

SCHILLER UND BRECHT.

Ein Vergleich einiger ihrer Werke mit einigen Aspekten
ihres theoretischen Schrifttums als Ausgangspunkt

deur Maria van den Berg

Voorgelê ter nakoming van 'n gedeelte van die vereistes vir
die graad MAGISTER ARTIUM in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.
Januarie 1975

Studieleier: Dr. L.R. Tönsing

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van die koste van hierdie navorsing word hierby erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is die van die skryfster en moet in geen geval beskou word as 'n weergawe van die menings of gevolgtrekkings van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

DANKESWORT

Mein Dank gilt besonders meinem Studienleiter, Herrn Dr. L.R. Tönsing, in dem ich einen jederzeit hilfsbereiten und sachkundigen Berater fand.

Frau M. Tönsing möchte ich herzlich danken für die Schreibmaschinenarbeit, die sie mit grosser Genauigkeit erledigt hat.

Meinem Bruder, Herrn Dirk van den Berg, danke ich für manch ein lehrreiches Gespräch über die Kantische und Marxsche Philosophie.

Meinen Eltern danke ich für ihre Ermutigung und Geduld.

Mein Dank gilt zuletzt dem Personal der Bibliothek Ferdinand Postma für ihre jederzeitige Hilfsbereitschaft.

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG

- 1. BEGRÜNDUNG DER THEMAWAHL 1
- 1.1 Die Vergleichbarkeit der beiden Schriftsteller 1
- 1.2 Literaturübersicht 3
- 2. PROBLEMSTELLUNG 4

KAPITEL I: SCHILLER UND BRECHT: "LEBENDE GESTALT" UND "LEBENDE ABBILDUNG"

- 1. THEORIE 8
- 1.1 Schiller 8
- 1.2 Brecht 10
- 2. DER ZWECK DER KUNST BESTIMMT DIESE TRENNUNG
ODER NICHT-TRENNUNG VON KUNST UND LEBEN 13
- 3. PRAXIS 15
- 3.1 Epische Elemente 15
- 3.2 Tragödien und "komische Stücke" 19
- 3.3 Poetisierung der Geschichte und "Historisierung" 20
- 3.4 Landschaftsschilderung 21
- 3.5 Charakter 21
- 3.6 Verssprache 22
- 3.7 Fabel 23
- 3.8 Wirklichkeitsferne Situationen 24
- 3.9 Spiel 24
- 4. ZUSAMMENFASSUNG 26

KAPITEL II: SCHILLER UND BRECHT: EINHEIT UND ZERSTÜCKLUNG DER HANDLUNG

- 1. THEORIE 32
- 1.1 Schiller und Brecht: Dualismus und Dialektik 32
- 1.2 Verknüpfung der Begebenheiten 34
- 2. EINHEIT UND ZERSTÜCKLUNG DER HANDLUNG IN DER PRAXIS 35
- 2.1 Epische Elemente 35
- 2.1.1 Der Chor in Schillers "Braut von Messina" und der Sänger
in Brechts "Kaukasischem Kreidekreis" 35

2.1.2	Schiller: Monologe und das Reflektieren der Charaktere und Brecht: Songs und Wendungen zum Publikum	39
2.2	Verknüpfung der Begebenheiten	43
2.2.1	Schiller: jede Szene für die andere und Brecht: jede Szene für sich	43
2.2.2	Handlungslinien	46
2.2.3	Spannung auf den Gang und Spannung auf den Ausgang	47
2.2.4	Mehrschichtigkeit	48
2.3	Die äusseren Hilfsmittel der theatralischen Vorstellung	51
3.	ZUSAMMENFASSUNG	51

KAPITEL III: SCHILLER UND BRECHT: HANDLUNGSDRAMA UND SITUATIONSTHEATER

1.	DAS VERHÄLTNIS : CHARAKTER-HANDLUNG IN SCHILLERS SITUATIONSTHEATER	56
1.1	Der Charakter ist der Handlung untergeordnet	56
1.2	Charakter und Umstände erzeugen die Begebenheiten	58
2.	DAS VERHÄLTNIS : FABEL - CHARAKTER IN BRECHTS SITUATIONSTHEATER	60
2.1	Der Charakter (die Figur) ist der Fabel untergeordnet	60
2.2	Charakter (Figur) und Umstände erzeugen die Situationen	65
3.	VERGLEICHENDE ZUSAMMENFASSUNG	67

KAPITEL IV: SCHILLER UND BRECHT: OBJEKTIVE KUNST?

1.	DER DICHTER UND SEINE KUNST	71
1.1	Kunst und Weltanschauung	71
1.2	Schiller: "objektiver" Schein und Brecht: subjektive Wirklichkeit	73
1.3	Schiller: ästhetische Erziehung des Menschen und Brecht: sozial-politische Erziehung	74
1.3.1	Theorie	74
1.3.2	Praxis	77
1.3.3	Vergnügen und Didaktik	79
2.	DER ZUSCHAUER UND DIE KUNST	82
2.1	Schiller: ästhetische Beurteilung und Brecht: kritisch-produktive Haltung	82
2.1.1	Die ästhetische Beurteilung	82
2.1.2	Ästhetische Beurteilung in der Praxis	83
2.1.3	Die kritisch-produktive Haltung	85
2.1.4	Die kritisch-produktive Haltung in der Praxis	86

2.2	Einführung und/oder Distanz?	87
2.2.1	Brecht	87
2.2.2	Schiller	89
3.	DAS KUNSTWERK AN SICH	91
3.1	Interpretationsmöglichkeiten	91
3.2	Die sogenannte "vierte Wand"	92
4.	ZUSAMMENFASSUNG	98

KAPITEL V:	ERGEBNISSE	108
------------	------------	-----

SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS	113
------------------------	-----

EINFÜHRUNG

1. BEGRÜNDUNG DER THEMAWAHL

1.1 Die Vergleichbarkeit der beiden Schriftsteller

Schiller hat eine Kant darin nachfolgende, dualistische Weltanschauung; Brecht hat eine Marx darin nachfolgende, dialektische Weltanschauung.

Dualismus und Dialektik stehen in einem Zusammenhang zu einander. Sowohl Dualismus als Dialektik enthält Spannung.

Es gibt eine dualistische Spannung zwischen dem schillerschen Bereich des Sinnlichen und dem schillerschen Bereich des Sittlichen, zwischen Stofftrieb und Formtrieb, denn obwohl diese Bereiche einander opponieren, ergänzen sie sich doch: "Beyde Principien [d.h. der Stofftrieb und der Formtrieb] sind einander zugleich subordiniert und coordiniert [---]."¹ Schiller versöhnt diese dualistische Spannung im Bereich des Ästhetischen, im Spieltrieb, im Idealreich der Kunst: "Der sinnliche Trieb will, dass Veränderung sey, dass die Zeit einen Inhalt habe; der Formtrieb will, dass die Zeit aufgehoben, dass keine Veränderung sey. Derjenige Trieb also, in welchem beyde verbunden wirken, [---] der Spieltrieb also würde dahin gerichtet seyn, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Seyn, Veränderung mit Identität zu vereinbaren."²

Nach Brecht gibt es eine dialektische Spannung zwischen der These (die Menschen und Zustände, wie sie sind) und der Antithese (das, was sie anders macht).

Die These und die Antithese ergänzen einander nicht, sondern sie opponieren einander und schliessen einander aus: "In den Dingen, Menschen, Vorgängen steckt etwas, was sie so macht, wie sie sind, und zugleich etwas, was sie anders macht. Denn sie entwickeln sich, bleiben nicht, verändern sich bis zur Unkenntlichkeit."³

Diese dialektische Spannung: These-Antithese wird aufgehoben in der Synthese (das Aufheben des Widerspruches zwischen dem Sosein und dem Anderssein der Dinge), die sofort wieder als These eine weitere dialektische Entwicklung zur Folge hat: "Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens der Menschen [---]. Das kann nur geschehen dadurch, dass man das Augenmerk auf alles

Unfeste, Flüchtige, Bedingte richtet, kurz auf die Widersprüche in allen Zuständen, *welche die Neigung haben, in andere widerspruchsvolle Zustände überzugehen.*"⁴

Diese dialektische Entwicklung ist auch die Grundlage des V-Effekts: "Verfremdung als ein Verstehen (verstehen - nicht verstehen - verstehen), Negation der Negation."⁵

Also: Spannung gibt es in den Weltanschauungen beider Dichter. Schiller möchte diese Spannung im Bereich des Ästhetischen lösen; Brecht aber möchte diese Spannung als Bedingung für Entwicklung beibehalten.

Das kommt auch in der Kunst beider Schriftsteller zum Ausdruck. Schiller verknüpft die verschiedenen Elemente des Kunstwerkes zu einer Einheit, zu einer Gesamthandlung, in der alle Gegensätze versöhnt sind. Brecht verknüpft die verschiedenen Elemente zu einer Montagestruktur, in der die verschiedenen Elemente nicht versöhnt, sondern bloss verknüpft sind.

Dass die Kunst beider Schriftsteller auf irgendeine Weise in Zusammenhang steht oder wenigstens vergleichbar ist, zeigt uns schon die Tatsache, dass so viele theoretische Aussagen Brechts sich auf Schiller beziehen. Wir nennen bloss einige Beispiele zur Illustration:

- a. "Die Schillersche Unterscheidung, dass der Rhapsode seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Mime die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, trifft nicht mehr so zu."⁶
- b. "Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein. [---]. Er kannte nichts, was amüsanter und befriedigender sein konnte, als Ideale zu propagieren."⁷
- c. Gerade das, was Schillers Kunst, Theorie und Praxis, zum Ziel hat, nämlich die Autonomie der Kunst, lehnt Brecht ab. Nach Brecht soll die Kunst dem Gesellschaftlichen dienen: "Ein Theater, das die Produktivität zur Hauptquelle der Unterhaltung macht, [---], muss sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen."⁸

1.2 Literaturübersicht

Brecht und Lessing wurden von Hans Schrimpf⁹ und von Paolo Chiarini¹⁰ miteinander verglichen, Theodor Luthardt¹¹ hat ein vergleichendes Studium über Brecht und Stanislawski gemacht, R.B. Parker¹² hat auf die Übereinkunft zwischen Brecht und Shakespeare hingewiesen und Wolfgang Monecke¹³ auf die Übereinkunft zwischen Hugo von Hoffmannsthal und Brecht, aber zur Zeit des Zustandekommens dieser Arbeit verfügten wir nur über vier vergleichende Studien über Brecht und Schiller, die alle als Zeitschriftartikel erschienen.

Sowohl Siegfried Puknats Aufsatz "Brecht and Schiller: nonelective affinities"¹⁴, als Marianne Kestings ganz kurzer Aufsatz "Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet"¹⁵, bezieht sich nur auf das theoretische Schrifttum Schillers und Brechts.

In Marianne Kestings Aufsatz handelt es sich in erster Linie um die Verbindung von Didaktik und Vergnügen in der Kunst dieser beiden Schriftsteller.

Auch Siegfried Puknat betrachtet im Grunde nur die Verbindung von Didaktik und Vergnügen. Er weist darauf hin, dass beide Schiller und Brecht in ihren frühen theoretischen Schriften - nämlich in Schillers Aufsatz "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" (1784) und in Brechts Aufsatz "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?" (1936) - das Schwergewicht auf das Didaktische legen. Aber später, seit Schillers Aufsatz "Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" (1791) und Brechts Abhandlung "Kleines Organon für das Theater" (1948), verbinden beide Dichter Vergnügen und Didaktik.

Im Gegensatz zu den Aufsätzen von Marianne Kesting und Siegfried Puknat, in denen es sich nur um die Kunsttheorie der beiden Schriftsteller handelt, handelt es sich in Gerd Müllers Aufsatz "Brechts 'Heilige Johanna der Schlachthöfe' und Schillers 'Jungfrau von Orleans'"¹⁶ nur um die Kunstwerke selbst. Von einer Auseinandersetzung des modernen Theaters mit der klassischen Tradition kann kaum die Rede sein, denn Gerd Müller beschränkt seinen Vergleich auf eine Betrachtung der Fabel der betreffenden Werke.

Im ersten Teil seines Aufsatzes "Brecht und Schiller"¹⁷ betrachtet Gunter Hartung die frühen Werke dieser beiden Schriftsteller. Im zweiten Teil seines Aufsatzes wird, ebenso wie in Gerd Müllers Aufsatz, die Fabel von Schillers "Jung-

frau von Orleans" mit der Fabel von Brechts Stück "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" verglichen. Im letzten Teil des Aufsatzes werden die Schillerbearbeitungen Brechts, die "Maria Stuart"-Szene, "Die Glocke" und "Die Bürgschaft", ganz kurz erwähnt.

Überfliegen wir den Inhalt dieser vier Artikel, so stellen wir fest, dass Ludwig Tönsing mit Recht sagt: "Eine eingehende Studie über Schiller und Brecht steht noch aus."¹⁸

Auch Heinz Ide hat auf diese Lücke in der Literaturforschung hingewiesen: "Die noch ausstehende Abhandlung 'Schiller und Brecht' hätte nicht geringere Berechtigung als die über 'Schiller und Sartre' (Käte Hamburger)."¹⁹

2. PROBLEMSTELLUNG

In dieser Arbeit soll die Kunsttheorie und die Kunst Schillers mit der Theorie und Praxis Brechts verglichen werden.

Die vorliegende Arbeit will sich auf vier Aspekte des Vergleiches beschränken: die Trennung oder Nicht-Trennung von Kunst und Leben, die Einheit oder Zerstücklung der Handlung, die Verlagerung des Schwergewichts von dem Charakter auf die Handlung oder Fabel, die Objektivität der Darstellung und der Beurteilung.

Nur dieser letzte Aspekt wird zum Teil in den Artikeln von Siegfried Puknat und Marianne Kesting berücksichtigt, die beide die Verbindung von Didaktik und Vergnügen bei Schiller und Brecht hervorheben.

Sowohl Gunter Hartungs Aufsatz als der von Gerd Müller trägt zum Thema der vorliegenden Arbeit nichts bei.

Im Gegensatz zu den vier obenberücksichtigten Artikeln, will diese Arbeit sowohl die Kunsttheorie als die Kunstwerke dieser beiden Schriftsteller berücksichtigen.

Da sowohl Schiller als Brecht eine wesentliche Entwicklung durchmacht, will diese Arbeit sich auf die reifen Werke Schillers und auf die späten Werke Brechts beschränken.

Wir können die Entwicklung der beiden Schriftsteller wie folgt schematisch darstellen:

Schiller:

Moralisierung der Kunst		Entmoralisierung der Kunst
Betonung des Sozial-Politischen (vgl. "Kabale und Liebe" und "Don Carlos")		Betonung des Rein-Menschlichen
Subjektivität (Identifizierung mit seinen Helden)		Objektivität (Distanzierung von seinen Helden)
Das Schicksal als transzendente Macht		Das Schicksal als immanente Macht
Das Ausgeliefertsein des Menschen an das Schicksal	Sein Kantstudium	Die Möglichkeit der Selbstent- scheidung, dem Schicksal zum Trotze
Die Verwirklichung der absoluten Idee		Der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit
Die Betonung der Einzelheiten		Die Betonung des Gefüges

Brecht:

Brechts Frühwerk steht im Zeichen eines schrankenlosen Individualismus (vgl. "Baal")		Im Spätwerk zeigt Brecht sich jedoch als Bejaher des Kollektivs
Zynischer Nihilismus (vgl. "Baal")	Sein Marxstudium	Sozial-politische Kritik

Alle Ergebnisse der vorliegenden Arbeit beziehen sich also nur auf die Kunst-
theorie und die Kunstwerke des *reifen* Schiller und des *späten* Brecht und nur
ihre *späten* theoretischen Schriften und ihre *späten* Werke werden berücksich-
tigt.²⁰

-
1. Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen und hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schillerarchiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Gerhard Fricke, Hermann Schneider u.a., Weimar 1943ff., Bd.20, S.248, Z.19ff.
 2. Ebd., S.353, Z.30ff.
 3. Bertolt Brecht. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, Bd.16, S.925. - Fortan zitiert als Gesammelte Werke.

4. Ebd., S.923.
5. Gesammelte Werke, Bd.15, S.360.
6. Gesammelte Werke, Bd.16, S.684.
7. Gesammelte Werke, Bd.15, S.270.
8. Gesammelte Werke, Bd.16, S.672.
9. Schrimpf, Hans Joachim: Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater, Pfullingen 1965.
10. Chiarini, Paolo: Lessing und Brecht. Einiges über die Beziehung von Epik und Dramatik. In: Sinn und Form, Bd.9, 1957, S.188-203.
11. Luthardt, Theodor: Vergleichende Studien zu Bertolt Brechts "Kleines Organon für das Theater". Versuch einer Interpretation, als Beitrag zur zeitgenössischen Theatersituation gedacht, Jena 1955.
12. Parker, R.B.: Dramaturgy in Shakespeare and Brecht. In: University of Toronto Quarterly, Bd.32, 1962/3, S.229-246.
13. Monecke, Wolfgang: Hugo von Hoffmannsthal und Bertolt Brecht. Zur Genesis des Verfremdungseffekts. In: Orbis Litterarum, Bd.20, 1965, S.32-51.
14. Puknat, Siegfried B.: Brecht and Schiller: nonelective affinities. In: Modern Language Quarterly, Bd.26, 1965, S.558-570.
15. Kesting, Marianne: Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet. Ein Vergleich der Theatertheorie Schillers und Brechts. In: Augenblick, Bd.2, 1959, S.4-6.
16. Müller, Gerd: Brechts "Heilige Johanna der Schlachthöfe" und Schillers "Jungfrau von Orleans". Zur Auseinandersetzung des modernen Theaters mit der klassischen Tradition. In: Orbis Litterarum, Bd.24, 1969, S.182-200.
17. Hartung, Gunter: Brecht und Schiller. In: Sinn und Form, Bd.18, Sonderheft 1, 1966, S.743-766.
18. Tönsing, Ludwig: Schillers "Jungfrau von Orleans". Struktur und Interpretation, Potchefstroom 1971, S.21, Anm.59.
19. Ide, Heinz: Zur Problematik der Schillerinterpretation. Überlegungen zur "Jungfrau von Orleans". In: Jahrbuch der Wittheit zu Bremen, Bd.8, 1964, S.42.
20. Unter späten theoretischen Schriften versteht die Verfasserin Brechts Schriften seit 1927 und Schillers Aufsätze und Briefe seit 1790. Die folgenden Werke werden berücksichtigt:
 Schiller: "Wallenstein" (1800)
 "Maria Stuart" (1801)
 "Die Jungfrau von Orleans" (1801)
 "Die Braut von Messina" (1803)
 Brecht: "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" (1929/30)
 "Das Leben des Galilei" (1938/39)

"Mutter Courage und ihre Kinder" (1939)
"Der gute Mensch von Sezuan" (1938/40)
"Der kaukasische Kreidekreis" (1944/45)

KAPITEL I

SCHILLER UND BRECHT: "LEBENDE GESTALT" UND "LEBENDE ABBILDUNG"

In diesem Kapitel wird die Trennung oder Nicht-Trennung von Kunst und Leben bei Schiller und Brecht untersucht.

1. THEORIE

1.1 Schiller

Die Kunstauffassung des späten Schiller und vor allem seine Trennung von Kunst und Leben gehen aus dem kantischen Dualismus seines Welt- und Menschenbildes hervor.

Schiller sieht den Menschen als eine "sinnlich-vernünftige Natur"¹. Als sinnlich-beschränktes Wesen steht der Mensch unter dem Zwang der Natur und des Schicksals. Als sittlich-vernünftiges Wesen, als "reine Intelligenz"², ist er jedoch frei von den Schranken der Wirklichkeit. Schiller unterscheidet einen Bereich der Natur, des Stofftriebes, und einen Bereich der Freiheit, des Formtriebes,³ und als sinnlich-sittliches Wesen ist der Mensch Bürger beider Welten. "Das bleibende nennt sie [die Abstraktion] seine Person, das wechselnde seinen Zustand."⁴ "Um also nicht bloss Welt zu seyn, muss er der Materie Form ertheilen; um nicht bloss Form zu seyn, muss er der Anlage, die er in sich trägt, Wirklichkeit geben. [---] Hieraus fliessen nun zwey entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen, die zwey Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur. Das erste dringt auf absolute Realität: er soll alles zur Welt machen, was bloss Form ist [---]: das zweyte dringt auf absolute Formalität: er soll alles in sich vertilgen, was bloss Welt ist [---]; mit andern Worten: er soll *alles innre veräussern und alles äussere formen*."⁵

So wie der Mensch "alles innre veräussern" und "alles äussere formen" soll, so soll auch die Kunst "alles innre veräussern", d.h. das "Uebersinnliche"⁶ darstellen, "den Geist des Alls ergreifen und in eine körperliche Form"⁷ binden, die unter der Decke der Erscheinungen liegende Natur gestalten, und so soll auch die Kunst "alles äussere formen, d.h. das Leben poetisch organisieren, verdichten zur poetischen Wahrheit, zur "lebenden Gestalt".⁸

Ludwig Tönsing meint, dass dem Dichter gerade aus dieser Trennung von Kunst und Leben die neue Aufgabe erwächst "das Getrennte aufs neue zu vereinigen in Gestalt und Sinnbild"⁹. Die Verfasserin meint jedoch, dass Schiller Kunst und Leben *zugleich* trennt und vereinigt.

Gerade das, wodurch Kunst und Leben getrennt werden, d.h. das Formen des Äusseren und das Veräussern des Inneren, vereinigt zugleich auch Kunst und Leben. Indem das Leben in der Kunst entstofflicht wird, das Äussere geformt wird, das Reelle ideelle Gestalt bekommt, werden Kunst und Leben getrennt, aber das *Leben* wird in der Kunst verdichtet zur poetischen Wahrheit, nicht bloss "phantastische Gebilde willkürlich"¹⁰ aneinandergereiht, daher sind Kunst und Leben verbunden. Auf gleiche Weise werden Kunst und Leben getrennt, indem das Innere veräusserlicht wird, das *Unsichtbare* dargestellt wird, aber weil das Unsichtbare die Natur, die "unter der Decke der Erscheinungen"¹¹ liegt, der "Geist des Alls"¹² ist, sind Kunst und Leben auch wieder verbunden.

Ebenso wie dieses Formen des Äusseren und dieses Veräusserlichen des Inneren zugleich ideell und reell sind (ideell: das Formen und das Innere, reell: das Äussere und die Veräusserlichung), so ist die ganze Kunst "zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell"¹³. Die Kunst ist nicht bloss real, nicht nur eine blosser Nachahmung des Lebens. Sie ist auch nicht bloss ideell, nicht bloss Phantasie. Die Kunst ist zugleich ideell und real. Darüber schrieb Schiller am 17. August 1797 in einem Brief an Goethe: "Weil aber, nach meinem Begriff, das Ästhetische Ernst und Spiel zugleich ist, wobei der Ernst im Gehalte und das Spiel in der Form gegründet ist ...",¹⁴ und in seinem Aufsatz "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" heisst es: "... wie sie [die Kunst] das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann"¹⁵. Weil die Kunst mit der Natur übereinstimmt, ist sie ein "Symbol des Wirklichen"¹⁶, "lebende Gestalt"¹⁷, nicht gestaltetes Leben.

Dass Schiller Kunst und Leben zugleich trennt und vereinigt, betont folgendes Zitat aus seinem Brief vom 14. September 1797 an Goethe: Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dass er sich über das Wirkliche erhebt [Kunst und Leben trennt] und dass er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt [Kunst und Leben vereinigt]. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst."¹⁸

Schiller hat seine Theorie über die Trennung und Vereinigung von Kunst und Leben in meisterhafter Verdichtung im "Wallenstein"-Prolog zusammengefasst. Dass

Kunst und Leben getrennt werden, zeigt uns die letzte Verszeile:

"Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst."¹⁹ (V.138)

Der Ernst des Lebens, "des Lebens Bühne" (V.69), wird in der Kunst, auf der "Schattenbühne" (V.67) entstofflicht, vom Zwang der Natur befreit. "Das düstre Bild der Wahrheit" (V.133f) wird "in das heitere Reich der Kunst" (V.133) hinübergespielt, die Wirklichkeit zur Dichtung gemacht. Die Naturwirklichkeit wird aufgehoben und eine Kunstwahrheit hergestellt.

Dass Kunst und Leben aber zugleich auch vereinigt werden, betonen schon die ersten Verszeilen:

"Der *scherzenden*, der *ernsten* Maske Spiel
[---]
Vereinigt uns aufs neu in diesem Saal -".¹⁹

Im Scherz des Spiels liegt der Ernst des Lebens. Der Ernst des Lebens wird im Scherz des Spiels deutlich gemacht, denn die Kunst ist ein Symbol des Lebens. Wie im Leben, wird auch in der Kunst um "Herrschaft und um Freiheit gerungen" (V.66). So führt die Kunst "alles zur Natur zurück" (V.107). Die Kunst bringt uns "den grossen Gegenstand" (V.57), das Leben, "in einer Reihe von Gemälden" (V.122).

1.2 Brecht

So wie Schillers Kunstauffassung im "Wallenstein"-Prolog zusammengefasst wurde, so wurde Brechts Kunstauffassung in der "Strassenszene" aus dem "Messingkauf" kurz zusammengefasst. Das betont schon der Untertitel: "Grundmodell einer Szene des epischen Theaters."²¹ "Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenversammlung, wie das Unglück passierte" ("Strassenszene", S.546). Brecht trennt also Kunst und Leben nicht, sondern sieht die Kunst als eine "lebende Abbildung"²² des Lebens. Im ersten Absatz des "Kleinen Organon für das Theater" definiert Brecht das Theater als "lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen"²³, und durch das ganze "Kleine Organon für das Theater" hindurch wird das Wort "Abbildung" zur Bezeichnung des Wesens der Kunst und des Theaters verwendet.

"Unser Demonstrant braucht nicht alles, nur einiges von dem Verhalten seiner Personen zu imitieren, ebensoviel, dass man ein Bild bekommen kann." ("Strassenszene", S.549) Die Brechtsche Kunst ist also keine Nachahmung der Wirklichkeit,

sondern eine Interpretation des Lebens. Die Kunst ist kein "Abklatsch des Lebens"²⁴. Ebenso wie Schiller, lehnt Brecht eine naturalistische Darstellung und eine ganz wirklichkeitsferne, bloss auf Phantasie beruhende Darstellung ab.

Schillers Kunst, wie Brechts Kunst, ist eine Interpretation des Lebens. Der Unterschied liegt darin, dass Brecht das Sichtbare (Verkehrsunfall) und Schiller das Unsichtbare ("Geist des Alls") darstellt.

Nach Brecht soll die Kunst ganz real sein und soll niemanden "aus dem Alltag in eine höhere Sphäre"²⁵ locken: "Unser Strassenunfall war nichts Erfundenes" ("Strassenszene", S.555).

Brecht bezeichnet seine Kunst als "realistisch" und versteht darunter die Darstellung der sozialen Verhältnisse in ihrer Vieldeutigkeit, denn für ihn gibt es ohne Dialektik keinen Realismus.²⁶ Als Marxist sieht Brecht das Ideelle bloss als Spiegel des Realen. Das Sein bestimmt das Bewusstsein, daher soll das Sein auch die Kunst bestimmen: "Die Kunst spiegelt all dies wider; Denkweisen sind Teil der Lebensweisen."²⁷

Dagegen sieht Schiller, wie schon angedeutet, die Kunst als zugleich ideell und real, als getrennt vom Leben und als verbunden mit dem Leben. Einerseits soll die Kunst uns "in eine höhere Sphäre" locken, aber andererseits soll die Kunst uns gerade lehren, wie wir unser Schicksal *im* Leben meistern können.

Brecht meint, sein Theater unterscheide sich vom "gewöhnlichen Theater": "Völlig entscheidend ist es, dass ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer Strassenszene ausfällt: die Bereitung der Illusion." ("Strassenszene", S.547) "Die Kunst soll keine Illusion der Wirklichkeit schaffen, sondern den Charakter der Wiederholung haben." ("Strassenszene", S.548)

Dabei beschuldigt er die aristotelische Dramatik dessen, dass sie ihre Wirkung durch trügerische, auf Illusion beruhende Weltbilder erreicht: "Sie erreicht ihre Wirkung auch mit mangelhaften, trügerischen oder veralteten Weltbildern. Vermittels der künstlerischen Suggestion, die sie auszuüben weiss, gibt sie den ungereimtesten Behauptungen über menschliche Beziehungen den Anschein von Wahrheit. [---] Die Kunst erreicht dieses Privileg, ihre eigene Welt bauen zu dürfen, die sich mit der andern nicht zu decken braucht, durch die auf Basis der Suggestion hergestellten Einfühlung des Zuschauers in die Vor-

gänge auf der Bühne."²⁸

Also, nach Brecht schafft "das Theater wie man es vorfindet" - das schliesst also Schillers Dramen ein - eine Illusion der Wirklichkeit, die in Wahrheit ein trügerisches Bild des Lebens ist. Brecht wird nicht müde, die Wirkungen des dramatischen Theaters mit der Terminologie der Magie und der Rauschgiftbräuche zu bezeichnen, als ein "in Trance Versetzen"²⁹, ein Locken "in eine höhere Sphäre"³⁰, und er betont, dass die Tatsache, dass die Kunst nur ein Schein ist, bei dem aristotelischen Theater "möglichst sorgfältig versteckt bleiben"³¹ muss.

Diese Bezeichnung passt jedoch gar nicht zu Schiller. Seine Kunst will keine Illusion der Wirklichkeit schaffen. Er trennt ja gerade Kunst und Leben, entstofflicht das Leben in der Kunst. Schiller betont oft, dass die Kunst bloss Schein, Spiel ist: "... die Kunst, deren Wesen Schein ist"³² und dass der Künstler das zeigen muss: "Es versteht sich von selbst, dass hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt - den man folglich liebt, weil er Schein ist"³³ Noch stärker wird das in einem Brief vom 24. August 1798 an Goethe betont: "... sobald man ferner daran denkt, dass der Dichter sowie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, dass ers tut"³⁴

Brecht verurteilt nicht nur die Kunst als Illusion der Wirklichkeit, sondern auch jede "Idealisierung"³⁵ des Lebens in der Kunst, denn ihm soll die Kunst ein korrektes Abbild des Lebens sein. Die Kunst soll "historisieren", sie soll die Vorgänge als "einmalig vorübergehend" darstellen. "Historisierung" ist die Darstellung "historische[r] Vorgänge" als "einmalige[r], vorübergehende[r], mit bestimmten Epochen verbundene[r] Vorgänge."³⁶

Aber auch dieser Vorwurf trifft nicht auf Schiller zu, denn auch Schiller lehnt die Idealisierung des Lebens ab: "Vordem habe ich wie im Posa und Karlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im 'Wallenstein' will ich es probieren, und durch die blossе Wahrheit für die fehlende entschädigen."³⁹ Schiller idealisiert nicht das Leben, sondern poetisiert, verdichtet das Leben zur "lebenden Gestalt", zur poetischen Wahrheit.

Brecht ist der Ansicht, "... dass die heutige Welt auch auf dem Theater wie=

dergegeben werden kann, aber nur wenn sie als *veränderbar* aufgefasst wird"³⁸.
"Diese Methode [der materialistischen Dialektik] behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit."³⁹

Brecht stellt die Welt mit ihren Gegensätzen, die Welt, wie sie ist, und ihre Möglichkeiten der Veränderung in der Zukunft dar. Dagegen versöhnt Schiller die Gegensätze des Lebens in der Kunst und zeigt die Möglichkeiten des Menschen im Reich der Einbildungskraft, *nicht* in der Wirklichkeit.

2. DER ZWECK DER KUNST BESTIMMT DIESE TRENNUNG ODER NICHT-TRENNUNG VON KUNST UND LEBEN

In Schillers Aufsatz "Über die tragische Kunst" heisst es: "... die Form ist das Mittel durch welches sie [die Kunst] ihren Zweck erreicht."⁴⁰ Auch Brecht betont, dass der Zweck die Form bestimmt: "Erst der neue Zweck macht die neue Kunst. Der Zweck heisst: Pädagogik."⁴¹

Nach Brecht soll die Kunst dem Sozialen dienen. Sie kann dem Sozialen nicht dienen, wenn Kunst und Leben getrennt werden, wenn die Kunst keinen Einfluss auf oder keine Beziehung zur Wirklichkeit hat. Die Kunst soll zeigen, wie die Welt ist und wie die sozialen Verhältnisse verändert werden können. "Die Kunst muss sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen."⁴² Weil die "Produktivität Hauptquelle der Unterhaltung"⁴³ ist, weil der Zweck der Kunst, "die nobelste Funktion"⁴⁴ der Kunst, das Vergnügen an den Möglichkeiten der Veränderung in der Welt ist, können Kunst und Leben nicht getrennt werden.

Dagegen sieht Schiller die Kunst als autonome Existenz, die keinem sozial-politischen Zweck dienen soll. Die Kunst kann jedoch nur dann eine autonome Existenz sein, wenn sie frei von den Schranken der Wirklichkeit existiert, daher werden Kunst und Leben von Schiller getrennt. Weil der Zweck der Kunst nach Schiller das Vergnügen an der Freiheit des Geistes ist, eine Freiheit, die bloss in dem Schein der Kunst existiert, müssen Kunst und Leben getrennt werden: "Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuss verschafft. Der höchste Genuss aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte."⁴⁵

Schillers Trennung von Kunst und Leben dient auch einem anderen Zweck. Schiller

will den Menschen durch die Kunst zum vollkommenen Menschsein, zur ästhetischen Freiheit erziehen. Der Mensch ist jedoch "nur da ganz Mensch, wo er spielt"⁴⁶, daher soll die Kunst bloss Spiel, Schein sein, sollen Kunst und Leben getrennt werden. Im Spiel der Kunst werden Stofftrieb und Formtrieb versöhnt, ist der Mensch wahrhaft Mensch und einig mit sich selber. Im Spiel der Kunst genießt der Mensch, frei von den Schranken der Wirklichkeit, die ästhetische Freiheit des Geistes "in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte".

Schiller trennt Kunst und Leben, um die Möglichkeiten des Menschen in der Scheinwelt der Kunst zeigen zu können. Brecht vereinigt Kunst und Leben, um die Möglichkeiten der Welt und des Menschen in der Wirklichkeit zeigen zu können.

Es gibt auch noch einen dritten Grund für Schillers Trennung von Kunst und Leben. Als Nachfolger Kants versucht Schiller die Gegensätze des Lebens, Natur und Freiheit, Natur und Idee, Ernst und Spiel, Stofftrieb und Formtrieb⁴⁷ zu versöhnen. Dazu bietet ihm die Kunst, getrennt vom Leben, die Gelegenheit, denn im Bereich des Ästhetischen werden das der Natur unterworfenen Schöne (das Sinnliche) und das von der Natur unabhängige Erhabene (das Sittliche) versöhnt. "Das Schöne macht sich bloss verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm."⁴⁸ Tönsing sagt mit Recht: "Der Bereich des Schönen, der Versöhnung von Idee und Natur, sowohl als der Bereich des Erhabenen, des Kampfes von Idee und Natur, gehen beide in die übergeordnete Einheit des Ästhetischen ein."⁴⁹

Dagegen möchte Brecht gerade diese Gegensätze des Lebens in der Kunst beibehalten, denn als Marxist sieht er die Veränderung der Welt als Hauptaufgabe des Menschen, der Wissenschaft und der Kunst, und Gegensätze und Dialektik sind die Bedingungen, unter denen Veränderung stattfindet. "Die Stückeschreiber, die die Welt als eine veränderliche und veränderbare darstellen wollen, müssen sich an ihre Widersprüche halten, denn diese sind es, die die Welt verändern und veränderbar machen."⁵⁰

Also, kurz und gut: Brecht trennt Kunst und Leben nicht, weil die Kunst dem Leben dienen soll. Schiller trennt Kunst und Leben, weil die Gegensätze des Lebens in der autonomen Existenz der Kunst versöhnt werden sollen, damit der Mensch das freie Spiel seiner Gemütskräfte im Schein der Kunst genießen kann.

3. PRAXIS

Diese Trennung oder Nicht-Trennung von Kunst und Leben wird von Schiller und Brecht auf mancherlei Weise in der Praxis verwirklicht.

3.1 Epische Elemente

Epische Elemente gibt es bei Schiller und bei Brecht. Bei Schiller wie bei Brecht dienen diese epischen Elemente dazu, "dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären", "die Gewalt der Affekte" zu brechen, "die Täuschung" aufzuheben, "Reflexion und Handlung" zu trennen.⁵¹ Der Unterschied liegt darin, dass diese epischen Elemente bei Brecht eine Einfühlung hemmende, Illusion zerstörende Wirkung haben, und die Niederlegung der sogenannten "vierten Wand" fördern, damit der Zuschauer aus der Kunstwelt in die Wirklichkeit zurückversetzt werde. Bei Schiller dagegen wird durch die epischen Elemente "eine lebendige Mauer" um das Kunstwerk gebaut, die Kunst "von der Wirklichkeit rein" abgeschlossen, die "poetische Freiheit" der Kunst bewahrt, Kunst und Leben getrennt, damit der Zuschauer sich nicht "mit dem Stoffe vermenge", sondern "über demselben schwebe."⁵²

Brechts epische Elemente sind also V-Effekte, die die Kunst entwirklichen und den Zuschauer in die Gegensätze der Wirklichkeit zurückversetzen. Die Schillerschen epischen Elemente dagegen entstofflichen das Leben in der Kunst, trennen Kunst und Leben und befähigen den Zuschauer, frei von den Gegensätzen der Wirklichkeit seine Freiheit des Geistes zu bewahren.

Gerhard Storz meint: "Der Chor entspricht in Schillers Betrachtungen also ziemlich genau dem, was die Dramaturgie Bert Brechts 'Verfremdungseffekt' nennt."⁵³ Siegfried Puknat behauptet: "For both Schiller and Brecht it assists reflection on the part of the spectator cancels out illusion intercepts the powers of the emotions."⁵⁴ Gerhard Storz und Siegfried Puknat haben zwar eingesehen, dass sowohl der Schillersche Chor als der Brechtsche V-Effekt die Täuschung aufheben, die Gewalt der Affekte brechen und Reflexion und Handlung trennen, aber die Tatsache, dass Schiller mit seinem Chor und Brecht mit seinem V-Effekt genau das Entgegengesetzte beabsichtigen: Entwirklichung der Kunst bei Brecht und Entstofflichung des Lebens in der Kunst bei Schiller, haben sie scheinbar nicht eingesehen.

Sie haben auch nicht eingesehen, dass das Epische und das Dramatische bei Schiller nicht getrennt wirken, sondern gerade als eine Einheit. Bei Schiller ergänzen das Epische und das Dramatische einander. Schiller schreibt in seinem Brief vom 26. Dezember 1797 an Goethe dass: "... der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe."⁵⁵ Aber, "die Dichtkunst, als solche, macht alles sinnlich gegenwärtig" und macht "alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe"⁵⁶ Darum wird "die Tragödie [dramatische Kunst] in ihrem höchsten Begriffe also immer zu dem epischen Charakter *hinaufstreben* und dadurch zur Dichtung" werden und "das epische Gedicht wird ebenso zu dem Drama *herunterstreben* und dadurch den poetischen Gattungsbegriff erfüllen."⁵⁷ Das Epische und Dramatische bilden bei Schiller eine Einheit, um das Poetische zu bewahren: "... wenn die zwei Elemente der Poesie, das Ideale und Sinnliche, nicht innig verbunden zusammen wirken, so müssen sie nebeneinander wirken, oder die Poesie ist aufgehoben."⁵⁸ Das Epische und Dramatische dienen bei Schiller gemeinsam, entweder *ineinander* oder *nebeneinander* wirkend, der Gestaltung der poetischen Wahrheit, der Entstofflichung des Lebens in der Kunst.

Wir nennen einige Beispiele aus dem "Kaukasischen Kreidekreis" und aus der "Braut von Messina" um Brechts Entwirklichung der Kunst mittels des Gegensatzes von epischen und dramatischen Elementen und Schillers Entstofflichung des Lebens in der Kunst mittels der Zusammensetzung von epischen und dramatischen Elementen zu illustrieren.

In dem "Kaukasischen Kreidekreis" erzählt der Sänger:

"In alter Zeit, in blutiger Zeit
Herrschte in dieser Stadt, [---]
Ein Gouverneur [---]
An einem Ostersonntagmorgen
Begab sich der Gouverneur mit seiner Familie
In die Kirche [---]" (S.146)⁵⁹,

und plötzlich wird seine Erzählung unterbrochen. Das, was er soeben als vergangen erzählt hat, wird jetzt als gegenwärtig demonstriert. Dieser Gegensatz: episch-dramatisch, Vergangenheit-Gegenwart, bildet einen V-Effekt, wirkt befremdend, erinnert den Zuschauer daran, dass es bloss Theater ist und versetzt ihn dadurch in die Wirklichkeit zurück, fordert ihn zur kritischen Distanz auf.

Etwas weiter kommentiert der Sänger als allwissender Interpret, der den Verlauf der Handlung überschaut:

"Die das Glück der Mächtigen nicht teilen,
Teilen oft ihr Unglück [---]" (S.158),

und gleich danach wird das Erzählte auf dieselbe Weise szenisch dargestellt, demonstriert.

In der "Braut von Messina" berichtet der erste Chor über den Brudermord:

"[---] Aber das Ungeheure auch
Lerne erwarten im irdischen Leben!
Mit gewaltsamer Hand
Löset der Mord auch das heiligste Band [---]" (V.2292ff)⁶⁰,

und nachdem Don Manuel dem Chor erzählt hat, wo und wie er Beatrice kennenlernte, liefert der Chor den folgenden Kommentar:

"Mit Furcht, o Herr, erfüllt mich dein Bericht.
Raub hast du an dem Göttlichen begangen,
Des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,
Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht." (V.719ff)

Dass der Chor auch als allwissender Interpret kommentiert, der den Verlauf der Handlung überschaut, zeigt uns das Wehrufen des Chors, nachdem die Mutter unweisend ihren eigenen Sohn verflucht hat. (V. 2327)

So können wir viele Beispiele nennen, aber diese Beispiele genügen zu zeigen, dass es formal keinen Unterschied zwischen der Schillerschen und der Brechtschen Abwechselung der epischen und dramatischen Elemente gibt. Bei Brecht wie bei Schiller unterbrechen die epischen Elemente (Chor oder Sänger) die Handlung formal und wirken dadurch gewissermassen befremdend. Auch funktionell gibt es keinen Unterschied, denn bei Brecht wie bei Schiller verbinden diese epischen Elemente die verschiedenen Teile der Handlung. Ohne das epische Element ist der Verlauf der Handlung nicht möglich, denn der Chor oder Sänger erzählt nicht bloss das, was szenisch dargestellt wird, sondern gibt auch weitere Information, die für den logischen Zusammenhang unentbehrlich ist.

Der einzige Unterschied ergibt sich aus dem Zweck dieser epischen und dramatischen Elemente. Bei Brecht sollen sie als Gegensätze einen V-Effekt bilden, damit die Kunst entwirklicht werde; bei Schiller sollen sie einander ergänzend eine Einheit bilden, das Poetische unterstützen, "eine lebendige Mauer" um die Kunst bauen, damit Kunst und Leben getrennt werden und der Zuschauer seine Freiheit des Geistes im Schein geniessen kann.

Ein Vergleich der Schillerschen Monologe und des Reflektierens seiner Charaktere

mit den Brechtschen Songs und Wendungen zum Publikum zeigt uns jedoch einen geringen Unterschied zwischen Schiller und Brecht.

Die Monologe und das epische Berichten der Schillerschen Charaktere unterbrechen zwar formal die dramatische Handlung, aber funktionell setzen sie die Handlung fort. Diese Unterbrechungen sind nicht auffallend oder befremdend.

So *erzählt* Don Manuel dem Chor in einem langen Bericht, der wie folgt anfängt:

"Vernehmet denn und hört, wie mir geschah" (V.681),

wo und wie er Beatrice kennenlernte. Sein Berichten unterbricht zwar formal die dramatische Handlung, aber diese Unterbrechung fällt uns nicht auf, denn dieses Berichten ist im Grunde eine Fortsetzung der Fabel in epischer Form.

Wallenstein reflektiert in seinem grossen Monologe im zweiten Akt von "Wallensteins Tod" über die Vergangenheit und die Möglichkeiten der Zukunft:

"So hab ich
Mit eignen Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reissend lösen." (V. 177ff)⁶¹

Dieses Reflektieren verzögert zwar den dramatischen Vorgang, aber im Grunde wird die Fabel doch auch dadurch fortgesetzt, indem Wallenstein über sein Handeln bis jetzt und über sein künftiges Handeln reflektiert.

Die Brechtschen Wendungen zum Publikum und Songs werden nur auffallend und befremdend durch die Regieanweisung und Spielweise der Charaktere. Sie unterbrechen die dramatische Handlung bloss formal, aber funktionell setzen sie die Handlung fort. So singt Mutter Courage "das Lied von der grossen Kapitulation" gerade um einen Soldaten zu überzeugen dass "sein Zorn" zum Zerhacken des Rittmeisters nicht gross genug ist.⁶² Dieses Lied ist doch offensichtlich Teil der Handlung. Die Unterbrechung ist bloss formal. Auf gleiche Weise unterbricht Suns Reflektieren über Shen Tes Schwangerschaft bloss durch das äussere formale Mittel der Regieanweisung die Handlung:

"SUN *zum Publikum*: Shen Te schwanger! Ich bin
ausser mir! Ich bin hereingelegt worden!"⁶³

Also: die Brechtschen und Schillerschen epischen Elemente unterbrechen formal die Handlung. Bei Brecht ist diese formale Unterbrechung auffälliger als bei Schiller, obwohl bloss in Folge äusserer Mittel wie die der Regieanweisung und Spielweise der Charaktere. Bei Brecht wie bei Schiller setzen diese epischen

Elemente doch auch die Handlung fort, indem sie mehr Information geben als das szenisch Dargestellte.

Wir kommen also zur Schlussfolgerung, dass der eigentliche Unterschied zwischen den Brechtschen und Schillerschen epischen Elementen bloss ihr Zweck hinsichtlich der Trennung oder Nicht-Trennung von Kunst und Leben ist.

Bei Brecht werden Kunst und Leben nicht getrennt. Die Kunst ist ein Abbild der Wirklichkeit, daher dienen die epischen Elemente der Entwirklichung des Theaters zur Hemmung der Einfühlung, zur Niederlegung der "vierten Wand" und zur "kritische[n] Haltung"⁶⁴. Bei Schiller dienen diese epischen Elemente zur Errichtung einer "lebendige[n] Mauer, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren"⁶⁵, d.h. ihre "Freiheit in der Erscheinung", ihr Ausgehobensein aus der Welt der Erscheinungen. Indem Kunst und Leben getrennt werden, "vermengen" wir uns nicht "mit dem Stoffe", sondern schweben "über demselben."⁶⁶

3.2 Tragödien und "komische Stücke".

In Schillers Aufsatz "Über das Pathetische" heisst es: "Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen."⁶⁷ Schiller hat Tragödien geschrieben, weil die Darstellung des Übersinnlichen, wie Rudolf Schneider mit Recht sagt, von der tragischen Kunst erreicht wird, "indem sie 'die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht'"⁶⁸. Die Selbständigkeit des Geistes kann sich nur im Zustand des Leidens offenbaren, wenn er nicht von dem Physischen bedingt wird, wenn er als ein "vom Schicksal unabhängige[r] Charakter", das "Erhabene der Fassung"⁶⁹ leistet. In dem Aufsatz "Über das Erhabene" heisst es: " wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freyheit der Geister zu flüchten"⁷⁰

Selten findet sich solch eine schlagende Übereinstimmung zwischen Theorie und Praxis, wie zwischen diesen Zitaten aus Schillers theoretischem Schrifttum und seiner "Wallenstein"-Trilogie, denn diese oben zitierten Sätze treffen genau auf Wallenstein zu. Am Ende widersteht er der "Macht der Natur", indem er dieser Macht zuvorkommt und "durch eine freye Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut, sich moralisch [---] entleib[t]"⁷¹.

Er hat "die Angst des Irdischen" (vgl. "Das Ideal und das Leben") von sich geworfen und sich zum Reich der Freiheit der Geister hindurchgerungen. Von Wallenstein gilt buchstäblich, dass der Zuschauer als Sinnenwesen durch Leiden interessiert ist, als Vernunftwesen durch Freiheit.⁷²

Schillers theoretische Trennung von Kunst und Leben zeigt sich also in der Praxis in der Darstellung des Übersinnlichen, des "Widerstand[es] gegen das Leiden"⁷³. In den Tragödien wird das Innere veräusserlicht, das Ideelle verwirklicht, indem nicht "das Leben an sich", sondern "der Widerstand gegen das Leiden", das Hauptgewicht trägt.

Brecht sieht, wie Marx, das Ideelle bloss als Spiegel des Realen. Er trennt Kunst und Leben, Natur und Idee also nicht und lehnt den Begriff eines unabwendbaren Schicksals ab, daher hat er "komische" Stücke statt Tragödien geschrieben. Bei Brecht trägt gerade die Darstellung des wirklichen Leidens und des *physischen* Widerstands gegen das Leiden, d.h. die Darstellung des Realen, das Hauptgewicht.

3.3 Poetisierung der Geschichte und "Historisierung"

Wie wir schon im ersten Teil des Kapitels angedeutet haben, kommt Schillers Trennung von Kunst und Leben entweder durch die Veräusserlichung des Inneren oder durch das Formen des Äusseren zum Ausdruck.

Die Poetisierung der Geschichte ist zugleich Beispiel von der Veräusserlichung des Inneren, von der Verwirklichung der Form, der Verkörperung der Idee und vom Formen des Äusseren, von der Entstofflichung des Lebens in der Kunst.

Über die Poetisierung der Geschichte schrieb Schiller am 28. November 1796 in einem Brief an Körner: "Ich suche absichtlich in den Geschichtsquellen eine *Begrenzung*, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen."⁷⁴ So wurden die Eigenschaften des geschichtlichen Wallenstein, die "ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizir[en]"⁷⁵, von Schiller weggelassen. Schillers Ideen werden verkörpert, aber zugleich wird die Geschichte entstofflicht, zur Dichtung gemacht. Am 20. August 1799 schrieb Schiller an Goethe: "Überhaupt glaube ich, dass man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen und alles übrige poetisch frey zu erfinden."⁷⁶ Dadurch entsteht ein geform-

ter Stoff, welcher zugleich historisch und erdichtet, real und ideell ist. Davon ist Schillers "Wallenstein"-Trilogie ein ausgezeichnetes Beispiel.

Brecht poetisiert nicht die Geschichte, sondern "historisiert", gestaltet historisch einmalige, vorübergehende Vorgänge. Nicht poetische Wahrheit, sondern aktuelle Wahrheit wird von ihm gestaltet, wie z.B.: das Gute kann ohne das Böse in dieser Welt nicht existieren (vgl. "Der gute Mensch von Sezuan"), oder Produktivität ist die Lösung (vgl. "Der kaukasische Kreidekreis"), usw.

3.4 Landschaftsschilderung

Auch die Landschaftsschilderung ist nicht um ihrer selbst willen da, sondern wird von Schiller benutzt zur Darstellung von Ideen. Wiederum wird das Äussere (Landschaft) geformt, entstofflicht zur Idee.

So wird der Friede der Landschaft und des Kirchenraums der gemässe Ausdruck, ein Sinnbild für Max und Thekla als Bild des vollendeten Menschentums, und so ist Johannas Abschied von den "Bergen", "Tälern" und "Wiesen"⁷⁷ Sinnbild für den Abschied von ihrer unschuldigen Natur.

Dagegen ist das Milieu in Brechts Theater nicht Sinnbild einer Idee, sondern es beeinflusst den Menschen. Wenn die äusseren Umstände schlimm sind, so sind auch die Menschen schlecht, denn "der Mensch ist, was er isst" (Feuerbach). So meint Brecht: "Der Bauer, der seine Milch der Grusche teuer verkauft, hilft ihr dann freundlich das Kind aufheben. Er ist nicht geizig, er ist arm."⁷⁸

3.5 Charaktere

Schillers Charaktere sind keine wirklichen Menschen, sondern Symbole, Repräsentanten der Menschheit, denn Schiller gestaltet nicht das Leben selbst, sondern bloss ein Symbol des Lebens. Die tragischen Personen "sind keine wirklichen Wesen, die bloss der Gewalt des Moments gehorchen und bloss ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen"⁷⁹. Obwohl sie symbolhafte Wesen, "idealische Masken"⁸⁰, nicht wirkliche Menschen sind, repräsentieren sie nicht, wie bei den Griechen, als Typen bloss eine einzige menschliche Eigenschaft, wie Tapferkeit, sondern sie sind Symbole der Menschheit als Ganzes. Ihre Schuld und Unvollkommenheit sind Symbol der Schuld und Unvollkommenheit alles Menschlichen.

Die Nebencharaktere können durch ein eigentümliches und doch wieder ganz allgemeines Beiwort umschrieben werden, wie z.B. der biedere Trompeter, der dumme Kroat und der selbstbewusste Kürassier in "Wallensteins Lager".

Schillers Charaktere sind nicht Ideenträger im üblichen Sinne des Wortes, sondern sie tragen die Idee der ganzen Menschheit. So ist die Schuld Johannas die Ursünde der Menschheit. Sie macht sich ihren Gott nach ihrem Bild, anstatt ein Bild Gottes zu sein. So ist der Zwiespalt Johannas, Wallensteins und Maria Stuarts der Zwiespalt des Menschseins, der Zwiespalt zwischen dem Sinnlichen und dem Sittlichen, der Freiheit und der Notwendigkeit. Indem ein Mensch die ganze Menschheit repräsentiert oder einige Individuen das ganze Heer (vgl. "Wallensteins Lager"), wird die Wirklichkeit entstofflicht und die Kunst zum Symbol des Lebens. In seinem Brief vom 25. November 1797 an Goethe lobt Schiller Shakespeare: "... wie geschickt er das repräsentiert, was sich nicht repräsentieren lässt", durch "Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden."⁸¹

Brecht trennt Kunst und Leben nicht, daher sind seine Charaktere keine symbolhaften Wesen, sondern *wirkliche* Personen. Sie sind keine allgemein menschlichen Figuren, "sie sind nicht als unveränderliche Urbilder des Menschen gesehen und gestaltet, sondern als historische, vergängliche"⁸² Sie sind "nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurecht gemacht und nach Ideen geformt"⁸³, d.h. sie sind Ideenträger. Sie tragen nicht die Idee der Menschheit wie bei Schiller, sondern die Ideen des Dichters, daher sind sie "das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse"⁸⁴, denn Brecht meint wie Feuerbach: der Mensch ist, was er isst. Brechts Charaktere sind soziale Typen, daher haben sie manchmal keine Eigennamen, sondern werden in Übereinstimmung mit ihrer Position in den sozialen Verhältnissen *Werber, Koch, Feldprediger, Bauer* (vgl. "Mutter Courage"), *Gouverneursfrau, fetter Fürst* und *der Soldat Simon* (vgl. "Kaukasischer Kreidekreis") genannt.

Grusche und Katrin sind Ausnahmen. Ihr Handeln wird ebenso sehr von ihren besonderen Charaktereigenschaften wie von den sozialen Verhältnissen bestimmt.

3.6 Verssprache

Auch die Verssprache dient bei Schiller der Entstofflichung der Wirklichkeit in der Kunst, denn die Verssprache ist keine Alltagssprache. Die "metrische

Sprache selbst ist ideal"⁸⁵. Die Verssprache erhebt das Gemeine zur Dichtung, "denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird"⁸⁶. Die lyrische Sprache des Chors und die Verssprache bilden ein "lyrisches Prachtgewebe, in welchem sich [---] die handelnden Personen frei und edel mit gehaltener Würde und hoher Ruhe bewegen"⁸⁷. Die Verssprache dient also auch der Errichtung einer "lebendige[n] Mauer"⁸⁸ um das Kunstwerk vom Leben abzuschliessen.

Bei Brecht dient die Verssprache dem Politischen, denn "die Verssprache hebt die Vorgänge unter so einfachen [---] Menschen wie Bauern und Arbeitern auf das hohe Niveau der klassischen Stücke und zeigt das Edle ihrer Ideen"⁸⁹. Die Verssprache betont und erhebt Vorgänge *in* der Wirklichkeit und dient daher zur Vereinigung von Kunst und Leben. Die Verssprache ist eine Art V-Effekt, der "die Wörter unbekannt"⁹⁰ macht und den Zuschauer auf diese Weise aus der Kunstwelt in die wirkliche Welt zurückführt.

3.7 Fabel

Schillers Trennung von Kunst und Leben und Brechts Nicht-Trennung von Kunst und Leben beeinflussen auch ihre Ideen über die Fabel. Schiller sieht in der Erfindung einer "poetische[n] Fabel" den ganzen "cardo rei in der Kunst"⁹¹. Brecht sieht die Fabel gleichwie Aristoteles als "die Seele des Dramas"⁹².

Schillers Fabel ist "eine poetische Fabel", d.h. *geformter* Stoff, verdichtete Wirklichkeit, denn Schiller entstofflicht das Leben in der Kunst. "In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun"⁹³, und "darinn also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt"⁹⁴. Darum schrieb Schiller am 28. November 1796 an Körner: "... von dem Inhalte habe ich fast nichts zu erwarten, alles muss durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden, und nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer schönen Tragödie machen."⁹⁵

Dagegen ist Brechts Fabel nicht *geformter* Stoff, nicht Form, sondern Inhalt. Seine Fabel ist das "begrenzte Gesamtgeschehenis" enthaltend "die Mitteilungen und Impulse."⁹⁶

Brechts Fabel ist aktuelle Wahrheit, Schillers Fabel ist poetische Wahrheit.

3.8 Wirklichkeitsferne Situationen

Eine oft verwendete Methode der Entstofflichung des Lebens in der Kunst ist Schillers Darstellung von unwahrscheinlichen, wirklichkeitsfernen Situationen. So hat Ludwig Tönsing⁹⁷ darauf gewiesen, dass die Generäle einander in der zweiten Szene des ersten Aktes von den "Piccolomini" beleidigen und sich doch nicht beleidigt fühlen. So ist es unwahrscheinlich, dass Wallenstein

"den Feind [Octavio] nicht merkt
An seiner Seite." (V. 345f.)⁹⁸

Genau so wirklichkeitsfern ist das Diskutieren der Soldaten in "Wallensteins Lager". "Sie philosophieren wie die Bürger eines modernen demokratischen Staates es tun würden"⁹⁹, sagt Ludwig Tönsing mit Recht. Mehr noch: das ganze Lager ist durch Welten von der wirklichen Soldateska des Dreissigjährigen Krieges entfernt.

3.9 Spiel

Dass die Kunst bloss Spiel, Schein ist, wird vor allem im "Wallenstein" betont, indem Wallenstein ein Spiel im Spiel spielt. Wallenstein ist das Spielzeug des Dichters, aber im Kunstwerk werden die anderen Charaktere die Spielzeuge Wallensteins. So spielt Wallenstein ein grosses Spiel, er fühlt sich zur "grossen Lebensrolle" ("Wallensteins Tod", V.1519) berufen. Auch Terzky betont, dass Wallenstein ein Spiel spielt - auch mit seinen Vertrauten: "So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben" ("Piccolomini", V.871), und so hat Wallenstein mit dem Gedanken des Verrats gespielt:

"Es war nicht
Mein Ernst, beschlossene Sache war es nie.
In dem Gedanken bloss gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen." ("Wallensteins Tod", V.149ff.)

Wallenstein spielt sein eignes Spiel, aber die anderen Charaktere spielen auch mit im Spiel des Dichters, indem "Illo, Terzky, Wrangel, die Gräfin Terzky und Max ihm [im 1. Akt von "Wallensteins Tod"] eindeutig zu verstehen geben, dass er nicht mehr frei sei, sondern im Interesse seiner Selbsterhaltung handeln müsse"¹⁰⁰.

Im Lager (Vorspiel) werden die Regeln dieses *Wallenstein*spiels erklärt:

- a. Wallenstein spielt mit dem Gedanken des Verrats, daher hat er seine Familie zu sich kommen lassen.

- b. Wallenstein hat grosse Macht, die der Kaiser selbst ihm gegeben hat. Das ganze Heer sieht ihn als Soldatenvater.
- c. Das Soldatenlied kündigt das Thema der Tragödie an: Behauptung der freien Selbstentscheidung in einer Welt der Verstrickung.

Wallenstein will die Regeln seines Freiheitsspiels der Welt aufdrängen; seine Umwelt aber ist von den Spielregeln der Macht, der Notwendigkeit, des Schicksals beherrscht, d.h. von den Spielregeln der "Fortuna", der "Sterne" und des "Schicksals".

Schiller demaskiert in seinem Spiel dieses Freiheitsspiel und dieses Notwendigkeitsspiel, damit die "Selbstbehauptung des Geistes wider die Welt"¹⁰¹ dargestellt werden könne.

Im Gegensatz zu diesem *Wallenstein*-Spiel, wodurch Schiller das Leben in der Kunst entstofflicht, Kunst und Leben trennt, damit der Zuschauer frei von den Schranken der Wirklichkeit mitspielen könne, konstituiert das Vorspiel des "Kauasischen Kreidekreis" dieses Stück sichtbar als Spiel, als Theater im Theater, damit die Kunst als *Abbild*, nicht als Ersatz des Lebens sichtbar werde, damit der Zuschauer aus der Scheinwelt der Kunst in die Wirklichkeit zurückversetzt werde.

Wir haben jetzt verschiedene Methoden der Entstofflichung des Lebens in der Kunst betrachtet. Wir dürfen bei Schiller jedoch nicht vergessen, dass er Kunst und Leben nicht nur trennt, sondern auch vereinigt, indem die Kunst zugleich Symbol des Lebens ist. Darüber heisst es in einem Brief an Goethe vom 31. August 1794: "Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebte ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, [---]"¹⁰²

Indem Schiller die Geschichte in der Kunst entstofflicht, trennt *und* vereinigt er Kunst und Leben, denn nicht blosses Phantasie wird dargestellt, sondern das Leben wird verdichtet:

"Noch einmal lasst des Dichters Phantasie
Die düstre Zeit an euch vorüberführen." (Wallenstein-Prolog, V.76)

Genau so trennt *und* vereinigt die Darstellung symbolhafter Wesen, die die ganze Menschheit repräsentieren, und die Verwendung von Verssprache, die die Alltagssprache symbolisiert, Kunst und Leben, denn Menschen, Sprache und Geschichte kommen aus der Wirklichkeit und werden in der Kunst verdichtet zur symbolischen Gestalt.

So wie Schiller verschiedene dichterische Methoden verwendet, um das Leben in der Kunst zu entstofflichen, so verwendet Brecht verschiedene Methoden, um das Theater zu entwirklichen, die "vierte Wand" niederzulegen, damit der Zuschauer in die Wirklichkeit zurückgeführt werde und die Beziehung zwischen Kunst und Leben einsehen könne. Diese Methoden werden V-Effekte genannt. Brecht definiert diese V-Effekte selbst als "eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des Erklärung Bedürftigen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen."¹⁰³ Diese V-Effekte verhindern also die Illusion, die Einfühlung. Das Theater wird entwirklicht, aber zugleich wird die Beziehung zum wirklichen Leben hervorgehoben, denn Brechts Absicht ist Veränderung der Wirklichkeit.

Brechts V-Effekte zur Verhinderung der Illusion und der Einfühlung sind viel auffälliger, weniger subtil als die Schillersche Methode zur Entstofflichung des Lebens in der Kunst. Wir haben schon angedeutet, dass Brechts Wendungen zum Publikum und die Songs seiner Charaktere nur infolge der Regieanweisung und der Spielweise der Charaktere mehr auffallen als die Monologe und das Berichten der Schillerschen Charaktere.

Deutlicher treten diese auffallenden V-Effekte Brechts in groben Widersprüchen wie: "Schrecklich ist die Verführung zur Güte"¹⁰⁴ und in den äusseren theatralischen Mitteln hervor. So hängt der Vorhang nur "halbhoch"¹⁰⁵ und so soll die "Lampenapparatur"¹⁰⁶ sichtbar sein, damit wir immer wieder daran erinnert werden, dass das Theater nicht das Leben selbst ist, sondern bloss ein Abbild, das uns zeigen soll, wie das Leben ist und wie es werden könne.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Fassen wir zum Schluss noch einmal den Unterschied zwischen der lebenden Abbildung Brechts und der lebenden Gestalt Schillers, wie wir ihn in der Theorie und Praxis dieser Dichter gefunden haben, kurz zusammen.

Brecht sieht die Kunst als lebendes Abbild des Lebens. Ein *Abbild* ist eine wirklichkeitsgemässe Wiedergabe von etwas, wobei das Bild eine bestimmte Perspektive offenbart. So soll Brechts Kunst eine wirklichkeitsgemässe Wiedergabe des Lebens sein, aber aus sozial-politischem Blickwinkel gesehen: "Hauptinhalt des Dramas muss das Verhältnis des Menschen zum Menschen sein, so wie es heute

ist, und das ist es, was mich in erster Linie interessiert zu untersuchen und einen Ausdruck dafür zu finden. Und wenn ich herausgefunden habe, welche Verhaltensweise für die Menschen die nützlichste ist, so zeige ich sie ihnen und unterstreiche sie."¹⁰⁷ Brecht gestaltet das Sichtbare, denn ihm ist "die Wahrheit konkret"¹⁰⁸. Er gestaltet die einmaligen, vorübergehenden Vorgänge, d.h. er "historisiert".

Schiller sieht die Kunst als "lebende Gestalt", als geformten Stoff, als Symbol, *Gemälde* des Lebens. Ein Gemälde ist nicht wie ein Bild notwendig Wiedergabe des Sichtbaren, nicht gestaltetes Leben, sondern meistens eine Interpretation des Sichtbaren, Darstellung des Unsichtbaren.

So stellt Schillers Kunst als Gemälde, als Symbol des Lebens, die "unter der Decke der Erscheinungen" liegende Natur, den "Geist des Alls" dar.

Die Kunst beider Dichter ist ein "Verdichten" des Lebens, ein "den Kern Treffen"¹⁰⁹. Der Unterschied liegt darin, dass Brecht das Sichtbare, das Reale, die "historische, aktuelle Wahrheit" in den Kern trifft; Schiller aber trifft das Unsichtbare, Ideelle, die poetische Wahrheit, das Endgültig-Wahre in den Kern.

Brecht vereinigt Kunst und Leben; Schiller trennt Kunst und Leben (und vereinigt sie zugleich). Schrimpf fasst es ganz kurz und sinnvoll zusammen: "Jener [Brecht] reißt die Schranke zwischen dem 'schönen Schein' der Bühne und der 'gemeinen Wirklichkeit' ein, um Schauspiel und Arbeitswelt zu gemeinsamer Diskussion zu versammeln. Dieser [Schiller] baut die Schranke erst recht auf, um die Kunst zu retten und frei zu machen."¹¹⁰

-
1. Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen und hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schillerarchiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Gerhard Fricke, Hermann Schneider u.a., Weimar 1943 ff., Bd.20, S.344, Z.4. Fortan zitiert als N.A.
 2. N.A., Bd.20, S.342, Z.27.
 3. Vgl. dazu N.A., Bd.20, S.344-347.
 4. Ebd., S.341, Z.17f. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
 5. Ebd., S.343, Z.32ff. - Hervorgehoben von der Verfasserin.

6. Ebd., S.196, Z.4.
7. Schillers Werke, hrsg. v. Ludwig Beller mann, Leipzig und Wien o.J., Bd.5, S.172, Z.16f. - Fortan zitiert als Schillers Werke.
8. "Der Gegenstand des sinnlichen Triebes [des Stofftriebes] heisst Leben Der Gegenstand des Formtriebes heisst Gestalt Der Gegenstand des Spieltriebes wird also lebende Gestalt heissen können." N.A., Bd.20, S.355, Z.11. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
9. Tönsing, L.R.: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, Potchefstroom 1963, S.302.
10. Schillers Werke, Bd.5, S.172, Z.16f.
11. Ebd., Z.14.
12. Ebd., Z.16.
13. Schillers Werke, Bd.5, S.171, Z.16f.
14. Goethe, Johann Wolfgang: Briefwechsel mit Friedrich Schiller. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. v. Ernst Beutler, Zürich und Stuttgart 1964, S.400. - Fortan zitiert als Briefwechsel.
15. Schillers Werke, a.a.O. S.171, Z.17ff. - Zusatz von der Verfasserin.
16. Ebd., S.173, Z.4.
17. N.A., Bd.20, S.355, Z.20.
18. Briefwechsel, S.422. - Zusätze von der Verfasserin.
19. Zitate entnommen aus N.A., Bd.8.
20. Hervorgehoben von der Verfasserin.
21. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, Bd.16, S.546. Fortan zitiert als Gesammelte Werke.
22. Gesammelte Werke, Bd.16, S.663.
23. Ebd.
24. Gesammelte Werke, Bd.16, S.687.
25. Ebd., S.547.
26. Vgl. dazu Gesammelte Werke, Bd.17, S.1018.
27. Ebd., S.1134.
28. Gesammelte Werke, Bd.15, S.298.
29. Gesammelte Werke, Bd.16, S.683.
30. Ebd., S.547.

31. Gesammelte Werke, Bd.15, S.339.
32. N.A., Bd.20, S.400, Z.7.
33. Ebd., S.399, Z.35.
34. Briefwechsel, S.614.
35. Gesammelte Werke, Bd.16, S.706.
36. Gesammelte Werke, Bd.15, S.347.
37. N.A., Bd.28, S.204, Z.15ff.
38. Gesammelte Werke, Bd.16, S.931. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
39. Ebd., S.682. - Zusatz von der Verfasserin.
40. N.A., Bd.20, S.169, Z.5f.
41. Gesammelte Werke, Bd.15, S.198.
42. Gesammelte Werke, Bd.16, S.672.
43. Ebd.
44. Gesammelte Werke, Bd.16, S.663.
45. Schillers Werke, Bd.5, S.170, Z.14ff.
46. N.A., Bd.20, S.359, Z.9.
47. "Soweit der Mensch endlich ist, erstreckt sich das Gebiet dieses Triebs", des Stofftriebes, und "der zweyte jener Triebe, den man den Formtrieb nennen kann, geht aus von dem absoluten Daseyn des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur, und ist bestrebt, ihn in Freyheit zu setzen." N.A., Bd.20, S.345, Z.8f. und 23ff. Vgl. dazu auch Anmerkung 8.
48. N.A., Bd.21, S.52, Z.28ff.
49. Tönsing, a.a.O. S.19.
50. Gesammelte Werke, Bd.16, S.940.
51. Zitate entnommen aus Schillers Aufsatz: "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie". In: Schillers Werke, Bd.5, S.169ff.
52. Ebd.
53. Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S.369.
54. Puknat, Siegfried B.: Brecht and Schiller: Nonelective affinities, In: Modern Language Quarterly, Bd.26, 1965, S.567.
55. Schillers Brief an Goethe vom 26. Dezember 1797, Briefwechsel, S.476.
56. Ebd.

57. Ebd. Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
58. Schillers Werke, Bd.5, S.176, Z.2ff.
59. Bertolt Brecht: Stücke, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962, Bd.10. - Fortan zitiert als Stücke.
60. Zitiert wird nach Schillers Werke, Bd.5.
61. Zitiert wird nach N.A., Bd.8.
62. Stücke, Bd.7, S.135.
63. Stücke, Bd.8, S.378.
64. Gesammelte Werke, Bd.16, S.671.
65. Schillers Werke, Bd.5, S.173, Z.26ff.
66. Ebd., S.177, Z.20ff.
67. N.A., Bd.20, S.196, Z.4f.
68. Schneider, Rudolf: Tragik und Erlösung im Weltbild Schillers. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S.279.
69. N.A., Bd.20, S.211, Z.18f.
70. N.A., Bd.21, S.51, Z.5ff.
71. Ebd., Z.10ff.
72. Vgl. dazu N.A., Bd.20, S.210, Z.34f.
73. Ebd., S.201, Z.30f.
74. Friedrich Schiller: Briefe hrsg. von Gerhard Fricke, München 1955, S.447.
75. N.A., Bd.30, S.34, Z.11f.
76. N.A., Bd.30, S.86, Z.21ff.
77. N.A., Bd.9, S.180, Z.383ff.
78. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1209.
79. Schillers Werke, Bd.5, S.177, Z.26ff.
80. Brief an Goethe vom 4. April 1797, zitiert nach Briefwechsel, S.323.
81. Briefwechsel, S.456.
82. Gesammelte Werke, Bd.15, S.275.
83. Gesammelte Werke, Bd.16, S.704.
84. Ebd., S.990.

85. Schillers Werke, Bd.5, S.176, Z.6.
86. Brief an Goethe vom 24. November 1797, zitiert nach Briefwechsel, S.451.
87. Schillers Werke, Bd.5, S.175, Z.11ff.
88. Ebd., S.173, Z.24.
89. Gesammelte Werke, Bd.16, S.809.
90. Gesammelte Werke, Bd.15, S.376.
91. Brief an Goethe vom 4. April 1797, zitiert nach Briefwechsel, S.322.
92. Gesammelte Werke, Bd.16, S.667.
93. N.A., Bd.20, S.382, Z.2ff.
94. Ebd., Z.8f.
95. Friedrich Schiller: Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, München 1955, S.446.
96. Gesammelte Werke, Bd.16, S.369.
97. Tönsing, a.a.O. S.194.
98. N.A., Bd.8, S.73. - Zusatz von der Verfasserin.
99. Tönsing, a.a.O. S.187.
100. Ebd., S.233. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
101. Heselhaus, Clemens: Wallensteinsches Welttheater, In: Der Deutschunter= richt, Jg.12, Heft 2, 1960, S.54.
102. N.A., Bd.27, S.32, Z.17f.
103. Gesammelte Werke, Bd.16, S.553.
104. Stücke, Bd.10, S.174.
105. Gesammelte Werke, Bd.16, S.757.
106. Gesammelte Werke, Bd.15, S.454.
107. Aus einem Brechtinterview des "Ekstrabladet", Kopenhagen, am 20. März 1934. Zitiert nach Hultberg, Helge: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts, Kopenhagen 1962, S.208.
108. Gesammelte Werke, Bd.16, S.906.
109. Gesammelte Werke, Bd.15, S.379.
110. Schrimpf, Hans J.: Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Thea= ter, Pfullingen 1965, S.52.

KAPITEL II

SCHILLER UND BRECHT: EINHEIT UND ZERSTÜCKLUNG DER HANDLUNG

1. THEORIE

1.1 Schiller und Brecht: Dualismus und Dialektik

Schiller hat als Nachfolger Kants eine dualistische Weltanschauung¹. In Übereinstimmung mit Kants Dualismus: Natur - Freiheit, gibt es bei Schiller den Dualismus: Bereich der Erscheinungen - Bereich der Freiheit, Bereich des Stofftriebes - Bereich des Formtriebes, das Zeitliche - das Überzeitliche. Zwischen diesen Bereichen, die *nebeneinander*, nicht *ineinander* existieren, gibt es Spannung. Gerade weil sie nebeneinander existieren, ergänzen sie einander. Diese Bereiche opponieren und ergänzen einander also zugleich. So ist der vollkommene Mensch Schillers derjenige, in dem Stofftrieb und Formtrieb versöhnt sind und einander ergänzen.

Kant versucht den Dualismus: Natur - Freiheit in der Urteilskraft zu lösen; Schiller versucht ihn im Schein der Kunst, im Ästhetischen zu lösen. Stofftrieb und Formtrieb sind versöhnt im Spieltrieb, der jedoch bloss im Schein der Kunst, frei von den Schranken der Wirklichkeit, existiert. Weil der Stofftrieb und der Formtrieb nur im Schein der Kunst versöhnt sind, kann der Mensch nur im Schein der Kunst in sich vollendet sein,² d.h. der Dualismus: Notwendigkeit - Freiheit kann nur in der Kunst versöhnt werden.

Im Gegensatz zu Schiller und Kant, die diese Spannung lösen möchten, wollen Hegel, Marx und Brecht diese Spannung gerade behalten, denn die Spannung (Dialektik) ist die Bedingung unter der Entwicklung stattfindet - bei Hegel Entwicklung der Idee, bei Brecht und Marx Entwicklung der Materie.

Aus dem Gegensatz: These - Antithese entwickelt die Synthese, die auf einer höheren Ebene als die These und Antithese, aus denen sie hervorgegangen ist, steht. In der Synthese wird der Gegensatz: These - Antithese aufgehoben.

Also: Dualismus und Dialektik deuten auf Spannung.³ Der Unterschied liegt darin, dass Brechts dialektische Spannung *aufgehoben* wird in der Synthese, Schillers dualistische Spannung aber *versöhnt* wird im Schein der Kunst.

Meiner Meinung nach kann man Schillers Einheit der Handlung und Brechts Zerstücklung der Handlung aus diesem Unterschied erklären. Brecht will nämlich die Gegensätze, die einander als These und Antithese opponieren und gerade dadurch zur höheren Einheit der Synthese führen, behalten. Unmittelbar zeigt Brecht in seiner Kunst nur These (wirklichkeitsgemässe Abbildung der sozial-politischen Zustände, eines bestimmten einmalig vorübergehenden Vorganges in der Wirklichkeit) und Antithese (Negation der Negation, Negation der bekannten, aber falschen Situationen mittels V-Effekte, die auf dem Gegensatz zwischen dem Erwarteten und dem Erscheinenden beruhen). Die Synthese wird nicht unmittelbar dargestellt, sondern bloss impliziert. Die Synthese soll vom Zuschauer gefunden werden. Das betont Brecht in seinem Aufsatz "Der kritische Marxismus": "Drängen auf die Krise hin, Herauentwicklung der Widersprüche, die Kunst des praktischen Negierens, also einer Kritik, die der Entwicklungsgesetze eingedenk, im Hinblick auf eine bestimmte mögliche Lösung kritisiert."⁴

Brechts Kunst wickelt also die Widersprüche heraus, zeigt These und Antithese, aber im Hinblick auf eine bestimmte Lösung, die vom Zuschauer gefunden werden soll. Diese Lösung ist die Veränderbarkeit und tatsächliche Veränderung der Welt. "Die Widersprüche sind es, die die Welt verändern und veränderbar machen", heisst es in Brechts "Schriften zum Theater"⁵.

Gerade weil er bloss These und Antithese unmittelbar zeigt und die Synthese nur impliziert, weil er die Widersprüche als Bedingung der Veränderung behalten will, gibt es in seiner Kunst eine Häufung von Gegensätzen. Darum ist auch die Handlung eine Einheit der Gegensätze, aus Gegensätzen aufgebaut, zerstückt.

Dagegen will Schiller die Spannung des Dualismus gerade lösen. Er möchte, dass der Bereich des Stofftriebes und der Bereich des Formtriebes einander nicht bloss opponieren, sondern dass sie zugleich "koordiniert und subordiniert" sind, "in Wechselwirkung"⁶ stehen, einander ergänzen.

Schiller möchte die Gegensätze nicht aufheben, sondern versöhnen, er will Einheit haben, nicht eine dialektische Einheit der Gegensätze, sondern eine Einheit, in der die Gegensätze versöhnt sind. Daher ist Schillers Handlung nicht zerstückt, sondern einheitlich, eine poetische Fabel, die sich aus sich selbst bestimmt.

1.2 Verknüpfung der Begebenheiten

Über die Verknüpfung der Begebenheiten heisst es in einem Brief Schillers an Goethe: "Dass er [Aristoteles] bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heisst recht den Nagel auf den Kopf getroffen."⁷ Wie soll die Verknüpfung sein? Die Antwort finden wir in seinem Aufsatz "Über die tragische Kunst: "Die Tragödie ist [---] Nachahmung einer vollständigen Handlung. [---] Mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten müssen sich mit einander zweckmässig zu einem Ganzen verbinden"⁸, und in einem Brief an Humboldt vom 21. März 1796: "Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen; jetzt wird alles auf die Totalität berechnet."⁹

Noch stärker wird es in seinem Brief vom 2. Oktober 1797 an Goethe, in dem Schiller über die Arbeit an seinem "Wallenstein" berichtet, betont: "... das *Ganze* ist poetisch organisiert, [---]. Der Moment der Handlung ist so prägnant, dass alles was zur *Vollständigkeit* derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn *notwendig darin liegt, daraus hervorgeht.*"¹⁰

Schiller versteht also unter Verknüpfung ein zur Einheit Machen der verschiedenen Teile. Von Widersprüchen oder von Zerstücklung gibt es kein Wort. Schillers Verknüpfung ist eine *Versöhnung* aller Teile in einer poetischen Fabel, die sich nur aus sich selbst bestimmt und in der alle Teile notwendig und unentbehrlich sind.

Dagegen heisst es in Brechts "Kleinem Organon zum Theater": "Da das Publikum ja nicht eingeladen werde, sich in die Fabel wie in einen Fluss zu werfen, [---] müssen die *einzelnen Geschehenisse* so verknüpft sein, dass die *Knoten auffällig* werden. Die Geschehenisse dürfen sich *nicht unmerklich* folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischenkommen können."¹¹ Und etwas weiter betont Brecht: "Die Teile der Fabel sind also sorgfältig *gegeneinander* zu setzen, indem ihnen ihre *eigene Struktur, eines Stückchens im Stück*, gegeben wird."¹²

Im Gegensatz zu Schiller, der immer wieder das Ganze, die Totalität, nicht "eine Mehrheit des Einzelnen" betont, betont Brecht gerade das Einzelne und eine Mehrheit des Einzelnen (vgl. "einzelne Geschehenisse", "eigene Struktur, eines Stückchens im Stück").

Im Gegensatz zu Schiller, bei dem "mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten" sich "zweckmässig zu einem Ganzen verbinden" müssen, bei dem alles was in der Handlung liegt "notwendig darin liegt, daraus hervorgeht", bei dem jeder Teil notwendig aus dem anderen folgt, dürfen die Geschehnisse sich bei Brecht "nicht unmerklich folgen", müssen "die Knoten auffällig" sein, sind die Teile der Fabel *gegeneinander*, nicht *ineinander* zu setzen. Gerade dieses Gegeneinandersetzen bringt die Dialektik hervor, zeigt uns, dass Brecht die Gegensätze behalten möchte - auch in der Zusammensetzung der Fabelteile.

Also: Schillers Verknüpfung ist eine Versöhnung aller Teile in einer poetischen Fabel, in der alle Teile *ineinander* gegründet sind. Brechts Verknüpfung ist eine Zusammensetzung der gegensätzlichen Teile, der Stückchen im Stück, in einer Fabel, in der alle Teile *gegeneinander* gesetzt werden.

Es ist wichtig darauf Acht zu geben, dass Brecht die Einheit nicht ganz und gar ablehnt. Die Verknüpfung soll zwar so sein, dass "die Knoten auffällig" sind, aber eine Verknüpfung bleibt das. Die Teile müssen die Struktur "eines Stückchens im Stück" haben, d.h. die Teile sind zwar getrennt, aber gehören doch noch zu einem und demselben Stück. Brecht fasst diese Tatsache selber folgenderweise zusammen: "*Die Fortführung der Fabel ist diskontinuierlich, das einheitliche Ganze besteht aus selbständigen Teilen, die jeweils sofort mit den korrespondierenden Teilvorgängen in der Wirklichkeit konfrontiert werden können, ja müssen.*"¹³

2. EINHEIT UND ZERSTÜCKLUNG DER HANDLUNG IN DER PRAXIS

2.1 Epische Elemente

2.1.1 Der Chor in Schillers "Braut von Messina" und der Sänger in Brechts "Kaukasischem Kreidekreis"

Im ersten Kapitel haben wir schon darauf hingewiesen, dass es formal keinen Unterschied zwischen Schillers Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Chor und Brechts Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Sänger gibt. Wir haben auch darauf hingewiesen, dass der Chor und der Sänger die Handlung funktionell fortsetzen, indem sie über die Vorgänge der Handlung reflektieren oder diese kommentieren, indem sie mehr Information als das szenisch Dargestell-

te geben.

Wir haben diese Tatsachen jedoch bloss im Hinblick auf Schillers Trennung von Kunst und Leben und Brechts Nicht-Trennung von Kunst und Leben erläutert. In diesem Kapitel werden diese Tatsachen im Hinblick auf die Einheit oder Zerstücklung der Handlung erläutert.

Schiller betont in seinem Aufsatz "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie", dass die dramatische Handlung und der Chor, das Dramatische und das Epische, einander nicht opponieren sollen, sondern in der Darstellung der poetischen Fabel ergänzen sollen. Das Epische und das Dramatische bilden also eine dualistische Einheit, in der die Teile einander zugleich opponieren und ergänzen. Daher ist es nicht fremd, dass der Chor zugleich die dramatische Handlung unterbricht *und* die Fabel fortsetzt, dass die epischen Teile die dramatischen Teile aneinander knüpfen. Schiller versöhnt den Gegensatz: episch-dramatisch zugunsten des Poetischen und der Einheit der Handlung.

Dagegen bilden das Epische und das Dramatische in Brechts Werken einen Gegensatz, denn als Dialektiker will Brecht die Gegensätze nicht versöhnen, sondern betonen. Daher ist Brechts Anwendung von epischen Elementen zur Unterbrechung des Dramatischen, zur Zerstücklung der Handlung nicht fremd. Diese Tatsache wird auch allgemein von den Kritikern unterschrieben. Aber die Tatsache, dass Brecht diesen Gegensatz: episch-dramatisch in einer und derselben Fabel verknüpft zu einer Einheit der Gegensätze, wird oft nicht eingesehen.

Schiller betont, (a) dass das Epische und Dramatische einander opponieren und ergänzen und (b) dass die Teile der Handlung *ineinander* gegründet sein müssen. Es ist darum selbstverständlich, dass der Chor die dramatische Handlung bloss formal unterbrechen, aber zugleich die dramatischen Teile aneinander knüpfen wird, daher nennen wir, neben den Beispielen des ersten Kapitels, hier bloss *ein* weiteres Beispiel.

Als der Chor am Ende des Dramas meint, dass es Beatrice gelungen ist ihren Bruder umzustimmen, kommentiert er mit Freude:

"Sie hat gesiegt! Dem rührenden Flehen
Der Schwester konnt' er nicht widerstehen." (V.2822ff.)¹⁴

Dieser Kommentar unterbricht formal die dramatische Handlung, den Dialog zwischen Beatrice und Don Cesar, aber zugleich setzt er die Fabel fort, verknüpft

er Beatrices Flehen:

"Lebe für sie und tröste deine Schwester" (V.2821),

und Don Cesars Widerstand gegen dieses Flehen:

"Nein, Bruder! Nicht dein Opfer will ich dir
Entziehen - deine Stimme aus dem Sarg
Ruft mächt'ger dringend als der Mutter Thränen
Und mächt'ger als der Liebe Flehen." (V.2826ff.)

Der Chor bringt Hoffnung und Don Cesars Aussage vernichtet diese Hoffnung. Gerade durch diesen Gegensatz werden der epische Kommentar des Chors und der dramatische Dialog verknüpft.

Brecht betont, (a) dass die Geschehenisse, das szenisch Dargestellte, so verknüpft sein müssen, dass die "Knoten auffällig" sind und (b) dass die einzelnen Szenen die Struktur "eines Stückchens im Stück" haben müssen. Eine bessere Beschreibung der Zerstücklung der Handlung kann es kaum geben. Dass Brecht die Handlung durch das Kommentieren und Erzählen des Sängers zerstückelt, wird daher von niemandem bezweifelt. Aber, die schongenannte Tatsache, dass diese Stückchen im Stück auch wieder eine Einheit bilden, wird meistens nicht berücksichtigt, daher werden wir mehrere Beispiele nennen um unsere Meinung aus der Praxis Brechts zu illustrieren.

Im ersten Kapitel haben wir schon darauf hingewiesen, dass das, was der Sänger als vergangen erzählt, gleich danach als gegenwärtig szenisch dargestellt wird. Wichtig ist es jetzt darauf Acht zu geben, dass das Epische und Dramatische doch offensichtlich verknüpft wird, indem das Erzählte szenisch dargestellt wird. So erzählt der Sänger:

"Ein Soldat der Palastwache
Scherzt mit einem Küchenmädchen
Das vom Fluss herauf mit einem Bündel kommt"¹⁵,

und gleich danach wird szenisch demonstriert wie Simon und Grusche scherzen. An einer anderen Stelle im "Kaukasischen Kreidekreis" heisst es in der Regieanweisung:

"Grusche trägt ein Bündel und geht auf das Portal zu. Fast schon dort, wendet sie sich um, zu sehen, ob das Kind noch da ist",

und gleich danach singt der Sänger:

"Als sie nun stand zwischen Tür und Tor, hörte sie
Oder vermeinte zu hören ein leises Rufen: das Kind
Rief ihr [---]."¹⁶

Obwohl das Singen des Sängers die dramatische Handlung unterbricht, ist das Singen doch sehr eng mit dem Dramatischen verknüpft, erfahren wir aus dem Singen des Sängers das, was man nicht auf der Bühne sehen kann, das, was in Grusche vorgeht. Auf diese Weise dienen das Epische und das Dramatische einer und derselben Fabel.

Ebenso deutlich sind das Epische und das Dramatische verknüpft, wenn der Sänger, die Rolle des Regisseurs spielend, warnt:

"Sieh dich noch einmal um Blinder!" (S.158)

und der Verhaftete sich danach in der Tat umblickt.

Man kann die Verknüpfung des Epischen und Dramatischen auch nicht übersehen, wenn die Regieanweisung lautet:

"Simon starrt vor sich hin",

und der Sänger sagt:

"Hört, was er dachte, nicht sagte [---]" (S.233),

und uns dann erzählt, was in Simon vorgeht, nachdem er erfahren hat, dass er zu spät zurückgekommen ist, dass Grusche verheiratet ist, wie Simon den ganzen Krieg sozusagen im Geiste wiedererlebt:

"Der Erste fiel vor mir, der Zweite fiel hinter mir,
der Dritte neben mir.

[---]

Mein einer Bruder starb an einem Eisen, mein anderer
Bruder starb an einem Rauch [---]" (S.234)

Anhand dieser Beispiele versuchten wir zu demonstrieren, dass Brecht die dramatische Handlung zwar formal durch das Auftreten des Sängers zerstückelt, aber trotzdem das Epische und Dramatische zu einer und derselben Fabel verknüpft.

Die Tatsache, dass Schiller den Chor nicht nur als idealen Zuschauer die Handlung kommentieren lässt, sondern den geteilten Chor auch, die beiden Brüder repräsentierend, in die Handlung eingreifen lässt, verstärkt die Verknüpfung von Chor und Handlung um so mehr.

Ebenso verstärken die verschiedenen Rollen, die der Sänger im "Kaukasischen Kreidekreis" spielt, die Verknüpfung von Sänger und Handlung. Brecht hat diesen Rollenwechsel wahrscheinlich als V-Effekt gemeint, aber zugleich dient dieser Rollenwechsel zur Verknüpfung der Teile der Fabel. Wir haben soeben ange-

deutet wie Sänger und Handlung verknüpft werden, indem der Sänger das Dargestellte erzählt, als Regisseur agiert und als allwissender Interpret erzählt, was in dem Charakter vorgeht.

2.1.2 Schiller: Monologe und das Reflektieren der Charaktere und Brecht: Songs und Wendungen zum Publikum

Wir haben im 1. Kapitel angedeutet, dass die Monologe und das Reflektieren der Charaktere bei Schiller und die Songs und Wendungen zum Publikum bei Brecht, ebenso wie Schillers Chor und Brechts Sänger, die Handlung bloss formal unterbrechen, aber trotzdem funktionell fortsetzen. Wir haben auch angedeutet, dass Brechts Songs und Wendungen zum Publikum die dramatische Handlung infolge der Regieanweisungen und der Spielweise der Charaktere offensichtlicher als die Schillerschen Monologe unterbrechen.

Wir nennen hier aus demselben Grund wie in Abschnitt 2.1.1 bloss einige Beispiele von Schillers Monologen, aber mehrere Beispiele von Brechts Songs, um die Verknüpfung vom Epischen und Dramatischen zu illustrieren.

Der Jungfrau von Orleans grosser Monolog am Ende des Prologs hat epischen Charakter. Johanna reflektiert über Vergangenheit und Zukunft. Dieser Monolog dient aber auch zur Verknüpfung der dramatischen Teile gleich vor ihm und gleich nach ihm. In der ersten Strophe nimmt Johanna Abschied von der idyllischen Natur, von ihrer weiblichen Natur:

"Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Täler lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig lebewohl" (V.383ff.)¹⁷,

und in der letzten Strophe häufen sich die Symbole aus der Kriegswelt: "Helm", "Schlachtross", "Trompeten". Damit ist uns Johannas Weg von dem Idyll zum Schlachtfeld, aus der "ländlichen Gegend" (Bühnenanweisung am Anfang des Prologs) in die Kriegswelt gezeichnet. Erstere wird unmittelbar vor dem Monolog und letztere nach dem Monolog szenisch dargestellt (vgl. die Bühnenanweisung am Anfang des 1. Aktes: "Hoflager König Karls zu Chinon"). In diesem Monolog erfahren wir auch zum ersten Mal von Johannas Berufung:

"Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen" (V.408),

und Belohnung:

"Doch werd ich dich mit kriegerischen Ehren
Vor allen Erdenfrauen dich verklären." (V.415f.)

Diese Berufung und Belohnung erklären uns Johannas Fortgehen aus ihres Vaters Haus auf das Schlachtfeld. Indem dieser Monolog die dramatischen Teile vor und nach sich verknüpft, dient er der Einheit der Handlung.

Wallensteins Monolog, im ersten Aufzug von "Wallensteins Tod", verknüpft alle Teile der "Wallenstein"-Trilogie, denn dieser Monolog umfasst im Grunde alles, um das es sich in Schillers "Wallenstein" handelt:

- (a) Wallenstein hat mit dem Gedanken des Verrats gespielt:

"Die Freiheit reizte mich und das Vermögen" (V.149),

und er hat schon angefangen, den Kaiser zu verraten, indem er seine Familie und seine Offiziere zu sich herbeordert hat.

- (b) Jetzt ist Seni gefangen worden, daher fragt Wallenstein im Monolog:

"Wars möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück wie es mir beliebt?" (V.139f.)

Er hat jetzt keine Wahl mehr, er *muss* handeln. Er hat sich

"Mit eigem Netz verderblich [---] umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reissend lösen." (V.178f.)

- (c) Er muss jetzt mit dem Schweden unterhandeln. Er muss den Kaiser jetzt tatsächlich verraten, daher heisst die letzte Verszeile des Monologs:

"Noch ist sie rein - noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch - So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!" (Z.220ff.)

und gleich danach wird das Treffen Wallensteins mit dem Schweden, Wrangel, szenisch dargestellt.

- (d) Wallenstein sagt seinen eigenen Tod auch unbewusst voraus, denn die "Gewalttat", von der er spricht, deutet auch auf Butlers Mord.

Auch Theklas Lied dient der Verknüpfung der Begebenheiten. Sie reflektiert über soeben gefundenes Glück und ahnt schon, dass es nicht lange dauern wird:

"Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet." ("Piccolomini", V.1765f.)

Durch diese Ahnung sagt sie das unglückliche Ende der Liebenden schon voraus. Auf diese Weise verknüpft ihr Lied ebenfalls das vorhergehende dramatische Geschehen (die Liebesszene zwischen Max und Thekla) mit dem darauffolgenden dra-

matischen Geschehen (das Sterben der Liebenden).

Wir betrachten jetzt einige Songs aus "Mutter Courage und ihre Kinder" um anzudeuten, dass sie die Fabel fortsetzen, dass das Epische und Dramatische verknüpft wird in derselben Fabel, dass die Songs das Dramatische bloss formal unterbrechen.

Im ersten Bild von Brechts "Mutter Courage" stellt Mutter Courage sich in ihrem Lied vor und kündigt das Hauptthema des Stückes, das Verhältnis zwischen Krieg und Geschäft, an:

"Soll es euch in die *Schlacht* marschieren
So will es gute *Schuhe* han."¹⁸

Im 2. Bild singt Eilif, der soeben eine Heldentat vollbracht hat, die Rolle des tapferen Soldaten. Am Ende dieses Liedes singt Mutter Courage aber von dem Soldaten, der - wie Eilif später im Drama - "wie der Rauch" vergeht. Durch dieses unbewusste Voraussagen, ebenso wie durch die Tatsache, dass der soeben tapfer gewesene Eilif die Rolle des Soldaten singt, wird dieses Lied an die Fabel geknüpft.

Im 4. Bild singt Mutter Courage "Das Lied von der Grossen Kapitulation", um dadurch einen jungen Soldaten, der den Rittmeister zerhacken möchte, zu belehren. Also wiederum sind das Dramatische und das Epische verknüpft.

Der Salomon-Song, den Mutter Courage im 9. Bild singt, ist auf genau dieselbe Weise als Johannas Monolog an die Handlung geknüpft, d.h. auf der verborgenen, nicht sinnfälligen Ebene. Wie nur der kritische Betrachter einsehen wird, dass es in der ersten Strophe des Monologs im Grunde um Johannas Abschied von ihrer unschuldigen Natur und in der letzten Strophe um ihren Weg in den Krieg geht, so sieht nur der kritische Betrachter ein, dass es sich im Salomon-Song im Grunde um die drei Kinder der Courage handelt. In diesem Salomon-Song repräsentiert der kühne Cäsar den tapferen Eilif, der redliche Sokrates den redlichen Schweizerkas und der selbstlose heilige Martin die selbstlose Kattrin. Genau wie Cäsars Kühnheit, Sokrates Redlichkeit und die Selbstlosigkeit des heiligen Martin sie zugrunde richten, so richten Eilifs Tapferkeit, die Redlichkeit des Schweizerkas und Kattrins Selbstlosigkeit die Kinder der Courage zugrunde.

Auch in dem Stück "Der gute Mensch von Sezuan" sind die Songs und die Handlung deutlich verknüpft.

So meint Rolf Geissler mit Recht, dass "Das Lied vom Rauch" (1. Bild), das "Lied des Wasserverkäufers im Regen" (3. Bild), "Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten" (Zwischenspiel nach dem 4. Bild), "Das Lied vom Sankt Nimmerleinstag" (6. Bild) und "Das Lied vom achten Elefanten" (8. Bild) "die Ohnmacht, Wehrlosigkeit, Hoffnungslosigkeit und Nichtigkeit des Menschen"¹⁹ aussprechen. Der Mensch vergeht wie der Rauch und ist abhängig von seiner Umwelt (Regen). "Die Guten sind wie die Götter machtlos. 'Besser' wird es höchstens am Sankt Nimmerleinstag. Von selbst ist eine Besserung der Lage nicht möglich, denn den arbeitenden Elefanten fehlen die Zähne."²⁰ Thematisch, also auf der Ebene der Fabel, sind diese Lieder verknüpft, aber formal sind sie Stückchen im Stück.

Ebenso wie die Songs die dramatische Handlung bloss formal unterbrechen, aber im Grunde doch fortsetzen indem Songs und Handlung derselben Fabel dienen, so auch die Wendungen zum Publikum.

So ruft Sun den beiden Prostituierten im Stadtpark nach: "Aasgeier!" und wendet sich gleich danach zum Publikum:

"SUN ruft ihnen nach: Aasgeier!

Zum Publikum: 'Selbst an diesem abgelegenen Platz fischen sie unermüdlich nach Opfern [---].'"²¹

Bloss die Regieanweisung und folglich Suns Spielweise unterbrechen Suns Aussage.

Rückblickend stellen wir fest, dass es im Grunde keinen Unterschied gibt zwischen Schillers Monologen und Brechts Songs oder Wendungen zum Publikum, die bloss durch äussere Mittel wie Regieanweisungen auffallend gemacht werden. Sowohl Schillers Monologe als Brechts Songs dienen der Verknüpfung der verschiedenen Teile zu *einer* Fabel. Der Unterschied liegt darin, dass diese Fabel bei Schiller eine Einheit ist, in der die Gegensätze versöhnt sind, bei Brecht aber eine Einheit der Gegensätze, eine Zusammensetzung der "Stückchen im Stück".

Brechts Theater ist also nicht neu infolge der epischen Elemente, sondern infolge der Dialektik, infolge der dialektischen Einheit der Fabel und aller anderen Formen der Dialektik als Bedingung für die Veränderungen der sozialen Verhältnisse. Das hat Brecht selber eingesehen: "Ich muss zugeben, dass es mir nicht gelungen ist, klarzumachen, dass das Epische meines Theaters, eine Kategorie des Gesellschaftlichen und nicht des Ästhetisch-Formalen ist."²²

2.2 Verknüpfung der Begebenheiten

2.2.1 Schiller: jede Szene für die andere und

Brecht: jede Szene für sich

In seinen "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'" stellt Brecht die Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater schematisch dar. Dieses Schema enthält u.a. die folgenden Gegensätze:

Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehenisse linear	Geschehenisse in Kurven
evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge

23

Brecht teilt die Handlung auf in Einzelszenen, in einzelne Geschehenisse. So besteht "Der kaukasische Kreidekreis" aus sechs auf einander montierten Stückchen im Stück: "Der Streit um das Tal", "Das hohe Kind", "Die Flucht in die nördlichen Gebirge", "In den nördlichen Gebirgen", "Die Geschichte des Richters" und "Der Kreidekreis".

"Jedes Einzelgeschehenis hat einen Grundgestus", wie z.B. "Vermittels eines Kreidekreises wird die wahre Mutter gefunden."²⁴ Daher meint Brecht, dass jede Szene für sich da ist. Aber diese einzelnen Szenen sind Stückchen im Stück, ein Teil des Ganzen. Die Handlung wird bloss formal zerstückelt. Auf der Ebene der Fabel bilden diese Einzelszenen eine Einheit, eine dialektische Einheit der Gegensätze. So handelt es sich in "Das hohe Kind", "Die Flucht in die nördlichen Gebirge" und "In den nördlichen Gebirgen" um Grusche und das Kind und in "Die Geschichte des Richters" um Azdak. Alle diese Stückchen im Stück werden erstens durch die Aussage des Sängers im Vorspiel:

"Es sind eigentlich zwei Geschichten"²⁵,

und zweitens durch die Kreidekreisprobe verknüpft. In der Kreidekreisprobe spielen das Kind, Grusche und Azdak Rollen, und aus dieser Probe wird zugleich die Lösung für den Streit um das Tal abgeleitet:

"Dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also
Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen

[---]

Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt."²⁶

Auf diese Weise wird die Handlung zerstückelt durch die formale Isolierung von Szenen von einander mittels Zwischentitel oder Songs, aber zugleich verknüpft

auf der Ebene der Fabel.

Das gilt auch in dem Stück "Der gute Mensch von Sezuan". Jeder Einzelauftritt der in zwei Personen gespaltenen Hauptfigur hat Gestuscharakter, aber zugleich treibt diese Antithetik, wie Peter Wager mit Recht sagt, "den Handlungsverlauf weiter und konstruiert schliesslich den Gesamtsinn der Fabel", d.h. "dass Güte im kapitalistischen System nicht ununterbrochen möglich ist, weil sie sonst sich selber, die materielle Basis für ihr Wirken, zerstört"²⁷.

Sowohl die Montagetechnik, die "Jede Szene für sich"-Technik als der Verlauf der Handlung in Kurven und Sprüngen, beeinflussen bloss die formale Zerstückelung der Handlung und zerbrechen nicht die Einheit der Handlung auf der Ebene der Fabel.

In dem "Kaukasischen Kreidekreis" werden die Geschichten von Grusche und von Azdak *nacheinander* erzählt, obwohl sie zur gleichen Zeit abspielen. Der Sänger erzählt erst Grusches Geschichte und *springt* dann zurück in der Zeit um Azdaks Geschichte zu erzählen, aber trotzdem wird der Gesamtsinn der Fabel nicht zerstückelt, denn wie wir oben schon angedeutet haben werden diese beiden Geschichten im Vorspiel und in der Kreidekreisprobe verknüpft. In "Mutter Courage und ihre Kinder" verknüpft Brecht die einzelnen Szenen durch den Planwagen, der in jeder Szene auf der Bühne erscheint.

In Schillers Werken ist jede Szene für die andere da. Alle Elemente des Kunstwerkes dienen der poetischen Fabel. Schiller erreicht die "jede Szene für die andere"-Wirkung durch verschiedene Methoden.

So bringt der 3. Akt der "Piccolomini", in dem die Welt der Liebenden (Max und Thekla) geschildert wird, keine Weiterführung der Handlung. Dieser Akt unterbricht als episches Gemälde die Handlung bloss formal, denn indem ihre Welt das genaue Gegenteil von Wallensteins Welt der Intrigen ist und sich dadurch auf Wallenstein bezieht, wird dieser Akt doch wieder mit der dramatischen Handlung verknüpft.

Auf solche epischen Szenen, die die dramatische Handlung zwar verzögern, aber trotzdem die Fabel fortsetzen durch Spiegelung oder Kontrast, bezieht Schillers Brief vom 1. Dezember 1797 an Goethe sich: "Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, [---], doch glaube ich nicht, dass er

dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben."²⁸

Eine zweite Methode zur Verknüpfung der Szenen sind die Vorausdeutungen und Rückblicke. So spiegelt das "Pro memoria"²⁹-Schreiben ("Wallensteins Lager" V.1030) der Soldaten im Vorspiel die Bittschrift, die die Offiziere in den "Piccolomini" unterschreiben; so wird Octavios Verrat schon im "Lager" angekündigt:

"Schlagen sie grob mit dem Schwert drein,
So sind wir [Octavio] pfiffig und treibens fein" (V.21f.)³⁰;

so nimmt Butlers Aussage den künftigen Verlauf der Handlung vorweg:

"Ich fürchte,
Wir gehen nicht von hier, wie wir kamen" ("Piccolomini", V.81f.);

und so sprechen Octavio in den "Piccolomini" und Wallenstein in "Wallensteins Tod" von Octavios Traum.³¹

Wenn Wallenstein auf dem Altan von den Truppen niedergeschrien wird, werden wir an das "Lager" erinnert, wo die Truppen Wallenstein noch ihren Soldatenvater nannten. Auch durch solche Peripetien werden die Einzelteile der Handlung verknüpft.

Schiller baut in seinem "Wallenstein" eine einheitliche Handlung auf, indem das Thema der Trilogie, die Freiheit der Selbstentscheidung des einzelnen, immer wieder hervortritt, z.B.:

"Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen" (Prolog, V.66),

"Da tritt kein anderer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein." ("Wallensteins Lager", Z.1056f.),

"Glaub mir,
In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus!" ("Piccolomini", V.961ff.)

und

"Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?"
("Wallensteins Tod", Z.183).

Die einzelnen Szenen werden auch verknüpft, indem die Charaktere, die in den Szenen auftreten, einander spiegeln. So spiegeln die Soldaten im "Lager" ihre Feldherren:

"Liebe Herren, bedenkt mit Fleiss,
's ist des Kaisers Will und Geheiss" (Z.840) sagt der erste Arkebusier,

ein Soldat Tiefenbachs, der dem Kaiser auch später treu bleibt. Der erste Kürassier, der zum Maxschen Regiment gehört, spiegelt seinen edlen Feldherrn, indem er sagt:

"Sagt mir, was hat er an Gut und Wert,
Wenn der Soldat sich nicht selber ehrt?" (V.929f.)

Auf gleiche Weise spiegeln Octavio und Max den Wallenstein, denn Wallenstein ist zugleich kluger Staatsmann und Realist wie Octavio und Idealist wie Max.

Wallenstein ist der Hauptcharakter, aber nicht im Sinne eines Charakterdramas, sondern weil alle Elemente des Spiels an Wallenstein und daher aneinander geknüpft sind. So ist das "Lager", in dem Wallenstein selber nie erscheint, doch noch ein Schattenbild Wallensteins und so spiegelt der 3. Akt der "Piccolomini", der Akt der Liebenden, Wallenstein durch Kontrast.

2.2.2 Handlungslinien

In Brechts sowie in Schillers Werken gibt es mehr als bloss eine Handlungslinie. Wir haben schon auf die beiden Geschichten des "Kaukasischen Kreidekreises" und auf ihre Verknüpfung hingewiesen.

In der "Heiligen Johanna der Schlachthöfe" gibt es drei Handlungslinien: die Maulerhandlung, die Johannahandlung und die Handlungslinie der Arbeiter. Diese drei Handlungslinien werden gleichberechtigt *nebeneinander und ineinander* im Stück dargestellt. Um dieses Nebeneinander und Ineinander der Handlungslinien zu illustrieren, betrachten wir die Zwischentitel und den Inhalt der ersten Szenen:

1. Szene: Chicago, Schlachthöfe - Maulerhandlung,
2. Szene: Vor dem Haus der Schwarzen Strohütte - Johannahandlung,
3. Szene: Vor den Lennoxschen Fleischfabriken - Johanna und Arbeiter,
4. Szene: Vor der Viehbörse - Mauler- und Johannahandlung,
5. Szene: Gegend der Schlachthöfe - Mauler, Johanna und Arbeiter.

Das letztere zeigt uns schon die Regieanweisung:

"Der Makler Sullivan Slift [Maulerhandlung] zeigt Johanna Dark [Johanna=handlung] die Schlechtigkeit der Armen [Arbeiterhandlungslinie]."32

In Schillers "Wallenstein" gibt es vier Handlungslinien, vier Intrigen:

- (a) Terzky, Illo und Isolani binden die Generäle, wie Ludwig Tönsing mit Recht

sagt. "durch eine erlistete Ergebenheitserklärung" an Wallenstein und "gebrauchen dieses Schriftstück als Druckmittel, den Feldherrn zum Bündnis mit den Schweden zu zwingen"³³.

- (b) Octavios Intrige mit dem Wiener Hof.
- (c) Gräfin Terzky versucht Max an Thekla und also an Wallenstein zu binden.
- (d) Wallenstein spielt mit dem Verrat an dem Kaiser und unterhandelt mit den Schweden.

Diese vier Handlungslinien sind jedoch nicht gleichberechtigt. Die drei ersten Handlungslinien dienen der vierten Handlungslinie, denn alle anderen Charaktere sind um Wallensteins willen da und alle Ergebnisse sind an Wallenstein geknüpft und also an die anderen Ergebnisse und Charaktere. So intrigieren Terzky, Illo, Isolani um Wallenstein zum Handeln zwingen zu können. Octavios Intrige mit dem Wiener Hof handelt sich im Grunde auch um Wallenstein und seine Macht und die Gräfin Terzky kümmert sich nicht in erster Linie um die Liebenden, sondern um Wallenstein.

2.2.3 Spannung auf den Gang und Spannung auf den Ausgang

Schiller baut den Vorgang der Handlung auf drei Formkategorien auf:

- (a) dem prägnanten Moment, der die Handlung in einem dringenden Augenblick anlaufen lässt;
- (b) der "aufbrechenden Knospe", d.h. die Notwendigkeit des Handlungsablaufes, die bereits im Keime enthalten ist und sich nur zeitlich auseinanderfaltet;
- (c) dem springenden Punkt, "punctum saliens"³⁴, d.h. diejenige dramatische Tat, auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird.

Weil alles zugleich auf den springenden Punkt zueilt und zugleich im Keime schon enthalten ist (vgl. "Wallensteins Lager"), gibt es in Schillers Werken sowohl Spannung auf den Ausgang als Spannung auf den Gang. Weil alles schon im Keime enthalten ist, weil wir wissen, dass die Handlung der Tragödie notwendig zum Untergang des Helden führen wird, sind wir gespannt, *wie* die Handlung dahin führt, daher gibt es Spannung auf den Gang. Weil aber die Handlung mit evolutionärer Zwangsläufigkeit linear verläuft, weil alle Vorgänge aneinander geknüpft sind (vgl. Abschnitt 2.2.1 und Abschnitt 2.2.2), gibt es Spannung auf den Ausgang, denn wir sind gespannt herauszufinden, wohin alles nun eigentlich führt.

Dagegen zerstückelt Brecht formal die Handlung, gerade um dadurch die Spannung auf den Ausgang zu mildern, aber zugleich wahrt er die Einheit der Handlung auf

der Ebene der Fabel und dadurch auch die Spannung auf den Ausgang.

So sind wir gespannt, ob Grusche es wird schaffen können, das Kind zu retten und zu versorgen und während der Kreidekreisprobe sind wir gespannt, wer das Kind bekommen wird. Es gibt also Spannung auf den Ausgang und Spannung auf den Gang.

Ebenso sind wir gespannt, wie lange Shen Te es wird leisten können ihre doppelte Rolle zu spielen, und am Ende sind wir gespannt zu hören, was das Urteil der Götter-Richter sein wird.

In dem Stück "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" bringen die Fragen: "Wird Johanna den Brief abgeben?" und "Wird der Generalstreik erfolgreich sein?" Spannung auf den Gang *und* auf den Ausgang.

2.2.4 Mehrschichtigkeit

In Schillers wie in Brechts Werken gibt es verschiedene Ebenen der Fabel.

Brechts Werke enthalten drei Ebenen: die dramatische Ebene, d.h. das szenisch Dargestellte, die epische Ebene, d.h. die Songs und das Erzählen des Sängers, und die Ebene der Reflexion, die diskursive Ebene.

Die epische Ebene der Songs erläutert die dramatische Ebene und die diskursive Ebene erhebt die dramatische Ebene aus seiner Besonderheit ins Allgemeine.

Die dramatische Ebene und die Ebene der Songs sind sichtbar, sinnfällig, aber die philosophisch-diskursive Ebene wird nicht gestaltet, sondern bloss impliziert. So zeigt die letzte Szene von Brechts "Mutter Courage" auf der dramatischen Ebene einen durch den Krieg zugrundegegangenen Menschen; auf der epischen Ebene der Songs vermittelt der triumphale Kriegsmarsch ein verführerisches Bild der Hoffnung. Aus diesem Gegensatz der beiden Ebenen geht die diskursive Ebene hervor, indem der Zuschauer über den Sinn dieses Gegensatzes reflektiert.

In der Szene, in der Johanna Mauler die Armen vorführt, ihm ihre Not zeigt, wird die dramatische Ebene, die szenische Darstellung ihrer Not, durch die epische Ebene, das Singen der Schwarzen Stroh Hüte, verfremdet:

"Wann ermangelt je das Brot
Dem, der Gott sich hat verschrieben?"

Ach, der leidet keine Not,
Der in seinem Schoss geblieben."³⁴

Wiederum geht die reflektive Ebene aus diesem Gegensatz hervor: das Christentum ist unrealistische und hat keine Wirkung in der Wirklichkeit.

In Schillers Werken gibt es eine sinnfällige und eine verborgene Ebene. So wird der naive Betrachter, der bloss die sinnfällige Ebene berücksichtigt, die Jungfrau von Orleans auf Grund Raimonds Aussage:

"Da scheint sie mir was Höhres zu bedeuten,
Und dünkt mirs oft, sie stamm aus andern Zeiten" (V.78f.)

als "was Höhres" betrachten. Der kritische Betrachter, der auch die verborgene Ebene berücksichtigt, wird jedoch, wie Ludwig Tönsing, einsehen, dass Schiller "Raimond Worte in den Mund legt", die "die entgegengesetzte Wirkung von dem erzielen, was Raimond mit ihnen beabsichtigt"³⁶.

Ebenso wird Johannas Aussage:

"Es war nur eine täuschende Erscheinung!" (V.2863)

auf der sinnfälligen Ebene bloss als eine Anspielung auf die Erscheinung der Muttergottes gesehen. Auf der verborgenen Ebene bezieht Johannas Aussage sich auf ihre Schwestern. Ihre tatsächliche Anwesenheit erlebt Johanna als eine Täuschung, denn infolge ihres Strebens nach einem Unendlichkeitsideal ist die Wirklichkeit ihr zum Schein geworden.³⁷

Was ist nun der Unterschied zwischen der Mehrschichtigkeitsgestaltung Schillers und derjenigen Brechts? Im Theater Brechts sind die Ebenen formal getrennt und funktionell verknüpft. In Schillers Dramen sind die Ebenen formal und funktionell verknüpft. In Brechts Theaterkunst bilden die Ebenen Gegensätze, und sie werden verknüpft in einer Einheit der Gegensätze, denn Brecht ist ein Dialektiker, der die Gegensätze behalten möchte. In Schillers Dramen ergänzen die Ebenen einander und werden verknüpft in einer Einheit, in der alle Gegensätze versöhnt sind, denn Schiller will die Gegensätze, den Dualismus des Lebens, in der Kunst versöhnen.

Der Gegensatz zwischen der dramatischen und epischen Ebene ist in Brechts Theater offensichtlich und führt uns daher zur Reflexion über diesen Gegensatz. Der Gegensatz zwischen der sinnfälligen und verborgenen Ebene ist in Schillers Dramen verborgen und führt nur den kritischen Betrachter zum Nachdenken und zur

tieferen Einsicht.

Wir haben im I. Kapitel³⁸ schon darauf hingewiesen, dass es in Schillers Werken, ebenso wie in Brechts Werken, epische und dramatische Elemente gibt. Man kann diese epischen und dramatischen Elemente auch als eine epische und eine dramatische Ebene bezeichnen.

In Brechts "Kleinem Organon für das Theater" heisst es: "Die Schillersche Unterscheidung, dass der Rhapsode seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Mime die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, trifft nicht mehr so zu."³⁹

Meiner Meinung nach gilt diese Unterscheidung ebensowenig für Brecht als für Schiller.

Der Schillersche Epiker, sein Chor in der "Braut von Messina", erzählt nicht bloss das Vergangene, sondern er reflektiert auch über die Zukunft *und* er greift als geteilter, die beiden Brüder repräsentierender Chor, in die gegenwärtige Handlung ein.

Auch Wallensteins Monolog am Anfang des dritten Teils der "Wallenstein"-Trilogie, ist ein Reflektieren über Zukunft und Vergangenheit, aber zu gleicher Zeit ist es ein Teil der Gesamthandlung, eine Fortsetzung der Fabel.

Auf gleiche Weise erzählt der Sänger in Brechts Stück "Der kaukasische Kreidekreis" nicht nur das Vergangene, sondern er reflektiert auch über die Zukunft und greift in die Handlung ein.

Es gibt also keinen wesentlichen Unterschied zwischen Brechts epischen und dramatischen Ebenen und Schillers epischen und dramatischen Ebenen, denn in den Werken beider Dichter unterbricht das Epische das Dramatische formal, aber setzt zur gleichen Zeit die Fabel fort.

Es gibt bloss einen Betonungsunterschied. Schiller geht es um das Ganze, um das Gesamtkunstwerk, daher legt er das Schwergewicht auf die einander ergänzende Funktion dieser beiden Ebenen. Schiller meint "dass der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe"⁴⁰, aber weil "die Dichtkunst, als solche, [---] alles

Gegenwärtige vergangen [macht] und [---] alles Nahe" entfernt, wird die dramatische Kunst "immer zu dem epischen Charakter *hinaufstreben*" und die epische Kunst "zu dem Drama *herunterstreben*"⁴¹.

Dagegen legt Brecht das Schwergewicht auf die einander als V-Effekte opponierende Funktion dieser beiden Ebenen⁴², denn ihm geht es um die formale Zerstücklung der Handlung, um eine Montagestruktur.

2.3 Die äusseren Hilfsmittel der theatralischen Vorstellung

In Schillers Aufsatz "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" heisst es: "Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem *Ganzen*: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben."⁴³ Darüber heisst es in Brechts "Kleinem Organon für das Theater": "Die Fabel wird ausgelegt, hervorgebracht und ausgestellt vom Theater in seiner *Gänze*, von den Schauspielern, Bühnenbildern, Maskenmachern, Kostümschneidern, Musikern und Choreographen. Sie vereinigen ihre Künste zu dem gemeinsamen Unternehmen, wobei sie ihre *Selbstständigkeit freilich nicht aufgeben*"⁴⁴, und in seiner Abhandlung "Über eine nichtaristotelische Dramatik": "Das Gesamtkunstwerk trat in *getrennten Elementen* vor den Zuschauer."⁴⁵

Schiller als Dramatiker kümmert sich nicht so viel wie Brecht, der "Theatermacher", um diese äusseren Mittel. Das zeigen uns schon die oben zitierten Zeilen. Es geht Schiller wiederum um eine Einheit, in der alle Teile versöhnt sind, um das Ganze. Dagegen geht es Brecht um eine dialektische Einheit der Gegensätze.

3. ZUSAMMENFASSUNG

Wir kommen zu der Schlussfolgerung, dass wir bei Schiller sowohl in der Theorie als in der Praxis immer wieder eine Verknüpfung der verschiedenen Elemente des Kunstwerkes zu einer Einheit, zu einem Ganzen, finden, in dem alle Elemente und alle Gegensätze versöhnt sind.

Bei Brecht dagegen gibt es sowohl in der Theorie als in der Praxis eine Verknüpfung der verschiedenen Elemente zu einer dialektischen Einheit der Gegensätze, in der die Gegensätze nicht versöhnt, sondern bloss zusammengesetzt sind.

In Schillers Werken unterstützen die Elemente sich formal und inhaltlich; in

Brechts Werken wirken sie formal *gegeneinander*, aber funktionell, auf der Ebene der Fabel, unterstützen sie *einander*. Schillers Füreinander der Elemente ist viel stärker als Brechts Füreinander der Elemente, denn Schillers Begebenheiten sind *ineinander* gegründet und auf solche Weise verknüpft, dass sie eine *Gesamthandlung* bilden, in der jeder Teil notwendig, wie das Aufbrechen einer Knospe, aus dem anderen folgt.

Dagegen sind bei Brecht die einzelnen Geschehenisse nicht *ineinander* gefügt, sondern bloss *aneinander* geknüpft. Daher bilden sie keine *Gesamthandlung*, sondern eine *Montagehandlung*.

Wir haben auch angedeutet, dass sowohl Dualismus als Dialektik auf Spannung deuten. Brechts dialektische Spannung wird *aufgehoben* in der Synthese, Schillers dualistische Spannung wird aber versöhnt in der Kunst. Darum zerstückelt Brecht die Handlung zu einer Montagestruktur im Gegensatz zu Schiller, der die verschiedenen Elemente des Dramas zu einem einheitlichen Gefüge verknüpft.

-
1. Vgl. 1. Kapitel, Abschnitt 1.1.
 2. Vgl. dazu: "Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." N.A., Bd.20, S.359, Z.7ff.
 3. Für Schiller ist es eine Spannung zwischen dem Zeitlichen und dem Überzeitlichen, zwischen dem Sinnlichen und dem Sittlichen. Nach Brecht, dem das Überzeitliche bloss ein Spiegel des Zeitlichen ist, gibt es keine Spannung zwischen dem Zeitlichen und dem Überzeitlichen, sondern nur zwischen Materie und Materie.
 4. Zitiert nach Metscher, T.W.H.: Brecht and Marxist Dialectics. In: Oxford German Studies, Bd.6, 1971, S.137.
 5. Gesammelte Werke, Bd.16, S.940.
 6. N.A., Bd.20, S.348, Z.20.
 7. Brief vom 5. Mai 1797, Briefwechsel, S.348. - Zusatz von der Verfasserin.
 8. N.A., Bd.20, S.165, Z.26ff.
 9. N.A., Bd.28, S.203, Z.37ff.
 10. Briefwechsel, S.434. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 11. Gesammelte Werke, Bd.16, S.694. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 12. Ebd. - Hervorgehoben von der Verfasserin.

13. Gesammelte Werke, Bd.16, S.655. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
14. Schillers Werke, Bd.5, S.275.
15. Stücke, Bd.10, S.151.
16. Ebd., S.173.
17. N.A., Bd.9, S.180.
18. Stücke, Bd.7, S.65. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
19. Geissler, Rolf: Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt, Frisch. Frankfurt am Main und Berlin 1970, S.41.
20. Ebd.
21. Stücke, Bd.8, S.269.
22. Brief an Schumacher zitiert nach Schrimpf, Hans J.: Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater, Pfullingen 1965, S.26.
23. Stücke, Bd.3, S.267.
24. Gesammelte Werke, Bd.16, S.693.
25. Stücke, Bd.10, S.146.
26. Ebd., S.301.
27. Wagner, Peter: Das Verhältnis von "Fabel" und "Grundgestus" in Bert Brechts Theorie des epischen Theaters. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.89, 1970, S.613.
28. Briefwechsel, S.458.
29. N.A., Bd.8, S.51.
30. Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
31. Vgl. N.A., Bd.8, S.73, Z.363ff. und S.213, Z.934ff.
32. Stücke, Bd.4, S.45. - Zusätze in Klammern von der Verfasserin.
33. Tönsing, a.a.O. S.191.
34. Brief an Körner vom 13. Mai 1801 - Entnommen aus Friedrich Schiller: Briefe, hrsg. von Gerhard Fricke, München 1955, S.571.
35. Stücke, Bd.4, S.78.
36. Tönsing, L.R.: Schillers "Jungfrau von Orleans", Struktur und Interpretation. Dissertation, Potchefstroom 1971, S.55.
37. Vgl. dazu Tönsing, L.R.: Schillers "Jungfrau von Orleans", a.a.O. S.277.
38. Vgl. Kapitel I, Abschnitt 3.1.

39. Gesammelte Werke, S.684.
40. Briefwechsel, S.476.
41. Ebd. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
42. Vgl. Kapitel I, Abschnitt 3.1.
43. Schillers Werke, Bd.5, S.169, Z.6ff. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
44. Gesammelte Werke, Bd.16, S.696. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
45. Gesammelte Werke, Bd.15, S.304. - Hervorgehoben von der Verfasserin.

KAPITEL III

SCHILLER UND BRECHT: HANDLUNGSDRAMA UND SITUATIONSTHEATER

Brecht definiert das Theater in seinem "Kleinen Organon für das Theater" als "lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten *Geschehnissen zwischen Menschen*"¹. Im 24. Absatz des "Organons" werden "praktikable Abbildungen der Gesellschaft" erwähnt, im 66. Absatz wird der Grundgestus jedes "*Einzelgeschehnisses*" erläutert und im 67. Absatz betont er, dass "die *einzelnen Geschehnisse*" so verknüpft sein müssen, dass "die Knoten auffällig"² sind.

Brecht sieht die Fabel, "das Herzstück der theatralischen Vorstellung"³, als die "Gesamtkomposition aller *gestischen Vorgänge*"⁴ und in seiner Abhandlung, "Neue Technik der Schauspielkunst", fordert er, dass diese Vorgänge als "einmalige, *vorübergehende Vorgänge*", d.h. als "*historische Vorgänge*"⁵ gespielt werden müssen.

In seinem Aufsatz "Über die tragische Kunst" definiert Schiller die Tragödie als "Nachahmung einer Reihe von *Begebenheiten*"⁶, als "Nachahmung einer vollständigen Handlung"⁷, die er wie folgt umschreibt: "Mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete *Begebenheiten* müssen sich miteinander zweckmässig zu einem Ganzen verbinden."⁸ In seinem schon genannten Brief vom 5. Mai 1797 an Goethe heisst es: "Dass er [Aristoteles] bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der *Begebenheiten* legt, heisst recht den Nagel auf den Kopf getroffen."⁹

Es handelt sich also in erster Linie um eine *Reihe von Situationen*, die Schiller *Begebenheiten* und Brecht *Geschehnisse* oder *Vorgänge* nennt. Der Unterschied liegt - wie im 2. Kapitel schon angedeutet - darin, dass Schiller diese Reihe *Begebenheiten* zu einem *einheitlichen Gefüge* verknüpft, Brecht aber zu einer *Montagestruktur*. In Schillers Dramen handelt es sich in erster Linie um die *Gesamthandlung*, in Brechts Theater aber um die einzelnen aufeinander montierten *Situationen*.

Es ist die Aufgabe dieses Kapitels, das Verhältnis vom Charakter zur Handlung in Schillers Handlungs-drama und in Brechts Situationstheater zu untersuchen und zu vergleichen.

1. DAS VERHÄLTNIS : CHARAKTER - HANDLUNG IN SCHILLERS HANDLUNGSTHEATER

1.1 Der Charakter ist der Handlung untergeordnet

Schillers Dramen sind keine Charakterdramen wie Shakespeares Dramen, denn Schillers Charaktere haben ausserhalb der Handlung keine Existenz. Schon die Vielfalt der Personen und Begebenheiten deutet darauf, dass es sich nicht um blosse Charakterdramen handeln kann. Mit Recht erklärt Wolfgang Wittkowski: "Schillers Personen empfangen ihren Charakter ja zunächst von aussen, von ihrem Platz in der Wertkonstellation der Gesamtstruktur, von der Funktion, die ihnen im Gesamtgeschehen zufällt."¹⁰ Wir illustrieren das an Hand einiger Beispiele aus Schillers "Wallenstein"-Trilogie.

Ludwig Tönsing deutet z.B. darauf, dass Max am Ende des vierten Aktes von den "Piccolomini" "aus der Traumverlorenheit seines Liebesidylls in die bewegte Wirklichkeit des Trinkgelages"¹¹ tritt. "Fast bis zum Schluss des Aktes verweilt er noch bei seinem Liebesidyll und wird deshalb von Isolani als 'steinerne[r] Gast, der uns den ganzen Abend nichts getaucht'(2198f.) bezeichnet. Sobald er aber auf Widerstand stösst, erwacht dieser holde Liebesjüngling [---] zum mannhaften Helden"¹², indem er sich weigert, die Eideserklärung zu unterschreiben. Dieser Widerspruch in Max: Träumer-Tatkräftiger ist psychologisch aus dem Charakter allein, nicht erklärbar. "Nur durch den Widerstand, den er von draussen erfährt, ist der Umschlag von dem einen Extrem in das andre zu erklären"¹³, sagt Ludwig Tönsing mit Recht, oder, in Wolfgang Wittkowskis Worten gesagt: erst von seinem Platz in der Wertkonstellation der Gesamtstruktur empfängt er seinen Charakter.

Auf gleiche Weise vergleicht Wallenstein sich im 3. Auftritt des 2. Aktes von "Wallensteins Tod" noch mit dem starken Cäsar:

"Was tu ich Schlimmres,
Als jener Cäsar tat, des Name noch
Bis heut das Höchste in der Welt benennet?" (V.835ff.)

und sieht Max am Ende des Auftrittes "verwundert und betroffen nach"¹⁴. Dieser Umschwung Wallensteins von Tatkraft in Betroffenheit ist nur aus der Handlung erklärbar, aus dem schnellen Abgehen des Max am Ende des Auftrittes (vgl. Bühnenanweisung), wodurch Max seine spätere endgültige Trennung von Wallenstein schon vorwegnimmt.

Auch die Häufung der Peripetien und Kontraste im 2. und 3. Akt des letzten Teils der Trilogie zeigt uns, dass Schiller uns nicht - wie im Charakterdrama - das Sosein seines Helden, sondern sein Werden und seinen Wandel darstellt, d.h. nicht den Charakter an sich, sondern den Charakter in der Gesamtstruktur.

Wir haben schon auf Wallensteins Wandel vom Tatkräftigen zum Betroffenen hingedeutet. Wallensteins getreue Offiziere fallen jetzt einer nach dem anderen von ihm ab, auf dem Altan wird er von denselben Soldaten, die ihn in "Wallensteins Lager" ihren Soldatenvater genannt hatten, niedergeschrien und am Ende des dritten Aktes folgt die endgültige Trennung von Max.

Der Charakter kann den Verlauf der Handlung nicht übersehen, er wird von der Handlung gesteuert. So kann Wallenstein Octavio nicht als Feind an seiner Seite erkennen, und so liegt die eigentliche Peripetie des Stückes, Sesins Gefangennahme, ausserhalb des Willens und Wissens des Hauptcharakters. Die Tatsache, dass diese Peripetie ausserhalb des Helden liegt und die Tatsache, dass Wallenstein im "Lager", das sein Verbrechen erklärt, nicht anwesend ist, betonen noch einmal, dass Schillers "Wallenstein" kein Charakterdrama ist. Indem Wallenstein im "Lager" nicht anwesend ist, wird für ihn entschieden¹⁵, gleichwie die Gefangennahme Sesins über ihn entscheidet.

In welchem grossen Mass der Charakter von der Handlung abhängig ist, wird erst deutlich, wenn wir einsehen, dass die Gesamthandlung in "Wallenstein" zum Schicksal geworden ist, indem die eigentliche Ursache der Handlung, d.h. die Verletzung der Ehre Wallensteins bei Regensburg, vor dem Spielanfang liegt und daher von niemandem geändert werden kann, und indem die Gesamthandlung der eigentliche Gegenspieler des Hauptcharakters ist.

Weil es sich in Schillers Spät dramen nicht um Einzelheiten, sondern um das Gefüge handelt¹⁶, bleibt Wallenstein verschleiert¹⁷, kommt sehr spät erst (im II. Akt der "Piccolomini") auf die Bühne und geht erst am Ende der Trilogie vom Zögern zum Handeln über. Darüber heisst es in Schillers Brief vom 2. Oktober 1797 an Goethe: "Da der Hauptcharakter eigentlich retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen."¹⁸

Sogar sein Monolog am Anfang von "Wallensteins Tod" erklärt nicht das Sosein Wallensteins, denn Wallenstein reflektiert nur im Monolog über die Vergangen=

heit und die Möglichkeiten der Zukunft.

Kurz und gut: die Einheit des Charakters ist der Einheit der Handlung zum Opfer gebracht worden.

1.2 Charakter und Umstände erzeugen die Begebenheiten

Die Tatsache, dass Schillers Charaktere erst in der Wertkonstellation der Gesamtstruktur ihren Charakter empfangen, dass es sich nicht um eine psychologische Begründung der Charaktere handelt, bedeutet aber nicht, dass die Charaktereigenschaften der Personen überhaupt keine Rolle spielen, dass der Charakter keine Wahl hat und bloss ein Spielzeug der Gesamthandlung ist, denn wenn der Charakter keine Wahl hat, so kann er auch keine Schuld haben und kein tragischer Held sein.

Die doppelte Rolle des Schicksals in Schillers Spätwerken macht es möglich, dass der Charakter zugleich Schuld haben kann *und* von der Gesamthandlung abhängig sein kann. Indem die Gesamthandlung zum Schicksal geworden ist, ist das Schicksal nicht mehr - wie bei den Griechen - eine transzendente, überirdische Macht, die den Charakter von aussen beherrscht, sondern eine relative Macht, die teils *durch* den Charakter wirkt und teils *über* ihn verfügt. So wird im "Lager" schon in seiner Abwesenheit über Wallenstein verfügt, für ihn und über ihn entschieden. So gesehen ist Wallenstein bloss ein Spielball des Schicksals, der Gesamthandlung, und kann er keine Schuld haben. Aber, indem die zum Schicksal gewordene Handlung auch *durch* Wallenstein wirkt und bewirkt wird, wird er mitschuldig.

So bietet Wallenstein in der Unterhandlung mit Questenberg seinen Rücktritt an. Terzky, Illo und Isolani, die nicht seinen Rücktritt, sondern sein aktives Handeln haben wollen, organisieren die schriftliche Ergebungserklärung der Generale und gebrauchen diese, um Wallenstein zum Bündnis mit den Schweden zu zwingen. Auf diese Weise veranlasst Wallenstein selber die Handlung, die ihn zwingt. Auf diese Weise wirkt das Schicksal *durch* ihn, nicht *über* ihn, und auf diese Weise wird er mitschuldig.

Auf gleiche Weise wirkt das Schicksal durch den Charakter, indem es Wallenstein, noch ehe Sesin gefangen wird, schon in den "Piccolomini", auf eine Alternative einschränkt. Darauf hat Ludwig Tönsing hingedeutet: "Entweder er unterlässt den Verrat, und ihm wird 'ein ehrenvoll Exil auf seinen Schlössern' (2531) ge-

stattet, oder er 'fasst sein böses geheimnisvolles Schicksal'(2476)"¹⁹. Wallenstein wird auf diese Weise durch seine besondere Charakteranlage, durch sein Sein, gezwungen den Kaiser zu verraten. Ein Rücktritt, wodurch er seine physische Freiheit *und* seine Freiheit des Gemütes verliert, kommt gar nicht in Frage. Seiner Spielernatur gemäss *muss* er handeln, auch wenn er dadurch physisch zugrunde geht, denn seine Freiheit des Geistes darf er nie verlieren.

Jetzt verstehen wir, warum Michael Mann sagt: "Ohne Wallensteins persönliche Eigenart verlöre die Handlung ihr Gefälle"²⁰, und warum Schiller in seinem Brief vom 13. Juli 1800 an Körner schreibt: "Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, *sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht oder allein von ihm ausgeht.*"²¹

Im "Wallenstein", sowie in allen Spätspielen Schillers, wird die tragische Schuld also weder nur aus dem Charakter, noch bloss aus der Handlung begründet, sondern aus Charakter und Handlung zugleich. Sowohl die Umstände als der Charakter haben schuld an dem notwendigen Untergang des Helden. Darum fordert Schiller auch in seinem Aufsatz "Über die tragische Kunst", dass "ihm [dem Zuschauer] die äussere sowohl als innere Lage desselben [des Helden] in ihrem Zusammenhang und Umfang vor Augen liegen"²² muss.

Wallenstein hat keine Schuld daran, dass der Kaiser ihn bei Regensburg beleidigt hat und ihm nachher so viel Macht gegeben hat. Aber, indem diese Macht ihm zur Versuchung wird, sich "reichsfürstlich erweisend [---] würdig bei des Reiches Fürsten niedersetzen" zu wollen (vgl. "Piccolomini", V.836f.), wird Wallenstein schuldig.

Ebenso haben die beiden Brüder Don Manuel und Don Cesar keine Schuld daran, dass sie sich unbewusst in ihre eigene Schwester verlieben und dass ihre Mutter Beatrice zum Hofe kommen lässt, aber Don Cesars Mord an Don Manuel geht unmittelbar aus seiner Eifersucht hervor. Also hat wiederum sowohl der Charakter als die Handlung Schuld.

Gleichfalls liegt die Schuld der Jungfrau von Orleans nicht in ihrer Berufung, sondern in ihrer Hybris und Verblendung. Nicht das Gebot, auf Erden für Gott zu zeugen, sondern das Verbot:

"Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sündigen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren,

Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust"(V.411ff.),

und die Belohnung:

"Doch werd ich dich mit kriegerischen Ehren
Vor allen Erdenfrauen dich verklären" (V.415f.)

sind ihr zur Hauptsache geworden.

In Schillers Dramen stehen Handlung und Charakter also in Wechselbeziehung zu einander. Nicht ein anderer Charakter, sondern die Gesamthandlung ist der eigentliche Gegenspieler des Hauptcharakters. So erscheint der Kaiser in Schillers "Wallenstein" nie auf der Bühne. Auf diese Weise agiert nicht der Kaiser als Person, sondern die Gesamthandlung als Gegenspieler Wallensteins.

Die Frage ist gerade, inwiefern der einzelne (als Symbol der Menschheit) imstande ist, sich aus sich selber zu bestimmen, seines Schicksals Sterne in seiner Brust zu tragen²³, den reinen Dämon in sich zu retten, und inwiefern er von der Gesamthandlung gezwungen wird.

Wir sehen, dass die Charaktere eigentlich überhaupt nicht frei sind, sondern von Schiller manipuliert werden, aber die Charaktere meinen, dass sie sich aus sich selber bestimmen können. So meint Butler, dass Wallenstein Schuld habe, und tötet ihn aus diesem Grund. Wir sehen aber ein, dass Wallenstein eigentlich keine Schuld hat, weil er nicht wirklich frei ist; sondern von Schiller manipuliert wird. Erst am Ende des Dramas wird er frei, indem er sich mit seinem Schicksal versöhnt. Obwohl er physisch zugrunde geht, ist er ästhetisch, im "Reich der Freiheit der Geister", frei. Wallenstein kann die wahre Freiheit also nur im "Schein", in der "Idee", in "des Ideals Reich" erreichen, indem er sein Schicksal will. In der Wirklichkeit bleibt er unfrei und geht zugrunde.

Hierdurch wird das Spiel der Kunst zum Sinn-Bild des Lebens, wird Kunst und Leben finaliter vereint, denn ebenso wie Wallenstein nur "in der Idee", im "Schein" frei sein kann, so können wir auch nur im "Schein" und in der "Idee" frei sein. So wie Schiller Wallenstein manipuliert, so bestimmt Gott unser Sein und Werden.

2. DAS VERHÄLTNIS: FABEL - CHARAKTER IN BRECHTS SITUATIONSTHEATER

2.1 Der Charakter (die Figur) ist der Fabel untergeordnet

Es geht Brecht um gestische Vorgänge, um demonstrierte und demonstrierende Si-

tuationen. Ebenso wie in Schillers Dramen, empfangen die Charaktere in Brechts Theaterkunst erst in der Fabel ihren Sinn. Die Charakterdarstellung ist von der Fabel abhängig, nicht die Fabel von den Charakteren. Nicht der Charakter an sich, sondern der Charakter im Gesamtsinn der Fabel, ist wichtig. Das betont Brecht in der schon genannten "Strassenszene": "Ein weiteres wesentliches Element der *Strassenszene* ist, dass unser Demonstrant seine Charaktere ganz und gar aus ihren Handlungen ableitet. Er imitiert ihre Handlungen und gestattet dadurch Schlüsse auf sie. Ein Theater, das ihm hierin folgt, bricht weitgehend mit der Gewohnheit des üblichen Theaters, aus den Charakteren die Handlungen zu begründen, die Handlungen dadurch der Kritik zu entziehen, dass sie als aus den Charakteren, die sie vollziehen, unhinderbar, mit Naturgesetzlichkeit hervorgehend dargestellt werden."²⁴

Dass die Figur von der Fabel abhängig ist, zeigt uns auch die folgende Aussage Brechts: "Solch gestisches Material auslegend, bemächtigt sich der Schauspieler der Figur, indem er sich der *Fabel* bemächtigt."²⁵

Aber Brecht geht noch weiter. Nicht nur hat der Charakter ausserhalb der Fabel keine Existenz, d.h. nicht nur empfängt der Charakter erst in der Fabel irgendeinen Sinn, sondern auch nur diejenigen Charaktereigenschaften, die für die Situation bestimmend sind, werden berücksichtigt: "Für unseren Strassendemonstranten bleibt der *Charakter* des zu Demonstrierenden eine Grösse, die er nicht völlig auszubestimmen hat. Innerhalb gewisser Grenzen kann er so und so sein, das macht nichts aus"²⁶, und "alle Personen, die charakterlich die von ihm angegebenen Bedingungen erfüllen, die von ihm imitierten Züge zeigen, werden dieselbe Situation erzeugen"²⁷.

Also, Brecht reduziert seine Charaktere auf einige wenige Charakterzüge, die er für die Gesamtkomposition braucht. Er abstrahiert von ihrem vollen Menschsein und reduziert sie zu Figuren, die seinen gestischen Zwecken entsprechen. Sie sind der Fabel, der Wirklichkeit, die Brecht demonstrieren möchte, durchaus untergeordnet.

So erfahren wir von Grusche nur, dass sie menschlich, tapfer und opferbereit ist. Aus reiner Menschlichkeit kauft sie die teure Milch für das Kind, aus Menschlichkeit und Tapferkeit wagt sie es, über den brüchigen Steg zu gehen, den Soldaten zu entfliehen, aus Opferbereitschaft heiratet sie den Bauern, damit das Kind versorgt werden könne, und aus Liebe zu dem Kind lässt sie es wäh-

rend der Kreidekreisprobe lieber los, als es zu sich ziehend zu verletzen. Mehr als das erfahren wir von Grusches Sosein nicht. Sie ist bloss eine Figur, die mittels ihrer besonderen Eigenschaften demonstrieren soll, dass Produktivität die Lösung für die Probleme der heutigen Welt ist. Grusche hat eine ausgesprochen gestische, anti-charakterologische Struktur.

Auf gleiche Weise sind bloss Kattrins Menschlichkeit, ihre Liebe zu Kindern und ihre Stummheit auf der Ebene der Fabel wichtig und auf gleiche Weise bekommen diese Eigenschaften erst im Gesamtgeschehen Sinn. Weil Kattrin stumm ist, kann sie bloss trommeln, um die Stadt zu warnen, und gerade ihre Menschlichkeit zwingt sie, unter den bestimmten Umständen zu trommeln.

Auch von der heiligen Johanna der Schlachthöfe erleben wir nichts mehr als ihre Menschlichkeit, ihren Glauben an Ordnung und ihre Ablehnung der Gewalt. Diese Eigenschaften bekommen erst im Gesamtgeschehen der Fabel Sinn.

Ebenso wie Schiller interessiert Brecht sich nicht für die Psychologie des Charakters, sondern für den Menschen als "Prozess"²⁸, für den Wandel und für das Werden des Charakters in dem Gesamtbezug der Fabel. Der Stückeschreiber soll nie von dem Menschen, sondern "auf ihn ausgehen"²⁹.

Brecht spricht sich oft gegen Shakespeares Charakterdramen aus, weil sie die Charaktere als einfühlbar und unveränderlich, ihrem Schicksal hilflos ausgeliefert, darstellen, anstatt kritisierbar und veränderlich: "Solange in der Brust des König Lear seines Schicksals Sterne sind, solange er als unveränderlich genommen wird, [---] können wir uns einfühlen", und "jede Diskussion seines Verhaltens ist so unmöglich, wie für den Menschen des zehnten Jahrhunderts eine Diskussion über die Spaltung des Atoms unmöglich war."³⁰

So gestaltet Brecht nicht Grusches Sosein, sondern demonstriert ihren Wandel von allgemeiner Mütterlichkeit, von bloss "mütterlich sein", zum wahren Muttersein durch Selbstpreisgabe: "Die Grusche wandelt sich langsam, unter Opfern und durch Opfer, in eine Mutter für das Kind."³¹

Auch Brechts Galilei wandelt sich, auch er ist nicht "Fixum", sondern "Prozess"³². Er wandelt sich nämlich vom selbstsüchtigen Handeln für eigenes Wohlleben zur Selbstanklage, von der Blindheit der Selbstsucht zur Einsicht des sozialen Menschen.

Katrin, die Tochter der Courage, wandelt sich zur immer grösseren und bewussteren Menschlichkeit. Am Anfang stösst sie bloss "rauhe Laute aus"³³ um die Mutter zu warnen, dass Eilif weggeführt wird (1. Bild). Später rettet sie instinktiv ein Kind mit Gefahr ihres Lebens aus einem brennenden Haus (5. Bild). Am Ende trommelt sie, nicht mehr instinktiv, sondern aus bewusster Menschlichkeit, damit die Stadt gerettet werden könne (11. Bild).

Ebenso wird die heilige Johanna als Prozess dargestellt. Am Anfang meint Johanna noch, dass keiner schuldig sei: "Das Unglück kommt wie der Regen."³⁴ Im zweiten Bild sucht sie den Schuldigen:

"Dann will ich aber wissen, wer an all dem schuld ist." (S.25)

Nachdem sie eingesehen hat, dass die Kapitalisten schuld sind, steht sie auf der Seite der Armen, aber trotzdem gibt sie den Brief, durch welchen ein "Generalstreik" organisiert wird, nicht ab, denn sie glaubt noch an Menschlichkeit und Ordnung ohne Gewalt:

"Nicht durch Gewalt
Bekämpft Unordnung und die Verwirrung." (S.157)

Zu spät sieht sie dann ein:

"Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht" (S.206),

und

" --- nichts gelte als ehrenhaft mehr, als was
Diese Welt endgültig ändert: sie braucht es" (S.202),

und zu spät sieht sie den Gottesdienst als eine Macht, die die Ausbeutung unterstützt.

Dagegen wandelt Mutter Courage sich nicht. Sie bleibt ein Sklave des kapitalistischen Systems. Weil sie nicht veränderlich ist und noch weniger verändernd wirkt, ist sie die typische Anti-Heldin Brechts.

Aber gerade indem sie nicht im Stücke selbst verändernd wirkt, wirkt sie doch als abschreckendes Beispiel verändernd auf den Zuschauer. Um den Zuschauer zur Einsicht zu bringen, ist das Hauptziel des epischen Theaters: "Dem Stückeschreiber obliegt es nicht, die Courage sehend zu machen - sie sieht einiges, gegen die Mitte des Stückes zu, am Ende der sechsten Szene, und verliert dann die Sicht wieder -, ihm kommt es darauf an, dass der Zuschauer sieht."³⁵

Dass es Brecht, sowohl als Schiller, in erster Linie um die Situation geht, nicht

um den Charakter an sich, zeigt uns auch die Tatsache, dass ihre Hauptcharaktere nicht eine Person, sondern die Umstände als Gegenspieler haben.

So ist die Kirche als Symbol der herrschenden Ordnung Galileis Gegenspieler, die Welt, in der das Gute nicht ohne das Böse existieren kann, Shen Tes Gegenspieler und die Welt, in der es gefährlich ist, ein hochgeborenes, hilfloses Kind zu versorgen, Grusches Gegenspieler.

Das bedeutet jedoch nicht, dass die Hauptcharaktere Schillers und Brechts überhaupt keine Gegenspieler haben, sondern nur, dass diese menschlichen Gegenspieler den Umständen (dem eigentlichen Gegenspieler) dienen.

So ist der Kaiser Wallensteins Gegenspieler, aber der Kaiser, der nie auf der Bühne erscheint, ist nur die Verkörperung der zum Schicksal gewordenen Handlung. Ebenso dienen Elisabeth in "Maria Stuart" und Lionel in der "Jungfrau von Orléans" der Gesamthandlung.

So ist Shui Ta die Verkörperung des Bösen in den Umständen des kapitalistischen Systems und Katrin die Verkörperung der anderen, sozialen Möglichkeit der Welt.

Wir haben schon angedeutet, dass es in Brechts Theater, sowohl als in Schillers Dramen, nicht um den Charakter an und für sich geht, sondern dass der Charakter stets der Fabel oder Gesamthandlung untergeordnet ist. Brechts Figuren haben jedoch eine stärkere anti-charakterologische Struktur als Schillers Charaktere.

Brechts Figuren sind auf wenige, für den richtigen Begriff der Fabel notwendige Züge reduziert; Schillers Charaktere sind Symbole, Repräsentanten der Menschheit überhaupt. Sie sind wahrhafte Menschen mit allgemein menschlichen Eigenschaften und mit einem allgemein menschlichen Zwiespalt in der Brust.

In Schillers Dramen handelt es sich um den einzelnen im Gefüge, in Brechts Stücken handelt es sich aber nicht um die Einzelfigur, sondern um das Kollektive. In der Darstellung eines einzelnen Menschen mit seinen Problemen oder mehrerer Menschen mit ihren Problemen handelt es sich mehr um die Probleme als um den Menschen.

Brechts theoretische Aussage, dass "seine Charaktere ganz und gar aus ihren Handlungen" abgeleitet werden, trifft in der Praxis nicht zu. Die Charaktere

werden zwar, ebenso wie bei Schiller, grösstenteils aus ihren Handlungen abgeleitet, aber nicht ausschliesslich.

In Schillers Dramen und in Brechts Stücken werden die Charaktere aus ihren Handlungen und aus den Aussagen und Handlungen anderer Charaktere, des Chors oder des Sängers abgeleitet.

So wie Schiller uns durch Octavios Aussage zeigt, dass Wallenstein nur eine Alternative noch hat: entweder er "fasst sein böses geheimnisvolles Schicksal" ("Piccolomini", Z.2474), oder er wählt "ein ehrenvoll Exil auf seinen Schlössern" ("Piccolomini", Z.2529), so will Brecht uns durch die Aussage der Köchin: "Du bist gerade die Dumme, der man alles aufladen kann"³⁶, zeigen, dass Grusche ein "sucker" ist. Ebenso wie Brechts Sänger uns in dem "Kaukasischen Kreidekreis" zeigt, dass Azdaks Gesetzesbruch als heilbewirkend verstanden werden soll, indem er Azdaks Gesetzesbruch mit dem sakralen Brotbrechen Christi vergleicht:

"Und so brach er die Gesetze
Wie ein Brot [---]"³⁷,

so zeigt der die beiden Brüder repräsentierende geteilte Chor uns in der "Braut von Messina", dass die beiden Brüder bloss oberflächlich vereinigt sind, aber im Grunde noch immer von der Eifersucht verzehrt werden:

"Erster Chor: (Cajetan) Hier ist mein Platz. Wer darf zurück mich halten?

Zweiter Chor: (Bohemund) Ich darf es tun, ich habe hier zu walten.

[---]

Erster Chor: (Cajetan) Dir steh' ich nicht zu Red' und Antwort hier.

Zweiter Chor: (Bohemund) Und nicht des Wortes Ehre gönn' ich dir."

(Z.1712ff.)³⁸

So wie das Handeln der Liebenden, Max und Thekla, durch Kontrast auf Wallenstein bezogen ist, so bezieht Kattrins Humanität sich durch Kontrast auf die Unmenschlichkeit der Courage.

2.2 Charakter (Figur) und Umstände erzeugen die Situation

In jeder Situation in Brechts Theater ist die Figur der Fabel untergeordnet. Das bedeutet aber nicht, dass die Figur sich überhaupt nicht aus sich selber bestimmen kann. Ebenso wie Schillers Charaktere sind Brechts Charaktere (Figuren) einerseits von den Umständen abhängig, denn "das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken"³⁹, aber andererseits sind sie imstande, sich aus sich sel-

ber zu bestimmen: "Die *historischen Bedingungen* darf man sich freilich nicht denken [---] als dunkle Mächte (Hintergründe), sondern sie sind von Menschen geschaffen und aufrechterhalten (und werden geändert werden von ihnen): was eben da gehandelt wird, macht sie aus."⁴⁰

Dass die Figur und die Umstände eine Rolle spielen in der Erzeugung der Situation, zeigt uns folgende Aussage Brechts ganz deutlich: "Was wir auf jeden Fall zeigen müssen, sind Menschen, das ist sicher. Ein Bündel Probleme wirkt auf der Bühne nicht, sondern es muss ein Mensch sein mit seinen Problemen."⁴¹

Grusche handelt im Anfang instinktiv: "Ihr mütterlicher Instinkt liefert die Grusche den Verfolgungen aus, die sie beinahe umbringen"⁴², und gerade daher nennt Brecht sie einen "sucker". Sie bestimmt sich nicht aus sich selbst, sondern gibt bloss dem Mutterdrang nach, der von den Umständen, d.h. von dem zurückgelassenen Kind, stimuliert wird.

Grusche wandelt sich aber durch Selbstpreisgabe zum wahren Muttersein für das Kind: "Die Grusche verwandelt sich langsam, unter Opfern und durch Opfer, in eine Mutter für das Kind."⁴³

Grusche wird nicht von den Umständen gezwungen sich selber preiszugeben, sondern sie tut es, weil sie es will. Um aufopfern zu können, muss man eine Wahl haben, sonst ist es kein Opfer, sondern Zwang. Die Umstände sind zwar so, dass sie Opfer bringen muss, um das Kind retten zu können, aber ihre Bereitschaft sich selber dem Kinde zuliebe preiszugeben, geht aus ihrer Menschlichkeit und Tapferkeit, d.h. aus ihrer Charakteranlage, hervor. So gibt es die Situation: Grusche und das Kind werden von den Soldaten gesucht, denn sie wollen das Kind töten. Die Umstände sind so, dass Grusche unter Lebensgefahr über den brüchigen Steg gehen muss, um das Kind retten zu können. Aber die Tatsache, dass Grusche in der Tat über den Steg geht und ihr Leben für das Kind wagt, geht direkt aus ihrer Charakteranlage hervor.

Ebenso sind die Umstände im 11. Bild des Stückes "Mutter Courage und ihre Kinder" so, dass Kattrín gerade durch ihre Menschlichkeit, ihre Liebe zu Kindern, gezwungen wird zu trommeln, auch wenn dieses Trommeln ihr Leben kostet. Ihre Tapferkeit, ihre Bereitschaft zur Selbstpreisgabe, damit die Menschen in der Stadt gerettet werden könnten, geht aus ihrem Charakter hervor.

Die heilige Johanna gibt den Brief, in dem ein "Generalstreik" organisiert wird, nicht ab, weil sie noch an Menschlichkeit und Ordnung ohne Gewalt glaubt. Die Umstände sind so, dass sie den Brief nicht abgeben darf, ohne sich untreu zu werden.

So können wir viele Beispiele nennen zur Illustration, dass jede Situation von dem Charakter, sowohl als von den Umständen, erzeugt wird.

Diejenigen Figuren, die sich ausschliesslich von den Umständen zwingen lassen, anstatt die Umstände zu ändern oder das wenigstens zu versuchen, verdienen nicht unser Mitleid, sondern rufen unsere Verachtung hervor.

So entscheidet Mutter Courage sich immer wieder für den Krieg, denn als Sklave des merkantilen Systems ist sie von dem Krieg abhängig. Durch den Krieg hat sie alle drei ihre Kinder verloren, aber trotzdem wählt sie am Ende des Stückes wieder den Krieg. Wir verachten ihre Blindheit, ihr Gebundensein an die Zustände.

Auch Galilei lässt sich von den Umständen zwingen. Er könnte die Zustände durch Revolution ändern, aber aus Schwachheit und aus Furcht tut er es nicht. Anstatt ein sozialer Mensch zu sein, kümmert er sich bloss um sein eigenes Wohllleben. Den Mut, die Umstände zu ändern, bringt er nicht auf. Er verdammt sich selber zwar am Ende des Stückes, aber trotzdem bleibt er passiv.

Ebenso lassen die Götter in Brechts Stück "Der gute Mensch von Sezuan" sich von den Umständen zwingen. Die Zustände bleiben am Ende des Stückes noch immer unverändert. Das Gute kann noch immer nicht ohne das Böse existieren. Die Götter konnten daran nichts ändern, daher sollen wir sie verachten.

3. VERGLEICHENDE ZUSAMMENFASSUNG

Weder Schiller noch Brecht schreibt Charakterstücke. Schillers Handlungsdrama legt das Schwergewicht auf die Gesamthandlung, während Brechts Situationstheater das Schwergewicht auf die einzelnen, aufeinander montierten Situationen legt. Brechts Figuren haben bloss ein paar hervorstehende, für den richtigen Begriff der Fabel wichtige Eigenschaften. Schillers Charaktere sind Repräsentanten der Menschheit. Sie sind wahrhafte Menschen mit allgemein menschlichen Eigenschaften.

Bei Schiller, wie bei Brecht, sind die Umstände der eigentliche Gegenspieler des Charakters.

Die Schillerschen und Brechtschen Charaktere werden aus ihren eigenen Handlungen *und* aus den Aussagen und Handlungen der anderen Charaktere (und des Chors oder des Sängers) abgeleitet.

In Schillers Dramen und in Brechts epischem Theater bekommen die Charaktere zunächst von ihrem Platz und Zweck in der Wertkonstellation der Gesamtstruktur ihren Sinn, d.h. die Charaktereigenschaften der Personen sind nur wichtig, insofern sie die Fabel beeinflussen, und nur diejenigen Charaktereigenschaften, die die Fabel bestimmen, werden berücksichtigt.

Sowohl Schillers Gesamthandlung als Brechts Fabel wird von den Umständen *und* von dem Charakter bestimmt.

In Schillers Dramen und in Brechts Werken wird der Charakter von den Umständen gezwungen, *gerade weil* er bestimmte Charaktereigenschaften hat. Auf diese Weise wird der Charakter einerseits von den Umständen gezwungen, aber andererseits stehen Charakter und Handlung in Wechselbeziehung zu einander in der Erzeugung der einzelnen Situationen und daher auch in der Bestimmung des Gesamtgeschehens, der Fabel.

Brecht möchte, dass wir diejenigen Figuren, die sich nicht aus sich selbst bestimmen, sondern sich von den Umständen zwingen lassen, verachten. Schiller möchte, dass wir den einzelnen, der sich nicht aus sich selbst bestimmt, sondern dem Notzwang des Schicksals unterworfen ist, verachten. Die Kraft der freien Selbstentscheidung sollen wir in Schillers Helden bewundern; die Fähigkeit des Eingriffs in die Umstände wollen Brechts Figuren uns lehren.

-
1. Gesammelte Werke, Bd.16, S.663. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 2. Ebd., S.694. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 3. Ebd., S.693.
 4. Ebd. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 5. Gesammelte Werke, Bd.15, S.347.

6. N.A., Bd.20, S.165, Z.10f. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
7. Ebd., Z.24f.
8. Ebd., Z. 28ff. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
9. Briefwechsel, S.348. - Zusatz von der Verfasserin und hervorgehoben von der Verfasserin.
10. Wittkowski, Wolfgang: Octavio Piccolomini. Zur Schaffensweise des "Wallenstein"-Dichters. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.5, 1961, S.17.
11. Tönsing, L.R.: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O. S.213.
12. Ebd.
13. Ebd.
14. Vgl. Regieanweisung am Ende des dritten Auftritts, N.A., Bd.8, S.209.
15. Vgl. dazu Tönsing, L.R.: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O. S.188.
16. Vgl. dazu Schillers Brief an Humboldt vom 21. März 1796: "Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen; jetzt wird alles auf die Totalität berechnet." - Zitiert nach N.A., Bd.28, S.203, Z.37f.
17. Ebenso in seinem Brief vom 21. März 1796 an Humboldt sagt Schiller: "[---] denn Wallenstein ist ein Charakter, der [---] nur im Ganzen, aber nie im Einzelnen interessieren kann." (Z.5f.)
18. Briefwechsel, S.435.
19. Tönsing, L.R.: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O. S.224.
20. Mann, Michael: Zur Charakterologie in Schillers Wallenstein. In: Euphorion, Bd.63, 1959, S.332.
21. Friedrich Schiller: Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, München 1955, S.551.
22. N.A., Bd.20, S.162, Z.16f.
23. Brecht versteht hierunter, dass der Charakter "unveränderlich" ist (vgl. dazu Gesammelte Werke, Bd.15, S.299), dass er dem Schicksal hilflos ausgeliefert ist. Schiller dagegen, versteht darunter gerade das Entgegengesetzte, nämlich dass der Mensch seines Schicksals Sterne in der Brust tragen muss, sich aus sich selber bestimmen muss. So sagt Illo zu Wallenstein:

"In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.
 Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
 Ist deine Venus!"

("Piccolomini", V.962f.)
24. Gesammelte Werke, Bd.16, S.551.

25. Ebd., S.693.
26. Ebd., S.551.
27. Ebd., Fussnote.
28. Stücke, Bd.3, S.267.
29. Gesammelte Werke, Bd.16, S.682.
30. Gesammelte Werke, Bd.15, S.299.
31. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1209.
32. Stücke, Bd.3, S.267.
33. Stücke, Bd.7, S.80.
34. Stücke, Bd.4, S.18.
35. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1150.
36. Stücke, Bd.10, S.171.
37. Ebd., S.271.
38. Schillers Werke, Bd.5, S.235.
39. Stücke, Bd.3, S.267.
40. Gesammelte Werke, Bd.16, S.679.
41. Entnommen aus Theater der Zeit, Jg.9, Sept.1954, S.14, wie zitiert von Hultberg, Helge: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts, Kopenhagen 1962, S.194.
42. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1206.
43. Ebd., S.1209.

KAPITEL IV

SCHILLER UND BRECHT: OBJEKTIVE KUNST?

1. DER DICHTER UND SEINE KUNST

1.1 Kunst und Weltanschauung

Kein Mensch kann wirklich objektiv sein. Darum kann kein Künstler ein wirklich objektives Kunstwerk schaffen. Sein Kunstwerk wird immer seine Interpretation von irgendeiner Sache sein und diese Interpretation ist von seiner Lebens- und Weltanschauung abhängig.

So wird Schillers Kunst von seiner, Kant darin nachfolgenden, dualistischen Weltanschauung bestimmt und Brechts Kunst von seiner, Marx darin nachfolgenden, dialektischen Weltanschauung.

Wir haben im ersten Kapitel schon angedeutet, wie Schillers Kunstauffassung aus seiner dualistischen Weltanschauung hervorgeht.¹ Indem Schillers Kunst nicht das Leben selbst, sondern das Übersinnliche, die Natur, die "unter der Decke der Erscheinungen"² liegt, darstellt, ist Schillers Kunst vom Leben getrennt. Seine Kunst ist Symbol, nicht Abbild, des Lebens.

Als vom Leben getrennte Existenz ist die Kunst autonom und, ebenso wie Kants "freie Schönheit"³, bloss den Gesetzen des Ästhetischen unterworfen.⁴ Dass das Ästhetische die höchste Norm in der Kunst ist, dass die Kunst bloss dem Ästhetischen dienen soll, nicht dem Sozialen, Politischen oder Ethischen, hat Schiller schon in seinem Aufsatz "Über die tragische Kunst" betont: "Da der tragische Dichter, so wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht [---]"⁵. Ebenso stark lehnt Schiller in seinem Brief vom 25. Dezember 1788 an Körner jede Verletzung der Autonomie der Kunst ab: "Kurz, ich bin überzeugt, dass jedes Kunstwerk nur sich selbst, d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaube ich auch festiglich, dass es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen *mittelbar* befriedigen muss, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen lässt."⁶ Die Kunst darf also nur mittelbar erziehen, ohne eine Verletzung ihrer Autonomie.

Ebenso wie Schillers Trennung von Kunst und Leben aus seiner dualistischen Weltanschauung hervorgeht, geht Brechts Vereinigung von Kunst und Leben aus seiner Weltanschauung hervor. Wir haben im ersten Kapitel (Abschnitt 1.2) schon darauf hingewiesen, dass Brecht, als Marxist, das Übersinnliche bloss als Spiegel des Sinnlichen sieht. Für ihn bilden das Sinnliche und das Übersinnliche also keinen Gegensatz. Ihm ist alles Materie, daher soll auch die Kunst Materie sein, "lebendes Abbild" des Lebens selbst.

Brecht lehnt die l'art-pour-l'art-Idee ab, denn ihm, als Marxisten, ist das Gesellschaftliche die höchste Norm. Auch die Kunst ist dieser Norm unterworfen, auch die Kunst soll dem Sozialen, der sozialistischen Gesellschaft, dienen. Darum soll die Kunst nach gesellschaftlichen Normen beurteilt werden, und darum soll die Kunst in der Wirklichkeit engagiert sein: "Das Theater muss sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen."⁷ Dass die Kunst dem Gesellschaftlichen dienen soll, zeigt uns die folgende Aussage Brechts: "[---] da das Thema 'Neue Dramatik' ohne Einbeziehung politischer Begriffe, also in einem rein ästhetischen Vokabular, gar nicht behandelt werden könnte. Beweis dafür: der deutliche Zusammenbruch der heutigen ästhetisch eingestellten Kritik bei der Behandlung dessen, was von neuer Dramatik bereits da ist."⁸

Nicht nur die Kunst als Ganzes soll dem Gesellschaftlichen dienen, sondern auch jedes einzelne Element. So heisst es über die "Strassenszene" als Grundmodell einer Szene des epischen Theaters: "Aber es ist unbestreitbar ein sinnvoller Vorgang, dessen gesellschaftliche Funktion deutlich ist und alle seine Elemente beherrscht."⁹ An gleicher Stelle betont Brecht: "Ein wesentliches Element der *Strassenszene*, [---], ist der Umstand, dass die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung hat."¹⁰ Auch die Fabel soll eine "gesellschaftliche Pointe"¹¹ enthalten und sogar das Vergnügen, das die Kunst mit sich bringt, soll zu uns, als "Kinder dieses wissenschaftlichen Zeitalters"¹², passen.

Weil es Brecht also nicht um ästhetische Schöpfungen geht, sondern "um pädagogische Versuche, um das Lehrstück"¹³, nennt Brecht sich selber einen "Stückeschreiber"¹⁴, einen "Theatermacher"¹⁵, d.h. einen Arbeiter im Dienste des Gesellschaftlichen, der sozialistischen Gesellschaft.

1.2 Schiller: "objektiver" Schein und Brecht: subjektive Wirklichkeit

Schiller stellt das Endgültig-Wahre dar und Brecht die "aktuelle Wahrheit"¹⁶.
Genauer gesagt: Schillers Kunst ist eine Darstellung seiner Sicht des Endgültig-Wahren und Brechts Kunst ist eine Darstellung seiner Sicht der "aktuellen Wahrheit", d.h. eine Darstellung von dem, was, seiner Meinung nach, die Wahrheit hinsichtlich der aktuellen Wirklichkeit ist. Brecht sieht ein, dass seine Kunst eine Darstellung der Wirklichkeit aus seiner Sicht ist: "Aus dem Anblick und der Erfahrung der Wirklichkeit hat der Künstler eine Abbildung zum Anblicken und Erfahren gemacht, welche sein Fühlen und Denken reproduziert."¹⁷ Dass Brecht die Subjektivität seiner Kunst einsieht, zeigt uns auch die folgende Aussage Brechts: "Die Fabel entspricht nicht einfach einem Ablauf aus dem Zusammenleben der Menschen, wie er sich in der Wirklichkeit abgespielt haben könnte, sondern es sind zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen."¹⁸

Dagegen meint der subjektivistische Idealist, Schiller, das Absolut-Wahre, d.h. die objektive Wahrheit im Schein der Kunst gestalten zu können. So betont Schiller in seinem Brief vom 4. April 1797 an Goethe: "[---] dass eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann."¹⁹

Für Schiller ist die Kunst nicht Wirklichkeit, sondern "Schein", in dem die Gegensätze des Lebens versöhnt werden. Schiller sieht ein, dass die Kunst nur "Schein" ist und betont, dass der Dichter zeigen soll, dass sie nur Schein ist: "[---] und sobald man ferner daran denkt, dass der Dichter sowie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, dass ers tut [---]."²⁰

Schiller sieht zwar ein, dass die Kunst "Schein" ist, aber er meint auch, dass sie "absolut wahr" sei.

Dagegen ist Brechts Kunst ein subjektives Abbild der Wirklichkeit und er sieht ein, dass es subjektiv ist. In dieser Hinsicht ist der Marxist, Brecht, also konsequenter und konsistenter als der Idealist, Schiller.

Schillers Kunst stellt das Allgemeinmenschliche dar. Seine Charaktere sind "Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen"²¹.

Dagegen stellt Brechts Kunst "einmalige, vorübergehende, mit bestimmten Epochen verbundene Vorgänge"²² und "historische, vergängliche"²³ Menschen dar.

Indem Schiller das Leben in der Kunst "poetisiert", das Besondere im Schein der Kunst allgemein gültig macht, ist seine Kunst objektiver als Brechts Kunst, die der Wirklichkeit verhaftet ist und daher an bestimmte Epochen gebunden ist.

1.3 Schiller: "ästhetische Erziehung des Menschen"²⁴ und
Brecht: sozial-politische Erziehung.

1.3.1 Theorie

Schiller, sowohl als Brecht, will uns zur *Freiheit* erziehen; jeder aber zu seiner Idee der Freiheit.

Es gibt eine Übereinkunft zwischen der Kantischen, Schillerschen, Brechtschen und Marxschen Idee der Freiheit, denn für sie alle besteht Freiheit im Gebundensein, oder dem Gebundensein des Menschen zum Trotze.

Die kantische Freiheit ist eine sittliche Freiheit: man darf dem allgemeinen Sittengesetz, dem kategorischen Imperativ gehorchen, weil man soll, nicht weil man muss.

Die schillersche Freiheit ist eine ästhetische Freiheit: die Freiheit der freien Willensentscheidung, dem Notzwang des Schicksals zum Trotze, d.h. die Freiheit des Geistes, dem Gebundensein an das Physische zum Trotze. Schiller erläutert seinen Freiheitsbegriff wie folgt: "[---] und bloss darinn muss unsere Freyheit bestehen, dass wir unsern physischen Zustand, der durch die Natur bestimmt werden kann, gar nicht zu unserm Selbst rechnen, sondern als etwas auswärtiges und fremdes betrachten, was auf unsre moralische Person keinen Einfluss hat."²⁵

In seinem Brief vom 18. Februar 1793 an Körner heisst es: "Es ist gewiss von keinem sterblichen Menschen, kein grösseres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst."²⁶ Schiller hat also den ethischen Freiheitsbegriff Kants in einen ästhetischen Begriff umgewandelt.

Die marxistische und brechtsche Freiheit ist ein sozial-politischer Begriff.

Hans Störig fasst diesen Freiheitsbegriff in meisterlicher Verdichtung zusammen: "Evenals voor Hegel is voor het filosofisch marxisme vryheid een 'bewuste noodzaak', dit betekent: al het gebeuren verloopt noodzakelijk, volgens onveranderlijke wetten; voorzover de mens in staat is deze wetten te kennen, kan hij ze volgens plan voor zijn doeleinden laten werken."²⁷

Der Mensch ist also frei, indem er imstande ist, den notwendigen dialektischen Entwicklungsgang der Materie für seinen Zweck ausnutzen zu können. So wird aus dem Gegensatz: These-Antithese, Kapitalismus-Sozialismus notwendig der klassenlose Staat, das Paradies,²⁸ hervorgehen, aber indem der Mensch diese Notwendigkeit begreift, kann er *eingreifen* und diesen Prozess durch Revolution beschleunigen. "Es ist eine Lust unseres Zeitalters, das so viele und mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu *begreifen*, dass wir *eingreifen* können"²⁹, heisst es in Brechts "Kleinem Organon für das Theater".

Die Möglichkeit zu dieser, von Hans Störig definierten, marxistischen Freiheit, als Eingriff in die dialektischen Bewegungsgesetze, wird von Brecht in seiner Kunst aufgedeckt: "Das sozialistisch-realistische Kunstwerk deckt die dialektischen Bewegungsgesetze des sozialen Getriebes auf, deren Kenntnis die Meisterung des menschlichen Schicksals erleichtert."³⁰

Also, nach Schiller, sowohl als nach Brecht, besteht Freiheit dem Gebundensein des Menschen zum Trotze, aber es gibt doch auch einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Schillerschen Begriff der Freiheit und dem Brechtschen Begriff der Freiheit.

Der Brechtsche Begriff der Freiheit ist der einer äusseren, materiellen Freiheit, ein Freisein *in* der Welt. Der Schillersche Begriff der Freiheit ist der einer inneren, ideellen Freiheit, ein Freisein *von* der Welt in dem Geiste und in der Kunst.

Nach Brecht werden die Menschen dieses Zeitalters frei durch die Umgestaltung der Gesellschaft, durch die Befreiung vom Kapitalismus. Nach Schiller wird der Mensch aller Zeitalter, der einzelne, in der Kunst, d.h. im Bereich des Ästhetischen, frei durch einen freien Willensakt, durch eine Befreiung des Geistes vom Notzwang des Physischen.

Die brechtsche Freiheit existiert in der Welt, die schillersche Freiheit aber

nur im Schein der Kunst.

Der Schillersche Mensch kann nur frei sein, wenn er in sich vollendet ist, wenn er einig mit sich selbst ist, d.h. wenn Stofftrieb und Formtrieb versöhnt sind. Nur im Schein der Kunst, im Spieltrieb, werden Stofftrieb und Formtrieb, das Sinnliche und das Sittliche, das von der Natur unabhängige Erhabene und das der Natur unterworfenen Schöne, versöhnt. Daher kann der Mensch nur im Schein der Kunst einig mit sich selbst, in sich vollendet sein. Darum kann der Mensch nur im Schein der Kunst frei sein. Also, im Spiel der Kunst empfängt der Mensch "die Freyheit, zu seyn, was er seyn soll"³¹, d.h. ein freier, in sich vollendeter Mensch.

Aber die Schillersche Kunst gibt dem Menschen nicht nur die Freiheit eines in sich vollendeten Menschen, sondern auch die Freiheit der Herrschaft über das Materielle. Darüber heisst es in Schillers Aufsatz "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie": "Die wahre Kunst aber hat es nicht bloss auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen: es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloss in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen, und dieses dadurch, dass sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsers Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen."³²

Schillers Kunst lehrt uns, uns mit unserem Schicksal zu versöhnen, indem wir es als "auswärtiges Naturding" betrachten, das "unser moralisches Selbst, gar nichts angeht"³³, indem wir das Schicksal, das Materielle, durch Ideen beherrschen.

Indem wir uns mit unserem Schicksal versöhnen, werden wir durch die Kraft unseres Geistes, kraft des "reinen Dämons", des Göttlichen in uns, frei vom Notzwang des Schicksals, d.h. ästhetisch frei.

Dagegen lehrt die Brechtsche Kunst uns, uns gerade nicht mit unserem Schicksal zu versöhnen, sondern selbst einzugreifen und das Schicksal zu ändern. Durch diesen Eingriff in die Umstände werden wir frei, sozial-politisch frei.

Schillers Kunst lehrt uns, dass Freisein bedeutet: die Welt durch Ideen, durch

die Kraft unseres Geistes zu meistern: "Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück, setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistergesetz, das in unserm Busen gebietet. [---] Das künstliche Unglück des Pathetischen [---] findet uns in voller Rüstung, und weil es bloss eingebildet ist, so gewinnt das selbständige Prinzipium in unserm Gemüthe Raum, seine absolute Independenz zu behaupten. Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, [---], dass er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im Stande ist, es als ein künstliches zu behandeln [---]"³⁴, d.h. das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Dagegen lehrt Brechts Kunst uns, dass Freisein bedeutet: die Welt durch die Tat, nicht durch Ideen, zu meistern und zu verändern.

1.3.2 Praxis

Wie kommen die unterschiedlichen Freiheitsbegriffe dieser beiden Schriftsteller in ihren Werken zum Ausdruck? Der schillersche Held, sowohl als der brechtsche Held ist der *freie* Mensch.

Der schillersche Held ist der Mensch, "welche[r] will"³⁵, der sich aus sich selbst bestimmt, der seine innere Freiheit des Geistes wahrt, obwohl er physisch zugrunde geht, d.h. der Mensch, der das Materielle durch Ideen beherrscht.

So bestimmt Wallenstein sich aus sich selber. Er kommt seinem Schicksal aus der Kraft seines Geistes zuvor. Indem er sich mit seinem Schicksal versöhnt, wird er frei vom Zwang des Schicksals und kann er, völlig einig mit sich selbst, daran denken "einen langen Schlaf zu tun" ("Wallensteins Tod", V.3677). Obwohl er physisch zugrunde geht, rettet er seine innere Freiheit im Reich der Freiheit der Geister und beherrscht das Materielle durch die Idee.

Ebenso versöhnen Maria Stuart und Don Cesar sich aus innerer Kraft mit ihrem Schicksal.³⁶

Auf diese Weise sind Schillers Tragödien nicht bloss eine Darstellung des notwendigen physischen Untergangs eines Menschen, infolge einer unverzeihlichen Schuld, sondern vor allem die Darstellung des Triumphes des Geistes, des Sieges des Geistes über die Materie, d.h. eine Darstellung der ästhetischen Freiheit.

Der brechtsche Held ist "der veränderliche und verändernde Mensch"³⁷, der freie Mensch, der die Materie durch Materie beherrscht.

Die Hauptcharaktere der Brechtschen Stücke sind meistens keine Helden, sondern gerade Anti-Helden. So ist Brechts Galilei ein Anti-Held. Er hätte eine Revolution bewirken können, d.h. er hätte die Materie (die Umstände) durch Materie (die Revolution) beherrschen können, aber er hat es nicht getan, sondern er ist unfrei, der Kirche unterworfen geblieben. Anstatt als sozialer Mensch eine Revolution zu bewirken, widerruft er seine Lehre aus Furcht, aus Selbstsucht und zum eigenen Wohlleben.

Erst am Ende des Stückes sieht Galilei ein, dass seine wissenschaftliche Leistung ein soziales Versagen war, dass sein Widerruf ein Verbrechen war.³⁸ "In der kalifornischen Fassung [---] bricht Galilei die Lobeshymnen seines Schülers ab und beweist ihm, dass der Widerruf ein Verbrechen war und durch das Werk, so wichtig es sein mochte, nicht aufgewogen"³⁹, heisst es in Brechts "Schriften zum Theater".

Auch die heilige Johanna der Schlachthöfe kommt zu spät zur Einsicht, dass die Arbeiter sich nur durch Gewalt von der Beherrschung der Kapitalisten befreien können:

"Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht [---]"⁴⁰,

und dass die Welt verändert werden soll:

"[---] und nichts gelte als ehrenhaft mehr, als was
Die Welt endgültig ändert: sie braucht es."⁴¹

Auch Johanna hätte eine Revolution zur Umgestaltung der Gesellschaft bewirken können, aber sie hat es, infolge ihres falschen Glaubens an Menschlichkeit und Ordnung ohne Gewalt, nicht getan. Am Ende des Stückes bleibt alles unverändert. Die Arbeiter werden noch immer von den Kapitalisten beherrscht.

Auf gleiche Weise sind die Götter in Brechts Stück "Der gute Mensch von Sezuan" unfrei, weil sie keinen verändernden Einfluss auf die Wirklichkeit haben. Sie verlassen Sezuan ohne die Zustände in Sezuan ändern zu können. Shen Te (das Gute) kann noch immer nicht ohne Shui Ta (das Böse) existieren. In diesem Stück versucht Brecht zu zeigen, dass Gott, ebenso wie diese Götter, bloss eine Idee des Menschen ist⁴², und dass Gott darum, ebenso wie diese Ideengötter, der Wirklichkeit machtlos gegenüber steht. Da es nur in der Wahnvorstellung des Men-

schen einen Gott gibt, kann nur der Mensch allein die Welt ändern.⁴³

Mutter Courage ist auch eine brechtsche Anti-Heldin, weil sie im Stück selbst keine Veränderung der Umstände bewirkt. Der Krieg wird fortgesetzt und Mutter Courage, als Sklavin des merkantilen Systems, bleibt vom Krieg (Symbol des Kapitalismus) abhängig.

Kattrin, die Tochter der Courage, ist die einzige brechtsche Heldin. Sie ist ein freier Mensch. Sie lässt sich nicht von den Umständen zwingen, sondern beherrscht die Umstände (die Belagerung der Stadt durch den Feind) durch die Tat (ihr Trommeln).

Brechts Begriff der sozial-politischen Freiheit kommt also in seinen Stücken zum Ausdruck, indem sie uns zeigen, dass der Mensch nur frei ist, indem er die Materie durch Materie beherrscht, indem er die notwendigen dialektischen Entwicklungsgesetze der Materie für seinen Zweck (das Zustandekommen des klassenlosen Staates) ausnutzt. Nach Brecht ist der Mensch frei, wenn er die Welt verändern kann, d.h. wenn er das Hervorgehen der Synthese (des klassenlosen Staates) aus dem Gegensatz: These (Kapitalismus) - Antithese (Sozialismus) durch Revolution beschleunigen kann.

Ebenso wie Schillers Freiheitsbegriff seine Idee des Tragischen beeinflusst, so beeinflusst Brechts Freiheitsbegriff seine Idee des Tragischen. Die Tragik seiner Anti-Helden besteht darin, dass sie die Zustände, die verändert werden könnten, nicht verändern. Sie könnten freie Menschen werden, aber aus Schwachheit und Dummheit bleiben sie unfrei.

Durch Kattrins Tod zeigt Brecht uns, "dass die Tragik des Lebens unaufhebbar darin besteht, dass Genüsse und Entwicklung etwas kosten"⁴⁴, d.h. dass das Freiwerden des Menschen, der Eingriff in die sozialen Zustände, etwas kostet. Der Tod des einzelnen (Kattrin) ist unwichtig im Vergleich zu der ganzen Stadt, die gerettet wird.

1.3.3 Vergnügen und Didaktik

Bei Schiller, sowohl als bei Brecht, stehen das Vergnügen und die Didaktik in Zusammenhang, aber ebenso wie Brechts sozial-politische Erziehung sich wesentlich von Schillers ästhetischer Erziehung unterscheidet, so unterscheidet das

Vergnügen, das Brechts Werke beabsichtigen, sich wesentlich vom Vergnügen, das Schillers Dramen beabsichtigen.

Beide, Schiller und Brecht, räumen dem Vergnügen eine wichtige Stelle in ihrer Kunst ein. Schiller meint: "Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuss verschafft"⁴⁵, und Brecht sagt: "Es [das Vergnügen] ist die nobelste Funktion, die wir für das *Theater* gefunden haben."⁴⁶

Nach Schiller geht das höchste Vergnügen aus der "Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte"⁴⁷, aus der Freiheit des Geistes und aus der Erhöhung unseres geistigen Vermögens hervor: "Nun kann uns aber nichts ergötzen, als was unser Subjekt verbessert, und nichts kann uns geistig ergötzen, als was unser geistiges Vermögen erhöht."⁴⁸ Das schillersche Vergnügen ist auch ein Vergnügen an "dem Möglichen"⁴⁹, d.h. an den Möglichkeiten des Geistes im Schein der Kunst. Ludwig Tönsing erläutert diese Möglichkeiten des Geistes mit Recht wie folgt: "Indem die Dichtung den Menschen darstellt, wie er sein könnte und ihm in ihrem Reich der Phantasie alle seine Möglichkeiten gibt, überwindet sie sowohl die Herrschaft der vergänglichen Natur, als die der ihn demütigenden Vernunft und befreit ihn zum Absoluten des freien Wollens."⁵⁰

Das brechtsche Vergnügen geht hervor aus dem "Spass an der Veränderung der Wirklichkeit"⁵¹, an den "Freuden der Befreiung"⁵², aus dem "Genuss an den Möglichkeiten des Wandels aller Dinge"⁵³ und aus dem Vergnügen an der Produktivität: "In dem Zeitalter, das kommt, wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen, welche unsern Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die grösste aller Vergnügen sein könnte."⁵⁴ Die Kunst soll auch durch das Vergnügen an der Dialektik ergötzen: "Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuss zu machen."⁵⁵ Diese Dialektik geht aus der "Unstabilität aller Zustände, aus dem Witz der Widersprüchlichkeiten"⁵⁶ hervor, wie z.B. aus der Tatsache, dass "die Abende der untergehenden Klassen [---] mit den Frühen der aufsteigenden"⁵⁷ zusammenfallen.

Also, das schillersche Vergnügen geht aus den Möglichkeiten unseres Geistes im Reich der Einbildungskraft in der Scheinwelt der Kunst hervor. Das brechtsche Vergnügen geht aus den Möglichkeiten der Welt und des Menschen in der Welt hervor.

Schillers Kunst erzieht uns zur Freiheit des Geistes, zur Beherrschung der Materie durch die Idee; Brechts Kunst erzieht uns zur politisch-sozialen Freiheit, zur Beherrschung der Materie durch die Materie, d.h. durch die Tat. Sowohl Schillers als Brechts Verständnis des ästhetischen Vergnügens hängt mit ihrem Freiheitsbegriff und mit ihrem Erziehungsverständnis zusammen. Für beide ist das ästhetische Vergnügen ein "lustvolles Lernen"⁵⁸.

In Schillers Dramen sowohl als in Brechts Stücken geht das Vergnügen aus der Erleichterung unserer Existenz durch die Kunst hervor.

Schillers Kunst befreit uns von den Schranken der Wirklichkeit, vom Ernst des Lebens, und befähigt uns im heitren Spiel der Kunst zu dem lebendigen Spiel aller unserer Gemütskräfte.

Brechts Kunst erleichtert unsere Existenz, indem sie ihre "Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpf[t], welche unsern Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die grösste aller Vergnügungen sein könnte."⁵⁹ Darum sagt Brecht: "Es treffen sich aber Wissenschaft und Kunst darin, dass beide das Leben der Menschen zu erleichtern da sind, die eine beschäftigt mit ihrem Unterhalt, die andere mit ihrer Unterhaltung."⁶⁰

Die Kunst erleichtert die Existenz des Menschen, indem sie "praktikable Abbildungen der Gesellschaft"⁶¹ macht, die dazu imstande sind, die Gesellschaft, "ganz und gar als ein Spiel"⁶² zu beeinflussen. Die Kunst erörtert die Probleme des Lebens "auf spielerische Weise"⁶³. Hans Schrimpf sagt mit Recht: "Das Theater ist der Ort, wo dieser [der Mensch] im Spiel lernen und vollbringen darf, was seine Wirklichkeit von ihm fordert [---]."⁶⁴ In seinem "Kleinen Organon für das Theater" fasst Brecht das selber wie folgt zusammen: "In seinem Theater vermag er [der Zuschauer] seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, geniessen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung. Hier produziere er sich in der leichtesten Weise; denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst."⁶⁵

2. DER ZUSCHAUER UND DIE KUNST

2.1 Schiller: Ästhetische Beurteilung und Brecht: kritisch-produktive Haltung

2.1.1 Die ästhetische Beurteilung

Schiller will im Einklang mit seiner künstlerischen Absicht, den Leser oder Zuschauer zur ästhetischen Freiheit zu erziehen, keine ethische, sondern eine ästhetische Beurteilung seiner Rollen.

Den Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Urteil erläutert Schiller in seiner Abhandlung "Über das Pathetische": Bei der moralischen Beurteilung "stellen wir das sinnlich beschränkte Individuum und den pathologisch-afficierbaren Willen dem absoluten Willensgesetz und der unendlichen Geisterpflicht"⁶⁷ gegenüber. Bei der ästhetischen Beurteilung hingegen "stellen wir das absolute Willensvermögen und die unendliche Geistergewalt dem Zwange der Natur und den Schranken der Sinnlichkeit gegenüber. Daher lässt uns das ästhetische Urtheil frey, und erhebt und begeistert uns, weil wir uns schon durch das blossе Vermögen, absolut zu wollen, [---], gegen die Sinnlichkeit in augenscheinlichem Vortheil befinden, weil schon durch die blossе Möglichkeit, uns vom Zwange der Natur loszusagen, unserm Freiheitsbedürfnis geschmeichelt wird. Daher beschränkt uns das moralische Urtheil, und demüthigt uns, weil wir uns bey jedem besondern Willensakt gegen das absolute Willensgesetz mehr oder weniger in Nachtheil befinden, und durch die Einschränkung des Willens auf eine einzige Bestimmungsweise, welche die Pflicht schlechterdings fodert, dem Freyheitstrieb der Phantasie widersprochen wird."⁶⁸

Das moralische Urteil beruht auf der Vernunft und fordert Gesetzmässigkeit; das ästhetische Urteil beruht auf der Einbildungskraft und fordert Ungebundenheit.⁶⁹

Bei der ästhetischen Beurteilung handelt es sich mehr um die Kraft der freien Selbstentscheidung, als um die Richtung dieser Kraft: "Wie viel mehr wir in ästhetischen Urtheilen auf die Kraft als auf die Richtung der Kraft, wie viel mehr auf Freyheit als auf Gesetzmässigkeit sehen, wird schon daraus hinzulänglich offenbar, dass wir Kraft und Freyheit lieber auf Kosten der Gesetzmässigkeit geäussert, als die Gesetzmässigkeit auf Kosten der Kraft und Freyheit beobachtet sehen."⁷⁰

Schiller fordert also eine Beurteilung, die sich für die Freiheit, nicht für die Sittlichkeit an sich, interessiert: "In ästhetischen Urtheilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloss für die Freyheit interessiert, und jene kann nur insofern unsrer Einbildungskraft gefallen, als sie letztere sichtbar macht."⁷¹ Darum sollen Schillers Charaktere keine "halbguten Charakter[e]" sein, sondern lieber "consequente Bösewicht[er]", denen es "nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Consequenz und Willensfertigkeit die [sie ---] an das Böse verschwendete[n], dem Guten zuzuwenden"⁷².

2.1.2 Ästhetische Beurteilung in der Praxis

Dass es Schiller um eine ästhetische Beurteilung, nicht um eine ethische, geht, zeigt uns schon die Tatsache, dass das Thema der späten Dramen der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit ist. In Schillers "Don Carlos" handelt es sich noch um den Konflikt zwischen Neigung und Pflicht, aber seit seinem "Wallenstein" geht es Schiller um den Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit.

Wir haben schon angedeutet, wie das Thema, der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit, durch die ganze "Wallenstein"-Trilogie hindurch hervortritt.⁷³

Wenn Wallenstein sich zum Verrat an dem Kaiser entscheidet, verliert er seine sittliche und seine ästhetische Freiheit. Sittlich beurteilt wird er schuldig, weil Verrat ein Verbrechen ist. Ästhetisch beurteilt wird er unfrei, weil seine freien Ideen, d.h. sein Spiel mit dem Gedanken des Verrats, verkörpert werden und dadurch dem Notzwang des Schicksals unterworfen werden:

"In meiner Brust war meine Tat noch mein:
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, [---]
Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tückschen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht." ("Wallensteins Tod", V.186ff.)

Wenn er sich nicht entscheidet, ist er auch unfrei, denn seine Unentschiedenheit geht aus Furcht vor dem möglichen Unglück und vor dem Zwang des Schicksals hervor.

Wallenstein *muss* sich also entscheiden, er muss die verräterische Tat wählen, sonst verliert er seine Freiheit. Indem er sich für den Verrat entscheidet, wird er schuldig und muss notwendig zugrunde gehen, aber indem er sich mit seinem Schicksal versöhnt, ringt er sich, seinem physischen Untergang zum Trotze,

zur ästhetischen Freiheit durch.

Es handelt sich nicht um die Frage, ob Wallenstein schuldig ist, sondern um die Frage, wie er mit seiner notwendigen Schuld fertig werden kann, d.h. um die Frage, inwiefern er sich dieser Schuld zum Trotze, aus sich selbst bestimmen kann.

Es handelt sich um die Kraft, um die Möglichkeit der Selbstentscheidung, nicht um die Richtung dieser Kraft. So sagt Ludwig Tönsing mit Recht, dass Wallensteins Schuld seinen Fall "begründet, nicht aber absolut und ausschliesslich erklärt."⁷⁴ Ästhetisch geurteilt ist sein physischer Tod kein Untergang, sondern ein Triumph des Geistes, eine Demonstration der freien Willensentscheidung.

Ebenso gibt es keinen Zweifel darüber, dass Maria Stuart und Don Cesar (in Schillers "Braut von Messina") schuldig sind. Durch sein Handeln wird ein jeder Mensch notwendig schuldig. Seine Freiheit kann er nur retten, indem er sich mit dem Notzwang des Schicksals versöhnt und einwilligt in den Willen, der über ihn verfügt. Daher handelt es sich nicht um die Schuld des Charakters, sondern um die Kraft der Selbstentscheidung. Don Cesar sieht ein, dass er seine Tat nur durch den freien Tod sühnen kann:

"Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf,
Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." (V. 2644f.)

Er versöhnt sich mit diesem Schicksal und leistet das Erhabene der Handlung, indem er seinem Schicksal aktiv begegnet durch Selbstmord. Physisch geht er zugrunde, aber seine ästhetische Freiheit rettet er, seinem Tode zum Trotze.

Auch Maria Stuart versöhnt sich mit ihrem Schicksal. Sie sieht ihren Tod als Sühne für ihre Schuld. So sagt sie, das Kruzifix küssend:

"Mein Heiland! Mein Erlöser!
Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt,
So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen." (V.3816ff.)⁷⁵

Ihre Sühne interessiert uns nur, insofern sie ihre ästhetische Freiheit, ihre Kraft der Selbstentscheidung, sichtbar macht. Indem sie den Tod bejaht, freiwillig stirbt, ringt sie sich zur ästhetischen Freiheit durch.

Weil es Schiller nicht um eine ethische Beurteilung geht,⁷⁶ entschuldigt er seine Charaktere. Er bringt sie uns menschlich näher:

"Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch euren Herzen, menschlich näher bringen." ("Wallenstein"-Prolog, V.104f.)

Wir nennen einige Beispiele aus der "Wallenstein"-Trilogie.

Wallenstein ist ehrgeizig:

"Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen." ("Piccolomini", V.836f.)

Schiller versucht ihn zu entschuldigen, indem er betont, dass alle Menschen ehrgeizig sind. So lässt er den Kellermeister sagen:

"Sie wollen gar zu hoch hinaus. Kurfürsten
Und Königen wollen sies im Prunke gleich tun,
Uns wo der Fürst sich hingetraut, da will der Graf,
Mein gnädiger Herre, nicht dahinten bleiben." ("Piccolomini", V.2048ff.)

Die Schuld liegt nicht nur bei Wallenstein, sondern ist auch durch die Umstände bedingt:

"Sie [die Kunst] sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die grössere Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu." ("Wallenstein"-Prolog, V.108ff.)

So gibt der Kaiser Wallenstein diese grosse Macht, "die sein Herz verführt" (Prolog, V.117), sich "reichsfürstlich [---] erweisend, [---] würdig [---] bei des Reiches Fürsten niedersetzen" ("Piccolomini", V.836f.) zu wollen. Darum heisst es im Prolog:

"Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen" (V.118),

und darum lässt Schiller Questenberg sagen:

"Zu stark für dieses schlimmverwahrte Herz
War die Versuchung!" ("Piccolomini", V.306f.)

Auch durch den Hinweis auf Wallensteins menschliche Beschränkung versucht Schiller ihn zu entschuldigen. So sieht Wallenstein "den Feind an seiner Seite" nicht. Er vertraut gerade demjenigen (Octavio), der ihn verrät.

2.1.3 Die kritisch-produktive Haltung

In Übereinstimmung mit seiner Idee der sozial-politischen Erziehungsaufgabe des Theaters fordert Brecht ein sozial-politisches Urteil über seine Kunst. Dieses sozial-politische Urteil nennt Brecht die "produktive Haltung"⁷⁷ und betont: "Die Haltung ist eine kritische."⁷⁸

Ebenso wie in Schillers Dramen treten die "moralische[n] Erörterungen" in Brechts Stücken "erst an zweiter Stelle auf. Es [das Theater] wollte weniger moralisieren als studieren"⁷⁹. Brecht will keine moralische Beurteilung seiner Kunst,

sondern er fordert die kritisch-produktive Haltung. In seinem "Kleinen Organon für das Theater" erläutert Brecht diese kritisch-produktive Haltung: "Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluss besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, [---], gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft."⁸⁰ Wir sollen also Brechts Figuren, anders als Schillers Helden, nicht ästhetisch genießen, sondern nach sozial-politischen Normen kritisch beurteilen.

2.1.4 Die kritisch-produktive Haltung in der Praxis

Dass es Brecht in erster Linie um eine kritische Beurteilung seiner Kunst geht, zeigt uns schon die Tatsache, dass es mehrere Gerichtsverhandlungen in seinen Stücken gibt (vgl. "Der kaukasische Kreidekreis", "Der gute Mensch von Sezuan", "Die Massnahme", "Das Verhör des Lukullus").

Mittels Azdaks Rechtssprechung demonstriert Brecht uns in der Praxis, was eine kritisch-produktive Haltung ist. Azdak urteilt nicht nach den traditionellen Gesetzen, sondern er offenbart die kritisch-produktive Haltung, die darin besteht, einen "Fluss" zu regulieren und die Gesellschaft umzuwälzen. Derjenige, der einen Fluss regulieren kann, kann ihn auch für seinen Zweck gebrauchen und kann ihn für die Gesellschaft nützlich machen. Gerade das tut Azdak. Durch seine Rechtssprechung, die die Ausbeuter ausbeutet und die Ausgebeuteten begünstigt, wälzt er die Gesellschaft um und begünstigt die breiten Volksmassen.

Lasst uns jetzt untersuchen, was die kritisch-produktive Haltung des Zuschauers einigen Figuren Brechts gegenüber sein würde.

Nach sozial-politischen Normen geurteilt, ist Galileis Widerruf ein Verbrechen, ein soziales Versagen. Galilei hat die Gesellschaft nicht umgewälzt; er hat die Situation nicht für die Gesellschaft ausgebeutet; er hat den "Fluss" nicht reguliert, sondern sich von dem "Fluss" regulieren lassen.

Auch Mutter Courage hat ihre Situation nicht für die Gesellschaft ausgenutzt. Sie wählt immer wieder den Krieg, anstatt ihn zu verdammen.

Dagegen hat Kattrin die Situation für die Gesellschaft ausgenutzt. Sie wird nicht von dem "Fluss" reguliert, sondern sie reguliert den "Fluss". Durch Kattrin bringt Brecht die kritisch-produktive Haltung zum Ausdruck. Sie sieht die

Unmenschlichkeit des Krieges ein.

Im Gegensatz zu Galilei, der am Ende des Stückes seine Schuld einsieht, aber trotzdem passiv bleibt, kämpft Katrin aktiv gegen den Krieg. Sie trommelt unter Lebensgefahr, um die belagerte Stadt vor dem Angriff zu warnen. Die Situation ist durch Katrins kritisch-produktive Haltung für die Gesellschaft ins Produktive umgestaltet, indem die Stadt gerettet wird.

Der sozial-politische Beurteiler wird einsehen, dass die Götter in Brechts Stück "Der gute Mensch von Sezuan", Gott repräsentieren, und dass Gott darum, ebenso wie diese Götter, der Welt machtlos gegenüber steht. Der Mensch muss die Welt verändern; er muss selber eine Welt schaffen, in der das Gute ohne das Böse existieren kann.

2.2 Einfühlung und/oder Distanz?

2.2.1 Brecht

Brecht spricht sich oft gegen die "auf Basis der Suggestion hergestellte[n] Einfühlung des Zuschauers [---] in die [---] Vorgänge auf der Bühne"⁸¹ aus, weil "die Bereitung der Illusion"⁸² dadurch unterstützt wird und die Möglichkeit eines "Dazwischenkommens" mit unserm Urteil gehemmt wird.

Das bedeutet aber nicht, dass Brecht die Einfühlung und das Gefühlsmäßige ausschalten möchte, denn er sieht ein, dass "man Gefühle und Gedanken nicht trennen" kann, "nicht einmal in der Wissenschaft."⁸³

Es gibt immer noch Mitgefühl in seinem epischen Theater: "Tatsächlich ist das *epische Theater* eine sehr künstlerische Angelegenheit, kaum zu denken ohne Künstler und Artistik, Phantasie, Humor, Mitgefühl, ohne das und viel mehr kann es nicht praktiziert werden."⁸⁴

Dieses Mitgefühl soll die kritische Haltung ergänzen: "Es [das epische Theater] verzichtet in keinerlei Weise auf Emotionen. Schon gar nicht auf das Gerechtigkeitsgefühl, den Freiheitsdrang und den gerechten Zorn: es verzichtet so wenig darauf, dass es sich sogar nicht auf ihr Vorhandensein verlässt, sondern sie zu verstärken oder zu schaffen sucht. Die 'kritische Haltung', in die es sein Publikum zu bringen trachtet, kann ihm nicht leidenschaftlich genug sein."⁸⁵

An einer anderen Stelle betont Brecht, dass die kritische Haltung "sowohl genussvoll als emotional" ist, aber "vor allem eine produktive Haltung"⁸⁶.

In dem "Messingkauf" heisst es: "Das Denken scheint mir jetzt einfach eine Art Verhalten, und zwar ein gesellschaftliches Verhalten. An ihm nimmt der ganze Körper mit allen Sinnen teil."⁸⁷

Dass die Emotion der kritischen Haltung dienen soll, betont Brecht in den "Nachträgen zur Theorie des 'Messingkaufs'": "Emotionen kommen auch durch diese Kunst zustande, und zwar ist es die Meisterung der Wirklichkeit, welche, durch diese Vorführung ermöglicht, den Zuschauer in Emotion versetzt."⁸⁸

Brecht lehnt also nicht die Einfühlung an sich ab, sondern bloss ein kritikloses Hineinleben in die Vorgänge, eine restlose Einfühlung, d.h. die sogenannten "Inkubusgewohnheiten".⁸⁹ Daher verurteilt er die Zuschauer, die "freilich ihre Augen offen" haben, aber trotzdem nicht "schauen", sondern "stieren", nicht "hören", sondern "lauschen".⁹⁰ Das Gefühl und die Einfühlung sollen von der Vernunft, von der kritischen Haltung, kontrolliert und gelenkt werden: "Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, dass der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes *lediglich einzufühlen*. Annahme oder Ablehnung ihrer Äusserungen oder Handlungen *sollten im Bereich des Bewusstseins*, anstatt, wie bisher in dem des Unterbewusstseins des Zuschauers *erfolgen*."⁹¹

Aus diesem Grund betont Brecht, dass sein schematischer Vergleich des dramatischen und des epischen Theaters in seinen "Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonay'", nicht "absolute Gegensätze", sondern "lediglich Akzentverschiebungen"⁹² zeigt:

"Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
[---]	
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
[---]	
Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
Die Empfindungen werden konserviert	bis zu Erkenntnissen getrieben
[---]	
Gefühl	Ratio"

93

Es ist die Aufgabe des Schauspielers, dem Zuschauer diese, Gefühl und Ratio enthaltende, kritische Haltung zu demonstrieren und zu ermöglichen. Daher soll der Schauspieler sich zwar in seine Figur hineinleben, seine Rolle "als vollkommen lebendigen Menschen darstellen"⁹⁴, aber er darf sich nicht lediglich hineinleben, d.h. er darf "es auf der Bühne nicht zur *restlosen Verwandlung* in die darzustellende Person kommen"⁹⁵ lassen: "In keinem Augenblick lässt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: 'Er spielte den Lear nicht, er war Lear', wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, dass er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muss. *Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden.*"⁹⁶

Auch in dem "Messingkauf" betont Brecht diese doppelte Rolle des Schauspielers: "Der V-Effekt bleibt aus, wenn der Schauspieler, ein fremdes Gesicht schneidend, sein eigenes völlig verwischt. Was er tun soll, ist: das Sichüberschneiden der beiden Gesichter zeigen."⁹⁷

Ebenso wie bei dem Zuschauer das Hauptgewicht auf die kritische Distanz gelegt werden soll, nicht auf die Einfühlung, so soll das Gewicht bei dem Schauspieler nicht auf die Einfühlung in seine Figur gelegt werden, sondern auf das Zeigen der Figur. "Der Schauspieler muss Demonstrant bleiben; er muss den Demonstranten als eine fremde Person wiedergeben"⁹⁸, sagt Brecht in der "Strassenszene", und in seinen "Anmerkungen zur 'Mutter'" heisst es: "Der Schauspieler [---] wird dabei alles tun müssen, um sich als *zwischen* Beschauer und Vorgang stehend bemerkbar zu machen."⁹⁹

Indem er sich nicht ganz mit der Figur, die er darstellt, identifiziert, "kann er ihr gegenüber einen bestimmten Standpunkt wählen"¹⁰⁰ und den Zuschauer auf diese Weise "zur Kritik der dargestellten Person auffordern"¹⁰¹. So spielte die Weigel die Courage "hart und zornig". Das bedeutet aber nicht, dass die Weigel den Zorn der Courage darstellte, sondern dass die Weigel zornig war über die Courage.¹⁰²

2.2.2 Schiller

Ebenso wie Brecht, fordert Schiller von der Vernunft gelenktes Gefühl. Bei Schiller, ebenso wie bei Brecht, ist das Gefühl nicht Zweck, sondern Mittel zur

Stimulierung der Vernunft. Das zeigt uns schon folgendes Zitat aus dem "Wallenstein"-Prolog:

"Wo möcht es auch die Kräfte lieber prüfen,
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen,
Als hier vor einem auserlesnen Kreis,
Der rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist
In seiner flüchtigsten Erscheinung hascht?" (V.26ff.)

Schiller fordert, ebenso wie Brecht, sowohl Einfühlung als Distanz, denn die ästhetische Freiheit des Geistes soll nicht nur vom Helden gewahrt werden, sondern auch vom Zuschauer, dem künstlichen Schicksal gegenüber. Darum sagt Schiller: "Bey allem Pathos muss also der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freyheit interessiert seyn."¹⁰³

An einer anderen Stelle heisst es: "Je lebhafter die Vorstellungen, desto mehr wird das Gemüth zur Thätigkeit eingeladen, desto mehr wird seine Sinnlichkeit gereizt, desto mehr also auch sein sittliches Vermögen zum Widerstand aufgefordert."¹⁰⁴

Der Dramatiker Schiller hat sich weniger als der Theatermacher Brecht über den Schauspieler geäussert.

Nur in seinem frühen Aufsatz "Über das gegenwärtige teutsche Theater" findet man etwas, das sich unmittelbar auf den Schauspieler bezieht: "Es sind diesem zwei Dinge schwer aber nothwendig. Einmal muss er sich selbst, und die horchende Menge vergessen, um in der Rolle zu leben; dann muss er wiederum sich selbst und den Zuschauer gegenwärtig denken, auf den Geschmack des letztern reflektiren, und die Natur mässigen."¹⁰⁵

Also, ebenso wie bei Brecht, sollen die Schauspieler bei Schiller eigentlich eine doppelte Rolle spielen. Einerseits sollen sie sich hineinleben in ihre Charaktere, aber andererseits sollen sie sich (und daher auch den Zuschauer) von dem Charakter distanzieren, damit die Natur, d.h. das restlose Hineinleben in die Vorgänge auf der Bühne, gemässigt werde.

Der Unterschied liegt darin, dass dieses Hineinleben und diese überlegende Distanz einander bei Schiller nicht ausschliessen, sondern ergänzen, d.h. sie wirken nicht zur gleichen Zeit und gegeneinander, sondern nebeneinander und finden sich auf diese Weise in einer Doppelleistung zusammen; bei Brecht aber op=

ponieren sie einander, indem der Schauspieler sich zur gleichen Zeit in seine Rolle hineinlebt und sich dann distanziert. Es handelt sich um "zwei einander feindliche Vorgänge, die sich in der Arbeit des Schauspielers vereinigen [---]. Aus dem Kampf und der Spannung der beiden Gegensätze, wie aus ihrer Tiefe, zieht der Schauspieler seine eigentlichen Wirkungen."¹⁰⁶

3. DAS KUNSTWERK AN SICH

3.1 Interpretationsmöglichkeiten

Schillers Dramen, sowohl als Brechts Stücke, können auf verschiedene Weisen interpretiert werden.

So kann man Brechts Mutter Courage als eine Niobe sehen, die alle drei ihre Kinder im Krieg verliert. Sie muss den Krieg bejahen, um am Leben bleiben zu können.

Man kann die Courage aber auch als "Hyäne des Schlachtfeldes"¹⁰⁷ sehen. Als Sklavin des merkantilen Systems, aus Leidenschaft zum Geschäft, bejaht sie den Krieg aus eigener Wahl.

Ebenso kann Kattrins Trommeln im 11. Bild des Stückes "Mutter Courage und ihre Kinder" entweder - wie von Franz Mennemeier - als "biological humanity"¹⁰⁸ interpretiert werden, und Kattrin als "obsessed by an animal-like drive for motherhood"¹⁰⁹ gesehen werden, oder man kann ihr Trommeln als ein bewusstes Durchringen zur wahren Menschlichkeit interpretieren.¹¹⁰

Dass Kattrin nicht instinktiv, sondern aus bewusster Menschlichkeit handelt, zeigt uns schon die folgende Regieanweisung:

"Kattrin hat sich unbemerkt zum Wagen geschlichen, etwas herausgenommen, es unter ihre Schürze getan und ist auf die Leiter hoch aufs Dach des Stalles geklettert."¹¹¹

Das ist doch bewusstes, selbständiges und intelligentes Handeln! Ebenso zeigt Kattrins Lachen über die Hilflosigkeit der Soldaten uns, dass sie ganz bewusst und intelligent handelt, nicht bloss instinktiv:

"DER FÄHNRICH: Sie lacht uns aus, schau. Ich halts nicht aus."¹¹²

Man kann Kattrin auch, wie Brecht, als freien sozialen Menschen sehen, der sich

selber für die Gesellschaft aufopfert, und die Materie durch Materie beherrscht¹¹³.

Die Verfasserin meint, dass Galilei klug war, denn nach seiner Widerrufung konnte er seine wichtige Arbeit fortsetzen. Ein Revolutionist, wie Brecht, wird Galilei jedoch verachten, weil er nicht eine Revolution bewirkt hat.

Auf die beiden Interpretationsmöglichkeiten des Stückes "Der gute Mensch von Sezuan" haben wir schon hingewiesen.¹¹⁴

Hermann Korff reduziert Schillers "Wallenstein" auf eine "Tragödie des Realismus und zugleich die Tragödie des Idealismus in dieser Welt des Realismus"¹¹⁵.

Benno von Wiese interpretiert "Wallenstein" als "Tragödie der Nemesis"¹¹⁶.

Die Verfasserin sieht "Wallenstein", ebenso wie Ludwig Tönsing¹¹⁷ und Hermann Schneider¹¹⁸, als Tragödie der geistigen Freiheit.

Auch Schillers "Jungfrau von Orléans" wurde von den Kritikern auf verschiedene Weisen interpretiert. Ludwig Tönsing gibt in der Einführung seiner Strukturinterpretation von Schillers "Jungfrau von Orléans" einen guten Überblick über die verschiedenen Interpretationen dieses Dramas.¹¹⁹

Für unsere Betrachtung der Objektivität sind jedoch nicht die verschiedenen Interpretationen an sich wichtig, sondern bloss die Tatsache, dass sich aus den Werken beider Dichter verschiedene, auseinandergehende Interpretationsmöglichkeiten ergeben. Brechts Werke tragen diese Interpretationsmöglichkeiten gegen seine Absicht in sich. Das zeigt uns sowohl die Tatsache, dass er seine Werke oft selber interpretiert und erläutert hat, als die Tatsache, dass er eine sozial-politische Beurteilung seiner Werke fordert.

Auch Schillers Werke tragen diese Interpretationsmöglichkeiten gegen seine Absicht in sich, insofern er eine bestimmte, d.h. eine rein ästhetische Beurteilung seiner Werke fordert.

3.2 Die sogenannte "vierte Wand"

Die "vierte Wand" ist eine unsichtbare Wand zwischen der Bühne und dem Publikum,

die jeden Eingriff der Zuschauer in die Vorgänge auf der Bühne unmöglich macht.

Wir haben schon angedeutet, dass in Schillers Werken jede Szene für die andere da ist,¹²⁰ dass alles im Keime schon vorhanden ist, dass alles notwendig zum Untergang des Helden führt, und dass alle Elemente des Werkes der Einheit des Ganzen dienen. In dieser Hinsicht haben Schillers Dramen also eine geschlossene Form.

Gerade indem alles notwendig aus dem Kunstwerk selbst hervorgeht, kann der Dichter sich zurückziehen, und indem der Dichter sich zurückzieht, bekommt sein Kunstwerk den Anschein der Objektivität. Der Dichter urteilt bloss mittelbar durch sein Kunstwerk. In dem Kunstwerk urteilt nicht der Dichter, sondern die zum Schicksal gewordene Gesamthandlung. "Nicht von aussen bricht das Gericht herein, sondern das Gericht liegt im Charakter und in der Handlung selber und ist also stets gegenwärtig"¹²¹, sagt Ludwig Tönsing mit Recht von der "Wallenstein"-Trilogie.

Schiller identifiziert sich nicht mit irgendeinem Charakter: "Es will mir gut gelingen, meinen Stoff ausser mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. [---] Den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere traktiere ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers"¹²², schreibt Schiller über "Wallenstein" in seinem Brief vom 28. November 1796 an Goethe.

Schiller idealisiert nicht das Leben in der Kunst: "Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die blosse Wahrheit für die fehlende Idealität [---] entschädigen"¹²³, heisst es in seinem Brief vom 21. März 1796 an Humboldt.

Schiller spricht kein ethisches Urteil über seine Charaktere aus, sondern gestaltet sie objektiv, gute und schlechte Eigenschaften enthaltend. So verrät Wallenstein den Kaiser, aber vertraut seinem "Freund" Octavio völlig. Octavio verrät Wallenstein, da er meint, dem Kaiser dadurch zu dienen.

Indem der Dichter nicht urteilt, muss der Zuschauer urteilen. Schiller legt die "vierte Wand" nieder, insofern er nicht alles erklärt, sondern manches ungeklärt lässt.

So sagt Wallenstein in den "Piccolomini":

"O! sie zwingen mich, sie stossen
Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein" (V.702f.),

aber in seinem Monolog in "Wallensteins Tod" heisst es:

"[---] So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewalttat kann es reissend lösen." (V.177ff.)

Der Zuschauer muss jetzt selber urteilen, ob Wallenstein von den Menschen und Umständen gezwungen wird, ob er sich aus sich selbst bestimmt oder ob Wallenstein und die Umstände gemeinsam Schuld haben.

Wenn der Wachtmeister in "Wallensteins Lager" die Unverwundbarkeit Wallensteins preist:

"Ja, dass er fest ist, das ist kein Zweifel.
Denn in der blutgen Affär bei Lützen
Ritt er euch unter des Feuers Blitzen
Auf und nieder mit kühlem Blut" (V.355ff.),

wirft Schiller dadurch die Frage auf, ob Wallenstein in Wahrheit unverwundbar ist. Wiederum muss der Zuschauer urteilen.

In welchem grossen Mass Schiller die "vierte Wand" niederlegt, den Zuschauer zur kritischen Distanz und objektiven Beurteilung auffordert, zeigt uns die Tatsache, dass es in Schillers Werken zwei Ebenen gibt. Darauf deutet Ludwig Tönsing in seiner Analyse der "Jungfrau von Orleans": "Schillers Theater ist in hohem Masse intellektuelles Theater. Immer wieder wird auf zwei Ebenen gespielt, auf der sinnfälligen und auf der verborgenen, nur der kritischen Betrachtung zugänglich. [---] Erst in der Verknüpfung dieser beiden Spielebenen, in dem Miteinander und Gegeneinander der sinnfälligen und verborgenen Handlung, enthüllt sich die Kunst des Dichters und die wahre Bedeutung seines intellektuellen Theaters."¹²⁵

Weil wir im II. Kapitel¹²⁶ schon einige Beispiele genannt haben, nennen wir hier bloss ein weiteres Beispiel. Nur der kritische Betrachter wird die Häufung der ichbezogenen Wörter in Johannas Monolog am Ende des Prologs bemerken. Wir zitieren einige Verszeilen zur Illustration:

1. Strophe: "Du Echo, holde Stimme dieses Tals,
Die oft *mir* Antwort gab auf *meine* Lieder,
Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder!" (V.390ff.)

2. Strophe: "So ist der Geistes Ruf an *mich* ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen." (V.399f.)

4. Strophe: "Nie wird der Brautkranz *deine* Locke zieren,
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,
Doch werd ich *dich* mit kriegerischen Ehren
Vor allen Erdenfrauen *dich* verklären." (V.413ff.)

6. Strophe: "Ins Kriegsgewühl hinein will es *mich* reißen,
Es treibt *mich* fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Feldruf hör *ich* mächtig zu *mir* dringen,
Das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen."
(V.429ff.)¹²⁷

Diese ichbezogenen Wörter häufen sich nicht nur, sondern sie stehen auch manchmal am Anfang der Verszeile, wodurch sie weitere Betonung empfangen.

Indem diese verborgene Ebene nur vom kritischen Betrachter bemerkt wird, sieht auch nur der kritische Betrachter wie ichbezogen Johannis Berufung, ja ihre ganze Existenz, ist.

Also: nur der kritische Betrachter sieht ein, was der eigentliche Sinn des Dramas ist. Für den kritischen Betrachter gibt es keine "vierte Wand".

Brecht spricht sich gegen jede Errichtung dieser "vierten Wand" aus. So wirft er dem dramatischen Theater vor, dass es "die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum)"¹²⁸, zeigt.

Brecht verwendet verschiedene Methoden zur Niederlegung dieser "vierten Wand". Diese Methoden nennt er Verfremdungseffekte (V-Effekte). Diese V-Effekte sollen das Bekannte auffällig machen und uns von den Vorgängen auf der Bühne verfremden, damit die Einfühlung in die Vorgänge gehemmt werde.

Nicht zufällig erinnert diese *Verfremdung* an den Hegelschen und Marxschen Begriff der *Entfremdung*.

Hans Schrimpf sagt mit Recht, dass Hegel *Entfremdung* als "einen Zustand der Selbstentäußerung der Idee in der Natur"¹²⁹ sieht, Marx aber als einen "Zustand der Selbstentfremdung des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft."¹³⁰

Die Brechtsche *Verfremdung* ist ein Auffälligmachen der Marxistischen *Entfremdung*, indem die Brechtschen V-Effekte, wie alle andern Elemente seiner Kunst, dem So-

zialismus dienen.

Im Gegensatz zu dem Schillerschen "V-Effekt", dem Chor, der eine "lebendige Mauer" um die Kunst baut, "um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich [---] ihre poetische Freiheit zu bewahren"¹³¹ und daher die Autonomie der Kunst sichert, brechen die Brechtschen V-Effekte die "vierte Wand" ab, um die Kunst der Gesellschaft dienstbar zu machen.

Die schongenannte Zerstücklung der Handlung, d.h. die Verknüpfung der einzelnen Szenen auf solche Weise, dass "die Knoten auffällig" sind, ist ein formaler V-Effekt. Dieser formale V-Effekt ist sinnfällig. Aber, ebenso wie es in Schillers Dramen eine verborgene Ebene gibt, so gibt es in Brechts Stücken V-Effekte, die nur dem kritischen Betrachter zugänglich sind.

Im II. Kapitel¹³² haben wir schon auf den Widerspruch zwischen der dramatischen Ebene und der epischen und auf die daraus hervorgehende diskursive Ebene hingewiesen. Diese diskursive Ebene geht nicht nur aus dem Gegensatz zwischen der dramatischen Ebene und der epischen Ebene hervor, sondern auch aus den Gegensätzen im Sinngehalt der Fabel. So reflektiert Shen Te über die Leute:

"Sie sind schlecht.
Sie sind niemandes Freund.
Sie gönnen keinem einen Topf Reis.
Sie brauchen alles selber.
Wer könnte sie schelten?"¹³³

Aus dem Gegensatz zwischen den drei ersten Verszeilen und den beiden letzten ergibt sich die diskursive Ebene: die Leute sind schlecht, weil sie ohne Schlechtigkeit nicht am Leben bleiben könnten.

Obwohl diese diskursive Ebene nicht unmittelbar gestaltet wird, wird sie dem kritischen Betrachter durch den an der Oberfläche liegenden Gegensatz zwischen der dramatischen Ebene und der epischen Ebene oder durch den Gegensatz im Sinngehalt der Fabel impliziert.

Indem diese diskursive Ebene aus den für den kritischen Betrachter an der Oberfläche liegenden Gegensätzen hervorgeht, ist sie weniger subtil als die Schillersche verborgene Ebene, die unter der Oberfläche liegt. Diese Schillersche verborgene Ebene fällt auch dem kritischen Betrachter nicht sofort ins Auge.

Genau wie offensichtlich die diskursive Ebene in Brechts Werken sein kann, zei-

gen uns die folgenden Fragen aus dem "Kaukasischen Kreidekreis":

"Die Stadt liegt stille, aber warum gibt es Bewaffnete?"¹³⁴

und:

"Genossen, warum liebt man die Heimat?

Deswegen: Das Brot schmeckt da besser, der Himmel ist höher, [---],
der Boden beugt sich da leichter. Ist es nicht so?"¹³⁵

und der offene Schluss des Stückes "Der gute Mensch von Sezuan":

"Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:

Sie selber dächten auf der Stelle nach

Auf welche Weis dem guten Mensch man

Zu einem guten Ende helfen kann.

Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss:

Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!"¹³⁶

Die Häufung der Tiermetaphorik¹³⁷ in Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder" erinnert einen am stärksten an die Schillersche verborgene Ebene, weil man den eigentlichen Sinn dieses Stückes nur begreift, wenn man diese Ebene der Tiermetaphorik auch berücksichtigt. Allein dann sieht man ein, dass Mutter Courage unmenschlich ist. Sie ist eine "Hyäne des Schlachtfeldes"¹³⁷. Ebenso wie die Hyäne selber nicht tötet, sondern vom Abfall lebt, so lebt Mutter Courage vom Abfall des Krieges. Dagegen ist das Trommeln der untermenschlichen, stummen Katrin eine Glanzleistung der reinen Menschlichkeit.

Aber, indem diese Tiermetaphorik sich häuft, ist sie auffallender als die Schillersche verborgene Ebene. Wir nennen einige Beispiele: "Wohlauf wie die Fisch im Wasser" (S.92); "dann müssen die klug wie die Schlangen sein" (S.89); "ein Hühnchen zu rupfen" (S.166); "ein Hundeleben" (S.166).

Ebenso wie Schiller nicht direkt in seinen Werken urteilt, sondern sich zurückzieht, so bleibt Brecht in dem Hintergrund. Der Zuschauer soll urteilen, nicht der Dichter.

Aber, ebenso wie die Brechtsche diskursive Ebene auffallender ist als die Schillersche verborgene Ebene, so zieht Brecht sich weniger zurück als Schiller. Infolge der Zerstücklung der Handlung bekommt man nicht den Eindruck, dass die Vorgänge notwendig aus dem Kunstwerk selbst hervorgehen, sondern wir sind uns des Dichters, der die verschiedenen Teile zu einer Montagehandlung verknüpft hat, immer bewusst.

Im Gegensatz zu der Schillerschen objektiven Charakterdarstellung, ist die

Brechtsche Figurdarstellung subjektiv. So wird die Gouverneursfrau in dem "Kaukasischen Kreidekreis" z.B. als ein einseitig böser Charakter dargestellt und Grusche als ein einseitig guter Charakter. Der Dichter identifiziert sich also gewissermassen mit Grusche und verurteilt die Gouverneursfrau.

Der Zuschauer wird durch die Brechtschen V-Effekte, d.h. durch die Gegensätze im Sinngehalt sowie in der Struktur, durch direkte Fragen und durch den offenen Schluss zum Nachdenken stimuliert. Auf diese Weise wird die vierte Wand niedergelegt und der Zuschauer zum "Ko-Fabulieren"¹³⁹ aufgefordert.

Indem Brecht sich nicht ganz zurückzieht, indem er die Figuren nicht objektiv gestaltet, ist der Zuschauer sich immer des Dichters bewusst.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Betreffs der Objektivität ihrer Kunst stellen wir rückblickend fest:

- a. Kein Mensch kann wirklich objektiv sein; darum gibt es auch kein wirklich objektives Kunstwerk.
- b. Die Kunstauffassung des Dichters wird von seiner Lebens- und Weltanschauung bestimmt. So ist Schillers Kunst eine Darstellung des Übersinnlichen, ein Symbol des Lebens, und als vom Leben getrennte Existenz ist sie autonom. Schillers Kunst dient weder der Moral noch dem Gesellschaftlichen, sondern sie ist, nach Schiller, nur den ästhetischen Gesetzen unterworfen.

Dagegen ist Brechts Kunst ein Abbild der Wirklichkeit und als eine in dem Leben engagierte Kunst soll sie der klassenlosen Gesellschaft dienen. Brechts Kunst soll nach sozial-politischen Normen beurteilt werden.

- c. Der Künstler stellt seine Sicht von einer Sache dar. So stellt Schiller seine Sicht von dem Unsichtbaren, von der "unter der Decke der Erscheinungen" liegenden Natur, dar. Dagegen stellt Brecht seine Sicht des Sichtbaren, der sozial-politischen Wirklichkeit, dar.

Brecht sieht ein, dass seine Darstellung subjektiv ist, aber der Idealist, Schiller, meint das Absolut-Wahre im Schein der Kunst gestalten zu können.

- d. Schillers Kunst hat allgemeine Gültigkeit, Brechts Kunst aber nicht, denn Schiller stellt das Allgemeinmenschliche dar, Brecht aber das Historisch-Einmalige.
- e. Beide Schiller und Brecht wollen uns zur Freiheit erziehen; jeder aber zu seiner Idee der Freiheit. Schillers Begriff der Freiheit ist eine ästhetische Freiheit, eine Freiheit des Geistes, die man erreicht, indem man seinen physischen Zustand gar nicht berücksichtigt. Brechts Begriff der Freiheit ist eine sozial-politische Freiheit, eine materielle Freiheit, die man erreicht, indem man die dialektischen Entwicklungsgesetze der Materie, d.h. den dialektischen Materialismus, zu seinem Vorteil ausnutzt und das Zustandekommen des klassenlosen Staates beschleunigt.

Insofern die Kunst dieser beiden Schriftsteller einem bestimmten Zweck dienen soll, kann sie selbstverständlich nicht objektiv sein.

- f. Beide Dichter räumen dem Vergnügen eine wichtige Stelle in ihrer Kunst ein. Aber auch dieses Vergnügen ist nicht objektiv, sondern es steht im Zusammenhang mit ihren erzieherischen Zwecken.

So haben Schillers Werke das Vergnügen an der Freiheit des Geistes zum Ziel und Brechts Werke das Vergnügen an der Produktivität und an dem Wandel aller Dinge.

Schillers Kunst erleichtert die Existenz des Menschen, indem sie ihn im heitren Spiel der Kunst vom Zwang befreit, indem sie den Menschen lehrt das Materielle durch Idee zu beherrschen und sich aus der Kraft seines Geistes mit seinem Schicksal zu versöhnen. Brechts Kunst erleichtert die Existenz des Menschen, indem er im Spiel der Kunst lernen und vollbringen darf, was die Wirklichkeit von ihm fordert.

- g. Schiller will eine ästhetische Beurteilung seiner Helden, d.h. eine Beurteilung, die sich nur für die Kraft der Selbstentscheidung des einzelnen, nicht für die Richtung dieser Kraft, d.h. für das Ethische, interessiert.

Brecht fordert eine sozial-politische Beurteilung seiner Kunst, d.h. die kritisch-produktive Haltung des Zuschauers. Nach Brecht sollte es dem Zuschauer nur darum gehen, ob die dargestellte Situation der Gesellschaft im

Sinne der Sozialisierung dient, d.h. ob sie der Gesellschaft nützlich ist.

Insofern Schiller eine ästhetische Beurteilung fordert und Brecht eine sozial-politische Beurteilung, wird die Objektivität ihrer Zuschauer eingeschränkt.

Brecht lehnt die Einfühlung des Zuschauers in die Vorgänge auf der Bühne nicht ganz ab, sondern er fordert eine von der Vernunft, vom Bewusstsein, gelenkte Einfühlung. Die Einfühlung soll der sogenannten kritischen Haltung dienen.

Der Schauspieler soll dem Zuschauer diese Gefühl und Ratio enthaltende, kritische Haltung demonstrieren und ermöglichen, indem er sich gewissermaßen in seine Figur hineinlebt, aber sich doch grösstenteils der Figur gegenüberstellt. Der Schauspieler darf sich nicht restlos in seine Figur verwandeln, sondern er soll sie demonstrieren.

Schiller will, ebenso wie Brecht, nur eine von der Vernunft gelenkte und kontrollierte Einfühlung des Zuschauers in die Begebenheiten. Ebenso wie die brechtschen Schauspieler, sollen auch die schillerschen Schauspieler diese doppelte Rolle - der Einfühlung und der Distanzierung - spielen.

Insofern Schiller und Brecht die restlose Einfühlung ablehnen, fordern sie Objektivität des Zuschauers. Insofern die Einfühlung von der Vernunft, d.h. von der ästhetischen Beurteilung oder von der sozial-politischen Beurteilung, kontrolliert und gelenkt wird, kann von Objektivität aber nicht die Rede sein.

- h. Aus den Werken beider Dichter ergeben sich gegen ihre Absicht mehrere, auseinandergehende Interpretationsmöglichkeiten.

Indem in Schillers Kunst alles notwendig aus dem Kunstwerk selbst hervorgeht, indem der Dichter sich nicht mit irgendeinem Charakter identifiziert und seine Charaktere nicht ethisch beurteilt, sondern bloss mittelbar *durch* das Kunstwerk urteilt, bekommen seine Werke den Anschein der Objektivität.

Indem Brecht sich nicht ganz zurückzieht, indem der Zuschauer sich immer des Dichters bewusst ist, mangelt es seiner Kunst an diesem Anschein der

Objektivität.

- i. Insofern der Zuschauer über die Kunst als Symbol des Lebens urteilen soll, legt Schiller die "vierte Wand" nieder. Durch ihre mehrschichtige Struktur und durch das Gegeneinander einer sinnfälligen und einer verborgenen Ebene fordern Schillers Dramen den kritischen Betrachter zur Distanz und objektiven Beurteilung der Bühnenvorgänge auf.

Brecht lehnt jede Errichtung der "vierten Wand" ab und fordert den Zuschauer mittels V-Effekte zur kritischen Distanz und objektiven Beurteilung auf. Aus diesen V-Effekten, d.h. aus dem Gegensatz zwischen der dramatischen Ebene und der epischen Ebene, aus den Gegensätzen im Sinngehalt der Fabel und aus der Zerstücklung der Handlung ergibt sich die diskursive Ebene, die den Zuschauer zum Nachdenken stimuliert.

Diese zum Nachdenken stimulierenden V-Effekte liegen mehr an der Oberfläche als das Ungeklärte und die verborgene Ebene in Schillers Dramen.

Wichtiger jedoch ist die Tatsache, dass es eine den Sinn des Dramas enthaltende, verborgene Ebene in Schillers Dramen gibt und eine den Sinn der Fabel enthaltende, diskursive Ebene in Brechts Dramen. Die Schillersche verborgene Ebene, sowohl als die Brechtsche diskursive Ebene, ist nur dem kritischen Betrachter zugänglich. Für den kritischen Betrachter ist die Kunst beider Dichter inhaltlich offen. Schillers Kunst ist formal geschlossen, aber Brechts Kunst ist formal offen.

-
1. Vgl. Kapitel I, Abschnitt 1.1.
 2. Schillers Werke, Bd.5, S.172, Z.14.
 3. Kant unterscheidet zwischen der "freien Schönheit" und der "anhängenden Schönheit". Letztere ist vom Begriff und dadurch vom ethischen Urteil abhängig, erstere aber nur von der Form.
 4. Was Schiller unter dem Ästhetischen versteht, haben wir schon im ersten Kapitel (Abschnitt 1.1) erläutert.
 5. N.A., Bd.20, S.167, Z.9ff.
 6. Friedrich Schiller: Briefe, hrsg. v. Gerhard Fricke, München 1955, S.187f.

7. Gesammelte Werke, Bd.16, S.672.
8. Gesammelte Werke, Bd.15, S.169.
9. Gesammelte Werke, Bd.16, S.557f.
10. Ebd., S.548.
11. Ebd., S.755.
12. Ebd., S.667.
13. Gesammelte Werke, Bd.15, S.239.
14. Ebd., S.253.
15. Ebd.
16. Vgl. Kapitel I, Abschnitte 3.3 und 4.
17. Gesammelte Werke, Bd.16, S.644f.
18. Ebd., S.704.
19. Briefwechsel, S.323.
20. Ebd., S.614.
21. Schillers Werke, Bd.5, S.177, Z.28f.
22. Gesammelte Werke, Bd.15, S.347.
23. Ebd., S.275.
24. Vgl. die Überschrift seines Aufsatzes "Über die ästhetische Erziehung des Menschen".
25. N.A., Bd.20, S.184, Z.18ff.
26. Entnommen aus Menzer, Paul: Schiller und Kant. In: Kant-Studium, Bd.47, 1955/56, S.128.
27. Störig, Hans Joachim: Geschiedenis van de filosofie, Bd.2, Utrecht und Antwerpen 1972.
28. Die Verfasserin meint, dass er kein Paradies, sondern eine Utopie, ein unerreichbares Traumideal ist.
29. Gesammelte Werke, Bd.16, S.682.
30. Ebd., S.935.
31. N.A., Bd.20, S.378, Z.1f.
32. Schillers Werke, Bd.5, S.171, Z.3ff.
33. N.A., Bd.20, S.185, Z.26ff.

34. N.A., Bd.21, S.51, Z.16ff.
35. Ebd., S.38, Z.9.
36. Schillers Jungfrau von Orleans bildet eine Ausnahme, denn es gelingt Johanna nicht aus Kraft, sondern aus Gnade, die Idee von der körperlichen Bindung zu befreien (vgl. dazu Tönsing, Ludwig: Schillers "Jungfrau von Orleans", a.a.O. S.386).
37. Stücke, Bd.3, S.267.
38. Wir haben schon angedeutet (vgl. Kapitel III, Abschnitt 2.2), dass man gegen Brechts Absicht Galilei auch bewundern kann, weil dieser Widerruf es ihm ermöglicht hat, seine wissenschaftliche Arbeit fortzuführen und der Nachwelt zu überliefern.
39. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1133.
40. Stücke, Bd.4, S.206.
41. Ebd., S.202.
42. Vgl. dazu: "WANG: [---] Man weiss doch, dass die Provinz Kwan seit Jahrzehnten von Überschwemmungen heimgesucht wird.
DER ZWEITE GOTT: So? Und warum das?
WANG: Nun, weil dort keine Gottesfurcht herrscht.
DER ZWEITE GOTT: Unsinn! Weil sie den Staudamm verfallen liessen." (Stücke, Bd.8, S.221).
43. In dieser Hinsicht hat Brecht seine Intention m.E. verfehlt, denn diese Götter Sezuans können Gott nicht repräsentieren. Diese Götter werden von Brecht geschaffen, aber Gott ist der Schöpfer der Welt und des Menschen. Diese Götter sind abhängig vom Menschen, Gott aber ist unabhängig vom Menschen.
44. Gesammelte Werke, Bd.16, S.706.
45. Schillers Werke, Bd.5, S.170, Z.14f.
46. Gesammelte Werke, Bd.16, S.663. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
47. Schillers Werke, Bd.5, S.170, Z.16f.
48. N.A., Bd.20, S.218, Z.3ff.
49. Schillers Werke, Bd.5, S.170, Z.20.
50. Tönsing, Ludwig: "Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen", a.a.O. S.29.
51. Gesammelte Werke, Bd.16, S.774.
52. Ebd., S.687. Brecht sieht "die Umgestaltung der Gesellschaft" als Befreiungsakt" (vgl. S.687).
53. Ebd., S.696.

54. Ebd., S.670f.
55. Ebd., S.702.
56. Ebd.
57. Ebd.
58. Gesammelte Werke, Bd.15, S.267.
59. Gesammelte Werke, Bd.16, S.670f.
60. Ebd.
61. Gesammelte Werke, Bd.16, S.672.
62. Ebd.
63. Gesammelte Werke, Bd.16, S.643.
64. Schimpf, a.a.O. S.48. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
65. Gesammelte Werke, Bd.16, S.700. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
66. Nach Kant ist das Ästhetische dem Ethischen untergeordnet, denn ethisch handeln bedeutet: handeln in Übereinstimmung mit dem sogenannten kategorischen Imperativ, der höchsten Norm, der auch das Ästhetische untergeordnet ist. Dagegen meint Schiller, das Ethische sei dem Ästhetischen untergeordnet, denn eine ästhetische Handlung ist eine freie Handlung; frei in dem Sinne, dass der Mensch frei ist, sich aus sich selber zu bestimmen, wobei die Richtung dieser Kraft der Selbstentscheidung nicht eine Rolle spielt.
67. N.A., Bd.20, S.216, Z.6ff.
68. Ebd., Z.9ff.
69. Vgl. dazu N.A., Bd.20, S.217, Z.4ff.
70. Ebd., S.220, Z.14ff.
71. Ebd., S.221, Z.12ff.
72. Ebd., Z.1ff.
73. Vgl. Kapitel II, Abschnitt 2.2.
74. Tönsing, Ludwig: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O. S.203.
75. Zitiert wird nach N.A., Bd.9, S.154.
76. Vgl. dazu Schillers Brief vom 27. Februar 1798 an Goethe: "Besonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen [---]. Bei dieser Gelegenheit habe ich aber recht gefühlt, wie leer das eigentlich Moralische ist [---]." Entnommen aus Briefwechsel, S.540.

77. Gesammelte Werke, Bd.16, S.671.
78. Ebd.
79. Gesammelte Werke, Bd.15, S.271. - Zusatz in Klammern von der Verfasserin.
80. Gesammelte Werke, Bd.16, S.671.
81. Gesammelte Werke, Bd.15, S.298.
82. Gesammelte Werke, Bd.16, S.548.
83. Ebd., S.902.
84. Ebd., S.555.
85. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1144.
86. Gesammelte Werke, Bd.15, S.377.
87. Gesammelte Werke, Bd.16, S.639. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
88. Ebd., S.652.
89. Ebd., S.677.
90. Ebd., S.674.
91. Ebd., S.619. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
92. Stücke, Bd.3, S.266.
93. Ebd., S.266f.
94. Gesammelte Werke, Bd.16, S.918.
95. Gesammelte Werke, Bd.15, S.343.
96. Gesammelte Werke, Bd.16, S.683. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
97. Ebd., S.610.
98. Ebd., S.553.
99. Gesammelte Werke, Bd.17, S.1038.
100. Gesammelte Werke, Bd.15, S.346.
101. Ebd.
102. Vgl. dazu Gesammelte Werke, Bd.17, S.1147.
103. N.A., Bd.20, S.210, Z.34f.
104. Ebd., S.159, Z.14ff.
105. Ebd., S.83, Z.18ff.

106. Gesammelte Werke, Bd.16, S.703.
107. Stücke, Bd.7, S.167. - Die Verfasserin teilt diese Ansicht (vgl. Kapitel III, 2.2).
108. Mennemeier, Franz: "Mother Courage and her children". In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. von Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962, S.146.
109. Ebd., S.144.
110. Die Verfasserin teilt diese Ansicht (vgl. Kapitel III, 2.2).
111. Stücke, Bd.7, S.195.
112. Ebd., S.199.
113. Vgl. Abschnitt 1.3.2.
114. Vgl. Abschnitt 1.3.2 und Anmerkung 43.
115. Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Teil II: Klassik, Leipzig 1930, S.242.
116. Wiese, Benno von: Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S.670.
117. Tönsing, Ludwig: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O.
118. Schneider, Hermann: Einführung in das Drama. In: N.A., Bd.8, S.357ff.
119. Tönsing, Ludwig: Schillers "Jungfrau von Orleans", a.a.O. S.1ff.
120. Vgl. Kapitel II, Abschnitt 2.2.
121. Tönsing, Ludwig: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, a.a.O. S.303.
122. Briefwechsel, S.279.
123. N.A., Bd.28, S.204, Z.15ff.
124. Vgl. Abschnitt 2.1.2.
125. Tönsing, Ludwig: Schillers "Jungfrau von Orleans", a.a.O. S.23.
126. Abschnitt 2.2.4.
127. Ichbezogene Wörter von der Verfasserin hervorgehoben.
128. Gesammelte Werke, Bd.16, S.67f.
129. Schrimpf, a.a.O. S.30.
130. Ebd.

131. Schillers Werke, Bd.5, S.173, Z.24.
132. Abschnitt 2.2.4.
133. Stücke, Bd.8, S.238.
134. Gesammelte Werke, Bd.10, S.154.
135. Ebd., S.138.
136. Gesammelte Werke, Bd.8, S.408.
137. Walter Boeddinghaus hat die Tiermetaphorik des Stückes eingehend untersucht. Vgl. dazu Boeddinghaus, Walter: Bestie Mensch in Brechts "Mutter Courage". In: Acta Germanica, Bd.2, 1967, S.81ff.
138. Stücke, Bd.7, S.167.
139. Gesammelte Werke, Bd.16, S.924.

KAPITEL V

ERGEBNISSE

In dieser Arbeit haben wir die Kunsttheorie und die Kunstwerke des reifen Schiller mit der Kunsttheorie und den Kunstwerken des späten Brecht verglichen. Als Ausgangspunkt haben wir vier Aspekte ihres theoretischen Schrifttums genommen: die Trennung oder Nicht-Trennung von Kunst und Leben, die Einheit oder Zerstückung der Handlung, die Verlagerung des Schwergewichts von dem Charakter auf die Handlung oder Fabel, und die Objektivität der Darstellung und der Beurteilung.

Da wir die Ergebnisse schon am Ende jedes Kapitels zusammengefasst haben, dürfte es genügen, wenn wir zum Schluss ganz kurz die Ähnlichkeiten und Unterschiedlichkeiten der Theorie und Praxis dieser beiden Schriftsteller erwähnen:

- a. Brecht sowohl als Schiller distanziert sich von dem Naturalismus. Beide Dichter bezeichnen ihre Kunst als "realistisch". Der Unterschied liegt darin, dass "Realismus" für Brecht "eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Zusammenlebens der Menschen vom sozialistischen Standpunkt aus, mit den Mitteln der Kunst"¹, bedeutet, für Schiller aber eine Übereinstimmung der Kunst mit der unter der Decke der Erscheinungen liegenden Natur: "Es ergibt sich daraus von selbst, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, dass sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muss, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll"².
- b. Brecht trennt Kunst und Leben nicht, denn er gestaltet das Sichtbare, die aktuelle, an bestimmte Epochen gebundene Wirklichkeit in seiner Kunst. Seine Kunst zeigt "lebende Abbildungen"³ des Lebens. Dagegen trennt Schiller Kunst und Leben insofern er das Unsichtbare, das Allgemein-Gültige, das Übersinnliche gestaltet, das unter der Decke der Erscheinungen liegt. Aber Schiller vereinigt Kunst und Leben doch wieder, indem seine Kunst "lebende Gestalt"⁴, d.h. geformter Stoff, ein Symbol des Lebens ist.
- c. Wie in seinen theoretischen Schriften gefordert, werden die verschiedenen Elemente jedes Schillerschen Kunstwerkes zu einem *Ganzen* verknüpft, in dem alle Elemente versöhnt sind. Dagegen werden die verschiedenen Elemente jedes Brechtschen Kunstwerkes, wie in seinen theoretischen Schriften gefor-

dert, zu einer dialektischen Einheit der nicht versöhnten, sondern bloss zusammengesetzten Gegensätze verknüpft.

In Schillers Werken unterstützen die *ineinander* gegründeten Elemente sich formal und inhaltlich. Sie bilden eine *Gesamthandlung*, ein einheitliches Gefüge, in dem alles notwendig liegt und aus dem alles notwendig hervorgeht. In Brechts Werken wirken die *aneinander* geknüpften Elemente formal gegeneinander, aber funktionell, auf der Ebene der Fabel, unterstützen sie sich. Die Elemente bilden eine *Montagestruktur* der aufeinander montierten Szenen.

- d. Weder Schiller noch Brecht legt, wie Shakespear, das Schwergewicht auf den Charakter.

Schillers Handlungs-drama legt das Schwergewicht auf die Gesamthandlung, während Brechts Situationstheater das Schwergewicht auf die einzelnen, aufeinander montierten Situationen legt.

- e. Brechts Figuren haben bloss ein paar hervorstechende, für den richtigen Begriff der Fabel wichtige Eigenschaften. Schillers Charaktere sind wahre Menschen, Repräsentanten der Menschheit überhaupt.
- f. In Schillers Dramen wie in Brechts epischem Theater bekommen die Charaktere zunächst von ihrem Platz in der Wertkonstellation der Gesamtstruktur ihren Sinn. Nur diejenigen Charaktereigenschaften, die für den richtigen Begriff der Fabel wichtig sind, werden berücksichtigt.
- g. In den Werken beider Dichter werden die Situationen sowohl von den Umständen als von dem Charakter erzeugt. Charakter und Handlung stehen in Wechselwirkung zu einander. Die Umstände zwingen den Charakter, gerade weil er bestimmte Charaktereigenschaften hat.
- h. Die Kraft der freien Selbstentscheidung, den Umständen zum Trotz, sollen wir in Schillers Helden bewundern; die Fähigkeit des Eingriffs in die Umstände wollen Brechts Figuren uns lehren.
- i. Es gibt kein wirklich objektives Kunstwerk, weil der Künstler immer seine Sicht einer Sache darstellt. Diese Sicht wird von der Lebensauffassung

des Künstlers bestimmt.

So unterscheidet Schiller, infolge seines dualistischen, kantischen Weltbildes, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. In seiner Kunst entstofflicht er das Sichtbare und stellt das Übersinnliche, das Immer-Gültige, dar.

Infolge seines materialistisch-dialektischen, marxistischen Weltbildes, sieht Brecht alles als Materie, die nach dialektischen Gesetzen entwickelt. Daher stellt er in seiner Kunst die Dialektik des Sichtbaren, der aktuellen, sozial-politischen Wirklichkeit, dar.

- j. Brecht ist sich der Subjektivität seiner Vorstellung bewusst. Der Idealist, Schiller, meint das Absolut-Wahre im Schein der Kunst gestalten zu können.
- k. Beide diese Künstler wollen uns zur Freiheit erziehen; Schiller zur ästhetischen Freiheit, d.h. die Freiheit des Geistes *von* der Welt, und Brecht zur sozial-politischen Freiheit, d.h. die Freiheit des Menschen *in* der Welt durch den Eingriff in die Umstände. Insofern die Kunst beider Schriftsteller einem bestimmten Zweck dient, kann sie selbstverständlich nicht objektiv sein.

Sogar das Vergnügen, das die Kunst dieser Schriftsteller zum Ziel hat, dient den unterschiedlichen Erziehungsaufgaben ihrer Kunst. So haben Schillers Werke das Vergnügen an der Freiheit des Geistes, und Brechts Werke das Vergnügen an der Produktivität und an dem Wandel aller Dinge Ziel.

- l. Schiller sowohl als Brecht schränkt einerseits die Objektivität seiner Zuschauer ein, aber andererseits fordert er kritische Distanz und objektive Beurteilung.

Indem Schiller eine Beurteilung nach ästhetischen Normen, d.h. der sogenannten ästhetischen Beurteilung gemäss, fordert und Brecht eine Beurteilung nach sozial-politischen Normen, d.h. der sogenannten kritisch-produktiven Haltung gemäss, wird die Objektivität der Zuschauer eingeschränkt, ihr Urteil gelenkt.

Brecht und Schiller fordern beide vom Zuschauer kritische Distanz und objektive Beurteilung. Die Schauspieler sollen sich nicht restlos in die darzustellende Rolle verwandeln. Die Zuschauer sollen sich auch nicht von dem dramatischen Geschehen fortreißen lassen und sich mit irgendeinem Helden identifizieren. Die Einfühlung soll stets von der Vernunft gelenkt werden.

- m. Aus den Werken beider Schriftsteller ergeben sich, gegen ihre Absicht, verschiedene, *auseinandergehende* Interpretationsmöglichkeiten.
- n. Indem in Schillers Kunst alles notwendig aus dem Kunstwerk an sich hervorgeht, indem der Dichter sich nicht mit irgendeinem Charakter identifiziert und seine Charaktere nicht ethisch beurteilt, sondern bloss mittelbar *durch* das Kunstwerk urteilt, bekommen Schillers Werke den Anschein der Objektivität.

Brecht zieht sich auch zurück, damit der Zuschauer selber urteilt, aber anders als bei Schiller, bleibt der Zuschauer in Brechts Theater sich immer des Dichters und seiner didaktischen Absicht bewusst.

- o. Insofern die Zuschauer die Kunst als Symbol des Lebens beurteilen sollen, legt Schiller die sogenannte vierte Wand nieder. Indem er manches ungeklärt lässt und durch seine dialektische Darstellungsweise auf zwei Ebenen wird der kritische Betrachter zur Distanz und objektiven Beurteilung aufgefordert.

Brecht legt auch die vierte Wand nieder. Er fordert die Zuschauer mittels V-Effekte, aus denen die diskursive Ebene hervorgeht, zur kritischen Distanz und objektiven Beurteilung auf.

- p. In Schillers Dramen gibt es eine den Sinn des Dramas enthaltende, verborgene Ebene; in Brechts Stücken gibt es eine den Sinn der Fabel enthaltende, diskursive Ebene. Sowohl die verborgene Ebene der Schillerschen Werke als die diskursive Ebene der Brechtschen Stücke, ist nur dem kritischen Betrachter zugänglich.

Für den kritischen Betrachter ist die Kunst beider Schriftsteller inhaltlich offen. Brechts Kunst ist infolge der Zerstücklung der Handlung for-

mal auch offen, aber Schillers Kunst ist infolge der Einheit der Handlung formal geschlossen.

Der Grundunterschied in der Kunst unserer beiden Dramatiker kann wie folgt umrissen werden:

Schiller stellt das Übersinnliche, das Allgemein-Gültige, dar, Brecht jedoch die aktuelle, sozial-politische Wirklichkeit.

Schiller möchte seine Kunst nur nach ästhetischen Normen beurteilt wissen; Brechts Kunst will dem Gesellschaftlichen dienen.

Schillers Kunst bildet formal und inhaltlich eine Einheit; Brechts Kunst bildet inhaltlich eine Einheit, aber formal wird sie mittels offensichtlicher V-Effekte zerstückelt.

Das Epische bei Brecht ist an sich nicht neu, sondern die die Handlung zerstückelnde Funktion des Epischen.

Aus der starken Übereinkunft zwischen der Kunst dieser beiden Dichter geht hervor, dass das, was Brecht der dramatischen Kunst vorwirft, sich nicht auf Schillers Kunst beziehen kann.

So trifft Brechts Vorwurf, dass die dramatische Kunst eine Illusion der Wirklichkeit schafft und die restlose Einfühlung des Zuschauers in die Vorgänge auf der Bühne ermöglicht, nicht zu. Schillers Kunst will keine Illusion der Wirklichkeit schaffen; sie ist "Schein". Schiller lehnt, ebenso wie Brecht, die restlose Einfühlung des Zuschauers ab und fordert eine von der Vernunft gelenkte Einfühlung und von der Vernunft kontrollierte Emotionen.

-
1. Gesammelte Werke, Bd.16, S.935.
 2. Schillers Werke, Bd.5, S.172, Z.21. - Hervorgehoben von der Verfasserin.
 3. Gesammelte Werke, Bd.16, S.663.
 4. N.A., Bd.20, S.355, Z.20.

SCHRIFTTUMSVERZEICHNIS

1. ERSTSCHRIFTTUM

1.1 Werkausgaben

BERTOLT BRECHT. GESAMMELTE WERKE in 20 Bänden, hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967.

BERTOLT BRECHT. STÜCKE, Frankfurt am Main 1959.

SCHILLERS WERKE, hrsg. v. Ludwig Bellermann, Leipzig o.J.

SCHILLERS WERKE. NATIONALAUSGABE, begr. v. Julius Petersen und hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schillerarchiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Gerhard Fricke, Hermann Schneider u.a., Weimar 1943ff.

1.2 Briefe

FRIEDRICH SCHILLER. BRIEFE, hrsg. von Gerhard Fricke, München 1955.

JOHANN WOLFGANG GOETHE. BRIEFWECHSEL MIT SCHILLER. Zwanzigster Band der Gedenkausgabe, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich und Stuttgart 1964.

2. ZWEITSCHRIFTTUM

ABUSCH, Alexander: Schiller. Grösse und Tragik eines deutschen Genius, Berlin 1965.

ALTER, M.P.: The many faces of Bertolt Brecht. In: American German Review, Bd.30, Heft 6, 1963/64, S.25-28.

APPELBAUM-GRAHAM, Ilse: Die Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.6, 1960, S.270-303.

ATKINS, S.: Gestalt und Gehalt in Schillers "Braut von Messina". In: Deutsche Vierteljahrschrift, Bd.33, 1959, S.529-564.

BADURA, Peter: Die Gerechtigkeit des Azdak. In: Text und Kritik, Sonderband Bertolt Brecht, 1972, S.45-71.

- BARNOUW, J.: Das "Problem der Aktion" und Wallenstein. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.16, 1972, S.330-408.
- BECKLEY, R.: Adaptation as a feature of Brecht's dramatic technique. In: German Life and Letters, Bd.15, 1961/62, S.274-284.
- BELLERMANN, Ludwig: Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis, Berlin 1919.
- BENJAMIN, Walter: Was ist episches Theater? In: Akzente, Bd.1, 1954, S.163-170.
- BENTLEY, Eric: On Brecht's "In the Swamp", "A Man's a Man" and "Saint Joan of the Stockyards". In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. v. Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962, S.51-58.
- BINDER, Wolfgang: Ästhetik und Dichtung in Schillers Werk. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1961.
- BÖCKMANN, Paul: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.4, 1960, S.2-41.
- BÖCKMANN, Paul: Politik und Dichtung im Werk Friedrich Schillers. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1955. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. von Bernhard Zeller, Stuttgart 1955, S.192-213.
- BÖCKMANN, Paul: Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens, Dortmund 1925.
- BOEDDINGHAUS, Walter: Bestie Mensch in Brechts "Mutter Courage". In: Acta Germanica, Bd.2, 1967, S.81-88.
- BÖHLER, Michael J.: Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik. In: Publications of the Modern Language Association of America, Bd.87, 1972, S.182-191.
- BORDING, Mathieu G.: Zur Deutung der vorletzten Zeile in Brecht's Kreidekreis. In: Monatshefte, Bd.63, 1971, S.235-241.
- BRAEMER, Edith und WERTHEIM, Ursula: Einige Hauptprobleme in Schillers "Wallenstein". In: Edith Braemer und Ursula Wertheim: Studien zur deutschen Klassik, 1960, S.189-214.
- BRANDT, Thomas O.: Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts, Heidelberg 1968.
- BRUSTEIN, R.: Brecht against Brecht. In: Partisan Review, Bd.30, 1963, S.29-54.

- BÜDEL, O.: Contemporary Theater and aesthetic distance. In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. von Peter Demetz, Englewood Cliffs, 1962.
- CHIARINI, Paolo: Dichtung und Ideologie. In: Weimarer Beiträge, Bd.14, 1968, S.195-222.
- CHIARINI, Paolo: Lessing und Brecht. Einiges über die Beziehung von Epik und Dramatik. In: Sinn und Form, Bd.9, 1957, S.188-203.
- DEBIEL, Gisela: Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertolt Brechts. Untersuch. zum Sprachstil seiner epischen Dramen, Dissertation, Bonn 1960.
- DEHN, Fritz: Schillers ästhetische Wendung. In: Orbis Litterarum, Bd.16, 1961, S.74-97.
- DIETRICH, Margret: Episches Theater? In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- DOPPLER, Alfred: Das Motiv des Abgrundes in den Werken Friedrich Schillers. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Bd.66, 1962, S.17-46.
- ESSLIN, Martin: Bertolt Brecht. Vernunft gegen Instinkt. In: Merkur, Bd.15, 1961, S.836-847.
- ESSLIN, Martin: Brecht. A choice of evils. A critical study of the man, his works and his opinions, London 1971.
- EWEN, Fredric: Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Hamburg und Düsseldorf 1970.
- FANKHAUSER, G.: Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht, Tübingen 1971.
- FRADKIN, I.: On the artistic originality of Bertolt Brecht's drama. In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. von Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962, S.97-105.
- GEERDTS, Hans-Jürgen: Theorie und Praxis in Schillers Schaffen, dargestellt am "Wallenstein". In: Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte, Bd.5, 1959, S.45-74.
- GEISSLER, Rolf: Brechts dramatische Intention - politisches Dogma oder politisches Forum? In: Wirkendes Wort, Bd.11, 1961, S.209-218.
- GEISSLER, Rolf: Versuch über Brechts Kaukasischen Kreidekreis. Klassische Elemente in seinem Drama. In: Wirkendes Wort, Bd.9, 1959, S.93-99.

- GEISLER, Rolf: Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Frankfurt am Main 1970.
- GERHARD, Melitta: Schiller, Bern 1950.
- GLODNY-WIERCINSKI, D.: Marginalien zu Bert Brechts Kleinem Organon für das Theater. In: Deutsche Vierteljahrschrift, Bd.42, 1968, S.662-676.
- GORELIK, M.: Rationales Theater. In: Brecht heute, Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jg.1, 1971.
- GRAHAM, Ilse: Schiller, ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis, Darmstadt 1974.
- GRAY, R.: Brecht, London 1961.
- GRAY, R.: On Brecht's "The Caucasian Chalk Circle". In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. v. Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962.
- GRILLET, F.: Bertolt Brecht, Brugge 1962.
- GRIMM, Reinhold: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes, Nürnberg 1968.
- GRIMM, Reinhold: Bertolt Brechts dramatische Kunst. In: Universitas, Bd.18, 1963, S.1077-1086.
- GRIMM, Reinhold: Ideologische Tragödie oder Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.78, 1959, S.394-424.
- GRIMM, Reinhold: Zwischen Tragik und Ideologie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.78, 1959, S.394ff.
- GUMBEL, H.: Die realistische Wendung des späten Schiller. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1932.
- GUTKE, K.S.: Die Sinnstruktur des "Wallenstein". In: Neophilologus, Bd.42, 1958, S.109-127.
- GUTKE, K.S.: Struktur und Charakter in Schillers "Wallenstein". In: Neophilologische Mitteilungen. Bulletin de la Société neophilologique de Helsinki, Bd.42, 1958, S.74-91.
- HAMBURGER, Käte: Zum Problem des Idealismus bei Schiller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.4, 1960, S.60-71.
- HARTMANN, Horst: Schillers "Wallenstein"-Trilogie. Eine Analyse. In: Weimarer Beiträge, Bd.11, 1965, S.29-54.

- HARTUNG, Gunter: Brecht und Schiller. In: Sinn und Form, Bd.18, 1966, S.743-766.
- HECHT, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater. Abschnitte aus einem Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- HELLER, Peter: Nihilist into Activist: two phases in the development of Bertolt Brecht. In: Germanic Review, Bd.28, 1953, S.144-155.
- HENEL, H.: Szenisches und panoramisches Theater. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- HESELHAUS, Clemens: Die Nemesis-Tragödie. Fiesco-Wallenstein-Demetrius. In: Der Deutschunterricht, Jg.4, Heft 5, 1952, S.40-58.
- HESELHAUS, Clemens: Wallensteinisches Welttheater. In: Der Deutschunterricht, Jg.12, Heft 2, 1960, S.42-71.
- HEUER, Fritz: Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst, Köln und Wien 1970.
- HINCK, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen 1959.
- HINCK, Walter: Brecht und sein Publikum. In: Frankfurter Hefte, Bd.9, 1954, S.938-940.
- HOLTHUSEN, Hans Egon: Dramaturgie der Verfremdung. Eine Studie zur Dramentechnik Bertolt Brechts. In: Merkur, Bd.15, 1961, S.520-542.
- HULTBERG, Helge: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts, Kopenhagen 1962.
- IBEL, Rudolph: Schiller. "Wallenstein", Frankfurt am Main 1970.
- IHERING, H.: Bertolt Brecht und das Theater, Berlin 1959.
- JACOBS, J.: Die Rechtspflege des Azdak. Zu Brechts "Kaukasischem Kreidekreis". In: Euphorion, Bd.62, 1968, S.421-424.
- JENDREIECK, H.: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung, Düsseldorf 1969.
- JENS, Walter: Poesie und Doktrin. Bertolt Brecht. In: Walter Jens: Statt einer Literaturgeschichte, 1958, S.159-192.
- KAISER, Gerhard: Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk, Stuttgart 1967.
- KANT, Immanuel: Sämtliche Werke, hrsg. v. O. Buch u.a., Leipzig, Bd.2, 1915.

- KAYSER, Wolfgang J.: Schiller als Dichter und Deuter der Grösse. Rede gehalten bei der Immatrikulationsfeier der Georgia Augusta am 11. November 1959, Göttingen 1960.
- KERRY, S.S.: Schiller's writings on aesthetics, Manchester 1961.
- KESTING, Marianne: Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet. Ein Vergleich der Theatertheorien Schillers und Brechts. In: Augenblick, Bd.2, 1956, S.4-6.
- KLOTZ, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- KOOPMANN, Helmut: Friedrich Schiller, Bd.1: 1759-1794, Bd.2: 1795-1805, Stuttgart 1966.
- KÖNIGSHOF, K.: Über den Einfluss des Epischen in der Dramatik. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- KNOPF, Jan: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung, Frankfurt am Main 1974.
- KUHNERT, Heinz: Zur Rolle des Songs im Werk von Bertolt Brecht. In: Neue Deutsche Literatur, Bd.11, Heft 3, 1963, S.77-100.
- LUTHARDT, Theodor: Vergleichende Studien zu Bertolt Brechts "Kleines Organon für das Theater". Versuch einer Interpretation, als Beitrag zur zeitgenössischen Theatersituation gedacht, Dissertation, Jena 1955.
- MANN, Golo: Auf Wallensteins Spuren. In: Neue Rundschau, Bd.77, 1966, S.349-368.
- MANN, Michael: Zur Charakterologie in Schillers Wallenstein. In: Euphorion, Bd.63, 1969, S.329-339.
- MARXISMUS UND ETHIK. Texte zum neukantischen Sozialismus, hrsg. v. Hans Jörg Sandkühler und Rafael de la Vega, Frankfurt am Main 1974.
- MAY, Kurt: Friedrich Schiller. Idee und Wirklichkeit im Drama, Göttingen 1948.
- MAYER, H.: Anmerkungen zu Bertolt Brecht, Frankfurt am Main 1967.
- MAYER, H.: Bertolt Brecht und die Tradition, Stuttgart 1961.
- MAYER, H.: Brecht in der Geschichte, Frankfurt am Main 1971.
- MENNEMEIER, Franz N.: Mother Courage and her children. In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. v. Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962.

- MENZER, Paul: Schiller und Kant. In: Kantstudien, Bd.47, 1955/56, S.113-147 und S.234-272.
- METSCHER, T.W.H.: Brecht and Marxist dialectics. In: Oxford German Studies, Bd.6, 1971/72, S.132-144.
- MILLER, R.D.: Schiller and the Ideal of freedom; a study of Schiller's philosophical works with chapters on Kant, Oxford 1970.
- MILNES, H.: The concept of man in Bertolt Brecht. In: University of Toronto Quarterly, Bd.32, 1962/63, S.217-228.
- MÜLLER, Gerd: Brechts "Heilige Johanna der Schlachthöfe" und Schillers "Jungfrau von Orleans". Zur Auseinandersetzung des modernen Theaters mit der klassischen Tradition. In: Orbis Litterarum, Bd.24, 1969, S.182-199.
- MÜLLER, Joachim: Dramatisches, episches und dialektisches Theater. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- MÜLLER, Joachim: Der Held und sein Gegenspieler in Schillers Dramen. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena, Bd.8, 1958/59, S.451-469.
- MÜLLER, Joachim: Die Tragödie der Macht. Bemerkungen zu Schillers Wallenstein. In: Sammlung, Bd.2, 1947, S.514-526.
- MÜLLER, Joachim: Zu Schillers Kunsttheorie. In: Urania, Bd.18, 1955, S.161-167.
- MÜLLER, Klaus-Detlev: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Tübingen 1972.
- MÜLLER, R.: Studien zum heutigen Schillerbild, Göttingen 1961.
- MUSCHG, W.: Schiller. Die Tragödie der Freiheit. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1961.
- NEF, E.: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.83, 1964, S.191-215.
- PARKER, R.B.: Dramaturgy in Shakespeare and Brecht. In: University of Toronto Quarterly, Bd.32, 1962/63, S.229-246.
- PODSZUS, F.: Das Ärgernis Brecht. In: Akzente, Bd.1, 1954, S.143-149.
- PRUDHOE, J.: The theatre of Goethe and Schiller, Oxford 1973.

- PUKNAT, Siegfried S.: Brecht and Schiller. Nonelective affinities. In: Modern Language Quarterly, Bd.26, 1965, S.558-570.
- RASCH, W.: Schein, Spiel und Kunst in der Anschauung Schillers. In: Wirken= des Wort, Bd.10, 1960, S.2-13.
- RIEDER, H.: Schiller. Religion und Menschenbild, Wien 1966.
- RISCHBIETER, H.: Friedrich Schiller, Bd.2, Hannover 1969.
- ROHRMOSER, G.: Brecht's "Galilei". In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. v. Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962.
- ROHRMOSER, G.: Theodizee und Tragödie im Werk Schillers. In: Wirkendes Wort, Bd.9, 1959, S.329-338.
- RÖHRS, H.: Schillers Philosophie des Schönen. In: Euphorion, Bd.50, 1956, S.55-70.
- SCHADEWALDT, W.: Antikes und Modernes in Schillers "Braut von Messina". In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.13, 1969, S.286-309.
- SCHADEWALDT, W.: Zur Tragik Schillers. In: Schiller im Gedenkjahr 1955. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1955.
- SCHÄFER, W.E.: Der verfremdende Doppelpunkt Brechts. In: Sprachkunst, Bd.3, 1972, S.278-284.
- SCHÄFER, W.E.: War der Weg über die Lieder ein Umweg? Bertolt Brecht: "Mutter Courage". In: Wirkendes Wort, Bd.14, 1964, S.407-413.
- SCHAPER, Eva: Friedrich Schiller; adventures of a Kantian. In: British Journal of aesthetics, Bd.4, 1964, S.348-362.
- SCHÄRER, B.: Bertolt Brechts Theater, Sprache und Bühne, Zürich 1964.
- SCHMID, K.G.: Schillers Gestaltungsweise, Eigenart der Klassik, Leipzig 1935.
- SCHNEIDER, Hermann: Einführung in das Drama. Nachwort zu "Wallenstein". In: Schiller-Nationalausgabe, Bd.8, 1952.
- SCHNEIDER, J.: Der Graben und der Schlund. Aspecten van Lessings en Schillers wijsgerige Denkbeelden. Antrittsvorlesung an der Freien Universität Amsterdam, Kampen 1963.
- SCHNEIDER, Rudolf: Tragik und Erlösung im Weltbild Schillers. In: Schiller im Gedenkjahr 1955, Stuttgart 1955, S.276-302.

- SCHÖNE, A.: Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung. In: Euphorion, Bd.52, 1958, S.272-296.
- SCHRIMPF, Hans J.: Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater, Pfullingen 1965.
- SCHULZ, G.: Die Schillerbearbeitungen Brechts, Tübingen 1972.
- SCHUMACHER, Ernst: Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" u.a. Stücke, Berlin 1968.
- SCHUNICHT, M.: Intrigen und Intriganten in Schillers Drama. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.82, 1963, S.271-292.
- SOKEL, W.H.: Brechts marxistischer Weg zur Klassik. In: Die Klassik-Legende, hrsg. v. R. Grimm und J. Hermand, Frankfurt am Main 1971.
- SOKEL, W.H.: Brecht's split characters and his sense of the tragic. In: Brecht. A collection of critical essays, hrsg. v. Peter Demetz, Englewood Cliffs 1962, S.127-137.
- SPALTER, Max: Brechts Tradition, Hopkins 1967.
- SPIER, J.M.: Van Thales tot Sartre. Wijsgeren uit oude en nieuwe tijd, Kampen 1959.
- STAHL, E.L.: Friedrich Schiller's Drama: theory and practice, Oxford and New York 1954.
- STAIGER, Emil: Friedrich Schiller, Zürich 1967.
- STEER, W.A.J.: Brecht's epic theatre. Theory and practice. In: Modern Language Review, Bd.63, 1968, S.636-649.
- STEER, W.A.J.: The thematic unity of Brecht's "Der kaukasische Kreidekreis". In: German Life and Letters, Bd.21, 1967/68, S.1-10.
- STEFFENSEN, S.: Der Theoretiker Brecht. In: Orbis Litterarum, Bd.19, 1964, S.152-160.
- STEINBACH, D.: Büchners "Woyzeck" und Brechts "Kaukasischer Kreidekreis". Gedanken zur Entwicklung der nicht-aristotelischen Bühne. In: Der Deutschunterricht, Bd.18, Heft 1, 1966, S.34-41.
- STEINBERG, Heinz: Das literarische Schillerbild der Gegenwart. In: Neue Deutsche Hefte, Bd.6, 1959/60, S.851-854.
- STÖRIG, Hans J.: Geschiedenis van de filosofie, Bd.2, Utrecht und Antwerpen 1972.

- STORZ, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.
- SUVIN, Darko: The mirror and the dynamo. On Brecht's aesthetic point of view. In: Radical perspectives in the arts, hrsg. v. L. Baxandall, Hammonds=worth 1962, S.68-88.
- SZONDI, Peter: Das Drama. In: Episches Theater, hrsg. v. Reinhold Grimm, Berlin 1966.
- TÖNSING, Ludwig: Die Rolle des Charakters in der Verknüpfung der Handlung in Schillers Dramen, Potchefstroom 1963.
- TÖNSING, Ludwig: Schillers "Jungfrau von Orleans". Struktur und Interpretation, Dissertation, Potchefstroom 1971.
- TRÄGER, C.: Schiller als Theoretiker des Übergangs vom Ideal zur Wirklichkeit. In: Sinn und Form, Bd.11, 1959, S.549-576.
- TSCHARCHALASCHWILI, S.: "Der kaukasische Kreidekreis" - seine Geschichte und die Verfremdungstheorie von Bertolt Brecht. In: Weimarer Beiträge, Bd.14, 1968, S.171-184.
- TSCHIEDERT, Willy: Der tragische Held Schillers in der marxistischen Ästhetik. Versuch einer kritischen Analyse und Stellungnahme, Dissertation, Marburg 1964.
- VAN AARDE, A.M.: Politische, moralische und weltanschauliche Problematik im Drama Schillers. Ein Vergleich der Deutungsversuche, Dissertation, Pretoria 1969.
- WAGNER, Peter: Bertolt Brechts "Die heilige Johanna der Schlachthöfe". Ideologische Aspekte und ästhetische Strukturen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.12, 1968, S.493-519.
- WAGNER, Peter: Das Verhältnis von "Fabel" und "Grundgestus" in Bertolt Brechts Theorie des epischen Theaters. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd.89, 1970, S.601-615.
- WEHNERT, Bruno: Erläuterungen zu Schillers "Wallensteins Lager, Die Piccolomini", Paderborn o.J.
- WEHNERT, Bruno: Erläuterungen zu Schillers "Wallensteins Tod", Paderborn o.J.
- WEISSTEIN, Ulrich: From the dramatic novel to the epic theater. A study of the contemporary background of Brecht's theory and practice. In: Germanic Review, Bd.38, 1963, S.257-271.

- WENTZLAFF-EGGEBERT, Friedrich-Wilhelm: Schiller. Selbstbestimmung am Gegenbild. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1961.
- WIESE, Benno von: Bemerkungen über epische und dramatische Strukturen bei Schiller. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.2, 1958, S.60-67.
- WIESE, Benno von: Der Dramatiker Bertolt Brecht. Politische Ideologie und dichterische Wirklichkeit. In: Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1963.
- WIESE, Benno von: Der Dramatiker Friedrich Schiller und sein Verhältnis zur Bühne, Münster 1955.
- WIESE, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Bd.1, Hamburg 1948.
- WIESE, Benno von: Die Religion Friedrich Schillers. In: Reden im Gedenkjahr 1959. Im Auftrag der Deutschen Schillergesellschaft, hrsg. v. Bernhard Zeller, Stuttgart 1961.
- WIESE, Benno von: Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller. In: Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1963.
- WIESE, Benno von: Gedanken zum Drama als Gespräche und Handlung. In: Benno von Wiese: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur, Düsseldorf 1963.
- WIESE, Benno von: Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.
- WILKINSON, E.M.: Schiller's concept of SCHEIN in the light of recent aesthetics. In: German Quarterly, Bd.28, 1955, S.219-227.
- WILKINSON, E.M.: Zur Sprache und Struktur der ästhetischen Briefe. In: Akzente, Bd.5, 1959, S.389-418.
- WILKINSON, E.M.: Schiller und die Idee der Aufklärung. Betrachtung anlässlich der Briefe über die ästhetische Erziehung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.4, 1960, S.42-59.
- WILLET, John: The theatre of Bertolt Brecht; a study from eight aspects, London 1960.

WIRTH, A.: Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. In: Sinn und Form, Bd.9, 1957, S.349-387.

WITTKOWSKI, W.: Octavio Piccolomini. Zur Schaffensweise des "Wallenstein"-Dichters. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.5, 1961, S.10-57.

WOODLAND, R.S.: The danger of empathy in "Mother Courage". In: Modern Drama, Bd.15, 1972/73, S.125-129.

WOLF-KESTING, Marianne: Das epische Theater. Eine Untersuchung zum Formproblem des modernen Dramas, Dissertation, München 1957.

SUMMARY

There is a link between the letters, theoretical essays and dramas written by Schiller since 1790 and the theoretical essays and plays written by Brecht since 1927.

Both the dramatist, Schiller, and the "theatremaker" Brecht reject naturalism. Schiller separates art and life. He does not depict the visible world around him, but the matters which lie hidden behind these phenomena, namely Schiller's so-called "absolute truth". His art is a *symbol* of life.

Brecht unifies art and life. He depicts reality as determined by a specific period in history, from a socialistic point of view. His art is a *reproduction* of reality.

Each of Schiller's dramas forms a complete unity. All the elements support each other as far as both form and content are concerned. Each element forms an essential part of the whole and each contributes to the development of the plot.

Every literary product of Brecht forms a unity of content, in as much as the elements bring about a continuation of the plot. However, as far as the form is concerned, his works consist of a serial montage of units.

Both Schiller and Brecht emphasize the development of the plot instead of the development of the characters. In spite of the fact that each situation is determined both by the circumstances and the dramatic character, only the relevant characteristics which are essential for the development of the plot, are regarded as important.

Brecht's characters are mere figures, possessing only those few characteristics which are basic for the development of the plot. On the other hand Schiller's characters are in the full sense of the word human beings.

Schiller requires an aesthetic judgement of his art, while that of Brecht calls for a socio-political assessment.

Both authors reject mere audience empathy into the dramatic characters. Both

demand empathy controlled by reason.

Schiller and Brecht seem to withdraw in order to force the audience to form their own opinions.

In Schiller's dramas the critical interpreter is stimulated to reflection by means of the multi-levelled structure of his works.

In Brecht's plays the critical interpreter is stimulated to reflection by means of the effects of alienation ("Verfremdungseffekte") in the structure as well as in the content.