

# Chor, Masken und Abwesenheit der Hauptfigur

Brechts wiederholte Auseinandersetzung mit dem japanischen Nô-Theater  
Über *Die Maßnahme*

Sogo Takahashi

## I

Unter Brechts Stücken ist *Die Maßnahme* wohl das kontroverseste; man könnte auch sagen, daß es keine allgemein anerkannte Interpretation dieses Lehrstücks gibt, das scheinbar eine Säuberung eines jungen Genossen thematisiert und mit dem Brechts Wendung zum Marxismus vollzogen wurde; wenn man dieses Lehrstück in einen historischen Kontext situiert, scheint es sogar die Moskauer Schauprozesse vorwegzunehmen. Gerade deshalb war und ist es fast unvermeidlich, daß die Kontroversen um dieses Lehrstück von den politischen Einstellungen der Diskutanden bestimmt wurden, die die verengte politische Perspektive in die Diskussion eingebracht haben und deswegen seinen radikalen Formen nicht gerecht werden konnten. Wie ich schon in meinen anderen Arbeiten dargestellt habe<sup>1</sup>, geht es in diesem Lehrstück weder um die Säuberung des jungen Genossen noch um seinen physischen Tod, sondern sein Tod stellt ein Gleichnis bzw. eine Parabel dar; von politischer Säuberung kann keine Rede sein. Tatsächlich wird auf der Bühne der physische Tod des jungen Genossen nicht nur nicht gespielt, sondern die Rolle des jungen Genossen selbst existiert im Stück gar nicht. Da ich an anderen Stellen bereits den metaphorisch-parabolischen Charakter des Todes in Brechts Lehrstücken und die parabolische Struktur des Lehrstücks als Gattung herausgearbeitet habe<sup>2</sup>, möchte ich im vorliegenden Aufsatz zur Diskussion stellen, warum der junge Genosse als Hauptfigur nicht vorkommt und woher die über- bzw. vormodernen Züge dieses Lehrstücks kommen, das einen Chor aufweist und Masken verwendet.

Zuerst soll das Todesmotiv und sein Sinn im Lehrstück skizziert werden. Das Lehrstück als Gattung ist der Brechtschen Bestimmung nach ein Stück nicht zum bloßen Anschauen, sondern zur „Übung“ (GBA 24, 87ff) oder zum Selberspielen (vgl. GBA 22, 351). Seit der Antike sind im abendländischen Theater Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer voneinander getrennt. Das bürgerliche Theater, das im 18. Jahrhundert entstanden ist, zielt darauf, Illusionen hervorzubringen, als ob das, was sich auf der Bühne vollzieht, in der Wirklichkeit geschähe; durch die Einführung der sogenannten vierten Wand hat sich die Trennung von Bühne und Parterre so verfestigt, daß man sie nie in Zweifel ziehen konnte. Als aber der

Naturalismus die Tendenz zur Illusionserzeugung weitertrieb, um sie zu vervollkommen, mußte er das bürgerliche Illusionstheater zerstören; bei Schauspielern auf der naturalistischen Bühne, die ihre Rollen nicht nur verkörpern, sondern auch selbst durchleben wollten, wurde das Spiel aufgehoben<sup>3</sup>, und die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit hat den Zuschauer daran gehindert, sich auf die theatrale Illusion zu konzentrieren, als etwa das Geruch von Fleisch oder des von Schimmel überzogenen Heus im Falle von Antoines Inszenierung der *Metzger* oder *Des Endes der alten Zeit* in den Zuschauerraum eindrang<sup>4</sup>. Seit dem Scheitern des Naturalismus bestand immer die Frage, wie man im Theater das Verhältnis zum Zuschauer bestimmen sollte. Eine neue Art dieses Verhältnisses kann man in Max Rheinhardts Inszenierungen z.B. von *Sumurûn* oder *König Ödipus* finden, wo er den Blumenweg (hanamichi) des japanischen Kabuki-Theaters einführte oder die Arenabühne verwendete und die Schauspieler mitten unter den Zuschauern agieren ließ. Aber die dramatische Produktion hinkte solchen Experimenten der Regisseure nach. Was Brecht betrifft, wurde im Stück *Mann ist Mann* von 1926, formal gesehen, sein Konzept des epischen Theaters zum ersten Mal manifest. In diesem Stück wird das Spiel als künstlich-künstlerisches Produkt gezeigt, in dem Sinne gab es keine vierte Wand mehr. Trotzdem waren Bühne und Zuschauerraum streng getrennt. Brecht hat zum ersten Mal im *Lehrstück*, das beim Musikfest „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929“ uraufgeführt wurde, versucht, den Zuschauer ins Spiel einzubeziehen. Die Konzeption, den Zuschauer ins Spiel einzubeziehen, stammt vom Komponisten Paul Hindemith, der sie ein Jahr zuvor auf demselben Baden-Badener Musikfest in dem Vokalmusikstück *Frau Musica* erprobt hatte. Sie verdankte sich Hindemiths Zusammenarbeit mit der Jugendmusikbewegung um Fritz Jöde, die nach dem ersten Weltkrieg aus der Jugendbewegung hervorging und eine Gemeinschaft, die im kulturell-gesellschaftlichen Durcheinander nach dem Weltkrieg verloren gegangen zu sein schien, durch Musik wiederherzustellen suchte; die Jugendmusikbewegung stand dem kommerziellen Konzertbetrieb skeptisch und zugleich kritisch gegenüber. Andererseits war Hindemith, der nach neuen musikalischen Formen gesucht hatte, die über die moderne Musik, insbesondere die sogenannte absolute Musik hinausgehen, dazu bereit, der Jugendmusikbewegung entgegenzukommen, und hat in *Frau Musica* auf Luthers Text zurückgegriffen und ein vokalmusikalisches Stück geschaffen, das die Zuschauer als den „allgemeinen Chor“<sup>5</sup> ins Singen einbeziehen kann.

Im Gegensatz zur Jugendmusikbewegung geht Brecht davon aus, daß in der modernen Industriegesellschaft die Substanz, die Leibniz dem Individuum zugeschrieben hatte, dem Menschen abhanden gekommen ist; er versucht, den modernen substanzlosen Menschen in eine Gemeinschaft zu überführen und somit die Krise des Menschen in der modernen Gesellschaft zu überwinden. In diesem Zusammenhang kommt der Tod als Metapher zur Sprache; er verneint aber weder das Individuum noch dessen Partikularinteressen zugunsten eines Universalinteresses, sondern es handelt sich dabei darum, daß es in der modernen Industriegesellschaft kein unteilbares substanzielles Individuum mehr gibt und geben kann. Dies hat vor allem der

Weltkrieg evident gemacht: Die einzelnen Soldaten sind nichts anderes als Rädchen in der großen Maschinerie der Armee, ihre Fähigkeiten und ihr Mut können in der Materialschlacht keine Bedeutung mehr haben; wenn sie verletzt oder getötet werden, werden sie von anderen Soldaten ersetzt; sie sind nur austauschbare Maschinenteile. Ein Jahr vor dem Beginn des Weltkriegs, also 1913, wurde in den USA das Taylor-System in die Fabrik eingeführt. Die Individualität spielt sowohl an der Front als auch in der Fabrik keine Rolle mehr; der Mensch muß Forderungen, die ihm Organisationen wie die Armee stellen, entsprechen, oder nach dem Tempo des Fließbandes arbeiten; er ist kein unteilbares Individuum mehr, sondern wird großen Organisationen wie Armee oder Fabrik immer zugeteilt. Die Rationalisierung ist in einem Maße angewachsen, daß Individualität zum Störfaktor werden kann. In der Materialschlacht des Krieges wie in der Fabrik wird das angeblich unteilbare Individuum immer wieder demontiert, und nach dieser Demontage, die der Weltkrieg großumfassend durchgesetzt hat, ist in Deutschland eine Massengesellschaft entstanden. Es ist dies die historische Voraussetzung für das Lustspiel *Mann ist Mann* sowie für das Lehrstück als Gattung. Weder dieses Lustspiel noch das Lehrstück, sondern die Wirklichkeit selbst hat das Individuum verabschiedet. Das Lehrstück fragt vielmehr, wie der Mensch, dem der Individuum-Status abhanden gekommen ist, als Mensch noch weiter leben kann.

In den Lehrstücken geht es immer um den Tod. Was bedeutet er in ihnen? Nach der Brechtschen Auffassung vom Menschen ist dieser nicht, was er ist, sondern was er tut. Deshalb ist er nichts, wenn er nicht tätig ist, er ist ein „Niemand“, der keine gesellschaftliche Identität aufzuweisen hat. Umgekehrt wird er etwas und jemand, wenn er den Auftrag ausführt, den er vom Gemeinwesen erhält. Das Todesmotiv kommt zum ersten Mal im *Lehrstück* vor (dieses *Lehrstück* stellt die erste Fassung des *Badener Lehrstücks vom Einverständnis* dar). Dieses *Lehrstück* hat mit dem *Lindberghflug*, der auf demselben Baden-Badener Musikfest uraufgeführt wurde, das Flugthema gemeinsam; dieser *Lindberghflug* erzählt den gelungenen Ozeanflug, dagegen beginnt das *Lehrstück* an dem Zeitpunkt, wo das Flugzeug abgestürzt ist. Der Flieger muß sterben, wenn keine Hilfe kommt, er schreit aber: „ich kann nicht sterben“ (HSW XXV<sup>6</sup>; vgl. GBA 3, 37). Auf seinen Schrei hin untersucht der Chor die Frage: „hilft der mensch dem menschen?“ (HSW XXIV; vgl. GBA 3,30). Er führt viele Beispiele dafür an, daß der Mensch dem Menschen nicht hilft; aus dieser Tatsache folgert er, daß „dem flieger nicht geholfen werden soll“ (HSW XXIV; vgl. GBA 3, 35). Danach wird aus dem Kommentar die Parabel des Denkenden vorgelesen: als der Denkende in einen großen Sturm geriet, stieg er aus dem Wagen aus, legte seinen Rock ab, und legte sich auf den Boden, „so überstand er den sturm in seiner kleinsten größe“ (HSW XXV; vgl. GBA 3, 38). Der Flieger ist stolz auf seine glanzvollen Leistungen, die er als Flieger vollbracht hat, aber im Laufe der Untersuchung stellt sich heraus, daß es keinen Grund für seinen Stolz gibt, und daß seine Leistungen nichts anderes als Ergebnisse kollektiver Kooperation sind. Letzten Endes kommt er zu der Erkenntnis, daß seine Leistungen von künftigen technischen Entwicklungen überholt werden

und daß er genug gerühmt wurde. Wenn der Chor fragt: „wer stirbt, wenn du stirbst?“, antwortet der Flieger: „der zu viel gerühmt wurde“ (HSW XXIX; vgl. GBA 3, 41). Wenn der Chor dieselbe Frage wieder stellt, antwortet der Flieger: „der sich etwas über den boden erhob“ (ebenda). Wenn der Chor drittes Mal dieselbe Frage stellt, antwortet der Flieger: „niemand“ (ebenda). Danach singt der Chor: „er hat seine kleinste gröÙe erreicht“ (ebenda). Dieses Examen zeigt deutlich, daß mit dem Tod kein physischer Tod, sondern sozusagen der Tod verschiedener sozialer Eigenschaften, die er als Flieger erworben hat, gemeint ist. Wenn er alle diese sozialen Eigenschaften ablegt, ist er niemand, weil er keine Merkmale hat, an denen man ihn erkennen könnte; diesen Übergang vom Flieger mit glanzvollen Leistungen zu „niemand“ bedeutet der Tod. Wenn der Chor singt: „niemand stirbt, wenn du stirbst“, macht Brecht offensichtlich ein Wortspiel. Hier fungiert „niemand“ nicht nur als Pronomen, sondern bezieht sich auf den Flieger als „niemand“. Niemand stirbt im physischen Sinne, wenn „du“ alle Eigenschaften ablegst, im sozialen Sinne „nichts“ wirst und im metaphorischen Sinne stirbst. Aber der Flieger als „niemand“ muß auch im physischen Sinne sterben, wenn „du“ als Abgestürzter physisch stirbst. In diesem Wortspiel steckt die Radikalität seiner sozialen Erkenntnis, die sich ihrerseits in den Lehrstücken in zugespitzten Stücksituationen niedergeschlagen hat.

Etwa ein halbes Jahr nach dem oben erwähnten Musikfest hat Brecht das japanische Nô-Stück *Taniko* bearbeitet und das Lehrstück *Der Jasager* geschrieben. Dieses stellt aber, genauer gesagt, eine Bearbeitung der englischen Nachdichtung von *Taniko* durch den Japanologen Arthur Waley dar. Waley hat das Nô-Stück ins Englische übersetzt und dabei verschiedene Eingriffe vorgenommen; diese englische Bearbeitung wurde von Elisabeth Hauptmann wiederum ins Deutsche übersetzt und diese deutsche Übersetzung hat Brecht bearbeitet. Dann entstand *Der Jasager*, den Kurt Weill als Scholoper vertont hat. Die deutsche Bearbeitung unterscheidet sich vom japanischen Original darin, daß ihr die zweite Hälfte fehlt, weil Waley die zweite Hälfte des Nô-Stücks weggelassen und seine Bearbeitung mit der Szene hat enden lassen, wo der Knabe ins Tal geworfen wird. Im japanischen Original wird der ins Tal geworfene tote Knabe von einem Gott wieder zum Leben erweckt, während die englische Bearbeitung mit seinem tragischen Tod endet. Der Grund, weshalb Brecht *Taniko* aufgreifen und das Experiment des Lehrstücks weiter verfolgen wollte, liegt vermutlich erstens darin, daß er in der japanischen Vorlage bzw. englischen Nachdichtung eine schlichte Dramenform sowie einen Chor vorgefunden hat, und zweitens, daß die japanische Vorlage eine formale Verwandtschaft mit seinem epischen Theater hat, drittens, daß Waleys englische Nachdichtung von *Taniko* das Thema des Todes beinhaltet, genauer gesagt, des Opfertodes, und zuletzt, daß es zur szenischen Behandlung des metaphorischen Todes paßt, daß das Hinabwerfen des Knaben ins Tal nur berichtet, d.h. dem Publikum nicht vorgeführt wird.

Aber Hanns Eisler, mit dem Brecht bei Piscator zusammengearbeitet hatte, kritisierte den *Jasager* ziemlich heftig: dieser sei „ein schwachsinniges feudalistisches Stück“<sup>7</sup>. Auf seine Kritik hin ist Brecht an eine Umarbeitung gegangen, bevor die Scholoper

veröffentlicht wurde. *Der Jasager* sollte auf dem Musikfest „Neue Musik Berlin 1930“ uraufgeführt werden, und aus der Umarbeitung ist ein neues Stück *Die Maßnahme* entstanden. Brecht wollte den *Jasager*, der in einem feudalen Land spielt, modernisieren und konkretisieren; er hat den Schauplatz aus dem Feudalismus ins revolutionäre China versetzt und die Forschungsreise in die Stadt jenseits der Berge in eine zum Zweck illegal-revolutionärer Arbeit jenseits der Grenze transformiert. Der Hauptstrang der Fabel, daß der Knabe auf der Reise erkrankt und ins Tal hinabgeschleudert wird, wird beibehalten und nur dahingehend abgewandelt, daß der junge Genosse während der illegalen Propagandaarbeit entdeckt wird, auf der Flucht erkrankt und in die Kalkgruben geworfen wird. So hat Brecht den Schauplatz und die Fabel modernisiert, womit dem Lehrstück ganz wesentliche strukturelle Änderungen widerfahren sind, die im folgenden untersucht werden.

## II

Das Lehrstück beginnt wie folgt: Vier Agitatoren, die in China ihre illegale Propagandaarbeit erfolgreich durchgeführt haben und nach Moskau zurückgekehrt sind, berichten dort dem Kontrollchor von ihren Aktivitäten in China; der Kontrollchor rühmt die Agitatoren und ihre Arbeit, aber die Agitatoren melden den Tod eines Genossen. Sie sollen darstellen, was sie und der junge Genosse in China gemacht haben, um zu erklären, warum und wie sie den jungen Genossen töten mußten, damit der Kontrollchor den Fall beurteilen kann. Dieser Prolog bildet den Rahmen des ganzen Lehrstücks.

Der Kontrollchor, der aus dem gemischten Chor und dem Männerchor besteht, scheint die Partei zu vertreten. Vor diesem Kontrollchor stellen die vier Agitatoren den Tod des jungen Genossen dar, um seinen Grund zu erklären. Das Lehrstück hat, vom Kontrollchor abgesehen, nur die vier Agitatoren als Figuren aufzuweisen; es sind diese Agitatoren, die den jungen Genossen, den Leiter des Parteihauses, Kulis, Textilarbeiter, den Kaufmann usw. spielen, deshalb gibt es diese Figuren selbst im Stück nicht. Das erste Bild stellt dar, wie die Agitatoren aus Moskau zum Parteihaus an der chinesischen Grenze kommen und dem jungen Genossen die Art ihrer Arbeit erklären, die sie in China illegal durchführen sollen, und dabei fordern sie, daß einer von zwei im Parteihaus Arbeitenden sie über die Grenze nach Urga führen soll. Dieses erste Bild entspricht der ersten Szene des *Jasagers*, wo der Lehrer einen Schüler, der lange der Schule fern geblieben ist, aufsucht. Im zweiten Bild kommt der Leiter des Parteihauses den Agitatoren entgegen und löscht ihnen und dem jungen Genossen die Gesichter aus, damit sie illegale Propagandaarbeit betreiben können, ohne kenntlich zu sein, d. h. ohne von Klassenfeinden erkannt zu werden. Diesem Bild entspricht keine Szene im *Jasager*, dies ist insofern sehr wichtig, als es Anhaltspunkte dafür liefert, was neu an diesem Lehrstück ist und was das Lehrstück als Gattung ist.

Den Prinzipien des epischen Theaters entsprechend wird am Anfang jedes Bildes

erklärt, was es darstellt und worum es sich darin handelt. Das zweite Bild ist „Die Auslöschung“ betitelt; es sieht so aus:

DER LEITER DES PARTEIHAUSES Ihr dürft nicht gesehen werden

DIE ZWEI AGITATOREN Wir werden nicht gesehen.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES Wenn einer verletzt wird, darf er nicht gefunden werden.

DIE ZWEI AGITATOREN Er wird nicht gefunden werden.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES So seid ihr bereit, zu sterben und zu verstecken den Toten?

DIE ZWEI AGITATOREN Ja.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES Dann seid ihr nicht mehr ihr selber, du nicht mehr Karl Schmitt aus Berlin, du nicht mehr Anna Kjersk aus Kasan und du nicht mehr Peter Sawitsch aus Moskau, sondern allesamt ohne Namen und Mutter, leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt.

DIE ZWEI AGITATOREN Ja.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES *gibt ihnen Masken, sie setzen sie auf:* Dann seid ihr von dieser Stunde an nicht mehr Niemand, sondern von dieser Stunde an und wahrscheinlich bis zu eurem Verschwinden unbekannte Arbeiter, Kämpfer, Chinesen, geboren aus chinesischen Müttern, gelber Haut, sprechend in Schlaf und Fieber chinesisch.

DIE ZWEI AGITATOREN Ja.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES Im Interesse des Kommunismus einverstanden mit dem Vormarsch der proletarischen Massen aller Länder, ja sagend zur Revolutionierung der Welt.

DIE ZWEI AGITATOREN Ja. So zeigte der junge Genosse sein Einverständnis mit der Auslöschung seines Gesichtes. (GBA 3, 78)

Die Worte des Leiters des Parteihauses sind voll von Metaphern. Wie bereits erläutert, stellen der Tod und der Tote Metaphern dar; man darf sie nicht buchstäblich verstehen. Nach Brechts Auffassung des Menschen ist dieser in der hochrationalisierten Industriegesellschaft kein substanzhaftes Individuum mehr, sondern quasi „nichts“. Um „etwas“ zu werden, muß er vom Gemeinwesen einen Auftrag erhalten und ausführen. Wie Marx schreibt, ist der Mensch „das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“<sup>8</sup>; der Kapitalist ist nichts anders als eine „Personifizierung“<sup>9</sup> des Kapitals. Deshalb ist der Mensch „nichts“ und „niemand“; er kommt erst aus dem Zustand dieses „nichts“ und „niemand“ heraus, wenn er einen gesellschaftlichen Auftrag übernimmt und ausführt. Ist dieser einmal ausgeführt, wird der Mensch wieder zu „nichts“ und „niemand“. Den Übergang von diesem „etwas“ zu „nichts“ und „niemand“ stellt das Sterben dar. Deswegen fragt die Replik: „Seid ihr bereit, zu sterben?“, nicht, ob man bereit ist, sich für die Revolution aufzuopfern.

Die Repliken des Leiters des Parteihauses scheinen auch die Herkunft, den Namen und die leibliche Mutter des Menschen zu negieren, deshalb hat man das zweite Bild so interpretiert, daß mit der Auslöschung des Gesichts die Auslöschung der Individualität gemeint sei. Aber diese hat ja bereits in der Armee oder Fabrik fast

keine Bedeutung mehr, sondern gewinnt nur im Privatleben irgendeine Relevanz. In der Wirklichkeit, wo die Individualität keine Bedeutung mehr besitzt, ist der Mensch „niemand“; wenn er aber einen Auftrag erhält und ausführt, ist er nicht mehr „niemand“. Wenn die Auslöschung des Gesichts für die Auslöschung der Individualität stünde, könnte man die Replik des Leiters des Parteihauses nicht verstehen: „Ihr seid von dieser Stunde an nicht mehr Niemand.“ Im Gegenteil bedeutet die Auslöschung, daß man etwas wird, konkret gesagt, daß die Agitatoren im Kontext des Lehrstücks Chinesen werden, die illegale Propaganda treiben. Die Herkunft, der Name und der Charakter, die dem Menschen mit seiner Geburt gegeben werden, können in der Gesellschaft keine große Bedeutung haben. Wenn man gefragt wird, was ein Mensch ist, muß man antworten: Der Mensch ist, was er tut. Gerade deshalb werden Herkunft, Name und Mutter vom Leiter des Parteihauses negiert.

Der junge Genosse und die Agitatoren löschen sich die Gesichter aus, dann setzen sie Masken auf. Wie man bereits gesehen hat, bedeutet die Auslöschung des Gesichts weder eine Negation noch eine Bejahung von Individualität. Die Wirklichkeit tendiert aber zur Negation von Individualität, das Aufsetzen der Masken zeigt anschaulich, daß der junge Genosse und die Agitatoren diese Wirklichkeit bejahen, weil sie dadurch „etwas“ anderes werden können. Es ist nicht überliefert, welche Masken man bei der Uraufführung verwendet hat, aber das Tragen von Masken heißt im Kontext des Lehrstücks, daß sie sich als chinesische Arbeiter tarnen, um illegale Propaganda betreiben zu können. *Die Maßnahme* ist jedoch ein Parabelstück, deshalb bedeutet auf der buchstäblichen Ebene die Auslöschung des Gesichts und das Aufsetzen der Masken zuerst die Negation von Herkunft, Namen und Mutter, aber auf der parabolischen Ebene bedeutet es den Tod des natürlichen und zugleich die Geburt des gesellschaftlichen Menschen. Im literaturgeschichtlichen Kontext stellt dies eine Variation der Idee vom „neuen Menschen“ dar, die der Expressionismus oft thematisiert hat. Dasselbe Thema ist Gegenstand des Lustspiels *Mann ist Mann*, das die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip vorführt; dasselbe Thema stellt das zweite Bild der *Maßnahme* in noch abstrakteren und vollendeteren Formen dar.

In der *Maßnahme* hat Brecht zum ersten Mal Masken verwendet. Wie schon erwähnt, hat er in diesem Lehrstück das Thema des *Jasagers*, der eine Schulooper und zugleich ein Lehrstück ist, modernisiert; der *Jasager*, eine Bearbeitung des Nô-Stücks *Taniko*, beruht auf der englischen Nachdichtung Waleys. Es ist nicht anzunehmen, daß Brecht tieferes Verständnis für das Nô-Theater hatte, aber er hatte vermutlich die Gelegenheit, Waleys Buch *The Nô-Plays of Japan*<sup>10</sup> zur Hand zu nehmen, durchzublütern und sich den Plan der Bühne des Nô-Theaters oder Photos von Masken anzusehen. Im Nô-Theater tragen die Darsteller von Nebenrollen keine Masken, sondern meist Hauptakteure (Shite), worauf Waley in der Einführung ins Nô-Theater hinweist. Sie spielen in vielen Nô-Stücken aus der Hölle kommende Geister, die sich nach Erlösung sehnen, oder Götter, die über übernatürliche magische Kräfte verfügen; sie spielen normalerweise keine irdischen Menschen. Die Hauptakteure

verwandeln sich in überirdische Wesen, wenn sie Masken aufsetzen; sie sind dann sozusagen von Geistern besessen. Die Nebenfiguren (Waki) übersetzen die Sprache der Geister in die der Menschen, die der Zuschauer verstehen kann. Darum tragen nur Hauptakteure Masken, die das menschliche Gesicht verdecken und somit zeigen, daß ihre Träger keine leibhaften Menschen sind. Waley schreibt in der Einführung kurz aber ausdrücklich über Masken des Nô-Theaters und weist auch darauf hin, daß Masken von Hauptspielern getragen werden. Ohne den Shintoismus oder den Buddhismus wäre das Nô-Theater nicht entstanden. Im sogenannten „doppelten Traum-Nô-Stück“, dessen Form Zeami erfunden hat, kommen irrende nach Erlösung suchende Geister vor; wenn sie am Ende des Stücks bei anbrechendem Tag sich in Luft auflösen und verschwinden, stellt sich heraus, daß das ganze Stück, das sich der Zuschauer angesehen hat, einen Traum darstellt, den die Nebenfigur, meist der reisende buddhistische Mönch oder der shintoistische Priester, geträumt hat. Diesen Zusammenhang des Buddhismus bzw. Shintoismus mit der Struktur des Nô-Stücks erwähnt Waley an keiner Stelle; obwohl er den Einfluß des Zen-Buddhismus erwähnt, scheint er kein wesentliches Verständnis für den religiösen Hintergrund des Nô-Theaters gehabt zu haben.

Man braucht kein Wort darüber zu verlieren, daß die Verwendung von Masken in der *Maßnahme* nichts mit Religion zu tun hat. Obwohl *Der Jasager* die Bearbeitung eines Nô-Stücks darstellt, werden in ihm keine Masken verwendet. Trotz seiner Intention zu Säkularisieren hat der Stückeschreiber Brecht den „großen Brauch“ (GBA 3, 53), der das Hinabschleudern des Knaben ins Tal begründet, beibehalten; er konnte und wollte den Widerspruch zwischen der Säkularisierung und dem religiösen Moment des großen Brauchs nicht überwinden, weil er das Todesmotiv brauchte<sup>11</sup>. Zwischen seiner Intention, das Religiöse so weit wie möglich auszutreiben, dabei aber am Todesmotiv, das im „großen Brauch“ wurzelt, festzuhalten, gibt es einen unüberwindlichen Widerspruch. Diesen haben die Schüler der Karl-Marx-Schule durchschaut, als sie die Schuloper zur Uraufführung brachten. Auf ihre Kritik hin hat Brecht versucht, die Schuloper umzuarbeiten, indem er die Stücksituation zuspitzt und das Hinabwerfen des Knaben ins Tal besser begründet. Als er aber erkannte, daß man den der Fabel zugrundeliegenden Widerspruch nicht auflösen kann, hat er *Der Neinsager*, der einen dem *Jasager* entgegengesetzten Schluß aufweist, geschrieben.

Auf Eislers Kritik hin hat Brecht den *Jasager* zu modernisieren versucht, indem er die Fabel im Grunde beibehalten und den Schauplatz ins revolutionäre China verlegt hat. Eine Szenenskizze (BBA 826/27–28)<sup>12</sup>, die zur frühesten Arbeitsphase zu gehören scheint, zeigt, daß alle Figuren von Anfang an Kommunisten sein sollen. Das neue Lehrstück hat eine ähnliche Konstellation der dramatis personae wie *Der Jasager*; statt in die Stadt jenseits der Berge gehen die Agitatoren über die Grenze nach Urga; die Forschungsreise wird durch eine zum Zweck illegaler Propagandaarbeit ersetzt. Der größte Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Lehrstück liegt darin, daß die Agitatoren, vom Kontrollchor abgesehen, die einzigen Figuren des Lehrstücks



sind und abwechselnd im Stücke selbst nicht auftretende Figuren wie den jungen Genossen, den Leiter des Parteihauses usw. spielen. Aus dem Nachlaß geht hervor, daß sich Brecht im Verlauf seiner Arbeit für diese Spielweise entschieden hat, aber es bleibt unklar, warum er sie gewählt und wann er sich zur Verwendung von Masken entschlossen hat. In den vier Hauptszenen (vom 3. bis zum 6. Bild) spielen die vier Agitatoren je einmal den jungen Genossen; wenn sie ohne Masken den jungen Genossen spielen würden, wäre es für den Zuschauer schwierig, jeweils einen anderen Agitator mit dem jungen Genossen zu identifizieren und die Konstellation der dramatis personae neu zu erkennen. Die Verwendung der Masken dient dazu, den Zuschauer von einer solch mentalen Arbeit zu entlasten. Aber entscheidend ist wohl der folgende Umstand, daß die Maske den Schauspieler von seiner Rolle distanziert, seine Identifikation mit ihr suspendiert und daß nicht der Schauspieler, sondern die Maske tendenziell die Rolle trägt; gerade deshalb paßt die Verwendung von Masken zum Lehrstück, das eine bürgerlich-verdinglichte Auffassung von Menschen in Frage und das neue Menschenbild zur Diskussion stellt. Zu diesen Funktionen der Maske bemerkt der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann: „Wer einem Sprechenden zusieht, erfährt intensiv die Zusammengehörigkeit des Klangs mit dem individuellen Gesicht. Hört man dagegen einen Maskenträger sprechen (oder spricht man selbst unter einer Maske), so scheint auch hier die Stimme seltsam abgehoben, getrennt vom Selbst zu sein, nurmehr der Person (der Maske) angehörig, nicht mehr der sprechenden Person“<sup>13</sup>. Die Distanz, die die Maske zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle bewirkt, hindert sowohl ihn daran, sich mit seiner Rolle zu identifizieren, als auch den Zuschauer, den Schauspieler mit seiner Rolle verbunden zu sehen. Da die Verwendung von Masken als vormoderner, oft religiöser Requisiten das moderne verdinglichte Menschenbild und fixierte Wahrnehmungsweisen erschüttert, dient sie dazu, das menschliche Dasein verfremdend und verfremdet zu zeigen und somit auf der Bühne den Menschen in unterschiedlichen Situationen als „Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ darzustellen.

Woher kommt aber das Verfahren, die Agitatoren abwechselnd den jungen Genossen spielen zu lassen? In den frühesten Entwürfen zur *Maßnahme* scheint der Knabe, den Brecht später in den jungen Genossen umändern wird, als normale Bühnenfigur vorgesehen zu sein. Wenn das neue Lehrstück eine ähnliche Fabel wie *Der Jasager* hätte und dieser Knabe wie der Knabe im *Jasager* ins Tal bzw. in die Kalkgruben geworfen und getötet würde, käme es wie im Fall des *Jasagers* zu einer ähnlichen Kritik. Man könnte ja wieder nicht verstehen, daß *Die Maßnahme* ein Parabelstück ist und daß der Tod in diesem Lehrstück metaphorisch aufzufassen ist. Deshalb kam es Brecht vielleicht darauf an, den jungen Genossen als eine der dramatis personae wegzulassen. Und er hat darüber hinaus den letzten Abschnitt mit „Grablegung“ (GBA 3, 96 u. 123) betitelt, um den metaphorischen Charakter des Todes und die Parabolität des Lehrstücks zu betonen; es geht hier nicht um die Parallelität zwischen dem Opfertod des jungen Genossen und dem Jesu Christi. Wie Jesus Christus, der drei Tage nach seiner Grablegung aufersteht, und wie der Knabe Matsuwaka in

*Taniko*, der, nachdem er ins Tal hinabgeworfen wurde und gestorben ist, wieder zum Leben erweckt wird, „stirbt“ der junge Genosse, um wegen seines wiederholten Fehlverhaltens der revolutionären Bewegung für einige Zeit fernzubleiben und nach einem Lernprozeß wieder an der revolutionären Bewegung teilzunehmen. Im Nachlaß zum unvollendet gebliebenen Lustspiel *Aus nichts wird nichts* finden sich die Worte: „das nichts auf urlaub“ (vgl. GBA 10, 690) und im Nachlaß zum *Lehrstück* fragt „der gelernte Chor“ den abgestürzten Flieger: „hast du urlaub?“ (BBA 363/15). Dieses Bild des Urlaubs suggeriert: Da man, wenn man einen Auftrag ausgeführt hat, wieder zu „nichts“ wird, in den Zustand des Untätigseins zurückfällt, bedeutet dieses „nichts“ einen Stillstand und Auf-Urlaub-sein; der junge Genosse stirbt, um Urlaub zu nehmen und sich vorübergehend von der revolutionären Bewegung fernzuhalten. Diesem Tod eignet, im Grund genommen, nichts Erhabenes, sondern nur etwas Prosaisches.

### III

Wie die Masken in der *Maßnahme* ist die Verwendung des Chors tief in Inhalt und Form des Lehrstücks verwurzelt. Die vier Soldaten der Maschinengewehrabteilung in *Mann ist Mann* und die vier Holzfäller der Mahagonny-Oper sind austauschbare Figuren, in dem Sinne sind sie keine Individuen mehr, aber sie konstituieren auch keinen Chor. Im Lehrstück kommt der Chor zum ersten Mal in Brechts Oeuvre vor. Das Lehrstück zielt darauf, den Untergang des Individuums als ein „historisches“ (GBA 2, 206), in der Wirklichkeit sich vollziehendes Geschehen zu zeigen und zugleich den Menschen aus dieser Krise zu retten. Im *Lehrstück* beteiligt sich neben dem Chor auf der Bühne auch das Publikum im Parterre als „die menge“ (HSW XXIIIff) am Spiel und wohnt dem Tod und der Wiedergeburt des Fliegers bei. Im *Jasager* hat sich die Konzeption des Lehrstücks verändert; der Chor, der die Zukunft der Menschheit vorwegnimmt, vertritt die künftige Gemeinschaft; indem sie vor dem Chor als Gemeinschaft den Tod des Individuums spielen, sind sich die Spieler dieses Todes bewußt und eignen sich die Lehre des Einverständnisses an und überwinden die Krise des Menschen.

Es hat den Anschein, als sei in Brechts Lehrstück der Chor plötzlich aufgetaucht. Die Konzeption des Lehrstücks und die Verwendung des Chors hat der Komponist Paul Hindemith angeregt, aber Brechts dramatischer Entwicklung läßt sich entnehmen, daß er gegen Ende der 20er Jahre für Hindemiths Konzeption aufnahmebereit war. Auch wenn in den Stücken, die nach dem Experiment der Lehrstücke entstanden sind, kein Chor vorkommt, kann man darin kollektive Figuren finden, die dem Chor gleichkommen. Wie Detlev Baur betont, kommen dem Chor bei Brecht im Theater des 20. Jahrhunderts die umfangreichsten Funktionen zu<sup>14</sup>. Trotzdem wird das Thema des Chors in der Forschung nur wenig beachtet. Aber im Gegenwartstheater seit den 90er Jahren spielt er eine immer größere Rolle, darin kann man eine neue Tendenz der chorischen Inszenierung beobachten; diese Tendenz ist so augenfällig,

daß man von einer „Wiederkehr des Chors“ reden kann. Dazu schreibt Lehmann:

Mit Recht hat die Monologtheorie neben der gestörten Kommunikation noch eine andere Begründung für die *Monologisierung des Dialogs* im Drama bedacht: nicht nur ein unüberbrückbarer Abgrund des Konflikts, auch ein allzugroßer *Konsens* der Sprechenden verhindert das Dialogische. Die Figuren reden nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung. Bei einer solchen nicht konfliktuösen, sondern additiven Sprache entsteht der *Eindruck eines Chors*. Szondi hat das z.B. an Maeterlinck beobachtet. Symptomatisch für das postdramatische Theater ist es, daß die dialogische Struktur zugunsten von monologischen *und* chorischen abgelöst wird. Es mag auf Anhieb überraschen, wenn man für das Theater der Moderne, das schon so lange und so offenkundig den Chor verlassen zu haben scheint, eine chorische Dimension behauptet. Doch beim Verschwinden des Chors handelt es sich vielleicht um eine nur vordergründige Realität, die über eine tieferliegende Thematik hinwegtäuscht. Unabweisbar ist jedenfalls, daß im postdramatischen Theater eine Wiederkehr des Chors stattfindet. (Hervorhebung von H.-Th. Lehmann)<sup>15</sup>

Lehmann schreibt, daß „die dialogische Struktur zugunsten von monologischen und chorischen abgelöst wird“, aber es scheint ein anderer, ja umgekehrter Sachverhalt vorzuliegen, wenn die Auflösung des Dialogs das Chorische wieder hat entstehen lassen. Auch in den Dramen seit Ibsen kann man natürlich Dialoge finden, aber man kann keine Dramen mehr finden, in denen das Dialog ein tragendes Formprinzip ausmacht; in den modernen Dramen herrscht nicht mehr der Dialog, sondern die Konversation. Es scheint auf den ersten Blick, als ob beide auch in modernen Dramen die Handlung vorantreiben, aber das dramatische Geschehen wird nicht von der Dialogführung, sondern von anderen Faktoren, ja manchmal von außersprachlichen Zufällen bestimmt. Auch Ibsen, dessen Dramen zur klassischen Moderne gehören, konnte die Handlung in der Gegenwart des Dramas nicht durch den Dialog vorantreiben; diese Funktion übernimmt bei ihm die Vergangenheit, die oft in die dramatische Gegenwart hineinragt; es gibt in der Gegenwart keinen großen Konflikt, den man mit den Dialogen lösen könnte und müßte. Dies trifft auch auf Tschechow zu; es gibt keinen ernststen Konflikt, der dramatisch-dialogisch ausgetragen wird: Das Heimweh und die Sehnsucht nach Moskau und die Enttäuschung in den *Drei Schwestern* sowie die Komik im *Kirschgarten*, die aus dem Aneinander-Vorbeireden entsteht. Um die Sehnsucht und die Enttäuschung der drei Schwestern darzustellen, bedarf es keines Konflikts; die ökonomische Not, die dazu zwingt, den Kirschgarten zu versteigern, steht am Anfang und Schluß des Lustspiels, die Versteigerung selbst kann aber keinen Konflikt bewirken, der bewältigt werden müßte. Es ist Pirandellos Drama: *Sechs Personen suchen einen Autor*, das die Unmöglichkeit, ein vom Dialog getragenes Drama zu schreiben, zum Thema hat. Im Gegensatz zu Tschechows Dramen gibt es zwischen Figuren verschiedene Konflikte und jede Figur hat zudem ihre eigenen inneren Konflikte. Die Konflikte selbst sind einerseits so kompliziert, daß die Auflösung eines Konflikts nicht zur Lösung eines anderen führen kann. Andererseits wird die Rede einer Person oft von einer anderen unterbrochen, mit

dem Argument, sie sei nicht wahr oder wahrscheinlich; es kann also kein dramatischer Dialog entstehen. Deshalb kann das einmal angefangene Drama nicht abgeschlossen werden.

Auf diese Weise kann der Dialog im modernen Drama kein tragendes Formprinzip mehr sein. Wie soll dann aber noch ein Drama entstehen? Oben heißt es: Die Auflösung des Dialogs hat das Chorische entstehen lassen, aber sie kann nicht immer zum Chor führen. Historisch gesehen, ist die Monologisierung der Wiederkehr des Chors vorausgegangen. In Strindbergs *Nach Damaskus* stellen die Nebenfiguren Doppelgänger der Hauptfigur dar, deshalb weiß der Unbekannte als Hauptfigur von vornherein, was die anderen denken. Aus dieser Konstellation der dramatis personae entsteht kein Konflikt und kein dramatischer Dialog; das Drama zeigt von Anfang an eine starke Tendenz zur Monologisierung. In ihm spaltet sich eine Stimme in mehrere; in anderen Dramen wie etwa bei Maeterlinck münden mehrere konfliktfreie Stimmen in eine. Wie entsteht aber aus mehreren Stimmen ein Chor? Was bedeutet es, daß mehrere Personen als Chor unisono sprechen bzw. singen?

Was Brechts Dramen betrifft, kommt zum ersten Mal im Lustspiel *Mann ist Mann* eine Gruppenfigur vor. Wenn man dieses Stück mit dem *Lehrstück* vergleicht, entspricht der Vierertrupp der Maschinengewehrabteilung dem Chor so wie Galy Gay dem abgestürzten Flieger. Es sind aber die drei Studenten im *Jasager* oder die vier Agitatoren der *Maßnahme*, die den vier Soldaten der Maschinengewehrabteilung entsprechen; dem Packer Galy Gay entsprechen der Knabe und der junge Genosse. Der Chor beider Lehrstücke fällt aber aus dieser Konstellation der dramatis personae heraus. Obwohl Galy Gay und die drei Soldaten verschiedene Interessen haben, integrieren sie ihn in ihre Gruppe, indem sie ihn in einen Soldaten verwandeln; in dem Sinne kann man Gay und die Soldaten als Kollektiv ansehen. Dasselbe gilt in etwa auch vom Verhältnis zwischen dem Knaben und den Studenten sowie zwischen dem jungen Genossen und den Agitatoren. Diese Auffassung wird von der Tatsache bekräftigt, daß der abgestürzte Flieger des *Lehrstücks* in dessen zweiter Fassung, nämlich im *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, pluralisiert wird<sup>16</sup>.

Wie verhalten sich nun die Studenten, die Agitatoren oder die abgestürzten Flieger zum Chor? Wenn der gelernte Chor des *Badener Lehrstücks* die/den abgestürzten Flieger<sup>17</sup> „ein[en] von uns“ (GBA 3, 44) nennt, ist anzunehmen, daß die Studenten, die Agitatoren und die abgestürzten Flieger zum Chor gehören oder aus dem Chor stammen, so wie die Schauspieler der griechischen Tragödie aus dem Chor hervorgegangen sind. Im Prozeß der Monologisierung entsteht aus mehreren eine Stimme, aber dabei ist zu unterscheiden, ob sich eine von diesen Stimmen verselbständigt und dominant wird, oder ob mehrere Stimmen zu einer verschmelzen. Was Lehmann unter Monologisierung versteht, ist der erstere Fall<sup>18</sup>: z.B. in Heiner Müllers *Hamletmaschine*. Aber in diesem Stück ist aus der Monologisierung bzw. den Monologen noch kein Chor entstanden. Bei Brecht läßt sich schon in seinem Erstling *Baal* eine Tendenz zur Monologisierung beobachten; sie wird von der Form des Stationendramas noch verstärkt. In Brechts Stücken hat sich jedoch die

Monologisierung nicht durchgesetzt, stattdessen kann man in den Soldatenfiguren von *Mann ist Mann* eine Tendenz zur Homogenisierung der Sprache beobachten: die einzelnen Soldaten lassen sich nicht mehr an der Sprache voneinander unterscheiden; sie sind austauschbar. Brecht scheint von der Monologisierung in *Baal* über die Homogenisierung in *Mann ist Mann* zum Chor in den Lehrstücken gelangt zu sein.

Die Konzeption des Lehrstücks stammt eigentlich von Hindemith; Brecht hat sie in der *Maßnahme* grundlegend verändert und radikalisiert, um die Formen des Lehrstücks dem Inhalt vom Tod des Individuums und dessen Überwindung anzupassen. Was *Die Maßnahme* in formaler Hinsicht interessant macht, ist die Tatsache, daß Brechts Begegnung mit den vormodernen Formen des japanischen Nô-Theaters neue Formen hervorgebracht hat, nämlich den Chor, die Verwendung von Masken und den Verzicht der individuellen Hauptfigur. Darin gibt sich eine historische Dialektik von Form und Inhalt zu erkennen. Der neue, die Zukunft vorwegnehmende Inhalt des Lehrstücks hat die Formen, die das Theater seit Lessing und Diderot entwickelt hatte, gesprengt, deshalb hat Brecht auf die vormodernen Formen, die das Nô-Theater bietet, zurückgegriffen. Zugleich muß betont werden, daß ein solcher Zurückgriff auf alte Formen nicht immer möglich ist. Der Grund, weshalb Brecht dies konnte, liegt im technischen Standard und in der hohen künstlerischen Rationalität seines Theaters<sup>17</sup>; diese Rationalität war derart hoch, daß sein Theater nicht nur Ausdrucksmöglichkeit erweitert hat, sondern auch fremdartige Formen wie die des japanischen Nô-Theaters aus dem 14. und 15. Jahrhundert aufnehmen konnte, wie seine Theorie des epischen Theaters, insbesondere sein Theaterprinzip der „radikalen Trennung der Elemente“ (GBA 24, 79) zeigt. Infolge dieses Prinzips war er nicht nur nicht gezwungen, divergierende Elemente zu harmonisieren, sondern war auch im Stand, fremdartige Stilelemente gleichzeitig im selben Stück zu gebrauchen. Er konnte sie sogar gegeneinander ausspielen, um Widersprüche der Gesellschaft und in Menschenfiguren aufzuzeigen und, wenn auch nur flüchtig, utopische Momente aufblitzen zu lassen.

#### Anmerkungen

Brechts Texte werden aus der folgenden Ausgabe zitiert: Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main und Berlin 1988–2000. Für diese Ausgabe steht im vorliegenden Aufsatz die Abkürzung GBA; hinter dieser Abkürzung werden die Bandnummern sowie die Seitenzahlen angegeben.

1 Sogo Takahashi, „Über das Todesmotiv im *Jasager* und dessen Stellenwert in Brechts Lehrstücken“. In: *Neue Beiträge zur Germanistik*. Band 2/Heft 1. München 2003. S. 52–67. Ders., „Eine mißlungene politische Parabel? Über Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*. Erster Teil. (LehrstückstudienIV)“ In: Forschungsberichte der fremdsprachigen Abteilung an der Fakultät für allgemeine Bildung der Universität Tokyo. Band 7/8. Tokyo 2002/03. S. 1–76. Ders., „Brechts Begegnung mit dem japanischen Nô-Theater. *Der Jasager* oder die Schwierigkeit der Bearbeitung eines Nô-Stückes (Lehrstückstudien III)“ In: Forschungsbericht der fremdsprachigen Abteilung an der Fakultät für allgemeine Bildung der Universität Tokyo. Band 6. Tokyo 2001. S. 55–113. Ders., „Von der »Verherrlichung des Fliegers« zum Lehrstück für Kollektive. Über *Der Lindberghflug* | *Der Flug der Lindberghs*. (Lehrstückstudien

II)“ In: Forschungsbericht der fremdsprachigen Abteilung an der Fakultät für allgemeine Bildung der Universität Tokyo. Tokyo 2000. S. 14–131. Ders., „*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Die Entstehung des Lehrstücks und die Wandlung seiner Konzeption.“ In: Forschungsbericht der fremdsprachigen Abteilung an der Fakultät für allgemeine Bildung der Universität Tokyo. 68–166.

2 Vgl. Anm. 1.

3 Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel 1993. Vgl. S. 243–252.

4 André Antoine hat 1889 *Les Bouchers* von Fernand Ices und 1892 *La Fin de Vieux Temps* von Paul Anthelme inszeniert; bei der Inszenierung des ersteren sowie des letzteren Stücks hat er große Fleischstücke so wie von Schimmel überzogenes Heu auf die Bühne bringen lassen. Da das Geruch in den Zuschauerraum eindrang, haben beide Inszenierungen damals für großen Theaterskandal gesorgt.

5 Paul Hindemith, *Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*. Frau Musica. Musik zum Singen und Spielen auf Instrumenten nach einem Text von Luther. Opus 45, Nr. 1. Mainz und Leipzig 1928. S. 3.

6 Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, im Auftrag der Hindemith-Stiftung, hrsg. von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher. Band I, 6, *Szenische Versuche*. Hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1982. XXIV. Für diesen Band steht die Abkürzung: HSW; im folgenden werden hinter dieser Abkürzung die Seitenzahlen angegeben.

7 Nathan Notowicz (Hrsg.) *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen! Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhard Eisler*. 1971 Berlin. S. 191.

8 Karl Marx • Friedrich Engels, *Werke*. Band 3, Berlin 1962. S. 535.

9 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Dritter Band. Buch III. Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion. Herausgegeben von Friedrich Engels. Karl Marx • Friedrich Engels, *Werke*. Band 25. Berlin 1964. S. 838.

10 Arthur Waley, *The Nō-Plays of Japan*. London 1921; 1965<sup>4</sup>

11 Vgl. meinen Aufsatz über das Todesmotiv im *Jasager*, a.a.O., S. 63f.

12 BBA ist die Abkürzung für das Bestandsverzeichnis vom Nachlaßmaterial im Bertolt-Brecht-Archiv; hinter dieser Abkürzung werden die Signaturen angegeben.

13 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999. S. 235f.

14 Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. Typologie des theatralen Mittels Chor. Tübingen 1999. S. 7.

15 Hans-Thies Lehmann, a.a.O., S. 233.

16 Vgl. meinen Aufsatz über *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, a.a.O., S. 117–119.

17 Vgl. Anm. 16.

18 Vgl. H.-Th. Lehmann, a.a.O., S. 226–233.