DAS EI DES KOLUMBUS?

von

KLAUS-DETLEF MÜLLER

1976
WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT
Das Ei des Kolumbus?

Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht - Dürenmatt · Frisch · Walser

Von Klaus-Detlef Müller

Nach der Lektüre von Brechts »Arbeitsjournal« notiert Reinhard Baumgart:

Je genauer man in diesem Journal erfährt, wer er war (was für ihn heißt: wie er dachte und wie er arbeitete), desto klarer wird auch, daß dieser Klassiker, dieser ganz auf Lehre, Vorbildlichkeit, Verwertbarkeit eingerichtete Leben und Werk in der Literatur eigentlich keine Nachfolge hat. Vergeblich hat Brecht notiert: „das klassische hat ein moment der imitierbarkeit an sich“.

Kein Nachfolger, denn dafür etwa Namen wie Hartmut Lange, Heiner Müller oder Peter Hacks einzusetzen, würde die Lücke nur spürbarer machen.¹

Das Verhältnis des Klassikers zu seinen Epigonen beschreibt die bisher abschlägige Wirkungsgeschichte Brechts auf zugleich zutreffende und unzulängliche Weise, denn damit ist nur die ästhetische Leistung realisiert. Will man aber nicht die inzwischen verjahrte Konstruktion einer Isolierung der Dichtung unter Absehung von ihren politischen Implikationen wieder aufnehmen, dann muß man Brechts Anspruch, den er immer wieder historisch hergeleitet und begründet hat, ernst nehmen, das epische Theater sei das 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters', d. h. das zeitgemäßste Theater schlechthin. Dieser Anspruch kann nicht auf die eigene Dramatik beschränkt sein. Wenn sie dennoch bislang ohne rechte Nachfolge geblieben ist, so sind dafür zwei Erklärungsmöglichkeiten denkbar: entweder der Termin 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters' ist zu eng gefaßt, oder Brecht hat die Möglichkeit überschätzt, durch nur immanente Veränderungen im Bereich der Dramaturgie und Aufführungspraxis, d. h. auf dem Wege einer letzten Endes doch kontinuierlichen Fortsetzung der Tradition, eine einschneidende Funktionsänderung des Theaters herbeiführen zu können.

Diese Problematik zeigt sich insbesondere auch an der Weiterführung jenes Formtyps, den Brecht – ein Muster der Weltanschauungsdramatik des 16. Jahrhunderts wiederaufnehmend – für die Verwirklichung seiner darstellerischen Intentionen zur Perfektion ausgebildet hat: der dramatischen (Lehr-)Parabel.² Trotz gewisser Parallelen ist die Wiederbelebung und Fortführung dieses Formtyps Brechts eigene Leistung³, zugleich ist sie aber in einem so unmittelbaren Sinn Verwirklichung des epischen Theaters, daß eine Weiterführung unabhängig von dessen Prämissen nur sehr beschränkt möglich war.⁴ Von einigen Versuchen in der sozialistischen


³ Siehe hierzu Hinde (s. a. O., s. Anm. 2), der eine mögliche Fortsetzung nur im sozialistischen Theater (vor allem bei Hacks und Strittmatter, bedingt auch bei Baierl, Heiner Müller und Lange) annimmt. Anders als Baumgart vermeidet er zwar den Vorwurf des Epigonalen, spricht aber in bezug auf den wichtigsten Brecht-Nachfolger Hacks von „unmittelbarer Abhängigkeit oder gar Nachahmung der Erfindung“. (ebd. S. 320 f.)

⁴ Siehe zum Beispiel auch den vorliegenden Beitrag von Reinhard Baumgart, „Das Ei des Kolumbus?“ (ebd. S. 433).
Dramatik abgesehen war die Parabelform bei den Autoren, die sie unter anderen Voraussetzungen als Brecht aufnahmen, bemerkenswert schnell verbraucht.

2

Nocb kurz vor seinem Tode hat Brecht sich in Gesprächen mit Ernst Schumacher nachdrücklich zur Parabelform bekannt. Unter Berufung auf Lenins Gleichnis vom Besteigen hoher Berge führte er aus:

Die Parabel ist um vieles schlauer als alle anderen Formen. Lenin hat die Parabel doch nicht als Idealist, sondern als Materialist gebraucht. Die Parabel gestattete ihm, das Komplizierte zu entwirren. Sie stellt für den Dramatiker das Ei des Kolumbus dar, weil sie in der Abstraktion konkret ist, indem sie das Wesentliche augenfällig macht.

In seinem >Me-ti< hat Brecht die hier zitierte Parabel Lenins unter dem Titel >Mi-en-leh< Gleichnis vom Besteigen hoher Berge selbst als Parabelgeschichte erzählt. An diesem Beispiel lassen sich grundlegende Strukturmerkmale der Form ablesen.

Die Parabelgeschichte ist zweiteilig: der eigentlichen Gleichniserszählung geht die knappe Schilderung eines Sachverhalts voraus, aus dem sich die Parabelsituation ergibt. Lenin (Mi-en-leh) wird von Beobachtern aus der Umgebung (170) und stellt außerdem fest: „Ihren Voraussetzungen, ihren Intentionen und deshalb auch ihren Formen nach bleibt die Brechtscbe Parabel unverwechselbar“ (166). Eine Verwendung der Parabelform im abursdet Theater (Hildesheimer, Gras) führte ebenso zu ihrer Aufhebung wie die Versuche einer Weiterentwicklung bei Fridjch (166 ff. 170 ff.).


Das Ei des Kolumbus


Parabelgeschichte und Gleichnis sind durch die stereotype Formel: „Mi-en-leh sagte:“ verbunden.

Das Gleichnis eröffnet im Bild einen ganz neuen und durch die Logik des bildlichen Vorgangs zwingenden Deutungshorizont. Das falsche Bild des Sprungs über die Felsspalte wird durch das richtigere Bild der Erstbesteigung eines hohen Berges ersetzt, das die implizite Metaphorik der Situationsdeutung (Weg und Ziel) sinnvoll zu integrieren vermag. Zugleich ist es möglich, auch die Kritiker in die Gleichnisdeutung einzubeziehen und dadurch eine umfassendere Deutung auf einer höheren Reflexionsstufe zu erreichen. Die scheinbaren Anwälte der Sache werden zu Zuschauern „aus ungefährlicher Ferne“, deren vorgebliche Besorgnis sich als Schadenfreude erweist und die in ihrem Verhalten praktizieren, was der Gegenstand ihres Vorwurfs ist: „alles beim Alten (lassen)“. Als besondere Pointe ergibt sich, daß ihre scheinheilige Kritik die Betroffenen gar nicht verunsichern kann, weil die Kritiker viel zu weit vom Schauplatz entfernt sind, als daß sie die Handelnden überhaupt erreichen könnten.

Um die formspezifischen Eigenschaften dieser Parabelgeschichte zu erfassen, ist es notwendig, von der Doppelfremdung abzusehen, die sich aus ihrer Zugehörigkeit zum Me-ti-Komplex ergibt. Das ist um so leichter möglich, als die Einbettung der eigentlichen Parabelerzählung in einen


    Denkt!
    Aufs Denken kommt es an. Denkt, denkt, denkt, denkt! 10

9 Norbert Müller, Moderne Parabel? a. a. O. (s. Anm. 3) S. 203.
10 wa 5. 2402. Diese Aufforderung fehlt bei Shakespeare.

Das Ei des Kolumbus?


3

Brecht greift auf den Formtypus der aufklärerischen Lehrparabel zurück. Er tut das freilich nicht nur in dem bisher beschriebenen Sinne einer Erneuerung der Kleinfront, sondern seine Dichtung ist insgesamt nach dem Vorgangsmuster der Parabel strukturiert. Er versteht seine Dramatik als eine Möglichkeit, über die Gesetzmaßigkeiten aufzuklären, die die Wirklichkeit beherrschen, um dem Publikum den Schlüssel zur Bewältigung und Meisterung seiner Probleme auszuhändigen. Aufgabe des Thea-

ters ist es, den Zuschauern „die Welt als Objekt menschlicher Praxis zu erklären“ 18. Den „sozialen Sinn“ der auf Erneuerung der Dramatik ziehenden Experimente sieht er darin,

das Theater am Schluss instand [zu] setzen, mit künstlerischen Mitteln ein Weltbild zu entwerfen, Modelle des Zusammenlebens der Menschen, die es dem Zuschauer ermöglichen konnten, seine soziale Umwelt zu verstehen und sie veranschaulichend und gefühlsmäßig zu beeindrucken. 19


bei der Verfremdungstechnik, als der erste Schritt der Problematisierung der Wirklichkeit selbst Bestandteil der Geschichte ist – in beiden Formen bleibt aber der letzte Schritt, die Rückübertragung der in der bildhaften Form angelegten Erkenntnis, dem Rezipienten überlassen. Beide Formen sind also zur Wirklichkeit offen und erfüllen sich ihrer Intention nach erst im ästhetischen Bereich.


Die Tendenz des epischen Theaters zur Parabel ergibt sich folgerichtig auch aus dem, was Brecht den „gesellschaftlichen Funktionswechsel des Theaters“ 18 genannt hat. Mit Nachdruck hat er sich dagegen gewandt, daß „dem Dichter seine eigene Welt zugestanden (wird)“, mit einer „eigenen Gesetzlichkeit“, die nur dadurch zustande kommt, daß durch die gleichmäßige Verzeichnung aller Elemente der Eindruck eines Ganzen entstehe. 17 Er muß in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben, inwiefern das eine tendenzvöse Entstehung des Konzepts der Autonomie der Kunst ist, wichtig ist vielmehr, daß die soziale und politische Neubegründung des Ästhetischen den Gegenstanzbereich der Dramatik verändert. Das von seiner aufklärerischen Funktion her definierte Theater bleibt notwendig mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit als ganzer verbunden, kann sich nicht auf die Eigengesetzlichkeit seiner Gebilde berufen und ist damit in der Wahl seiner Gegenstände durch deren objektive Bedeutung bestimmt. Das meint der immer wiederholte Hinweis auf die neuen oder zeitgenössischen Stoffe, die nach Brechts Selbstdarstellung am Beginn seiner Theaterreform standen. Diese neuen Stoffe erfordern eine Darstellungsweise, durch die das herkömmliche Theater überfordert ist:

Schon zur Dramatisierung einer einfachen Presseronz reicht die dramatische Technik der Hebbel und Ibsen bei weitem nicht aus. 18

18 wa 15, 314
17 wa 15, 298; vgl. auch wa 18, 157, wa 19, 329 f. und wa 15, 393 f.
18 wa 15, 197
Klaus-Detlef Müller

Dieser Mangel erklärt sich daher, daß die wahrnehmbaren Erscheinungen der modernen Wirklichkeit keinerlei Aufschlüsse mehr über die Struktur dieser Wirklichkeit zu geben vermögen, daß also die herkömmliche symbolisierende Darstellung nur Phänomene reproduzieren, nicht aber Zusammenhänge sichtbar machen kann. Im Dreigroschenprozeß hat Brecht das Problem so beschrieben:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache „Wiedergabe der Realität“ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich „etwas aufzubauen“; etwas „Künstliches“, „Gestelles“. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbbar.29

Die Polemik richtet sich gegen die sozialkritische Dramatik des Naturalismus, der nach Brechts Ansicht nur eine Verdoppelung der unendlichen Oberfläche liefert und dadurch eine praktikable Kritik verhindert. Zugleich wird aber ein Darstellungstypus gefordert, der auf eine neue Weise realistisch ist, indem er die Wirklichkeit zum Zwecke ihrer Erkenntbarkeit arrangiert. Eine wesentliche Möglichkeit, diesem Anspruch zu genügen, ist die Parabel. Ihre Notwendigkeit ist mithin nicht allein in dem durch sie ermöglichten Erkenntnisaakt begründet, sondern zugleich in der Struktur der modernen Wirklichkeit, die so sehr vermittelt ist, daß die wahrnehmbare und erlebbare Unmittelbarkeit keinen Aufschluß über die tatsächlichen Zusammenhänge mehr liefert: die Form dient also der Verneinung der komplizierten Beziehungen, die sich mit den neuen Stoffen ergeben.30

Wenn das Theater sich in dieser neuen Funktionsbestimmung in einen Prozeß einordnet, der in seinem Anfang und seinem Ende außerästhetisch ist, so kann es die Verantwortung für das Prinzip, nach dem es die hier geforderte Vereinfachung seiner Abbildung vornimmt, nicht mehr selbst übernehmen. Aus diesem Grund hat Brecht für das epische Theater von Anfang an die Annäherung und funktionale Angleichung an die Wissenschaften gefordert. Damit ergibt sich ein zweiter Schlüsselbegriff, der dem der Parabel wesensverwandt ist und im Grunde nur eine inhaltliche Präzisierung darstellt: der des wissenschaftlichen Modells. Im Zusammenhang ist er entwickelt in Brechts größer und umfassender, wenngleich unvollendet der theoretischen Schrift, dem Messingkauf.31

Die Parabelsituation ist hier mit der Exposition des Dialogs gegeben: die Erneuerung des Theaters wird durch einen Philosophen inauguriert, der als „Eindringling und Außenseiter“ ausdrücklich die dramatischen Vorgänge für außerästhetische Zwecke in Anspruch nehmen will. Es geht ihm darum, die Gesetze zu erforschen, die das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen bestimmen, und er will dafür die Abbildungen verwenden, die das Theater von den Vorgängen unter Menschen herstellt. Von dieser neuen Zweckbestimmung her müssen die Theaterstücke dann aber so organisiert sein, daß die Realität wiederkann und durchschaubar werden kann:

Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar.32

Unter diesem Anspruch wird das Theater zu einem Experimentiermittel für die Gesellschaftswissenschaften, das ähnliche Aufgaben übernimmt wie das physikalische Experiment für Naturwissenschaft und Technik 33, die Dramatik (gleich) sich in ihrer Funktion den Wissenschaften an34, indem sie durch ihre „Darstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen den Zuschauern den Schlüssel für die Bewältigung ihrer gesellschaftlichen Probleme aushändig[e]“.35

32 wa 16, 506 f.
33 wa 16, 520
34 wa 16, 508 u. passim, s. a. wa 19, 356
35 wa 16, 540
36 wa 16, 558
Der Gesetzesbegriff liefert die Analogie zu den Naturwissenschaften und zum Experiment als dem methodischen Prinzip naturwissenschaftlicher Forschung. Das experimentierende Verfahren wird dann weiter dahingehend präzisiert, daß es darum geht, Modelle als „plastische Darstellungen der Probleme“ zu entwickeln. Der Philosoph führt dazu aus:


Damit ist wiederum der Parabelvorgang beschrieben, denn das Modell ist eine durch einen Vorgang der Reduktion gewonnene bildhafte Abstraktion, die im vereinfachten Medium einen Erkenntnisvorgang ermöglicht, der durch Analogie mit der komplexeren Wirklichkeit zusammenhält und sich nachträglich wieder auf sie übertragen läßt. Daraus ergibt sich eine Neubestimmung der dramatischen Kunst: sie ist definiert als
die Geschicklichkeit, Nachbauten vom Zusammenleben der Menschen zu verfertigen, welche ein gewisses Fühlen, Denken und Handeln der Menschen erzeugen können, das der Anblick oder die Erinnerung der abgebildeten Wirklichkeit nicht in gleicher Stärke und Art erzeugen. 

Vom Schauspieler fordert der Philosoph:
Wenn du fertig bist, sollte dein Zuschauer mehr gesehen haben als selbst ein Augenzeuge des ursprünglichen Vorganges.  

Experiment und Modell sind also Präzisierungen des parabolischen Verfahrens im Zusammenhang eines Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters, d.h. eines Theaters, das sich als Medium revolutionärer Bewußtseinsbildung versteht.

Damit ergibt sich eine weitere Dimension der Lehrparabel. Der Parabelerzähler ist seiner Aufgabe, ein Problem zu lösen, eine die Lebenspraxis betreffende Frage zu beantworten oder eine widerspruchsvolle

Situation zu meistern, ja nicht deshalb gewachsen, weil er ein Weiser, sondern weil er ein Wissender ist. Das Vorwissen, das dem Parabelerzähler die Möglichkeit bietet, das gestellte Problem zu lösen, bestimmt die Verfahrensweisen der parabolischen Einkleidung. Zugleich ist die Gültigkeit der Parabel durch den Denk- und Wissenshorizont, aus dem sie sich konstituiert, begrenzt. Wo es nicht akzeptiert ist, da endet die praktische Bedeutung der angebotenen Lösung, die ja den eigentlichen Gehalt dieser Zweckform ausmacht. Eine ästhetische Rezeption ist dann zwar immer noch möglich, sie stellt aber eine Verkürzung der genuinen Formintention dar, die weithin außerästhetisch ist, insofern sie Handlungsanweisung sein will.

Brecht hat auch dieses zentrale Problem der Parabel reflektiert. Auf die Aufforderung, das Theater zur Herstellung von Modellen und zur Durchführung von Experimenten zu verwenden, kommt im „Messingkauf“ sofort der Einwand, daß „man diese Demonstrationen nicht einfach ins Blaue hinein veranstalten kann“. Nun ist zwar der Philosoph, der die Funktionsänderung der Dramatik herbeiführen und den „Umbau des Theaters in das Theater des Philosophen“ bewirken will, als Marxisten eingeführt, so daß die Zielrichtung des Experimentes an sich schon deutlich ist. Er wird aber noch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die marxistische Lehre als „Wissenschaft über das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen“, d.h. als Methode, die Welt anzuschauen (nicht als weltanschauliches System), „die Gesichtspunkte liefert“. Nur unter dieser Voraussetzung ist die Erneuerung der seit der Aufklärung in Verzweiflung geratenen Lehrparabel durch Brecht überhaupt möglich. 

Zugleich ist damit aber auch ihre Grenze bezeichnet, denn die in der modernen Literatur allenfalls beobachtete Wiederkehr der Parabel

[87 wa 16, 529 f. Kursiv von mir
[88 wa 16, 644
[89 wa 16, 582
[90 wa 16, 530
[91 wa 16, 500
[92 wa 16, 530
realisiert einen anderen Formtypus, den der 'schwebenden Parabel', die sich nicht mehr in einem formulierbaren weltanschaulichen System bewegt und damit auch keine Auflösung zu einem eindeutig faßbaren Sinn mehr zuläßt: der Zusammenhang mit der Wirklichkeit ist zwar spürbar, die Vermittlung ist aber nicht mehr geleistet und wohl auch nicht möglich. Wenn Brecht diesem Dilemma entgeht, so hängt das in erster Linie wohl damit zusammen, daß er die Parabel als wissenschaftliches Modell definiert und von vornherein auf ihre vermittelnde Funktion anlegt, indem er den ästhetischen Vorgang als Bestandteil eines in seiner Ganzzahigkeit außer-ästhetischen Erkenntnisprozesses bestimmt und damit an die rhetorische, nicht poetische Tradition der Parabeldichtung anknüpft. Während die poetische Form der 'schwebenden Parabel' ästhetische Geschlossenheit mit der Fähigkeit verbindet, die Parabelsituation zu problematisieren und in eine unüberschaubare und unlösbare Komplexität zu öffnen, bietet die Lehrparabel Lösungen im Rahmen eines vorgegebenen Deutungszusammenhanges. Damit wird sie gegenüber der unendlichen Offenheit der schwebenden Parabel zu einer Form der Endlichkeit. Das gilt jedoch nur im ästhetischen Sinne, dann in ihrer Funktionalität bezieht sie sich ja auf die Wirklichkeit als Ganzes, so daß ihr eigentlicher Horizont die Totalität des Wirklichen selbst ist. Dadurch erfährt der an sich richtige Eindruck der Endlichkeit eine grundlegende Einschränkung. Daß die Lehrparabel auch strukturell eine offene Form ist, wird noch zu zeigen sein.

Zur Parabelsituation als Teil einer historischen oder fiktiven Wirklichkeit und zu ihrer Verfremdung ins Gleichnis (der eigentlichen Parabelgeschichte) muß als drittes formbestimmendes Element der Parabelerzähler hinzukommen, der die Wirklichkeit in die erhellende Analogie des Bildes übersetzt und die Übertragung der im Gleichnis gewonnenen Erkenntnis in die Wirklichkeit veranlaßt. Die Figur des Parabelerzählers macht deutlich, daß die Parabel eine genuin epische Form ist. Die Konzeption der Brechtschen Dramatik als episches Theater kommt diesem Grundzug entgegen und begründet eine prinzipielle Affinität der Strukturen. Brecht hat eine Fülle von Lösungen gefunden, um die Erzählerfunktion in mehr oder weniger mittelbaren Formen in die dramatische Darbietung zu integrieren 84: zu erinnern ist an den Song (etwa Dreigroschenoper),

84 Zur Analyse der epischen Elemente in Brechts Dramaturgie s. besonders Andrzej Wirth, Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. In:


Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.
Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann
Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann. 86

Behauptung und Beweis bilden die Sach- und Bildhälfe einer Parabelerzählung. Brecht selbst führt sich als Parabelerzähler ein und erweist damit das in der Parabelhandlung dargestellte Problem als eines, das sich in seiner Wirklichkeit und damit in der historischen Realität stellt.

Noch deutlicher ist das zweite Beispiel. Das „Greuelmärchen“ »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe« beginnt mit einem Vorspiel, in dem der Theaterdirektor die Entstehung des Stücks erläutert: dem Stückschreiber, d. h. Brecht (der sich auch hier wieder namentlich nennt 87), wird die Frage gestellt, was er von der die politische Praxis bestimmenden Rassentheorie hält. Darauf entgegnet er folgendermaßen:

[…] ich seh einen Unterschied.
Aber der Unterschied, den ich seh
Der ist größer als der zwischen den Schädeln nur
Und der heller läßt eine viel tiefe Spur


85 wa 16, 527
86 wa 1, 336 kursiv von mir
87 wa 3, 912
Und der entscheidet über Wohl und Weh.
Und ich will ihn euch auch nennen gleich:
Es ist der Unterschied zwischen arm und reich.
Und ich denke, wir werden so verbleiben
Ich werde euch ein Gleichnis schreiben
In dem beweis ich es jedermann
Es kommt nur auf diesen Unterschied an.\(^{38}\)

Hier ist die Parabelsituation direkt als historische Wirklichkeit wiedererkenntbar, Brecht selbst gibt sich als von ihr unmittelbar Betroffener (Emigrant) zu erkennen und tritt als deutender (beweisender) Parabelerzähler auf.

Damit ist eine Grundkonstellation bezeichnet, die im weiteren Sinne für das epische Theater insgesamt gilt: die Stücke sind von Brecht veranstaltete Demonstrationen zur Belehrung des Publikums. Dabei verdient die ausdrückliche Identität von Autor und Erzähler Beachtung. Sie ist gewiß nicht in dem Sinne gemeint, als stilisiere sich Brecht hier zum großen Parabelerzähler, der wie Jesus, Nathan der Weise oder im zitierten Beispiel auch Lenin die Autorität der Lehre in seiner Person vertreten kann. Die Erzählfunction – die ästhetische Seite des Problems – ist vielmehr eine Objektivierung des Selbstverständnisses als marxistischer Stückeschreiber. Es drückt sich in den Rollen aus, in denen der Erzähler in Erscheinung tritt: als Philosoph, als Weiser, als Lehrer.\(^{39}\) Gleichwohl wäre es voreilig, wollte man aus der Funktionalisierung der Erzählerrolle zu einer im Grunde anonymen objektiven Vermittlungsinstanz den Schluß ziehen, die Selbsteinführung als Person sei lediglich ein Verfremdungsvorgang. Mag das der Intention nach bei »Mann ist Mann« immerhin der Fall sein, so reicht die Substanz doch tiefer. Denn wenn Brecht als Autor, d.h. als historische Person, in die Rolle des Parabelerzählers eintritt, dann hebt er von vornherein die ästhetische Distanz der Parabel zur Wirklichkeit des Publikums auf und leistet jene Vermittlung, auf die die Form angelegt ist. Ist der Erzähler grundsätzlich Teil der im Gleichnis
gedeuteten Wirklichkeit, die durch ihn bewußt gehalten wird, so ist hier darüber hinaus jener Schritt vollzogen, der die Formintention des epischen Theaters begründet: Deutung der zeitgenössischen Realität zu sein. Es wiederholt sich jener Vorgang, der in der interpretierten Parabelgeschichte deutlich war, indem die Erzählerfigur (Mi-en-leh) sich als historische Persönlichkeit (Lenin) erkennen ließ, Formprinzip und gehaltlicher Sinn also identisch wurden.

Zusammenfassend lassen sich damit vier Gesichtspunkte nennen, die Brechts Affinität zur Lehrparabel begründen:
1. der durchgängige Bezug der Dichtung zur außerästhetischen Wirklichkeit;
2. die Verbindlichkeit einer Lehre, die Wissen begründet (Marxismus);
3. die Verfremdungstechnik;
4. die epische Darbietungsweise.

4

Brecht hat das Wesen der Parabel aus seiner Sicht einmal sehr prägnant beschrieben, indem er die folgende Unterscheidung vornahm:

...so ist der GALILEI in meiner Produktion immerhin interessant als Gegenbeispiel zu den Parabeln. Dort werden ideen verkörpert, hier eine materie gewisser ideen entbunden.\(^{40}\)

Der Parabel liegt also die zu verkörpernde Idee voraus, sie ist die szenische Gestaltung einer Abstraktion, der schon gedeuteten Wirklichkeit. Was den »Galilei« angeht, so hat Brecht die der Parabel entgegengesetzte Haltung dahingehend präzisiert, daß er das Stück „ohne jede absicht, etwas zu beweisen, […] der überlieferten geschichte folgend“ konzipiert habe.\(^{41}\) Die Äußerung bezieht sich allerdings auf die 1. Fassung, die Galilei als listigen Verteidiger der Wissenschaftschaft schildert. Wenn die 2. Fassung diese Tendenz in ihr Gegenteil verändert und lediglich durch eine Änderung des Schlusses nun den Verrat des Wissenschaftlers an der

\(^{38}\) wa 3, 910. Kursiv von mir

\(^{39}\) Auf die Frage Käthe Rülickes, was sie in einem Zeitschriftenaufsatz über ihn schreiben solle, hat Brecht geantwortet: „Schildern Sie mich einfach als das, was ich bin, als Lehrer.“ (Nach Hans Mayer, Bertolt Brecht und die Tradition. In: Mayer, Brecht in der Geschichte. Frankfurt/Main 1971, S. 17.)


\(^{41}\) ebd.
Gesellschaft als Sündenfall der Naturwissenschaft zur Anschauung bringen kann, so zeigt sich freilich, daß die Idee nicht aus der Materie – dem historischen Stoff –, sondern aus der Aktualität des Stückscheiders entbunden wurde, daß also in letzter Konsequenz auch in diesem Stück Ideen verkörpert werden.48


Die einzelnen Szenen wirken wie Gleichnisse. Was vorgezeigt wurde, konnte in vielen Ländern vorgehen, überall, wo Zustände und Bewegungen wie die eben geschilderten vorkamen.49


In ähnlicher Weise folgt die Dramaturgie der »Heiligen Johanna der


49 wa 17, 1070 f.

Das Ei des Kolumbus? 449


Das ist eine ähnliche Konstellation wie in der »Mutter Courage«, zu der Brecht ausgeführt hat:

Dem Stückschreiber obliegt es nicht, die Courage am Ende sehend zu machen [...], ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht.46

Man wird grundsätzlich davon ausgehen können, daß die Darstellung eines Lernprozesses (oder seines Ausbleibens) ein besonders geeigneter Parabelgegenstand ist, weil er die innere Form der Parabel selbst darstellt, insofern sie auf die Vermittlung eines Lernprozesses angelegt ist.47 Dabei ist wiederum die Offenheit der dargestellten Vorgänge, wie sie in dieser


45 wa 2, 783

46 wa 17, 1150

Beziehung sowohl für die ›Heilige Johanna der Schlachthöfe‹ als auch für die ›Courage‹ deutlich wird, nichts anderes als die prinzipielle Öffnung der Parabel zur Wirklichkeit, die Aufhebung ihrer ästhetischen Abgeschlossenheit. Sie entspricht einem Wesensmerkmal des epischen Theaters, das, wie zuerst Hindt gezeigt hat⁴⁸, auf eine Fortsetzung in der Wirklichkeit angelegt ist. Die grundsätzliche parabelhafte Unabgeschlossenheit ist am eindeutigsten verwirklicht in der Parabel vom ›Guten Menschen von Sezuan‹, wo die Öffnung zum Publikum direkt formuliert wird:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruss.
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
[...]
Wir stehen selbst enttäuscht und sehr betroffen.
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.
[...]
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!⁴⁹

Nicht immer liegt die strukturelle Offenheit der Form so zutage wie in diesem Beispiel, nachweisbar ist sie aber in allen Fällen.

Aus dem bisher Gesagten läßt sich bereits unschwer folgern, daß die Brechtsche Dramatik sich nicht von den Figuren her aufzuschlüsseln läßt, wie das von Interpreten und Regisseuren immer wieder versucht wurde. Der Reduktionsvorgang, der die Wirklichkeit zum Modell stilisiert, bestimmt zugleich die Dimensionen des Dramenpersonals. Die Parabel ist sinnbildliche Handlung, die Personen sind demgemäß funktional entworfen. Figuren zur Auslegung der Fabel, in der Brecht – wie Aristoteles – die „Seele des Dramas“⁵⁰ sah. Das bedeutet nicht, daß die Figuren zu blutleeren Abstraktionen verkümmern müßten – die Praxis beweist ja das Gegenteil. Das bedeutet aber, daß sie ihre Eigenschaften, ihre Komplexität und Widersprüchlichkeit ausschließlich von der Fabel her erhalten und nur vom Handlungsgefüge aus verständlich werden.⁵¹ Vor allem

⁴⁸ Siehe hierzu Hindt, a. a. O. (s. Anm. 34) S. 79 ff.
⁴⁹ wa 4, 1607
⁵⁰ wa 16, 667
⁵¹ Als eine wesentliche Qualität des von ihm hochgeschätzten Kriminalromans hat Brecht gerühmt, daß in ihm „nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden“ (wa 19, 452). Damit ist zugleich die Personengestaltung des epischen Theaters beschrieben.

Brechts eigene Inszenierungen haben deutlich gemacht, daß jede Eigenchaft, jede Verhaltensweise, jede individuelle Regung der Figuren aussehungen, ‚gestisch‘ ist. Die überaus reiche phantastische Phantasie, die den Reichtum der Figuren begründet, entwickelt sich immer von der Fabel her: die Figur ist also funktional synthetisch aufgebaut und damit nicht aus sich selbst erklärbar. Die Widersprüchlichkeit, aus der Brecht ausdrücklich das Lebendige der Figuren herleitete, ist das der Wirklichkeit selbst. Die Dramen sind deshalb nur von der Handlung her zu verstehen.

5


Diese Voraussetzungen gelten für diejenigen Autoren, die nach Brecht mit der Parabelform experimentiert haben, nicht mehr. Insbesondere fehlt der durch die Wirkungsgeschichte des epischen Theaters widerlegte Glaube an die unmittelbar gesellschaftsverändernde Potenz der Dramatik. Unter dieser Prämisse wird die Aufklärung um ihre praktische Dimension verkurzt, die Handlungsanweisung ist bestenfalls virtuell, Skepsis und Resignation sind im Appell immer schon mitenthalten. Wenn Brecht noch davon überzeugt war, daß die gesellschaftliche Wirklichkeit von Gesetzen beherrscht ist, deren Aufdeckung Voraussagen über künftige Entwicklungen und Alternativen zu aktuellen Abläufen zuläßt, so begnügte sich Dürrenmatt, Frisch und Walser, die wichtigsten der Autoren, die die Form selbständig aufgegriffen haben, mit Modellanalysen ohne die Perspektive einer Veränderung. Für die solchermaßen verkürzte Parabel verwendete man zwedmäßiger den Begriff des Modells, der hier nicht als Terminus technicus gemeint ist,⁵² sondern als Hinweis darauf, daß die

⁵² Zur Problematik einer systematischen Unterscheidung zwischen Parabel und Modell, wie sie für Frisch von Helmut Krapp (›Das Gleichnis vom verfälsch-

Einige Ausnahme ist das zu Recht vorkritisierte späte Stück 'Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher', das wegen seiner ungenauen und teilweise falschen Tendenz in seiner Wirkung notwendig unverbindlich blieb. Es wäre zu überlegen, ob dieses Stück nicht ein Indiz dafür ist, daß die hier dargelegte historische Entwicklung der Form, die zu ihrer Auflösung führt, auch für Brecht selbst gilt.

noch zu ertragen ist 54 und wendet sich mit einer Art Galgenhumor der Komödie zu, die sich als Groteske realisiert. Während er in seiner Prosazur Form der 'schwebenden Parabel' greift (eindeutigstes Beispiel ist die Erzählung 'Der Tunnel'), tendieren die gesellschaftskritischen Komödien, die als Modelle konstruiert sind, zum Paradox. Allerdings ermöglicht vor allem in den frühen Stücken ein weltanschauliches Analogon, die Idee des 'mutigen Menschen', eine vorläufige Lösung und rettet die Komödie: spätestens mit den 'Physikern' ist auch dieses Konzept verbraucht, so daß keine andere Perspektive bleibt, als die Ermüdung, dem Widerruss gefaßt ins Auge zu blicken. Das ist von der gehaltenen Seite her weder besonders tiefseinnig noch sehr differenziert. So ist es auch nicht gemeint, denn Dürrenmatt hat sich vom engagierten Theater nachdrücklich distanziert:

Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele. 55

Das Modell ist also nicht Medium der Aufklärung, sondern Spielsituation. Der Handlungsablauf folgt nicht erkannten Gesetzmäßigkeiten, sondern ausdrücklich dem 'Einfall', d. h. der Willkür der szenischen Phantasie. Damit ist das für die Parabel konstitutive Analogieverhältnis von Wirklichkeit und Bild aufgegeben: die Dramatik wird wieder autonom. Ihre Wirkung beruht nicht auf ihrem Erkenntniswert, sondern auf der Konsequenz des grotesk-paradoxen Geschehens, der inneren Stimmigkeit der komödienhaftigen Konstruktion, die aus sich heraus einleuchtend muß, ohne daß sich die Frage nach dem analogischen Erkenntnisgehalt überhaupt stellt. Das Modell wird zum Denkspiel.

55 ebd., S. 123
56 ebd., S. 92
57 ebd., S. 121
Die Parabel ist eine asketische Form, in der die didaktische Phantasie sich nur im Rahmen eines vorgegebenen Deutungsspielraums entfalten kann. Wenn Dürrnseit sich über diese Prämisse der Form hinwegsetzt und seine Modelle nur durch eine vage Analogie zur Wirklichkeit eben noch als solche legitimiert, so bleibt Max Frisch in seinen beiden parabelhaften Stücken „Biedermann und die Brandstifter“ und „Andorra“ dem Formgesetz der Brechtschen Parabeln noch vergleichsweise nahe.

Ausgangspunkt ist für Frisch allerdings nicht die objektiv (wissenschaftlich) gedeutete, sondern die subjektiv (existentiell) erfahrene Wirklichkeit, in der die historischen Fakten nur Anlaß und Exempel, nicht aber Gegenstand sind. Dieser unterschiedliche Ausgangspunkt hat Hellmut Karasek zu einer von der Forschung weithin akzeptierten Unterscheidung zwischen Parabel und Modell veranlaßt: während die (Brechtsehe) Parabel von einer wirklich historischen Situation ausgeht, die auf ihre beispielhaften Züge verdichtet wird, entwirft das (Frischsehe) Modell eine soziologische Konstellation, die sich zur Wirklichkeit erweitern läßt. Wenn man davon absieht, daß die Charakterisierung der Parabelform zumindest im Hinblick auf Brecht zu formal ist, ist diese Unterscheidung praktikabel, indem sie deutlich macht, daß das Modell die Aufgabe hat, subjektive Erfahrungen mit objektiven gesellschaftlichen Erscheinungen zu vermitteln. Formal ist damit der dialektische Charakter der Parabel gewahrt, praktisch handelt es sich aber um eine Tautologie, denn indem durch das Modell die subjektive Erfahrung zur Wirklichkeit hingeführt wird, wird in Wahrheit doch nur die Wirklichkeit auf die subjektive Erfahrung reduziert: der Vorgang bleibt folgenlos im Bereich der Deutung, erfüllt sich als Theorie. Das hängt damit zusammen, daß Frisch vom Marxismus und speziell von Brecht wohl die gesellschaftskritische Analyse übernahm, sich jedoch von ihren praktisch-politischen Konsequenzen distanzierte, ohne sich durch ein anderes Konzept zu ersetzen. Die Figur des hilflosen und scheiternden Intellektuellen, die bei Frisch immer wiederkehrt, ist ein ehrliches Selbstporträt, aber kein Korrektiv für einen im Grunde inkonsequenten Ansatz.


„Biedermann und die Brandstifter, ein Lehrstück ohne Lehrer“ verdeutlicht die hier angedeuteten Tendenzen. Vorgeführt wird mit satirischer...

Anders liegt das Problem bei „Andorra“. Hier behauptet Frisch ausdrücklich eines der Themen, die sein ganzes schriftstellerisches Werk beherrschen: das Unrecht, das man einem Menschen antut, wenn man sich ein Bildnis von ihm macht und ihn nach diesem Bildnis behandelt. Von dieser Fragestellung her wird das Modell entworfen – nicht von der Realität her, sondern auf die Realität hin, wie Karasek zutreffend ausgeführt hat.69 Dabei zeigt es sich, daß das Problem des Antisemitismus durchaus geeignet ist, auf beklemmende Weise das Unrecht zu veranschaulichen, das aus dem Vorurteil entsteht, indem das bildnisgesteuerte Verhalten der Andorr fantasies eine Rolle aufzieht, die ihm vermittelt, nachdem er sie notgedrungen akzeptiert hat. Umgekehrt muß man allerdings fragen, ob die Problemstellung, die durch den Antisemitismus so einleuchtend exemplifiziert wird, ihrerseits geeignet ist, den Antisemitismus zu erheben. Es zeigt sich nämlich, daß das Modell konsequent nur auf das Vorurteil hin entworfen ist und damit das Verhalten der Andorrer wiederum nur als Phänomen zeigt, dessen eigentliche Begründung im Dunkeln bleibt. Das ist jedoch – zumal wenn man beachtet, daß das Dritte Reich in der Hintergrundhandlung deutlich angesprochen ist – höchst unbefriedigend, um so mehr, als das Modell sich hier als eine geschlossene Form darstellt, die weitere Problemanalyse verschließt. Zwar ist auch „Andorra“ ein Lehrstück ohne Lehre – (in den eingebundenen Gerichtsszenen bedauern die Andorrer – mit Ausnahme des Paters – ihren „ Irrtum“, den Nichtjuden Andri als Juden behandelt zu haben, reproduzieren aber gerade darin das antisemitische Vorurteil und erweisen sich weiterhin als unbeliehrt) – aber schön in der Formulierung des Themas als Gebot („Du sollst dir kein Bildnis machen“) ist die These enthalten, daß es eine alternative Verhaltensweise gibt.70 Damit wird

65 Siehe Frisch, Biedermann und die Brandstifter. Frankfurt/Main 1961, S. 76 ff.
66 Siehe Karasek, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 73, 75.
68 ebd., S. 83
69 Karasek, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 84.
Das Ei des Kolumbus?

8


das Problem auf die Ebene individuellen sittlichen Verhaltens verschoben, was sicherlich einen Teilaspekt des Antisemitismus-Problems trifft, aber falsch wird, wenn zusätzliche Erklärungen fehlen und sich auch in das geschlossene Modell nicht einbeziehen lassen. Angesichts seines historisch begründeten Eigengewichts ist der Antisemitismus also ein ungeeigneter Gegenstand für Frischs Problem, das sich – wie der Roman „Stiller – am ‚privaten‘ Stoff viel einleuchtender abhandeln läßt. Zieht man zum Vergleich Brechts „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ heran, so erweist sich, daß sich Brechts gewiß auch fragwürdige Deutung des Antisemitismus-Problems zur Faschismus-Theorie der Komintern öffnet, daß die Parabel zur Politik hinführt und die Totalität außerästhetisch gewinnt, während Frischs Modell sich auf die eigene Deutung eines erfahreneren Lebensproblems hin abschließt und damit die Wirklichkeit verkürzt.

Letztlich sind also Frischs beide Modelle nicht befriedigend, weil nicht hinreichend objektiv. Sie erreichen die ihnen vielfach nachgerühmte Universalität auf Kosten ihrer Verbindlichkeit. Damit verfällt Frisch dem Dilemma, das er angesichts der Züricher Uraufführung von Brechts „Turandot“ in seinem Tagebuch beschrieben hat: „Die Parabel stimmt weder für den westlichen noch für den östlichen Teil so recht, gibt aber wie jede Parabel vor, irgendeinen Nagel auf den Kopf zu treffen“; sie erweist sich damit als „Kindertheater für Intellektuelle“. Das gilt für die von vornherein auf abstrakt-allgemeine Erfahrungen hin entworfenen Modelle


für historisch überholt hält, sich von ihrer „Pseudo-Verbindlichkeit“ distanziert und „etwas auf die Bühne bringen (möchte), was nicht mehr der Rückübersetzung durch den Zuschauer bedarf“.78

Überliefert und sozusagen zur Verfügung waren als letzte Stufe die Brechtischen Parabeln und dann die absurden Parabeln – Ionesco, Adamov, Beckett –, beides aber parabolische Zurechnungen des wirklichen Stoffes. Ich habe dann bemerkt, daß die Parabelform nicht mehr ausreicht, eben jene verfeinerten Formen gesellschaftlicher Brutalität, mit denen wir es seit 1950 zu tun haben, zum Ausdruck zu bringen. Da müssen neue Formen gesucht werden, und die sind noch nicht gefunden.74

Ob die Mischform hierfür der richtige Weg ist, darf bezweifelt werden, und ob sich aus ihr eine neue Form konstituieren läßt, ist bis jetzt noch nicht abzusehen.


74 ebd., S. 138
75 Siehe Anm. 33.


76 Zur Präzisierung dieser so griffigen wie unverbindlichen und ungenauen Formel s. K.-D. Müller, Der Philosoph auf dem Theater, a. a. O. (s. Anm. 21), S. 67 ff.