aber aus erster Hand. Realismus heißt für mich nämlich „aus erster Hand kommend“. An der Person interessiert mich nur: Wie kann der Mann so arbeiterfeindlich sein, so kapitalistisch. Die meisten Unternehmer halten sich doch für „gute Arbeitgeber“. Es gibt sicher ganz wenige, die sagen: Wir sind Ausbeuter. Auf der einen Seite Blutsauger, auf der anderen Christenmenschen, die diese Weltordnung zusammenhalten und gegen das Chaos, für sie der Kommunismus, sind — und das glauben sie wirklich. Nur wenn du sie so darstellst, springt der Funke auf den Zuschauer über, so daß er sagt: Ja so sind sie.

Du willst also den Bereich Deiner bisherigen Stoffe und Themen überschreiten, darüber hinausgehen. Du hast bisher Leute, Familien, Verhältnisse, die Du genau kennst, umgesetzt. Aber was Du da machtest, waren ja auch Bilder, die Du Dir vorgestellt hast.

Kroetz: Mir wird von Leuten, die sich für besonders links halten, vorgeworfen, mein Aufzeigen von Realität, von Gesellschaft wäre schon längst überholt; man wisse schon längst, daß das nichts verändert. Meine realistischen Stücke, die ganz klar Bilder der Gesellschaft sind, ohne Kommentar, ohne Anführungsstriche — sind da wirklich nur Fragen drin, die nichts bedeuten? Was in *Heimarbeit* passiert, die Frau, die mit einer Stricknadel ihr Kind abtreiben muß, weil es den § 218 noch gibt, das muß ich doch nicht lang kommentieren. Wenn ich das ganz hart aufzeige, die Folgen, das Elend, dann passiert doch et-

was in dem Menschen, der sich das ansieht. Ich glaube an die Möglichkeit, daß sich durch das Ansehen eines realistisch gestalteten Geschehens im Zuschauenden etwas verändert. Aber ich frage mich trotzdem: genügt das, kann ich nicht mehr leisten? In einem Dutzend Stücke habe ich die Ränder der Gesellschaft der Bundesrepublik ganz klar porträtiert. Das reicht mir. Ich bin bei der DKP. Ich bin politisch tätig; deshalb reizt es mich auch, jetzt Modelle zu liefern, Wege zu zeigen, die weiterführen. Es müssen positive Gestalten auftreten, und die müssen reden können. Wenn sie nicht reden können, ist es schwer, andere zu verlocken, daß sie ihnen folgen. Das ist mein spezielles literarisches Problem, und unser Realismus-Problem.

Walbert: Es ist das zentrale Problem.

Kroetz: Ja, es ist die Sache, die aussteht. Toll progressive Stücke gibt es — dramatisierte Leitartikel, der ganze Lenin brav aufgeteilt, und das ganze so unrealistisch, falsch und fad, daß ich keine fünf Zeilen davon lesen mag. Nichts mehr stimmt, und zum Genuß, von dem Brecht spricht, gehört halt auch die Echtheit; anders können die Menschen in der Kunst nicht das Leben sehen.

Walbert: Und wie es verändert werden kann, das ist dann der nächste Schritt. Es ist die alte Frage: Wieviel Veränderung kann man im Theater zeigen, ohne damit gleich den durch Theater erreichten Ansatz im Zuschauer wieder zu bremsen? Zeigt man zuviel an Fortschrittlichem, sagt er: Es läuft ja, o.k. Andererseits gehört zur Wirkung auch der Schock: daß man weiß und auch auf dem Theater sieht, wie weit wir noch zurück sind. Das ist nicht alles, wie wir wohl überhaupt nicht versuchen sollten, jetzt eine Art Prototyp von Stück zu fabrizieren. Wir sollten die verschiedenen Ansätze abklopfen und auf ihre Wirksamkeit für die Veränderung überprüfen. Um diesen politischen Ansatz geht es mir. Politik im Sinne von Einwirkung. Die täglichen Verhinderungen sollen sichtbar werden.

Kannst Du das so bei der Herstellung schon einbeziehen?

Walbert: Bei der Herstellung ist es ungefähr so, wie Kroetz es beschrieben hat: Man ist zunächst allein und hat bestimmte Vorstellungen, dann kommt man mit seinem Ansatz an oder man kommt aus bestimmten Gründen nicht an. Wenn man das merkt, muß man die Dinge verändern, etwas hinzunehmen, anderes weglassen. Ich habe mich zum Beispiel zu sehr auf das Szenische verlassen — die Leute, für die ich schreibe, verfügen ja über sehr wenig Sprache, aber über eine sehr starke Motorik, über sehr viel Gesten. Ich wollte über bestimmte Spielsituationen, die auch Kinderspiel-Situationen sind, eine klärende Aussage machen. Das geht nur mit sehr genau gearbeiteten Gesten, das Theater darf nicht schmieren und nicht schlampen, sonst sind meine Stücke im Eimer. Nach meinen Erfahrungen muß ich mir sagen: da mußt du jetzt also mehr Text liefern, und damit mehr Inhalt, d. h. über die nächste Altersgruppe einsteigen, um die Apparate nutzbar zu machen.

Geht die Darstellung, auch die besonders schwierige des Arbeiters, nicht am ehesten so, daß man einen Lernvorgang auf die Bühne bringt. Auf diese Weise bekäme man ja auch ein realistisches Abbild, und noch etwas, was in den modernen Stücken nur selten zu sehen ist: es würden Menschen in ihrer Entwicklung gezeigt.

Walbert: Ja, nur wird überall diese persönliche Entwicklung sehr stark behindert, wie übrigens auch die gesellschaftliche. Ist es da nicht ehrlicher, diese Behinderung zu zeigen, statt zuviel in die Utopie auszuweichen — und alle klatschen wieder in die Hände und sagen: Ja, ja, wir haben schon eine ganz tolle Ordnung?

Entwicklung und Utopie — Du würdest das also gleichsetzen. Einen Menschen in der Entwicklung zeigen, hieße dann schon den Boden der Realität zu verlassen, Utopie treiben. Die Gegenthese könnte dann lauten: wir zeigen die Behinderungen, die Gewalt in all ihren Spielarten, und damit auch unsere Wirklichkeit.

Walbert: Nein, ich will nur, daß wir vorsichtig sind, daß wir nicht ein Riesengemälde von einer gut funktionierenden Welt malen, sondern die möglichen Entwicklungen in ihren kleinen, aber wichtigen Schritten zeigen. Zum andern meine ich: Wir brauchen sehr viele Antworten auf die Frage, wie der Apparat, den Menschen aufgebaut haben und der nicht mehr menschlich funktioniert und dem wir ausgeliefert sind, bewältigt werden kann. Es ist doch so, daß dieses Gesellschaftssystem gewalttätig ist und gewalttätig macht.

Von dieser Tatsache, daß die Gewalt in dieser Gesellschaft eine solche Rolle spielt, lassen sich zwei Linien ableiten. Die einen wollen zeigen — Du hast es eben gesagt —, wie unmenschlich funktionierende Machtapparate bewältigt werden können. Die anderen spekulieren auf ein verstecktes Verlangen, Gewalt mit anzusehen.

Walbert: Ich glaube, damit kann das Theater fertig werden. In Männersache wird das lange zähe Ringen von zwei Menschen gezeigt, die einfach nicht zusammenkommen, getrennt durch die Leere zwischen ihnen. Und dann kommt etwas Ungeheures: sie schießen aufeinander, die Waffe wird zum Organ der Verbindung, und das ist absurd. Und da ist in einem ganz genauen Bild gezeigt, wie es dazu kommt. Hier könnte das Theater schon Einsicht vermitteln. Wie die Entladung funktioniert? Das wissen die Leute doch selbst, weil sie es täglich erfahren — schon im Auto?

Kroetz: Nein. Wie Gewalt sich anstaut und entlädt, wissen die Leute nicht. Gewalttätigkeit ist eine anonyme Kraft. Deshalb wollen auch viele zeitgenössische Dramatiker zeigen, wie Menschen dazu kommen, in der Gewalt ihren einzigen Ausweg zu suchen. Mir jedenfalls geht es dabei nicht um die Verteidigung von Gewaltverbrechen, sondern um die Anprangerung der Gesellschaft: die Tötung des Säuglings in Heimarbeit ist die Spitze des Eisbergs, und die

Reflexion auf die hunderttausend Kindsmißhandlungen, die es im Jahr in der Bundesrepublik gibt.

Aber führt das schon weiter? Ist nicht der Lerngewinn, den man damit erzielt, relativ begrenzt?

Kroetz: Das ist wieder das Problem des reinen Vorzeigens.

Walbert: Nach dem, was ich beobachtet und erfahren habe, ist die Lust, Gewalt zu sehen, sehr groß. Wo sie herkommt ist klar; daß sie so oder so „befriedigt“ werden muß, das ist das Schlimme. Es kann bedeuten, den aus der nicht vorhandenen Kommunikation entstandenen Stau durch den erfüllten Wunsch nach dem Sehen von Gewalt abzureagieren. Es kommt dabei darauf an, wie das, was ist, gezeigt wird. Gewalttätigkeit, die sich einer Figur bedient, die siegt, — wirkt sich schädlich aus.

Und noch eines: für viele ist es doch schon ein Spaß, wenn in einem Western und auch auf der Bühne bis zu einem Dutzend Leichen herumliegen. Das ist im Grund genommen die Angewöhnung an die Wertlosigkeit von menschlichem Leben.

Kroetz: Der Lear von Bond — den ich vollkommen ablehne — ist eine reine Beschreibung von Gewalt auf dem Untergrund einer ganz fatalistischen Geschichtsanschauung. Hier wird mit jeder Form von Gewalt auch jede Form von Entwicklung denunziert. Selbst Sklavenaufstände sind danach verwerflich. Mit seinem ganz massiven Vorzeigen von Gewalt funktioniert dieses Stück so, daß es einerseits die Schaulust befriedigt, andererseits lähmend wirkt. Die Leute gehen raus und sagen: Ja so ist es, und es ist unabänderlich, überall. Das ist ein Fatalismus, der die richtige Einschätzung von politischer Gewalt und jede politische Aktion unmöglich macht.

In meinen Stücken wird normalerweise die Gewalt unterdrückt. Und derjenige, der sie unterdrückt, bringt sich dadurch in eine solche Außenseiter- und Minderwertigkeitssituation, daß er als Opfer der anderen ganz minutiös ruiniert wird.

Die Gewalt wird doch bei uns ausgeübt von den Konzernen, von Gerichten und Behörden, Hausbesitzern und Wohnungsvermittlern — und die morden und töten nicht mit dem Messer, deren Gewalt ist eine andere. Und sie darzustellen, ist unser Problem. Und zwar so, daß diese Gewalt eben nicht als unabänderlich hingenommen wird.

Was Du da sagst, ist die Einsicht eines Kommunisten. Nun stellt aber diese Gesellschaft die größten Hindernisse gerade der Entwicklung zum Kommunisten entgegen — brutal und verfeinert, in allen möglichen Varianten, und immer um junge Menschen daran zu hindern, Kommunist zu werden. Trotzdem kommt zustande, was wir kennen: aktive Kommunisten. Wo ist das Gegenwartsstück, in dem das gezeigt wird?

Kroetz: Diesen „exemplarischen Kommunisten“ kannst Du nicht machen, den gibt es nämlich weder im Bewußtsein meiner Darsteller noch meiner Zuschauer. Ich kann auch Entwicklungen nur aufzeigen an bekannten Größen. Wenn die Modelle, die ich auf die Bühne und unter die Zuschauer bringen will, etwas bewirken sollen, brauche ich dazu Bühnenfiguren, die das gleiche politische Anfangs-Bewußtsein haben, wie die Zuschauer (Identifikation). Dann kann ich losmarschieren. Vorher nicht! Aber da liegen wirklich Probleme des Könnens — große Szenen, Massenszenen schreiben, dreißig Arbeitern jeweils eine unverwechselbare Sprache geben, und das innerhalb von zehn Minuten, das ist etwas, was ich — falls ich Glück habe — vielleicht in zwanzig Jahren kann. Heute kann ich es nicht, da sind meine Grenzen. Ich bin froh, wenn ich in zwei Stunden drei oder vier Leuten gerecht werden kann.

Walbert: Dreißig Personen, und alle als Individuen — ich glaube das kann der Zuschauer nicht aufnehmen. Das sollte der Autor nicht schreiben.

Kroetz: Ich kenne die unmöglichen, ermüdenden, fassungslos machenden Massenauftritte auf unsern Theatern. Und auch in den Stücken sind sie schlecht. Umso mehr halte ich das Bewegen von Massen, das Darstellen von Massen für eines der zentralen Probleme unserer Dramatiker, und meiner Meinung nach ist die Lösung nur möglich durch die Darstellung der Summe von Individuen. So könnte am Ende doch dieses wunderbare Stück herauskommen: „Das exemplarische Leben eines Kommunisten“. Ein Stück, in dieser Fülle und Größe gemacht, da gäbe es bestimmt auch das Problem des Exotischen nicht mehr. Es wäre einfach deutsche Geschichte.

Peter Stein / Franz Rueb / Frank-Patrick Steckel Positionen und Probleme am Halleschen Ufer

Das Gespräch für *kürbiskern* führte Oskar Neumann.

Um zunächst ganz allgemein die Stellung Ihres Theaters in der Gesellschaft zu bestimmen: will es helfen, bestehende Herrschaftsverhältnisse zu stabilisieren? Nach allem, was man von Ihnen weiß, ist das offensichtlich nicht der Fall. Die Frage konkretisiert sich also dahin, wie weit Ihre eigenen Absichten mit der Sie umgebenden Wirklichkeit in einem Spannungsverhältnis stehen, welche Bedingungen und Möglichkeiten Sie sehen, das zu realisieren, was Ihnen selbst als Theatermachen vorschwebt.

Stein: Als erstes die Frage, ob wir die bestehenden Verhältnisse stabilisieren wollen. Da haben Sie schon selber geantwortet: Nein, und das ist auch so, in dieser Allgemeinheit festgestellt, bestimmt richtig. Da würden sämtliche Mitglieder der Schaubühne, sämtliche rund hundert, die wir sind in diesem Be-

trieb, lautstark sagen: Nein, auf gar keinen Fall. Das ist richtig. Was das genau dann im einzelnen heißt, ist unterschiedlich. Da gehen die Meinungen von einem linken SPD-Standpunkt über die Haltung, die die SEW vertritt, bis zu sehr links-radikalen Gruppierungen, und es gibt auch die Position — sie ist sogar vielfältig vorhanden — des Links-Liberalen, sich nirgends parteipolitisch Engagierenden.

In unserer Arbeit sieht die Sache natürlich etwas anders aus. Da können wir konkret werden. Unsere Medium ist das Theater. Wir sagen, wir spielen in der Gesellschaft, die in Westberlin und in der Bundesrepublik existiert, Theater. Das bedeutet sofort: Wir spielen für ein bürgerliches Publikum Theater. Wir akzeptieren dies zunächst, weil es gar nicht anders geht. Wenn wir sagen, wir spielen nicht für ein bürgerliches Publikum Theater, dann können wir nämlich aufhören, dann können wir zumachen. Wir können uns nicht in ein zynisches Verhältnis zu dem Publikum begeben, das tatsächlich vor unsere Produktionen tritt. Wir möchten darüber hinaus für ein Publikum spielen, oder auf ein Publikum hinarbeiten, das man ganz allgemein als progressiv bezeichnen kann; genauer gesagt, da es sich zunächst ja um ein bürgerliches Publikum handelt: Leute, die sich in ihrer Klassenlage nicht hundertprozentig wohlfühlen, die wissen, gemerkt haben und spüren, daß sie über ihre Klassenlage zu reflektieren und nachzudenken haben, wenn sie überhaupt weitertragende Gedanken in ihre Köpfe hineinbekommen wollen.

Das ist, glaube ich, der Ansatzpunkt unserer Arbeit, auch vom Inhaltlichen her, was die Stücke betrifft. Wir spielen auch Stücke, die sich mit Gedanken, Ideen und Ideologien beschäftigen, die nicht bürgerlich sind, und zwar ganz programmatisch, um sie kennenzulernen, um die Zeit, die historischen Voraussetzungen kennenzulernen, die Geschichte der Arbeiterklasse und die Geschichte der Revolution. Auf der anderen Seite behandeln wir, thematisch auch ganz genau gesetzt, das, was man als die Geschichte der Bourgeoisie bezeichnen kann, um zu begreifen und zu verstehen, daß die Klasse, aus der wir zumeist kommen und für die wir im überwiegenden Falle spielen, eine Geschichte hat, daß sie nicht immer so war und daß sie auch nicht immer so sein wird.

Rueb: Wenn man annimmt, daß es sich hier zu einem großen Teil selbst um ein kritisches bürgerliches Publikum handelt, das die Sehnsucht hat, sich langsam oder auch schnell von seiner Klasse zu entfernen, so geht das nur, wenn man sich mit der eigenen Geschichte und dem Ursprung der Ideologie der eigenen Klasse beschäftigt, nur dann ist man überhaupt in die Lage versetzt, sie auch zu überdenken und zu überwinden.

Stein: Das hat übrigens noch einen sehr günstigen Nebeneffekt: die bürgerliche Klasse hat ja eine ungeheure Kultur hervorgebracht, zum Beispiel, was wir gewohnt sind, auch unter anderen ideologischen Voraussetzungen, den Realismus zu nennen, in der Kunst nach wie vor auch in sozialistischen Ländern

das große Vorbild, die große Schule. Aus diesem Grunde haben wir, wenn wir sagen, wir beschäftigen uns mit der Geschichte der Bourgeoisie, auch die Möglichkeit, uns mit den hervorragenden Kunstwerken dramatischer Art der Bourgeoisie zu beschäftigen, sie aufzunehmen, sie aus einer falschen Auffassungs- und Denktradition zu befreien.

Sicher, Sie sagen, Sie finden zunächst ein bestimmtes Publikum vor, aber Sie haben sich ja, das ist bekannt, mit diesem vorgefundenen Publikum nicht einfach abgefunden, sondern Versuche unternommen, ich erinnere mich an Ihre Auf-führung der „Mutter“, auch in direkten Kontakt mit der Arbeiterbewegung zu kommen, mit den Gewerkschaften.

Steckel: Bei der Mutter ist es so gewesen, daß wir uns einerseits mit dem Publikum, das wir hier vorgefunden haben, unterhalten, andererseits aber den Versuch gemacht haben, mit den Gewerkschaften, also mit einem Publikum in Kontakt zu kommen, von dessen Sache sozusagen in dem Stück die Rede ist. Und zwar ganz direkt. Das ist in einigen Aufführungen hier im Haus mit der Mutter der Fall gewesen, und darüber hinaus in Veranstaltungen, die wir mit Teilen des Stücks außerhalb der Schaubühne gemacht haben. Und da zeigt sich natürlich, daß man die Sache, die man da vorführt, auch auf eine ganz andere Weise sehen kann als mit dem Publikum, das normalerweise zu uns kommt.

Rueb: Wir haben die Erfahrung gemacht, nicht nur mit diesen speziellen Aufführungen für Arbeiter und Lehrlinge außerhalb des Hauses, sondern auch im Theater, bei Diskussionen, daß die Bereitwilligkeit von Arbeitern und Lehrlingen, im Theater Spaß zu entwickeln, d. h. im positiven Sinne naiver in so einer Veranstaltung zu sitzen, viel größer ist. Arbeiter und Lehrlinge haben offensichtlich eine größere Möglichkeit, eine Veranstaltung zu genießen, als beispielsweise linke Studenten. Sie sind bereitwilliger, so etwas aufzunehmen, obwohl sie eigentlich die Genußfähigkeit in ihrer Entwicklung und in ihrer Ausbildung nicht so mitbekommen haben wie die privilegierten Schichten der Gesellschaft, und deswegen waren auch diese Gespräche mit Arbeitern und Lehrlingen meistens produktiver, weil sie nicht von vorneherein, wie das oft mit Studenten und jungen Linken vorgekommen ist, eine negative Position bezogen haben, von einem totalen Anspruch her.

Stein: Was das Sich-nicht-Abfinden mit der Publikumsstruktur betrifft, so würde ich, wenn es einen sehr negativen Klang haben soll, dagegen polemisieren.

Nein, ich meine es im Sinne der Erweiterung.

Stein: Einer entscheidenden Erweiterung. Da haben wir zwei Wege eingeschlagen. Erstens haben wir versucht, uns mit Themen zu beschäftigen, von denen wir sicher sein konnten oder von denen wir hofften, daß sie die Arbeiterklasse in einer unmittelbaren Weise interessieren, und zwar vom Thematischen her,

nicht so sehr die Form, die psychologischen, die stimmungsmäßigen und ästhetischen Geschichten, die darin vorkommen, sondern vom Thema her. Und das ist auch der Weg, auf dem man herankommen kann — so war jedenfalls unsere Meinung — an ein Publikum, das sich aus der Arbeiterklasse rekrutiert. Dieser Weg war relativ beschränkt; Stücke, die unserem Anspruch an Tragfähigkeit, an Themenhaltigkeit, an Wahrheit und auch an künstlerischer Brisanz zwecks Empfindung von Form und Empfindung von Spaß genügen — solche Stücke sind unwahrscheinlich selten, gerade über Themen, die die Arbeiterklasse direkt berühren. Wir haben deshalb gesehen, daß wir auch noch einen anderen Weg einschlagen mußten und wollten, und das war der, daß wir ganz spezielle Veranstaltungen gemacht haben, die für ein solches Publikum gedacht waren und das dazu nicht unbedingt in unser Haus hineinkommen mußte, sondern zu dem wir auch hingegangen sind, selbst wenn es nur 40 oder 50 Leute waren. Es waren Stücke wie die *Auseinandersetzung* von Gerhard Kelling, über Konflikte innerhalb der Gewerkschaft in Bremen; dann ein Stück, das ein Bühnenarbeiter von uns, Johannes Schenk, geschrieben hat, *Transportarbeiter Jakob Kuhn* hieß das; dann haben wir ein Stück entwickelt, das die Märzkämpfe 1921 im Mansfeldischen Land zum Inhalt hat. Das haben wir unternommen, um ganz gezielt vom Inhaltlichen her an dieses Publikum heranzukommen, es auch dort aufzusuchen, wo es sich befindet und es nicht unbedingt hierherzuziehen. Aber auch das hat seine Grenzen gezeigt. Erstens einmal hat sich herausgestellt, daß es gar nicht leicht ist, Publikum auf so einer Basis zu organisieren, obwohl wir mit diesem Programm relativ viele Leute erreichen konnten. Zweitens, daß die Stückvorlagen den Schauspielern und den Beteiligten immer wieder äußerste Schwierigkeiten gemacht haben, was die libidinöse Besetzung der Sache betrifft. Alle haben mit einer ungeheuren Verve und einem großen Interesse und einem großen Entdeckergeist die *Optimistische Tragödie* gemacht, aber mit der *Auseinandersetzung*, da war man halt relativ rasch fertig damit. Weil das ein sehr schmaler Stoff ist, auch vom Formalen her sehr schmal. Das führt zu dem Moment, wo man sagt, man kann sich damit nicht ausgiebig und voll identifizieren; sobald die Anlässe, die äußerliche Impulse geben und selber eine gewisse Theatralität beinhalten, zurückgehen und nicht so deutlich aufzufinden sind, in dem Augenblick erschläft auch das Interesse.

Besteht nicht auch die Gefahr, daß die Erwartungen an die Schaubühne hinsichtlich ihrer politischen Wirksamkeit und ihrer inneren Struktur zu hoch angesetzt werden?

Stein: Was wir hier in der Schaubühne machen, ist ein Kurs des Ausgleichs. Das muß man ganz klar sagen. Wir sind keine sozialistische Insel. Wir sind, was das Theater betrifft, eine Insel, ja und eine ziemlich einsame, das muß man schon sagen.

Und auch dabei ist es so: Unser Anspruch und das, was wir real machen können, klafft ungeheuer auseinander. Und zwar nicht etwa deshalb, weil uns der Senat da finanziell unterdrückt oder so — das ist alles viel zu kurzschlüssig gesehen. Der Senat zahlt uns die Subventionen und wir schmeißen dafür Produktionen raus, die einen Wert haben für West-Berlin. Das ist unser Verhältnis im Augenblick: Der Senat gibt, und wir geben etwas dafür. Das bedeutet natürlich indirekt, daß wir da unter irgendeinem Druck stehen, aber sehr indirekt, nicht aus dem direkten Verhältnis.

Sie würden auch unter gesellschaftlichen Zwängen stehen, wenn Sie vom Senat kein Geld erhielten.

Stein: Jedenfalls. Und zweifellos zunächst einmal, also ganz äußerlich gesprochen, unter größeren. Ich sage das so deutlich, weil es manchmal auch die Argumentation gibt, die Schaubühne hat sich eben nicht zum wahren kommunistischen Eiland mausern können, weil eben diese Unterdrückung durch den Senat und so weiter existiert. Das ist eine Ausrede, und diese Art von Märtyrertum steht uns überhaupt nicht.

Aber es gibt natürlich einen ganz berechtigten Anspruch an die Schaubühne, mit ihren Möglichkeiten, Theater für ein proletarisches Publikum zu machen und sich in dieser Richtung weiter zu profilieren, sich weiterzuentwickeln mit der Entwicklung der Arbeiterbewegung insgesamt. Ich glaube, daß das ganz eng zusammensteht.

Rueb: Eigentlich hab ich das als den zentralen Punkt begriffen bei unseren ganzen Bemühungen mit diesem Arbeiter- und Lehrlingstheater, und da sind uns eben auch die Grenzen bewußt geworden. Das heißt, die Schaubühne oder ein Theater überhaupt hat größere Möglichkeiten, sich in Richtung einer sozialistischen Tendenz zu entwickeln, nur im Rahmen einer stärkeren Entwicklung der Arbeiterbewegung, in deren Sog. Sonst werden wir sozusagen auf dem Versuchsfeld permanent stehenbleiben, auf demselben abgesteckten Feld. Das will aber nicht heißen, selbstverständlich, daß wir darauf warten müssen, bis sich die Arbeiterbewegung der Produktionsmittel auch auf dem Kultursektor stärker bedient und sie überhaupt in die Hand nimmt.

Wenn man einigermaßen die Geschichte von Theaterbemühungen im Rahmen der Arbeiterklasse oder für die Arbeiterklasse kennt, dann stellt man fest, daß sie immer nur dann eine Höhe der Vermittelbarkeit und auch des Umfangs und der Qualität im Klassenkampf erreicht haben, wenn die Arbeiterklasse selber daran ganz direkt aktiv beteiligt war. Und ohne eben diesen Aspekt ist es schwer, wirklich weit zu kommen. Man kann Schritt für Schritt ein bißchen weiterkommen, das ist klar, aber eine wirklich neue und große Qualität in dieser Richtung wird man nicht erreichen.

Steckel: Wir sind ja nicht einmal in der Lage, auf dem Sektor, auf dem wir selber tätig sind, das heißt in der speziellen Kulturecke, Ordnung zu schaffen.

Von uns kann, so wie das im Augenblick aussieht, noch nicht einmal ein organisierender, zusammenschließender, Fragen und Perspektiven klärender Impuls ausgehen, der dazu führt, daß Leute, die an anderen Theatern arbeiten, eine Möglichkeit sehen, aus ihrer miesen Situation herauszukommen. Und solange wir in einer so relativ isolierten Situation arbeiten, wo sich zwar alle möglichen Leute darüber unterhalten, was an der Schaubühne passiert und daß das alles ganz fabelhaft sei und daß man die Schaubühne geradezu vorbildmäßig ins Auge fassen müsse, während aber in Wirklichkeit von uns gar nichts unternommen werden kann, um diese Situation zu verbessern, so lange entwickelt man natürlich Hemmungen, von der Rolle des Theaters im Klassenkampf zu sprechen; denn warum soll unsere Rolle in bezug auf die Arbeiterklasse produktiver und impulsgebender sein als es unsere Rolle innerhalb unserer eigenen Organisation, innerhalb unserer eigenen Sparte ist.

Natürlich, es ist beim Theater sehr gut möglich — und auch nötig —, immer wieder über progressive Impulse zu reden, weil beim Theater immer wieder solche Wunschvorstellungen, Utopien und Man-möge-doch-Vorstellungen auftauchen und auch eine gewisse Tradition, insbesondere aus der Weimarer Zeit, existiert — und das alles, obwohl die ganze Sache in ihrer quantitativen Auswirkung überhaupt mit dem bloßen Auge gar nicht zu entdecken ist.

Ich meine, daß Sie jetzt etwas zu pessimistisch formulieren. Natürlich kann man nach keiner einzigen Aufführung hier sagen: jetzt ist das Bewußtsein derer, die aufgepaßt haben, um dieses Stück vorangekommen. Aber das gilt doch unter unseren Bedingungen wohl ziemlich allgemein für jede künstlerische Aktivität, vielleicht abgesehen vom Floh de Cologne, einer Songgruppe oder einer Agitproptruppe, wobei aber auch diese in ihrer Wirksamkeit entscheidend abhängen von der Situation: sie werden unmittelbar wirksam, wenn sie während eines Streiks auftreten, aber sie können nicht in einer Nichtstreiksituation einen Streik machen.

Rueb: Das ist ein ganz wichtiger Unterschied, daß man wissen muß, daß diese Gruppen schon eingreifen in einen im Gang befindlichen politischen oder ökonomischen Prozeß. Was sie vorführen, das kann etwas beschleunigen; aber auslösen, wenn nichts vorhanden ist, kann das nicht.

Die Spannung zwischen Anspruch und Verwirklichung vorausgesetzt, bleibt für die Schaubühne am Halleschen Ufer nun aber doch eine positive Bilanz. Peter Weiss zum Beispiel hat in seiner Antwort auf unsere Fragen zur gegenwärtigen Theatersituation sehr betont auf die künstlerischen und dabei besonders auch auf die starken intellektuellen Potenzen dieses Theaters hingewiesen.

Stein: Bitte sehr, immer verglichen mit anderen Theatern, nicht etwa verglichen mit anderen Institutionen. Es gibt natürlich wesentlich gescheiterte Leute als wir.

Aber Sie legen ja nun offensichtlich Wert auf die Gescheitheit, auch der Schauspieler. Und das scheint Sie mir eben doch sehr vorteilhaft von anderen Auffassungen zu unterscheiden.

Stein: Ja, die Gescheitheit von Schauspielern. Wenn man mich ganz kalt und trocken fragt, dann ist das für mich zunächst einmal, wenn ich einen Schauspieler kennenlerne oder ihm gegenübertrete, nicht die allererste Frage, sondern selbstverständlich ist für mich die allererste Frage, welche Fähigkeiten hat dieser Mensch, mich durch das Inbewegungsetzen seiner Physis, seiner Psyche und auch seines Verstands zu fesseln und zu interessieren; und zwar mehr zu interessieren als zum Beispiel ein Straßenpassant. Und ich meine, daß man da nicht zu stark die Intellektualität in den Vordergrund stellen sollte, sondern die Frage heißt bei uns: welche Schauspieler interessieren sich über die unmittelbaren Gegebenheiten ihrer Darstellungskunst hinaus, die man natürlich auch ganz ohne eine übermäßige intellektuelle Bewegung machen kann — das können ja schon die Kinder, das ist ja das Tolle — für das Zustandekommen dessen, was sie beschäftigt in ihrer Arbeit; und dieses Interesse verlängert sich in aller kürzester Zeit sofort in gesellschaftliche Tatbestände. Also wir gehen nicht so vor, daß wir sagen: Bist du politisch, was immer das sein mag, dann darfst du hier arbeiten; sondern wir fragen: Bist du daran interessiert, über deine unmittelbaren Gegebenheiten hinaus deine Situation, deine Geschichte, die Voraussetzung für ein Stück, das du spielst oder die Voraussetzungen des Publikums, für das du spielst, dem du gegenübertrittst, zu begreifen und zu verstehen? Hast du dafür Interesse und bist du bereit, dafür auch eine Arbeit zu leisten, auf einem anderen Sektor, als nur direkt auf der Bühne, im Zusammenspiel mit anderen Schauspielern — das ist allerdings ein sehr wichtiger Maßstab.

Es hat sich herausgestellt in unserer Arbeit, daß Schauspieler, die einen übermäßig entwickelten Spieltrieb in sich verspüren, es relativ schwer haben bei uns, und dies aus dem einfachen Grunde, weil wir nur drei bis vier Produktionen im Jahr machen und die Schauspieler deshalb zum Teil vielleicht nur in zwei Produktionen in einer etwas größeren Rolle drankommen und dann hier an dem Theater überhaupt nichts haben, wenn sie sich nicht über das unmittelbare Spielen hinaus weiterinteressieren. Das führt sowohl in den künstlerisch-intellektuellen, historischen und wissenschaftlichen Bereich, als auch ganz stark natürlich in den gesellschaftlichen und politischen Bereich hinein.

Man sieht ja an Ihrer Aufführungspraxis, oft auch schon an der Gestaltung Ihrer Programmhefte, wie Sie sich bemühen, zu dem einzelnen Stück den historischen Hintergrund, gesellschaftliche Zusammenhänge herzustellen. Offensichtlich kämen sonst die Aufführungen nicht so zustande, wie sie sind. Ist das ein Prozeß, an dem das ganze Ensemble mehr oder minder stark beteiligt ist?

Stein: Es gibt dafür bestimmte Formen der vorbereitenden Arbeit, die wir

entwickelt haben für einzelne Projekte, die in der Tat von den Schauspielern zum Beispiel verlangen, daß sie ein Buch selbst über ein Randgebiet des Themas, worüber das Stück handelt, sich vornehmen, durchlesen und darüber den anderen Schauspielern Bericht erstatten. Darüber hinaus haben wir verschiedene Methoden entwickelt, wie gemeinsame Betrachtung von Bilddokumenten zu dem Stück, von Filmen usw.

Können Sie das nicht am besten an einem konkreten Fall darstellen? Ich kann mir nicht vorstellen, Sie hätten die Optimistische Tragödie so aufführen können, ohne den Charakter der Auseinandersetzungen zu analysieren zwischen Anarchisten und Leninisten, ohne ihn zu kennen in seiner historischen Bedeutung.

Rueb: Bei der Optimistischen Tragödie haben wir uns ungefähr ein Dutzend Filme angeschaut, die wir extra besorgt haben, aus dem russischen Bürgerkrieg, alles sowjetische Filme. Dann haben wir natürlich die russische Revolution und insbesondere den russischen Bürgerkrieg studiert. Da haben wir ungefähr zehn Referate gehalten über die Geschichte des Bürgerkrieges, die Schlachten dargestellt, den Kriegskommunismus besprochen, die Geschichte des Anarchismus in Rußland, die Position der Anarchisten während des Bürgerkrieges, die Neue Ökonomische Politik und so weiter und so fort. Das lag natürlich daran, daß dieses Stück gerade deshalb ausgewählt wurde, weil man über diese Zeit und über diese Phänomene etwas wissen und weitergeben wollte.

Stein: Daß daraus eine ziemlich rabatzhafte Aufführung geworden ist, mit sehr kräftigen Bildern und relativ viel Spaß in den einzelnen Darstellungen, das ist dann auf die Kombination zurückzuführen von den Referaten, Filmen und natürlich auch von eigenen Vorstellungen — zum Beispiel, was der Anarchismus darstellt, der ja sehr phantasiebelebend ist, wie wir festgestellt haben, eigentlich viel stärker als die Kommissarsseite. Das hat natürlich auch seine ganz bestimmten Gründe, weil der Anarchismus ja einen sehr starken bürgerlichen Hintergrund hat.

Es gibt aber dann, das möchte ich gleich dazu sagen, allerdings auch von Zeit zu Zeit eine Gegenteilendenz. Wenn man stundenlang mit dem Kriegskommunismus sich beschäftigt hat, dann ist es so, daß man bei der nächsten Produktion sagt, jetzt wollen wir einmal eine Sache machen, wo wir überhaupt nichts dafür lesen müssen. Zum Beispiel eine Komödie, von der man hofft, daß sie so aus der Hand geht, weil man sich eben in einer Gegenreaktion einmal mit ganz anderen Sachen beschäftigen möchte. Und dem wird dann auch Rechnung getragen. Allerdings oft sehr spät, erst ein Jahr später.

So ist es auch bei den Programmheften, sie sind ebenfalls unterschiedlich. Es wurde z. B. für *Geschichten aus dem Wienerwald* ganz bewußt darauf verzichtet, im Programmheft — das ist dann allerdings intern auch wieder kritisiert

worden — nun alles genau auseinanderzulegen und klarzulegen, weil man selbstverständlich berücksichtigen muß, daß sehr genaue Darlegungen noch lange nicht die szenische Beweisführung auf der Bühne ersetzen. Und dann kommt es dazu, daß man sagt, verdammt nochmal, wir wollen das alles nicht irgendwo im Programm erklären, sondern die sollen das entweder in der Aufführung wahrnehmen oder nicht; dann stellt man fest, daß das Schwierigkeiten hervorgerufen hat, prompt kommt eine Gegenentwicklung, und man macht zum Beispiel ein Programmheft zu dem *Prinzen von Homburg*, eine sehr ausführliche Dokumentation der Überlegungen, die man angestellt hat. Wobei ich jetzt schon wieder auf der Gegenlinie liege und sage, vielleicht ist das des Guten zu viel gewesen. Also Vorsicht. In dem Versuch, alles programmatisch zu erklären, heißt es deshalb: *Kleists Traum vom Prinzen von Homburg*. Das hätte man vielleicht lieber weglassen sollen, dann wären die Leute nicht gleich vorprogrammiert worden, sondern hätten dies vielleicht stärker erlebt, während der Aufführung. Also solche Sachen sind in der Überlegung ungeheuer wichtig. Ich meine: wenn man überhaupt von der Qualität der Schaubühne reden kann (abgesehen von den auch für mich nicht ablegbaren Qualitäten in der Aufführung, wenn man den Schauspielern zusieht), so ist es die Tatsache, daß wir auf unsere Erfahrungen reagieren, daß wir die Widersprüche aufnehmen und versuchen, durch auch widersprüchliches Verhalten ein Spannungsfeld zu schaffen, in dem wir weiter arbeiten können.

Sie haben von der Wechselbeziehung zwischen der Entwicklung der Arbeiterbewegung im gesellschaftspolitischen Raum und den möglichen weiteren Entwicklungen an ihrem Theater gesprochen. Ich finde diese Perspektive so wichtig, daß wir dabei auch über die Probleme und über mögliche Mißverständnisse sprechen sollten.

Ich bin ja der Meinung, daß es in einem weit verstandenen geistig-politischen Sinn eine Tat auch im Interesse der Arbeiterklasse war, am Halleschen Ufer zu zeigen, daß Kleist und der Prinz von Homburg nicht dem Wilhelminischen Deutschland und erst recht nicht den Nazis gehören, sondern daß da etwas ist, was von uns aus gesehen mit Zukunft, mit Vermenschlichung, mit Sinnerfüllung des Lebens zu tun hat.

Steckel: Ja, das ist richtig, ich finde das sehr freundlich, was Sie da sagen.

Ich dachte dabei absolut nicht an Freundlichkeit, ich würde ganz unfreundlich das Gegenteil sagen, wenn ich vom Gegenteil überzeugt wäre.

Steckel: Es ist eben ein Tropfen auf den heißen Stein. Es verschwindet sozusagen in dem Augenblick, wo es entsteht, auch schon wieder spurlos.

Spurlos verschwindet weder in der Natur noch in der Gesellschaft irgendetwas.

Steckel: Ja, ich meine, wirksam wird die ganze Arbeit ja sowieso nur durch ihre Beharrlichkeit, durch ihre Kontinuität.

Um im Bild zu bleiben: Steter Tropfen ...

Steckel: Aber das muß schon ein anderer Tropfen sein, als der, den wir hier fallen lassen.

Es müssen gewiß nicht nur theatralische Impulse sein, aber auch diese. Und gerade, wenn man vom Theater Einflüsse erwartet, die in der Richtung des „eingreifenden Denkens“ gehen, ist man leicht geneigt, vom Theater eine zu enge, direkte Zuordnung seiner Arbeit zu aktuellen politischen Vorgängen zu verlangen. Ganz praktisch: Selbstverständlich muß sich die Gewerkschaftsorganisation oder die Arbeiterpartei in der gegenwärtigen Lage in der Metallindustrie auf den Lohnkampf konzentrieren. Nur, das kann offensichtlich nicht bedeuten, daß es jetzt auf der Bühne am Halleschen Ufer bloß noch Lohnarbeit und Kapital in dramatisierter Form geben kann.

Stein: In den Diskussionen über die Tarifrunde würde man auf dem Theater, und zwar aufgrund der Voraussetzungen des Theaters, die eben an einer möglichst klaren Dramatik interessiert sind, nach kürzester Zeit lediglich mitteilen können, was gerade in solchen Tarifaueinandersetzungen die Arbeiterklasse ohnedies ziemlich genau weiß, daß sie nämlich ausgebeutet wird, während z. B. die Prozentzahlen oder die bestimmten Taktiken im Abwehrkampf für die Darstellung auf der Bühne relativ wenig abgeben. Vor allem für ein Publikum, das in diesem Augenblick nicht an diesen Auseinandersetzungen beteiligt ist. Etwas anderes wäre es natürlich, wenn zum Beispiel in einer Streiksituation ein Theater für die Kollegen, die streiken, eine theatralische Veranstaltung macht, die ihnen einigermaßen Spaß macht, und wo das, was sie kämpferisch gerade ausfechten, in einer Weise vorkommt, daß sie damit etwas anfangen können. Das ist eine ganz andere Geschichte.

Ich möchte die Funktion des Theaters, verändernd zu wirken, gar nicht eingeschränkt sehen. Was Sie vorhin gesagt haben über dieses Mithelfen, Geschichte zu verstehen, einzugreifen in die Diskussion um Lebensqualität — ich sehe darin eine sehr große Aufgabe und Möglichkeit. Sicher sind die Resultate nicht in Sekunden und Kilogramm zu messen, aber dennoch, glaube ich, positiv zu bewerten.

Stein: Ja, unsere Möglichkeit ist natürlich ziemlich schmal, und noch nicht einmal diese Möglichkeit ist jedem Theater gegeben. Es ist so, daß unsere Konzentration auf ein junges, fortschrittliches, aufgeschlossenes, bürgerliches Publikum eine ganz gute Arbeitsgrundlage darstellt, die man auch über ein paar Jahre hinaus halten kann und die uns tragen kann unter den gegenwärtigen Bedingungen.

Steckel: Wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Situation 99,9 Prozent sämtlicher Theater arbeiten, die in der Bundesrepublik und in West-Berlin tätig sind, dann sieht man sofort, daß die Vorstellung von dem im Klassenkampf mehr oder weniger direkt assistierenden Theater eine illusionäre Geschichte ist. Gemessen auch nur an der durchschnittlichen Realität, in der diese

Betriebe arbeiten, ist es absurd, davon überhaupt nur zu reden. Und selbst wenn man das so allgemein praktizieren wollte, wie Sie es eben formuliert haben und mit einer so großen Portion guten Willens, wie sie dazu gehört, sich solch eine Entwicklung überhaupt zu wünschen — schon dann würde das eine tiefgreifende und für die Verhältnisse des Theaters radikale Umstrukturierung dieser ganzen Apparate erfordern.

Das ist an der Schaubühne eine höchst spezielle und unter den besonderen Bedingungen, unter denen wir arbeiten, diskutable Sache. Da kann man überhaupt darüber reden. Und reden noch viel leichter als was tun. Aber wenn man versucht, das auch nur geringfügig zu verallgemeinern, und schon mal nach einem zweiten Theater zu suchen, an dem das auch möglich sein sollte, hat man sofort die größten Schwierigkeiten; das heißt, es ist im Augenblick nichts anderes als eine Vorstellung davon, wie das sein soll.

Stein: Es ist so, daß die Theater, die ungefähr so wie die Schaubühne strukturiert sind, alle auch so ähnlich situiert sind wie wir. Jetzt nicht im materiellen, im finanziellen Sinne, sondern in dem Sinne, daß das nur dort möglich ist, wo es ein größeres Theater in einer Stadt gibt, wo sozusagen ein kleineres Gegen-theater gemacht wird, zum Beispiel beim „TAT“ in Frankfurt oder auch, mit bestimmten Modifikationen, das Theater am Neumarkt in Zürich. Das zeigt schon: will man so etwas überhaupt machen, mit einer realistischen Basis und mit einer ganzen Reihe von Menschen, die ja auch leben wollen, die ja auch ihren Lohn verdienen wollen, dann ist das im gegenwärtigen Zeitpunkt offensichtlich nur in größeren Städten, mit einer bestimmten politischen Konstellation, in einem gewissen Windschatten möglich. Solche Überlegungen an die großen Häuser zu verschwenden, das hat sich schon gezeigt, hat grundlegende Schwierigkeiten, weil in diesen Häusern ja nicht nur böswillige Intendanten abzuschaffen sind, sondern festgefahrene Apparaturen bis hinunter zu der Art, wie eine Technik organisiert ist, oder der Garderobendienst. Dort gibt es in bezug auf die Durchreflektierung der Arbeit am Theater eine unheilige Allianz zwischen, was wir immer wieder formuliert haben, den bösartigen Intendanten und zum Beispiel der Interessenvertretung der an den großen Theatern Beschäftigten. Diese unheilige Allianz hat es früher sehr stark gegeben und erst in letzter Zeit haben sich da Ansätze herauskristallisiert, wo das nicht mehr so einwandfrei funktioniert.

Steckel: Man versuche sich vorzustellen, in welchem Ausmaß hier gearbeitet wird, vor allen Dingen von den Schauspielern, was an Mehrarbeit, und zwar nicht nur körperlicher Art in Probenprozessen, sondern auch darüber hinaus lektüremäßig und beschäftigungsmäßig anfällt, um die Sache überhaupt an einen Punkt zu bringen, bei dem man ernsthaft davon reden kann, daß dieses Theater in der Lage ist, wenn auch in noch so bescheidenem Umfang, irgendwelche Kommentare oder Randbemerkungen zum Klassenkampf zu ma-

chen: dann ist das unheimlich viel. Es gibt an anderen Theatern, von denen wir gerade sprechen, dazu unheimlich wenig Möglichkeiten und bei vielen Leuten auch wenig Bereitwilligkeit. Auf der anderen Seite gibt es eine Menge junger Leute, die in diesem Sektor tätig sind, die sich alle sofort anheischig machen würden, die höhere Arbeit auch zu leisten, bei denen nur alle möglichen anderen Gesichtspunkte eine Rolle spielen, beispielsweise die Qualifikation für den Beruf als Schauspieler, in dem Sinne, in dem vorhin Peter Stein davon geredet hat. Und wenn Sie sich angucken, wie da gewirtschaftet wird, vor allen Dingen von den Schauspielschulen, die privat betrieben werden und damit Geld verdienen, daß sie irgendwelche jungen Leute, die sie für begabt erklären aus Gesichtspunkten, die nicht durchsichtig werden, wie da Leute verantwortungslos auf diesen Markt getrieben werden, der bereits vollkommen überfüllt, sinnlos überfüllt ist, der aber so etwas wie ein kulturelles Image vermittelt...

... wir haben in München 6000 Schauspieler ...

Steckel: ... dann wird einem einfach schlecht, und wir sind hier immerfort konfrontiert mit jungen Leuten, die hierher kommen und mitteilen, wenn sie nicht an der Schaubühne eine Arbeitsmöglichkeit bekämen, dann könnten sie sich überhaupt nicht vorstellen, wie sie noch am Theater arbeiten sollten. Und solange eine solche Situation besteht, in der man damit konfrontiert ist, daß privarwirtschaftliche Gesichtspunkte bei der Ausbildung von Schauspielern dazu führen, daß ein Überangebot von eigentlich ganz produktiven jungen Leuten, die, wenn sie vernünftig hingewiesen würden auf die Arbeitsmöglichkeiten und die Verhältnisse, die auf diesem Markt herrschen, bestimmt etwas anderes machen würden; solange dies noch so ist, ist es außerordentlich luxuriös, von der Rolle des Theaters im Klassenkampf zu reden, weil das Ganze im Grunde eine völlig verschissene Angelegenheit ist. Es gibt gewisse zugespitzte, relativ günstige Arbeitsverhältnisse an so einem Theater wie der Schaubühne, aber die sind weitgehend singulär, vorderhand einzigartig. Sie basieren sehr stark auf einer ganz spezifischen Personenkonstellation, die es ermöglichte, die geforderten Werbeaspekte für West-Berlin zu verbinden mit einer Arbeitsweise, die man bis zu einem gewissen Grade progressiv nennen kann.

Rueb: Ich meine, daß solche Forderungen an ein Theater wie die Schaubühne, Produktionen zu machen, die direkt im politischen Kampf für die Arbeiterklasse verwendbar sind, eigentlich gar nicht von der Arbeiterklasse oder von den Arbeiter-Organisationen gestellt werden. Wenn man beispielsweise die größte Massenorganisation der Arbeiter nimmt, die Gewerkschaften, so wird leider überhaupt nichts gefordert von uns, im Gegenteil: wir machen permanent seit zweieinhalb Jahren an die Gewerkschaften Angebote, die immer zurückgewiesen werden. Bis heute ist es nur gelungen, punktuell da und dort über die Jugendorganisationen der Gewerkschaften einigermaßen voranzukommen.

In so kurzschlüssiger, naiver und primitiver Form werden die Forderungen nach meiner Erfahrung meistens von Intelligenzlern erhoben, die sich politisch betätigen, von den Ausläufern der Studentenbewegung. Das stellen wir auch dann fest, wenn wir beispielsweise hier mit der SEW diskutieren; es sind nicht Arbeiter, die mit solchen Postulaten an uns herantreten.

Stein: Von Arbeiterseite wird an uns immer wieder die Forderung gestellt, daß das, was wir veranstalten auf der Bühne, einen bestimmten Grad von Verständlichkeit hat, ein bestimmtes Angebot an Einstiegsmöglichkeiten, ein starkes Berücksichtigen von den Elementen, die wichtig sind auf dem Theater wie Fabel, Übersichtlichkeit der Personenführung und so etwas. Und da ist es allerdings so, daß wir da manchmal auf Kollisionskurs liegen; bestimmte Neigungen von uns sind, was die künstlerische Realisierung betrifft, in vielen Fällen orientiert an dem angenommenen oder tatsächlichen ästhetischen Wahrnehmungsmechanismus unseres bürgerlichen Publikums, dem wir ganz klar, ja polemisch, immer wieder entgegentreten, indem wir es auffordern, nicht in einsträngiger Weise Dinge zu beurteilen, sondern auf dem ästhetischen Sektor Differenzierungen vorzunehmen, Differenzierungen vorzuschlagen, mit der Maßgabe, daß das wesentlich mehr Spaß macht. Je mehr sich — das ist ja das Entscheidende von ästhetischer Arbeit — alle Beteiligten, sowohl die produzierenden Hersteller wie die Aufnehmenden vereinigen, verabreden können zu einem höchsten Grad von Differenziertheit, umso größer wird der Spaß, umso größer wird das Vergnügen an der Tätigkeit.

Therese Giehse — „Ich hab nichts zum Sagen“ — im Gespräch mit Monika Sperr

„Die außerordentliche Giehse“ — für Brecht war sie die „größte Schauspielerin Europas“. Für viele engagierte, auf Veränderung drängende, junge Theaterleute ist sie das erklärte Vorbild. Beispielhaft ist für die Jungen nicht nur die unvergleichliche Menschendarstellung durch die Giehse, sondern — nicht weniger — ihre Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit.

Die Giehse weiß, was sie sagt und sie sagt, was sie weiß. Nichts an ihr ist Verstellung, Pose oder Lüge.

Sie haßt „das ganze höfliche Getue“ und jedes „Herumgequatsche“. Sie sieht was ist: „Überall Beruhigungslügen, die Wirklichkeiten verschleiern sollen. Das Grundsätzliche stimmt nicht.“

„Die außerordentliche Giehse“ — wann immer es nötig war, stellte sie sich gegen die herrschende Ordnung. Nach Hitlers Machtergreifung mußte sie wie viele, die nicht schweigen konnten und wollten, emigrieren. Domizil und Fluchtstätte in schwerer Zeit — das Züricher Schauspielhaus. Vorher allerdings

hatte die arrivierte Schauspielerin, Star der Münchner Kammerspiele, noch bei der „Pfefermühle“ mitgemacht. Und zwar mit vollem Einsatz. Dazu Klaus Mann: „Ohne sie wäre die Pfefermühle nicht geworden, was sie Jahre lang war: das erfolgreichste und wirkungsvollste theatrale Unternehmen der deutschen Emigration.“

Nach der Niederlage der Faschisten kam sie, wie selbstverständlich, in ihre Geburtsstadt München zurück. Mit Vorsicht, aber auch mit Zuversicht.

Die Giehse heute: Noch immer unruhig.

Eine anerkannte, mit Ehrungen und Auszeichnungen bedachte Schauspielerin. Eine der „ganz Großen“ des deutschen Theaters. Und doch keine Schauspielerin des Establishments.

Die Giehse bekennt sich zu den protestierenden Jungen und teilt deren Unzufriedenheit. Sie findet die Welt, wie sie ist, weder besonders freundlich noch wirklich menschlich, denn: „Das Unrecht wurde nur alltäglich.“

Die Giehse privat: Eine alleinstehende Frau, lebend in einer kleinen Zweizimmerwohnung in München, ganz ohne Komfort. Eingerichtet mit dem Notwendigen. Fast anspruchslos in ihren persönlichen Bedürfnissen, aber herausfordernd anspruchsvoll, wenn es um die Qualität menschlichen Lebens geht.

In diesen Tagen wird Therese Giehse 75 Jahre alt.

Als ich vor einigen Monaten mit dem Wunsch zu ihr kam, ein Buch über sie, ihre Arbeit und ihr Leben zu schreiben, war sie alles andere als davon begeistert oder auch nur damit einverstanden. Ihre erste Reaktion war Abwehr: „Ich hab nichts zum Sagen.“ Nur langsam und zögernd war sie bereit, meine beharrliche Aufdringlichkeit als ernsthaftes Interesse anzuerkennen: „Sie lassen sich net von abbringen?“

Die nachfolgenden Antworten und Äußerungen sind Teile aus vielen Gesprächen, die wir in den vergangenen Monaten miteinander hatten.

Brecht wäre wie Sie in diesem Jahr 75 Jahre alt geworden. Sie waren nicht nur die erste „Mutter Courage“, sondern nach — wie Sie es nennen — „einer ersten künstlerischen Bekanntschaft“ Brecht bis zu seinem Tode freundschaftlich verbunden. Bei den offiziellen Brecht-Feierlichkeiten aber machen Sie nicht mit?

„Ich finde das ganze Getue sehr verlogen. Wenn's anders nicht zu machen ist, dann feiert man die widerspenstigen Leut' zu Tode. Ich mag solche Gedenk-Veranstaltungen nicht. Jeder sagt ein Versl auf oder singt ein Liedl und dann kommt jemand und sagt: Auch ich habe Brecht gekannt... Ich war zu Brechts Geburtstag im Berliner Ensemble und habe dort meinen Brecht-Abend gemacht. Ich fand das richtig, denn ich habe langjährige freundschaftliche Beziehungen zu dem Haus — es war die Arbeitsstätte von Brecht.“

Sie gelten als schwierig, bei aller Freundlichkeit manchmal als „böse“, woher erklärt sich solche Nachrede, die in Wahrheit ja nicht stimmt?

„Die Leut' haben bestimmte Erwartungen, wie einer sich zu verhalten hat. Verhält man sich nicht diesen Erwartungen entsprechend, sondern so, wie man es selbst für richtig und angemessen hält, gilt man schnell als schwierig oder als Merkwürdigkeit. Die meisten Leute sind nicht wirklich freundlich. Sie tun nur freundlich. Ich mag da halt nicht mittun. Ich bin lieber sachlich. Aber Sachlichkeit vertragen die Leut' nicht. Ich mag wirkliche Freundlichkeiten, aber kein höfliches Herumgetue. Für viele Leute ist es schwer, das zu unterscheiden.“

Es fehlen die Differenzierungen, auch im Theater...

„Ja, es fehlen die Maßstäbe. Etwas was anständig und brauchbar gemacht ist, wirkt, als wäre es was ganz Großartiges. Etwas Besonderes. Beinahe Geniales. Das normale Durchschnitts-Theater kommt heute zu Beifall, daß man sich nur wundern kann. Die Qualität der Theater-Arbeit hat allgemein nachgelassen. Ich treffe Leute, die mit heißer Begeisterung von Aufführungen reden, an denen ich was Besonderes einfach nicht entdecken kann. Ich traue mich das oft kaum zu sagen. Man steht ja immer als der große Miesmacher da, der andern ihre Freude nimmt.“

Ihre letzte große Theaterarbeit war „Die Mutter“ von Brecht nach Gorki an der Schaubühne in Berlin. Haben Sie dort gern gespielt?

„Für mich ist das nach langer Zeit mal wieder ein Theater, wo man mit Freude ist und arbeitet. Ich war wirklich gern dort, sehr gern. Und ich mag auch den Stein. Er ist eine große Begabung: phantasievoll, ehrlich, genau in der Arbeit — kein leichtfertiger Schummler. Bei ihm ist alles überprüfbar. Bei ihm ist alles ehrlich. Er braucht keine aufgesetzten Effekte, keine oberflächlichen Aktualisierungen. Das ist ja heute das Elend im Theater: Jeder meint, er müßte was Apartes, was laut Auffallendes machen... Maria Stuart mit einem Delphin sprechen lassen oder irgendetwas anderes Dummes. Das finden die Leute dann apart.“

Was zeichnet Peter Stein nach Ihrer Meinung vor anderen Regisseuren aus?
„Der Stein ist der genaueste. Er zerlegt ein Stück genau, reißt es auf, seziiert es mit ungeheurer Neugierde. Stein kann richtig neugierig sein. Er will ein Stück kennenlernen. Er ist keiner von den aparten Bearbeitern. Also das verstehe ich überhaupt nicht, diesen Bearbeitungsimmel. Dieses Gewimmel von Bearbeitungen. Jeder glaubt, Stücke bearbeiten zu müssen. Warum denn? Das Stück ist da, es ist vorhanden. Man muß es nur lebendig machen. Das tut der Stein. Er ist kein Bearbeiter. Er erarbeitet das Stück. Er macht ein Stück deutlich, blättert es auf, mit all seiner Neugier und Phantasie, aber er verändert es nicht.“

„Die Mutter“ zählt neben der „Courage“ und „Wassa Schelesnowa“ zu ihren Lieblingsrollen?

„Ja, diese Rollen sind mir besonders wichtig. Je mehr ich darüber nachdenke, desto mehr halte ich ‚Die Mutter‘ für die bisher schönste Arbeit vom Stein. Nicht, weil ich gespielt hab‘ — vom Ganzen her. Es war auch die dienlichste Aufführung fürs Publikum.“

Mehr Beifall aber fand die „Peer Gynt“-Aufführung?

„Das ist zu verstehen. Peer Gynt ist anders. Die Aufführung war lustig, anregend, gescheit. Großartiges Theater. Die Mutter war karg, nüchtern, mehr vom Denken als vom Spielen her aufregend. ‚Peer Gynt‘ war für mich ein großes Theatererlebnis, aber schöner fand ich ‚Die Mutter‘.“

Sie sind gebürtige Münchenerin, Brecht kam aus Augsburg, auch heute kommen einige unserer stärksten und unverwechselbarsten jungen Dramatiker aus dem bayerischen Raum. Nach Martin Sperr und Rainer Werner Fassbinder ist im letzten Jahr Franz Xaver Kroetz zum Durchbruch gekommen.

„Eine rückständige Provinz braucht halt viele Talente. Gemeinsam ist den Jungen, wie knapp und genau sie die Sprache benutzen. Diese Verknappung ist enorm. Trotzdem wird alles gesagt. Diese einfache Sprachform, spröde und gar nicht gefällig, ist von großer Schönheit. Sie haben die Fleißer vergessen. Die Lehrmeisterin der Jungen. Das ist schrecklich mit ihr. Immer will sie alles überarbeiten, weil sie meint, es sei altmodisch. Was gut ist, kann altmodisch nie sein. Das hat der Stein mit seiner ‚Fegefeuer‘-Aufführung ja gerade wieder gezeigt.“

Junge Schauspieler engagieren sich heute nicht nur für eine Veränderung und Neubestimmung des Theaters, sondern setzen sich auch für eine stärkere Demokratisierung unserer Gesellschaft ein. Aktiv unterstützen sie die Arbeit der jungen Linken und fühlen sich ihnen zugehörig.

„Ich finde es gut, wenn sie aktiv mitarbeiten. Was mir aber bei vielen der jungen Linken sehr mißfällt, ist, daß sie viel reden und wenig tun. Sicher, sie wollen Richtiges, aber viele von diesen jungen Leuten sind im persönlichen Leben so unglaublich.“

Wie sehen Sie grundsätzlich die heutige Theatersituation, welche neuen Wege sollte das Theater gehen?

„Mies... Mir scheint bisher der einzige Weg doch der vom Stein und der Schaubühne zu sein. Die anderen probieren es anders. Überall haben ja neue Intendanten mit ihrer Arbeit angefangen. Dabei ist das System ja das alte geblieben. Da kommt nichts weiter. Der Versuch von Stein ist bisher der einzige Weg, der konsequent vorwärts weist.“

Sie haben in Ihrem Leben viel gekämpft und viel gearbeitet. Sind Sie ein fleißiger Mensch?

„Eigentlich war ich immer stinkfaul. In der Schule lernte ich immer gerade soviel wie nötig war, um das Klassenziel zu erreichen. Und später — es war nie Fleiß, es war alles Interesse.“

Erasmus Schöfer Gegen Restauration — nicht nur im Theater

Die Bedrohung des einzelnen Autors und der Literatur durch die Konzentration in den Verlagen, durch den Sendezeiten-Abbau in den Funkanstalten, durch die massenwirksam gemachte geistige und sexuelle Porno-Publizistik — abzielend auf eine Disziplinierung der Literatur im Sinne der bestehenden Machtverhältnisse — davon ist in der letzten Zeit viel mitzuteilen gewesen. Teils notgedrungen, teils selbst drängend, haben wir den Kampf dagegen aufgenommen. Es ist ein Kampf, bei dem wir nicht nur unsere Existenz als freie Schriftsteller verteidigen, sondern die kritische und vorwärts treibende Funktion der Literatur selbst.

Es gibt aber ein Gebiet öffentlicher Literatur, hochgeschätzt, viel diskutiert, und mit weit über einer halben Milliarde Jahresumsatz, von dem im Zusammenhang mit der gesellschaftspolitischen und berufspolitischen Bewegung im Schriftstellerverband bisher überhaupt nicht die Rede gewesen ist. Ich meine das Theater.

Die kulturpolitische Bedeutung des Theaters als eines öffentlichen, die unmittelbare, lebendige Kommunikation ermöglichenden Literaturmediums steht im umgekehrten Verhältnis zur Zahl der in ihm tätigen Autoren. Aber die in der Bundesrepublik vorhandenen Theater mit ihrem scheinbar unübersehbaren Angebot von Stücken haben uns die Szene als üppige Oase in der versteppenden Kulturlandschaft erscheinen lassen. Hier zumindest schien dieses Entwicklungsland Kultur bereits auf Weltniveau. Hinzu kam der Eindruck, daß seit den ersten Stücken von Hochhuth, Weiss, Walser, Kipphard die aktuellen Welt- und Gesellschaftsprobleme auf den Bühnen zur Diskussion gestellt wurden, und somit auch in der Hinsicht alles in Ordnung sei.

Aber seit dem Ende der sechziger Jahre hat sich da vieles verändert. Heute steht auf dieser scheinbar noch immer wohllassortierten Szene mehr auf dem Spiel als das Schicksal einiger progressiver Theaterstücke, mehr als die Arbeitsorte und Tantiemen der zeitgenössischen Stückeschreiber — seit einiger Zeit steht die Existenz unseres Theaters als Instrument öffentlicher emanzipierter Kulturarbeit überhaupt auf dem Spiel. Dies sagen heißt nicht, ein neues Blatt im Poesiealbum der permanenten Theaterkrise bedichten, sondern es heißt, unsere Illusion zerstören, daß wir uns in einem „Entwicklungsland Kultur“, mithin im Vordringen gegen die kulturbehindernden und -zerstörenden Kräfte befinden. Den Theaterautoren zeigt sich kraß ein anderes Bühnen-Bild, nämlich das eines Rück-Entwicklungslandes Kultur. Wir können die Vorgänge auch mit einem historisch bekannteren Wort benennen, und das heißt: Restauration.

Wir haben in diesen Tagen einige starke Worte gehört, aber lassen wir uns davon nicht täuschen: in Wirklichkeit liegen wir fast auf den Schultern. Lassen wir uns vor allen Dingen nicht dadurch täuschen und beruhigen, daß bei den Bundestagswahlen die Bevölkerung die konservativen Parteien von der Regierung ferngehalten hat und damit ihrem Wunsch nach Veränderung der Gesellschaft in ihrem eigenen Interesse Stimme gab. Und beruhigen wir uns auch nicht mit dem vor den Wahlen direkt an die Theaterleute gerichteten Worte Willy Brandts: „Die Theater gehören, ebenso wie die Volkshochschulen, die Museen oder die Büchereien, zum notwendigen Bestand unseres Kulturhaushalts...“. Solche Voten sind der Ausdruck von Wünschen, nicht der von bestehenden Realitäten und Tendenzen.

Unsere Kollegen von der Theatergewerkschaft, der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, sind im letzten Jahr durch die teils angedrohten, teils vollzogenen Theaterschließungen, Bühnenfusionierungen, Etatkürzungen wach und aktiver geworden, weil sie erkannt haben, daß hier auf breiter Front ein Abbruch kultureller Potenz vorgetrieben wird. Aber was sie noch in den seltensten Fällen sehen, ist, daß auf dem Weg über die materielle Beschränkung zugleich die geistige und politische Disziplinierung der Theater durchgesetzt wird. Teilweise kämpfen sie selbst auf der falschen Seite, indem sie dem vertrauten alten Bildungs- und Unterhaltungstheater das Wort reden.

Was wir heute in den Rundfunk- und Fernsehanstalten erleben: die Kürzung oder Streichung der Sendezeiten für kulturelle und emanzipatorische Sendungen, die direkten Zensureingriffe gegen einzelne Sendungen auf Betreiben der Unternehmenschaft und ihrer politischen Vordermänner, und die durch beides bedingte verstärkte Selbstzensur der Redakteure — dies alles vollzieht sich derzeit bundesweit in den Theatern. Derselbe Willy Brandt hat in derselben Rede auch dem überlebensgroß geschneiderten, weil so brauchbaren Pappkameraden Reverenz gemacht, als er sprach von der „sauertöpfischen Phase, in der die unnachsichtige Ideologie die Spielfreude abzutöten drohte und das Publikum gouvornantenhaft aus dem Parkett vertrieb“ — inzwischen, sagte er, „darf Theater ja auch wieder unterhaltsam sein“. Hier, aber nicht nur hier, sondern in der Mehrheit der meinungsbildenden Kommentare und Kritiken, wird eine demagogische Verhöhnung der Theaterleute und Dramatiker betrieben, die versucht haben, das Theater aus einem konformierenden Amüsierbetrieb und Klassikermuseum wieder in eine aktive gesellschaftliche Funktion zu öffnen, die versucht haben, den Theaterproduzenten den Weg vom bewußtlosen Chargen und Erfüllungsgehilfen zum produktiv-verantwortungsbewußten Künstler zu zeigen. Mit derselben verhängnisvollen Wirkung wird heute diese freche Irreführung betrieben, die uns weismachen will, die wenigen und in ihrer Praxis viertelherzigen Versuche, das Theater für die kulturell unterprivilegierten Bevölkerungsschichten attraktiv zu machen, hätten schon er-

wiesen, daß dies Publikum eben doch nur mit *Lustiger Witwe* und *Hair* zu führen und verführen sei.

Als wäre schon ernsthaft versucht worden, die starren Kulturpaläste in den verödeten Stadtzentren zu öffnen, zu ausgreifenden Foren der Bürgerschaft zu machen! Natürlich wissen wir, und der unnachsichtige Marxist Brecht hat es gesagt, daß Theater unterhaltsam zu sein hat. Aber er hat auch vorgezeigt, daß die wirkliche Unterhaltung sehr viel zu tun hat mit dem humanen Bedürfnis und der Notwendigkeit, zu denken und sich von Zwang zu befreien. Was uns dagegen heute verkauft wird unter den modisch geputzten Namen „Spielfreude“ und „Phantasie“ und „Unterhaltung“, ist die alte Bewußt- und Geschichtslosigkeit, ist die Neuauflage der Restauration von 1948.

Zu Anfang der sechziger Jahre konnte die CDU in Bonn die Weichen noch fast ungehindert in Richtung Kalter Krieg und private Kapitalanhäufung stellen. Damit provozierte sie in diesem Staat einen Hunger nach Neuem, auch Theater rissen sich da um Uraufführungen und neue Stücke. Gerade jetzt, da die zu Ende der sechziger Jahre noch sehr ungezielte Suche nach Befreiung, die richtungslose Verzweiflung über die herrschenden Zustände bei einem Teil der Lohnabhängigen und der Kulturarbeiter in Analyse und Erkennen der Zusammenhänge übergeht und erste Früchte sich, etwa in der Bundestagswahl, gezeigt haben, da sammelt sich die Reaktion, da baut sie ihre ohnedies kaum angeschlagenen Machtpositionen in Staat und Wirtschaft wie in der Wissenschaft, Pädagogik und Publizistik mit allen Mitteln aus.

Heute — ich spreche wieder nur vom Theater — bleiben wichtige Stücke zeitgenössischer Autoren, egal ob unterhaltsam oder ernst, ob formal, modern oder klassisch, jahrelang ungespielt bei den Verlagen liegen oder kommen über eine müde Uraufführung nicht hinaus. Die Intendanten, direkt oder indirekt unter Druck gesetzt, knebeln erneut ihre mündiger werdenden Ensembles und dienern ihren alten Abonnenten hinterher.

Klassikerbearbeitungen, Neuübersetzungen, Musicals, kleinbürgerliche Rührpössen und tantenhafte Märchenspiele werden uns als die neuen Offenbarungen der Spielfreude angepriesen. Wo das nicht, dürfen wir noch in die Abgründe der menschlichen Seele blicken, ganz wie in der Bildzeitung, nur kunstvoller, damit wir die Abgründe in der Gesellschaft ja übersehen.

Dies alles hat gewiß tiefere Veranlassung als die erleichterte Befriedigung, die ein Wahlausgang hervorrief. Machen wir uns keine Illusionen! Lassen wir uns weder den gerechten Zorn noch den Willen zur gründlichen Kritik abkaufen durch die Versicherung, daß „unser Willy“ die Sache schon schaukeln wird. Die Kräfte der Restauration sind militant und im Angriff, rechnen mit unserer Müdigkeit, mit unserm Vertrauen in die gute Erbtante SPD. Aber die ist selbst nicht so tugendhaft, wie sie sich kleidet, trägt schwarze Dessous und trippelt vorwärts nur, wenn wir sie drücken. Wir haben in diesem Staat kein wirklich

und wirksam freies Austragen der Standpunkte, wir haben nicht mal einen effektiv ausgewogenen Pluralismus. Hier sind der Fortschritt, und mit ihm die Kunst, in der Verteidigung. Die zweite Restauration nach 45 ist im Vormarsch. In der Belletristik ist das zur Zeit noch nicht so deutlich zu merken. In den Theatern und Sendern dafür umso deutlicher. Machen wir aus diesem schleichenden Vorgang einen offenbaren! Über die Restauration schweigen, unter welchen modischen Verbrämungen auch immer, heißt mit ihr ins Bündnis geraten. Von ihr zu reden, sie aufzudecken, im Theater, in der Publizistik, in der Gesellschaft, ist der Anfang offensiver Verteidigung in diesem kulturellen Rückentwicklungsland, ist die Bedingung auch unseres Überlebens als Schriftsteller.

André Müller Über die Fortschrittlichkeit des Gräßlichen

Aus Anlaß von Edward Bonds „Lear“

I

Es ist merkwürdig: in allen Aufsätzen und Kritiken zu dem neuen Stück von Edward Bond, „Lear“, wird ein Umstand geflissentlich unterschlagen, der: daß es sich hier um ein offen reaktionäres Theaterstück handelt, in seiner unendlichen Dürftigkeit lediglich geeignet, von der Bühne herab philosophischen Unsinn, Pessimismus über den Gang der Geschichte, Dunkelheit über die Beziehungen der Menschen untereinander sowie die Aufforderung zu verkünden, jedes Streben nach gesellschaftlicher Veränderung als sinnlos zu unterlassen, dafür gewürzt mit einer überreichlichen Zutat sadistischer Grausamkeit, die sowohl den Bedürfnissen gescheiterter Weltverbesserer wie denen des herrschenden Kulturbetriebes auf das genaueste entspricht.

Ein Vergleich mit dem gleichnamigen Stück von Shakespeare erweist sich als sinnlos; Bonds „Lear“ hat mit dem von Shakespeare lediglich einige Namen aus dem Personenregister gemein. Seine Bearbeitungsmethode: er hat zuerst das gewaltige Bauwerk der Shakespearschen Dichtung bis zur Unkenntlichkeit zerstört, die großen Charaktere zerschlagen und ihrer historischen Bedingtheit entkleidet, die gesellschaftlichen Widersprüche entfernt, seine Harmonie und Schönheit zerbrochen, den Gegensatz zwischen Realität und Utopie — und damit das humane und vorwärtsdrängende Element — begraben und er hat dann aus dem Bauschutt einige zerbrochene Balken, geborstene Fensterrahmen und noch verwendbare Mauersteine hervorgezerrt, um eine kümmerliche Hütte zu errichten, durch die von früh bis spät der kalte Wind der Armseligkeit pfeift. Um das Maß vollzumachen, hat er diese Hütte dann in eine Metz-

gerei verwandelt und ihr kühn den gleichen Namen gegeben, den der frühere Palast trug, so daß man nur noch zustimmend nicken kann, wenn man hört und liest, wie alle heroischen Dummköpfe des bundesdeutschen Theaters dieses „Gebäude“ als reinen Ausdruck des Zeitgeistes lobpreisen und das Publikum beschimpfen, das nicht einmal zu herabgesetzten Mietpreisen darin wohnen mag.

Um auf den reaktionären Kern zu kommen: Bonds Lear ist ein König in einem Niemandsland und in einer Niemandszeit, in denen es Herzöge, Lords und Prinzessinnen ebenso gibt wie Spraydosen, Notizbücher, Teekannen, Gewehre, LKW's, Arbeitslager und anderes modernes Zubehör. Mit diesem ebenso berühmten wie beliebten Trick vermeidet Bond jeden Vergleich mit irgendeiner konkreten gesellschaftlichen und historischen Wirklichkeit. Er gewinnt damit die fragwürdige Freiheit, willkürlich schalten und walten zu können und auf alles und jedes anzuspielen, was ihm paßt, ohne genau sein zu müssen und dafür geradezustehn. Die Welt, also Gesellschaft und Geschichte, wird als Eintopf verstanden, in dem Bond alles Beliebige durcheinandermengt.

Nun entkommt den Gesetzen der Kunst nicht, der sie mißachtet. Wer sich nicht im Konkreten stellen lassen will, der wird eben im Allgemeinen gestellt. Und ins Allgemeine zieht es Bond mächtig. Wenn Shakespeares „Lear“ eine große und geniale Darstellung der sich in Richtung auf den Absolutismus hin auflösenden feudalen Ordnung ist, ein Stück Genesis des Menschen, der sich von den Zwängen des Mittelalters befreit und sich zum modernen Individuum wandelt, das heißt die Darstellung einer konkreten gesellschaftlichen und historischen Lage mit ewig gültigen Einsichten in die Eigentümlichkeit der Kunst und die Natur des Menschen, dann zielt Bonds „Lear“ gleich ins ganz Große, ins Salzburgerische Jedermann; denn er will nichts weniger als den unveränderlichen Lauf der Welt erklären, und wie es sich in solchen Fällen gehört, gleich für alle vergangenen und künftigen Zeiten.

So: Lear läßt um sein Reich eine Mauer bauen, um seinem Volk den Frieden zu sichern — womit Bond sicherlich nur die Gründung der Stadt Leicester durch den historischen König Lear im Jahre 310, den Limes der Römer, die Chinesische Mauer, die Bohlen-Palisaden der Siedler in Neuengland, den Atlantikwall, die NATO-Stützpunkte oder die Dornengehege der Massai meint.

Beim Bau der Mauer werden Hekatomben von Menschen verbraucht, und damit das szenisch sinnfällig wird, läßt Lear gleich zu Beginn einen Bauern erschießen, der an der Mauer arbeitet. Seine Töchter, diesmal zwei und geil und grundlos böse, Fontanelle und Bodice, verbünden sich jedoch mit seinen Gegnern. Lear wird besiegt und flüchtet. Er trifft auf den Sohn eines Totengräbers, der seine Frau liebt. Soldaten der Töchter kommen — es sind die alten — vergewaltigen die Frau und töten den Totengräbersohn, der hiernach als eine Art besseres Ich in Lears Geist herumspukt. Ein Schreiner, der die Untaten ge-

sehen hat, tötet die Soldaten, rettet die Frau, aus der Cordelia wird die Revolutionärin, die zusammen mit dem Schreiner die alte Ordnung stürzt. Die neue ist jedoch um nichts besser. Wieder wird gemordet, gefoltert und hingerichtet. Lear wird im Gefängnis geblendet und die neuen revolutionären Herrscher tun das gleiche, was die alten taten: sie bauen die Mauer weiter, verbrauchen neue Hekatomben Menschen und hören nicht auf Lear, der Einsicht und Frieden predigt. Als er Steine von der Mauer abtragen will, wird er an ihr erschossen.

Der ewige und unveränderliche Lauf der Welt wird also erklärt als Wiederkehr der ewig gleichen Verhältnisse, als eine Kette von Grausamkeiten ohne Ende; die Menschheit als unfähig, sich zu humaneren und höheren Verhältnissen zu entwickeln, da ihr eben beschieden sei, sich wie ein Karussell ewig im Kreis zu drehen. Wie man bemerkt, legt Bond besonderen Nachdruck auf die Feststellung, daß Revolutionen gleichfalls nichts an diesem Weltzustand ändern können, so ehrlich oder gerechtfertigt solche Bestrebungen sich auch begründen mögen.

Nun folgt daraus zwangsläufig, daß jede menschliche Tätigkeit zur Herbeiführung humanerer Weltzustände sinnlos sein muß und daß ebenso keine revolutionäre Tätigkeit, ja nicht einmal fortschrittliche, die Menschheit auch nur einen Schritt weiterbringt. Mit anderen Worten, alle Versuche der Menschen dem Elend zu entgehen, peruanische Slums abzuschaffen, brasilianische Foltermethoden zu beenden, asiatische Großgrundbesitzer zu enteignen, südafrikanische Rassendiskriminierung aufzuheben, den Napalm- und Bombenkrieg der USA in Vietnam zu stoppen, die Macht der internationalen Monopole einzudämmen und zu brechen, oder gar den Kapitalismus in den Sozialismus zu verwandeln, sind eigentlich als überflüssig, unnütz und wertlos einzustufen und als sinnlose Kraftanstrengung besser zu unterlassen. Genau hierin zielt Bonds „Lear“ auf die Verleumdung jeder fortschrittlichen Tätigkeit, muß Bond auch die Bestrebungen der Ärzte und Wissenschaftler, eine Menschheitsgeißel wie den Krebs zu erforschen und unschädlich zu machen, ablehnen, weil ja im Falle des Erfolges die Menschen eben an Altersschwäche sterben.

Diese pessimistische Weltsicht hat Arthur Schopenhauer 1819 erstmals für die Neuzeit in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ verkündet, freilich mit tieferen Überlegungen. Bei ihm finden sich schon die Behauptungen, die Welt sei die schlechteste der möglichen Welten; Leben habe keinen Wert, weil die Summe der durch dasselbe aufgedrungenen Schmerzen weit beträchtlicher sei als jene durch dasselbe ermöglichten Genüsse und der unaufhörliche Zustand überwiegenden Leidens werde durch den schlichten Willen zum Leben notwendigerweise hervorgebracht.

Seitdem haben alle fortschrittlichen Geister diese pessimistische Weltsicht als schlankweg reaktionär entlarvt und darauf verwiesen, daß sie letztlich eine

reine Verteidigung bestehender Gesellschaftsverhältnisse ist, so überlebt, verkommen und veränderungsbedürftig diese auch sein mögen. Besonders dem Marxismus ist diese pessimistische und reaktionäre Philosophie nicht nur völlig fremd, sondern auch eine ständige Verpflichtung, sie im Interesse der Verbreitung und Durchsetzung seiner eigenen entgegengesetzten Ideen unermüdlich zu bekämpfen. Es ist den Pseudolinken an den bundesdeutschen Theatern vorbehalten geblieben, mit Bonds „Lear“ diese reaktionäre Weltanschauung als Ausdruck „linker“ Überzeugung anzupreisen.

II

Dieses reaktionäre und dürftige Theaterstück würde nicht ein solches Aufsehen hervorrufen — und die pseudolinken Schwätzer würden es seines Schopenhauerschen Weltpessimismus wegen allein nicht so schätzen —, enthielte es nicht eine solch durchgehende Beimischung von Grausamkeit, daß Seneca, würde er es lesen können, vor Neid erblassen müßte. In Bonds „Lear“ wird in einer unaufhörlichen Folge gemordet, gefoltert, gequält, erschossen, erschlagen und umgebracht, daß sich als Regievorschlag empfiehlt, im Schnürboden des Theaters einen Öltank, mit Ketchup gefüllt, anzubringen und es durchgehend von oben tropfen, rinnen und fließen zu lassen (am besten gleich auf die ersten Reihen des Publikums mit, um dieses, der Schwestermode wegen, in die Handlung einzubeziehen). Lear wird, wie schon bei Shakespeare, geblendet, hier allerdings mit kalkulierter Spannung und wissenschaftlich genau. Wenn man später Lear den aufgeschnittenen Leib seiner Tochter zeigt, wühlt er in ihren Eingeweiden, die er für Perlen, Edelsteine und andere Kostbarkeiten hält. Warrington, ein Lord, wird derart gefoltert — erst werden ihm Hände und Füße gebrochen, dann werden ihm Stricknadeln durch die Ohren gestochen —, daß während dieser Szene regelmäßig ein Teil des Publikums empört das Theater verläßt. Bonds „Lear“ besteht in der Hauptsache aus solchen Horrorszenen, die sich in ihrer wahnwitzigen Häufung am Ende selber abstumpfen. Aber es ist diese Seite des Stückes, die es den Pseudolinken so lieb und teuer macht: die Darstellung des Grausamen im Theater soll nämlich fortschrittlich sein, links, und — so konnte man auch hören — die wirklich revolutionäre Theaterkunst.

Ein Beispiel dafür, wie weit die Verwirrung und Verblendung gediehen sind: als bei der „Lear“-Inszenierung in Bonn Besucher das Theater nach der Stricknadelzene schimpfend verließen, riefen ihnen andere, die hingerissen den Folterungen folgten, nach: „Schöne Grüße aus Vietnam!“ Dieser Hinweis auf Vietnam — wo solche Scheußlichkeiten tagtäglich von US-Soldaten und ihren Handlangern begangen wurden — ist es immer wieder, der, zusammen mit Hinweisen auf ähnliche Vorkommnisse woanders und auf die allgemeine Brutalisierung der menschlichen Beziehungen überhaupt, Bonds theatralische Scheuß-

lichkeiten letztlich als „realistisches“ Bild unserer Zeit rechtfertigen soll, dem man sich zu stellen habe und das die Menschen aufrüttle, etwas dagegen zu tun. Nun müßte den Verfechtern dieser Ansicht — hätten diese nicht, durch das Studium von *Theater heute* angeregt, beschlossen mit dem Denken aufzuhören — eigentlich der Widerspruch zwischen dem Schopenhauerschen Pessimismus, also der reaktionären Weltsicht Bonds auf der einen und der angeblich fortschrittlich gemeinten Darstellung der Grausamkeit auf der anderen Seite auffallen. Wieso — so mußte doch die Frage lauten — kann Bond hier die Untaten, die in Vietnam begangen werden, anklagen wollen, wenn er andererseits eine Weltsicht predigt, nach der jeder Kampf gegen solche Untaten sinnlos sein muß? Und weiter: War etwa sein früheres Stück, „Early Morning“, in dem der Fortschritt der Menschheit als Anwachsen der Leichenhalden bestimmt wird — und dessen Inszenierung in Zürich man Peter Stein leider als links hat durchgehen lassen, weil die richtigen Einwände dagegen von den falschen Leuten kamen — waren also dessen Horrorszenen auch ein „realistisches Abbild“ unserer Welt und eine gegen den Vietnamkrieg aufrüttelnde Darstellung? Wenn das so ist, dann ist auch jeder Horrorfilm, jeder Italo-Western, jede Darstellung von Sadismus und Brutalität im Kino ein fortschrittlicher Akt. Dann sind Machwerke wie „The Devils“, „Straw Dogs“ oder „A clockwork Orange“ offenbar reine Anti-Vietnam-Kriegs-Filme. Eigenartigerweise wird diese Art Filme in Hollywood nun von den gleichen Gesellschaften hergestellt, die mit ihrem Kapital auch in den Rüstungsfabriken stecken oder die mit dem Geld von Rüstungskonzernen betrieben werden, die die Napalmbomben, die B-52-Bomber, die Pestizide und all das Kriegsgerät produzieren, mit dem die Untaten in Vietnam verübt werden. Die Monopole bekämpfen sich da sozusagen selber: während sie mit der rechten Hand morden, klagen sie sich mit der linken Hand an! Hier sieht man, wo man endet, wenn man die Theorie, die Darstellung von Grausamkeit rüttle das Gewissen wach, einmal konsequent zu Ende denkt.

In Wirklichkeit ist die Grausamkeitsmaske nichts anderes als die systematische Gewöhnung des Menschen an die Barbarei, die Abstumpfung seiner Empfindsamkeit, die Lähmung seiner Ethik, das Einschläfern seiner Moral: einmal, um ihn bei gleichen Vorgängen in der Wirklichkeit, die imperialistische Politik immer wieder und immer barbarischer hervorbringt, nicht oder nur noch abgeschwächt sich dagegen empören zu lassen, und zum anderen, um ihn bei Bedarf als Komplize verwenden zu können. Es ist kein Zufall, daß die Grausamkeitswelle in den USA ihren Hauptausgangspunkt hat, übrigens begleitet von einer subtilen Theorie, die de Sade als den eigentlichen Revolutionär gegenüber Marx begreift. Es ist einleuchtend, daß diese Darstellungsmethode sich ideal mit einer pessimistischen Weltsicht koppelt, die barbarische Tatbestände als unabänderlich, immer wiederkehrend, und auch als durch Revolutionen

nicht veränderbar erklärt. In Bonds „Lear“ waltet nämlich kein Widerspruch: der Pessimismus und der Grausamkeitstreck gehören hier untrennbar zusammen. Beides stinkt zum Himmel und das Erscheinen dieses Stückes auf den bundesdeutschen Bühnen ist beileibe kein fortschrittlicher Akt, sondern einer der vielen Versuche, das Theater endgültig auf das Niveau der entsprechenden Kinoproduktionen zu drücken. Um es scharf zu sagen: Bonds „Lear“ ist ein Beitrag zu jener Ideologie, die den Vietnamkrieg als eine Art Naturereignis hinnimmt. Wer dieses Stück spielt — darüber muß Klarheit geschaffen werden —, macht sich zum Komplizen dieser Ideologie, was immer er beabsichtigt, denn es kommt nicht darauf an, was ein Mensch Gutes will, sondern was er tut. Was übrigens die Frage angeht, wie es denn da mit Shakespeare stünde, bei ihm gäbe es doch die Darstellung von Untaten auch, so kann man dazu nur Wolfgang Harich zitieren, der in seiner Polemik „Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß — aus Anlaß der ‚Macbeth‘-Bearbeitung von Heiner Müller“ in *Sinn und Form* 1/73 schrieb: „... wenn Shylock, auf seinen Schein pochend, ein Pfund Fleisch, herauszuschneiden aus dem Leib Antonios, fordert, wenn Regan im ‚Lear‘ Gloster die Augen ausreißen läßt, wenn Richard III. sich in ungeheueren Bosheiten hineinsteigert, sind das stets Extreme des Verhaltens, in denen die Offenbarung eines Charakters ihre letzte Zuspitzung erfährt und die Grenzmöglichkeiten einer unentrinnbaren Kollision aufscheinen“. Dies ist aber das genaue Gegenteil der Verfahrensweise, die Bond benutzt. Und wen es danach verlangt, gründlicher zu erfahren, ob die Darstellung des Gräßlichen auf der Bühne den Zuschauer überhaupt aufrütteln kann, dem ist zu empfehlen, in Hegels „Ästhetik“ die Abhandlung über das Drama nachzulesen. Hier nur soviel: „... besonders erkaltet das Gräßliche mehr, als es erwärmt ... es hilft nichts; man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf“. (Hegel: Ästhetik — Das dramatische Kunstwerk. Aufbau Verlag, Berlin 1955. Seite 1051/52).

III

Ein bestimmtes Phänomen bedarf hier der Erklärung: nämlich weshalb so viele Intendanten, Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler ein so reaktionäres Stück wie Bonds „Lear“ für ein fortschrittliches halten können, weshalb der Schopenhauersche Pessimismus und die Senecasche Horrortechnik — wenn auch heruntergekommen — auf einmal wieder einen fruchtbaren Boden finden? Zwar hat die Fähigkeit, zwei verschiedene Sachverhalte als zusammenhängend oder als sich widersprechend zu verstehen, ganz allgemein abgenommen, aber hierfür sind auch wieder hauptsächlich die Gründe interessant. Natürlich verhält sich das Schauspiel von Frankfurt am Main herausfordernd beschränkt, wenn es auf die Massenproteste gegen die „Lear“-Inszenierung im Brustton der

linken Phraseologie feststellt, man habe sich verpflichtet gefühlt, die „aktuelle Wahrheit“ sagen zu wollen, und wenn es auch nichts Besseres weiß als in Bond einen Kämpfer für die Gewaltlosigkeit (!) zu sehen. Nur: Woher kommt diese Beschränktheit? Was lähmt da das Denkvermögen? Woher rührt die Neigung die Bühne in ein Schlachthaus zu verwandeln? Warum wird — schon seit Jahren — der belanglose und gescheiterte Philosophie-Krämer Artaud mit seinem Theater der Grausamkeit hochgespielt — zum Beispiel von *Theater heute*, das noch bei keiner Kreation einer überflüssigen Bühnenmode fehlte? Warum drängen die Frankensteins auf die Bühne? Warum trimmen Regisseure heute Gewaltszenen auf „realistisch“? Warum werden eigens Stücke ausgegraben, in denen es kräftig zugeht? Warum werden Hühner auf der Bühne geschlachtet oder Ritualmorde zelebriert? Kurz: Warum wird soviel Ketchup im Theater verbraucht?

Schopenhauer bringt uns da weiter. Sein Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ erschien 1819 und der darin waltende Geschichtspessimismus erklärt sich historisch durch den Umstand, daß der Sturz Napoleons die letzten Illusionen über den Charakter der französischen Revolution zerstört hatte. Ihr Ergebnis, die moderne bürgerliche Gesellschaft mit ihrem nunmehr freien Profitstreben, ihrer Beschränktheit und ihrer neuen Klassenstruktur, ließ sich nun schwerlich noch als die Erfüllung der schönsten Menschheitshoffnungen ansehen. Abseits der Hegelschen Schule, die immerhin einen Teil der historischen Dialektik dieses Prozesses begriff, bildete sich bei Schopenhauer die Überzeugung heraus, die Welt sei eben grundsätzlich schlecht und lasse sich zu keinem Besseren kehren. So ist der Pessimismus Schopenhauers seinem Wesen nach Enttäuschung an der Revolution, wie privat die Anlässe dazu immer auch gewesen sein mögen. Noch deutlicher zeigt das der spätere Erfolg dieser Philosophie beim gemeinen Mann, wo sie immer ihr entscheidendes Wirkungsfeld hatte; er setzt genau nach 1849 ein, nach der gescheiterten bürgerlichen Revolution in Deutschland — „Die Welt als Wille und Vorstellung“ stieg zum Bestseller auf.

Untersucht man das neue Wirken der Schopenhauerschen Philosophie nach dem zweiten Weltkrieg in der Mehrzahl der entwickelten kapitalistischen Staaten, so findet man sofort, daß ihre Neuauflage stets mit einer Neuauflage der Enttäuschung an der Revolution untrennbar verbunden ist. So wurde das absurde Theater der Beckett und Ionesco in den fünfziger Jahren von jener Weltanschauung geprägt und getragen, welche die kapitalistische wie die sozialistische Wirklichkeit als gleichermaßen unbefriedigend ansah und die den Sozialismus als Alternative zum Kapitalismus ablehnte, weil dort, wo er entstanden war, er nicht sofort abstrakten Idealvorstellungen entsprach. Was später die APO so sehr auf das Niveau einer Theaterrevolution drückte, war wieder diese Ideologie des dritten Weges, die nun die kapitalistische wie die sozialistische Wirk-

lichkeit gleichermaßen als bekämpfungswert verstand, und die sich damit vollkommen isolierte und zum Possenspiel wandelte.

Das Scheitern der APO führte in der Bundesrepublik dann bei ihren Helden zu jenem Katzenjammer, den die Schopenhauersche Philosophie am besten ausdrückt, (in der übrigens das Hippietum, der Jesuskult, der Zen-Buddhismus und ähnliche Fluchtstrukturen schon vorgesehen sind). Diese dient nun dazu, entweder den Übergang zu einem rein bürgerlichen Dasein zu rechtfertigen (im Theater den Übergang zum Boy-Gobert-Prinzip) oder sie gibt den Hintergrund ab für die neuen Helden-Posen, wonach es darauf ankomme, die „aktuelle Wahrheit“ zu sagen und zu zeigen, wie hoffnungslos es um alles bestellt sei. Und an diesem Punkt werden viele, oftmals ohne es zu wollen, noch ohne es zu begreifen, zu Verteidigern dessen, was sie eigentlich bekämpfen wollen. Denn diese Wahrheit bleibt: Ein pessimistisches Weltbild dient allemal denen, die am weiteren Bestehen der bestehenden Verhältnisse interessiert sind.

Hier erklärt sich auch die Vorliebe für die Senecaschen Greuel. Jedes Denken, das zu der Auffassung der Unveränderlichkeit dessen gelangt, was es haßt und abschaffen will, eignet sich damit eine Ohnmachtsstruktur an; ihm bleibt nur noch sich zu rechtfertigen und aufzuzeigen, daß Unrecht und Grausamkeit **existieren** und gleichzeitig ewig sind. Und wie gerne schreit, auf den niemand hört, und wie leicht Amok läuft, der keinen Ausweg mehr weiß: so gebiert diese Ohnmachtsstruktur im Denken kleinbürgerlicher Intellektueller, die im Grunde nicht mehr ein noch aus wissen, jene Meinung, die die Darstellung der Greuel bereits für deren Bekämpfung hält und die sich am Ende immer mit dem Argument zu rechtfertigen sucht, man zeige die Welt wie sie sei, wo man eigentlich nur zeigt, daß man selber nicht mehr weiter weiß. Sie steht ebenso logisch am Ende der theoretischen APO, wie Baader und Meinhof am Ende der praktischen. Es ist also an der Zeit, mit dem Unfug überhaupt aufzuhören.

Noch ein Hinweis: der Erfinder der theatralischen Greuel, Seneca, im Hauptberuf Philosoph — der Stoa, versteht sich — war im Nebenberuf Prinzen-erzieher. Sein Schüler hieß Nero. Und daß Seneca sich in einem warmen Bad die Pulsadern aufschnitt, als er alles endgültig verdorben sah, einschließlich seiner pädagogischen und die Welt-verbessernden Bestrebungen, verdient in Erinnerung gerufen zu werden. Auch, daß er zwischendurch seine Philosophie in ein Dutzend Tragödien faßte, in denen er, analog zum feinen Geschmack der Gladiatorenspiele, statt einer Untat der griechischen Tragödie immer gleich zehn setzte. Schon damals änderte das nichts. Er hatte nur die Kunst heruntergebracht.

Manfred Wekwerth Produktive Unruhe

Ein Gespräch mit Ursula Reinhold

Was bedeutet für Sie Bertolt Brecht? Welchen Einfluß hatte die persönliche Begegnung mit ihm für Ihre Entwicklung?

Ich könnte jetzt natürlich sagen: alles. Da gibt es diesen schönen Satz von Hegel, mit dem die große Logik anfängt: alles und nichts ist dasselbe. Ich finde es auch nicht richtig, wenn ich hier eine Würdigung vornehme für etwas, das Würde genug hat. Ich würde vielleicht für mich sagen, daß die Begegnung mit Brecht wahrscheinlich der Anstoß war, daß ich überhaupt Theater mache. Ich war vorher in der Volkskunstbewegung tätig, hatte jahrelang eine sehr gute Laienspielgruppe, zu der z. B. als Dramaturg Helmut Baierl gehörte, Erich Franz als Hauptdarsteller. Dazu gehörten einige, die jetzt Intendanten und Regisseure sind, also eine sehr ergiebige Laienspielgruppe. Dennoch habe ich es immer mehr als Freizeitbeschäftigung betrachtet, weil mich die Naturwissenschaften brennend interessierten. Ich habe ein bißchen Mathematik und Physik betrieben und mochte das auch eigentlich sehr gut leiden. Mit diesem Zwiespalt kam ich immer nicht so zurecht, weil mir die Kunst damals so völlig abseits von jeglicher wissenschaftlicher Betätigung schien, und andererseits die Wissenschaft noch entfernter von der Kunst. Und da war meine Begegnung mit Brecht, mit seiner Denkweise, mit seiner Verhaltensweise und auch natürlich mit seiner Arbeitsweise. Es war Neuland, das ich staunend und dann mit Freude und Begeisterung betrat. Ich merkte, daß man dort eigentlich das Wesentlichste lernte, was es zu lernen gibt: nämlich das Lernen selbst und daß man nie damit aufhört. Ich meine: die Grundforderung Brechts, die Welt als eine veränderbare Welt darzustellen, bezieht sich ja nicht nur auf große historische Prozesse. Da stimmt es sozusagen auf hoher geschichtsphilosophischer Ebene, indem Brecht die letzte Feuerbach-These auf sein Theater anwendet. Aber bei Brecht stimmte es eben auch im Persönlichen. Es passierte, daß Brecht von Unruhe und Unbehagen erfaßt wurde, wenn zum Beispiel eine Probe ohne jede Veränderung lief. Wenn sich alles abgerundet, harmonisiert hatte, bekam Brecht ein physisches Unbehagen. Kurz vor seinem Tode sagte er mir einmal einen Satz, über den ich sehr gelacht habe. Später kam ich dahinter, daß hier etwas Wichtiges formuliert wurde: Denken ist nicht nur eine Tätigkeit des Kopfes, sondern eine Kommunikation zu sich selbst, eine gesellschaftliche Verhaltensweise. Brecht sagte, was er auch immer geschrieben haben mag, letzten Endes sei Dialektik für ihn Gefühlssache. Das klingt überhaupt nicht nach Brecht, und dennoch ist es eigentlich der Schlüssel für das, was er entdeckt hat. Und ich will es einmal auf eine Formel bringen, die, wie alle Formeln, ungenau ist: Brecht hat entdeckt, daß es für die Kunst nötig wird, in Zeiten, wo die Wissenschaft zur unmittelbaren täglichen Produktivkraft wird, aus eben dieser Tätigkeit des Denkens, des Veränderns und des

planvollen Handelns, die Genüsse zu beziehen, die Genüsse, die man vorher aus jenen Leidenschaften bezog, die das Gegenteil vom Denken waren. Ich meine z. B. die rasenden Shakespeare-Helden, die das Irrationale ihrer Zeit auch im Irrationalen ihres Denkens verkörperten und daran auch zugrunde gingen, in den Amokläufen. Brecht wollte auf diese großen Leidenschaften nicht verzichten. Manche fürchten, daß man durch die Verwissenschaftlichung, die natürlich der Marxismus im Zusammenleben der Menschen bringt, auf Emotionen, auf Leidenschaften, auf Schönheiten, auf Gefühle verzichten müsse. Brecht ging es eigentlich darum, nicht nur nicht zu verzichten, sondern neue, größere Leidenschaften durch wissenschaftliches Verhalten, sprich planvolles Verhalten, in der Gesellschaft freizusetzen. Und er sah keinen unüberbrückbaren Abgrund zwischen der Leidenschaft und der Sachlichkeit.

Marx betrachtet den Menschen als Endzweck und Selbstzweck. Seine Fähigkeiten, seine menschlichen Bedürfnisse, seine Genüsse, seine Vermenschlichung, seine Individualität und all diese durch Arbeit den Menschen geschaffenen Möglichkeiten müssen durch sinnvolles, planvolles, denkendes Verhalten noch mehr freigesetzt werden. Wenn das nicht so wäre, stimmte der ganze Marxismus nicht. Und ich kann mir vorstellen, daß eben solche Formulierungen, Sachlichkeit und Leidenschaft in Synthese zu bringen, für Brecht ein großes Vergnügen bedeutet hätten. Darin liegt nach meiner Meinung auch Brechts Verdienst. Er hat sozusagen dem Theater den Riegel des in dieser Zeit denkenden, planvollen, wissenschaftlichen Verhaltens geöffnet, wie es in unserer Weltanschauung, im Marxismus-Leninismus, zum Ausdruck kommt. Brecht hat den Riegel dieses noch sehr verschlossenen Tores für das Theater aufgestoßen, zumindest ist nun die Richtung bekannt, daß wir zu einer neuen Art der Naivität kommen müssen. Verwissenschaftlichung heißt ja nicht, die Welt zu verkomplizieren. Kompliziert wird sie nur für den, für den die Wissenschaft ein Mythos ist, und die Wirklichkeit undurchschaubar. Es wird nie und zu keiner Zeit alles in jedem Moment von einem einzelnen durchschaubar sein. Diese Vorstellung der mechanischen Bewußtheit des Menschen, der bewußt lebt in dem Sinne, daß ihm immer die historisch-philosophischen Dimensionen dessen klar sind, was er macht, wird es nicht geben. Denn dann gäbe es keine Spannung mehr zwischen individuellem und gesellschaftlichem Handeln. Daß das individuelle und gesellschaftliche Anliegen generell deckungsgleich sind, stimmt auf einer historischen Ebene. Im einzelnen heißt das, daß die Durchschaubarkeit (Verwissenschaftlichung) gerade den subjektiven Faktor nicht schmälert, sondern vergrößert, Individualität wird freigesetzt, Einmaliges geradezu produziert. Anders gesagt: die Verwissenschaftlichung auf der einen Seite befreit den Menschen vom Druck der Undurchschaubarkeit. Die Ökonomie wird durchschaubar, also wird sie für den Menschen kein menschliches Problem, sondern ein sachliches. Das heißt aber nicht, daß der Mensch dadurch überschaubar oder eindeutiger wird, sondern er wird vieldeutiger, widersprüchlicher, universaler und die Unterschiede wer-

den mobilisiert. Die Objektivierung dieser Wirklichkeit erhöht den subjektiven Faktor, so daß der Mensch dann wirklich aus seinem Bedürfnis heraus produziert. Das aber heißt, daß sein Bedürfnis von dem des anderen Menschen sich unterscheiden muß. Das heißt, daß die Organisation der individuellen Unterschiede im Kollektiv ja ein Anliegen des Kommunismus ist, der kommunistischen Gesellschaft, die eine soziale Gleichheit voraussetzt. Es gibt einen wunderbaren Satz bei Marx, der diese Phase beschreibt. Wenn A der gleiche ist wie B, gibt es keinen objektiven Grund des Zusammenschlusses: nur wenn A hat, was B fehlt und umgekehrt, entsteht die Notwendigkeit der Gesellschaft.

Verwissenschaftlichung setzt also die Möglichkeit einer größeren Naivität frei. Das ist eine dialektische Einheit zwischen Durchschaubarkeit und Einmaligkeit, im philosophischen Sinne zwischen Unausschöpflichkeit der Materie und dem Versuch der allmählichen Annäherung durch die Wissenschaft und die Erkenntnis. Das ist ein Prozeß, der nie ein Ende hat — im Gegenteil. Brecht sagte es einmal mit dem sehr schönen Satz: Erst wenn alle auf gleicher Stufe stehen, wird man ihre Unterschiede bemerken. Und erst, wenn der eine hat, was dem anderen fehlt, und das in gesteigertem Maße, produziere ich ein objektives Bedürfnis nach Vergesellschaftung und nach Gesellschaft überhaupt. Und insofern ist sozusagen der beste Kitt des Kollektivs die unterschiedliche Persönlichkeit bei Verantwortung für das Ganze. Und der zweite Punkt: die Verwissenschaftlichung im Sozialismus ist aber nur eine Seite des Prozesses, der auf der anderen Seite durch die Individualisierung, Vermenschlichung nicht nur begleitet, sondern durchdrungen wird.

Mit der Wissenschaftlichkeit ist wohl eine Produktivität bezeichnet, eine produktive Haltung des Menschen zur Umwelt.

Die produktive Lebenstätigkeit des Menschen, die eben darin besteht, sich selbst als Mensch zu verwirklichen, indem er die Umwelt und sich selbst verändert. Das ist im Grunde damit gemeint. Brecht führte immer Beispiele alltäglicher Weitsicht an. Für ihn ist es eine rührende und große Wissenschaftlichkeit, wenn sich einer, will er einen Ausflug machen, bei Sonnenschein einen Hut mitnimmt oder einen Regenschirm in der Aussicht, es könnte regnen.

Die Welt durch die Kunst verändern, in der Kunst die Welt als veränderbar darzustellen: Wie wirken sich diese beiden Erkenntnisse auf die Art Ihrer Inszenierungen aus? Oder erst einmal: Welche Bedeutung haben sie bei der Auswahl der Stücke, die Sie inszenieren?

Was wir noch mit Brecht besprechen konnten, war ja eigentlich erschreckend wenig. Ich habe 1951 im Berliner Ensemble als Regieassistent und Schüler Brechts angefangen. Mir erscheint es, wenn ich jetzt darüber nachdenke, als eine lange Zeit. Es war ja wirklich nur von 1951 bis 1956. Brecht hinterließ enorme Anregungen, und es reicht nach meiner Meinung kein Leben aus, um sie zu realisieren. Aber eines, glaube ich, war das Wesentliche: die kritische Haltung, die uns Brecht empfohlen hat. Sie ist alles andere als eine negierende, sie hat nichts

zu tun mit der kritischen Theorie Adornos. Für Brecht war die Kritik nur sinnvoll, wenn zu der Negation eben die Negation kam, als Aufhebung in eine neue Position. Kritik hieß bei Brecht Veränderung zum Besseren und nichts sonst. Das heißt aber nicht, daß die Kritik, die Brecht an bestimmten Erscheinungen übte, nicht hart war, nicht konkret war und sein mußte. Sie bedeutete aber nicht ein Steckenbleiben in der Kritik. Brechts Empfehlung der kritischen Haltung ist die Empfehlung einer zutiefst politischen verändernden Haltung, die nur am Resultat gemessen wird, an einer sichtbaren Verbesserung der Gesellschaft, der Umwelt oder ganz konkret im Betrieb, im Theater. Der Begriff der kritischen Haltung, den Brecht ja in seinem Theater wünschte, sollte sowohl bei den Zuschauern als auch bei den Schauspielern wieder einmal in die Debatte gebracht werden. Wir müssen ihn nicht scheuen, daß er etwa verwechselt wird mit der kleinbürgerlichen Theorie des Kritisierens, der Nörgeleien oder der großen Verweigerung.

Und so war, glaube ich, die Empfehlung Brechts, auch ihn kritisch zu betrachten, gemeint. Das heißt, seine Ansichten und seine Vorschläge an ihrer Gültigkeit in den Klassenkämpfen der Zeit zu messen, die uns bevorstanden nach Brechts Tod, in den Veränderungen, die ja enorm sind. Ich meine nicht so sehr die Veränderungen auf dem Gebiet der Wissenschaft, sondern vor allem das Heranwachsen eines sozialistischen Weltsystems. Das sind Dinge, die Brecht zwar ahnte, aber doch noch nicht so genau wußte.

Ich meine, daß ein kritisches Betrachten Brechts nicht bedeutet, daß man ihn ablehnt. Ich bin in letzter Zeit oftmals von sehr brechtgläubigen Jüngeren (die ich nicht sehr schätze) kritisiert worden, ich würde Brecht kritisch betrachten. Aber nach meiner Meinung hat sich Brecht vor allem selbstkritisch betrachtet, und da fängt seine Anwendung des marxistischen Verhaltens auf das Theater an. Das bedeutet, daß wir vor allem von ihm lernen, mit dem Theater verändernd und veränderlich zu bleiben. Es war zum Beispiel ein richtiger Entschluß 1961, nachdem die Staatsgrenze gesichert wurde, nicht *Coriolan* zu spielen, obwohl das Brecht so vorgesehen hatte, sondern *Die Tage der Commune*, um den richtigen Gebrauch der Macht durch die neue Klasse, durch das Proletariat, darzustellen, am Beispiel der Pariser Commune, die an falscher Humanität zugrunde ging. In diesem Falle haben wir uns, wenn man so will, gegen Brecht verhalten, der eigentlich planmäßig den *Coriolan* vorgesehen hatte in der Entwicklung bestimmter Spielweisen, Formen der Auseinandersetzung mit Shakespeare usw. Das stand laut Brecht auf dem Programm. Wir haben uns nicht daran gehalten und haben ein Stück wie *Die Tage der Commune* auf den Spielplan gesetzt und damit die Probleme der kritischen Haltung als Position, als verändernde Zustimmung. Denn in diesem Stück gibt es von Brecht sozusagen die große Zustimmung, aber auch die Forderung, daß dafür Kritik besonders vonnöten sei.

In diesem Falle haben wir nicht nur versucht, die künstlerischen, ästhetischen

und kunstphilosophischen Anregungen Brechts zu befolgen und anzuwenden, sondern vor allem sie immer wieder zu messen am aktuellen Klassenkampf der Zeit, um von hier aus auch die künstlerischen Impulse zu beziehen. Uns hat es natürlich gefreut, daß bestimmte neue Spielweisen in den *Tagen der Commune*, z. B. die Darstellung der Arbeiter in diesem Stück, gelungen sind, so spielten Schauspieler, die bis dahin noch nie Arbeiter gespielt hatten, Arbeiterfiguren, die lebendige Beweise waren gegen die These, daß das Kollektiv die Persönlichkeit schmälert. Dieses Stück, *Die Tage der Commune*, liefert weit über die nur theoretische Beweisführung hinaus Einsichten, Gefühle und Leidenschaften für die Namenlosen, wie die Communarden sich ja 1871 selbst nannten. In ihren Gesichtern und ihrer Individualität entstand eine Poesie neuer Art. Nur dadurch entstand im Grunde politisches Verhalten. Und hier scheint mir, um auf den Anfang zurückzukommen, daß eben hier eine echte Rührung, Anrührung der Leute möglich wurde. Ich habe nie etwas gegen Rührung der Leute, Brecht hatte nie etwas gegen Tränen, wenn sie produktiv sind, und Rührung, wenn sie Anrührung ist. Die Tötung der Emotion, die nachträglich von einigen, die Brecht besonders gut verstanden haben wollten, vorgenommen wird (als habe Brecht die Unterkühlung gefordert, kalten Verstand auf dem Theater) — sie töten Brecht zum zweiten Mal.

Das kommt, glaube ich, auch daher, daß die theoretischen Schriften Brechts oftmals polemisch ausgerichtet waren: sie richteten sich beispielsweise gegen eine durch den bürgerlichen Kulturbetrieb produzierte „Gefühlsduselei“. Darum gibt es stellenweise in seinen theoretischen Äußerungen gewisse Extreme, die nur aus der Polemik zu verstehen sind.

Ich würde sagen, es hat bei Brecht noch einen Grund. Brecht selbst war ein sehr spontaner Denker. Brecht hatte also den anzustrebenden Zustand oder Prozeß für sich erreicht, daß man es sich leisten kann, der Arbeit wegen zu arbeiten oder besser gesagt, er bezog alle Impulse aus der Arbeit.

Und das war auch der Grund, weshalb Brecht, wenn er dachte, arbeitete, es außerordentlich spontan machte. Es gab bei Brecht keine rein theoretischen Diskussionen. Gerade weil Brecht immer vom Hundertsten ins Tausendste kam und dadurch so enorm anregend war, zwang er sich in theoretischen Schriften immer zu einer gewissen Selbstdisziplin, die dann fast zum lateinischen Satzbau hin tendierte. Er reproduzierte damit die Logik, die ihm in der Arbeit oft fehlte oder die er beiseite schob, in theoretischen Schriften als Selbstdisziplin. Diese Schärfe entsteht nicht nur aus der Polemik, sagen wir einmal gegen den bürgerlichen Gegner, sondern auch daraus.

Brecht schrieb einmal von sich selbst, er könne überhaupt nicht rein logisch denken. Gerade weil das so ist, hätte er sich um so mehr dazu gezwungen. Und das machte die Arbeit mit ihm so enorm anregend, weil er, um auf den Anfang zurückzukommen, wirklich Dialektik zu seinem Verhalten gemacht hat. Ihm wurde übel, wenn etwas starr gemacht wurde. Wahrscheinlich ist diese Unruhe,

die produktive Unruhe, das, was man am meisten von Brecht lernen konnte. Und das habe ich versucht dann nach Brechts Tod weiterzuführen. Wir waren ja damals alle sehr jung, und ich mußte noch völlig unvorbereitet eine sehr wichtige künstlerische Aufgabe übernehmen, zusammen mit Helene Weigel das Theater führen. Wir haben bestimmt in vielen Punkten weniger Qualität produziert, das ist schon klar, aber eines haben wir, glaube ich, nicht verloren: diese schöpferische produktive Unruhe im Theater. Es gab keinen Tag, wo nicht über die Weltlage diskutiert wurde, über den Klassenkampf, über die Kunst anderer Theater. Es wurde über Probleme diskutiert, geschimpft, es wurde polemisiert. Es waren auch immer Bücher, Schriften unter den Schauspielern. Zum Beispiel wurde plötzlich Lenins Fragment zur Frage der Dialektik entdeckt, herumgereicht, und es war im Gespräch. Man könnte die Geschichte des Berliner Ensemble in dieser Zeit immer nach Entdeckungen schreiben, die einer machte und die dann um sich griffen wie ein Lauffeuer. Das Theater war angesteckt von einer produktiven Unruhe. Und das, glaube ich, haben wir von Brecht gelernt. *Sie sagten, Brecht richtig verstehen, heißt nicht bei ihm stehen bleiben, sondern ihn selbst auch kritisch sehen. Brecht hatte ja in seinen Stücken, sie erwähnten „Die Tage der Commune“, die Probleme der sozialistischen Gesellschaft erst in ihren Anfängen gesehen. Wie kann man von Brecht lernen, wenn man die Entwicklungsprobleme der sozialistischen Gesellschaft auf der Bühne bzw. im Film darstellen will? Warum haben Sie sich gerade solche Stücke wie die „Optimistische Tragödie“ ausgesucht, warum jetzt „Zement“?*

Zunächst einmal: Diese Themen standen in unserem Themenkatalog, den wir uns einmal vor vielen Jahren gemacht hatten. Es gab bei Brecht eine Linie, man könnte sie die großen Knotenpunkte oder Drehpunkte der Geschichte nennen: wie z. B. die Französische Revolution, Tage der Commune, Oktoberrevolution, unsere Umwälzungen 1945, Beginn des Aufbaus des Sozialismus. Diese Drehpunkte sollten immer wieder und jeder Generation neu wie eine Stafette lebendig überliefert werden, damit sie versteht, was revolutionäres Verhalten ist, damit es nicht nur zum Bildungserlebnis abgeleitet. Insofern sind diese Themen, die ich mir aussuche, meistens solche Punkte. Punkte, die Nahtstellen in einer gesellschaftlichen Entwicklung markieren, die Leute vor neue Fragen stellen, für die es noch keine Antworten gibt. Wo Antworten erkämpft werden, wo Antworten z. B. unter tragischen Aspekten gefunden werden, wie in der *Optimistischen Tragödie* oder wie in *Zement*. Mit riesengroßen Anstrengungen, Entbehrungen, Opfern, Verlusten, Spesen, auch mit schwierigen Gefahren. Wie auch z. B. die Bürokratie, oder wie Lenin sagte, die fürchterliche Macht der Gewohnheit bekämpft werden. Diese Dinge versuche ich in meinem neuen Film darzustellen.

Brecht war einer unserer bewußtesten Staatsbürger und hat uns eigentlich immer wieder losgeschickt, neues Verhalten in der DDR aufzuspüren. So entstand *Katzgraben*. Ein neues Verhalten war für ihn, wenn ein Bergmann wie der Stei-

nert in *Katzgraben* nach Schwerstarbeit in den damaligen Abbaugebieten abends noch als Parteisekretär eines Dorfes sich mit dem Starrsinn von Mittelbauern herumschlägt. Ihn interessierte, warum macht er denn das. Es muß doch eine ganz neue Triebkraft da sein. Und die Untersuchung eines solchen neuen Verhaltens war für Brecht das A und O der Dramatik. Brecht ging nicht von großen Themen aus, wie man meinte, sondern er suchte nach Gesten: wie leben die Leute zusammen, welche Gesten machen sie. Sprechen sie z. B. gedämpft über Politik, dann ist die Zeit schlecht, oder schimpfen sie laut, dann ist die Zeit gut. So z. B. entstand das ganze Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Es ist nicht nur von der geschichtsphilosophischen Verurteilung des Faschismus her geschrieben. Brecht ließ sich berichten, er war ja selbst nicht in Deutschland, wie sieht es zwischen Mann und Frau aus, wie verhält sich dieser Pimpf seinen Eltern gegenüber, wie mißtraut man sich so, daß man selbst im Ehebett nicht mehr offen miteinander spricht. Aus solchem Verhalten rekrutierte ja eigentlich der Faschismus seine sagenhafte oder legendäre und schlimme „Volksbewegung“. Er zerstörte den Menschen von den individuellen und von den klassenmäßigen Beziehungen her. Oder besser gesagt, der Faschismus versuchte, die Menschen auch von diesem Punkt her zu zerstören, nicht nur durch materielle Korruption. Und so wollte Brecht aus dem sichtbaren Verhalten der Menschen, die er unter dem Faschismus beobachtet hatte, einen Katalog der Gesten aufstellen. Im individuellen Verhalten einzelner Menschen beobachtete er auch neues Verhalten in unserer Wirklichkeit: wie verhält er sich am Mittagstisch, wie spricht er zu seiner Frau, zu seinen Kindern, wie ist das neue Verhältnis der Eheleute. Oder zum Beispiel im *Katzgraben*, die Emanzipation der Kleinbäuerin, die fast noch einmal ins Doppeljoch geht. Denn die Emanzipation kostet sie ja die doppelte Zeit, sie muß zu der Zeit auf dem Acker noch Zeit des Lernens hinzufügen. All diese Probleme ließ Brecht sich berichten. Er schickte uns auf Entdeckungsreise. Wir gingen auch in Heime für schwererziehbare Kinder, wir befreundeten uns mit dem damals sehr bekannten Aktivisten Hans Garbe, dem Ofenmaurer, wir gingen viel in die Armee. Damals gab es noch die Kasernierte Volkspolizei. Dort hatten wir eine Kulturveranstaltung, auf der das *Friedenslied* vorgetragen wurde. Diese Veranstaltung wurde vom Rundfunk übertragen. Für Brecht war es ein Erlebnis, über das er tagelang sprach. Denn damit wir diese Veranstaltung machen konnten, — wir sangen sehr friedliche Lieder vor diesen jungen Soldaten —, damit der Rundfunk Friedenslieder in aller Ruhe übertragen konnte, hat der General dieses Bereiches den Panzern das Fahren verboten. Diese Tatsache, daß ein General, um Friedenslieder zu singen, Panzern zeitweilig das Fahren verbietet, war für Brecht ein solch neues Verhalten, was ihn tagelang beschäftigte. Von daher bezog er im Grunde, ich komme wieder auf den Anfang zurück, diese Art, in der sich die Verwissenschaftlichung und die sozialistischen Ideen im alltäglichen Verhalten der Menschen so niederschlagen, daß sie es zwar wissen, aber keine großen Reden mehr darüber halten. Wo also

neue Gewohnheiten, neue Lebensformen, neue Kommunikationsformen geschaffen werden, da setzte Brecht im Grunde mit der Fragestellung an. Die Sache mit dem General ist ein Detail, und dennoch liegt darin eine riesige Aussage über die DDR.

Dieses Aufdecken, dieses Entdecken in unserer Wirklichkeit, meinte Brecht, kann nur produktiv geschehen. Im Grunde praktizierte er das, was er mit seinem Theater propagierte. Das Verändern der Welt kann nur erkannt werden von dem, der selbst mitverändert. Das gilt vor allem für Leute, die Kunst machen und vor allem für Stückeschreiber und für Regisseure.

Es kann nur jemand unsere neuen sozialistischen Verhältnisse darstellen, der in ihnen lebt und der sie bewußt aktiv baut. Dazu gehört nicht nur, daß man sich Antworten zurecht legt auf anstehende Fragen. Das nenne ich eben immer das Ansiedeln der Bedürfnisbefriedigung in der Konsumsphäre. Man guckt sich sozusagen um, was wird gebraucht und dafür produziert man. Wichtig ist aber, daß man Gebräuche organisiert, daß man Bedürfnisse weckt, bevor man sie befriedigt, weil viele zunächst gar nicht bekannt sind. Viele sind zu Gewohnheiten geworden, viele sind vom Alltagsbewußtsein der Menschen verdeckt. Also bewußtes Organisieren von Fragen, bevor man Antworten gibt, bevor man Lösungen findet. Es kommt ja nicht nur darauf an, Lösungen zu finden, sondern vielmehr die Probleme, und zwar die echten, nicht die Scheinprobleme, die ja oftmals die echten verdecken. Diese gesellschaftlichen Aktivitäten waren sozusagen die erste Voraussetzung für Brecht zur Schaffung neuer Stücke, neuer Theaterereignisse. Für Brecht war das Stück selbst nicht fertig, wenn es aufgeschrieben war. Hinzu kam die Inszenierung, das Stück veränderte sich in der Diskussion mit dem Zuschauer. Um es an einem Beispiel zu erklären. Galilei sagt zu Andrea, als sie über das Ptolemäische Weltbild diskutieren und dieser sich damit abfindet, daß sich eben die Sonne bewegt und die Erde steht: du kannst nicht sehen, du glotzt, glotzen ist noch lange nicht sehen.

Die Kunst der Beobachtung ist nur im aktiven Eingreifen zu erlernen. In der modernen Wissenschaft gehört der Beobachter ja mit zum Experiment, zur Experimentalreihe, und die Beobachtung selbst verändert den Gegenstand. Warum sollte es in der Gesellschaftswissenschaft, die es ja mit lebendigen Gegenständen zu tun hat, etwas anderes sein?

Ihre Auswahl von Stücken soll wichtige historische Knotenpunkte unserer Entwicklung immer wieder lebendig erhalten. Zum anderen kommt es für den Regisseur darauf an, seinen Standort hier und heute mit der Inszenierung eines Filmes zu belegen. Das erfordert für die Verfilmung, an Gladkows „Zement“ einerseits das darzustellen, was uns heute an diesem Roman interessiert, welche Lösungsmöglichkeiten dort angeboten werden für unsere heutigen Probleme, und andererseits aber die Erhaltung dessen, was schon zur Geschichte des Sozialismus gehört.

Im Grund tritt jetzt in *Zement* etwas Merkwürdiges ein: Daß nämlich die

Denkweise Brechts, die ich versuche in der Arbeitsweise zu praktizieren, mit der Denk- und Arbeitsweise des Romans identisch ist. Und jetzt kommt das Dritte hinzu, das mit der politischen und sozialen Fragestellung des Romans zu tun hat. Der Roman ist im Grunde ein historisches Modell, aber auch ein Kommunikationsmodell für uns und ein ästhetisches Modell. Ich will einmal mit dem Letzten anfangen und damit auch an die vorige Frage wieder anknüpfen.

Natürlich kann man nicht leugnen, daß bei uns weniger passiert, als, sagen wir einmal, in den Kämpfen der November-Revolution oder in den Kämpfen gegen den Faschismus. Die Risiken für den einzelnen waren damals größer. Er spielte mit seinem Leben, wo er vielleicht heute nur einmal eine Prämie einbüßt. Erfolgserlebnisse waren auch für den einzelnen möglicher und größer. Das bezieht sich, was den politischen Kampf betrifft, z. B. auf das Erleben von Ernst Busch, der von den Faschisten verurteilt wurde, wegen „Verbreitung des Kommunismus in Europa“. Wer bekommt schon vom Klassenfeind ein Lob dieser Dimension? Die Güte unserer Arbeit wird natürlich daran gemessen, wie wenig und nicht, wieviel passiert. Wir sitzen bei diesem Gespräch hier in einem Zementwerk, heute früh war hier eine Havarie. Das wird ja nun nicht jubelnd begrüßt. Im Gegenteil. Ein Dramatiker aber, wenn er hier gewesen wäre, hätte endlich nach seiner Meinung einen Stoff. Also, da stimmt doch etwas nicht an dieser Ästhetik, wenn sie den Katastrophen nachjagt. Wenn die Dramatik, wie das Lukács noch behauptet, nur die Begleiterin blutiger und kriegerischer Zeiten ist, ist sie eine ziemlich böse Dame, und ich wünsche sie schnellstens aus der Welt. Also kann das nicht stimmen.

Insofern ist *Zement* ein ästhetisches Programm. Nämlich dadurch, daß hier die Frage gestellt wird, wie kann ein Revolutionär, der das Erfolgserlebnis des Bürgerkrieges hatte, ausgezeichnet ist als „Held der roten Fahne“, Kriegskommissar war, nun in eine Gegend verschlagen wird, die alles andere als abenteuerlich ist, Revolutionär bleiben? Also bei der Organisation der Brotaktionen, bei der Beschaffung von Brennholz, wo es darum geht, den Leuten, die am Verhungern sind, das Nötigste zu beschaffen, wo der Alltag trist ist, mit dem Grauschleier des Zements bedeckt. Hinzu kommt, daß die Arbeiterklasse in diesem Werk dezimiert ist und keinesfalls nach den Schwernissen des Bürgerkrieges automatisch nun die Höhen der Kultur und der Industrie stürmt, sondern Feuerzeuge herstellt und Ziegen züchtet. Wo also die Maulwurfsarbeit der Revolution einsetzt, die Leute machen, die anderes gewöhnt sind, die Ideale haben, die schön, aber falsch sind, entmutigte Leute, die meinen: Ein Sturm auf das Winterpalais genügt, und der Kommunismus blüht. Und dennoch speisten die Leute, die diese Vorstellungen hatten, damit ihre enormen Opfer im Bürgerkrieg. Sie tragen diese Vorschläge dann in den Alltag hinein und werden bis in den Bodensatz ihrer Existenz ernüchert. Fragen kommen auf. Kann die Revolution diesen Alltag, der sich so unendlich lang hinstreckt, überhaupt ertragen? Es passiert eben nicht, wie die Anarchisten meinen, wie Kropotkin meint, daß nach drei Tagen

Übergang sozusagen die ersten Anarcho-Syndikate entstehen und die Selbstverwaltung in voller Blüte ist; es gibt gar keine Menschen dafür. Auch im Kommunismus gilt, daß nur so viel Wahrheit unter den Menschen ist, wie die Klasse und ihr Vortrupp durchsetzt. Dieser Weg geht über weite Durststrecken, die alles andere als offen revolutionär sind, sondern von einer Langatmigkeit, die an den Nerven zehrt.

Der Roman fragt nun, wie kann in dieser Öde des Werkes, wie kann für diese Menschen, die verkommen sind, für die wenigen Kommunisten, die noch im Feureifer des Bürgerkrieges waren und jetzt deprimiert sind, weil sich ihre Ideale scheinbar nicht so schnell verwirklichen lassen, wie sie gehofft hatten, wie kann in dieser Zeit das große Abenteuer der Revolution dennoch zustande kommen.

Die Figur des Gleb machte am eigenen Leib durch, daß der Feind nicht mehr so sichtbar ist, daß man einfach das Gewehr anlegen und auf ihn schießen kann, sondern daß man sich selbst erst seinen Feind organisieren muß, den man sich eigentlich, um es mit Brecht zu sagen, selbst verfremdet, indem man den Alltag, die Gewohnheiten in Frage stellt. Auch Gewohnheiten von altersher, wie die Beziehungen zwischen Mann und Frau. Und da entdeckt dieser Gleb plötzlich riesige Probleme, neuartige, die viel größer sind als die des Bürgerkrieges, aber für ihn als Erlebnis nur vorhanden sind, wenn er sie sich bewußt organisiert. Wenn er die Fähigkeit, das Wissen besitzt, zum Beispiel unglücklich zu sein. Wieviel Intelligenz gehört dazu, unzufrieden zu sein, und zwar so, daß es den Menschen aufstachelt, diesen Zustand zu verändern. Denn es ist nicht mehr so, daß die Probleme nur so ins Haus purzeln. In diesem Werk war heute früh, wie schon gesagt, eine Havarie. Natürlich sind da die Menschen aufgestachelt. Aber man kann nicht sagen, daß das sozusagen unsere neue Form der Dramaturgie bestimmt, sondern vielmehr die Frage, wie leben diese Arbeiter, wenn sie Havarien vermeiden? Denn das ist ja ihre eigentliche Arbeit, das ist ihr eigentliches Leben. Die produktive Arbeit bleibt die einzige Form der Menschwerdung, der Persönlichkeitsbildung. Wie geht das vor sich, wenn die großen Katastrophen ausbleiben und wir gut arbeiten? Wir können ja nicht immer davon ausgehen, daß wir schlecht arbeiten, obwohl das in vielen Fällen so ist. Und dieser Roman zeigt, wie Gleb das Abenteuer der Revolution in dem tristen Alltag nach dem großen Feureifer des Bürgerkrieges findet und wie er sich dieses Abenteuer organisiert. Wieviel Leistung und Wissen ist nötig, seine Ehe mit seiner Frau Dascha, die ebenfalls Kommunistin geworden ist, zu gestalten! Er kommt aus dem Bürgerkrieg mit der Vorstellung, der müde Kämpfer findet nun die weichen Arme und Kissen seiner Frau vor, in die er sich legt. Das ist eine heroische Vorstellung, sehr schön, aber ebenso schlecht und falsch. So stellt sich heraus, daß der Kriegskommissar zwar an der Front revolutionär war, zu Hause aber, seiner Frau gegenüber, ein Barbar ist. Es zeigt sich, daß die Leute in diesem Roman, die die großen Thesen der Revolution vertreten, sie durchaus nicht in

ihrem Verhalten vertreten. Es zeigt sich aber auch umgekehrt, daß es einfach nicht stimmt, daß z. B. die Bürokratie eine Charaktereigenschaft ist, sie ist ein zutiefst politisches, gesellschaftliches, und zwar negatives gesellschaftliches Verhalten, wovon nicht nur die Charakterlosen betroffen sind. Im Roman wird gezeigt, wie ein hervorragender Kommunist von der Partei die Aufgabe erhält, in diesem völlig verwilderten Bezirk die Versorgung aufrecht zu erhalten, — was in diesem Moment wirklich nur mit militärischem Reglementieren geht, weil die Partner, die Arbeiter, in dem Falle noch gar nicht so weit sind, von sich aus diszipliniert zu sein. Dieser Mann, ein Kommunist mit großen Erfahrungen, erfüllt diesen Auftrag mit großer Leidenschaft. Er ist von der Bürokratie besonders gefährdet, in der disziplinierten und zuverlässigen bewußten Erfüllung seines Parteauftrages. Weil er einfach unter dem ökonomischen Druck und unter dem Zwang dieser Verhältnisse alles aus dem Boden stampfen muß, weil er dann nicht mehr mit dem Reglementieren aufhören kann, wenn die Arbeiter schon wieder Arbeiter geworden sind. Und so entsteht plötzlich gesellschaftlich ein bürokratisches Verhalten, was Gleb aber ebenfalls erst erkennen muß. Und nachdem er erkennt, was ihn dazu gemacht hat, wird die Sache änderbar. Und diese dialektische Betrachtungsgröße besteht darin, vor allem die Fragen zu entdecken und zu organisieren, vor allem die echten Bedürfnisse aufzuspüren, um sie zu befriedigen. Also auch seine eigenen, um sozusagen den Bürgerkrieg in sich selber zu entfesseln, nachdem der Bürgerkrieg im Großen siegreich überstanden ist.

Das ist die Methode der Schreibweise Gladkows und das ist sozusagen auch unser Problem in der DDR, — obwohl unter viel besseren Vorzeichen, viel besserer Produktivität, unter Bedingungen, die unvergleichlich besser sind, aber darum nicht weniger für uns zum Problem werden sollen. Denn natürlich besteht die Gefahr, daß einer ausschert und sich sozusagen in die Konsumtions-sphäre zurückzieht. Bei uns auch. Der Roman *Zement* stellt diese Frage, und er stellt sie polemisch.

Diese Fragestellung ist auch noch von einem anderen Gesichtspunkt her aktuell. Und da komme ich auf den Punkt zurück, daß wir natürlich, wenn wir einen solchen Film wie *Zement* drehen, zwar ein historisches Modell heranziehen, aber möglichst viele Bedürfnisse heutiger Menschen befriedigen und wecken wollen. Da steht eben die Frage des Ideals und der Wirklichkeit.

Natürlich gibt es auch bei uns, und nach meiner Ansicht völlig berechtigt, romantische Revolutionärsbilder. Sie entstehen auf der völlig legitimen Suche nach großen Vorbildern. Ich denke da an Vorbilder wie den Revolutionär Che Guevara. Oder man wählt Vorbilder zum Beispiel aus dem Bürgerkrieg — bei Ostrowskijs *Wie der Stahl gehärtet wurde*. Die Jugend hat den Wunsch, sich an revolutionären Vorbildern zu orientieren, die meistens aus Klassenkämpfen genommen sind, die bewaffneten Charakter tragen, also offene Barrikadenkämpfe, Guerilla-Kämpfe. Von hier beziehen sie echte und große Impulse. Wenn diese

Impulse aber nicht abgefangen werden, wenn man nicht sagt, daß das eine Form des revolutionären Kampfes ist, besteht die Gefahr, daß man sie verabsolutiert und alles andere nun daran mißt. Und wenn man nun kontinuierlich in seine Lehre geht und das Leben frei von Zweifeln ist, betrachtet man es nicht mehr als revolutionär, obwohl es unter revolutionären Bedingungen stattfindet. Man scheidet sozusagen aus den Reihen der jungen Revolutionäre aus. Diese Fragestellung gibt es bei unseren Jugendlichen, sie wird oft sehr unzureichend beantwortet.

Deshalb finde ich es außerordentlich wichtig, mit einem Film wie *Zement* dieses enorme Kampffeld des Alltags zu zeigen, das sich nur dem als Kampf enthüllt, der vielleicht genügend vom Kämpfen weiß. Er wird nicht mehr spontan gefordert oder besser gesagt, der Klassenkampf hüpfert ihm nicht zum Fenster rein oder liegt nicht auf der Straße. Es gibt Zeiten, da geht man in Lateinamerika, in Chile auf die Straße und findet Klassenkampf. Bei uns aber hat der Klassenkampf viel schwierigere Formen: die Frage des Internationalismus, die Frage des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft, die Frage des Kampfes um die Persönlichkeit, — eines der Hauptfelder des Klassenkampfes bei uns, der sich nicht ohne weiteres dem Unwissenden als Kampfplatz zu erkennen gibt. Diese Methode, oder besser gesagt, die Ermunterung, nun durch Organisation von Fragen, durch das Selbststellen von Problemen hier die Bewegung hineinzubringen, bewußt unseren friedlichen Aufbau zu durchschauen, als eine erregende Bewegung, auch wenn in einem Werk keine Havarie ist, — das ist das, was der Roman anbietet. Das ist das, was Brecht im Grunde mit seinem Theater praktizierte. Und das ist das, was wir unseren Jugendlichen, denen es bei uns nicht aufregend genug ist, bieten wollen, indem wir ihnen einmal das Beispiel des Abenteurers zeigen, das nicht die Folge ist von ungestümem Draufgängertum, sondern das Abenteuer, das entsteht nach Durchgang durch die Hörsäle.

Wenn das Theater die Wissenschaft benutzt, so nicht um am Ende wissenschaftliche Sachverhalte auf die Bühne zu bringen, sondern um mit Hilfe der Wissenschaft zu Impulsen zu kommen, die dann zu einer Art von Spontanität führen, vielleicht besser zu einer neuen Art von Naivität, zu einem Wohlbefinden, zu einem gesteigerten Lebensgefühl, zu Lust, zu Vergnügen, zu guter Laune, zu Neugierde. Aber die stehen nicht vor der Beschäftigung mit der Wissenschaft, sondern danach und haben die Züge der Bewußtheit und sind insofern menschlicher. Brecht will mit Hilfe des Theaters, das sich der Verfremdung bedient und der Wissenschaften, — die kritische Haltung ist ja eine wissenschaftliche Haltung —, nicht dort haltmachen, sondern zu neuen großen Impulsen für den einzelnen gelangen, die dann eben wieder umschlagen in direktes Wohlbefinden, in Spaß an Entdeckungen, in die Lust zu produzieren. Insofern ist die These, daß Brecht mit seinem Theater die Welt verändern will, nur zur Hälfte richtig. Das tun ja andere Tätigkeiten des Menschen auch und besser. Die Ökonomie und vor allem die Politik tun das in viel stärkerem Maße und viel unmittelbarer als

die Kunst dies kann. Die Resultate sind leichter feststellbar als in den langwierigen Prozessen einer künstlerischen Entwicklung. Es ist interessant, daß Brecht dieser These 1953 in *Katzgraben* den Satz hinzufügte: es kommt nicht nur darauf an, mit dem Theater zu verändern, sondern vor allem die Lust an der Veränderung zu organisieren. Und das ist im Grunde der Schlüssel, der die Ansichten Brechts vom Theater und von seiner Arbeitsweise am Theater direkt übergibt in unsere neuen sozialistischen Verhältnisse. Am Ende aller noch so philosophischen Bemühungen steht das Wohlbefinden, die Entwicklung der Persönlichkeit auch in der emotionalen Ebene. Wissen äußert sich nach Brecht eben nicht nur in Thesen, sondern auch in den Hoffnungen, in den Träumen, also im Grunde im planenden Verändern der Welt und der Vorwegnahme dieses Planes im Kopfe des einzelnen Menschen und im Spaß daran. So wie die Schachspieler im Planen Spaß haben. Diese Art von Spaß meint Brecht, wenn er alle wissenschaftlichen Verrichtungen des Theaters wieder zurückführen will in diese Art Genüsse, die auf hoher Ebene wieder sehr naiv werden.

Und das ist die Grundidee seines Theaters, mit der Beschäftigung der Wissenschaft eben zu diesen gesteigerten Genüssen zu kommen, die nicht mehr ohne Wissenschaft möglich sind. Ohne Dialektik kann bei uns meiner Meinung nach keiner mehr sehr vergnügt sein — borniert ja. Man muß nicht unbedingt Philosophie studiert haben. Ich sehe hier an den Arbeitern im Zementwerk, daß ihr Verhalten außerordentlich dialektisch ist. Zum Beispiel heute bei der Havarie. Wie man da herangeht, das ist praktizierte Dialektik. Die Dialektik ist viel mehr eine Lebensweise als eine Denkweise.

Jetzt zur Frage, daß die Kunst zum Beispiel eine elementare Lebensbeschäftigung ist, eine elementare Lebensäußerung. Ein ganz wichtiger Satz.

Es findet nicht einmal hier ein Filmtag mehr ohne eine Wetterprognose statt, die Physiker werden sich nicht mehr ihre technischen Apparate für 25,— Mark kaufen können wie Otto Hahn, um die Uranspaltung zu entdecken, sondern sie müssen das vorher beim Finanzminister anmelden, um eine Stunde z. B. im Kernforschungsinstitut von Dubna zu forschen, was sehr teuer ist. Die Benutzung eines Computers, mit dem man eben heute nur noch seine großen Erfolgserlebnisse haben kann, ist eben auch eine Frage des Dispatchers und der Finanzen. Und in dieser Zeit gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder die Kunst erklärt sich inkompetent und zieht sich zurück und sagt, wir beschäftigen uns mit Mythenbildung, wir sind sozusagen der Harlekin der wissenschaftlich-technischen Revolution und der neuen Gesellschaft, wir ziehen uns zurück in eine Sphäre, in der man sich berauschen kann an Legenden, an Märchen, an Unabänderlichkeiten, die also ein Spiel um ihrer selbst willen betreibt. Diese Kunst erklärt sich im Grunde inkompetent für die neue Gesellschaft, zu einem entbehrlichen Luxus. Die andere nimmt gerade diese Zeit zum großen Aufatmen und sagt: wie schön, welche Bereicherung des Menschen. Diese Kunst erklärt sich für kompetent, besonders in einer Zeit, die bis in den Alltag hinein sich verwissenschaftlicht im

menschlichen Sinne. Und in diesem Sinne auch das Wissen braucht, um als Kunst existieren zu können. Diese Kunst ist auch Luxus, aber ein unentbehrlicher.

Um der Kunst diese große produktive Funktion in unserer Gesellschaft einzuräumen, also die Neugier, Lust am Verändern, auf das Neue erzeugen lassen, dazu muß erst einmal ein massenhaftes Bedürfnis für Kunst erzeugt werden. Die sozialistische Gesellschaft hat darin gegenüber anderen Gesellschaftsordnungen bereits Unvergleichliches erreicht; und doch, gemessen an dem, was erreichbar und notwendig ist für die breite Entwicklung unserer Gesellschaft, für die Entwicklung des einzelnen, noch nicht genug. Die Entwicklung eines massenhaften Bedürfnisses nach Kunst kann nicht allein Sache der Kunst sein. Das hängt mit der gesamten Lebenstätigkeit der Menschen zusammen; in der Art wie sie organisiert ist, in dem Maße wird also auch ein größeres Bedürfnis nach Kunst bestehen. Dazu ist es notwendig, alle Möglichkeiten zu nutzen, auch die Massenmedien.

Das, was ich allgemein über die Ästhetik und über die Kultur sagte, gilt auch im besonderen für die Massenmedien. Das heißt, diese Aversion gegen die Technik, die da angeblich die Kunst verflacht durch die Massenverbreitung, durch die Vervielfältigung, durch „Verlust“ des Originären, — das hat Benjamin wunderbar zerfetzt in seinem Essay *Die Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. Diese Vorstellung, daß eben nicht nur ein einziges Kunstwerk das Originale ist, sondern in einem Moment sehr oft gesehen werden kann, ist ja eine der höchsten Formen der Öffentlichkeit der Kunst. Wenn man denkt, daß schon die Griechen es geschafft hatten, im Theater 15 000 Menschen zu versammeln. Diese Furcht, daß Kunst manipuliert wird dadurch, daß sie technisch vervielfältigt wird, ist unsinnig, ist borniert und gehört dem vorigen Jahrhundert an. Es kommt nur darauf an, und da war Brecht ein Pionier, daß man nicht künstliche Barrieren aufbaut zwischen der unterhaltsamen und der „edlen“ Kunst, zwischen Fernsehen und Theater. Hier vollziehe sich alles original, dort lediglich als Kopien. Der Schauspieler sei dort nur noch ein technischer Lichtpunkt. Ich halte das alles für unsinnig. Das Theater andererseits würde sich als Konsequenz dieser Anschauung zurückziehen, aufs Kammerspiel, um mehr, sagen wir einmal, engere Familienprobleme zu behandeln, weil es nicht die große Wirklichkeit dokumentarisch wiedergeben kann. Das ist aber eine Bankrotterklärung des Theaters. Auch Thesen, das Theater z. B. könne keine Massenszenen darstellen und das Fernsehen könne es — das stimmt nicht. Wenn man an die Mutter denkt, wo mit fünf Mann, und zwar nicht in der Vertreterdramatik, sondern direkt mit Musik eine Massenszene sichtbar, für die Leute direkt erlebbar wird.

Brecht wollte die Kunst nicht etwa verflachen, indem er sie zur Kunst vieler machte. Er liebte den Kunstkenner, aber er wollte eben sehr viele zu Kunstkennern machen. Und dazu ist das Fernsehen ein hervorragendes Mittel. Wobei wir immer noch eine ganz andere Sphäre vernachlässigen, die auch das Fernsehen

nicht lösen kann, nämlich Bedürfnisse nach Kunst zu erwecken. Denn bevor Leute „Kunst“ auch im Fernsehen anschalten, müssen sie dazu ein Bedürfnis haben. Das wissen wir. Und wenn wir es nicht wissen, wissen wir es spätestens bei den Zuschauerzahlen im Fernsehen. Daß Qualität sich von allein durchsetzt, ist Unsinn.

Dazu ein Beispiel meiner jetzigen Arbeit. Wir kamen in dieses Zementwerk, das von der Technologie her ein sehr altes ist und im nächsten Jahr stillgelegt wird. Es herrschte hier ein großer Kulturpessimismus. Die Leitung sagte uns, daß die Zementwerker hier kein großes Bedürfnis nach Kultur haben. Es stellte sich aber heraus, daß es die Leitung nicht hatte oder besser gesagt, es wurde nichts getan, um Bedürfnisse zu wecken. Wo sollen sie herkommen? Bedürfnisse wachsen nicht wie Äpfel auf Bäumen. Die These wurde widerlegt, indem wir z. B. unsere Zementwerker hier in unsere Arbeit verwickelten, indem sie als Schauspieler in unserem Film mitspielen. Plötzlich wurde der Roman gelesen. So stellte sich das Brecht in seinen Lehrstücken vor: Die Lehrstücke sollten nicht das Publikum belehren, sondern die Spieler dabei lernen. In dem Moment also, wo unsere Zementwerker Kultur produzierten, ohne aufzuhören, Arbeiter zu sein, wurde bei ihnen der Roman interessant; sie rissen ihn sich aus den Händen. Wir haben in dem Werk die dritte Kulturveranstaltung durchgeführt. Ein Zementwerker sagte hierzu: seitdem im Betrieb etwas los ist, er meinte die Kultur, fühlen wir uns richtig als Menschen angesprochen. Ich finde, das ist ein hervorragender Satz, der beweist, daß es nicht darauf ankommt, die Kultur wie frische Schrippen zu verfüttern. Das Bedürfnis nach Kultur ist kein Bedürfnis, das sich wie Hunger einstellt. Sondern es bedarf aktiver, bewußter, gezielter Beschäftigung aller Massenmedien, aller Zeitungen, aller Zeitschriften, aller Kommunikationsmittel, um Bedürfnisse zu wecken. Das Bedürfnis zu wecken, daß einem etwas fehlt, wenn man sich nicht mit Kunst beschäftigt, das ist die Voraussetzung zum Kunstgenuß, oder wie Kurt Hager sagt, das Wecken der Erwartungsbereitschaft. Das beste Kunstwerk ist ein Schlag ins Wasser, wenn keine Erwartungen dafür bestehen. Das ist ein weites Feld, dem wir uns zuwenden müssen. Und dann können wir erst die Frage lösen, daß Massenwirksamkeit und Qualität eine Einheit bilden; an sich bilden sie das nicht.

Denn an sich sind Gewohnheiten träge. Auch hier gilt der Satz von Lenin, daß der Sozialismus in die Masse der Klasse als deren ureigenstes Bedürfnis bewußt hineingetragen werden muß.

Nguyen Dinh Quang Wie hilft Brecht dem vietnamesischen Theater?

Brecht ist in seinen theoretischen Schriften wie in seiner Kunstpraxis der große Wortführer gegen Aristoteles. Der springende Punkt seiner nichtaristotelischen Konzeption ist die Katharsis, und im Zusammenhang damit die Kritik am Ein-

fühlungsprinzip. Zugleich hat Brecht die Dramaturgie epischer Stücke der Weltliteratur erfolgreich weitergeführt und ihre Schreibweise vervollkommen. So wird er zum Vater einer neuen epischen Dramaturgie und der verfremdenden Darstellungsweise.

Konfrontieren wir aber, unter dem Aspekt der Integration, seine künstlerischen Ansichten mit unserer vietnamesischen Theatertradition, so finden wir, daß für uns der Verzicht auf die Katharsis und auf das Einfühlungsprinzip nicht das Wichtigste ist. Nie existierte in unserer Theatergeschichte der Katharsisbegriff. Die Einfühlung spielte auch nie die beherrschende Rolle bei uns, und wirklich sichtbar wurde sie erst nach dem Import des europäischen Sprechtheaters und der Integration des Stanislawskij-Systems. Andererseits begriff auch Brecht schließlich die Einfühlung als historische Kategorie und verschwieg nicht die unterschiedliche Rolle, die sie in der Geschichte der Ästhetik spielte. Für die sozialistische Literatur der nichtantagonistischen Gesellschaft hat sie bereits eine andere Funktion erhalten.

Wir sind darum der Meinung, daß für uns die Dramaturgie und die Schreibweise Brechts die wichtigsten Beiträge seiner nichtaristotelischen Position sind; vor allem können sie uns helfen, die beste Lösung der Probleme in der Entwicklung unseres heutigen Theaters zu finden.

Wenn wir die Dramaturgie Brechts in unser Theater integrieren wollen, so überhaupt nicht, um „modern“ zu sein. Die Gründe dafür sind vielmehr inhaltlicher und funktioneller Art.

Betrachtet man die Begrenzungen der aristotelischen Dramaturgie — Einheit der Zeit und des Ortes, Verlangen nach Identifikation usw. —, die Brecht kritisiert hat, im Zusammenhang mit dem Unbehagen an den rigorosen Gesetzen des Aristoteles, das bei uns in vielen Diskussionen zum Ausdruck gebracht worden ist, erscheint das Studium der brechtschen Schreibweise als lebenswichtige Frage für uns.

Auf den ersten Blick könnte man den Eindruck haben, die Stückbauweise Brechts sei nicht so sehr unterschieden von unserer alten nationalen Dramaturgie. Das ist falsch. Es gibt zwar viele formale Analogien zwischen beiden Schreibweisen, trotzdem sind ihre Zielsetzungen ganz unterschiedlich.

Die Mehrzahl unserer alten Stücke ist moralisierend, wie *Luu Binh Duong Le, Truong Vien, To Anh Nguyet*; sie sind nichts anderes als die Verkörperung konkreter moralischer Normen: der guten Freundschaft, der selbstlosen Frömmigkeit, der ehelichen Treue. Das bedeutet nicht, daß die politisch-sozialen Verhältnisse überhaupt nicht gezeigt würden. Das Soziale bleibt aber hier nur Hintergrund und dient lediglich zur Hervorhebung der Moral. Deswegen konnte die epische Schreibweise ihre Überlegenheit nicht völlig entfalten. Unsere alte Schreibweise dient nicht der *Erweiterung der Fabel*, sondern vielmehr und hauptsächlich der *Episierung der Fabel*.

Ganz anders bei Brecht. Sein Verzicht auf die aristotelische Dramaturgie ist

hauptsächlich von der Erkenntnis der neuen Funktion des Theaters, von den Bedürfnissen der neuen Funktion des Theaters, von den Bedürfnissen einer wirkungsvollen Widerspiegelung der sozial-politischen Fragen der Epoche bestimmt. Er spricht nicht nur im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Der Zweck seiner Untersuchungen ist es nicht, lediglich moralische Bedenken gegen gewisse Zustände zu erregen, sondern geeignete Mittel ausfindig zu machen, um die betreffenden schwer erträglichen Zustände zu beseitigen. Nun sagt man oft, in unseren alten Stücken, besonders in den Stücken des Cheo und in den Szenen der Spaßmacher, seien das Soziale und die soziale Kritik ebenfalls ganz sichtbar.

In der Tat können die ursprünglich improvisierten, dann von Generation zu Generation entwickelten, veränderten Szenen der Spaßmacher die Stücke inhaltlich ergänzen oder ideologisch korrigieren, sie immer auf den letzten Stand der Zeit bringen. Dadurch war, auch bei historischen Stoffen, die aktuelle Reflexion ständig gesichert.

Bei genauerer Betrachtung findet man jedoch, daß die Szenen der Spaßmacher, so wirkungsvoll sie auch in den alten Stücken sind, nach wie vor nur als eine Ergänzung und nicht als organischer Bestandteil des Stücks erscheinen. Die Kluft zwischen dem Sozialen der Spaßmacher und dem Moralischen der Fabel bleibt deutlich.

In dem Beitrag „Über das experimentelle Theater“ schrieb Brecht: „Ich hoffe, daß die moralisierenden Partien der Dreigroschenoper und die lehrhaften Songs einigermaßen unterhalten sind, aber es besteht doch kein Zweifel, daß diese Unterhaltung eine andere ist als diejenige, die man von den Spielszenen erfährt. Der Charakter dieses Stückes ist zwispältig, Belehrung und Unterhaltung stehen auf einem Kriegsfuß miteinander.“¹

Brecht spricht hier über die Dreigroschenoper. Seine Ansicht gilt aber auch für unsere alte Dramaturgie.

Ausgehend von den Bedürfnissen des Kampfes, beschäftigt sich unser heutiges Gesangstheater mehr und mehr mit sozialpolitischen Fragen. Das ist positiv. Negativ ist, daß es — da ohne Erfahrung in der Abbildung des gegenwärtigen Lebens — in starkem Maße vom Sprechtheater beeinflusst wurde, das leider von der aristotelischen Dramaturgie geprägt wird und selbst gerade auf der Suche nach einer neuen (epischen?) Schreibweise ist.

Wir sehen deshalb die erste Errungenschaft beim Studium der Dramaturgie Brechts darin, daß wir unsere alte epische Schreibweise im Zusammenhang mit den Erfahrungen Brechts zum Zweck der Widerspiegelung und Bewältigung der neuen sozial-politischen Problematik unserer Zeit weiterführen sollen.

Das bedeutet nicht, daß die moralischen Themen in unserer Epoche unnütz und außer acht zu lassen wären. Die Moral soll jedoch anders, in neuer Weise be-

¹ B. Brecht Schriften zum Theater Bd. III S. 97

handelt werden: nicht als ewige Norm der Haltung des Zusammenlebens unter den Menschen, sondern als historische Kategorie, von den sozialen Verhältnissen bedingt gerechtfertigt und mit ihnen sich verändernd.

Brecht hat uns mit seinem Stück *Der gute Mensch von Sezuan* ein anschauliches Beispiel gegeben. Die Handlung konzentriert sich auf das Bestreben der Shen Te (und seine Unmöglichkeit), gut — d. h. produktiv — zu sein. Die Moral ist aber hier untrennbar mit den sozialen Zusammenhängen verbunden; darum ist das Stück nicht nur eine moralische Lehre, sondern auch eine lebendige Abbildung der Gesellschaft.

Das Böse und das Gute wurden hier konkret untersucht, die Zuschauer erhalten nicht nur eine leichte billige Antwort, sondern zahlreiche Anregungen und nicht nur die Moral selbst, sondern auch die Philosophie der Moral.

Ist es möglich, einzig mit der Weiterführung der alten epischen Dramaturgie, Stücke wie *Der gute Mensch von Sezuan* zu schreiben?

Natürlich nicht. Außer einer bestimmten Bauweise der Stücke bedarf es noch der historisch-materialistisch-dialektischen Methode zur Analyse der Gesellschaft. Und das ist das wichtigste Merkmal der Brechtschen Dramaturgie. Gerade in diesem Punkt unterscheidet sie sich von der alten Epik.

Bis zum *Kleinen Organon* nannte Brecht sein Theater „episches Theater“. In den Nachträgen zum *Kleinen Organon* hielt er aber diesen Begriff für „zu ärmlich und vage“; er fand auch den Begriff „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ nicht weit genug.

„Um die Veränderbarkeit der Welt in Sicht zu bekommen, müssen wir ihre Entwicklungsgesetze notieren. Dabei gehen wir aus von der Dialektik der sozialistischen Klassiker.“²

So kennzeichnete Brecht schließlich den Versuch, „vom epischen Theater zum dialektischen Theater zu kommen“.

Die Dialektik wird nun nicht nur von dem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters zum Genuß gemacht, sie wird zu dessen Wesen. Das dialektische Theater soll das „erzählerische Element“ festigen, „das Dialektische“ bewußt ausbilden und vergnüglich machen.³

Von dieser Auffassung über das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters ausgehend, fordert Brecht, die Entwicklungsgesetze der Welt herauszuarbeiten, damit das Veränderbare der Welt herauskomme; die Widersprüchlichkeit in allen Dingen, Menschen, Vorgängen aufzudecken und sie, die unkenntlich, kenntlich zu machen; er verlangt, die Fabel solle den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdecken, was bedeutet, daß sowohl das historische Feld, in dem das Geschehen sich abspielt, in seiner Totalität sichtbar werden soll, wie die historische Relativität eines Vorganges, seine Gebundenheit an die Verhältnisse seiner Zeit.

Um das Problem deutlich zu machen, konfrontieren wir die Forderungen Brechts

² Ebenda, Bd. VII S. 317

³ Ebenda, Bd. VII S. 316

mit den Stücken des Ruong, die, wie man sagt, die sozialpolitischen Fragen mit komplexem Inhalt breiter als die des Cheo umfassen. Nehmen wir das Stück *Hinter dem Gebirge* als Beispiel. Tatsächlich sind in diesem Stück die Vorgänge nicht unbedeutender, die Anzahl der Personen nicht geringer, Zeit und Ort nicht beschränkter als in den Stücken von Bertolt Brecht. Trotzdem bleiben die gesellschaftlichen Zusammenhänge in diesem Tuong-Stück verschwommen. Der Widerspruch zwischen dem Minister Thien Lang und den Lan, Ta, Trinh und ihren Anhängern wird lediglich auf einen Zufall, den Tod des alten Königs, zurückgeführt. Und die beiden feindlichen Seiten vertreten nicht irgendein Produktionsverhältnis, sondern erscheinen bloß als Vertreter des Guten und des Bösen. Die Treue aller guten Untertanen zu dem noch nicht geborenen König wird schematisch als moralische Norm angenommen.

Wir wollen damit die Schönheit und den Wert des alten Stückes nicht schmälern. Es wäre unlogisch, von unseren Vorfahren einen marxistischen Standpunkt zu fordern. Die Gegenüberstellung will nur die Notwendigkeit einer dialektischen Methode beim Analysieren der Gesellschaft verdeutlichen.

Es könnte eingewendet werden, die dialektische und materialistische Methode sei nicht an Brecht gebunden, sondern an den Marxismus, sie könne auch unabhängig von Brecht gefunden und angewendet werden. Ja und nein.

Die dialektische Methode ist von den sozialistischen Klassikern entwickelt und angewandt worden; Brecht war aber der erste, der diese Methode durchgehend und erfolgreich beim Stücker schreiben und auf dem Theater anwendete. Brechts Verdienst ist, diese philosophische Methode nicht nur auf das Theater übertragen, seine Stücke mit ihr gebaut und inszeniert, sondern ihre Anwendung in vielen seiner theoretischen Schriften verallgemeinert zu haben.

In unseren zeitgenössischen Werken, besonders in denen des Sprechtheaters, werden, obwohl die Autoren Marxisten sind, trotzdem die soziale Analyse, der gesellschaftliche Kausalkomplex nicht ebenso sichtbar veranschaulicht wie in denen Brechts. Die Erkenntnisfunktion wird daher nicht in gleicher Weise erfüllt. Ist diese Unzulänglichkeit bloß auf die strengen Gesetze der aristotelischen Dramaturgie mit ihrer geschlossenen Bauweise zurückzuführen? Wenn ja, warum ist dann zum Beispiel im *Leben des Galilei*, einem Stück mit eingeschränkter Verfremdung, das Dialektische so stark sichtbar?

Die dialektische Methode als Methode der Erkenntnis der Wirklichkeit und die dialektische Methode beim Stücker schreiben und auf dem Theater als künstlerische Methode der Darstellung dieser Wirklichkeit sind zwar eng miteinander verbunden, aber dennoch unterschiedlich; ihr Verhältnis ist mit dem zwischen der Erkenntnis- und Erlebnisfähigkeit und dem Schaffen eines Poeten zu vergleichen.

Manche Autoren können als Marxisten das Leben in all seiner Widersprüchlichkeit analysieren und wahrnehmen, aber beim Stücker schreiben wollen sie entweder nicht die Dialektik der Dinge zeigen oder sie haben darin keine genü-

gende Erfahrung und sind so außerstande, das Dialektische zu veranschaulichen. Bei Brecht ist es anders. Für ihn „können solche Darstellungen ohne Kenntnis der Dialektik — und ohne Dialektik zur Kenntnis zu bringen —, nicht befriedigend ausfallen“. ⁴

Für ihn ist die dialektische Methode nicht nur Methode der Erkenntnis, sondern auch künstlerische Methode seines Schaffens, ob beim Stücker schreiben oder bei der Inszenierung. Dialektik ist inhaltsbestimmendes und strukturbildendes Element seiner Dramatik und organisierendes Element der Darstellung.

Das Dialektische ist so das wichtigste Merkmal in der Dramaturgie Brechts, was der Forderung der Schauspieler und Zuschauer unserer Zeit völlig entspricht, die mit der Revolution und im Aufbau des Sozialismus Marxisten geworden sind.

Andererseits entspricht auch eine solche Dialektisierung dem unterhaltenden Charakter des Theaters in unserem wissenschaftlichen Zeitalter, der mit der Belehrung untrennbar verbunden sein soll.

Brecht schrieb in den *Nachträgen zum Kleinen Organon*: „Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuß zu machen. Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeit und so weiter, das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit des Menschen, Dinge und Prozesse, und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit.“ ⁵

Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst. ⁶ Später erklärte er das Wesen des Vergnügens: „Es ist ein Vergnügen des Menschen, sich zu verändern durch die Kunst wie durch das sonstige Leben und durch die Kunst für dieses.“

So muß er sich und die Gesellschaft als veränderlich spüren und sehen können, und so muß er, in der Kunst auf vergnügliche Weise, die abenteuerlichen Gesetze, nach denen sich die Veränderungen vollziehen, intus bekommen. In der materialistischen Dialektik sind Art und Gründe dieser Veränderungen gespiegelt. ⁶

So hilft uns die Dialektisierung des Theaters auch, eine Verschmierung der Widersprüche, eine Vortäuschung von Harmonie, eine billige Idealisierung des Lebens zu verhindern — erfahren, worauf die meisten Darstellungen des bürgerlichen Theaters ausgehen, die aber auch manchmal in den Werken unserer Autoren zu finden sind.

Untersuchen wir das nächste Problem der brechtschen Dramaturgie, die Verfremdung im Stück, so läßt sich ebenfalls schwerlich behaupten, die Verfremdung spielte in unserer alten Dramaturgie eine ähnlich wichtige Rolle wie bei Brecht.

⁴ Ebenda, Bd. VII S. 72

⁵ Ebenda, Bd. VII S. 65

⁶ Ebenda, Bd. VII S. 310

In unseren alten Stücken erscheinen zwar auch folgende Mittel: der Prolog, die direkte Exposition der Figuren, der Bericht über eine Handlung statt der Handlung selbst, die Kommentierung der Handlung, die Durchbrechung der Handlung durch den Chor oder den Spaßmacher, die Parodierung der großen Form des Dramas mit Hilfe des alltäglichen Sujets, das Montieren usw. Sie dienen aber nicht wie bei Brecht dem Zweck, die Einfühlung zu verhindern und die Vorgänge aktiv ins Bewußtsein zu heben, sondern in stärkerem Maße nur zur Episierung der Fabel. Der Inhalt dieser Partien — Prolog, Exposition, Bericht, Chor — wirkt nicht so sehr als ein Bestandteil, der den erzählerischen Inhalt des Stückes verfremdet, sondern vielmehr als erzählter Bestandteil der gespielten Fabel selbst.

Bei Brecht hat die Verfremdung immer eine bewußte Erkenntnisfunktion. Die Verfremdung des Inhalts geschieht vor allem in Hinblick darauf, daß die gesellschaftliche Wahrheit vom Standpunkt des fortgeschrittensten Teiles der Gesellschaft aus, mit dem höchsten Grad an sozialer und politischer Einsicht, das heißt vom Standpunkt der sozialistischen Parteilichkeit aus, erzählt, sichtbar wird und damit die Perspektive der Entwicklung gibt.⁷ Die Art der Verfremdung des Inhalts wird so zum strukturbildenden Element und damit zum Teil der Fabel entwickelt, aber auch ständig bereichert neu gefunden: die Konfrontation von Traum und Wirklichkeit in der Geschichte der Simone Machard, von Nüchternen mit dem betrunkenen Puntila, der alten deformierten Obristin Starhemberg mit der jungen Ivette, des freundlichen Shen Te mit dem Ausbeuter Shui Ta gehört ebenso dazu wie der Einsatz der Chöre, Titel, Songs, Zwischenspiele.

All das sind wertvolle Erfahrungen, von denen wir lernen und die unsere Theatergattungen anwenden können — als organische Einheit, bei relativer Betonung ihrer speziellen Aspekte: für Gesangstheater — die Erfahrung bei der Behandlung großer sozialpolitischer Themen und bei der Anwendung der dialektischen Methode im Stückeschreiben; für das Sprechtheater — die epische und dialektische Schreibweise.

Obwohl Brecht seine Stücke sämtlich nach einer einheitlichen Theorie angefertigt hat, können wir eine Vielfalt von Genres unterscheiden — Lehrstück, Chronik, Volksstück, Geschichtsdrama, Parabel ... Diese unterschiedlichen Stückformen sind zugleich Beispiele für die Bewältigung verschiedener Stoffe und verschiedener Kunstaufgaben, die wir für uns als nutzbringend ansehen.

Zuerst die Lehrstückform. Die Wirkung der großen Form, wie der *Mutter*, ist völlig klar. Aber auch die kleine Lehrstückform ist für uns wichtig, besonders im Süden, wo infolge der Verfälschung durch die reaktionäre Propaganda viele Grundfragen der Politik, des Marxismus (wie Unabhängigkeit und Freiheit, Demokratie, Klassenkampf, Neokolonialismus) erklärt werden müssen.

Das unterhaltende Moment ist in dieser Form nicht oder wenig zu finden, sie

wird aber trotzdem noch relativ lange nützlich sein — dank der revolutionären Begeisterung. Die Erfahrung in den ersten Tagen nach der Augustrevolution läßt uns fest daran glauben.

Im Norden, wo die Aktivität des Theaters in der Form des Agitprop noch eine bedeutsame Rolle in den Provinzen und an der Front spielt, kann sich die kleine Form in Harmonie mit den normalen Einaktern und der großen Form entwickeln.

Bei der Aufhellung und der Umformung der neokolonialistischen Gesellschaft Südvietnams, sogar bei der Analyse ihres Mechanismus denken wir an die Erfahrungen der Stücke *Furcht und Elend des dritten Reiches* und *Heilige Johanna der Schlachthöfe*.

Manchmal haben wir nur Zeit, vorwärts zu gehen, ohne die nötige Pause zurückzublicken. So geht es manchen Stücken nur um Aktualität, und sie haben dem Volk bei der Bewältigung der heutigen Aufgaben viel geholfen. Doch wartet man trotzdem auch auf Werke, die uns einen die ganze Epoche mit ihrer Größe und ihren Problemen umfassenden Überblick ermöglichen. Man wartet auf historische Chroniken, die in der Lage sind, unsere großen nationalen Ereignisse wie die Augustrevolution, die Schlacht um Dien Bien Phu, die Agrarreform tief und allseitig widerzuspiegeln.

Unserer heutigen Dramatik am nächsten stehen Geschichtsdramen und Biographien wie *Die Tage der Kommune* und *Leben des Galilei*. Das Geschichtsdrama macht seit der Augustrevolution die Mehrzahl unserer Dramatik aus, und mit dem „Heroismus auf der Bühne“ erschienen auch viele dramatische Biographien. *Die Tage der Kommune* und *Leben des Galilei* können uns dennoch eine wertvolle Anregung sein, nicht so sehr ihres Genres, als der konkreten Schreibweise Brechts in diesen Stücken wegen.

In diesen Stücken ist keine totale Verfremdung zu finden. Hier sind logische Begründungen, aber auch psychologische Motivierungen — beides in gesellschaftlichen und historischen Bezügen, und beides vereinigt in poetischer Harmonie.

Also können sich die Stückformen von *Die Tage der Kommune* und *Leben des Galilei* — unserer Meinung nach — in unserem Lande, in dieser Etappe, in der die Macht der Gewohnheit in Gestalt der gewohnten Dramaturgie noch geachtet und die Abbildung der neuen Persönlichkeiten und der wichtigen geschichtlichen Ereignisse schon als aktuelle Aufgabe betrachtet werden sollte, als sehr geeignet erweisen.

Nun zur Parabelform. Sie kann den gesetzmäßigen Verlauf eines Vorganges auf konkrete Weise im großen Stil vorführen. Sie kann Verhalten und Wesen des Menschen und der Menschheit in umfassenderem, säkularem, epochalem, gesamtgeschichtlichem Sinn erfassen und veranschaulichen; also kann sie von langer Dauer sein. Weniger Abbild als Sinnbild, vermag sie die zugrunde liegende

⁷ Käthe Rüdike-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts*, S. 122

Idee von der bloßen Anschauung in die Transparenz aufzuheben. Sie ist keine reine Reproduktion, sondern Phantasiegeburt, Poesie. Sie ermöglicht die volle Anwendung einer demonstrativen Gestaltungs- und Darstellungsweise. Sie wird die reinste Form des Spieles auf dem Theater ermöglichen. Da sie nicht am „Objekt“ klebt, gestattet sie die stärkste Objektivierung, damit die freieste Haltung für die Bewertung des Abbildes als Sinnbild. Als die eleganteste, immateriellste Erscheinungsweise der Wirklichkeit in der dramatischen Kunst kann die Parabelform bei zunehmender Zivilisation im Kommunismus eine große Zukunft haben, weil sie die Wahrheit so elegant zu servieren vermag.⁸

Untersuchen wir die Parabelform in Zusammenhang mit der vietnamesischen Volksliteratur, besonders mit der Volksfabel, so finden wir, daß zwischen beiden Genres viele deutliche Gemeinsamkeiten bestehen:

Die Volksfabeln sind fast alle Verkörperung einer Idee, ob philosophisch oder moralisch. Sie vereinigen in sich kindliche Naivität und feine Beobachtung des Erwachsenen. Sie sind immer in ungleich stärkerem Maße Phantasiegeburt, poesievoll, gleichnishaft. Sie ermöglichen die lustige Konkretisierung aller ernstesten Ideen. Dank ihres Gleichnischarakters können sie immer eine universelle Bedeutung erreichen. Sie dienen mehr zum Zweck der Belehrung als der Reproduktion. Die Vernunft spielt hier eine wichtige Rolle. Sie sind auch normalerweise theatralisch und fordern die aktive Teilnahme der Zuhörer.⁹

Diese Züge gleichen einander wohl in den Volksfabeln aller Länder. Und diese Gemeinsamkeit zwischen Parabelform und Volksfabel ist ein günstiger Faktor für die Integration. Tatsächlich erschienen auch bei uns vor der Augustrevolution und zur Zeit in Südvietnam einige parabolische Werke. *Der Drache aus Bambus* von Nguyen ai Quoc (Ho Chi Minh) ist ein solches Parabelstück. Diese Form wurde jedoch nicht wegen ihrer künstlerischen Überlegenheit benützt, sondern vielmehr als „Sklavensprache“, bedingt durch die Notwendigkeit, die kolonialistische Zensur abzulenken. Darum sind unsere Parabelstücke auch nicht so lustig und amüsant wie die Brechts.

Die Integration der Parabelform Brechts wird sicher die Palette unseres Theaters bereichern — auch wenn wir fragen: Können sie, wegen ihrer Unschärfe, ihrer indirekten Kritik, die volle Parteilichkeit befriedigen?¹⁰ Und wie steht es mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit? Der Widerspiegelung im Sinne von Marx und Engels bei der Kritik der Werke von Dickens, Balzac, Puschkin usw.? Wir sind der Meinung, daß die Parabelform, dank ihrer Überlegenheit, eine wirkungsvolle, geschmeidige Form der dramatischen Kunst ist. Wie weit sie die Hauptform der zukünftigen dramatischen Kunst werden kann, wird sich in der Praxis erweisen.

⁸ Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte*, S. 273-274

⁹ Dinh gia Khanh, Chu xuan Dien, *Die vietnamesische Volksliteratur*, Hanoi 1962, S. 174-194

¹⁰ Jacques Desuché, Bertolt Brecht Presses Universitaires de France 1963 Chap. Brecht est Brecht

Er hat Vorschläge gemacht — wir haben sie angenommen

Werktätige der DDR berichten über ihr Verhältnis zu Brecht und zum Berliner Ensemble

1. Vorbemerkung:

„Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“ (Brecht)

Auf einem DDR-Kulturkongreß in Leipzig im Mai 1951 sprach Bertolt Brecht über seine Versuche, nach Beendigung des Hitlerkrieges ein neues Theater zu machen. Dieses neue, „im Geist des Fortschritts (geführte Theater) mußte sich anstrengen, auch noch seine Umwelt zu verändern. Es konnte hinfort seine Abbildungen der Welt nur noch zu gestalten hoffen, wenn es mit-half, die Welt selbst zu gestalten“.

Vor dem Schauspieler im wissenschaftlichen Zeitalter stand die Notwendigkeit des Erkennen-Könnens, daß sich „der Zweck seines Spiels kräftig aus-weitete“. Der neue Zuschauer mußte dagegen begreifen, daß „alle Anstren-gungen der Bühne aus dem großen Spaß kommen, in schöner Weise gute Ein-sichten und Impulse zu vermitteln“. Zur Realisierung beider Aufgaben aber gehörte eine ständige Auseinandersetzung mit der These Brechts: „Es gilt zwei Künste zu entwickeln: die Schauspielkunst und die Zuschaukunst“.

1953 inszenierte Brecht im Berliner Ensemble Erwin Strittmatters Komödie *Katzgraben*; er sagte, es sei „das erste Stück, das den modernen Klassenkampf auf dem Dorf auf die deutsche Bühne bringt... Der Verfasser zeigt seine Zeit und ist für die fortschreitenden, produktiven, revolutionären Kräfte. Er gibt manche Hinweise für Aktionen der neuen Klasse, aber er geht nicht darauf aus, einen bestimmten Mißstand zu beseitigen, sondern demonstriert sein neues, ansteckendes Lebensgefühl. So müssen wir auch das Stück aufführen, wir müssen einem proletarischen Publikum Lust machen, die Welt zu verän-dern (und ihm einiges dafür nötiges Wissen vermitteln).“

Der Regisseur und seine Mitarbeiter fuhren während der Probenarbeit auch in jenes kleine Dorf im Lausitzer Braunkohlenrevier, wo Strittmatter seine Geschichte gefunden hatte. Vieles, was der Regisseur und die Schauspieler im Klein-Kölzig des Jahres 1953 aufspürten, fanden die Zuschauer später auf der Bühne wieder. „Die Bauern, die wir in der Vorstellung hatten und mit denen wir diskutierten“, ließ Brecht notieren, „sind natürlich nicht Bauern, wie sie noch vor fünf Jahren waren. Sie sind Aktivisten auf ihrem Gebiet, und daß sie wenig ins Theater kommen, merkt man nur daran, daß sie nicht ins Theater kommen wie ins Dampfbad... Sie kannten nicht Theater, aber Groß-bauern, und so verstanden sie sofort auch Theater.“

„Vom Standpunkt der Theater aus, welche den Wunsch haben, für die ar-

beitenden Menschen zu spielen, schien es uns wichtig, daß bei Werbung und Organisation mehr Gewicht auf ein nach Arbeitsstätten einheitliches Publikum gelegt wurde. Geht ein Betrieb ins Theater, oder Volkspolizei, oder Lehrerschaft, gibt es größere Möglichkeiten der Diskussion zwischen den Besuchern und dem Theater. Ein nach Arbeitsstätten einheitlich zusammengesetztes Publikum kann ganz anders Einfluß nehmen auf ein Theater, ein Theater ganz anders Einfluß nehmen auf ein so gebildetes Publikum.“ (Bertolt Brecht) 1958 fuhr der erste Sonderzug der Reichsbahn mit Werktätigen der Chemischen Werke Buna (Bezirk Halle) zum Berliner Ensemble. Elf Jahre später konnte mit dem 15. Sonderzug der 10 000. Werksangehörige im Theater am Bertolt-Brecht-Platz begrüßt werden. „Mit der Idee der Theaterfahrten löste Euer Betrieb eine große Bewegung aus. Wir freuen uns immer wieder über die neuartige Verbindung eines Theaters mit seinem Publikum“, schrieb damals Helene Weigel. Bis Mitte 1972 brachten 106 Sonderzüge rund 75 000 Arbeiter, Angestellte und Techniker mehrerer Großbetriebe der DDR, Studenten und Professoren von Universitäten, Schüler und Lehrer vieler Oberschulen, Soldaten und Offiziere der Nationalen Volksarmee zu BE-Sondervorstellungen nach Berlin.

Der gelegentliche Theaterbesuch entsprach bald nicht mehr den ständig wachsenden kulturellen Bedürfnissen der Werktätigen der DDR. Der damalige Generaldirektor der Buna-Werke und jetzige Hochschulprofessor Dr. Hans Singer meinte dazu 1968 in einem Interview: „Kunst und Wissenschaft sind unter sozialistischen Bedingungen Schwestern. Warum sollte die Brigade, die ihren Weg zur wissenschaftlich-technischen Revolution sucht und findet, nicht auch den zur Kunst entdecken? Nach meinen Erfahrungen beeinflußt die Begegnung mit großen humanistischen Kultur- und Kunstleistungen der Vergangenheit und Gegenwart ganz direkt die Beziehungen der Menschen untereinander in der sozialistischen Lebensgemeinschaft. Um ein Beispiel zu nehmen: Allseitig gebildete Menschen verfallen weniger in Selbstzufriedenheit. Sie stellen an sich hohe Maßstäbe und ringen auf allen Gebieten um Spitzenleistungen.“

„Wir sind allem Neuen sehr aufgeschlossen, wenn es uns hilft, die tägliche Arbeit besser, leichter und effektiver zu gestalten. Die persönlichen Verpflichtungen werden uns helfen, unsere Aufgaben im Wettbewerb noch zielstrebig zu erfüllen und Einfluß auf die weitere Entwicklung der Kollektivmitglieder zu nehmen. Damit wollen wir unseren persönlichen Anteil leisten, um die Hauptaufgabe des Fünfjahresplanes zu erfüllen und so zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen beizutragen.“ Das ist die Meinung der Kolleginnen und Kollegen der Brigade „Helene Weigel“ im VEB Werk für Fernseh elektronik Berlin, eines der 51 Kollektive von Arbeitern, Angestellten und Wissenschaftlern, die in den vergangenen acht Jahren den Ehrennamen

Bertolt-Brecht-Kollektiv oder Helene-Weigel-Kollektiv erwarben und mit denen das Berliner Ensemble heute in ständiger Verbindung steht. Auch darin finden wir Brecht bestätigt: „Nur mit dem Aufstieg der Werktätigen und diesen dienend kann der Künste eigener Aufstieg erfolgen“.

2. Interview:

„Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unser Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf das wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken.“ (Brecht)

Joachim Vorsatz ist Hauptabteilungsschichtleiter im Kraftwerk 2 des VEB Gaskombinat Schwarze Pumpe, Bezirk Cottbus, und Leiter des Kollektivs „Bertolt Brecht“. Es erhielt diesen Namen 1966 und gehörte 1971 zu den 134 574 Kollektiven in der DDR, die um den Staatstitel „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“ kämpften. 82 Prozent von ihnen hatten sich zuvor einen Kultur- und Bildungsplan erarbeitet. Diese hohe Beteiligung am Wettbewerb zeigt, wie in der DDR *sozialistisch arbeiten, lernen und leben* zu einem bestimmenden Element der sozialistischen Lebensweise der Werktätigen geworden ist.

Kollege Vorsatz, das Kollektiv „Bertolt Brecht“ ist zweimal mit dem Staatstitel „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“ ausgezeichnet worden. Es versteht seinen Namen nicht als schmückendes Beiwerk, sondern als kultur-politisches Konzept. Die „Veränderung der Welt“, von der Brecht so viel schrieb und sprach, wie geht das zusammen mit der Veränderung der Persönlichkeit Ihrer Freunde und Kollegen?

Joachim Vorsatz: Im Laufe dieser sechs Jahre hat sich bei uns eine Stamm-Mannschaft aus bewährten Facharbeitern herangebildet. Unsere Produktion stellt an alle hohe Anforderungen, gleich ob in der heißen Sommerzeit oder im strengen Winter. Da bereitet die Urlaubsplanung genausoviel Kopfzerbrechen, wie es auch etliche Minusgrade tun können. Es waren vorwiegend junge Frauen und Männer, die mitgeholfen haben, das Kollektiv „Bertolt Brecht“ aufzubauen. Ohne zu übertreiben kann ich dazu sagen, daß in all diesen Jahren unsere Freundschaft mit dem Berliner Ensemble, unsere Besuche und Gespräche, kurz der umfassende Gedankenaustausch, und nicht nur über Brecht und sein Theater, mit dazu beigetragen haben, daß gerade dieser Stamm sich immer fester zusammenfand. Natürlich fühlten wir uns durch die Namenswahl verpflichtet, im geistig-kulturellen Leben nicht gerade die Rote Laterne zu halten.

Was uns anfangs als furchtbar schwer und problematisch erschien, gestaltete sich schließlich doch ganz einfach: das spezielle Vorbild Brecht wurde zum Drehpunkt unserer Arbeit. Wir lernten alle „Die Fragen eines lesenden Ar-

beiter“ kennen. Wir erkannten, wie wichtig es ist, sich die revolutionäre Theorie anzueignen und ständig nach neuem Wissen zu streben. Wir begannen Gedichte Brechts zu lesen, diskutierten dann über sie. — Davon wurden wir keine Literaturkritiker, und es gab manches, was wir nicht verstanden haben. Mit der Zeit wurde es sehr interessant, beim zweiten oder dritten Lesen hinter die Gedanken des Dichters zu kommen. Es war, als wenn sich immer ein neuer Vorhang hob und sich unser Blickfeld erweiterte. Ein anderes Beispiel: Wir wollten nicht allein die Theateraufführung am Abend, also das fertige Arbeitsergebnis unserer Freunde sehen. Uns interessierte die Machart, wir wollten den schweren Weg der Erarbeitung dessen, was vielen oft als leicht und schwerelos erscheint, mitverfolgen. Auf den von uns besuchten Proben erkannten unsere Kollegen: Wie groß eine Schauspielerpersönlichkeit auch ist, wie umfangreich die Skala ihrer darstellerischen Potenzen ist, die sie einzusetzen vermag, um einer Rolle Profil zu geben, ohne den Partner auf der Szene, den Souffleur in der Gasse, den Inspizienten am Pult, ohne die Kontrolle durch den Regisseur, ohne die Anregungen, die der Kostümbildner vermittelt, vermag der einzelne nur wenig. Erst die Gemeinschaft und das gemeinsame Ziel ermöglichen die höchste Perfektion der künstlerischen Mittel des einzelnen. Und darüber diskutierten wir sehr ernsthaft.

Das Beispiel der Theaterleute wurde so für Sie zu einer Art Prüffeld; galt es doch, neue Lösungen zu finden, um durch die Einbeziehung aller in die kollektive Arbeit das ökonomische Ergebnis der Schicht, des Tages, des ganzen Monats zu verbessern.

Joachim Vorsatz: Ja, genau so ist es. Bei uns heißt es, ständig volle Leistung zu bringen. Keiner ist aber bei uns in der Lage, alleine ein Hauptaggregat an- oder abzufahren, oder die komplizierten Anlagen zu warten und zu unterhalten. Das Brecht-Kollektiv ist nur ein Stück des Hebels im Kraftwerk 2. Zur Sicherung der Energie-Produktion gehört auch die Abstimmung, die Zusammenarbeit mit den anderen drei Schichtkollektiven.

Eine umfangreiche Strukturänderung im Kraftwerk 2 führte 1969 zum Zusammenschluß von 9 Kollektiven zu vier Brigaden. Parallel dazu wurde ein neues Schichtarbeitssystem eingeführt. Diese Umstellungen erfolgten innerhalb einer notwendig gewordenen Neugestaltung des Betriebes, um die Reproduktion unseres, für den Verbundbetrieb des Kombines und für die Volkswirtschaft wichtigen Betriebes erfolgreich fortzuführen. Als sozialistische Eigentümer hatten auch wir die Verantwortung wahrzunehmen, alle Kräfte für die maximale Steigerung der Arbeitsproduktivität zu mobilisieren und an jedem Arbeitsplatz für die umfassende Verwirklichung des ökonomischen Systems des Sozialismus einzutreten.

Dabei sind immer wieder neue Kollegen, die aus den verschiedensten Berufen zu uns kommen, in die Aufgaben des Kollektivs einzugliedern. Dann

gilt es, nicht nur das Miteinander-Arbeiten zu organisieren, sondern auch das Miteinanderleben und das Miteinanderlernen.

Darüber möchten wir Näheres erfahren. Sie hatten sich vorgenommen: Leben und Wirken Brechts sollte ständig zum Nacheifern auffordern. Und das überall, im Betrieb, zu Hause, im Klassenelternaktiv, auf dem Sportplatz und bei der Organisation von Theaterfahrten. Wie haben Sie nun diesen gemeinsamen „Grundsatzbeschuß“ aus dem Jahre 1966 zu verwirklichen gesucht?

Joachim Vorsatz: Beginnen wir mit den Fahrten nach Berlin. Anfangs kamen nur die Enthusiasten mit. Die Frauen blieben zu Hause, freuten sich vielleicht sogar, einmal in Ruhe die Wohnung saubermachen zu können. Kamen wir zurück, waren die Auseinandersetzungen nicht beendet, sie gingen weiter und bezogen auch die Daheimgebliebenen mit ein. Als wir in der Schwarzen Pumpe zu arbeiten anfangen, waren wir alle sehr jung, so um die Zwanzig herum. Inzwischen haben wir fast alle Familie und damit auch ganz andere Sorgen und auch manche neuen Probleme. Die Kneipenbequemlichkeit der Junggesellen mußte ersetzt werden durch Organisationstalent. Die Großeltern galt es als Babysitter zu gewinnen; denn bald wollten die Frauen nicht mehr zu Hause bleiben, wenn wir ins Berliner Ensemble fuhren. Diese so gewachsene Gemeinsamkeit half uns auch bei den Brigadeveranstaltungen zu Hause. Aus Extratouren einzelner erwuchs ein Bedürfnis nach Gemeinsamkeit, nach Gedankenaustausch für viele. Das wiederum wurde nach und nach zu einer Gewohnheit. Darüber kann ich leider nur sehr schwer etwas Konkretes sagen. Manchmal war plötzlich etwas da, worum wir uns am Tag zuvor noch heiß gestritten hatten, eine Zusage, etwas zusätzlich zur Arbeit zu übernehmen, eine Erkenntnis, eine selbstgefundene Antwort auf eine Frage...

Welchen Anteil daran hat nun die Tatsache, daß mit dem Brigadenamen „Bertolt Brecht“ auch die Auseinandersetzung mit der Arbeit des Berliner Ensembles eine Notwendigkeit für alle Brigade-Mitglieder wurde, von der man sich einfach nicht mehr fernhalten konnte?

Joachim Vorsatz: Es ist natürlich nicht so, daß alle Brigademitglieder jetzt schon an einem Strick ziehen. Dazu bedarf es noch einer gehörigen Portion Arbeit. Von den 12 oder 13 freien Wochenenden im Jahr verbringen wir meistens 3 oder 4 bei unseren Freunden in Berlin. Jetzt hatten wir eine unfreiwillige Pause von fast sechs Monaten. Die Ursachen dafür waren zusätzliche Arbeitsbelastungen durch anfallende Großreparaturen im Kraftwerk, die Urlaubszeit, und nicht zuletzt auch die Tatsache, daß Kinder größer werden, in die Schule kommen und die Mütter dann zu Hause bleiben wollen, um den ABC-Schützen beim Lernen zu helfen. Als Vater zweier Kinder kann ich das wohl verstehen, als Hauptabteilungsschichtleiter weiß ich manchmal nicht, wen ich bei Arbeitsbeginn an welches Aggregat stellen soll. Da wir lange im voraus planen müssen, entschlossen wir uns, während der Berliner Festtage

1972 zum Gastspiel des japanischen No-Theaters zu fahren. Da dieses Gastspiel nicht stattfand, fiel auch unser langes Wochenende in der Hauptstadt aus. Das Bedauern war allgemein.

Seit Mitte September wird nun immer häufiger die Frage gestellt: Wann findet die nächste Berliner-Ensemble-Fahrt statt?

Wir haben in der Brigade jetzt drei polnische Bürger als Mitarbeiter. Die versuchen wir natürlich ganz besonders eng in unser Brigadeleben einzubeziehen. Im Augenblick gibt es noch Verständigungsschwierigkeiten, aber schon heute haben alle drei ihr Interesse angemeldet, an der nächsten Berliner-Ensemble-Fahrt teilzunehmen. Als ich sie daraufhin fragte, ob das nicht zu kompliziert wird, da sie doch im Theater auch nur wenig verstehen würden, antworteten sie mir, der Name Brecht sei bekannt und sie wären nun neugierig, einmal ein Stück von ihm in seinem Theater selbst zu erleben.

In der DDR wurde während einiger Jahre, ungefähr bis 1969, eine rückläufige Tendenz im Theaterbesuch beobachtet. Etwa die Hälfte der in diesem Zusammenhang befragten Arbeiter sagten damals, daß sie das Theater nicht mehr oder nur selten besuchen, weil ihnen die im Fernsehen übertragenen Theateraufführungen, Fernsehspiele und anderes genügen. Analysen zeigten, daß etwa 10 Prozent der Arbeiter regelmäßig, etwa 20 Prozent vierteljährlich einmal, 25 Prozent selten ein Theater besuchen. Etwa 40 Prozent besuchen gelegentlich keine Theaterveranstaltungen; 5 Prozent waren noch nie im Theater. Wie gestaltete sich nun bei Ihrem Kollektiv der Weg ins Theater?

Joachim Vorsatz: Wer die echte Atmosphäre eines Theaterbesuches einmal miterlebt hat, der wird bald erkennen können, daß es doch erhebliche Unterschiede, auch qualitativer Art, zwischen einer Fernsehübertragung und einer Theateraufführung gibt. Im Theater beginnen die Beziehungen untereinander ja schon beim Betreten des Zuschauerraumes und auch der Kontakt zur Bühne ist schnell hergestellt. Auch der Beifall ist ein Zeichen der Anteilnahme, der Auseinandersetzung. Diese intensive Beschäftigung mit dem Stück und seiner Inszenierung hat Kollegen angeregt, sich selbst schöpferisch zu betätigen. Ein Brigademitglied gehört zum Malzirkel des Kombines und hat schon sehr erfolgreich ausgestellt. Wir fördern jedes Hobby, weil wir davon profitieren. Ich lese gern Romane, höre gute Musik, sammle Schallplatten.

Welche Inszenierung des Berliner Ensembles war der Anlaß zu besonders interessanten und wichtigen Gesprächen? Welche Beziehungen bestehen zwischen den Problemen des Kunstwerkes und denen des Arbeitskollektivs?

Joachim Vorsatz: Eigentlich gibt es sie bei jedem Stück, das wir sehen. Ganz besonders aber war das beim *Brotladen* der Fall und auch nach dem Besuch der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Brechts *Brotladen* wurde eigentlich, wenn ich so sagen darf, auf Anhieb verstanden, versucht der Autor hier doch gewisse Haltungen während der Wirtschaftskrise jener Jahre, also 1929/30,

sichtbar zu machen. Zufriedengeben konnte und wollte man sich aber nicht mit der Lösung. Junge Menschen, die aufgewachsen sind in einem Staat, wo solche Probleme eben nur noch auf dem Theater anzutreffen sind, fragten: Warum? Und: Wie konnte es dazu kommen? Anders bei der *Heiligen Johanna*. Hier fiel nach der Aufführung das Wort brutal. Gedacht als Ausdruck für das Stück, auch für die Aufführung, besonders aber wohl für das Bühnenbild. Diese Einschätzung war das Ergebnis eines Schocks, der auf der Bühne ausgelöst wurde und der nun seinerseits zum Nachdenken, zum Sichaussprechen führte. Auf der Heimfahrt wurde schon im Bus heiß gestritten.

Meinen Sie nun, daß unter dem Eindruck dieses Schocks das Anliegen des Dichters verloren ging? Brutal ist sicher nicht das Stück, und das war auch die Aufführung nicht. Brutal ist aber die Atmosphäre der Fleischhändler von Chicago, in die Brecht seinen Jeanne d'Arc-Stoff hineinstellt. Wichtig ist doch auch, daß Brecht hier zum ersten Mal in einem Bühnenstück den Kampf organisierter Arbeiter gestaltet hat.

Joachim Vorsatz: Zunächst bitte ich den Begriff Schock nicht im negativen Sinne zu verstehen. Es war eine harte und unmißverständliche Sprache, die hier gesprochen wurde. In der Diskussion, beim langsamen Erholen von dieser Erschütterung, kamen wir auch bald darauf, daß das Individuum Mensch allein machtlos ist, es kann nur in der Gemeinschaft, im Kollektiv, zusammen mit anderen Gleichgesinnten, die Welt verändern. Was sagt doch Johanna: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“ Und so verstanden wir auch den Schluß des Stückes, die Aufforderung Brechts an seine Mitmenschen: „Sorgt doch, daß ihr die Welt verlassend / Nicht nur gut wart, sondern verlaßt / Eine gute Welt!“ Unsere Sorgen um diese Welt, um unsere Republik ist doch die Arbeit, die wir leisten im Kollektiv hier im Kraftwerk. Wir versuchen immer wieder den Umfang unserer täglichen Verpflichtungen gegenüber der Gesellschaft, die uns so vieles gibt, zu erkennen. Und so, meine ich, kommt alles in den richtigen Kreislauf. Es gibt noch einen anderen Punkt, auf den ich gern zu sprechen kommen möchte. Ich meine unsere Proteste für die Freilassung der amerikanischen Kommunistin Angela Davis und unsere Solidarität für das kämpfende Volk Vietnams. Wir fühlen uns durch die Auseinandersetzung mit solchen Kunstwerken noch unmittelbarer verbunden mit den großen Konfliktsituationen der Gegenwart, sie rücken uns näher, werden verständlicher und erklärbarer, auch dem einzelnen, der oft noch Mühe hat, den Zusammenhang zwischen der Qualität seiner Arbeit im Kraftwerk und dem Kampf in Indochina oder im Nahen Osten zu erkennen. Für mich persönlich kann ich nur sagen, und ich weiß es auch von den meisten Kollegen, sie alle machen die Fahrt nach Berlin nicht nur des Theaterbesuches wegen, sondern sie kosten sie voll aus, nützen sie für alle Bereiche des täglichen Lebens. So werden diese kleinen Veränderungen im Denken und Handeln in Gang gebracht, von denen wir anfangs sprachen.

Klaus-Dieter Winzer: Er hat Vorschläge gemacht — wir haben sie angenommen

Lenin riet Maxim Gorki sehr dringlich, den unmittelbaren Kontakt zum Leben der Arbeiter zu suchen. Der Künstler empfängt durch solche Beziehungen ebenso wesentliche Anregungen wie die Arbeiter. Die Inszenierung „Der Brotladen“ im Berliner Ensemble hat in diesem Zusammenhang für Ihr Kollektiv wohl eine besondere Bedeutung?

Joachim Vorsatz: Ja, das stimmt. Bei einer von uns besuchten Probe zum *Brotladen*, wenige Tage vor Beginn der Tournee des Berliner Ensembles nach Frankreich anlässlich des 100. Jahrestages der Pariser Commune im März 1971, ist uns erneut ganz deutlich zu Bewußtsein gekommen, wie schwer doch die Arbeit am Theater ist. Wir haben aber auch die Kraft der Gemeinschaft gespürt, die auf den einzelnen einwirkt und ihm hilft. Über die Schauspielerin Agnes Kraus als Witwe Queck wurde geschrieben, sie „trug mit ihrer Rollengestaltung wesentlich dazu bei, daß im Ergebnis der Aufführung erkennbar wurde: Ursache des Unrechts und des Elends der werktätigen Masse in der Zeit der Weltwirtschaftskrise war nicht ein unbeeinflussbares Schicksal, sondern konkretes wirtschaftliches Geschehen im Kapitalismus. Weder individuelle Tüchtigkeit noch privat-mitleidvolles Verhalten oder spontane Rebellion sind geeignet, dieses ‚Schicksal‘ zu meistern. Auf indirekte Weise wurde so der Zuschauer zu der Einsicht gelenkt, daß nur der gewaltsame Umsturz aller Verhältnisse durch die revolutionäre Arbeiterklasse eine wirkliche Änderung herbeiführen kann.“ Wir haben uns dieses Stück zweimal angesehen.

Nun wollten wir unsere Beziehungen zum Berliner Ensemble vertiefen und baten die Schauspielerin Agnes Kraus, Mitglied unseres Kollektivs zu werden. „Warum wollt ihr ausgerechnet mich?“ fragte sie. Warum wohl? erwiderten wir und begründeten es nicht zuletzt auch mit der Tatsache, daß sie besonders im Fernsehen und im Film so oft und so überzeugend die „ganz gewöhnlichen Leute“ spielt, Zeitgenossen mit ihren liebenswerten, aber auch ihren schwachen Seiten. Agnes Kraus erklärte sich dann bereit und besuchte uns bald darauf in Hoyerswerda. Wir waren sehr froh, ihr unsere Arbeitsplätze zeigen und unsere täglichen Aufgaben erklären zu können. „Für mich eine neue Seite unseres Lebens. Im Kreis von 36 Arbeitern saß ich und mußte erzählen — von meiner Arbeit. Jetzt bin ich ungeheuer stolz darauf, Mitglied der Brigade Bertolt Brecht zu sein“, erklärte die Kraus. Hier und auch abends bei einem fröhlichen Beisammensein hat sie immer wieder betont, wie wichtig für sie als Schauspielerin das Kennenlernen unserer Arbeit und unserer Probleme ist. Sie erzählte uns dann von ihrer Arbeit am Berliner Ensemble und in den Fernsehstudios. Das alles war sehr aufschlußreich und interessant für uns. In dem knappen Jahr, in dem Agnes Kraus zu uns gehört, haben wir uns persönlich und auch brieflich über viele Fragen ausgetauscht. Durch das Dabeisein von Agnes Kraus ist auch ein Aufschwung im gesellschaftlichen Leben unseres Kollektivs zu verzeichnen. Wichtig ist, daß durch diese persönlichen Kontakte

Klaus-Dieter Winzer: Er hat Vorschläge gemacht — wir haben sie angenommen

auch die bisher wenig für das Theater Interessierten ihre schon längst nicht mehr begründbare Zurückhaltung aufgaben und bereit waren, das nächste Mal mit nach Berlin zu fahren. Die letzte Aufführung, die wir im Berliner Ensemble sahen, Brechts *Leben des Galilei*, hat uns alle stark beeindruckt. Uns, das war eine fast vollzählige Bertolt-Brecht-Brigade. Wir meinten, daß zur zweiten Auszeichnung mit dem Staatstitel auch Agnes Kraus dabeisein müßte. *Nicht fertige Lösungen anzubieten, sondern Fragen zu stellen, die Zusammenhänge anzudeuten, den Weg freizumachen zur Veränderung war Brechts Absicht. Wie haben Sie nun als Brigadeleiter zusammen mit Ihrem Kollektiv versucht, Erkenntnisse und Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit dem Berliner Ensemble weiterzugeben?*

Joachim Vorsatz: Bei unseren Berlinfahrten haben wir Angehörige anderer Kollektive eingeladen, die Schichtelektriker, die Lehrlinge aus unserer Patenklasse der Betriebsberufsschule, aber auch die Erzieherinnen in der Wochenkrippe und im Kindergarten, wo unsere Kinder nicht zuletzt dann besonders gut betreut werden, wenn Vater und Mutter nach Berlin fahren. Auch von der Betriebsgewerkschaftsleitung und der Kombinateleitung hatten wir Gäste mit im Berliner Ensemble. Die Brigadeleitung sucht ständig nach einer Verbesserung unserer Kontakte mit dem Klubhaus. Ein Kollege ist Mitglied des Theater-Aktivs des Kombinates. Vom Kulturbund der DDR in Hoyerswerda gibt es seit sechs Jahren eine kleine Gruppe von Theaterfreunden, die uns bei jeder Fahrt begleitet. Im Kulturbund-Klub selbst hatten wir zusammen mit dem Berliner Ensemble eine Veranstaltung organisiert. Dramaturgen sprachen über ihre Erlebnisse bei Gastspielen in Paris und Tbilissi. Auch Gisela May hat uns einen Besuch und einen Bericht über ihre zwei Amerika-Tourneen versprochen. *Welche Pläne hat Ihr Kollektiv zum 75. Geburtstag Brechts?*

Joachim Vorsatz: Der Ministerrat der DDR hat eine neue Ordnung über die Verleihung des staatlichen Ehrentitels „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“ erlassen. Mit der Verleihung, so heißt es, sollen nicht nur höhere Arbeitsleistungen, sondern gleichermaßen sozialistische Handlungsweisen stimuliert werden. Die Anforderungen, die heute und in Zukunft an ein Kollektiv gestellt werden, reichen von der Planerfüllung bis zur bewußten Wahrnehmung der staatsbürgerlichen Verantwortung und der Pflichten im Betrieb, im Wohnbereich und in der Familie. Da der Titel nur noch einmal verliehen werden kann, muß sich jedes bereits ausgezeichnete Arbeitskollektiv ständig bemühen, sich dieser gesellschaftlichen Wertschätzung würdig zu erweisen und den Ehrentitel jährlich verteidigen. Wir haben also das Ziel, im Februar 1973 — dann liegen auch die für das Planjahr 1972 ausgewiesenen Wettbewerbsergebnisse vor — unseren Titel erfolgreich zu verteidigen. Das sind wir einfach unserem Namen schuldig und auch dem Berliner Ensemble, seiner Leitung und all seinen Mitarbeitern, die uns über so viele Jahre hinweg so effektiv

unterstützt haben. Im Kollektiv wurde ferner beschlossen, daß wir einen Ruhetag im Februar nutzen wollen, um hier im Klubhaus einen Brecht-Abend zu gestalten. Wir wollen Szenen aus Stücken lesen lassen, Gedichte rezitieren, Platten anhören und auch die Diskussion über Brecht und sein Theater in das Programm einbeziehen. Der Kulturbund wird uns dabei sicher wieder helfen. Und natürlich wollen wir versuchen, im Februar nach Berlin zu fahren, um an möglichst vielen Veranstaltungen der Brecht-Woche teilzunehmen.

Bertolt Brecht sagte 1953: „Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern sich auch in der Lust schulen, ihn zu befreien.“ Wir schulen uns in der Lust, uns selbst von alten, heute untauglichen und überholten Vorstellungen zu befreien, unser aller Leben schöner zu gestalten.

3. Nachbemerkung:

DER DRAMATURG: Der Leichtsinn der Künstler scheint euch da zugute zu kommen. Er vergißt ganz, daß er auch noch darauf verzichten muß, sich allabendlich in einen König zu verwandeln.

DER SCHAUSPIELER: Dafür scheine ich in diesem neuen Theater meine Zuschauer in Könige verwandeln zu dürfen. Und nicht in scheinbare, sondern in wirkliche. In Staatsmänner, Denker und Ingenieure. Was für ein Publikum werde ich haben! Vor ihre Richterstühle werde ich, was auf der Welt vorgeht, bringen. Und was für ein erlauchter, nützlicher und gefeierter Platz wird mein Theater sein, wenn es dieser vielen arbeitenden Menschen Laboratorium sein wird! Auch ich werde nach dem Satz der Klassiker handeln: Ändert die Welt, sie braucht es!

DER ARBEITER: Es klingt ein wenig großspurig. Aber warum sollte es nicht so klingen dürfen, da ja eine große Sache dahintersteht? (Bertolt Brecht: Der Messingkauf)

Dieses Beispiel aus dem Gaskombinat Schwarze Pumpe könnte mit Hilfe des Berliner Ensembles und seiner vielen Freunde, Partner und Mitarbeiter verändert und ergänzt, schließlich so auch in seiner Verallgemeinbarkeit demonstriert werden. Wenn man weiter berücksichtigt, daß zur Zeit etwa 4,5 Millionen Arbeiter, Angestellte und Angehörige der Intelligenz am sozialistischen Wettbewerb teilnehmen, wovon sich wiederum 3 Millionen an der Bewegung *Sozialistisch arbeiten, lernen und leben* beteiligen, wird wohl deutlich, wie recht der Bericht des ZK der SED an den VIII. Parteitag mit seiner Feststellung hatte, daß die Verhältnisse in der DDR, „die Beziehungen zwischen den Menschen, ihr Denken und Handeln, die geistige und moralische Atmosphäre“ immer mehr von den Prinzipien des Sozialismus geprägt und so auch bestimmt werden.

Soziologen untersuchten kürzlich die kulturellen Bedürfnisse in der Arbeiterklasse, und befragten dazu rund 2 500 Personen verschiedener Großbetriebe in Berlin, Magdeburg, Leipzig und Karl-Marx-Stadt.

Prof. Dr. Fred Staufenbiel kommentiert das Ergebnis: „Die neue politische und moralische Qualität der menschlichen Beziehungen, wie sie unter sozialistischen Produktionsverhältnissen entsteht, gründet sich auf die kollektive Zusammenarbeit und gegenseitige Hilfe, deren Realisierung das Interesse am Denken und Fühlen der Arbeitskollegen voraussetzt, das Verständnis seiner Lebensprobleme einschließt und die persönliche Fähigkeit verlangt, ein gemeinsames Ziel im arbeitsteiligen Produktionsprozeß in der kooperativen Zusammenarbeit optimal zu realisieren. Die wirksame Durchsetzung dieses Prinzips ist also abhängig vom Bewußtsein, von den Persönlichkeitseigenschaften und von der Bereitschaft, kooperativ und effektiv zu arbeiten. Allerdings kann man die Beziehungen zwischen den Arbeitskollegen nicht auf das funktionelle Zusammenwirken reduzieren. Das widerspräche dem sozialistischen Prinzip der kollektiven Zusammenarbeit und gegenseitigen Hilfe. Dieses Reduzieren der menschlichen Beziehungen auf das funktionelle Zusammenwirken mit dem Ziel maximaler Effektivität ist die Grundlage des bürgerlichen ‚team-works‘, aber nicht der Tätigkeit des sozialistischen Arbeitskollektivs. Wenn der XXIV. Parteitag der KPdSU darauf aufmerksam machte, daß das Arbeitskollektiv zu einer Grundzelle der sozialistischen Gesellschaft wird, dann hat er damit darauf hingewiesen, daß das Arbeitskollektiv starken Einfluß auf die ideologischen Wertorientierungen des einzelnen Menschen ausübt, auf die geistige Verarbeitung seiner Lebenserfahrungen, auf seine Bildung und seine ideologisch-kulturelle Interessiertheit.“

Zu den in der genannten Untersuchung gestellten Fragen gehörte auch: „Durch wen wurden Sie zum Kunstgenuß angeregt?“ Bei den befragten Produktionsarbeitern, Ingenieuren und Angestellten in der Verwaltung gab es zwei auffallende Übereinstimmungen: In allen drei Gruppen stand jeweils die Antwort „durch Arbeitskollegen“ an fünfter und „durch Kultur- und Bildungspläne“ an sechster Stelle der Rangordnung. (An erster Stelle rangierte bei den Ingenieuren und den Angestellten „durch Elternhaus“, bei den Produktionsarbeitern „durch Massenmedien“).

Deutlich wird also, welch wichtigen Platz die Arbeitskollegen im Bewußtsein der Befragten einnehmen. „Zum Kunstgenuß läßt man sich von Menschen anregen“, schreibt Prof. Dr. Staufenbiel, „die einem nahestehen, für deren Denken und Fühlen man sich interessiert. Und gerade weil im sozialistischen Arbeitskollektiv die gegenseitige Hilfe für die Persönlichkeitsentwicklung eines jeden zu einem Grundprinzip zwischenmenschlicher Beziehungen wird, kann der Arbeitskollege als interessanter Diskussionspartner über menschliche Probleme und ihre Widerspiegelung in der Kunst auftreten.“

Ernst Schumacher Brechts Bedeutung für die Gesellschaft der 70er Jahre

Bisher ist vor allem dem künstlerischen Werk Brechts Beachtung geschenkt worden. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß gerade in den Siebziger Brechts Methode des „eingreifenden Denkens“,¹ seine Theorie richtigen gesellschaftlichen Verhaltens des Individuums als auch von Kollektiven auf eigenständiges Interesse stoßen wird (was nicht ausschließt, sondern eher einschließt, daß damit auch das Interesse an seiner Kunst, an Kunst überhaupt, gefördert wird).

Die Entscheidungen werden auf der Weltbühne, nicht auf der Bühne des Theaters getroffen. In diese Entscheidung ist jeder verwickelt; jeder tut daher gut daran, sich so gut wie möglich zum „Subjekt der Geschichte“ zu befähigen, um nicht bloßes Objekt zu sein. Die Kunst kann ihm dabei helfen, indirekt mehr als direkt, jedenfalls nicht mit wissenschaftlicher Stringenz. Eben diese Fähigkeit zur objektiven Urteilskraft und zur Gewinnung realer Kenntnisse erweist sich immer mehr als Bedingung einer autonomen Persönlichkeit. Ich halte es für eine besondere, gleichzeitig für einen modernen sozialistischen Künstler wiederum immer typischer werdende Leistung Brechts, daß er den Menschen bei einer solchen Wahrheitsfindung und einem entsprechenden Entscheidungstreffen Spezifisches zu sagen hat, das zwar ein immanenter Bestandteil seiner Kunst, aber gleichzeitig als selbständiges Gedankengut für die Verständigung der Gesellschaft nützlich ist. Um als Künstler produktiv sein zu können, mußte sich Brecht mit der „reinen“ Theorie der Gesellschaft befassen, sich aber auch als politischer Mensch in der „unreinen“ Wirklichkeit engagieren. Das Substrat findet sich im künstlerischen Werk, der Extrakt in seinen Auffassungen über Politik und Gesellschaft.

Die entscheidende gedankliche Leistung, die Brecht vollbringen mußte, um im Nachdenken darüber zu eigenen weiterführenden Erkenntnissen zu kommen, die für uns interessant sind, erblicke ich darin, daß er sich die seinerzeitigen Kenntnisse und Erkenntnisse des dialektischen und historischen Materialismus aneignete. Die für seine eigene künstlerische wie politische Tätigkeit wichtigste Erkenntnis war die, daß sich die Arbeiterklasse selbst befreien muß, daß sie dazu aber der Unterstützung durch die Intelligenz bedarf, so wie diese zu ihrer Selbstverwirklichung nicht mehr gelangen kann, wenn sie sich an die Bourgeoisie hält (aus der sie zu einem großen Teil stammt), sondern nur, wenn sie sich mit der Arbeiterklasse verbündet.

Auch die Bourgeoisie weiß heute, daß ihr Schicksal von diesem Verhältnis abhängt. Daß die Arbeiterklasse in der Lage ist, sich auch ohne Kapitalisten produktiv zu organisieren, Interventionen und Kriege grausamst geführter Art, wenn auch unter großen Verlusten, abzuschlagen, eine hochproduktive

Ernst Schumacher: Brechts Bedeutung für die Gesellschaft der 70er Jahre

Wirtschaft zu schaffen, die den kapitalistischen Vorlauf in historisch kurzer Frist einzuholen und auf wichtigen Gebieten zu überholen vermag, gleichzeitig ein ungleich höheres Maß an sozialer Gerechtigkeit zu schaffen, als es die fortschrittlichsten kapitalistischen Staaten und Gesellschaften je zu bieten in der Lage waren und sein werden, ist durch die Große Oktoberrevolution und durch die revolutionären Umwälzungen nach dem zweiten Weltkrieg in Ost- und Mitteleuropa, in China und in Cuba bewiesen worden. Die Arbeiterklasse konnte diese Umwälzung der Gesellschaft nur vollziehen, indem sie sich mit dem besten Teil der alten Intelligenz verbündete und eine neue, aus ihren eigenen Reihen stammende Intelligenz erzogen hat. Seitdem operiert die Bourgeoisie im Grunde mit zwei Argumenten: Die Arbeitsproduktivität des Kapitalismus sei trotzdem größer, der Lebensstandard auch der Arbeiter dementsprechend höher, zum anderen, die individuelle wie die allgemeine Freiheit sei in der bürgerlichen Demokratie höher als unter der Diktatur des Proletariats, der Herrschaft der Arbeiterklasse. Versucht sie mit dem ersten Argument vor allem auf die Arbeiter einzuwirken, so mit dem zweiten auf die Intelligenz. Brecht hielt gegenüber allen Verschleierungen und Bemäntelungen an der Tatsache fest, daß der Kapitalismus auch dann, wenn er den Ausgebeuteten zeitweilig einen relativ hohen Lebensstandard bietet und seine zyklische Krisenfälligkeit stärker zu steuern vermag als zur Zeit der Akkumulation des Kapitals, nichts anderes ist als die moderne Form der Sklaverei.² Er hielt daran fest, daß es sich beim Kapitalismus nicht erst dann, wenn er als Imperialismus Millionen von Menschen in seinen Kriegen vernichtet, um ein prinzipiell ahumanes Gesellschaftsgebilde handelt, das Ausbeuter wie Ausgebeutete daran hindert, wirklich menschlich zu sein, und ihre Tugenden in Laster, ihre Laster in Tugenden verkehrt. Er hat diese Pervertierung in seinem künstlerischen Werk gestaltet, aber auch in seinem theoretischen Werk immer wieder betont.³ Die Verwandlung des Kapitalismus in den blutigen Imperialismus, der bürgerlichen Demokratie in den Faschismus kann ihm demzufolge nicht als „Entartung“, sondern muß ihm notwendig als logische Konsequenz der dem Kapitalismus innewohnenden Gesetzmäßigkeiten erscheinen.⁴

Um „dieser tieferen unheilbaren Gesamtkrise“⁵ zu entgehen, bleibt nur die Veränderung dieser Gesellschaft von Grund auf, die niemand anderer bewirken kann als das Proletariat. Brecht sah völlig klar: Auch „das Proletariat ist nicht in einer weißen Weste geboren“.⁶ Der Reformismus, besonders der Sozialdemokratismus haben es selbst in den Sumpf des Imperialismus mit hineingezogen. Die relative Steigerung des Lebensstandards der Arbeiterklasse in den kapitalistischen Ländern erfolgte nicht nur dank der Entwicklung der Produktivkräfte, sondern auch vornehmlich auf Kosten der Ausbeutung der Kolonien und unterentwickelten Länder. Nationalismus und Rassismus, durch Erziehung, infolge ständiger Beeinflussung durch die bürgerlichen Apparate

zur Bewußtseinsbildung auch ins Bewußtsein der Arbeiterschaft eingedrungen, kennzeichnen das Verhalten großer Massen der Arbeiterschaft in der imperialistischen Epoche. In einer Reflexion aus den letzten Lebensjahren hat Brecht diesen „Widerspruch im Proletariat“ noch unter einem anderen Gesichtspunkt analysiert:

„Ein Teil der Arbeiter, in gewissen Ländern ein sehr großer Teil, sogar die Mehrheit, hält fest an der bestehenden ‚Ordnung‘ und findet sich ab mit der Ausbeutung, zumindest solange der Lebensstandard halbwegs erträglich oder besserbar erscheint. Ein Umsturz ist mit großen Mühen, Gefahren, Änderungen aller Gewohnheiten und so weiter verknüpft. Vor allem müssen sich die Arbeiter, die ihn anstreben, in kriegerische Handlungen gegen die Bourgeoisie einlassen und sich unter eine strikte Disziplin stellen, um den sehr harten Kampf führen zu können. So unfrei sie im Kapitalismus sind, schrecken sie doch vor dieser Disziplin zurück und empfinden die Unterordnung unter die eiserne Planung, unter Kommandos, ohne welche ein Kampf um die Freiheit keine Aussicht bietet, als eine Unfreiheit, die ihnen schlimmer vorkommt, da sie neu und ungewohnt ist. Deshalb unterstützen sie die Bourgeoisie, ihre Ausbeuterin, in deren Kampf gegen den andern Teil der Arbeiterschaft und geraten in Kampf mit diesem.

Dieser Widerspruch im Proletariat entwickelt sich in jedem Land natürlich anders. In gewissen Ländern ist der Teil des Proletariats, der mit der Bourgeoisie geht — wenn auch in Kämpfen mit der Bourgeoisie —, größer als in anderen. Zum Beispiel da, wo sich große Produktivkräfte unbehindert entwickeln können wie in den USA, da hier die Bourgeoisie in ihren Konkurrenzkämpfen den Lebensstandard der Massen eine Zeitlang immerzu erhöhen muß. Oder in Ländern, die wie England oder andere Kolonialländer ihre Arbeiterschaft dazu brauchen, die Kolonien auszubeuten.“⁷

Ohne Zweifel hat diese Analyse bis in die siebziger Jahre, in denen wir leben, ihre Gültigkeit behalten, auch wenn gerade die letzte Zeit beweist, daß auch der durch den Rüstungsboom florierende Kapitalismus der USA eine ständige Arbeitslosigkeit aufweist und der um seine Kolonialherrschaft gekommene englische Imperialismus sich einer Massenarbeitslosigkeit gegenüber sieht, die die Lohnkämpfe der Trade Unions zu politischen Kämpfen macht.

Brecht hat demzufolge immer die Notwendigkeit betont, daß das Proletariat zu seiner Befreiung eine revolutionäre Partei notwendig hat, die nicht bloß ein sozialreformerisches, sondern ein gesellschaftliches Gesamtprogramm besitzt, die die Arbeiterschaft in den ökonomischen Kämpfen zu führen, diese aber auch in den Kampf um die Macht hinüberzuführen vermag. Er war aus diesem Grunde ein Verfechter der Leninschen Parteiorganisation und hat immer wieder unterstrichen, welche grundsätzliche Bedeutung die Errichtung des ersten Staates der Arbeiter und Bauern in Rußland für den Gang der Weltgeschichte

besitzt. Er zögerte nicht, die Interessen der internationalen Arbeiterbewegung vom Vorteil oder Nachteil für die Festigung dieses ersten sozialistischen Staates abhängig zu machen, überzeugt, daß nur dieser die Fasisierung Europas zu verhindern in der Lage und willens sei.⁹ Er hatte keine Illusionen über die Schwierigkeiten, die in der Arbeiterklasse bei der Organisation dieses Befreiungskampfes auch im Verhältnis zur revolutionären Partei selbst auftreten können, und verfocht dabei das Prinzip, die Lösung müsse von der Basis herkommen¹⁰ und führe notwendig auch zu Veränderungen in der Struktur der Partei je nach dem Reifegrad der gesellschaftlichen Gesamtentwicklung.¹¹ Er war sich bewußt, daß die Arbeiter von dem Zeitpunkt ab, an dem sie die Macht ergriffen haben, ein ganz neues Verhältnis zur Produktion finden müssen, eben das Bewußtsein, selbst Eigentümer und Produzenten, damit Verantwortliche zu sein.¹²

Damit, so erklärte Brecht, „ist zunächst (und für lange Zeit) nicht Freiheit schlechthin entstanden, sondern eine bestimmte Freiheit, nämlich eine Freiheit, zu produzieren. Der Staat dient nunmehr der Produktion. Er funktioniert gut, sofern er die Produktion ermöglicht, und er ist nötig, solange sie ihn braucht.“¹³

Dabei werden Anforderungen an die Arbeiterklasse gestellt, die sich von den heroischen Akten der Revolution nur dadurch unterscheiden, daß sie unblutig sind.¹⁴ Bei den dabei auftretenden Spannungen zwischen der politischen Führung und der Arbeiterklasse vertrat Brecht ständig das Prinzip der unbedingten Sicherung der erzielten gesellschaftlichen Umwandlungen, gleichzeitig aber die Sicherung der Rechte der Arbeiter.¹⁵

In letzter Instanz wollte er den „widerspruchsvollen Prozeß“, der auch eine nichtantagonistische sozialistische Gesellschaft kennzeichnet, dadurch reguliert wissen: „Die Weisheit des Volks muß in allem das letzte Wort sprechen, und doch ist sie vermengt mit Aberglaube. Irgendwo müssen wir anfangen, nirgends dürfen wir aufhören.“¹⁶

Brecht hatte keine Illusionen über die Länge dieser Kämpfe: Er sah sein eigenes Leben darunter subsumiert, aber auch das Leben der nachfolgenden Generation. Er hatte aber auch keinen Zweifel am schließlichen Erfolg der sozialistischen Idee. Er war zutiefst von der Überlegenheit der Produktivität des Sozialismus überzeugt, wenn erst die vollen Voraussetzungen für ihre Entfaltung erreicht sind. Dabei faßte er diese Produktivität eben nicht bloß als die Erzeugung materieller, sondern auch vor allem von ideellen Gütern und Werten auf, als naturwüchsigen Ausdruck nicht zu unterdrückender menschlicher Kreativität. Eben darin sah er den Anreiz, den die sozialistische Idee, aber auch die Realität des Sozialismus, auf die Intellektuellen ausübt, sah er die natürliche Basis für das Bündnis zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz. Brecht hat die Intellektuellen vornehmlich als Kulturschaffende und als Wis-

senschaftler und Techniker aufgefaßt — als „Dichter und Denker“ treten sie bei ihm weniger deutlich in den Vordergrund. Das eigentliche Problem sah er auch nicht darin, ob die Künstler auf die Seite der Arbeiterklasse übergingen, sondern die technisch-wissenschaftliche Intelligenz. Schon zu einer Zeit, als die Wissenschaft noch längst nicht die unmittelbare Produktivkraft war, die sie in den siebziger Jahren darstellt und in immer stärkerem Maße sein wird, sah er in der Entscheidung der Wissenschaftler für die Arbeiterklasse eine entscheidende Voraussetzung für Durchsetzung und Behauptung des Sozialismus gegenüber dem Kapitalismus. Daß Brecht aber auch der Kultur, damit den Kulturschaffenden, eine große Rolle in diesem Kampf zuschrieb, beweisen seine ständige Selbstverständigung über die Gorkische Frage: „Mit wem seid ihr, Meister der Kultur?“ und seine öffentlichen Erklärungen, besonders markant, unmißverständlich, zwingend abgefaßt in seinen Beiträgen zur Verteidigung der Kultur gegenüber dem Faschismus und gegen den Mißbrauch des Begriffs der „kulturellen Freiheit“ während des Kalten Krieges durch den Imperialismus.¹⁷

Für die heutige Selbstverständigung der im Kapitalismus lebenden und wirkenden Intellektuellen scheint mir vor allem der Brechtsche Denksatz von methodischer Bedeutung zu sein, der auf „eingreifendes Denken“ gerichtet ist.¹⁸ Dieses „eingreifende Denken“ verfolgt den Zweck, den Menschen als geschichtsbestimmendes Subjekt, als „einen der determinierenden Faktoren“¹⁹ zu setzen, ist also gegen den vulgärmaterialistischen wie den idealistischen Geschichtsdeterminismus gerichtet. Ein solches „eingreifendes Denken“ gipfelt nach Brechts Auffassung in der Beherrschung der Dialektik.²⁰ Darüber ist in der Brecht-Literatur bereits viel geschrieben worden.²¹ Mir scheint aber, daß in der nichtmarxistischen Brecht-Forschung zwar die entscheidende materialistische Komponente der Brechtschen „großen Methode“, wie Brecht die Dialektik nannte, nämlich ihre Praxisrelevanz, auch sogar ihre Gesellschaftsbezogenheit anerkannt wird, nicht aber der zwingende Schluß, den Brecht gezogen hat, daß diese Praxisbeziehung in der konkreten Parteinahme in einer konkreten gesellschaftlichen Bewegung, die den gesellschaftlichen Fortschritt verkörpert, also in der Parteinahme für die Arbeiterbewegung und ihre revolutionäre Partei, ihre Erfüllung findet. Das Entscheidende an Brechts Auffassung und Handhabung der Dialektik ist nicht die Aufdeckung und Erhellung von Widersprüchen der Wirklichkeit schlechthin, sondern zum Zweck, die Erkenntnisse zur Veränderung der Wirklichkeit zu benutzen, sie durch Tat zu einer neuen Wirklichkeit zu machen. Das Entscheidende an der „Großen Methode“ ist also nicht das Gewinnen von „Haltungen“ und von „Verhalten“, weder im Sinne des Behaviorismus noch im Sinne eines kontemplativen Philosophierens „in jener Bedeutung von Weisheit, die das verlorene Problem der Lebensführung und des ‚guten‘ Lebens unter den Bedingungen der mo-

dernen Gesellschaft in das ihr zugehörige Bewußtsein wieder einbringt“, wie der jüngste idealistische Brecht-Exeget meint,²² sondern das Eingreifen in die Verhältnisse. Das „eingreifende Denken“ Brechts gipfelt in der Gewinnung eines Klassenstandpunkts, der zu klassenmäßigem Handeln befähigt. Dieses Handeln erfährt seine Bestätigung wie seine Verwirklichung einzig und allein in der aktiven, persönlichen Teilnahme an der Organisation und Durchführung des Klassenkampfes, bedeutet Parteinahme auch im eigentlichen Sinne: Eintritt in die Partei, die den gesellschaftlichen Fortschritt repräsentiert, weil sie die Selbstorganisation der geschichtsbestimmenden Kraft der Gesellschaft ist. Das sind heute die kommunistischen und Arbeiterparteien, die der Arbeiterbewegung Ziel und Methodik des Kampfes um die Befreiung geben. Erst so wird aus der Dialektik die „Proletarische Dialektik“²³, die Brecht meint. Brecht läßt Ziffel in den *Flüchtlingsgesprächen* darüber rasonieren, daß die Aneignung dieser Dialektik in der bürgerlichen Gesellschaft ein kostspieliges Unternehmen ist.²⁴ Wir wissen aber, daß die Anwendung noch mehr kosten kann: Sie kann die Aufgabe bürgerlicher Sicherheit, ja sie kann in zugespitzten Situationen der gesellschaftlichen Entwicklung, wenn die Klassenkämpfe blutige Formen annehmen, auch das Leben kosten. Welche Konsequenzen die aktive Parteinahme an der Veränderung der Gesellschaft haben kann, haben wir am Beispiel der Philosophin Angela Davis vor Augen. Die herrschende bourgeoise Klasse duldet jegliches Denken, sie tritt leidenschaftlich für die „Freiheit des Denkens“ ein, aber sie ahndet grimmig den Versuch, es zu benutzen, die bestehende Klassenherrschaft zu verändern. Eben diese Änderung und eben die Teilnahme daran ist Ziel und Funktion des Brechtschen „eingreifenden Denkens“.

Trotzdem halten die meisten Intellektuellen der kapitalistischen Länder es nicht für nötig, eine solche Entscheidung zu treffen, oder sie schrecken davor zurück. Sie sehen zwar die ungeheuren Widersprüche des Systems, aber sie halten sie im Prinzip durch Reformen für lösbar. Der Kapitalismus der Nachkriegsperiode hat sich tatsächlich in den entscheidenden Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Regulative im Interesse seiner Stabilisierung zu schaffen gewußt. Erscheinungen wie der Vietnam-Krieg, die weitere Unterdrückung der Neger, das Fortbestehen einer „industriellen Reservearmee“, die Labilität der Währungen u. ä. werden als Auswüchse oder als noch nicht behobene, aber behebbare Phänomene betrachtet. Besonders die Unentbehrlichkeit der wissenschaftlich-technischen Intelligenz bei der weiteren Entfaltung der Produktivkräfte, die zu einer Integrierung der „Eierköpfe“ in den industriell-militärischen Komplex, aber auch in hohe Funktionen der Administration geführt hat, bestärkt auch weiterhin Illusionen über Einfluß, Kompetenz und Mächtigkeit der Intellektuellen in der „postindustriellen“ Gesellschaft. Im Bereich der Ideologieproduktion ist durch die offiziöse Duldung der „Ideologiekritik“,

die vor allem im Namen des frühen Marx erfolgte, der Eindruck vermittelt worden, der Kapitalismus sei auch geistig bis zur Adaption des „wahren“ Marxismus offen.

In Westdeutschland hat in dieser Hinsicht besonders die sogenannte Frankfurter Schule der Philosophen Adorno und Horkheimer von sich reden gemacht, die die „negative Dialektik“ unter die junge Generation brachte, bis diese zur positiven Dialektik überging, das heißt zum „eingreifenden“, nicht bloß räsonierenden Denken. Die Lehre von der „großen Weigerung“ des Herbert Marcuse bereicherte diesen Eindruck des „weltanschaulichen Pluralismus“, aber als Angela Davis, von Marcuse eines besseren belehrt, statt unter die „Blumenkinder“ zu den „Kindern der Armut“ in den Slums der großen Städte ging, in die ihr Volk gepreßt wird, und die allgemeine „Verbrüderung“ durch die kommunistische Brüderlichkeit ersetzte, wurde auch hier die ideologische Verschleierung dieser Art spätbürgerlichen Philosophierens, auch wenn es sich „radikal“ gibt, offenbar.²⁵

Trotzdem, es muß nochmals betont werden, nimmt die Mehrheit der Intellektuellen in den führenden kapitalistischen Ländern heute noch entweder eine positive oder eine zwar kritische, aber keine feindliche Position gegenüber dem System ein. Und wenn etwa, wie heute in den USA, die „Überproduktion“ an „Kopfarbeitern“ den Intellektuellen klarmacht, daß sie im Grunde sich im selben Abhängigkeitsverhältnis und im gleichen sozialen Status wie die Arbeiter befinden, so ziehen sie noch nicht die Folgerung, daß diesen Widersprüchen letztlich nur durch die grundlegende Änderung der Eigentumsverhältnisse und Produktionsformen abzuhelpen ist.²⁶

Aber die Beteiligung von Intellektuellen an Protestbewegungen gegen den „schmutzigen Krieg“ in Vietnam und andere imperialistische Aggressionen, gegen Rassendiskriminierung, gegen die Verschleuderung von Volksvermögen in wahnsinnigen Rüstungsprogrammen, die die Durchführung von sozialen Reformen unmöglich machen, gegen Bildungsungleichheit und Bildungsnotstand ist immerhin so gewachsen, daß die bourgeoisen Machthaber beunruhigt sind. Wie immer, wenn sie eine Aktivierung der Intelligenz paralysieren wollen, bauen sie den Popanz der „Unfreiheit“ im Sozialismus und Kommunismus auf, von der besonders die Intellektuellen betroffen sein sollen. Dadurch versuchen sie einer Politisierung der Intellektuellen und einer Parteinahme für die öffentliche Sache, die in unserer Zeit nur eine für die Arbeiter sein kann, die die Mehrheit der Bevölkerung ausmachen, entgegenzuwirken. Sie bauen vor, wohl wissend, daß ein Bündnis zwischen Arbeitern und Intelligenz aus der Unmacht der einen und der Ohnmacht der anderen die gesellschaftliche Macht entstehen läßt, die ihre Macht beendet.

Brecht war von diesem Problem eines produktiven Verhältnisses zwischen Intellektuellen und Arbeiterbewegung nachhaltigst berührt. In der ersten

Phase seiner Reflexionen stehen Erörterungen des Verhältnisses zwischen der revolutionären Partei und den Intellektuellen im Vordergrund. Dabei spielt die Erwägung, welche Funktion die Intellektuellen in der Partei wie in der proletarischen Gesamtbewegung haben, eine entscheidende Rolle. Brecht vertritt dabei die radikale Auffassung, daß das Proletariat die zu ihm stoßenden Intellektuellen aufgrund des erwiesenen „Warencharakters des Intellekts“²⁷ zu Recht mit Mißtrauen empfangen. Auf keinen Fall ist er der Meinung, daß das Proletariat diesen Intellektuellen Führungsfunktionen zuweisen solle,²⁸ so wenig er es für möglich oder für zweckmäßig hält, wenn sich Intellektuelle mit dem Proletariat „verschmelzen“ wollen.²⁹ In dieser Phase, als die revolutionäre Bewegung in Deutschland im Aufschwung war, wollte Brecht den Intellektuellen „lediglich“ die Funktion zugestehen, für das Proletariat „die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern“, zweitens die Kräfte zu studieren, die „die Welt bewegen“, drittens „die reine Theorie weiterzuentwickeln“.³⁰ Aber diese Funktion können diese Intellektuellen nur dann erfolgreich ausüben, wenn sie sich in der wirklichen Bewegung engagieren, wenn sie den Klassenkampf parteimäßig, nicht bloß standpunktmäßig, mitkämpfen. Es gibt keine vernichtendere Kritik an einer falschen, unfruchtbaren, folgenlosen Theorie der Arbeiterbewegung und einer sich als marxistisch ausgebenden Philosophie als die, die Brecht an Karl Korsch geübt hat, den einige Brecht-Forscher zum Marx Brechts umfälschen.³¹ Sie gipfelt in dem Vorwurf, sich der „wirklichen Bewegung“ entzogen und die persönliche Freiheit der realen Freiheit und Befreiung vorgezogen zu haben.³² In der schonend vorgebrachten, aber im Grunde schonungslosen Betrachtung „Über meinen Lehrer“ übte Brecht prinzipielle Kritik daran, daß Korsch sich stets „die größtmögliche Freiheit“ vorbehalte.

Lakonisch kommentiert er Korschs Einstellung: „Wenn etwas dadurch verlorengeht, selbst Wichtiges, ist er nicht traurig.“ Er nimmt an, Korsch sei furchtlos. Aber wie weit ist es damit her, wenn es nachfolgend heißt: „Was er aber fürchtet, ist das Verwickeltwerden in Bewegungen, die auf Schwierigkeiten stoßen.“ Brechts Kommentar: „Er hält ein wenig zu viel auf seine Integrität, glaube ich.“ Und zum Schluß: „Mein Lehrer ist sehr ungeduldig. Er will alles oder nichts. Oft denke ich: Auf diese Forderung antwortet die Welt gerne mit: nichts.“³³

Brecht verurteilte damit unmißverständlich das für viele Intellektuelle treibende Motiv der nur „persönlichen Freiheit“, aus dem die kapitalistische Propaganda bis auf den heutigen Tag Kapital zu schlagen weiß, auch wenn die Angesprochenen nicht einmal über die Freiheit einer eigenen Meinungsbildung verfügen, weil ihnen in den kapitalistischen Schulen der Marxismus vorenthalten oder nur in kastrierter Form gelehrt wird.³⁴ Gravierender aber ist die Auffassung Brechts, daß die Trennung von der realen Bewegung, der Verzicht

auf Parteinahme das Werk eines Menschen im eigentlichen Sinne vernichtet, annulliert, aus der Geschichte streicht. Es ist die eigentliche „Auslöschung“ des Individuums als selbstbestimmender geschichtlicher Faktor, das negative Pendant zur „Auslöschung“ in der „Maßnahme“.

Konsequenterweise brachte Brecht die Entfaltung der individuellen Freiheit in Abhängigkeit von der ökonomischen Befreiung. Nur bei einer Befreiung der Produktivkräfte aus den Schranken des Privateigentums ist letztlich auch die volle, uneingeschränkte Entfaltung des Individuums möglich.

Im Prinzip mutet Brecht den Intellektuellen die gedankliche, aber auch moralische Leistung zu, den Begriff der Freiheit möglichst zu entsubjektivieren und ihn geschichtlich zu objektivieren, ihn in Abhängigkeit von der Befreiung der Produktivkräfte von den entscheidenden Fesseln zu sehen und einzusehen, daß das „Reich der Freiheit“ erst mit der Bewältigung des „Reiches der Notwendigkeit“ Realität ist:

„Die Freiheit ist eine Produktion und eine Sache der Produktion. Die Menschen müssen die Produktion befreien, ihre Fesseln abstreifen, dann sind sie frei. Nur bei einer Produktion aller Menschen für alle Menschen sind alle Menschen frei.“³⁵

Brecht hat daher nie gezögert, der Durchsetzung und Aufrechterhaltung dieser Befreiung der Produktivkräfte den Vorzug und Vorrang vor allen anderen Freiheiten zu geben. Die höchste Form der individuellen Freiheit mußte er daher notwendig in der Teilnahme an diesem Befreiungskampf erblicken. Der Verteidigung dieser Grundlegung gesellschaftlicher wie individueller Freiheit gab er in allen entscheidenden geschichtlichen Situationen den Vorrang. Er billigte Lenins Haltung gegenüber der „Rätefreiheit“, auf die sich die Matrosen von Kronstadt 1921 gegen die „bolschewistische Diktatur“ beriefen, erkennend, daß ohne eine feste sozialistische Staatlichkeit weder die Initiative der Massen für den Aufbau der Grundlagen des Sozialismus noch die Behauptung gegenüber kapitalistischen Interventionen möglich wären. Er zögerte am 17. Juni 1953 nicht, die Maßnahmen sowohl der sowjetischen Besatzungsmacht als auch der Regierung der DDR zur Niederschlagung des Putschversuches zu billigen, um einen neuen Weltbrand zu verhindern, aber auch um die Wiederherstellung kapitalistischer Verhältnisse in der DDR zu unterbinden. Zugleich verlangte er, die Gründe der Vorgänge zu untersuchen, und machte Vorschläge, die sozialistische Demokratie allseitig zu entwickeln, um nicht nur eine Wiederholung von Fehlern zu vermeiden, sondern die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung einem jeden Mitglied der Gesellschaft überzeugend zu Bewußtsein kommen zu lassen.

Brecht war Verteidiger des Erreichten, der „unzweifelhaft großen sozialen Errungenschaften“,³⁶ aber kein Apologet des Bestehenden. So mißtraute er der Verabsolutierung der Kategorie „Notwendigkeit“ und erlaubte sich, die

gegenteilige Position, nämlich vom Standpunkt der Arbeiterklasse aus jede Situation auf die „Möglichkeit eines Ausweges“ hin zu analysieren und in „die Aktion der unterdrückten Klasse selbst“ umzusetzen, als „Brechtisierung“ zu apostrophieren.³⁷ Er plädierte für einen „kritischen Marxismus“, den er folgendermaßen charakterisierte:

„Drängen auf die Krise hin, Herauswicklung der Widersprüche, die Kunst des praktischen Negierens, also einer Kritik, die, der Entwicklungsgesetze eingedenk, im Hinblick auf eine bestimmte mögliche Lösung kritisiert.“³⁸

Diesen Marxismus wollte er als Grundhaltung der revolutionären Partei angewandt sehen, überzeugt, daß nur auf diese Weise die unvermeidlich auch beim Aufbau des Sozialismus bei komplizierter Klassenstruktur und Weltlage auftauchenden Widersprüche zu meistern seien.

„Die Vorstellung einer idyllischen Staatsform“, führte er schon Anfang der Dreißiger aus, „in der die Sorge um das Materielle (das sie hassen) dem einzelnen und der Masse abgenommen wäre, ist eine rein bürgerliche Vorstellung.“³⁹

Auch der Sozialismus wird keine solche „idyllische Staatsform“ sein, ist Brechts Prämisse aller politdialektischen Überlegungen. Um mit den Widersprüchen fertig zu werden, bedarf es daher Leitungs- und Organisationsstrukturen der führenden gesellschaftlichen Gremien, mit der revolutionären Partei angefangen, die demokratisch sind und von Dialektikern gehandhabt werden.

Seine Vorschläge für „Voraussetzungen für die erfolgreiche Führung einer auf soziale Umgestaltung gerichteten Bewegung“ können für die kommunistische und Arbeiterbewegung noch heute ständige Anregung geben, auch wenn sie auf Grund geschichtlicher Erfahrungen in die Programmatik und Praxis dieser Parteien eingegangen sind:

1. Aufgabe und Bekämpfung des Führergedankens innerhalb der Partei.
2. Aufgabe der scharfen Trennung zwischen Zentralismus und Einzelinitiative und der Betonung des ersteren.
3. Aufgabe der typischen Form des Arbeiterprotektionismus, der sich gegen Kleinbürger und Bauern, also die proletarisierten Schichten wendet. Das Arbeiterproletariat muß den Kampf für diese Schichten führen, nicht gegen oder ohne sie.
4. Hervorkehrung der ethischen Seite der Bewegung. Verwendung bürgerlicher Ethik und Aufbau proletarischer.
5. Aufgabe alles unehrlichen Handelns (taktischen Täuschens, Neutralisierens und so weiter) der verbündeten Schichten, dagegen Aufspürung und Verteidigung ihrer wirklichen Interessen.
6. Liquidierung allen Wortglaubens, aller Scholastik, aller Geheimlehren, Pfiffigkeiten, Eingebildetheiten, aller mit der tatsächlichen Lage nicht in Übereinstimmung befindlicher Hochnäsigkeiten, Aufgabe alles Verlangens nach ‚Glauben‘ und Übergehen zu Beweisen.

7. Aufbau einer großzügigen Propaganda der technischen und ethischen Überlegenheit des Sozialismus für den Großteil der Menschheit. Aufgabe des Herrschaftsanspruches des Industrieproletariats und Angebot seines Vorkämpfertums. Die Diktatur des Proletariats als die einfachste, unbestechlichste, kürzeste, wirksamste und also *praktischste* Form des sozialen Umbaus.“⁴⁰

Hier entwickelte Brecht eine Strategie und Taktik kommunistischer Parteiarbeit und Massenpolitik, die aus seiner damaligen Sicht bei dialektischer Handhabung ermöglichen sollte, im Kapitalismus eine breite Volksfront unter Führung der Arbeiterklassen und ihrer Parteien gegen die Reaktion zu mobilisieren und den Bündnispartnern den Kampf um die Macht als Befreiung erscheinen zu lassen, im Sozialismus aber die sozialistische Gesellschaft zu einer Realität zu machen und damit durch den vollendeten, den realen Humanismus anziehend auf die kapitalistische Welt zu wirken. Die Entwicklung der sozialistischen Bewegung hat Brecht voll und ganz bestätigt. Die ethische, humane Seite des Sozialismus wird zum ideologischen Hauptaspekt, um die höhere Stufe der Menschwerdung ins Bewußtsein der Menschheit zu bringen und sie als mobilisierende Kraft sowohl zur Beseitigung des Kapitalismus als auch zur vollen Humanisierung des Sozialismus zu benutzen. Eine hohe Produktivität materieller Art hat auch der Kapitalismus aufzuweisen, ja er wird dem Sozialismus darin sogar noch eine bestimmte Zeit überlegen sein. Aber er vermag die prinzipielle Entfremdung der Menschen von ihren Produkten, aber auch von sich selber aufgrund der Eigentums- und Klassenstruktur nicht aus der Welt zu schaffen. Die Voraussetzung für eine volle, allseitige Humanisierung der Beziehungen der Menschen untereinander hat lediglich der Sozialismus zu bieten, indem er die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen beseitigt, indem er die Produktionsmittel sozialisiert und damit gleichzeitig die Entfaltung des einzelnen entsprechend seinen Fähigkeiten zur Bedingung aller macht. Hier findet die sozialistische Idee wie die sozialistische Praxis, die immer die Praxis realer gesellschaftlicher Organisationen, die Praxis von Menschen sein wird, in der Reflexion Brechts einen perspektivisch ergiebigen Anstoß: „Eines ist der Satz: *Der Kommunismus ist das Ziel oder soll das Ziel sein aller Menschen* und ein anderes der Satz: *Die Sache des Proletariats, eben der Kommunismus, sei die am allgemeinsten menschliche, breiteste und tiefste.*“⁴¹ Für die Partei des Proletariats — und ohne eine solche wird es sich nicht befreien können — aber kann dies nur bedeuten, in die Praxis umzusetzen, was Brecht in einer anderen Reflexion über eine kommunistische Partei Leninschen Typs vorschlug:

„Lenin hatte den Wunsch, daß es für die Revolution nur eine Partei gebe. Für alle Menschen, die (die Revolution wollten, sollte nur sie in Betracht kommen. Alle Mißstände sollten nur von ihr aus betrachtet werden. Alle Schritte zu ihrer Beseitigung sollte nur sie ergreifen. Da muß die Partei aber auch alles

enthalten können, was Mißstände feststellt und zu ihrer Beseitigung revolutionäre Schritte ergreift.“⁴²

Die Mißachtung dieser Möglichkeit und Notwendigkeit hat der kommunistischen und Arbeiterbewegung immer geschadet. Es gehört zu den Fortschritten der realen kommunistischen und Arbeiterbewegung, daß sie auf ihren gemeinsamen Beratungen über die weitere Strategie und Taktik die Gesamtbewegung gerade auf diese Probleme orientiert haben und sie in der Praxis zu lösen verstehen.⁴³ Die beste Lösung besteht darin, die Lösung immer an der Basis zu suchen, die Massen selbst in Aktion zu setzen, ihre Initiative zur vollen Entfaltung zu bringen, sich von ihnen inspirieren zu lassen, kurz die sozialistische Demokratie als lebendigen Wechselprozeß zwischen Führung und Massen vor sich gehen zu lassen,⁴⁴ und auf die „Weisheit des Volkes“ zu vertrauen, von der Brecht gegen Ende seines Lebens wiederholt sprach.⁴⁵

Wenn Brecht es für unvermeidlich hält, daß die Intellektuellen sich zur Verteidigung, vor allem zur Durchsetzung ihrer eigenen Interessen mit der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Vorhut verbünden, so schafft er mit seinen Vorstellungen über Struktur und Funktion der Arbeiterbewegung und ihrer Partei den Rahmen für ein produktives Verhältnis. In den dreißiger Jahren ging er davon aus, die Intellektuellen „können am schnellsten gewonnen werden, wenn man ihnen zeigt, daß die herrschenden politischen Verhältnisse furchtbare Schranken für die freie Entfaltung der Wissenschaften bedeuten, für alle menschliche Forschung und nützliche Praxis.“⁴⁶

„Die fortschrittlichen Intellektuellen wissen, daß die wirklichen Lösungen für die ungeheuren und noch wachsenden Schwierigkeiten bei der Arbeiterschaft liegen, die allein Lösungen anstrebt und verwirklichen kann, die einerseits nicht durch Unterdrückung und Ausnutzung anderer Volksschichten zustande kommen und andererseits auch nicht durch Kriege nach außen. Diese wirklichen Lösungen sind durchaus friedlicher Art, sie gehen von der Produktion selber aus, sind produktiv.

Überall da nun, wo die Kopfarbeiter wirklich produktiv sind, sind ihre Interessen mit denen der Arbeiter verbunden.“⁴⁷

Heute sind viele Intellektuelle der kapitalistischen Welt der Überzeugung, daß die politischen Verhältnisse im Kapitalismus durchaus nicht diese Hemmung bedeuten, wie sie Brecht sah und bestimmte. Aber sie kommen nicht umhin, gleichzeitig festzustellen, daß ein ungeheurer Widerspruch zwischen der Zurverfügungstellung von Wissen und der Nutzbarmachung für die Produzenten geistigen Eigentums und die Eigentümer an Produktionsmitteln besteht. Sie sehen gleichzeitig, daß die Erarbeitung von Forschungsergebnissen immer mehr ein kollektiver Vorgang ist, der Aneignungsprozeß aber ein privatkapitalistischer. Sie unterliegen dem gleichen Entfremdungsprozeß von ihrer Vergegenständlichung wie die Arbeiter. Sofern sie Kulturschaffende sind,

befinden sie sich nicht nur in ihrer überwältigenden Mehrheit in direkter Abhängigkeit von den Besitzern an Produktionsmitteln und erreichen nicht einmal das Durchschnittseinkommen eines Facharbeiters, sondern müssen auch feststellen, daß das Bildungssystem wie die Funktion und Struktur der Massenmedien der Produktion und Verbreitung einer qualitativ hochstehenden Kultur entschieden im Wege stehen. Die Umfunktionierung der Apparate, die Brecht unter Bezug auf Theater und Rundfunk schon Ende der zwanziger Jahre zur Theorie erhob,⁴⁸ muß ihnen in ihrem eigenen Interesse immer dringlicher erscheinen. Schließlich können sie nicht die Augen davor verschließen, daß sie zu einem Großteil unmittelbar und mittelbar in der Rüstung beschäftigt sind, die immer größere Summen verschlingt und gleichzeitig die Gefahr einer Auslöschung von Millionen von Menschen in einem mit Nuklearkraft und biochemischen Waffen geführten Krieg vergrößert. Sie haben daher die Wahl zwischen Verdrängung oder Lösung dieser Probleme, die für jeden gleichzeitig existentielle Probleme sind. Beim Nachdenken darüber müssen sie früher oder später zu der Einsicht kommen, daß die Bourgeoisie zu einer grundlegenden Lösung weder fähig noch willens ist. Sie werden daher notwendig auf die Arbeiterklasse und die sie repräsentierenden und organisierenden Parteien verwiesen, so wie sie gleichzeitig verführt und gezwungen sind, Vergleiche anzustellen, welche Lösungen der Sozialismus bereits gefunden hat und welche er in Perspektive bereithält. Der echte Maßstab für Intellektuelle, unter welchen Bedingungen sie „sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können“,⁴⁹ ist geschichtlich gesehen tatsächlich objektiv durch die Arbeiterklasse, ihren Staat, ihre Organisationsformen der Produktivkräfte gesetzt.

Daraus erwächst für die Arbeiterklasse und ihre revolutionierende Partei die besondere Verpflichtung, im Kapitalismus die breiteste Plattform für ein Bündnis mit der Intelligenz zu entwickeln und sie über ihre elementaren Interessen in den politischen Kampf mit hineinzuführen, im Sozialismus aber die Notwendigkeit, die gemeinsamen Interessen von Arbeiterklasse und Intelligenz sowohl bei der Erzeugung der materiellen Güter als auch der Kultur-Güter immer stärker zu stimulieren, zu koordinieren und effektiv zu machen. Die günstigste Basis dafür bietet die Verwirklichung der Anregung, die Brecht 1953 gegeben hat:

„Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und so gestalten, es mit so viel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist.“⁵⁰

Bei der Schaffung eines solchen Gesellschaftszustandes, der hohe Produktivität in jeder Form mit einem Höchstmaß an individuellen und kollektiven Freiheiten ermöglicht, haben alle sozialistischen Länder trotz des militärischen, wirtschaftlichen, ideologischen Drucks des Kapitalismus seit jenem Jahr, als

Brecht diesen Zustand der Gesellschaft entwarf, große Fortschritte gemacht. Die Kapitalisten wissen ganz gut, daß die sozialistischen Länder dank der Besonderheit ihrer Produktionsverhältnisse durchaus in der Lage sind, auch die entwickeltsten Länder des Kapitalismus in historisch kurzer Frist einzuholen. Sie wissen, daß diese Tatsache auf Dauer die Wirkung auf die Arbeiterklassen und die Intellektuellen ihrer eigenen Länder nicht verfehlen kann. Um so mehr versuchen sie, noch bestehende Unzulänglichkeiten, ja Rückständigkeiten, objektiv bedingt durch die Ausgangspositionen der sozialistischen Gesellschaften und ihrer Organisationen, propagandistisch auszunützen, um die Arbeiter und Intellektuellen ihrer Länder zu hindern, sich zur Entmachtung des Kapitalismus zusammenzutun, zum anderen und gleichzeitig die Arbeiter und Intellektuellen der sozialistischen Länder zu desorientieren. In dem Maße, wie die ökonomische Befreiung in den sozialistischen Ländern zu einer realen Basis für das „Reich der Freiheit“ wird, von dem Engels gesprochen hat, weil in ihm die volle Kreativität des Menschlichen sich selbst ausdrücken kann, werfen sie sich auf Beispiele von angeblicher kultureller „Unfreiheit“ in diesen Staaten. Sie möchten der Welt weismachen, daß „die Freiheit des Denkens“, der Rede, des Wortes und so weiter besonders für Künstler und Kulturschaffende nicht gewährleistet sei. Ich stehe nicht an, zu sagen, daß der sozialistische Staat, der über gesellschaftlichen Wert oder Unwert, um nicht zu sagen Gefahr eines Gedankens oder eines Kunstwerkes befindet, gut fährt, wenn er entsprechend dem „Offenen Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller“ verfährt, in dem Brecht völlige Freiheit des Buches, des Theaters, der bildenden Kunst, der Musik und des Films vorschlug — mit einer Einschränkung: „Keine Freiheit für Schriften und Kunstwerke, welche den Krieg verherrlichen oder als unvermeidbar darstellen, und für solche, welche den Völkerhaß fördern.“⁵¹

Ich kann aber ebensowenig übersehen, daß es Gedanken und Kunstwerke gibt, die sozialismusfeindlich sind, auch wenn sie gegen diese Einschränkung nicht verstoßen, ja sich sogar als sozialistisch ausgeben. Ich bin überzeugt, daß dort, wo falsche Entscheidungen getroffen wurden, sie berichtigt werden (wie das z. B. im Fall Pasternak geschieht). Die Arbeiterparteien haben den Prozeß der Kulturrevolution selbst initiiert und führen ihn mit Entschiedenheit weiter. Sie qualifizieren sich dabei selbst, gleichzeitig aber auch die Massen, um ebenso gerechte wie richtige Urteile über komplizierte geistige Gebilde zu fällen, wie es Kunstwerke nun einmal sind. Ich erspare mir hier eine Polemik, auf welche Weise der Kapitalismus ihm unliebsame Werke der Kultur reglementiert und unterdrückt; Brechts Leben und die Durchsetzung seines Werks auch in sogenannten „liberalen“ Ländern liefern hinhaltende Beweise; die Unterdrückung der „zweiten Kultur“ der Arbeiter ist geschichtsnotorisch. Feststeht, daß die bleibenden Werke der Kultur und Kunst, die Zeugnis ablegen

von den großen Kämpfen, den heroischen Taten der geschichtstreibenden Kräfte unserer Epoche, der Selbstbefreiung der Arbeiterklasse und der Errichtung einer wahrhaft humanen Gesellschaft, von Sozialisten und solchen, die mit dem Sozialismus im Ziel einig, verfaßt wurden und daß sie in den sozialistischen Ländern eine gewaltige, wirklich massenhafte Verbreitung finden. Eine neue Generation von Kulturschaffenden, von Künstlern setzt ihr Werk fort, bewußt, daß sie sich damit in Übereinstimmung mit dem bewußten und unbewußten Denken und Empfinden ihrer Völker wie der gesamten fortschrittlichen Menschheit befindet.

Faßt man die tatsächliche, die wahrscheinliche, die mögliche Wirkung Brechts auf die kapitalistische wie auf die sozialistische Gesellschaft der siebziger Jahre ins Auge, muß man also feststellen, daß sie nicht nur von seinem künstlerischen, sondern auch von seinem gesellschaftstheoretischen Werk ausgeht. Daß Brecht als Künstler zugleich Philosoph und Gesellschaftstheoretiker, aber auch ein aktiver politischer Mensch war, der z. B. die Arbeit in der Weltfriedensbewegung mit größter Energie und Ausdauer betrieb, weist ihn als Menschen aus, in dem das „totale Individuum“ teilverwirklicht war, das Marx und Engels als Ergebnis des Sozialismus ideell antizipierten. Es ist möglich, daß Brecht für die Selbstverständigung zumindest der Intellektuellen in der kapitalistischen Gesellschaft als Gesellschaftstheoretiker von größerer Bedeutung sein kann denn als Künstler. Der Gesellschaftstheoretiker Brecht ist auch für die Marxisten in seiner Eigenständigkeit und Fruchtbarkeit erst noch zu entdecken. Andererseits steht auch die Aneignung seines künstlerischen Werkes, sei es das dramatische, das theatralische, das lyrische, das epische, erst am Anfang. In der niedergehenden kapitalistischen Welt wird es den Menschen die Epocheproblematik zu Anschauung und Bewußtsein bringen, die darin gipfelt, daß der Kapitalismus aufgehört hat, für die Humanisierung des Menschen und der Menschheit produktiv zu sein und deshalb verdient, von der Arbeiterschaft beseitigt zu werden. Den Erbauern des Sozialismus wird es diese Kämpfe um eine neue Welt, um einen neuen Menschen, in ihrer Härte in Erinnerung halten und sie in der Überwindung aller Reste dieser Vergangenheit bestärken, gleichzeitig aber zur Entdeckung neuer Inhalte und Formen für die Darstellung ihrer eigenen Welt immer wieder Anregungen vermitteln. Brecht fragte nach seiner Wendung zum Marxismus:

„Wodurch wird die ‚Eigenheit‘ des einzelnen garantiert?“

„Durch seine Zugehörigkeit zu mehr als einem Kollektiv“, lautete seine Antwort.⁵²

Seine Eigenheit, seine Besonderheit, seine Einmaligkeit wird in dem Maße sichtbar, wie er der Menschheit angehört: als „Dichter und Denker“ neuer Prägung, der marxistischen Prägung.

¹ Vgl. Kapitel „Über eingreifendes Denken, Schriften zur Politik und Gesellschaft (im folg. zitiert als: SzPG), Band I, Berlin und Weimar 1968, S. 259–286. In den Notizen „Das Denken als ein Verhalten“ heißt es unter Ziffer 4: „Das Denken als gesellschaftliches Verhalten. Aussichtsreich nur, wenn es um sich selbst und das Verhalten der Umwelt Bescheid weiß. Aussichtsreich nur, wenn es imstand ist, die Umwelt zu beeinflussen.“ (Ebd. 273) Und unter 6: „Das eingreifende Denken. Praktikable Definitionen: solche Definitionen, die die Handhabung des definierten Feldes gestatten. Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf.“ (Ebd.)

² „Zukünftigen Geschlechtern muß die tödliche Abhängigkeit riesiger Menschenmassen von einigen Leuten, welche die Werkzeuge aller in Form gewaltiger Fabriken in ihren Händen halten, nicht weniger befremdlich erscheinen als uns die Sklaverei. Sie werden nicht ohne Mühe ausfindig zu machen suchen, wie dieser für beinahe alle doch so furchtbare Zustand so lang aufrechterhalten werden konnte.“ (SzPG I, 129)

³ Vgl. Brechts Reflexion über die Ausbeutung: „Wie soll in einem Zustand, wo der einzelne niemals restlos in die Verwertung eingeht, wo also der eine vom andern jeweils nur den Arm oder das Ohr braucht und brauchen kann, vermieden werden können, daß lauter Krüppel herumlaufen, eben Arm-lose, Ohrlose oder solche mit drei Armen und fünf Ohren? Denn wo der Zustand der Ausbeutung herrscht, werden auch die Ausbeuter ausgebeutet; dies ist nämlich dann die einzig mögliche Form des Verkehrs zwischen den Menschen. (...) Ist der Zustand für den einzelnen unerträglich geworden, so geht er unter, oder die Massen ändern den Zustand.“ (SzPG I, 132–133)

⁴ Vgl. Brechts Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur (SzLK II, 292–300), worin sich Brecht gegen die Schriftsteller wendet, die „die Grausamkeiten des Faschismus als unnötige Grausamkeiten betrachten. Sie halten an den Eigentumsverhältnissen fest, weil sie glauben, daß zu ihrer Verteidigung die Grausamkeiten des Faschismus nicht nötig sind. Aber zur Aufrechterhaltung der herrschenden Eigentumsverhältnisse sind die Grausamkeiten nötig.“ (Ebd. 299) — Ähnlich äußerte sich Brecht auch in seiner Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur (SzLK II, 302–305). Desgleichen in: Faschismus und Kapitalismus (SzPG II, 19–20), Gespräche über faschistische Greuel (SzPG II, 75), Plattform für die linken Intellektuellen (SzPG II, 86–91). — Brecht lehnte in der zuletzt erwähnten „Plattform“ die Unterscheidung der Gesellschaftsqualität nach „barbarisch“ und „human“ ab, „weil dieses Unterscheidungsmerkmal keine organisierende Kraft hat.“ (...) Das Ideal einer inmitten von Barbarei bestehenden Insel von Humanität ist unendlich gefährlich. Jedermann konnte immerfort, aber neuerdings besonders deutlich, erkennen, daß das Barbarische keineswegs solche Inseln duldet und sehr wohl die Macht hat, sie zu vernichten.“ (Ebd. 87) — Gegen die Theorie, die Massenverfolgungen des Faschismus seien „Auswüchse“, wandte sich Brecht in seiner politischen Beschreibung von „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. (SzPG II, 101–108) — „über die Unvermeidlichkeit (weil für die Aufrechterhaltung der Macht günstig), „Klassenkämpfe in Rassenkämpfe zu verwandeln“, reflektierte er auch in „Traum des Herrn Chamberlain: Der Elefant als Elfenbeinhändler“. (SzPG II, 98–99) — Es gibt auch heute noch keineswegs den Aggressionskrieg der USA in Vietnam überhaupt. Auch sie sehen noch nicht, daß der Kapitalismus auf einer bestimmten Konzentrationsstufe notwendig zum Imperialismus wird, daß zur Ausweitung wie zur Aufrechterhaltung seiner Macht eben Kriege im Innern wie im Äußeren nötig hat und hier keine anderen Grundsätze gelten lassen kann, als er sie bei jedem anderen business auch anwendet, nämlich möglichst effektiv zu arbeiten. — Es ist deshalb ganz folgerichtig, wenn die amerikanischen Piloten, die über Nordvietnam abgeschossen wurden, sich damit rechtfertigten, sie hätten nur einen „job“ ausgeübt, und der Leutnant Calley, der des 102fachen Mordes an südvietnamesischen Zivilisten angeklagt ist, zur Verteidigung vorbringt, daß der ihm als Nachweis seiner Effektivität bei Ausübung dieses „jobs“ auferlegte „body count“ in Höhe von mindesten fünfzig toten „Gegnern“, gleichgültig ob Soldaten oder nicht, jedenfalls „Menschen, Büffel, Kühe und Schweine“ räumen („to waste them“). — Die Verteidigung ist denn auch auf der Linie tätig, was Calley und seine Soldaten in My Lai angestellt hätten, habe den „Gewohnheiten und Gepflogenheiten“ der Kriegsführung in Vietnam entsprochen. Die wirklich konsequenten Bourgeois raten daher nicht nur dazu, das Verfahren gegen Calley so wie ähnliche Verfahren einzustellen, sondern die Rechtmäßigkeit der Kriegsverbrecherprozesse und ihrer Urteile von Nürnberg und Tokio zu widerrufen, auf die sich die Anklage wegen des Massakers von My Lai stützt. — So erklärte der amerikanische Rechtsanwalt Owen Cunningham, der den faschistischen japanischen Ministerpräsidenten Hedeki Tojo im japanischen Kriegsverbrecherprozeß verteidigte: „Die Schuhe, die einst deutsche und japanische Füße drückten, befinden sich nunmehr an amerikanischen Füßen, und für jene, die sie tragen müßten, ist das kein angenehmes Gefühl.“ Aus diesem Grund plädierte er für die Dispensierung des Völkerrechts auf diesem Gebiet. (Vgl.: Zeugen: Kein Mordbefehl in My Lai. Leutnant Calleys Verteidigungs-basis schwer erschüttert. In: Süddeutsche Zeitung, München, 5. März 1971, und: „So zwischen 250 und 300 Leichen“. In der Schlußphase des My Lai-Prozesses: Oberleutnant Calley streitet jede Schuld ab, von Joachim Schwelien. In: Die Zeit, Hamburg, 5. März 1971, S. 2)

⁵ Brecht: Nutzen der Wahrheit (SzPG I, 135)

⁶ SzPGL, 136–143

⁷ SzPG II, 241–242

⁸ Zu Beginn des Jahres 1971 gab es in den USA 4,6 Millionen Arbeitslose, so viele, wie zur Zeit der Rezession von 1960, auf die der derzeitige Präsident Nixon seine damalige Niederlage gegen John F. Kennedy zurückführte. Die Arbeitslosenunterstützung erlischt nach einer gewissen Zeit, so daß die Zahl der 13,5 Millionen Wohlfahrtsempfänger (6,3 Prozent der Bevölkerung) sich weiter vergrößern wird. Zu den Arbeitslosen kommen immer mehr Angehörige des „akademischen Proletariats“.

10 Brecht: Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus? SzPG I, 113

* Vgl. Hans-Dieter Schaefer: Akademische Überproduktion. Über neue Probleme der Studentenbewegung in den USA. In: Form (Berlin) 2/71, S. 16-17: „Es wird in den USA in der Zukunft vermutlich besser als in der Vergangenheit gelingen, den Bedarf der Monopole an Kadern mit bestimmter Ausbildung zu decken. Die Möglichkeit, daß dann in bestimmten Zeiten der ‚Rezession‘ wie in der Gegenwart zuviele solcher Kadern vorhanden sind und arbeitslos werden können, nimmt man in Kauf; sie gehört zum System.“ (Ebd. 17) Unter Bezug auf die gegen diese „Überproduktion“ rebellierende Studentenbewegung in den USA vertritt Schaefer die Auffassung: „Die Studenten (...) müssen erkennen, daß man in einer nichtrevolutionären Situation zunächst darauf verzichten muß, bestimmte Ziele sofort zu verwirklichen. Sie müssen sich auf einen langfristigen Kampf gefaßt machen, der in der ersten Etappe antiimperialistisch-demokratische Veränderungen zum Ziel haben muß und noch

keine sozialistischen." (Ebd.) — Vergleiche auch: Herbert von Borch: Arbeitslose in Amerika: Mit vier Millionen der höchste Stand der letzten zehn Jahre. Mit Doktorhut, aber ohne Job. Rezession und Sparmaßnahmen in den USA treiben ein „akademisches Proletariat“ vor die Stempelschalter. In: Süd-deutsche Zeitung (München), 27. Januar 1971 — Als Beispiel für fehlende Einsicht in die wahre Ursache der „akademischen Überproduktion“ kann die von Borch wiedergegebene Meinung des Flugzeug-Spezialisten Gyle Wyman aus Seattle angeführt werden: „Die Hippies, die Drogen, die Proteste, ich weiß nicht, was das bedeutet, aber ich weiß, es ist mit ein Grund, daß unsere Luftfahrtindustrie am Boden liegt.“ Demgegenüber stellte H. Aptheker 1966 fest: „Es hat in den letzten 30 Jahren noch nie ein so ernsthaftes intensives und umfassendes Interesse für den Marxismus, für den Sozialismus gegeben, wie es sich jetzt an den amerikanischen Colleges, Universitäten, wissenschaftlichen Einrichtungen und unter den Angehörigen freier Berufe zeigt.“ (H. Aptheker: Einige Tendenzen im ideologischen Leben der USA. In: Probleme des Friedens und des Sozialismus (Prag), 10/1966, S. 781)

¹⁷ Brecht: Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen. SzPG I, 86

¹⁸ Brecht vertritt in dem angeführten Artikel die Meinung, daß Lenin dem Proletariat eine Funktion zugewiesen habe, weniger das Proletariat ihm (Ebd.)

¹⁹ Ebd. 89

²⁰ Brecht: Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?, SzPG I, 90-91

²¹ Vgl. Wolfriedrich Rasch: Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Zu einem ungedruckten Briefwechsel zwischen Brecht und Karl Korsch. In: Merkur (München), Heft 8, Jahrgang 1963, S. 988-1003 und ähnlich Martin Esslin/Manfred Riedel in ihren oben ausgewiesenen Schriften über Brecht.

²² Brecht: Über meinen Lehrer, SzPG I, 106-107

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. G. Schachow: Ein „leibhaftiger Kommunist“ im College. Antisowjetismus — ein Unterrichtsfach in den USA“. In: Utschitskaja gazeta, 22. Dezember 1970. Deutsch in: Presse der Sowjetunion (Berlin), 17/1971, S. 19-20

²⁵ Brecht: Notizen, SzPG II, 121

²⁶ Brecht: Zum 17. Juni 1953, SzPG II, 225

²⁷ Brecht: Brechtisierung, SzPG I, 109-110; vgl. auch Brecht: Notizen über Dialektik (SzPG I, 256), wo Brecht sich gegen die „Metaphysik“ der Notwendigkeit wendet.

²⁸ Brecht: Ableitung der drei Sätze in Korsch's „Why I am a Marxist“ aus der Dialektik, SzPG I, 114

²⁹ Brecht: Musterung der Motive junger Intellektueller, SzPG I, 84

³⁰ Brecht: Voraussetzungen für die erfolgreiche Führung einer auf soziale Umgestaltung gerichteten Bewegung. SzPG I, 175-177

³¹ Brecht: Unterschied, SzPG I, 126

³² Brecht: Die Partei, SzPG I, 150-151

³³ „Die sozialistische Welt ist jetzt in eine Entwicklungsetappe eingetreten, in der sich die Möglichkeit bietet, wesentlich umfassender die gewaltigen Reserven zu nutzen, die die neue Ordnung in sich birgt. (...) Die kommunistische Partei ist die Vorhut der gesamten sozialistischen Gesellschaft. Die wachsende politische Aktivität der Werktätigen, die Stärkung der Eigeninitiative ihrer gesellschaftlichen Organisationen, die Erweiterung der Rechte der Persönlichkeit, der unversöhnliche Kampf gegen Erscheinungen des Bürokratismus sowie die allseitige Entwicklung der sozialistischen Demokratie — all das stärkt die Kräfte des Sozialismus und fördert die Einheit des Willens und des Handelns des ganzen Volkes.“ (Hauptdokument der Internationalen Beratung der Kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau. 1969. Dokumente, Berlin 1970, S. 27)

³⁴ Brecht: Lösung von der Basis aus: „Die Lösung muß von der Basis her kommen. (...) Die Regierung hört auf, wenn keiner regiert, das ist ein schlechter Satz. Es muß nichts mehr zum Regieren dasein.“ (SzPG I, 183) — Leonid Breshnew 1969: „Der Kraftquell des sozialistischen Staates liegt in der untrennbaren Verbundenheit mit dem Volk, darin, daß die breitesten Massen in die Leitung des Landes und die Führung der gesellschaftlichen Angelegenheiten einbezogen werden. Gerade das will ja die sozialistische Demokratie gewährleisten.“ (L. I. Breshnew: Für die Festigung des Zusammenschlusses der Kommunisten — für einen neuen Aufschwung des antiimperialistischen Kampfes. In: Internationale Beratung der kommunistischen und Arbeiterparteien in Moskau. 1969, Berlin 1969, S. 54)

³⁵ Brecht: Über die Kritik an Stalin: „Die Liquidierung des Stalinismus kann nur durch eine gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen durch die Partei gelingen. Sie liegt auf der geraden Linie zum Kommunismus.“ (SzPG II, 224) — Brecht: Widerspruchsvoller Prozeß: „Die Weisheit des Volkes muß in allem das letzte Wort sprechen und doch ist sie vermengt mit Aberglaube. Irgendwo müssen wir anfangen, nirgend dürfen wir aufhören.“ (SzPG II, 237)

³⁶ Brecht: Über Freiheit. In: SzPG I, 94

³⁷ Brecht: Interview, SzPG II, 126

³⁸ Vgl. Brecht: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat: „Ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.“ (SzLK I)

³⁹ Brecht: Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen, SzPG I, 89

⁴⁰ Brecht: Zum 17. Juni 1953, SzPG II, 226

⁴¹ Brecht: Offener Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller, SzLK II, 294

⁴² Brecht: (Notizen über) Individuum und Masse, SzPG I, 101

K steht für Kollektiv. Daß eine Amateurtheater-Gruppe, die von Anfang an die konkrete politische Aufklärung der Bevölkerung mit geeigneten theatralischen Mitteln anstrebte, im Gegensatz zum bürgerlichen Theaterbetrieb nur auf der Basis einer möglichst breiten gruppeninternen Kooperation funktionieren konnte, stand schon fest, als das „Münchner Theaterkollektiv“ sich im Lauf des Jahres 1970 konstituierte. Auch die Einsicht, daß Theater als politisches Instrument zu verstehen sei und sich mit seiner speziellen Dialektik von Unterhaltung und Aufklärung als Träger politischer Inhalte eigne, mußte bislang nicht revidiert werden. Um so interessanter sind die Entwicklungen, Erfahrungen und Lernprozesse, die das Theater K in seiner bald dreijährigen Praxis unter dieser Prämisse gemacht hat. Sie reflektieren auf ihre Weise die politische Entwicklung in der BRD, die ja auch in der theatralischen Arbeit immer wieder thematisiert wurde, und sind daher aufschlußreich für die Entfaltung kritisch-oppositioneller Aktivitäten im Kulturbereich.

Ungewöhnlich ist, daß eine Laientheater-Gruppe dieser Art, deren Anfänge in die letzte Phase der antiautoritären Studentenbewegung zurückreichen, heute noch besteht und mit neuen Perspektiven weiterarbeitet. Denn mit der antiautoritären Studentenbewegung — die der Staatsmacht zwar moralisch entrüstet ins Gesicht gespuht, sie aber nicht umgestürzt hatte, und nur zum Teil kontinuierlich in einen organisierten Kampf an der Seite der Werktätigen hineinwuchs — gingen auch viele der damals agierenden Straßentheatergruppen ein. Beflügelt von kulturevolutionärer Emphase hatten sie 1968 vor allem mit den Themen Vietnam, universitäre Konflikte, Notstandsgesetzgebung und Pressekonzentration ein neugieriges Publikum gefunden. Zum Teil wurde auch der Versuch unternommen, etwa im Verlauf der Streiks vom September 1969, unmittelbar die Widersprüche der Klassengesellschaft vor Werktätigen szenisch zu veranschaulichen oder sich den Lehrlingen als Zielgruppe zuzuwenden. Eine Reihe dieser Versuche scheiterte oder versandete, weil ihnen kein klares politisches Konzept zugrunde lag, das auch die Frustrationen der täglichen politischen Kleinarbeit überdauert hätte. Man operierte isoliert von politischen Organisationen, knüpfte nicht am subjektiven Bewußtsein der Adressaten an und konnte oder wollte ihnen keine konkrete organisatorische Alternative anbieten. Einige der damaligen Akteure zogen freilich eine Lehre aus diesen Erfahrungen — sowohl in bezug auf den eigenen politischen Standort als auch auf eine zukünftige, den gesellschaftlichen Verhältnissen und den Rezeptionsweisen des angesprochenen Publikums adäquate Theaterform.

Wolfgang Anraths, Initiator des Theater K, der Theaterwissenschaft studiert und Regieerfahrungen an einem Tourneetheater gesammelt hatte, erlebte Auf-

stieg und Fall einer studentischen Münchner Straßentheatergruppe („Politisches Forum“) mit. Was an kabarettistischem Agitationshappening im studentischen Milieu Applaus erhielt, verfehlte vor Betrieben meist seine Wirkung — statt mit Solidarität war nicht selten mit Prügeln zu rechnen. Da es sich als idealistisches Mißverständnis und deshalb als falsche Politik erwies, kurzfristig in die Köpfe der Werktätigen Klassenbewußtsein hineinspielen zu wollen, mußte man langfristig mit Organisationen der demokratischen Opposition zusammenarbeiten. Es bildete sich die „AGIT-Gruppe München“, die während des Wahlkampfs 1969 mit einer Straßentheater-Polit-Revue drei Monate auf Tournee durch die BRD ging. Man unterstützte mit den Mitteln der politischen Show die ADF als demokratische Alternative zu den Bonner Parteien, vor allem zu den Restaurationsparteien CDU / CSU. Das speziell auf den Wahlkampf zugeschnittene Programm aus Songs, satirischen Dialogen und agitativen Szenen dauerte maximal anderthalb Stunden. Es eignete sich sowohl für politische Veranstaltungen als auch für die Straße, da jede Nummer einzeln gespielt werden konnte. Die Orientierung der Truppe drückte sich hier darin aus, daß verstärkt Probleme der Werktätigen aufgegriffen wurden. In der dokumentarisch-satirischen Szene „Zum Beispiel Rockwell“ versuchte man, am Fall des wegen seiner konsequenten Interessenvertretung der Kollegen von Entlassung bedrohten Münchner Betriebsrats Hans Koller aufzuzeigen, wie dem Klassenkampf des Kapitals von oben durch die Solidarität der Werktätigen begegnet werden kann. Auch die Ausbeutung der Lehrlinge wurde thematisiert. In der Revue „Verhör“ wurden Fragen der Mitbestimmung, der Rechtsentwicklung und der Außenpolitik in dokumentarisch-dialogischen Szenen veranschaulicht. Diese Art Aufklärung, die weitgehend auf szenische und spielerische Effekte verzichtete und sich auf Sprecher in verschiedenen „Rollen“ und „Chor“ beschränkte, wurde später von der Gruppe „Interpol“ fortgesetzt. Zwar hatte der praktische Bezug auf den Wahlkampf eine Perspektive für geeignete Auftrittsorte und Themen erbracht, dennoch gelang es kaum — was sich vor allem bei Auftritten vor Betrieben zeigte — Arbeiter für diese Form des agitativen Spektakels zu interessieren. Das lag nicht nur an massiven behördlichen und betrieblichen Restriktionen, sondern auch daran, daß die Präsentationen zu sehr auf ein plakatives, simples Darstellen der Endresultate marxistischer Theorie über die Klassengesellschaft verkürzt und insofern zu abstrakt waren, als daß der zuschauende politisch skeptische Werktätige sich mit Figuren und Losungen hätte identifizieren können. Auch das ein Grund, warum die anschließenden Diskussionen, die als integraler Bestandteil des Auftritts verstanden wurden, oft fruchtlos blieben, ja zum erregten Festklammern an antikomunistischen Klischees provozierten. Viele Akteure lernten, daß sie mit ihren politischen Kenntnissen und der Fähigkeit, sie zu vermitteln, noch nicht den Erfordernissen des politischen Kampfes genügen.

Neben diesen Aktivitäten von Laiengruppen, die sich selbsttätig organisiert hatten, an aktuellen politischen Gegebenheiten anknüpften und unmittelbar auf kritische Aufklärung und politische Stimulierung der Bevölkerung oder bestimmter Gruppen abzielten, verbreitete sich wie ein Lauffeuer die Kritik am etablierten bürgerlichen Theater. Die Frage, wie das auf den deformierten Geschmack einer schmalen Schicht von Kulturbürgern — deren liberaler Flügel seinerseits einen neuen Reiz am Wehklagen über die kaputte Kultur fand — zugeschnittene „Theatertheater“ politisch umzufunktionieren wäre, wie es trotz Subventionen, politischer Abhängigkeit, fehlender Mitbestimmung und allen Varianten der Ignoranz aus dem kapitalistischen Kulturgetriebe zumindest teilweise herausgebrochen werden könnte — diese Frage stand für die Agitprop-Gruppen nicht im Vordergrund. Denn ihnen konnten in dieser Situation die Bretter der Stadttheater nicht die Welt bedeuten, schon weil sie — und das ist nur ein Aspekt — im Parkett nicht das Publikum gefunden hätten, das aus einer objektiven Interessenlage heraus eine langfristige Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu tragen imstande ist. Trotzdem resultierte das theatralisch-agitatorische Engagement dieser Gruppen nicht aus einer künstlerischen Naivität, wie sie feingewirkte Kultursensibilisten aus der Schlichtheit des theatralischen Gestus rekonstruieren wollten.

Im Frühjahr 1970 bildete sich in München ein Arbeitskreis, der Perspektiven für eine zukünftige politische Arbeit im Kultursektor ins Auge fassen wollte. Er nahm sich das vor, was zuvor schon Intellektuellenzirkel zur Auflösung, zum hilflosen Aktionismus oder zur utopischen Spintisiererei getrieben hatte, nämlich: zuviel auf einmal. Mit professionellen Schauspielern fanden ausufernde Diskussionen über die Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft und die Rolle des Schauspielers im Theaterbetrieb statt, auf der anderen, der praktischen Seite wurden zum Beispiel Flugblätter vor Rüstungsbetrieben verteilt, Agitationen auf politischen Veranstaltungen in Betracht gezogen und, gegen Ende des Jahres, Schulungen über marxistische Grundbegriffe angesetzt. Das Spektrum der guten Absichten, individuellen Bedürfnisse und politischen Konzeptionen war zu breit, als daß sich daraus eine kontinuierliche Arbeit dieses Kreises hätte entwickeln können. Daraus zog ein Teil der Interessenten den Schluß, daß wieder eine praktische theatralische Arbeit aufgenommen werden mußte, die dem verstärkten Kontakt mit den Werktätigen und der szenischen Aufhellung ihrer Lage in der Klassengesellschaft verpflichtet sein sollte.

Initiiert von Wolfgang Anraths, nunmehr Mitglied der DKP, produzierte und probte das Münchner Theaterkollektiv — diesen Namen gab sich jetzt der Kreis der Mitarbeiter — ein Lehrlingsstück und „Das Mietenmonster“. In den „Lehrlingsübungen“ ging es um die „Ausbeutung am Arbeitsplatz, die Forderung nach qualifizierter Mitbestimmung und die Notwendigkeit der Selbstorganisation der Betroffenen“ (Theater K). Die 6 Spieler verzichteten

während des 15-Minuten-Stücks weitgehend auf spielerische Elemente und begnügten sich mit einem von einzelnen Spielern oder im Chor dialogisch vortragenen Text. Anschaulicher und mit größerer szenischer Plastizität wurde das „Mietenmonster“ angelegt. Auch dieses Stück hat ein konkretes Thema und entstand aus aktuellem Anlaß. Es beschäftigt sich mit der gerade in München für die Werktätigen untragbaren Wohnsituation, hervorgerufen durch extrem inhumane kapitalistische Praktiken, vor allem die Profitinteressen der Konzerne, Grundstücksspekulanten, Hausbesitzer und Makler und die den Konzerninteressen nur allzu willfährige, für die Werktätigen fatale kommunale und staatliche Wohnungspolitik. Aktueller Anlaß war die Selbstorganisation der existentiell betroffenen Bürger in Bürgerinitiativen, die sich gegen die Einführung des „Weißen Kreises“ und die „Sanierung“ ganzer Stadtviertel zugunsten der Banken und der Großindustrie zur Wehr setzten. Nicht nur der Bezug auf ein für weite Schichten der Bevölkerung drängendes Problem, gegen dessen Ursachen zu opponieren schon bewußtes demokratisches Engagement bedeutete, sicherte dem Stück bei zahlreichen Vorstellungen auf Straßen, Plätzen, bei Demonstrationen und Veranstaltungen großen Erfolg. Entscheidend war auch die eingängige, abstrakte Parolen vermeidende und zur Identifikation der Zuschauer anregende Präsentation: Vor dem visuell attraktiven Requisit eines symbolischen „Mietenmonsters“, das dem Publikum seinen weit aufgerissenen Rachen zuwendet, agiert ein „Marktschreier“, der die Leute aufmerksam macht und dann in verschiedenen Stationen Mietersituationen vorstellt. Gezeigt wird im Rollenspiel die desolate Lage eines Studentenehepaares, einer Familie mit Kindern und eines Rentners. Das „Mietenmonster“ wird konkretisiert in der Person eines Maklers, Bürgermeisters, Richters, Ministers und schließlich des Baron von Finck. Vielen Zuschauern, auch den politisch nicht engagierten, wurde durch dieses Straßentheaterstück, das Aufklärung und Spaß am sinnlichen Spektakel kombinierte, am Exempel der Wohnmisere der Begriff des „staatsmonopolistischen Kapitalismus“ anschaulich — die oft geäußerte spontane Zustimmung bewies es.

Auch die „Lehrlingsübungen“, zum ersten Mal im Oktober 1970 vor der Lehrlingswerkstatt von Siemens gespielt, wurden über hundertmal aufgeführt, z. B. vor weiteren Lehrlingswerkstätten, Berufsschulen, in SDAJ- und DKP-Veranstaltungen. Es zeigte sich aber, daß ein nur auf verschiedene Sprecher verteilter Text, der allzusehnlich in klassenbewußte Einsicht und Aufruf zum solidarischen Kampf mündete, zu wenig das politische Vorverständnis des Publikums und sein Bedürfnis nach theatralisch-szenischer Unterhaltung berücksichtigte. Das Stück wurde deshalb mehrfach umgearbeitet und mit spielerischen Momenten angereichert. Mit beiden Stücken gastierte die Truppe auf dem 1. Straßentheatertreffen in Braunschweig im Juni 1971.

An der bisherigen Arbeit des Theaters hatte sich bewährt, daß man aus

der Motivation des praktischen politischen Engagements heraus aktuelle gesellschaftspolitische Konflikte in Kurzszenen transparent zu machen suchte. Besonders solche Konflikte, an denen einerseits die Widersprüche der Klassengesellschaft deutlich wurden, die andererseits aber auch schon in den Köpfen der betroffenen Bevölkerungsgruppen rumorteten. Nicht mit narzistischen Revoluzzerhappenings, sondern mit einer Orientierung an der handgreiflichen westdeutschen Wirklichkeit konnte das Bewußtsein der Werktätigen erreicht werden. Diesem Konzept entsprach die enge Zusammenarbeit mit marxistischen Organisationen wie der DKP und der SDAJ, die ihrerseits realistische Programme zu einer Demokratisierung und schließlich sozialistischen Umstrukturierung der BRD vorgelegt hatten. Diese Organisationen boten nicht nur im Rahmen ihrer öffentlichen Veranstaltungen Gelegenheit zu Auftritten, sondern leisteten auch organisatorische und propagandistische Hilfe. Die Integration der Theaterarbeit in die politische Praxis wirkte auch auf das politische Bewußtsein der Gruppe zurück: einige Mitglieder traten der DKP bei.

Frustrationen und Rückschläge ergaben sich immer wieder aus der typischen Situation einer Laienspielgruppe. Die Akteure, in verschiedenen Berufszweigen bzw. Studienrichtungen tätig, konnten ihren Lebensunterhalt ja nicht durch die theatralisch-politische Arbeit finanzieren, sondern mußten im Gegenteil einen großen Teil ihrer Freizeit opfern. Zahlreiche organisatorische und finanzielle Schwierigkeiten waren zu bewältigen, Probenräume mußten beschafft werden. Die Mitarbeiter fluktuierten, nicht jeder konnte den erheblichen Zeitaufwand für das kollektive Erstellen von Konzeptionen, die Proben und Auftritte erbringen oder sich in den festen Stamm des Ensembles eingliedern. Art und Niveau der spielerischen Fähigkeiten und des politischen Bewußtseins differierten. Rollen mußten kurzfristig umbesetzt und Termine kurzfristig wahrgenommen werden. Daneben kristallisierte sich in Diskussionen und regelmäßigen Wochenendseminaren heraus, daß auch Arbeitsweise und Stückkonzeption des Theater K weiterentwickelt werden mußten. In einer Informationschrift hieß es unter dem Titel „Zum Agitationsinstrument Straßentheater“:

„Das Münchner Theaterkollektiv ist eine Straßentheatergruppe mit etwa 10 Leuten, die sich für den Kampf um eine Demokratisierung in allen Lebensbereichen einsetzen.

Die Manipulation durch die imperialistische Massenkultur steht den objektiven Interessen der werktätigen Bevölkerung entgegen. Dem versuchen wir eine kritische Analyse der Monopolinteressen in unserer Gesellschaft mit den Mitteln des Straßentheaters entgegenzustellen . . .

Wir spielen auf der Straße, vor Betrieben, auf Gruppenabenden und öffentlichen Veranstaltungen. Für uns ist entscheidend, daß nach jeder Aufführung eine intensive Diskussion mit dem Publikum stattfindet, die eine politische Motivierung leisten sollte, um der werktätigen Bevölkerung die Notwendig-

keit der Selbstorganisation für ihre eigenen Interessen aufzuzeigen. Organisationen wie Gewerkschaftsjugend, Sozialistische Deutsche Arbeiterjugend und Deutsche Kommunistische Partei bieten wir dabei als politische Organisationsmöglichkeit an.“

Nun war der politisch-agitatorische Wert eines gut konzipierten Straßentheaterstücks schon durch die Erfahrung bestätigt worden. Aber auch die Grenzen waren in der spielerischen Praxis deutlich geworden. Nicht immer konnte ein flanierendes Laufpublikum so auf das Spiel aufmerksam gemacht werden, daß es mit dem Spektakel auch den politischen Inhalt rezipierte. In der anschließenden Diskussion, sofern sie überhaupt zustande kam, konnten politische Vorurteile oft nicht ausgeräumt werden. Das Ambiente der Straße und die durch diesen Auftrittsort gegebenen Spielbedingungen lassen nur ein plakatives Skizzieren der thematisierten gesellschaftspolitischen Probleme zu. Prozesse der Erkenntnisse, der Meinungsbildung und der Weg zu einem entschiedenen demokratischen Engagement sind nur simpel und verkürzt rekonstruierbar. Eine Intensivierung der Wirkung auf das Publikum durch differenzierte dramaturgische, szenische und mimische Mittel ist nur beschränkt möglich. Zudem: Man spielte ja nicht nur auf der Straße, sondern im Rahmen von Veranstaltungen auch in Sälen. Hier konnte die szenisch-sinnliche Reduktion der Kurzszenen einem konzentrierteren und homogeneren Publikum nicht genügen. Zwar hatte das Theater K inzwischen sein theatrologisches Instrumentarium verbreitert, mit Masken, einfachen Dekorationen und Requisiten gearbeitet und den Spielcharakter seiner Darbietungen verstärkt. Aber es zeichnete sich ab, daß den Bedürfnissen des Publikums nach Information, Aufklärung und Unterhaltung nur mit einem längeren, geschlossenen Dokumentar- oder Spielstück entgegenzukommen war. Solch ein Stück sollte in der Lage sein, Lernprozesse und Einsichten sukzessiv durch einen organisierten Aufbau, das Vorführen typischer Verhaltensweisen und Lebensumstände, durch sinnlich-theatrologische Reize und Spannungselemente zu vermitteln und das Publikum auf eine sachbezogene Diskussion vorzubereiten. Das Theater stand also vor der Aufgabe, geeignete Spielvorlagen und Präsentationsformen zu finden und mit einem umfangreicheren Programm die politische Effizienz der kulturellen Arbeit zu steigern. Das erforderte freilich von der Truppe die Bereitschaft, sich weiter zu qualifizieren.

Im Juli 1971 beschloß das Ensemble, eine Bearbeitung der „Bottroper Protokolle“ (Erika Runge) für Studio- und Amateurbühnen ins Programm aufzunehmen. Die Spielvorlage war von der Autorin selbst zusammen mit Werner Geifrig erarbeitet worden. Neben der Probenarbeit liefen die Auftritte mit agitatorischen Kurzstücken auf der Straße und in Versammlungen weiter. Im September 1971, während des Tarifikampfs und Metallarbeiterstreiks, entstand in kollektiver Produktion „Der Boß sind wir“. Das Stück thematisiert den fundamentalen Interessengegensatz zwischen Kapital und Arbeit und propa-

giert die organisierte Interessenvertretung der Arbeiterschaft. Es wurde unter anderem im September 1971 bei den Arbeiterfestspielen in Hannover aufgeführt. Auch zu den Rote-Punkt-Aktionen in München entstand im Januar 1972 ein kurzes Agitationsstück. Inzwischen hatte es sich als nützlich erwiesen, in der Produktion von Stücken eine rationellere Arbeitsteilung einzuführen: zwar wurden die einzelnen Projekte weiterhin kollektiv geplant, konzipiert und diskutiert, aber dann von einem speziell interessierten Mitglied der Gruppe verfaßt bzw. umgeschrieben.

Im Februar 1972 hatte die szenische Dokumentation „Zum Beispiel Bottrop“ Premiere. Acht Sprecher trugen, sich jeweils abwechselnd, die dokumentarischen Lebensläufe von Werktätigen aus dem Ruhrgebiet vor. Spielerische, gestische und mimische Mittel wurden, um den Charakter der Authentizität zu erhalten, nur sparsam eingesetzt. Zwei Sprecher ergänzten diese Protokolle von Schicksalen, die symptomatisch für die Lage der Werktätigen in den letzten Jahrzehnten sind, durch historische Daten und Zitate; zusätzlich arbeitete man mit Bildprojektionen, Plakaten und Fotomontagen. Das Stück erlebte eine Reihe von Aufführungen zu verschiedenen Anlässen. Regelmäßig einmal in der Woche trat das Theater K in einer Gaststätte in der Münchner Maxvorstadt auf. Mit dem Publikum, das sich überwiegend aus Studenten und Intellektuellen, aber auch aus Werktätigen, Lehrlingen und sogar ganzen Berufsschulklassen zusammensetzte, ergaben sich interessante Diskussionen über die deutsche und insbesondere die Geschichte der Arbeiterbewegung. An Wirkung verlor diese historische Retrospektive, die als Korrektur des bürgerlichen Geschichtsbilds dienen sollte, durch die mangelnde szenische Plastizität — es handelte sich eher um ein „Hör“-Spiel.

Im Juli 1972 veranstaltete das Theater ein Wochenendseminar, an dem die Autoren Uwe Timm und Roman Ritter teilnahmen. Es ging darum, ein Fazit aus der bisherigen Praxis zu ziehen und neue Projekte anzuvisieren. Ausgangspunkt der Diskussion war, daß eine selbstorganisierte Theatertruppe, für die theatrologische Darstellung ein Medium politischer Aufklärung und Aktivierung unter den Bedingungen des Monopolkapitalismus und seines Kulturbetriebs ist, in ihrer Arbeit Prioritäten setzen und sich auf vorrangige Aufgaben spezialisieren muß, die sie dann auch qualitativ befriedigend erfüllen kann. Eine solche Aufgabe ist offensichtlich die gezielte Theaterarbeit für ein junges Publikum — *Jugendtheater*.

Es war kein Zufall, daß das Theater K auch bisher schon überwiegend vor einem jugendlichen Publikum gespielt hatte. Jugendliche sind daran interessiert, ihre Freizeit gemeinsam zu verbringen, wenn sie die Möglichkeit dazu haben. Sie verhalten sich gegenüber dem Angebot politischer Aktivität und für sie relevanter kultureller Abwechslung nicht passiv. Sie erleben oft noch ganz unmittelbar die Inhumanität des kapitalistischen Systems, das ihre Entfaltungs-

und Entwicklungschancen destruiert. 8,5 Millionen junge Menschen zwischen 14 und 25 sind in der BRD mit desolaten Ausbildungs-, Lehr- und Berufssituationen konfrontiert; selbst in ihrer Freizeit sind sie profitorientierten Verwertungsinteressen ausgeliefert. Der bürgerliche Kulturbetrieb hat speziell den bildungsmäßig unterprivilegierten werktätigen Jugendlichen kaum etwas zu bieten. Frustration und Perspektivlosigkeit treiben Jugendliche massenhaft in die selbstzerstörerische Revolte der Kriminalität und in die Drogenszene. Bezeichnenderweise gibt es in der BRD kaum Ansätze für eine kritisch-emanzipative Jugendkultur — fast am wenigsten noch auf dem Gebiet des Theaters. Aber gerade das Aufkommen progressiver Strömungen im Kindertheater — etwa Niveau und Erfolge des GRIPS in Westberlin — weisen darauf hin, daß auch das Jugendtheater eine Zukunft haben kann, sofern ihm ein politisch fundiertes und praktikables Konzept zugrunde liegt. Das Theater K faßte diese Überlegungen so zusammen:

„Wenn das Theater aus seiner bisher zweijährigen engagierten Theaterarbeit für Demokratie und Sozialismus die Konsequenz zieht, zukünftige Aufführungen und Programme für ein jugendliches Publikum, insbesondere für die arbeitende Jugend zu gestalten, so stehen hinter diesem Entschluß nicht nur die Analyse der Publikumsstruktur — etwa 70 % kamen aus der Arbeiterjugend — sondern auch die Erfahrungen aus zahllosen Diskussionen mit der Jugend, die unsere Arbeit gestaltend mitträgt.

Theater gehört zum Freizeitbereich. Eine Jugend, deren Rechte in Betrieb und Gesellschaft unterdrückt werden, die in unserer monopolkapitalistischen, von Profit bestimmten Klassengesellschaft keine Zukunft hat, eine Jugend, die sich die grundlegenden Rechte ihrer Generation hart erkämpfen muß, sucht im Freizeitbereich persönliches Glück und gerät gerade hier in die Fänge der manipulierenden Massenmedien und ihrer Handlanger, die die Unterdrückung psychisch perfekt zu machen suchen.

Konstruktive Theaterarbeit muß hier ansetzen. So arbeitet Theater K in erster Linie für die Vermittlung konkreter Information über die Klassenlage junger Arbeiter, für die notwendige politische Organisation, die allein eine Verwirklichung der Ziele der arbeitenden und lernenden Jugend verspricht, und für die Erkenntnis der Notwendigkeit der Solidarität der Jugend mit dem organisierten Kampf der gesamten Arbeiterklasse und allen demokratischen Kräften.“

Spezielle Aspekte, die eine Arbeit im Bereich des Jugendtheaters zu berücksichtigen hätte, sind: Wenn das Theater die Jugendlichen nicht direkt erreicht (Schule, Freizeitheime usw.), müssen sie eine Motivation haben, um Theateraufführungen anzuschauen. Häufig werden geradezu Barrieren gegen das Theater, das verständlicherweise zunächst als bürgerliche Kulturinstitution verstanden wird, abgebaut werden müssen. Das wird am ehesten gelingen, wenn

den Jugendlichen deutlich gemacht werden kann, daß es um ihre Lebensverhältnisse und Probleme geht. Ideal wären Kommunikationszentren, in denen Jugendliche ihre Freizeitbedürfnisse realisieren und entwickeln, sich unterhalten und informieren können — und die Gelegenheit haben, neben und gekoppelt mit politischen Veranstaltungen Filme und Theateraufführungen anzuschauen. Das muß freilich vorerst als langfristige Zielprojektion gelten.

Theater-Vorführungen müssen den Erfahrungshorizont, die konkreten familiären, Lern-, Arbeits- und Lebensbedingungen der Jugendlichen aufgreifen und, innerhalb einer realistischen Szenerie, nachvollziehbare Prozesse einer sich wechselseitig bedingenden individuellen und politischen Emanzipation vorführen. Dies aber nicht im Sinn abstrakter Modelle oder eines aufdringlichen Doziertheaters, sondern mit allen verfügbaren und adäquaten theatralisch-szenischen Mitteln, mit einem unterhaltenden Repertoire von sinnlich-anschaulichen Aktionen. Es muß den Jugendlichen nicht lautstark gesagt werden, was ihr und das Interesse der Werktätigen ist, sondern es muß anschaulich gemacht werden. Je eher mit den Mitteln der theatralischen Darstellung die Klassenlage sinnfällig wird, desto eher wird die Konsequenz eines politischen Engagements für die jugendlichen Zuschauer einsehbar. Je genauer das Jugendtheater auf die Rezeptionsweise seines Publikums eingeht, spannende Spieleffekte bietet, je besser die Inszenierung und die von ihr organisierten Ausdrucksformen das legitime Bedürfnis der Jugendlichen nach Spaß und Unterhaltung mit der politischen Intention verbinden können, desto größer wird die Bereitschaft der Zuschauer sein, Lernprozesse nachzuvollziehen. Jugendtheater, das sich seiner politischen Funktion bewußt ist und seine emanzipativen Aufgaben ernst nimmt, darf sich nicht als voluntaristische politische Verhaltenstherapie mißverstehen. Das schließt nicht aus, daß die Chance einer Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse deutlich akzentuiert wird und jene politischen Kräfte beim Namen genannt werden, die sich am konsequentesten für die Interessen der Werktätigen einsetzen. Die Kommunikation mit dem Publikum darf nicht damit enden, daß der Vorhang fällt, sondern muß in Diskussionen und organisatorischen Angeboten weitergeführt werden.

Als erstes Stück, das diesen Intentionen entgegenkam, inszenierte das Theater K „Die Steppensau, oder: Lehrjahre sind keine Herrenjahre“, ein Stück von Uwe Timm. Nicht nur die Spieldauer von einer Stunde, neun verschieden besetzte Rollen, ein einfaches Bühnenbild und die ausgiebigere Verwendung von Requisiten unterscheidet dieses Stück von herkömmlichen agitativen Straßentheater-Szenen. Der Lernprozeß eines Automechanikerlehrlings wird mit Elementen einer Spielhandlung und an verschiedenen Orten (z. B. Betrieb, Familie, Szenen mit Freundin usw.) dargestellt. Die Hauptperson Peter tritt die Lehre mit den legitimen Erwartungen desjenigen an, der sich Spaß von seiner beruflichen Tätigkeit verspricht und an einer qualifizierten Ausbildung

interessiert ist. Statt dessen erfährt er nach und nach die Wirklichkeit des kapitalistischen Betriebs, die durch die Ausbeutung der Ware Arbeitskraft charakterisiert ist. Er erlebt, wovon jeder Lehrling ein garstiges Lied singen kann: die ungenügende Ausbildung, den Mißbrauch der Lehrlinge für berufsfremde Tätigkeiten, die autoritär-hierarchische Struktur, die aggressive Abwehr jeder Kritik. Diese Erfahrungen werden vorgeführt in kurzen Spielszenen, die zwar typische Momente herausgreifen, sie aber aus der Realität entwickeln und nicht an ihr vorbei stilisieren. Auch die Rollen — Besitzer, Meister, Gesellen, Eltern, Freundin, ein weiterer Lehrling — sind nicht psychologisierend, sondern typisierend angelegt, aber nicht als karikierte Marionetten, sondern so differenziert, daß sie anschaulich bleiben. Der Meister schikaniert die Lehrlinge, weil er selbst um seinen Job bangen muß, der Chef kann sich „freundlich“ geben, wenn er die Anpassungsbereitschaft fördern will. Der Lehrling Peter ist, im Gegensatz zu einem Kollegen, nicht bereit, zu resignieren und der Berufskarriere wegen alles zu schlucken. Er lernt zu fragen, zu kritisieren und erkennt, auch mit Hilfe seiner Freundin, daß die Solidarität der Arbeiter — zunächst in der Gewerkschaft — unmittelbare Voraussetzung und erster Schritt für eine Änderung seiner Lage und eine Umwandlung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist.

Auch dies ein Grund dafür, daß die Gewerkschaft an diesem Stück Interesse zeigte. Es hatte im Dezember 1972 im Münchner Gewerkschaftshaus mit großem Erfolg Premiere. Auch die Kritiker bürgerlicher Zeitungen nahmen von dieser Aufführung Notiz. Wichtiger aber waren die Diskussionen — etwa in Freizeitheimen — mit den Zuschauern. Es bestätigte sich, daß die Wirkung des Stücks auf der spielerisch-szenischen Anschaulichkeit beruht, die Vergnügen schafft und Interesse weckt, auch bei solchen Zuschauern, denen der theoretische Gehalt nicht neu ist. Die Identifikation des angesprochenen Zielpublikums mit dem Stück und seiner Hauptfigur gelingt, weil die Jugendlichen nicht mit plakativ-verkürzten Parolen überfordert werden, sondern in einer spielerisch effektiven Folge von Szenen eine Entwicklung nachvollziehen können. Dadurch entsteht auch eine Motivation für eigenes politisches Engagement. Ein Beispiel: Nach einer von der IG Metall organisierten Aufführung erklärten sich knapp hundert Jugendliche bereit, in einem Arbeitskreis für Jugendarbeitsschutz mitzuarbeiten. Auch Eintritte in die Gewerkschaften oder die DKP sind nach Vorführungen des Theater K nicht selten. Das Ensemble gab mit der „Steppensau“ ein einwöchiges Gastspiel in der Berliner „Zentrifuge“ und wurde zu den Internationalen Studententheater-Festspielen in Parma und einem Treffen der Werkstatttheater in Nancy eingeladen.

Aufgrund auch dieser Erfahrungen konnte das Theater die Perspektiven für die zukünftige theatralische Arbeit auf einer neuen Stufe präzisieren. Ab April 1973 steht dem Ensemble ein eigener Theaterraum in der Münchner

Kurfürstenstraße zur Verfügung. Damit ist es möglich, die Spielfrequenz zu erhöhen und die Theaterarbeit kontinuierlicher und effizienter zu gestalten. Freilich stellt diese verbesserte Möglichkeit, die politisch-theatralische Intention zu realisieren, auch höhere Anforderungen an die Truppe. Sie muß sich weiter konsolidieren und neue Mitarbeiter — etwa progressive Autoren und Schauspieler — hinzugewinnen. Die politische und spielerische Qualifikation muß ständig verbessert werden. Geplant ist, einen Artikeldienst für Schüler-, Lehrlings- und Betriebszeitungen herauszugeben, der über die Aktivitäten und Aufführungen des Theaters K informiert. Wie bisher will das Ensemble festhalten am Prinzip der Mobilität und jede Gelegenheit nutzen, um auch außerhalb des eigenen Theaterraums aufzutreten. Wie bisher ist seine weitere Entwicklung nicht denkbar ohne eine enge Zusammenarbeit mit den politischen Organisationen der Werktätigen.

Oskar Neumann
Kämpfe, indem du schreibst!

Als wir Martin Walsers Rede beim 4. Bundestreffen der Werkstätten Literatur der Arbeitswelt veröffentlichten, nannten wir diesen Beitrag eine Aufforderung zur Diskussion, an der wir uns beteiligen wollten, mit dem Ziel, das Spiel der Reaktion zu verkürzen.¹

Martin Walser hatte gefragt: Was kann einen, noch dazu wenn er jeden Tag acht Stunden im Betrieb steht, zum Schreiben veranlassen? Seine Antwort wird von Tamara Motyljowa bezweifelt: „Die Not, die starke Unzufriedenheit mit dem Bestehenden — wirklich nur dies?“² Auch mir ist nicht wohl, wenn das Schreiben bloß durch das motiviert wird, „was dem Autor bzw. seiner Klasse noch fehlte an menschlicher Bedingung“. Allerdings, Martin Walser hat diese These selbst dahin modifiziert und erweitert, daß er von der Not her die positiven Bedürfnisse nach Gefahrlosigkeit und Sicherheit und ihre Formulierung „als ein Recht, als Menschenrecht“ einführt. Damit ist doch wohl das andere, dem Leiden an der Gegenwart gewiß gleichrangige Element des Entwerfens von Zukunft als Anlaß und Tendenz literarischer Produktion benannt: Engagement im Prozeß der Befreiung, im Interesse der Realisierung des Menschenrechts, dessen Beförderung heute getragen wird von der Emanzipation der Arbeiterklasse.

Martin Walser betont, es sei bisher noch keine Gesellschaftsordnung entstanden, die diese „Befreiungsenergie“ der Literatur, ihren Drang also, Widersprüche aufzudecken und auf ihre Lösung im Sinne zunehmender Humanisierung hinzuwirken, überflüssig machte — eine solche Gesellschaft wird es auch künftig nicht ge-

¹ kürbiskern 3/72

² kürbiskern 1/73

ben. Sozialismus und Kommunismus bedeuten die Befreiung vom Klassenantagonismus aller bisherigen Ausbeutergesellschaften, sind aber darum keine widerspruchsfreien Gesellschaften; das hieße nämlich: sie wären steril, abgestorben, unfähig. Das Gegenteil ist der Fall: es „ist die Zahl der Widersprüche, ist die Häufigkeit der Widersprüche in der Schnelle der Zeitfolge ihrer Lösung und ihres neuen Aufbrechens selbstverständlich im Sozialismus größer als in irgendeiner anderen Gesellschaftsordnung, denn der Sozialismus ist lebendiger und entwickelt sich schneller als irgendeine andere Gesellschaftsordnung, er ist die revolutionärste aller Gesellschaftsordnungen“.³

So erkennen wir die Welt seit 1917 nicht nur als veränderbar, sondern als immer mehr verändert. Bei Brecht heißt das:

... eines Tages war das nicht mehr so,
Und zu Ende waren tausend Jahre Not.
Aus der Jammer: Über der Getreidekammer hob sich hoch
eine wunderbare Fahne, die war rot.

Not allein kann auch beten lehren. Um zu kämpfen, muß man wissen: worin die Not besteht und woher sie rührt, wohin das Bedürfnis weist und wie es befriedigt wird. Bei jedem realistischen, progressiv intendierten Schreiben finde ich so dieselbe Dialektik, die auch alle prognostische Arbeit, die mehr ist als bloße Trendverlängerung, beschäftigt — Bestehendes, Wünschenswertes, Machbares. In der Klassengesellschaft wird Zukunft von Vergangenheit regiert; die kommunistische Tendenz geht dahin, Gegenwart mehr und mehr von der Zukunft her zu bestimmen und zu gestalten. So ist es am Ende ganz natürlich, weil dem eigenen Interesse gemäß, daß sich Arbeiter — wie Intellektuelle — entschließen, dabei auch in dieser besonderen Weise mitzuwirken: schreibend, um besser zu kämpfen, kämpfend, um besser zu schreiben.

Welche Literatur wird gebraucht? Ein Autor, der „eingreifendes Denken“ im Sinne Bertolt Brechts verbreiten will, muß dazu selbst über dieses Denken verfügen (was wiederum nicht ohne die entsprechende Praxis möglich ist). Gewiß ist das nicht die einzige und keine zureichende, aber doch eine notwendige Bedingung. Zum andern: Vom proletarischen Klasseninteresse motiviertes, vom wissenschaftlichen Sozialismus orientiertes Bewußtsein ist nicht generell von den demokratischen Autoren zu erwarten oder zu verlangen; auch darf dieser Anspruch der Arbeiterklasse nicht dahin mißverstanden werden, daß diese sich dahinter wie durch eine Barriere von der allgemeinen humanistischen Literaturentwicklung abschließen lassen oder selbst abkapseln sollte. Hier ist den Überlegungen von Tamara Motyljowa nichts hinzuzufügen, nichts entgegenzuhalten. Nur, Martin Walser hat nicht vor dem Schriftstellerverband und nicht über das Schreiben insgesamt gesprochen, sondern vor dem Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, der ausdrücklich zur Entwicklung einer antikapitalistischen Literatur der Bundesre-

³ J. Kuczynski, Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 10/1972

publik beitragen will und sein Entstehen auf „aktuelle Informations- und Publikationsbedürfnisse der Arbeiterklasse und der in ihre Nähe rückenden bürgerlichen Autoren“ zurückführt.⁴ („Bürgerliche Autoren“ steht übrigens hier und anderwärts in den Springener Protokollen und Materialien oftmals irreführend statt „Autoren bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Herkunft“, oder auch ganz einfach „Berufsschriftsteller“.)

Tamara Motyljowa ist gewiß mit uns einer Meinung: Wir brauchen in der BRD eine solche Gruppe, die sich als Teil der literarischen „proletarischen Avantgarde“ versteht, den neuen Stoff in kollektiver Arbeit zu erobern versucht und auf ihre Weise die „wichtigsten Anthologien seit 1945 hervorgebracht hat“ (Martin Walser).

Damit ist nichts gegen den Wert der übrigen antimilitaristischen und anti-imperialistischen, nichts gegen die Notwendigkeit der sonstigen demokratischen und antifaschistischen Literatur gesagt, und auch gar nichts für eine „Spezialliteratur“, die aus ihrer selbstgewählten thematischen Beschränktheit am Ende gar noch einen weltanschaulichen Totalitätsanspruch herleiten möchte. Davor hat Walter Fritzsche⁵ ebenso gewarnt wie Walser in seiner Frankfurter Rede. Allerdings steht dort auch das Bogdanow-Zitat mit der Definition vom Kollektiv der Klasse als Verfasser und von der Dichtung als Teil des Bewußtseins dieser Klasse, des Kollektivs. Daran ist schlechterdings nichts zu retten. Tamara Motyljowa hat ihre Einwände allgemein formuliert; Erasmus Schöfer weist in seiner Springener Rede auch im einzelnen nach, daß und warum die These Bogdanows und auch die Ableitungen Walsers von der künstlerischen Arbeit, die „von selbst“ Ausdruck einer Klassensituation sein und damit auch „von selbst“ Befreiungsenergie enthalten und freisetzen soll, ganz einfach danebengehen; in der Tat hat „ein großer Teil der Arbeiter und Angestellten keine deutliche und kritische Erkenntnis von der Ausbeutung ihrer Arbeitskraft und der Manipulation ihres Bewußtseins, so daß dieses ‚von selbst‘ Aufschreiben eben nicht Befreiungsenergie freisetzt, sondern verhüllend und bestätigend wirkt... Wir wissen, daß die heutige gesellschaftliche Realität sich zudem ungeheuer kompliziert hat und daß es ohne entsprechende Kenntnisse und kollektive Arbeit schwierig, wenn nicht unmöglich ist, zu ihren Grundtatsachen vorzudringen. Dies macht es ebenso unwahrscheinlich, daß wir ‚von selbst‘ zur Einsicht in sie gelangen, wie daß unser Schreiben sie ‚von selbst‘ widerspiegelt“.⁶ Auch mir scheint, daß Walser hier seine eigene Art eines sehr bewußten Arbeitens zu sehr generalisiert und von daher in den allgemeinen Literaturbegriff zu viel hineingesteckt hat.

Martin Walser ist dem wirklichen Problem dort auf der Spur, wo er fragt, wie einer vom Erleben zum Ausdruck, von der Wut zum Wissen kommt. Leider verliert er dann wieder den Faden bei dem besorgten Gedanken an einen Autor, der

⁴ Realistisch schreiben, Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, 1972, S. IV

⁵ „Werkkreis und Literatur“, kürbischern 1/72

⁶ Realistisch schreiben, S. 8, S. 22

glaubte, daß er „alles schon weiß“, und der am Ende gar die Illusion hätte, aus Informationen, Meinungen und Standortklärungen ließe sich Literatur zusammensetzen. Gerade gegen solche falschen Auffassungen von Wirklichkeit, Wissenschaft und Kunst gibt es aber nun kein besseres Mittel als die Beschäftigung mit Marx, Engels und Lenin. Ihre materialistische Position, ihre dialektische Methode vermittelt gleichermaßen den Einblick in die gesellschaftliche Entwicklung wie in die Schwierigkeit, sie zu erfassen und zu gestalten — vor Gottähnlichkeit wird einem da bald bange. Gleichzeitig wird man davor bewahrt, von dem einen Fehler in den anderen zu verfallen und beim Skeptizismus mit dem Köhlerglauben von der prinzipiellen Unerkennbarkeit der Bewegungsgesetze in Natur und Gesellschaft zu landen.

Noch einmal: Wir brauchen jedes Buch, das dem Mythos, dem Glauben an die Schicksalhaftigkeit, ob von Gott oder von den Sternen, vom Sachzwang der Technik oder von äffischen Urtrieben hergeleitet, ein humanistisches Bild vom Menschen als Subjekt der Geschichte entgegenstellt. Es kann sich dabei in der Tat, wie auch Tamara Motyljowa sagt, nicht nur um Werke von Schriftstellern handeln, „die ihrer Weltauffassung und ihrem Geist nach proletarisch sind“, einmal ganz abgesehen davon, daß auch Schriftsteller so nicht zur Welt kommen, sondern sich günstigenfalls in einer widersprüchlichen Entwicklung dazu hinarbeiten.

Nun haben wir allerdings bei unserer Situation in der Bundesrepublik allen Grund zu betonen: es ist diese Entwicklung, es sind solche ihrem Geist nach proletarische Arbeiten vom Agitationsvers bis zum Roman, von der Skizze in der Betriebszeitung bis zum Theaterstück, die wir am nötigsten brauchen — und wir haben gerade davon bisher viel zu wenig. Auch unter dem Druck dieser Situation vergessen wir nichts, was Johannes R. Becher in der „Verteidigung der Poesie“ über die nötige Breite und Tiefe unserer Literaturauffassung gesagt hat; dabei bleibt für uns, für unsere Arbeit mit den Autoren demokratischer und sozialistischer Tendenz sein Eingangskapital „Geheimnis des Jahrhunderts“ von besonders aktueller Bedeutung. Dort schreibt Johannes R. Becher über die Enträtselung dieses Geheimnisses durch Lenins Werk „Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus“: „Wer die Schrift Lenins nicht kennt, dem muß das Rätsel unseres Jahrhunderts verschlossen bleiben.“ Und weiter: „Damit die Schönheit lebendig bleibe und an Schönheit zunehme, damit sich die Kunst auf der Höhe dessen halte, was die Großen aller Völker an Kunstwerken hervorgebracht haben, muß sie sich mit dem Geist der Wahrheit messen und ihm standhalten. Die Lektüre von Lenins Werk ist für jeden Künstler solch ein Sichmessen mit der Wahrheit.“⁷

In welchem Verhältnis zueinander stehen Schreiben und Handeln? „Kämpfe, indem du schreibst!“ hat Brecht geraten. Ich finde da nicht heraus, ob das Schreiben nun als eine „andere“ (T. Motyljowa) oder eine „mindere“ (M. Walser) Art

⁷ J. R. Becher, Bemühungen 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1972, S. 10 und 11

des Handelns zu verstehen ist. Auch Martin Walser nennt das den Autor selbst verändernde Schreiben, das doch nur in Wechselwirkung mit der Praxis⁸ des Lebens und Kämpfens zu machen ist, „das Handeln des Schriftstellers“. Wird das abgewertet, wenn man dem unmittelbaren politischen Handeln einen besonderen Rang zumißt? Martin Walsers „Strophen“ halte ich in jedem Fall für eine literarische Tat.⁹ Daß er sie erstmals auf der Massenveranstaltung des Kulturpolitischen Forums der DKP in Nürnberg vortrug, war eine direkte politische Tat von ganz unmittelbarer Wirkung, was eine länger dauernde, auch tiefergehende, auf andere Weise vermittelte Funktion keinesfalls ausschließt, eher verstärkt. Autoren der Bundesrepublik haben einen großen Beitrag zur Solidarität für Angela Davis und mit dem Kampf des vietnamesischen Volkes geleistet — zunächst schreibend, dann oft auch als Sprecher vor Hunderten und Tausenden auf Kundgebungen, bei Demonstrationen. Ihr Beitrag erhöhte das Gewicht dieser Aktionen, und davon wuchs wiederum das Gewicht des Beitrags der Schriftsteller.

Wiederum: dieses unmittelbare politische Engagement ist nicht generell vom Autor zu verlangen, aber es ist großartig, wenn er es leistet. Und wir sehen eine schwierige und lohnende Aufgabe darin, gerade auch hier an die besten kämpferischen Traditionen wieder anzuknüpfen. Majakowski und Weinert — auch ihr ganz unmittelbares, ganz direktes Eingreifen in den politischen Tageskampf gehört zu dem Erbe, zu dem wir uns bekennen und das wir mitnehmen in die kommenden Entscheidungen um die demokratische und sozialistische Zukunft der Bundesrepublik. Dabei geht es auch darum, daß nicht noch einmal die totale Fäulnis einer alten untergehenden Ordnung dieses Land so verpestet, daß Schreiben und Kämpfen zur tragischen Alternative werden — bis dorthin, wo Hölderlin den Konflikt von machtlosem Geist und geistfeindlicher Macht nicht mehr erträgt: „Wenns sein muß, so zerbrechen wir unsere unglücklichen Saitenspiele, und tun, was die Künstler träumten“ (Brief an Neuffer, Jena im November 1794). Und an den Bruder, fünf Jahre später, als vollends „das Reich der Finsternis mit Gewalt einbrechen“ will: „... so werfen wir die Feder unter den Tisch und gehen in Gottes Nahen dahin, wo die Not am größten ist, und wir am nötigsten sind.“

Wie halten wir es mit Aneignung und Pflege des humanistischen Erbes? Das ist für uns kein Ins-Museum-Stellen, wo die guten Stücke dann wohl konserviert für die Jahrhundertfeier präsent sind. Wieso eigentlich sieht Erasmus Schöfer das Verhältnis zum kulturellen Erbe bei Karl Marx und der marxistischen Partei der BRD, der Deutschen Kommunistischen Partei, belastet und bedroht von der „Ge-

⁸ Bei dieser Gelegenheit: Die „wahrhaft umfassende Sphäre der Tätigkeit“ ist natürlich nicht „die Sphäre der Verwaltung der gesellschaftlichen Produktion“, wie in kürbiskern 1/73, S. 88, infolge eines Übertragungsfehlers zu lesen ist, sondern deren Organisation, schließlich deren Leitung durch alle (s. das Lenin-Zitat, aaO, S. 89).

⁹ kürbiskern 1/72

fahr einer gewissen Statik und Sterilität“¹⁰ Auf den Heine-Veranstaltungen der DKP in Düsseldorf, Bonn, Frankfurt, Stuttgart und Nürnberg zum Beispiel konnte man sich sehr direkt davon überzeugen, wie die Kommunisten es mit dem Erbe halten und wie ausgezeichnet arbeitende Menschen das verstehen, wie aktiv sie darauf reagieren.

Diese Erfahrungen bestätigen: Das Beste ist für die Arbeiter gerade gut genug. Deshalb überlassen wir Heinrich Heine nicht den primitiven Reaktionären, die ihn totschrweigen wollten, und auch nicht den wendigeren, die ihn zum Vorkämpfer des Adenauer-de Gaulle-Europa umfunktionieren möchten. Wie in allen Werken der Vergangenheit, die von der Menschheit aufgehoben wurden, weil sie „ihre Fortschritte in der Richtung auf immer kräftigere, zartere und kühnere Humanität künstlerisch gestalteten“, betonen wir auch hier „die fortschrittlichen Ideen“.¹¹ Dabei haben wir nicht die Illusion, unter den Verhältnissen des staatsmonopolistischen Kapitalismus lasse sich die ganze Klasse oder auch nur ihre Mehrheit mit dem ganzen humanistischen Erbe oder auch nur mit den bedeutendsten Zeugnissen der demokratischen und sozialistischen Kultur vertraut machen. Aber wir resignieren darum nicht, sondern wir bemühen uns, den Kampf im Bereich der Ideologie zu verstärken — an allen Abschnitten, und mit besonderem Akzent, unter besonderer Konzentration unserer Kräfte dort, wo die jeweilige Situation, die aktuellen Kampfbedürfnisse das erfordern.

Auch dafür finden wir bei den Klassikern des wissenschaftlichen Sozialismus Hinweise und Anregungen, die alles andere als statisch und steril sind. Nehmen wir etwa Lenins Brief an Gorki vom Dezember 1913.¹² Lenin kannte die große künstlerische Bedeutung Dostojewskijs und die Elemente seiner Kritik am Kapitalismus. Dennoch freute er sich in der damaligen Lage Rußlands darüber, daß Gorki gegen die Inszenierung von Dostojewskijs Roman „Die Dämonen“ im Moskauer Künstlertheater protestierte und er bezeichnete den bürgerlichen Rummel, der um die Sache gemacht wurde, als „Geheul“. Reaktionäre Dummköpfe folgerten daraus, Dostojewskij werde demnach auch im Jahre 1971 in der Sowjetunion als toter Hund behandelt werden — und sie haben sich damit glänzend blamiert. Die siegreiche Arbeiterklasse hat die Bedingungen geschaffen, unter denen auch ein so widerspruchsvoller Schriftsteller auf die Masse der Leser nicht mehr mit seinen reaktionären Seiten, sondern in erster Linie als Ankläger der sozialen Ungerechtigkeit und als Entdecker ihrer Mechanismen wirkt.

Lenins Brief an Gorki greift noch unter einem anderen Aspekt in unsere Diskussion ein. Lenin verkennt nicht die Bedeutung der allgemeindemokratischen Bewegung. Aber von Gorki verlangt er, sich nicht zu diesem Standpunkt „hinabzubeugen“, sondern „den proletarischen Standpunkt einzunehmen“. Ich entnehme daraus: „Was wir in unserer Kulturpolitik, speziell in der Literatur-

¹⁰ Realistisch schreiben, S. 17

¹¹ Bertolt Brecht, Schriften zum Theater VII, S. 342

¹² Lenin Werke 35, Dietz-Verlag Berlin 1962, S. 98 ff.

kritik brauchen, sind nicht Maßstäbe von der Art des Pariser Urmeter, zu jeder Zeit an jede Person und an jedes Werk gleichermaßen anzulegen — und schon stimmen die Größenangaben.

Können wir jeden neuen Versuch, jede Arbeit eines jungen Autors nach den Kriterien der „wahrhaft bedeutenden, fortschrittlichen Literatur“ bewerten? Um zu wissen, wo wir stehen, um nicht in vorzeitige Selbstzufriedenheit zu verfallen, dürfen wir diese Kriterien nicht aus dem Auge verlieren. Im übrigen: Das Neue beginnt mit dem neuen Inhalt, und wir bleiben mit Johannes R. Becher ziemlich gelassen, wenn da von der hohen Warte der etablierten Kritik solche Vorwürfe, wie „Primitivismus“, „schreckliche Vereinfachung“, „keine Literatur“ ertönen. Darum sind für uns auch Tagebücher oder Betriebsreportagen mehr als „Information“, nicht bloß „Signal“. Sie sind ein Stück Literatur, und sie werden nicht überflüssig gemacht und überholt, sondern ergänzt durch Erzählungen, Novellen und Romane, wobei diese wiederum nicht — wie von ganz „links“ behauptet wird — durch das andere oder auch höhere Maß ihrer Gestaltung abgewertet werden.

Wenn gefragt wird, ob die Texte schreibender Arbeiter oder der Arbeiterklasse verbundener Berufsschriftsteller „über die Arbeiterthematik hinausgehen“ dürften, so finde ich, daß eigentlich schon in dieser Frage eine allzu enge Vorstellung von Arbeiterthematik, von Arbeitswelt steckt. Man kann es nicht oft genug wiederholen: „... nur einige (schlechte) Intellektuelle glauben, ‚für Arbeiter‘ genüge es, wenn man ihnen von den Zuständen in der Fabrik erzählt und längst bekannte Dinge wiederkaut.“¹³ Dahin geht inzwischen auch die Erfahrung im Werkkreis: „Wir haben gesehen und gelernt, daß die gesellschaftliche Organisationsform der Arbeit in alle Bereiche des sozialen Lebens hineinwirkt und sie bestimmt; wir haben erkannt, daß das Wort ‚Arbeitswelt‘ nicht in erster Linie einen Bereich bezeichnet, nämlich den, wo gearbeitet wird, sondern unsere ganze soziale Umwelt faßt als eine Welt, die entscheidend von den Bedingungen bestimmt ist, unter denen die gesellschaftliche Arbeit der Menschen geschieht.“¹⁴

Welche Formen entsprechen dieser Thematik? Wir sind der Meinung: Alle, die dem Thema angemessen sind. Erasmus Schöfer findet, wir hätten im *kürbiskern* eine „Warnung vor den operativen Formen“ ausgesprochen. Wo haben wir gesagt, daß die Kollegen im Werkkreis der Dokumentation, der Reportage, den Agitationstexten „fälschlich eine zu große Bedeutung einräumten“? Wo haben wir davor gewarnt, von der Literatur „unmittelbare politische Aussagen und Hilfen für den aktuellen Emanzipationskampf zu erwarten“? Wir haben festgestellt — ich zitiere Walter Fritzsche¹⁵ —, die Werkstätten seien „zu Recht beeindruckt von den Erfolgen einer in den letzten Jahren bei Streiks und Demonstrationen direkt in das Geschehen eingreifenden Flugblatt-Literatur“. Kein Zweifel: Eine literari-

¹³ Lenin Werke 5, S. 395

¹⁴ Realistisch schreiben, S. 25

¹⁵ *kürbiskern* 1/72

sche Arbeit ist möglich und nötig, die unverzügliche Resultate, eine plötzliche Einwirkung erwarten läßt und bewußt darauf abzielt. Warum auch sonst würde die DKP oder die SDAJ der Entwicklung von Songgruppen, von Agitationsgruppen, von qualifizierten Kollektiven der Betriebszeitungsmacher die stärkste Aufmerksamkeit widmen?

Des weiteren hat Walter Fritzsche die nachdrückliche Anregung zum Studium der Mitbestimmungsfrage und zum Verfassen von Texten dazu als „zweifelloso richtige politisch-inhaltliche Orientierung“ der Werkstätten hervorgehoben, und ausdrücklich sogar als „notwendig, viele Mitglieder überhaupt auf ein politisches Thema zu lenken, die sich sonst ausschließlich mit Naturgedichten, Liebesgeschichten in gesellschaftlich unverbindlicher Form beschäftigt hätten“. Zugleich sind wir allerdings der Meinung, daß der „Held unserer Zeit“, der kämpft, berechnet und haßt, auch träumt und liebt — und daß er so, mit allen seinen Freuden und Leiden, seinen Kenntnissen, seinen Gefühlen und seiner Phantasie dargestellt werden sollte.¹⁶

Was uns bedenklich stimmt, ist also nicht die Orientierung auf unmittelbare politische Aktualität, sondern der Versuch, die gesamte literarische Tätigkeit ausschließlich darauf zu fixieren, diese eine Seite schematisch und alternativ allen anderen entgegenzustellen. Eine solche Art von Schematismus steckt schon in dem falschen Gegensatz von „reiner“ Reportage und „gestalteter“ Form. Diese Eingleisigkeit könnte auch dahin führen, „nur noch in der Behandlung schulungsartig erarbeiteter Themen die Aufgaben der Literatur zu sehen“ und dabei jeglicher Spontaneität, allen ursprünglichen persönlichen Neigungen von vornherein zu mißtrauen.

Wie kommt es, daß Tamara Motyljowa ohne Bedenken für Individualität des Künstlers, Begabung, Meisterschaft plädiert, während Martin Walser und andere Freunde schon auf ein Wort, wie „schöpferisch“, geradezu allergisch reagieren? Ich gehe damit nicht einig, aber sie machen uns zu Recht auf die Notwendigkeit aufmerksam, so genau zu sagen, was wir unter „dichterischer Persönlichkeit“ verstehen, wie das Rosa Luxemburg tat¹⁷: Sie hebt die Verankerung von Charakter und Individualität in „einer geschlossenen festen Weltanschauung“ hervor; daraus erst komme „das fein vibrierende soziale Gewissen“, „das schmerzlich zuckende Mitfühlen“, „das rastlos Suchende“, schließlich die Fähigkeit, den großen und verschlungenen Bau der Gesellschaft künstlerisch zu erfassen und im Werk festzuhalten.

In dieser Weise sollten auch wir klärend und präzisierend mit Begriffen umgehen, die im bürgerlichen Verständnis und Gebrauch wohl in der Tat zum Teil aus „heruntergekommenem Religionsgut“ stammen und die auch in säkularisierter Form sehr bewußt zur reaktionären Vernebelung der Wirklichkeit, besonders

¹⁶ So Friedrich Hitzler, „Literatur heute“, kürbiskern 1/72

¹⁷ Rosa Luxemburg, *Schriften über Kunst und Literatur*, Fundus-Bücher 29, VEB Verlag der Kunst, Dresden, S. 61

der künstlerischen, eingesetzt werden. Das muß nicht immer so impertinent dumm klingen, wie bei Zuckmayer, der ausgerechnet durch die Verleihung des Heine-Preises zu der Entdeckung angeregt wird: „Die eigentliche Weisheit steigt nicht mit dem Springbrunnen des Intellekts empor, sie ruht im Grundwasser der Seele.“¹⁸ So hätte das auch Böhme beim Dichtertreffen der SA oder auf den „Reichstagen deutscher Kultur“ sagen können. Dem gleichen herrschenden Interesse wird nicht nur mit solcher Blubo-Mystik gedient, sondern auch mit jenem Scheinrationalismus, in den Joachim Kaiser seine irrationalen Sprüche zu kleiden pflegt — etwa von der „Kategorie ‚Qualität‘, die ihrerseits keine Äquivalenten zuläßt“¹⁹ — mit der Folge, daß man ihr weder eine „richtige, zeitgemäße Thematik“ oder der die „Aufklärung über Unterdrückungsmechanismen und Verblendungszusammenhänge“ oder „formale Neuerungen“ noch auch das jeweilige Gegenteil von alledem eindeutig zuordnen könnte. Wenn dem so ist, dann wird die Qualität, dann werden der Autor und sein Werk eben weiterhin davon abhängen, was Seine Gnaden, Herr Kaiser, davon zu halten geruhen — und den Rest besorgt das Management der Bestseller-Listen im Auftrag der Monopole der Bewußtseinsindustrie.

In der sozialistischen Welt, in der Tamara Motyljowa lebt, ist es damit vorbei. Dort ist eine Erkenntnis, um die wir noch auf lange Sicht hin mit allen Argumenten und mit allen Mitteln zu kämpfen haben, das Verständnis unserer Epoche als Zeitalter des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus schon weithin selbstverständlich. Das ist ein Glück für die vielen Millionen, die uns damit historisch, und mehr und mehr auch in ihrem Bewußtsein, um eine ganze gesellschaftliche Formation voraus sind, und es ist unser Glück, die wir damit die stärkste Kraft des geschichtlichen Fortschritts auf unserer Seite haben und wissen. Um selbst dahin zu kommen, haben wir noch ein großes Stück Wegs zurückzulegen, und wir brauchen dazu viele Genossen und Kampfgefährten, und das ganze Waffenarsenal, auch der Kunst. Um sie zu gewinnen, um es zu erschließen, führen wir auch diese Diskussion. Ich meine, wir können noch längst keine *abschließenden* Bemerkungen brauchen. Was wir nötig haben, sind *öffnende*. Um nicht am Ende noch mißverstanden zu werden: Das zielt weder auf ein uferloses Debattieren noch auf eine Theorie der Uferlosigkeit. Gemeint ist das Aufschließen, das Offensein für alle Bedürfnisse der arbeitenden Menschen und ihres Kampfes, von der Forderung des Tages bis zum sozialistischen Ziel, von der Lohnbewegung bis zur Antwort auf die Frage nach Qualität und Sinn des Lebens — und damit auch für die ganze Breite und Tiefe realistischen, parteilichen Schreibens, und das ganz einseitig. „Ja, richtig! Einseitig. Auf der einzig richtigen Seite stehen wir!“²⁰

¹⁸ Die Zeit, 15. 12. 1972

¹⁹ Süddeutsche Zeitung, 31. 12. 1972/1. 1. 1973

²⁰ J. R. Becher, *Von der Größe unserer Literatur*, Reclam Leipzig 1971, S. 54

Statt eines eigenen Berichts über den Hamburger Schriftstellerkongreß veröffentlichen wir an dieser Stelle einen für die Feder geschriebenen Beitrag von Eckart Spoo, Bundesvorsitzender der dju (Deutsche Journalisten Union) in der IG Druck und Papier. Die Feder wird vom Hauptvorstand der IG Druck und Papier als „Monatszeitschrift für Journalisten“ herausgegeben. In der Februar-Ausgabe dieser Zeitschrift erschien aber nicht der Artikel von Eckart Spoo, sondern ein Bericht von Eugen Stotz, Mitglied des Hauptvorstands der IG Druck und Papier und verantwortlicher Redakteur der Feder. Wir verzichten hier darauf, die Fehler in der Darstellung von Eugen Stotz im einzelnen zu kommentieren. Nicht zu übergehen ist aber die Tendenz der Diffamierung des Berichterstatters gegenüber den Schriftstellern.

Für die Mehrheit der Kongreßteilnehmer war die Diskussion über die Gewerkschaftsfrage lebendig und kritisch, für Stotz „emotional aufgeladen“, die einmütige und wohlbegründete Ablehnung der Ausschlußverfahren von Mettke und Reisner durch den Hauptvorstand der IG Druck und Papier ist nach Auffassung von Eugen Stotz „eine bundesweit vorgetragene linke Kampagne“. Das Votum für den Anschluß an die IG Druck und Papier bezeichnet Stotz als das „Verdienst (der) Vorstandsmitglieder“ des VS. Eugen Stotz kann offenbar nur von Vorstand zu Vorstand denken. Wer in einem solchen Maß die monatelangen Diskussionen und Auseinandersetzungen der Mitgliedschaft aller Landesverbände des VS unter den Tisch kehrt, hat für die Willensbildung der Mitglieder offensichtlich gar kein Ohr. Will Stotz seine Attacken gegen die „sogenannte Basis“, wie er sich einmal herablassend gegenüber den Journalisten geäußert hat, nun auch auf die Schriftsteller ausdehnen? Wenn er schließlich vom Zusammenschluß der „Arbeiter der Faust“ und der „Arbeiter der Stirn“ (Feder 2/73) spricht, fragt man sich ernsthaft, welche Gewerkschaftskonzeption dieser Mann im Auge hat — doch nicht die Deutsche Arbeitsfront, in der solche Bezeichnungen gang und gäbe waren, ebenso wie der Antikommunismus, dessen sich Stotz weiter so befleißigt, als hätte er von irgendwoher grünes Licht für eine „Säuberungsaktion“ erhalten. Sollte damit auch die Mißachtung elementarer demokratischer Rechte im Ausschlußverfahren gegen Mettke und Reisner zu erklären sein? Der Hauptausschuß bekräftigte den Ausschluß der beiden — ohne Anhörung der Betroffenen; Zeugen wurden nicht geladen.

Für die weitere gewerkschaftliche Arbeit kommt dem von 85 VS-Mitgliedern unterzeichneten Papier (Der nächste Schritt; verantwortlich: Martin Walser und Friedrich Hitzer) große Bedeutung zu. Wir veröffentlichen dieses Papier im Anschluß an Eckart Spoos Bericht, sowie den Wortlaut des mit absoluter Mehrheit angenommenen Vietnam-Telegramms von Martin Walser und einer Resolution des Kongresses.

Mit einer Mehrheit von 90 Prozent haben die auf dem Hamburger Schriftstellerkongreß versammelten Mitglieder des Verbandes deutscher Schriftsteller (VS) am 20. Januar beschlossen, ihren Verband in die IG Druck und Papier zu überführen. Alle VS-Mitglieder wurden aufgefordert, unserer Gewerkschaft auf der Grundlage einer mit dem Hauptvorstand der IG Druck und Papier ausgehandelten Geschäftsordnung beizutreten. Vom 1. Januar 1974 an soll dann der VS nicht mehr eine berufsständische Organisation, sondern eine Fachgruppe in der Industriegewerkschaft sein.

Zugleich appellierte der Schriftstellerkongreß an die Mitarbeiter sämtlicher Medien, eine umfassende Mediengewerkschaft, die vor allem auf der IG Druck und Papier und der Gewerkschaft Kunst fußen soll, möglichst bald zu verwirklichen. Unter starkem Beifall begrüßte der Vorsitzende des Berufsverbandes der Bildenden Künstler, Anatol Buchholtz, in einer späteren Rede auf dem Kongreß diesen Schritt des VS in unsere Gewerkschaft und erklärte die Bereitschaft des BBK, an der Bildung der Mediengewerkschaft mitzuwirken.

Der Hamburger Beschluß war durch zahlreiche Diskussionsveranstaltungen und durch Testabstimmungen in den einzelnen Landesverbänden des VS gründlich vorbereitet worden; bis auf einen hatten sich in den letzten Monaten bereits sämtliche Landesverbände für den Beitritt zur IG Druck und Papier ausgesprochen.

Die anderthalbträgige Debatte in Hamburg, die dem Beschluß voranging, war von kritischen Fragen an unseren Hauptvorstand beherrscht. Im Mittelpunkt des Interesses standen der Ausschluß unserer Westberliner Kollegen Mettke und Reisner sowie der Artikel des Kollegen Eugen Stotz in der Feder 12/72. Ohne Gegenstimme ersuchte der Kongreß den Hauptausschuß unserer Gewerkschaft, den Ausschluß der Westberliner Journalisten zu revidieren und damit einen Beitrag zum Ausräumen noch vorhandener Bedenken gegen die gewerkschaftliche Organisation zu leisten. Anlässlich des Artikels von Eugen Stotz wandte sich der Kongreß gegen jede Diskriminierung von Sozialisten und Kommunisten und forderte den Hauptvorstand auf, sich in der Geschäftsordnung zu verpflichten, öffentliche Erklärungen über den VS nicht ohne Abstimmung mit dem VS-Vorstand abzugeben. An Ort und Stelle erklärte Kollege Leonhard Mahlein das Einverständnis des Hauptvorstandes mit folgender Ergänzung der ausgehandelten Geschäftsordnung: „Die VS-Mitglieder in der IG Druck und Papier sind in der Ausübung ihres Berufes völlig frei. Was und wie sie arbeiten, ist ihre eigene Angelegenheit. Auf ihre schriftstellerischen Arbeiten finden die Maßregelungs- und Ausschlußbestimmungen der Satzung der IG Druck und Papier keine Anwendung.“

Zahlreiche Beschlüsse des Kongresses zu medienpolitischen Fragen zeigten die völlige Übereinstimmung der Interessen von Journalisten und Schriftstellern. Unter anderem wurden vom Gesetzgeber die Streichung des Tendenzparagrafen im Betriebsverfassungsgesetz und eine Änderung des Tarifvertragsgesetzes mit dem Ziel tarifvertraglicher Sicherung freier Mitarbeiter gefordert.

Wir in der dju organisierten Journalisten können nach dem Hamburger Schriftstellerkongreß mit Freude feststellen, daß der Ruf nach einer Mediengewerkschaft, den wir als erste Gruppierung im Medienbereich schon auf unserer Bundeskonferenz im Jahr 1970 angestimmt haben, inzwischen ein weites Echo gefunden hat und daß mit der Entscheidung des VS nun bereits ein erster Schritt in Richtung auf die IG Medien getan ist. Kollege Mahlein hat im Namen des Hauptvorstands unserer Gewerkschaft die VS-Kollegen mit einem Brief begrüßt, in dem es heißt: „Sie haben mit Ihrer Entscheidung,

den Beitritt zur Industriegewerkschaft Druck und Papier zu vollziehen, einen Beschluß von außerordentlicher Tragweite gefaßt. Es wurde damit ein erster, bedeutsamer Schritt auf dem Wege einer einheitlichen Interessenvertretung aller im Medienbereich geistig und technisch Tätigen, sich in vielfacher Abhängigkeit befindlichen Menschen getan. Was jeden einzelnen von uns, auch die einzelne berufliche Gruppe, wehrlos macht und der Willkür kapitalkräftiger Unternehmer und Konzerne ausliefert, die Aufsplitterung nämlich in hunderterlei angeblich völlig unterschiedliche Interessen, das ist mit der Entscheidung des VS im Grundsatz überwunden. Noch ist der Weg freilich weit und schwierig, bis die Grundsatzentscheidung in organisierte Praxis und solidarisches Handeln umgesetzt sein wird. Noch stehen wir nicht am Ende, sondern erst am Anfang einer Entwicklung, die eine nachhaltige Veränderung veralteter und damit unmenschlich gewordener Gesellschaftsstrukturen und Produktionsbedingungen bewirken wird.*

Der nächste Schritt

Für Mediengewerkschaft — Für Mitbestimmung — Für gesellschaftliche Kontrolle

I. Gewerkschaft — organisierte Solidarität

In Stuttgart forderten wir zusammen mit vielen Kollegen die gewerkschaftliche Organisation der Schriftsteller, den Beitritt des VS zur IG Druck und Papier. Unser wichtigstes Argument lautete: Wir müssen uns mit den Arbeitern und Angestellten organisieren, um uns zusammen mit ihnen gegen die zunehmende Monopolisierung in der Kulturindustrie zu behaupten.

Die fünf größten Konzerne beherrschen mit 5 Milliarden DM Umsatz über 80 Prozent des Medienmarktes. Nachdem das Bundesverfassungsgericht im Jahre 1961 das sogenannte Adenauer-Fernsehen (privatwirtschaftliche Sendelizenz) als verfassungswidrig abgelehnt hat, versucht jetzt das Kapital durch seine politischen Vertreter (vor allem in Bayern und im Saarland) erneut, die elektronischen Medien den Konzernen zu öffnen. 1961 gehörten die Autoren der Gruppe 47 zu den aktiven Demokraten, die dem Kapital den Griff nach noch mehr publizistischer Macht verwehrten. Den erneuten, noch gründlicher vorbereiteten Angriff werden wir nur zusammen mit den Kollegen in den Gewerkschaften abwehren können.

II. Vom VS zur Mediengewerkschaft

In den Landesverbänden des VS wurde die Frage der gewerkschaftlichen Organisation ausgiebig diskutiert. Die Mehrheit der Kolleginnen und Kollegen hat sich für die gewerkschaftliche Organisation ausgesprochen, aber auch dafür, daß die Gewerkschaft, in die wir eintreten, sich entwickeln müsse zu einer Mediengewerkschaft (1970 noch: „IG Kultur“).

III. Zwei unerlässliche Voraussetzungen

Die Mediengewerkschaft darf keine isolierte Intellektuellen- oder Künstlergewerkschaft sein, sondern muß organisiert sein nach dem

Industrieprinzip.

Nur die gemeinsame Vertretung aller innerhalb eines bestimmten Medienbetriebs Beschäftigten (also sowohl der geistig künstlerischen Produzenten, als auch der Techniker und Verwaltungsangestellten) macht die Mediengewerkschaft stark. Die Mediengewerkschaft muß auch eine

Einheitsgewerkschaft

sein, in der die Angehörigen der verschiedenen Parteien, Konfessionen und sonstigen weltanschaulichen Gruppierungen gemeinsam organisiert sind.

IV. Für soziale Sicherheit und gesellschaftliche Kontrolle

Als gewerkschaftlich Organisierte, die ihren Lebensunterhalt mit körperlicher und geistiger Arbeit in der Medienindustrie verdienen, haben wir soziale und demokratische Forderungen:

Wir fordern die Sicherung unserer Arbeitsergebnisse und unseres Arbeitsertrags, Vorsorge für Krankheit und Alter. Wir brauchen ein neues Tarifvertragsgesetz, verbindliche Musterverträge, Mindesthonorarsätze.

Wir verlangen darum die Abschaffung des Tendenzparagraphen und ein Presserechtsrahmengesetz, das den Verlagsmonopolen die Entscheidungsgewalt darüber entzieht, was die Bevölkerung erfahren darf und was nicht. Wir brauchen die Fusionskontrolle gegen das Meinungsdictat der Monopole, wir brauchen Redaktionsstatute und vor allem die qualifizierte Mitbestimmung der Belegschaften, ihrer Betriebsräte und ihrer Gewerkschaft in den Verlagen und öffentlich-rechtlichen Anstalten.

Der nächste Schritt

Wir brauchen Mitbestimmung, wirksame gesellschaftliche Kontrolle, damit die Medien eine für die große Mehrheit der Bevölkerung nützliche Rolle spielen, damit sie nicht manipulieren, sondern informieren, damit sie nicht Unterdrückung bewirken, sondern gesellschaftlichen Fortschritt zur Demokratie.

Arnold, Karl Ludwig
Astel, Arnfried
Ayck, Thomas

Beutin, Wolfgang
Bornemann, Ernest
Braem, Helmut M.

de Haas, Annelie
Derschau, Christoph
Drewitz, Ingeborg
Duwe, Freimut

Eggebrecht, Axel
Ehrhardt, Volker
Eilers, Wolfhart
Elsner, Gisela

Engelmann, Bernt
Endres, Elisabeth

Fabian, Annemarie
Fabian, Walter
Fischer, Erwin

Friesel, Uwe
Fröhlich, Hans J.
Frommlett, Wolfram
Fuchs, Gerd

Goertz, Hartmann
Goral, Arie
Gregor-Dellin, Martin
Greiwe, Ulrich
Grote, Christian
Guben, Günter

Hackethal, Joachim
Herburger, Günter
Hirsch, Rainer

Hitzer, Friedrich
Hoffmann, Gerd
Hüfner, Agnes
v. Hutten, Katrine

Janker, Josef
Johnson, Uwe

Kiegeland, Burkhardt
Kiegeland, Uta

Kirchhof, Peter K.
Konjetzky, Klaus
Kroetz, Franz Xaver

Laux, Bernhard
Lenz, Siegfried
Limpert, Richard
Ludwig, Volker

Mechtel, Angelika
Meyer, Barbara
Müller, Christoph
Müller, Günter

v. Paczensky, Susanne
Ploetz, Dagmar

Reisner, Stefan
Ritter, Roman
Rühmkorf, Peter
Runge, Erika

Seyppel, Joachim
Sonnemann, Ulrich
Sowka, Gerd

Sperr, Martin
Spoecker, Christine
Spoo, Eckart
Schiede, Gerty

Schiff, Hans
Schlesak, Dieter
Schoeller, Winfried
Schöfer, Erasmus

Schröder, Margot
Schütt, Peter
Schubler, Conrad

Schulze-Wilde, Harry
Schwenger, Hannes
Stahl, Hermann
Stütz, Hannes

Taschau, Hanneliese
Thenior, Ralf
Timm, Uwe
Trinckler, K. H.

von der Grün, Max

Walbert, Helmut
Walser, Martin
Wohlgemuth, Hildegard
Wohmann, Gabriele
Wüsthoff, Carl

Antrag

Der 2. Schriftstellerkongreß des Verbands Deutscher Schriftsteller in Hamburg möge unmittelbar nach einem Votum für den Anschluß des VS an die IG Druck und Papier die folgende Erklärung abgeben:

Wir, die beim 2. Schriftstellerkongreß des VS in Hamburg versammelten Schriftsteller, erklären:

1. Wir betrachten den *Gewerkschaftsanschluß* nicht nur als einen formalen Akt. Wir erblicken in der Aufnahme in eine Organisation der Arbeitnehmer die Verpflichtung, mitzuhelfen, die Interessen der Arbeitnehmer unseres Landes und aller Länder zu verwirklichen.

2. Wir versichern, daß wir mithelfen werden, jeden Angriff auf die gesellschaftlichen und politischen Organisationen der Lohnabhängigen abzuwehren, und daß wir der Diskriminierung von Demokraten, Sozialisten und Kommunisten durch die Praxis der Berufsverbote in der BRD und Westberlin entgegenzutreten.

An die

Initiative Internationale Vietnam-Solidarität Dortmund

Die Schriftsteller, die zum 2. Kongreß des VS nach Hamburg gekommen sind, versichern die Teilnehmer an der Vietnam-Kundgebung in Dortmund ihrer Solidarität.

Da in unserem Land Parlament und Regierung sich noch nicht dazu entschließen können, den Krieg zu verurteilen, den die USA in Vietnam führen, ist es um so wichtiger, daß aktive Demokraten in Aufrufen und Demonstrationen den Abscheu der Bevölkerung der BRD gegen diesen Krieg zum Ausdruck bringen. Wer zu diesem Völkermord schweigt, scheint zuzustimmen. Die in Hamburg versammelten Schriftsteller erklären, daß sie sich durch dieses offizielle Schweigen — und was der Bundeskanzler in seiner Regierungserklärung sagte, halten wir für Schweigen — nicht vertreten fühlen, deshalb bekunden sie ihre Solidarität mit der Dortmunder Kundgebung.

DKP-Betriebszeitungsredakteure und Schriftsteller

Nach Abschluß des Schriftstellerkongresses hatten die Redakteure der 32 Hamburger DKP-Betriebszeitungen, ausnahmslos Arbeiter und Angestellte, Autoren zu einem Meinungsaustausch eingeladen. Einer der Teilnehmer des Gesprächs, *Gerd Fuchs*, schrieb darüber in der UZ vom 2. Februar 1973: „Was sich da im Landesbüro der DKP Hamburg an jenem Nachmittag des 21. Januar“ — der „Nachmittag“ dauerte von 17.30 Uhr bis nach Mitternacht — „vor den Kameras des Fernsehens ereignete, war zweifellos einzigartig in der Geschichte der Bundesrepublik und das zukunftsweisendste Ereignis des Schriftstellerkongresses überhaupt. Wie entsteht eine Betriebszeitung, welche Leser erreicht sie, welche Funktionen hat sie, wie wird dieser tägliche Kampf um die Hirne und Herzen der arbeitenden Menschen geführt? Diese Schriftsteller waren nicht gekommen, um sich bloß zu informieren, sie wollten mitarbeiten und sich mit ihren Möglichkeiten in den Dienst dieses Kampfes stellen.“ Nach dieser Begegnung erhielten wir eine ganze Reihe von Äußerungen, von denen wir zwei veröffentlichten, um damit über die Begeisterung des ersten Abends hinaus die Zusammenarbeit von Schriftstellern und Betriebszeitungen der DKP in der Weise zu unterstützen, wie es gegenwärtig möglich ist. *fb*

Lutz Schüler Alle Erwartungen übertroffen

Was hatten sich die Betriebszeitungsredakteure versprochen, als sie sich zur Aussprache mit einigen Schriftstellern im Landesbüro der DKP trafen? Groß waren ihre Erwartungen nicht.

Als Vertreter der Betriebszeitung *Die Weiche* glaubte ich fest daran, daß Schriftsteller unserer Einladung folgen würden. Heute gibt es schließlich schon genug, die sich der Arbeiterklasse zugehörig fühlen. Ihr Entschluß, sich der Gewerkschaft Druck und Papier anzuschließen, spricht dafür. Aber zu einer Zusammenarbeit mit DKP-Betriebszeitungen gehört mehr.

Doch die Erwartungen wurden weit übertroffen. Großes Interesse zeigten die Schriftsteller für unsere Arbeit. Ausführlich mußten wir berichten, wie und warum wir die Zeitungen machen. Vorschläge der Zusammenarbeit wurden aufgestellt. Ein ehrlicher Ton, ein aufrichtiges Interesse schafften eine kollegiale Atmosphäre und ein Zusammengehörigkeitsgefühl.

Aus dieser Atmosphäre heraus entstanden dann auch die Vorschläge, wie den Betriebszeitungen geholfen werden kann. Der Artikeldienst des Werkkreises soll mehr genutzt werden, problemnahe Gedichte und Erzählungen sollen erscheinen, Schriftsteller wollen an Redaktionsbesprechungen teilnehmen.

Unsere Erwartungen sind wieder nicht sehr groß. Wir kennen den Einfluß der bürgerlichen Ideologie, die Angst gemieden zu werden, denn der Antikommunismus steht noch in voller Blüte.

Aus der Atmosphäre der gemeinsamen Interessen entlassen, folgen die kühlen Überlegungen. Wir wollen sehen, was von den guten Vorsätzen übrig bleibt.

Günter Herburger Beginnende Praxis

Während des VS-Kongresses in Hamburg lud als einzige Partei die DKP zu einem Treffen ein, und viele Schriftsteller kamen. Wohin sonst hätten sie, zudem noch ungebeten, auch gehen sollen? Zu der großen Partei, die, seitdem sie für sich die neue Mitte proklamiert, zusammen mit den beiden anderen Parteien noch weiter nach rechts gerutscht ist? Dort finden Schriftsteller nicht einmal mehr Eitelkeitsfunktionen, nur noch starre Würde und hohlen Überdruß.

Die professionellen Schreiber staunten, also sogenannte Amateure zu reden, zu erklären begannen. Arbeiter von Werften, von der Hochbahn, vom Land erzählten, wie sie ihre Betriebszeitungen machen, welchen Schwierigkeiten sie begegnen, wie sie aber auch durch die Zeitungsarbeit lernen, genau sich auszudrücken und klar.

Man muß wissen: Die 350 Betriebszeitungen der DKP werden von ein paar Millionen Arbeitern und Angestellten gelesen. Sie sind unmittelbarster Ausdruck der Arbeiterklasse. In ihnen werden die vielen Mängel einzelner Betriebe geschildert, Ungerechtigkeiten aufgedeckt, Forderungen gestellt.

Diese kleinen, mit ihren Inhalten schnell reagierenden Blätter sind einzigartig. Keine Partei, außer der DKP, hat ähnliche Initiativen und nur vom Selbstbewußtsein und der Mühe ihrer Mitglieder geformte Volkszeitungen zustandegebracht. J. P. Sartre, der seit neuestem eine links von der KPF angesiedelte Zeitung proklamiert, versucht dieses System genialisch einzeln und spätstudentisch für Frankreich zu kopieren.

Wir Schriftsteller begriffen, daß wir zum größten Teil viel zu wenig von der Wirklichkeit wissen. Dementsprechend sehen auch unsere Bücher aus. Die Redakteure der Hamburger Betriebszeitungen machten uns klar, was Unmittelbarkeit bedeutet und ausrichten kann, wenn nicht nur DKP-Mitglieder schreiben, auch Sympathisanten, schließlich Mißtrauische zu ihnen kommen, nach Hilfe verlangen, Solidarität für ihre Meinung suchen. Sie werden aufgefordert, selbst zu schreiben, damit Bündnisse entstehen, denn nirgends finden Arbeiter und Angestellte Widerhall und Platz, also Genossenschaft, außer in diesen Zeitungen, die ausschließlich ihnen gehören. Alle anderen Blätter, die sie am Kiosk kaufen müssen, sind Sprachtüten der Kapitalisten oder deren liberal weichen Diener.

Wir Profi- und Profitautoren waren bedrückt, was wir als Innerlichkeitsmonteure gewohnt sind, da wir, dazu ermuntert, eingestehen mußten, daß wir eigentlich nicht würden beitragen können, falls wir in Betriebszeitungen schrieben. Wir arbeiten nicht am Band, in Werften, auf Bauernhöfen, in Versicherungsbüros, deshalb wissen wir auch nur wenig über die vielen Schwierigkeiten, zum Beispiel Ausnützungsgraden, die Rationalisierung genannt werden, oder Abnützungserscheinungen, die Alter, Verzweiflung, Bitterkeit und Einsamkeit heißen.

Wir wurden eines Besseren belehrt. Falls wir, durch Übung der Ausdrucksfähigkeit privilegiert, uns Platz in den Betriebszeitungen erobern wollten, was Freiheit bedeutete und Zuwachs an Erfindungskraft, so würden wir ihn gern bekommen. Denn Arbeit in Fabriken und Büros als größter Teil des Lebens heißt nicht nur Klassenkampf, dazuhin Möglichkeit von Muse, Freude, Überfluß des Empfindens und Denkens, ohne die sonst Verarmung eintritt.

Ich schlage deshalb vor, daß Autorenkollegen Betriebszeitungen der DKP zu lesen beginnen, andere gibt es sowieso nicht, und sich jeweils mit deren Redakteuren in ihrer Stadt zusammentun. Sie sollten Glossen, Kurzgeschichten, Fortsetzungserzählungen, Kleinstdramen, Gedichte, Lieder zu schreiben versuchen, die bestimmt viel Kritik erfahren werden, aber auch Sympathie und Aufforderung.

So könnte eine Art, zunächst begrenztes, dann überregionales Verbundsystem im Austausch von Kummer, Freude, Begeisterung und Grimm entstehen, das vielen helfen würde — auch den Schriftstellern die immer noch stolz darauf sind, daß sie als Einzelkämpfer zu Hause sitzen, doch diese verdrossene Langeweile mit Verkrüppelung, Schwund an Phantasie und mit Wirklichkeitsferne bezahlen. Die geringe Leserschaft von Literatur ist zum Teil Beweis dafür.

FRIEDRICHS DRAMATIKER DES WELTTHEATERS

Die Reihe
wird fortgesetzt
mit den Bänden
Edward Bond
Peter Handke
Maxim Gorki

Aischylos, Bd. 47
Sophokles, Bd. 12
Euripides, Bd. 41
Antike Komödie, Bd. 30
William Shakespeare, Bd. 1 u. 2
Shakespeares Zeitgenossen, Bd. 20
Pedro Calderón de la Barca, Bd. 32
Spanische Komödie, Bd. 48
Cornelle und Racine, Bd. 49
Jean Baptiste Molière, Bd. 39
Carlo Goldoni, Bd. 24
Gotthold Ephraim Lessing, Bd. 11
Sturm und Drang, Bd. 25
Johann Wolfgang von Goethe, Bd. 50 u. 51
Friedrich Schiller, Bd. 52 u. 53
Heinrich von Kleist, Bd. 5
Franz Grillparzer, Bd. 28
Georg Büchner, Bd. 9
Christian Dietrich Grabbe, Bd. 21
Friedrich Hebbel, Bd. 34
Ferdinand Raimund, Bd. 35
Johann Nestoy, Bd. 27
Nikolai Gogol, Bd. 42
Henrik Ibsen, Bd. 46
August Strindberg, Bd. 54
George Bernard Shaw, Bd. 10
Irishes Theater I: Yeats und Synge, Bd. 29
Irishes Theater II: Sean O'Casey, Bd. 55
Gerhart Hauptmann, Bd. 23
Preis je Band 5,80 DM

Frank Wedekind, Bd. 7
Hugo von Hofmannsthal, Bd. 43
Arthur Schnitzler, Bd. 56
Anton Tschechow, Bd. 57
Carl Sternheim, Bd. 4
Expressionistische Dramatik, Bd. 37
Georg Kaiser, Bd. 58
Bertolt Brecht, Bd. 13 u. 14
Ödön von Horváth, Bd. 18
Carl Zuckmayer, Bd. 33
Luigi Pirandello, Bd. 26
Eugene O'Neill, Bd. 3
T. S. Eliot, Bd. 64
Thornton Wilder, Bd. 16
Arthur Miller, Bd. 19
Tennessee Williams, Bd. 59
Majakowski, Bd. 65
Federico García Lorca, Bd. 60
Paul Claudel, Bd. 22
Jean Giraudoux, Bd. 36
Albert Camus, Bd. 40
Jean-Paul Sartre, Bd. 8
Jean Anouilh, Bd. 61
Samuel Beckett, Bd. 62
Eugène Ionesco, Bd. 15
Jean Genet, Bd. 31
Friedrich Dürrenmatt, Bd. 6
Max Frisch, Bd. 17
Edward Albee, Bd. 63
Harold Pinter, Bd. 38
Peter Weiss, Bd. 45
Rolf Hochhuth, Bd. 44
Peter Hacks, Bd. 68

bei Friedrich in Velber

In jeder guten Buchhandlung erhältlich
Friedrich Verlag, 3001 Velber/Hann.

Die neuen Titel

Ed Sanders The Family Die Geschichte von Charles Manson und seiner Strand-Buggy Streitmacht

„Ein hervorragendes Buch... Sanders hat nicht weniger unternommen, als sein eigenes Leben zu riskieren... Das ist einer der Gründe, warum er ein so aufwühlendes Buch hat schreiben können.“
New York Times Book Review



das neue buch
rowohlt

**Ed Sanders
The Family**
Die Geschichte von Charles Manson und seiner Strand-Buggy-Streitmacht. Ed Sanders ist anderthalb Jahre lang auf den Spuren von Charles Manson und seiner ständig wachsenden »family« unterwegs gewesen. Das Material, vom Autor bewußt keiner Literarisierung unterworfen, fügt sich zu einem aufsehenerregenden Soziogramm der sechziger Jahre. das neue buch, Band 14, DM 10,-

Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur

Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik. Herausgegeben von Hans Christoph Buch. das neue buch, Band 15, DM 8,-

das neue buch — die Reihe
mit dem leuchtroten Rahmen

Carl Einstein Die Fabrikation der Fiktionen

Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 4. Herausgegeben von Sibylle Penkert. Eingeleitet von Helmut Heißenbüttel. Mit Beiträgen von Sibylle Penkert und Katrin Sello. das neue buch, Band 17, 384 Seiten, DM 10,-

Peter Turrini Erlebnisse in der Mundhöhle

das neue buch, Band 18, DM 4,-

Hartmut Lange Theaterstücke 1960-72

das neue buch, Band 22, 348 Seiten, DM 8,-

Ronald D. Laing Knoten

Aus dem Englischen von Herbert Elbrecht und Ralf-Rainer Rygulla. das neue buch, Band 25, DM 4,-

James Baldwin Eine Straße und kein Name

Aus dem Amerikanischen von Irene Ohlendorf. das neue buch, Band 23, 144 Seiten, DM 6,- (Februar 1973)

Heinz Brüggemann Literarische Technik und soziale Revolution

Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. das neue buch, Band 33, 352 Seiten, DM 8,- (Februar 1973)

Paul Nizan Für eine neue Kultur

Aufsätze zu Literatur und Politik in Frankreich. Aus dem Französischen und mit einem Essay von Delf Schmidt. das neue buch, Band 27, 240 Seiten, DM 7,- (März 1973)

John Barth Ambrose Im Juxhaus

Fiktionen für den Druck, das Tonband und die menschliche Stimme. Aus dem Amerikanischen von Susanna Rademacher. das neue buch, Band 28, 240 Seiten, DM 7,- (März 1973)

SOPO

Zweimonatszeitschrift • Herausgegeben in Westberlin

20

(Okt. 72)

Politik und Ökonomie in Westberlin nach dem Vierseitigen Abkommen: 1. Sackgassen und Perspektiven für Westberlin / 2. Die Westberliner Arbeiterklasse / Dockerstreik in Großbritannien / Lehrerausbildung und politischer Kampf

21

(Dez. '72)

Zur Diskussion neuerer Probleme der Imperialismus-Analyse / Zur Entwicklung Westberlins 1945-1972 / Hochschulkampf in Westberlin / Märzkämpfe im Ruhrgebiet 1920 / Kapitalismustheorie in der DDR

22

(Febr. 73)

Zur Theorie des Neokolonialismus und zur Spezifik des südlichen Afrika / Die gegenwärtige Korsch-Renaissance in der BRD und Westberlin / Arbeiterbewegung und Wissenschaft / Zum revolutionären Prozeß in Chile / Neue Entwicklungswege in der Politischen Ökonomie des Sozialismus

1000 BERLIN 41 POSTF. 270 POSTSCHECK 62010-107

SOZIALISTISCHE POLITIK

Theater im Taschenbuch

Absurdes Theater
Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu,
Ghelderode, Audiberti
sr 52 / DM 3,80

Bertolt Brecht:
Frühe Stücke: Baal, Trommeln in der
Nacht. Im Dickicht der Städte
36 / DM 3,80

Theater im Umbruch
Eine Dokumentation aus »Theater heute«
Hrsg. von Henning Rischbieter
640 / DM 2,80

Klaus Sauer, German Werth:
Lorbeer und Palme. Patriotismus
in deutschen Festspielen
795 / DM 5,80

Friedrich Torberg:
Der Beifall war endenwollend
Theaterkritiken und Glossen
674 / DM 3,80

Gustaf Gründgens:
Briefe, Aufsätze, Reden
694 / DM 6,80

Fritz Kortner:
Aller Tage Abend. Erinnerungen
556 / DM 4,80

Klaus Schumann:
Der Lyriker Bertolt Brecht
1913-1933
WR 4075 / DM 7,80

Josef Kaut:
Festspiele in Salzburg
668 / DM 4,80

Heinz Greul:
Bretter, die die Zeit bedeuten
Eine Kulturgeschichte des
Kabarett
743, 744 / je DM 5,80

Jean Anouilh:
Becket oder die Ehre Gottes
126 / DM 2,80
Brief an eine junge Dame
Cecile oder die Schule der Väter
Madame de ...
776 / DM 2,80

Wolfgang Bauer:
Magic Afternoon. Change.
Party for Six. Drei Stücke
sr 104 / DM 4,80



Deutscher
Taschenbuch
Verlag

DIE WEISMANN MACHEN JUGENDBÜCHER

Weismann Verlag 8. München 80. Einsteinstraße 34

"Rauters Buch ist eine hervorragende
Analyse des Zusammenhangs von Infor-
mationsvermittlung und An-
passung." Westd. Rundfunk.
Ab 14 Jahre. DM 6.80

**E.A. RAUTER: Wie eine
Meinung in einem Kopf entsteht**
"über das Herstellen von Untertanen"

**WIR SIND
ZORNIG
UND BÖSE**

Die Texte dieses Buches
stammen von schwarzen
Kindern aus amerikani-
schen Gettos. Ein Kom-
mentar erzählt
die Geschichte
der Schwarzen
in USA.
Illustriert. DM 8.80



LOTZ ZIEGENBALG
**Geschichte
vom Proleten**
Geschichte bedeutender Personen. Dies
Buch erzählt die Geschichte der Arbei-
ter. Wie haben sie gelebt in den letz-
ten 100 Jahren. Was hat sich geändert?

V. Brandes:
**GOOD BYE
Onkel Sam**

"Eine der packend-
sten Schilderungen
amerikanischer
Wirklichkeit."
Jens Hagen
in WdA.
Ab 13 Jahre.
DM 8.80
illstr.

**Herr
Bertolt
Brecht sagt**

Brecht-Texte für
Kinder. Der Hessi-
sche Rundfunk meint:
"Für Kinder das be-
ste antiautoritäre
Buch." Ab 10 Jahre.
DM 9.80. Illustriert
von Guido Zingerl.

RUSSISCHE KINDHEIT 1917
ARKADI GAIDAR ERZÄHLT
Wir haben uns entschlossen, das Buch
von Gaidar - dem bedeutenden sowjeti-
schen Jugendbuchautor - zu veröffent-
lichen, um den Jugendlichen hier ein
realistisches Bild von der revolutio-
nären Veränderung der russischen Ge-
sellschaft zu vermitteln. DM 9.80

**Bestliste
zum
Jugendbuchpreis:**

Eltern Spielen · Kinder Lernen
Eltern Lernen · Kinder Spielen

Das Buch zeigt
Ansätze und
Möglichkeiten,
wie eine feindliche Umwelt
durch Initiative der Bürger
verändert werden kann, wie
Kinder durch das Spiel sich
aktiv mit ihrer Umwelt auseinandersetzen lernen. DM 13.80

SPERR, Jagd auf
Außenseiter.
WALLRAFF, Von einem
der auszog und das
Fürchten lernte.
FEUSTEL, Kinder-
streik in S. Nicola

G. Feustel:
**Kinderstreik
in S. Nicola**

"Die bisher ge-
schlossenste Dar-
stellung eines
gesellschaftskri-
tischen Themas
für Kinder." FAZ
Ab 8 Jahre.
DM 7.80. Illust.
von Magda Moses.

Günter Wallraff
**VON EINEM
DER AUSZOG UND
DAS FÜRCHTEN
LERNT**

"Wallraff tut not
als Pflichtlektüre
in Schulen." BÜCHEREI
& Bildung. Illust.
von J. Holtfreter.
Ab 13 Jahre. DM 8.80

Martin Sperr
**JAGD auf
Außenseiter**

Die Leute sind an-
ständig. Wer anders
ist, wird anständig
gejagt. "Das beste
Buch der Weismann-
Produktion", sagt
H. Klausnaack in BJ.
Illustriert von W.
Isser. DM 9.80

ERNST HERHAUS
**Kinderbuch
für
kommende
Revolutionäre**

"Ein urkomisches
Buch, das mit je-
dem Satz Nachden-
ken herausfordert",
schreibt die Hess.
Allgemeine. 8.80

ZEITSCHRIFT FÜR ENGAGIERTE KUNST

tendenzen

DAMNITZ VERLAG MÜNCHEN

88

BÜHNENBAU + THEATERARBEIT NACH BRECHT

Aus dem Inhalt:

Theaterrealismus im Jahre 17 nach Brecht – Die Misere der Ausbildung – Ausbildung zum Bühnenbildner ist Zufall – Der dreckige Alltag – Interviews und Berichte von: Schaubühne, Westberlin – TAT, Frankfurt – La Comune, Mailand – Théâtre de soleil, Paris – Hofmann's Comic Theater, Westberlin – Zentrifuge, Westberlin – Transparent, Westberlin – Theater K, München.

Weitere Beiträge:

Zur marxistischen Geschichtsschreibung der Fotografie (III) – Über das Bodenrecht – Die Hochschule für bildende Künste Dresden – u. a.

tendenzen erscheint 6 mal jährlich, Umfang 60 Seiten. Einzelheft DM 5,—, Abonnement DM 27,—, Studentenabo DM 23,—.

Damnitz Verlag, Redaktion tendenzen, 8 München 40
Kaiserstraße 54

Anmerkungen

JOACHIM WALTHER, Jahrgang 1943, Studium der Germanistik an der Humboldt-Universität, Berlin (DDR), ab 1968 Verlagslektor. Veröffentlichungen: „Sechs Tage Sylvester“, Roman, 1970, Hörspiele, Erzählungen. Das vorliegende Hörspiel wurde 1971 zum ersten Mal vom DDR-Rundfunk gesendet.

ARTUR TROPFMANN (siehe KORBISKERN 2/69); GÜNTER HERBURGER, geboren 1932 in Isny im Allgäu; Sanskrit- und Philosophie; Studium in München und in Paris an der Sorbonne; verschiedene Berufe in verschiedenen Ländern; lebt zur Zeit in München. Autor von Romanen, Gedichten, Hörspielen und Filmen. „Operette“, ein neuer Gedichtband erscheint im Frühjahr 1973 bei Luchterhand.

PETER MAIWALD (siehe KORBISKERN 1/72).

JÜRGEN THEOBALDY (siehe KORBISKERN 4/69); das Mietskasernengedicht erscheint in einem Bändchen („Sperrstich“) bei dem Kölner Kleinverlag Palmengasse im Frühjahr 1973; KARLHANS FRANK, Jahrgang 1937, seit 1961 „freier Schreiber“, macht „literarische Aktionen, Kurzfilme, Hörspiele, Wortspielobjekte, Lyrik und Prosa“; beteiligt an zahlreichen Anthologien, Mitarbeit bei Funk und Fernsehen; 1973 erscheinen: SPOTT-LIGHTS (Delp Verlag) und SESAMSTRASSE, Informationen für Eltern und Erziehen, Verlagsgesellschaft Schulfernsehen; GERD SOWKA, „Oberschlesier, Vater Grubenarbeiter, 9 Geschwister, Hotelpage, Bierbrauerlehre, Arbeitsdienst, Luftwaffe, Kriegsgefangenschaft, 18 Jahre Chemiefachwerker, Mitglied der Wuppertaler Werkstatt Literatur der Arbeitswelt“. Über das Gedicht „Gottes Löhnung“ schreibt Sowka: „Die Idee kam mir im Zug, während der Fahrt zur Arbeit nach Düsseldorf. Kollegen waren erstaunt über den halbseitigen (gebilderten) Artikel in der Bild-Zeitung vom 25. Juli — „Er war ein frommer Mensch und Gott wird ihn belohnen“. „Wenn Gott den belohnt, muß er mich ‚heilig‘ sprechen“, — „das Ferkel, hab ihn mal um Kohlenvorschuß gebeten, abgelehnt hat er es mir“ — so und noch mehr spottete man über den Industriellen.“ Sowka wurde nach Aufführung seines Stückes „Im Mittelpunkt steht der Mensch“ von der Fa. Vorwerk und Sohn entlassen, später wieder als Pförtner eingestellt, wegen aktiver Gewerkschaftsarbeit und Beteiligung an einer Demonstrationsversammlung der IG-Chemie „durfte ich den Pförtnerposten nicht mehr ausüben; wurde nach Entlassung und Wiedereinstellung in derselben Firma in die Warenkontrolle versetzt.“ ULRICH WETZ (siehe KORBISKERN 2/71), die Gedichte sind einem noch unveröffentlichten Lyrikband „bestätigung meiner herkunft und absage“ entnommen; ELISABETH ALEXANDER, Jahrgang 1932, zunächst Besuch der Schauspielschule, später freie Schriftstellerin in Heidelberg, Veröffentlichungen von Prosatexten, Gedichten in Zeitungen, Zeitschriften, Mitarbeiterin von verschiedenen Funkanstalten (Kinderhörspiele und Kindertexte); GÜNTER MÜLLER (siehe KORBISKERN 1/70); HELMUT SCHMELMER, Jahrgang 1935, lebt als Buchhändler in Werthhoven bei Bonn, Veröffentlichungen von Lyrik, Kurzprosa, Aufsätzen, Hörstücken und literarischen Rundfunksendungen; LISELOTTE RAUNER (siehe KORBISKERN 2/70).

INGEBORG DREWITZ, geboren 1923 in Berlin; Romane, Erzählungen, Hörspiele, Essays; „Bettine von Armin“, Romantik, Revolution, Utopie (Biografie, Köln, 1969).

EMANUEL SCHAFFARCZYK ist Mitglied der Dortmunder Werkstatt im Werkkreis Literatur der Arbeitswelt; „schreibe Erzählungen und lese vor interessierten Kreisen“.

HANNELORE DAUER: „geboren 1944, seit dem 6. Lebensjahr Schule und ähnliches, zuletzt Unterricht am Hansa-Kolleg in Hamburg — Deutsch, Geschichte, Kunst“.

KLAUS-PETER WOLF, geboren 1954 — „zog aus, Literatur zu machen und lernte, was man mit Literatur alles machen kann“; seit 1969 Veröffentlichungen in Schülerzeitungen, dann Straßenszenen, Aktionen; 1972 erstes Jugendbuch „Mein Freund Pinto“ (Proletenpresse, Wanne-Eickel), bereitet sich aufs Abitur vor und erwartet Verhandlungstermin für Wehrdienstverweigerung.

WOLFGANG STORCH, Jahrgang 1943, Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Regieassistent am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, Inszenierung in Braunschweig und an den Kammerspielen Düsseldorf, zur Zeit Dramaturg in Kassel; Veröffentlichungen u. a.: „Caspar Neher“ (1966), „Gogol“ (1967), „Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert“ (1968) (mit H. Rischbieter), „Majakovskij“ (1969) — alle im Friedrich-Verlag, Velber.

EAGHOR G. KOSTETZKY, geboren 1913 in Kiew; Theaterausbildung in Leningrad und Moskau, Tätigkeit als Regisseur, gelegentlich als Theaterkritiker; während des Krieges von den Faschisten als „Ostarbeiter“ nach Deutschland verschleppt, lebt heute als deutschsprachiger Schriftsteller in Schwaikheim. Stücke: „Die Nonnen“, „Das Spiel vom großen Mann“, „Die Versuchung des nichtheiligen Anton“, Autor einer Reihe von Hörspielen. In Zusammenarbeit mit seiner Frau, ELISABETH KOTTMEIER, als Übersetzer tätig; Werke aus der russischen und sowjetisch-russischen Literatur, auch der Literatur anderer Völker der Sowjetunion, u. a. „Der Selbstmörder“ (Erstaufführung 1970, Zürich), „Das Mandat“ (Erstaufführung 1971 in Bochum) — beide Stücke von Nikolaus Erdmann; „Verschwörung der Gefühle“ und „Liste der Wohltaten“ von Jurij Olescha; „Der Dom von Satschipljanka“ von Olej Hontschar und andere Prosawerke.

HELMUT WALBERT, Jahrgang 1937, lebt als Schriftsteller in München. Veröffentlichungen u. a.: die Stücke „Oder auf etwas schießen bis es kaputt ist“ (1970), „Besser keine Schule als ...“ (1972).

ERASMUS SCHÖFER (siehe KORBISKERN 2/69), der vorliegende Text wurde beim Hamburger Schriftstellerkongreß vorgetragen.

ANDRE MÖLLER (siehe KÜRBISKERN 2/70).

Für den Beitrag „Produktive Unruhe“ haben wir neben MANFRED WEKWERTH (siehe KÜRBISKERN 2/69) auch URSULA REINHOLD, stellvertretende Chefredakteurin der WEIMARER BEITRÄGE, die das Gespräch geführt hat, zu danken. Parallel zu unserer — geringfügig gekürzten — Fassung erscheint der Text in der B. Brecht gewidmeten Nummer 2/73 der WEIMARER BEITRÄGE.

KLAUS-DIETER WINZER, Jahrgang 1930, arbeitet seit 1953 als Dramaturg an mehreren Theatern der DDR, seit 1965 am BERLINER ENSEMBLE.

NGUYEN DINH QUANG wurde 1928 als Sohn eines Arztes in Phuc-yen (Nordvietnam) geboren. Von 1948 bis 1954 in einem Kunstensemble der Armee als Schauspieler, Regisseur und Stückeschreiber tätig. Nach dem Studium der Theaterhochschule Peking Lehrer an der Schauspielschule Hanoi und Regisseur am Zentral-Theater Vietnam. Seit 1970 wissenschaftlicher Aspirant im Bereich Theaterwissenschaft/Wissenschaft der Darstellenden Künste der Humboldt-Universität, Berlin, wo die Dissertation, der wir — mit Kürzungen — den Abschnitt über die Integration der Arbeitsweise Brechts in das vietnamesische Theater entnehmen konnten, in der „Brecht-Woche 1973“ vor der gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät verteidigt wird.

Der Text von ERNST SCHUMACHER, ordentlicher Professor an der Humboldt-Universität und Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, ist seinem Beitrag zum Brecht-Symposium der Rutgers University, N. J., USA, entnommen. Der Beitrag konnte nur schriftlich eingereicht werden, da dem Autor die Einreise in die USA verweigert wurde. Die gesamte Arbeit erscheint zum 75. Geburtstag Brechts in einer Sammlung von Aufsätzen Schumachers beim Henschel-Verlag, Berlin.

ROMAN RITTER, Jahrgang 1943, studierte in Hamburg und München Germanistik und Geschichte, arbeitet an einer Dissertation über die Vormärzzeitung; literarische und theoretische Arbeiten in Zeitungen, Zeitschriften, Buchpublikationen und im Rundfunk. Mitherausgeber der LITERARISCHEN HEFTE und Mitglied der „Wortgruppe München links“.

Beilagenhinweis:

Wir möchten unsere Leser auf folgende Beilagen hinweisen: Werbekarte für die „Deutsche Volkszeitung“, Reihenprospekt der Verlage Hanser, Kiepenheuer & Witsch, Luchterhand und Piper, außerdem vom Verlag Marxistische Blätter „Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie“.

kürbiskern. Zeitschrift für Literatur und Kritik. Verlegt von Hannes Stütz (GBR). Herausgeber und Redaktion: Walter Fritzsche, Friedrich Hitzer, Oskar Neumann, Conrad Schuhler, Hannes Stütz. Verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes: Friedrich Hitzer. Erscheinungsweise vierteljährlich (März, Juni, September, Dezember). Einzelheft DM 4,80, Jahresabonnement DM 16,— zuzüglich Porto. Bestellungen über den Buchhandel oder direkt bei Verlag und Redaktion: 8 München 40, Hohenzollernstraße 144, Telefon 30 37 83. Druck: F. C. Mayer, 8 München 40, Kunigundenstraße 19. © Copyright kürbiskern. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Postscheckkonto München 333 81. Deutsche Bank, Zweigstelle Kurfürstenplatz, Konto Nr. 35/00832. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Bestellungen bitte an Redaktion kürbiskern, 8 München 40, Hohenzollernstraße 144 (nicht an Verlagsanschrift).

Deutsche Volkszeitung

informiert — analysiert

diskutiert Alternativen

bezieht Positionen

für

demokratischen und sozialen

Fortschritt

für

Sicherheit und Zusammenarbeit

in Europa

für

Reformen statt Rüstung

gegen

die Vorherrschaft des Großkapitals

Sie müssen die

DEUTSCHE VOLKSZEITUNG

kennenlernen

Anforderungskarten liegen dieser Ausgabe bei

Es schreiben u. a.:

Prof. Dr. W. Abendroth	H. P. Alvermann	Dr. Frank Arnau	Prof. Dr.
H. W. Bartsch	Arno Behrisch	Horst Bethge	Martin Buchholtz
Franz Josef Degenhardt	Gisela Elsner	Bernt Engelmann	Prof. Dr.
K. M. Faßbinder	Pastor Peter Simon Gerlach	Dr. Gerhard Gleissberg	
Max von der Grün	Carl Guggomos	Rainer Hachfeld	Jens Hagen
Klaus Herborn	Dr. Richard Hiepe	Dr. Hans-Heinz Holz	Hans-H.
Hücking	Dr. Agnes Hüfner	Matthias Jung	Prof. Dr. Gerhard Kade
Dietrich Kittner	Lorenz Knorr	Franz Xaver Kroetz	Peter Maiwald
Angelika Mechtel	André Müller	Josef Reding	Arno Reinfrank
Prof. Dr. Renate Riemack	Erasmus Schöfer	Peter Schütt	Dr. Han-
nelis Schulte	Rolf Seeliger	Monika Sperr	Dr. Jürgen Peter Stössel
Dr. Uwe Timm	Gösta von Uexküll	Hans-Günther Wallraff	Martin
Walser	Frank Werkmeister	Pfarrer Heinrich Werner	