

2m11.2918.9

Université de Montréal

Bertolt Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt:
Annäherungen an das Gegenwartsstück der DDR 1949-1956

par
Michael Darroch

Département de littératures et langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Études allemandes

août, 2001

©, Michael Darroch, 2001



PB
13
U54
2001
n. 004

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Bertolt Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt :
Annäherungen an das Gegenwartsstück der DDR 1949-1956

présenté par :

Michael Darroch

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Hans-Herbert Räkel
.....
président-rapporteur

Jürgen Heizmann
.....
directeur de recherche

Clémens Pornschlegel.....
membre du jury

RÉSUMÉ

Le projet inachevé de Bertolt Brecht, *Garbe/Büsching*, représente un processus extensif d'expérimentation critique sur la construction du socialisme dans la jeune RDA. Au cœur du projet se trouvait Hans Garbe, le « Héros du travail », qui a réussi à réparer un four de l'usine *Siemens-Plania* selon une nouvelle méthode. À « l'acte héroïque » de ce dernier s'opposaient les administrateurs et ses collègues de travail, qui craignaient pour leurs salaires à cause de l'augmentation des normes de production. L'image contradictoire de ce « héros socialiste » amena Brecht à s'intéresser aux comportements sociaux et sociaux, subversifs et productifs de cette période de transition. Dans sa tentative de représenter les processus selon lesquels Garbe est passé « d'un objet de l'histoire à son sujet », Brecht a dû faire face à une contradiction fondamentale de la RDA : la divergence entre la production matérielle et la perspective socialiste du producteur. Le soulèvement du 17 juin 1953 a permis à Brecht de différencier la compréhension historique limitée de Garbe de la transformation sociale collective à la lumière de la politique sociale et culturelle du SED. Le projet comportait de fortes connotations esthétiques, tant au fragment *Fatzer* et au développement de la théorie de *Lehrstück* qu'à l'extension de la théorie et pratique de Brecht d'un théâtre dialectique en RDA. Par opposition à Brecht, Heiner Müller a réussi à dévoiler les contradictions plurivalentes de la société post-nazie et de la jeune RDA dans son traitement du même thème, *Der Lohndrucker* (Le Briseur de salaire, 1956-1957).

Mots clés : Hans Garbe, « Héros du travail », 17 juin 1953, « La dialectique et le théâtre », le « Fragment-Fatzer », « Lehrstück », « La Décision », Heiner Müller, « Le Briseur de salaire »

SUMMARY

Bertolt Brecht's unfinished *Garbe/Büsching* project represents an extensive process of critical experimentation on the construction of socialism in the early GDR. The "Hero of Labour" Hans Garbe was the focus of the project. Garbe's "heroic act" of repairing a *Siemens-Plania* factory furnace using a new method was challenged by administrators and colleagues, who feared for their salaries as a result of increased production norms. The contradictory image of a "socialist hero" led Brecht to examine both asocial and social, subversive and productive behavioural patterns in this transitional period. In his attempt to portray the processes by which Garbe was transformed "from an object of history to its subject," Brecht faced a fundamental contradiction of the GDR: the discrepancy between material production and the consciousness of the producer. The workers' uprising of 17 June 1953 provided Brecht with an opportunity to contrast Garbe's limited historical understanding with collective social change in the light of SED social and cultural policy. The *Garbe/Büsching*-Project has strong aesthetic associations both to the *Fatzer*-Fragment and the development of *Lehrstück*-theory as well as the extension of Brecht's theory and practice of a dialectical theatre in the GDR. In contrast to Brecht, Heiner Müller succeeded in unveiling the multiple contradictions of post-Nazi, early GDR society in his treatment of the same theme, *Der Lohndrucker* (The Scab, 1956-1957).

Key words: Hans Garbe, "Hero of Labour", 17 June 1953, *Dialectics in the Theatre*, *Fatzer-Fragment*, *Lehrstück*, *The Measures Taken*, Heiner Müller, *The Scab*

ZUSAMMENFASSUNG

Bertolt Brechts unvollendetes *Garbe/Büsching*-Projekt stellt ein umfangreiches Verfahren kritischen Experimentierens über den sozialistischen Aufbau der frühen DDR dar. Im Mittelpunkt des Projekts stand der »Held der Arbeit« Hans Garbe. Garbes »Heldentat« – einen Ringofen einer *Siemens-Plania*-Fabrik durch eine neue Methode gemauert zu haben – wurde von der Betriebsverwaltung und seinen Arbeitskollegen in Frage gestellt, die um ihre Löhne infolge erhöhter Produktionsnormen fürchteten. Das widersprüchliche Bild eines »sozialistischen Helden« führte Brecht zur Untersuchung asozialer und sozialer, subversiver und produktiver Verhaltensweisen in dieser Übergangsperiode. Im Versuch, die Prozesse darzustellen, durch die Garbe »vom Objekt der Geschichte zu ihrem Subjekt« wurde, stand Brecht einem grundsätzlichen Widerspruch der DDR gegenüber: der Diskrepanz zwischen der materiellen Produktion und dem Bewußtsein des Produzierenden. Der Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953 bot Brecht eine Möglichkeit, Garbes beschränktes historisches Verständnis mit dem kollektiven, gesellschaftlichen Wandel im Licht der Sozial- und Kulturpolitik der SED zu kontrastieren. Das Projekt hat starke ästhetische Beziehungen sowohl zum *Fatzer-Fragment* und zur Entwicklung der Lehrstücktheorie als auch zur Erweiterung von Brechts Theorie und Praxis eines dialektischen Theaters in der DDR. Im Gegensatz zu Brecht ist es Heiner Müller gelungen, die vielfältigen Widersprüche der Nachkriegs- und der frühen DDR-Gesellschaft in seiner Auseinandersetzung mit demselben Thema, *Der Lohndrucker* (1956-1957), zu enthüllen.

Schlüsselwörter: Hans Garbe, Held der Arbeit, 17. Juni 1953, Dialektik auf dem Theater, *Fatzer-Fragment*, Lehrstück, *Die Maßnahme*, Heiner Müller, *Der Lohndrucker*

INHALTSVERZEICHNIS

	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	viii
0.	EINLEITUNG UND THEORETISCHE LEITGEDANKEN	1
I.	DIE ZEITHISTORISCHE GRUNDLAGE UND DER FORSCHUNGSSTAND DES <i>GARBE/BÜSCHING</i>-PROJEKTS	11
1.1.	Der überlieferte Stoff	11
1.2.	Entstehungsgeschichte	13
1.3.	Die Bewußtseinsfrage des Helden Hans Garbe	22
1.4.	Darstellungen eines Helden der Arbeit: Hans Garbe als literarisches Leitbild	35
1.5.	Forschungsstand	38
II.	THEORIE UND PRAXIS IN DER DDR: »DIE DARSTELLUNG DES NEUEN IST NICHT LEICHT«	52
2.1.	Die Ästhetik im <i>Kleinen Organon für das Theater</i> (1948)	54
2.2.	<i>Die Dialektik auf dem Theater</i> (1951-1956)	65
2.3.	<i>Katzgraben</i> (1952-1953): Der »positive Held« im Gegenwartsstück	71
2.4.	Vom »Shakespearischen Helden« zum Aufstand	80
2.4.1.	Die <i>Coriolan</i> -Bearbeitung (1951-1953)	81
2.4.2.	»der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet«	86
2.5.	Resumé des Kapitels	92
III.	VON BRECHT BIS HEINER MÜLLER: <i>FATZER, LEHRSTÜCKTHEORIE UND MÜLLERS DER LOHNDRÜCKER</i>	94
3.1.	Garbe ± Büsching: Der Egoist in <i>Fatzer</i> und <i>Garbe/Büsching</i>	96
3.2.	»im stil der »maßnahme« oder »mutter««: <i>Garbe/Büsching</i> als Lehrstück	106

3.3. Übergänge zu Heiner Müllers <i>Der Lohndrucker</i> : »Der Protagonist war im Kontext DDR verschwunden«	117
IV. SCHLUSSBEMERKUNGEN: EIN PROJEKT ZWISCHEN VERSUCHSANORDNUNG UND SCHEITERN	124
LITERATURVERZEICHNIS	126
Primärliteratur	126
Dokumentationen/Zeitschriften	127
Sekundärliteratur	128
Sonstige Literatur	132
Anhang	x
Szenenentwürfe und Fabelaufrisse zu <i>Garbe/Büsching</i>	x
Notizen Käthe Rüllickes zur Entstehungsgeschichte	xxiv

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- AJ Brecht, Bertolt, Arbeitsjournal 1938-1955. Hg. Werner Hecht. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BBA Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin (Mappe/Seite).
- GBA Brecht, Bertolt. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 31 Bände. Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- GW Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elizabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

DANKSAGUNG

Besonderer Dank gilt den folgenden Leuten für ihre Diskussionsfreudigkeit und ihre Geduld: Véronique Bastien, Esther Boppel, Okko Buss, Ksenija Cvetkovic, Ann Darroch, Gordon Darroch, Christian Drexler, Sébastien Dreyfuss, Herrn Peter Palitzsch, Falk Strehlow, Dr. Jakob Vogel, Erdmut Wizisla, Mark Wolfgram. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bertolt-Brecht-Archivs, Berlin, danke ich ebenfalls ganz herzlich für ihre Mithilfe bei Fragen und Recherchen.

0. EINLEITUNG UND THEORETISCHE LEITGEDANKEN

Die Theaterarbeit Bertolt Brechts zwischen 1948 und 1956 schließt eine große Anzahl neuer Projekte und Produktionsmöglichkeiten ein. Unter diesen Projekten steht das sogenannte *Garbe/Büsching*-Projekt als einziger Versuch, ein Gegenwartsstück über den sozialistischen Aufbau der DDR zu schreiben.

Schwerpunkt des Projekts war der Maurer Hans Garbe, ein Arbeiter, der 1949 als »Aktivist der sozialistischen Arbeit« und 1950 als »Held der Arbeit« ausgezeichnet wurde. Neben anderen Leistungen hat Garbe Ende 1949 einen Ringofen in dem Berliner Großbetrieb *Siemens-Plania* repariert, ohne diesen stilllegen zu müssen. Die Reparatur hat Garbe angesichts großen Widerstandes von seiten der Betriebsverwaltung sowie anderer Arbeitskollegen, die um ihre Löhne infolge von erhöhten Arbeitsnormen fürchteten, durchgeführt; sie bedeutete eine Einsparung von ungefähr einer halben Million DM und trug wesentlich zur Betriebserfüllung des Zweijahresplans bei. Garbe wurde nach dieser *Heldentat* zu einem Vorbild der DDR, nicht nur in zahlreichen Presseberichterstattungen, sondern auch in dichterischen Darstellungen nach dem Muster des sozialistischen Realismus von Schriftstellern wie etwa Eduard Claudius und Karl Grünberg.

Brecht und seine Mitarbeiter im Berliner Ensemble sahen in diesem Stoff die Möglichkeit, sich unmittelbar mit den Problemen – und Defiziten – des sozialistischen Aufbaus in der DDR auseinanderzusetzen. Sie beschäftigten sich mit der Thematik vom Frühjahr 1950 bis mindestens November 1954; dennoch blieb das Projekt unvollendet. 1956-57 machte schließlich Heiner Müller das Garbe-Thema zum Schwerpunkt seines ersten Theaterstücks, *Der Lohndrucker*.

Das *Garbe/Büsching*-Projekt hat besonderen Wert für die Brecht-Forschung aus drei Hauptgründen. Erstens zeigt es Brechts Motivation und Interesse, die veränderten Gesellschafts- und Produktionsverhältnisse dieser Zeitspanne zu untersuchen und darzustellen, und sich darin auch politisch zu engagieren. Zweitens hat die Thematik eine direkte Anknüpfung an Brechts dramatische Ästhetik der 20er Jahre hervorgerufen, vor allem im *Fatzer*-Fragment (der Name Büsching stammt aus diesem Fragment) und an der Lehrstücktheorie. Schließlich bezeugt die Problematik des Projekts Brechts Erweiterung seiner Ästhetik vom »epischen« zu einem »dialektischen Theater«, als er die gesellschaftlichen Widersprüche der konfliktreichen Gründungsjahre der DDR – unter anderem die Ereignisse um den Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 – auf die Bühne zu bringen suchte.

Brechts Aufnahme und spätere Aufgabe der Arbeit an *Garbe/Büsching* haben in der Literaturforschung nur zum Teil übereinstimmende Beurteilungen gewonnen. In ersten Analysen galt das Projekt lediglich als bloßes Scheitern an der Repräsentierbarkeit des sozialistischen Aufbaus unter dem musternden Blick der SED (u.a. Esslin, 1959, 1972; Reich-Ranicki, 1974; Rühle 1957, 1960). Trotz der Ähnlichkeiten mit der Lehrstücktheorie wurde *Garbe/Büsching* alsbald für deren Erweiterung als unwichtig erklärt. In derselben Weise schließt auch Rainer Steinweg in seiner archäologischen Studie zur Lehrstücktheorie und –praxis *Garbe/Büsching* vollkommen aus:

Einige Stücke und [...] Stück-Fragmente, die von der Struktur her dem Lehrstück relativ nahe verwandt zu sein scheinen und die Brecht teilweise erklärtermaßen *im Stil der Lehrstücke* gehalten hat: »*Aus Nichts wird Nichts*«, »*Chinesischer Vatermond*«, »*Leben des Konfuzes*«, »*Hans Garbe*« und »*Leben des Einstein*«, bieten auch in ihren bisher unveröffentlichten Teilen keine Anhaltspunkte dafür, daß sie gemäß den [...] dargelegten Regeln und Kriterien als Lehrstücke geplant waren.¹

¹ Reiner Steinweg, Das Lehrstück: Brechts Theorien einer politisch-ästhetischen Erziehung (Stuttgart: J.B. Metzler, 1972) 229.

Auch in Klaus-Dieter Krabiels ausführlicher Studie zu Brechts Lehrstücken wird *Garbe/Büsching* beinahe ausgelassen. In einer Anmerkung heißt es nur:

Daß Brecht daran dachte, den Garbe-Stoff, mit dem er sich zwischen 1951 und 1954 beschäftigte, ebenfalls als Lehrstück zu bearbeiten, ist bislang nicht schlüssig belegt worden.²

Dagegen haben verschiedene Kritiker versucht, das Projekt gerade in die Lehrstücktradition einzureihen. Dabei versuchen sie in der Regel, den Lehrstücktypus, exemplifiziert im *Garbe/Büsching*-Projekt, als bezeichnend für Brechts gesellschaftliches und politisches Engagement, also für seine Modernität und Aktualität zu DDR-Zeiten, nachzuvollziehen (Bock (1977, 1980, 1982, 1987), Brenner (1974), Greiner (1974), Niesler (1983), Schivelbusch (1974)). Wenn hier jedoch *Garbe/Büsching* als Versuch eines Lehrstücks verabsolutiert wird – auch wenn die Rede von einem gescheiterten Projekt ist – so wird dabei die Vielschichtigkeit der Projektentwicklung im Rahmen von Brechts Gesamtarbeit in der DDR übersehen.

Meines Erachtens führen beide Tendenzen zu unzulänglichen Schlußfolgerungen. Schwerpunkt dieser Arbeit ist daher, Brechts Denkvorgang bezüglich des *Garbe/Büsching*-Projekts zu untersuchen. Es wird zunächst hilfreich sein, den Rahmen des Projekts zu betrachten und einige zentrale theoretische Leitgedanken zu erörtern.

An nur wenigen Stellen hat sich Brecht über seine Pläne in bezug auf *Garbe/Büsching* geäußert. Während einer Reise im Juli 1951 nach Ahrenshoop trug er in sein Arbeitsjournal folgendes ein:

ahrenshoop. studiere den garbe-stoff. garbe hat uns in drei sitzungen sein leben erzählt, und nun habe ich vor mir die notate. es wäre der stücktypus der historien, dh, es würde von keiner grundidee ausgegangen. in frage käme der fatzervers; heft 1 der VERSUCHE habe ich mitgenommen. (AJ 2: 10. 7. 51, 577)

dem stoff entnommen, eine linie: dieser arbeiter richtet sich auf, indem er produziert. zu untersuchen, was alles sich für ihn und bei ihm ändert, wenn er vom objekt der

² Klaus-Dieter Krabiell, Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps (Stuttgart, J.B. Metzler, 1993) Anmerkung 67, 425.

geschichte zu ihrem subjekt wird – unter der bedingung, daß dies nicht ein rein persönlicher vorgang ist, da er ja die klasse betrifft.

was mir vorschwebt, formal, ist: ein fragment in großen, rohen blöcken.
(AJ 2: 11. 7. 51, 578)

Mit *Fatzer* beschäftigte sich Brecht zwischen 1926 und 1931; es entstand also in der Übergangsphase Brechts zum marxistischen Denken und begleitet damit die Entwicklung der Lehrstücke. Ursprünglich als Theaterstück geplant, wurde *Fatzer* von einem Entwurf zu einer Versuchsanordnung, einem Projekt *experimentellen Charakters*. Heiner Müller, der 1978 eine Bühnenfassung von *Fatzer* verfaßte, schreibt dazu:

Der Text ist prä-ideologisch, die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozeß. Er hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Der Schreibgestus ist der des Forschers, nicht des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder des Lehrers, der sie weitergibt. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des Neuen Tiers kommen unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie Bewegungsgesetze in Sicht, die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert. Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Marx gewesen sind.³

Kurz zusammengefaßt lautet die *Fatzer*-Fabel: Vier Soldaten, Fatzer, Büsching, Kaumann (später: Leeb), und Koch (später: Keuner) desertieren im ersten Weltkrieg, tauchen bei der Frau des Kaumann unter. Unter der ständigen Drohung, als Deserteure erschossen zu werden, beschließen sie beieinander zu bleiben und auf die Revolution zu warten – Revolution im Sinnes eines allgemeinen Aufstands des Volkes, der den sinnlosen Krieg beenden und Desertion gutheißen würde.⁴ Zunehmend entwickeln sich unter den Deserteuren Konflikte zwischen den Interessen des Einzelnen und dem Gemeinwohl der Gruppe. Im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzungen steht der widersprüchliche Charakter des Egoisten und Asozialen Fatzer. Dieser verspricht den

³ Heiner Müller, „Fatzer ± Keuner,“ Brecht-Jahrbuch 1980, hg. Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981) 20.

⁴ Bertolt Brecht, Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 10.1 (Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997) Szene A32, 469. Im folgenden bezeichnet die Abkürzung GBA, gefolgt von Band, Szenennummer (wenn nötig) und Seitenzahl, diese Ausgabe, hier also: GBA 10.1: A32/469.

anderen, Proviant zu verschaffen. Er vereinbart ein Treffen mit einem Soldaten, um Fleisch abzuholen, kommt aber zweimal nicht zur verabredeten Stelle. Seine Unzuverlässigkeit wird durch eine weitere Abweichung zugespitzt, als er in späteren Entwürfen die Frau Kaumann verführt.⁵ Zwischen Koch und Büsching kommt schließlich die Überlegung auf, Fatzer zugunsten der Brigade zu töten.

Zentrale Problematik in *Fatzer* ist also die deutsche Misere der Weimarer Republik: Die Revolution, die nie angekommen ist. In Deutschland um 1930 erklärt Brecht *Fatzer* für »unaufführbar« und legt den Stoff beiseite:

das ganze stück, da ja u n m ö g l i c h,
einfach zerschmeißen für experiment,
ohne realität!
zur »selbstverständigung« (BBA 109/56)⁶

Dennoch kehrte er immer wieder zum Experiment *Fatzer* zurück. Im Jahre 1939, am Galilei arbeitend im dänischen Exil, bemerkt er:

LEBEN DES GALILEI ist technisch ein großer rückschritt [...]. es wäre zuerst das FATZERfragment und das BROTLADENfragment zu studieren. diese beiden fragmente sind der höchste standard technisch. (AJ 1: 25. 2. 39, 32)

Die Figur *Keuner* verwandelt er in die Reihe experimenteller Parabelgeschichten des Herrn Keuner, die er bis zu seinem Tode schreiben sollte.

Sowohl die Person Garbe – seine Bewußtseinslage und Handeln – als auch die gesellschaftlichen Umwälzungen, die ihn durch die zwei Kriege in den sozialistischen Aufbau begleiten, erinnerten Brecht ursprünglich stark an das Experiment *Fatzer*. Wie *Fatzer* scheint Garbe einem Instinkt zu folgen, aus den gegebenen historischen Verhältnissen auszusteigen und das Neue anzuerkennen. Unmittelbar nach der Befreiung

⁵ vgl. Judith Wilke, Brechts *Fatzer*-Fragment: Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar (Bielefeld: Aisthesis, 1998) 14-15.

⁶ s. Steinweg, Das Lehrstück, 19: »Da Brecht das letzte Wort ›Selbstverständigung‹ in Anführungszeichen setzt, wird er sich auf die berühmte Bemerkung von Marx über das Manuskript der ›Deutschen Ideologie‹ beziehen: ›Wir überließen das Manuskript der nagenden Kritik der Mäuse um so williger, als wir unserem Hauptzweck erreicht hatten – Selbstverständigung.«

Berlins durch die Rotarmisten agiert Garbe allein gegen alle Gewalten, um Proviant für sich und seine Familie zu verschaffen versteht. Wo aber in der Versuchsanordnung *Fatzer* die Gruppe letztendlich nicht zu überleben vermag, erlebt Garbe die Übergänge zum Sozialismus mit – wenn auch einem befohlenen Sozialismus im Schatten Stalins. Fatzers Egoismus reicht in der kriegerischen Gesellschaft nicht aus: Wegen Fatzer gehen die Deserteure zugrunde. Garbe setzt sich im Rahmen der DDR durch: In der Zeit des Übergangs muß er wieder allein agieren, bevor er eine Brigade zusammenstellen kann, die gegen Widerstand die Ofenreparatur durchführt, und für seine Beiträge zum Sozialismus als »Held der Arbeit« geehrt wird.

In anderen Darstellungen von Hans Garbe, wie etwa von Karl Grünberg, werden seine Bewußtseinslage und Handeln nach ihrem persönlichen Charakter geschildert: Garbe erscheint tatsächlich als Held, sein Leben ein beinahe vorherbestimmter Weg zur heldenhaften Tat. Eduard Claudius schrieb seine Interpretationen in deutlicher Anlehnung an den in der sowjetischen Aufbau-literatur populären Roman »Zement« von Fjodor Gladkow (1924). Weitgehend mehr als Grünberg geht Claudius auf die Konflikte in den neuen Produktionsverhältnissen ein; in Frage gestellt werden dennoch weder Garbes Haltung und Verhaltensweisen – seine Zuversicht und Durchsetzungsvermögen – noch die historischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die diese vermittelt haben.⁷ Hier unterscheidet sich grundsätzlich Brechts Auslegung der Gegebenheiten von den vorherigen Darstellungen. In Brechts Überlegungen kommt Garbe kaum als Held des Sozialismus vor. Das Stück sollte weit über Garbes Bewußtsein der Produktions- und Eigentumsverhältnisse hinausgehen: Untersuchen will Brecht das dialektische Verfahren, Garbes Verhaltensweisen also, mit denen er zu verschiedenen Zeiten und in

verschiedenen gesellschaftlichen Umständen zu überleben vermochte: »was alles sich für ihn und bei ihm ändert, wenn er vom Objekt der Geschichte zu ihrem Subjekt wird«. Aus der Sicht der neuen sozialistischen Verhältnisse soll zum Vorschein kommen, inwieweit Garbe zu einem Arbeiter neuen Bewußtseins geworden ist.

Brecht identifiziert eine Grundlinie in Garbes Verhalten: »dieser Arbeiter richtet sich auf, indem er produziert«. Zu der Hauptlinie *Produzieren* zählen für Brecht zwei wesentliche Achsen aus Garbes sozialem Gestus, die seinen Lebensweg konsequent durchkreuzen: *Lernen – Arbeiten* und *Lehren – Aktivieren*. Als Produzent ist Garbe unablässig *funktionell* nach den vorhandenen sozialen Bedingungen, und zwar zum Zeitpunkt des Aufbaus in der DDR: Hier wird er zum Helden der neuen Zeit.

Dennoch interessierte Brecht deutlich, wie die verschiedenen Szenenentwürfe und weiteren Überlegungen belegen, der Gegenpol dieses *Funktionierens*, eine soziale *Konter-Produktivität*, die unter anderen Bedingungen entsteht. Während beider Kriege *verweigert* Garbe ausdrücklich, Soldat zu werden; in der Nazi-Zeit entzieht er sich bewußt des Militärdienstes, indem er mehrere Male einen Arzt von seiner Untauglichkeit überzeugt. Als er 1942-43 die ausgebombte Lebensmittelfirma *Egona*, wo er seit 1929 arbeitet, wieder in Gang setzt, macht es ihm nichts aus, Lebensmittel aus Schaufenstern und von der Straße zu *stehlen*. Im Faschismus mußte Garbe, um zu überleben, »die Spuren verwischen«⁷: Es kristallisiert sich eine gesellschaftliche Gegenseite des Produzenten Garbe, die durch *Verweigerung* und *Verbrechen* gekennzeichnet ist.⁹

In der ostdeutschen Übergangsgesellschaft zwischen Krieg, Sowjetischer Besatzungszone und DDR stoßen diese Gegenseiten durch Konflikt und Widerspruch

⁷ vgl. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Erweiterte Neuausgabe (Leipzig: Gustav Kiepenhauer, 1996) 138.

⁸ vgl. Brecht, »Verwisch die Spuren«, »Aus einem Lesebuch für Städtebewohner,« *GW 8*, 267-268.

mehrmals zusammen. Wie schon angedeutet, schwimmt Garbe erstens allein gegen den Strom: 1948-49 wird er Zeuge von weitreichenden Lebensmitteldiebstählen in der Zuckerfabrik *Lembke-Hahn* und versucht, den Betrieb unter Treuhandverwaltung zu stellen, stößt aber sofort auf Widerstand nicht nur von seiten der Beteiligten, sondern auch von seiten der Gewerkschaft. Schließlich wird er selbst sogar wegen »Wühlarbeit« aus der SED ausgeschlossen. Bei *Siemens-Plania* setzt er sich 1949 wieder gegen heftigen Widerstand durch: Da er für die Erhöhung der Arbeitsnormen steht, wird er in den Augen anderer Betriebsarbeiter zum *Arbeiterverräter* und *Tarifdrücker*. Innerhalb von wenigen Jahren wird die für den sozialistischen Aufbau zentrale Problematik der Normerhöhung zur Krise, als Arbeiter aller Bereiche 1953 einen Generalstreik in der Stalinallee organisieren, der sich schnell als Aufstand durch die ganze DDR verbreitet.

Brechts Interesse richtet sich darauf, wie Garbes subversive Verhaltensweisen in einer Epoche in brauchbare, produzierende Verhaltensweisen in einer anderen Epoche umfunktioniert werden können. Garbes kleines Stehlen der Lebensmittel bei *Egona* und seine Intoleranz gegenüber den Räubereien großen Stils bei *Lembke* werden gegeneinandergehalten. Für den Nazi-Arzt ist Garbe krank und deswegen für die Wehrmacht untauglich; bei der Ofenreparatur muß er einen Betriebsarzt überzeugen, daß er nicht von der Hitze herzkrank wird. Oppositionen ragten aus der Zeit des *Fatzer-Fragments* heraus: Verweigerung vs. Funktionieren (Krankheit/Gesundheit); das noch nicht Gelernte vs. das aufgeklärte Bewußtsein (Dunkelheit/Helligkeit); Individuum vs. Typus (Egoismus/Massemensch): Denn die Untersuchung steht »unter der bedingung, daß dies nicht ein rein persönlicher vorgang ist, da [garbe] ja die klasse betrifft«.

⁹ vgl. Falk Strehlow, "Balkes intertextuelle Verwandtschaftsverhältnisse: *Der Lohndrücker*, Heiner Müller, 1956/57, Motiv/ge/schichten," (Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2000).

Durch diese grundsätzlichen Überlegungen wird das Projekt ursprünglich mit dem *Fatzer*-Fragment eindeutig verbunden. In den Entwürfen taucht statt Garbe der Figurenname *Büsching* auf. Der historische Hein Büsching war mörderisches Mitglied der sogenannten »Schwarzen Reichswehr«, konterrevolutionärer Brigaden, die sich in den 20er Jahren aus Freikorps gebildet haben.¹⁰ Positive und negative Energie dieser Epochen verwandeln sich in positive (Garbe) und negative (Büsching) Helden.

Daß sich Brecht anfangs ein »fragment in großen, rohen blöcken« vorstellt, deutet meines Erachtens auf den experimentellen Charakter dieser Arbeit hin. In den Entwürfen werden Verhaltensweisen und Verhaltenslehren vorgeführt, ans Licht gehalten, erprobt nach verschiedenen externen Faktoren. *Garbe/Büsching* begleitet damit die Erweiterung von Brechts Ästhetik eines epischen Theaters vor und zu DDR-Zeiten.

Dennoch stößt Brecht auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Käthe Rülicke (Assistentin im Berliner Ensemble) bezeichnet den Stoff als »überepisch« und »nirgends dramatisch«, »eine Anhäufung kleiner Einzelheiten [...], die jeweils nur eine Seite ergeben, nie eine Szene« (BBA 1340/64). In einem Notat hat sie einen weiteren Brecht-Kommentar festgehalten:

Garbe sei zwar ein »Held«, aber kein »Shakespearischer Held«. In diesem Stück müßten die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft zum Ausdruck kommen. Garbe könne sie nicht ausdrücken, da er sie nicht erkennen kann. Also muß man Chöre, Lieder haben, die das Ganze zusammenfassen. (Brecht am 26. 4. 1951: BBA 1375/08-09)

Dies würde zwar dem Plan eines »stücktypus der historien« entsprechen, nach welchem Garbes Handeln als historischer Vorgang, kommentiert durch Chöre und Lieder, dargestellt würde. Von diesem hebt sich jedoch eine für die Entstehung der DDR zentrale Frage deutlich ab: Die Kluft zwischen der materiellen Produktion und dem Bewußtsein der Produzierenden. Die Erfahrung des Arbeiteraufstands am 17. Juni 1953

¹⁰ Stephan Bock, "Die Tage des Büsching. Brechts *Garbe* – ein deutsches Lehrstück," Dramatik der DDR,

und dessen Folgen hatten eine große Auswirkung auf Brecht und sein Verhältnis zu – und Verständnis von – der DDR, wie die *Buckower Elegien* darlegen. Im Oktober desselben Jahres trägt er in sein Arbeitjournal ein, daß er und Hanns Eisler »einen GARBE [besprechen], im stil der ›maßnahme‹ oder ›mutter‹, zu schreiben im märz oder april, mit einem vollen akt über den 17. juni«. Der letzte Entwurf von *Garbe/Büsching*, datiert November 1954, bezeugt diese und weitere Überlegungen, nicht zuletzt Fragen deutscher Verhältnisse verkörpert in der erfundenen Figur eines Studenten, der nach dem Westen flieht, und erst nach dem Aufstand zurückkehrt.

In dieser Hinsicht versucht die vorliegende Arbeit, die Entwicklung von *Garbe/Büsching* nicht nur zwischen das *Fatzer* und den Lehrstücktypus der *Maßnahme* oder der *Mutter* zu verorten, sondern auch in den größeren Rahmen einer experimentellen »Dialektik auf dem Theater«, wie sie Brecht zuerst 1948 in *Das kleine Organon für das Theater* entwickelt und in weiteren Schriften und Projekten in der DDR erarbeitet, nämlich *Katzgraben* (1952-1953) und *Coriolanus* (1951-1953).

Im ersten Kapitel konzentriere ich mich auf die Entstehung von *Garbe/Büsching*. Aus verschiedenen Quellen wird Hans Garbes Bewußtseinslage und Handeln zu verschiedenen Zeiten aus der Brechtschen Perspektive erschlossen. Im zweiten Kapitel soll die Auseinandersetzung mit Hans Garbes Heldenhaftigkeit durch die Entwicklung von Brechts Theorie und Praxis in der DDR untersucht werden. Im dritten Kapitel wird die Verknüpfung des *Garbe/Büsching*-Projekts an Brechts Theaterarbeit der 20er Jahre (*Fatzer*, Lehrstücktheorie) sowie die Übergänge zu Heiner Müllers *Der Lohndrucker* diskutiert werden.

I. DIE ZEITHISTORISCHE GRUNDLAGE UND DER FORSCHUNGSSTAND DES GARBE/BÜSCHING-Projekts

In diesem Kapitel sollen der zeithistorische Stoff sowie die Entstehung von Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt dargelegt werden. Das Kapitel hat also zwei Hauptfunktionen: die überlieferten Stückepläne und Fabelskizzen und die wichtigsten Stadien des Projekts aufzuzeichnen (I.1. – I.2.) sowie die Person Hans Garbe – sein Bewußtsein und sein Handeln – eingehend darzustellen (I.3. – I.4.). Schließlich wird der Forschungsstand des *Garbe/Büsching*-Projekts zusammengefaßt (I.5.).

I.1. Der überlieferte Stoff

Brechts Plan, aus dem Garbe-Stoff ein Gegenwartsstück zu entwickeln, erstreckte sich von 1950 bis zum seinem Tode. Überlieferte Texte stammen aus den Jahren 1950 bis 1954. Die verschiedenen Fabelaufrisse und Stückepläne sowie die wenigen Kommentare zu der Entstehungsgeschichte werden zwecks weiterer Verweise zu dieser Arbeit im Anhang hinzugefügt. Im Bertolt-Brecht-Archiv stehen insgesamt drei Mappen mit wesentlichen Materialien, die aus den Diskussionen des Brecht-Kreises hervorgegangen sind. Es handelt sich um die Mappen *Garbe* (BBA 200/01-21) und *Aufzeichnungen Hans Garbe* (BBA 557/01-101 u. 558/01-120). Die Szenenentwürfe sind zwischen allen drei Mappen verteilt (BBA 200/2-21; BBA 557/4-11b; BBA 558/16), abgesehen von dem Szenenplan vom November 1954 (BBA 925/01). Die weiteren *Aufzeichnungen Hans Garbe* enthalten die stenographischen Protokolle der drei Gespräche mit dem Ehepaar Garbe, Unterlagen und Erzählungen von Kollegen und Genossen über Garbe, sowie einschlägiges, durch Mitarbeiter des Berliner Ensemble zusammengetragenes Material

(BBA 557/12-80 u. 557/83-101; BBA 558/01-115 u. 558/117-120). In der Mappe 558 steht außerdem der erste Entwurf Rüllickes zur Publikation *Hans Garbe erzählt* (BBA 558/40-106). Rechnet man die Stenographen und Notizen Rüllickes und weitere Materialien (Zeitungsausschnitte, Fotos) nicht mit, bleiben nur noch 26 Blätter. In der *Grossen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* der Werke Brechts werden diese Skizzen in vier ausgeführten Szenen (B1 – B4) und achtzehn Fabelsegmenten bzw. Stichworten zur Fabel (A2 – A19) und einem Szenenplan vom November 1954 (A1) aufgegliedert (GBA 10.2: 971-979). Wie Erdmut Wizisla weiter bemerkt, gibt diese Bearbeitung von Günter Glaeser »die Notizen nicht in der Reihenfolge der Überlieferung wieder, sondern ordnet sie nach dem Handlungsverlauf, damit – und mit der Normierung der Entwürfe durch Tilgung der Kleinschreibung – einen späteren Bearbeitungsstand suggerierend«. ¹¹ Da die Notizen im Bestand des Bertolt-Brecht-Archivs nur zum Teil in erkennbar logischer Weise überliefert und archiviert wurden, müssen weitere Deutungen der zeitlichen Reihenfolge leider spekulativ bleiben. Mehrere Arbeitsphasen sind jedoch plausibel, denn fünf in Kleinschreibung verfaßte Szenen der Mappe BBA 200 werden in der Mappe 557 in Großschreibung wiederholt. ¹² Die Diskrepanz zwischen den Stücktiteln *Büsching* und *Garbe* ist also durch die Mappen feststellbar, denn die Mappe mit den meisten Fabelumrissen (BBA 200) trägt den Titel *Garbe*, was die alleinige Ansetzung des Titels *Büsching* (etwa bei Glaeser) problematisch macht. ¹³

¹¹ Erdmut Wizisla, „Büsching“, Beitrag (unveröffentlichtes Manuskript) zu: Brecht-Handbuch: Gesamtwerk, Hg. Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, voraussichtliche Veröffentlichung 2001-2003) 1-2.

¹² BBA 200/05 = 557/07; BBA 200/13 = 557/10; BBA 200/14 = 557/09; BBA 200/15 = 55708; BBA 200/16 = 557/11a.

¹³ vgl. Wizisla, „Büsching“, 2. Siehe Kapitel III.2. dieser Arbeit.

I.2. Entstehungsgeschichte

Die Entstehung des *Garbe/Büsching*-Projekts ist vielschichtig und deshalb aus verschiedenen Quellen erschlossen worden. Die ersten Stadien des Projekts hat Käthe Rüllicke 1952 in einem zweiseitigen Typoskript festgehalten. Außerdem liegen die ausführlichen Chroniken zum Leben und Charakter Hans Garbes vor, die Stephan Bock zusammengetragen hat, sowie die Entstehungsgeschichte in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* von Brechts Werken.

Es läßt sich vermuten, daß Brecht sich mit dem Garbe-Vorfall aus Presseberichten über *Siemens-Plania* schon im Frühjahr 1950 vertraut gemacht hatte. Im Frühjahr und Sommer 1950 läßt er von seinen Assistenten Zeitungsausschnitte, Fotos und Dokumente über Garbe, über die Aktivistenbewegung und über Verbesserungsvorschläge anderer Arbeiter zusammentragen.¹⁴ Nach Stephan Bock ist es nicht mehr genau zu rekonstruieren, wann genau Brecht und Garbe sich kennengelernt haben. Möglicherweise haben sie sich am 27. März 1950 auf der Grundsteinlegung des *Kulturhauses* von *Siemens-Plania* durch Otto Grotewohl getroffen¹⁵, vermutlich aber erst am 4. November 1950 bei der Teilnahme am Kongreß *Deutsche Kämpfer für den Frieden*¹⁶. Gelesen hat Brecht wohl auch die Reportage *Vom schweren Anfang* von Eduard Claudius, die gleichzeitig im *Neuen Deutschland*, der Zeitung des Zentralkomitees der SED, als Vorabdruck in Fortsetzungen lief (4. November bis 6.

¹⁴ Stephan Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*," *Brecht-Jahrbuch 1978*, hg. John Fuegi, Reinhold Grimm, Jost Hermand (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977) 82-83. Viele Zeitungsartikel und Dokumente über Hans Garbes Verbesserungsvorschläge und seine Brigade, die die Ringofenreparatur durchgeführt hat, sind in den Mappen 557 und 558 des Bertolt-Brecht-Archivs einsehbar.

¹⁵ Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*," 83; dazu Anmerkung 6, 97.

Dezember 1950). Die Erzählung Claudius' löste heftige Diskussionen aus; zwei davon finden im *Siemens-Plania* statt. Käthe Rüllicke berichtet, als sie Dezember 1950 zu Brecht kam, habe ihn das Garbe-Thema bereits als möglicher Stoff zu einem neuen Stück beschäftigt (BBA 1375/08). Bereits im Januar 1951 verkündete Brecht sein Vorhaben in einem Gespräch mit der französischen Zeitung *Les Lettres Françaises*:

Ich schreibe ein Stück über einen fortschrittlichen Arbeiter, der Hochöfen macht. Das Stück wird seinen Namen tragen: *Garbe*. Ich will über ihn ein Stück schreiben, weil er ein neues Bewußtsein besitzt und die Welt mit neuen Augen betrachtet.¹⁷

Käthe Rüllicke lernt Garbe anlässlich einer Aufführung der *Mutter* kennen und verabredet einen Besuch zusammen mit Brecht in Garbes Betrieb, *Siemens-Plania* (BBA 1375/08). Nach der Aufführung sprechen Rüllicke und Helene Weigel mit dem Ehepaar Garbe über ihren Eindruck; Rüllicke bearbeitet und veröffentlicht ein Protokoll des Gesprächs in dem 1952 erschienen Band *Theaterarbeit*.¹⁸ Am 15. Februar 1951 besichtigen Brecht und Rüllicke den Betrieb, wo Garbe ihnen den gemauerten Ringofen zeigt und die technischen Aspekte der Arbeit erklärt. Der Besuch macht einen starken Eindruck auf Brecht: Am 25. Februar 1951 macht er sich »Gedanken über einen Garbe-Film« (BBA 1264/5)¹⁹; am 2. März 1951 läßt er sich von der DEFA das Treatment von Eduard Claudius für einen *Garbe*-Film zukommen und betrachtet es als »Grundlage für eine Unterhaltung« (BBA 725/30-37).²⁰ Aus den Gedanken, einen Film zu drehen, ist aber nichts geworden.

Rüllicke notierte weiter:

Im April plante Brecht, eine Probeszene zu schreiben. Er sprach mit Eisler wegen der Musik: Garbe sei zwar ein »Held«, aber kein »Shakespearischer Held«. In diesem Stück

¹⁶ Stephan Bock, "Hans Garbe: Eine Chronik 1902-1957," *Dramatik der DDR*, hg. Ulrich Profitlich (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987) 68; dazu Anmerkung 1, 77.

¹⁷ *Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews*, hg. Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975) 205.

¹⁸ Ruther Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, hg. Berliner Ensemble, Helene Weigel (Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952) 168-170.

¹⁹ s. Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997) 950.

²⁰ s. Hecht, *Brecht Chronik*, 951.

müßten die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft zum Ausdruck kommen. Garbe könne sie nicht ausdrücken, da er sie nicht erkennen kann. Also muß man Chöre, Lieder haben, die das Ganze zusammenfassen. Nach B's Meinung war es unbestimmt, ob das überhaupt ein ganzes Stück werden könne (26. 4. 51 im Garten). Versuchen solle man es trotzdem, auch wenn es nur 1 Einakter von 40 Minuten wird. Man müsse mehr über Garbe wissen, ihn zum Reden bringen, seine Vergangenheit (und vergangene Denkweise) kennenlernen. Man müsse sich mit den Arbeitern, die ihn nicht unterstützen beschäftigen. Es gäbe für derartiges noch keine Form, B. sähe noch keine Möglichkeit, das zu gestalten. (BBA 1375/08)

Trotz der Schwierigkeiten, den Stoff in Form eines Theaterstücks zu gestalten, fahren Garbe und Rüllicke mit der Arbeit fort. Am 10. und 19. Mai, und ein drittes Mal im Juni, 1951 führen sie Gespräche mit Hans und Erika Garbe, die Rüllicke genau protokolliert. Anwesend sind bei dem ersten Gespräch auch Ruth Berlau und der Filmregisseur Slatan Dudow sowie Helene Weigel. Bei diesen Gesprächen erzählt Garbe ausführlich von seinem Leben. Nur gelegentlich unterbrechen Brecht oder andere Mitarbeiter seine Geschichte. In dieser Zeit beginnt das Berliner Ensemble, *Mutter Courage und Ihre Kinder* einzuüben, und Rüllicke notiert entsprechend, »die Courage-Proben hielten B. von kontinuierlicher Arbeit ab« (BBA 1375/08).

Am 8. Juli 1951, während der Theaterferien, fahren Mitarbeiter des Berliner Ensembles nach Ahrenshoop, wo sie sich bis zum 16. August aufhalten. Am 10. Juli trägt Brecht in sein Arbeitsjournal ein:

ahrenshoop. studiere den garbe-stoff. garbe hat uns in drei sitzungen sein leben erzählt, und nun habe ich vor mir die notate. es wäre der stücktypus der historien, dh, es würde von keiner grundidee ausgegangen. in frage käme der fatzervers; heft 1 der VERSUCHE habe ich mitgenommen.

Einen Tag danach setzt er seine Gedanken fort:

dem stoff entnommen, eine linie: dieser arbeiter richtet sich auf, indem er produziert. zu untersuchen, was alles sich für ihn und bei ihm ändert, wenn er vom objekt der geschichte zu ihrem subjekt wird – unter der bedingung, daß dies nicht ein rein persönlicher vorgang ist, da er ja die klasse betrifft.

was mir vorschwebt, formal, ist: ein fragment in großen, rohen blöcken. (AJ 2: 11. 7. 51)

Eine weitere Eintragung verweist auf einen Band von Anna Seghers:

ein wertvolles element in annas schönen geschichten in dem bändchen DIE LINIE: identität dessen, was die partei plant und was der prolet tut. (AJ 2: 11. 7. 51)

Die Linie zeigt anhand von drei Erzählungen das Verhalten von Arbeitern zur Partei in Frankreich, China und der Sowjetunion.²¹ Rüllicke weiter:

Am 8. 7. fuhren wir nach Ahrenshoop, wo Brecht begann, einige Probeszenen zu schreiben. Am 14. 7. las er mir die ersten vor (in Jamben, großartig). Er verarbeitet [Michail] Iljin, als laufendes Motiv, vertreten durch einen Ingenieur, der Garbe belehrt und den Garbe wissensmässig ausbeutet, um wieder andere zu belehren. Wegen ›Stoffmangel‹ konnte B. bald nicht weiter. Wir hatten zwar alles von Garbe erzählt bekommen, aber eben nur von Garbe, nicht, wie es seine Kollegen (Gegner) sahen. Die Arbeit an ›Theaterarbeit‹ nahm B. so in Anspruch, daß ›Garbe‹ wieder liegen blieb. Seine Begründung, warum Jamben: Z.B. ist Grünbergs ›Golden fließt der Stahl‹, das ganz naturalistisch ist, ein Beweis, daß die Arbeiter die Frage stellen, ist es so im Betrieb oder nicht, d.h. die Bühne direkt auf die Wirklichkeit übertragen und umgekehrt. Es wird nicht ein ›Kunst‹maßstab angelegt, sondern ganz naturalistisch gemessen. Die Jamben haben den Vorteil: 1. das Stück zu ›verfremden‹ und den Zuschauer in einen Abstand vom Geschehen zu versetzen, er betrachtet die Vorgänge, die in Versen gesprochen wird, anders, als sei es Prosa. Der Vorgang wird 2. außerdem grösser, man spricht von alltäglichen Vorgängen wie von grossen historischen Stoffen, so den ›Helden der Arbeit‹ zum grossen Helden machend und mit den gleichen Mitteln bezeichnend. = zweifache Verfremdung. (BBA 1375/08-09)

Der Verweis auf den sowjetischen Autor Michail Iljin bezieht sich hauptsächlich auf das Buch *Besiegte Natur*, das 1951 in deutscher Übersetzung erschien.²² Offensichtlich benutzte Brecht dieses Buch für die Szenen in Versen, die er zu dieser Zeit schrieb. Bei Iljin kommen sowohl die »Kostytschewschen Forschungen« vor (vgl. BBA 200/03), als auch »die Sage vom Wanderer« (vgl. BBA 200/06-09). Diese verknüpft Brecht mit dem Cidher-Motiv, das aus dem Gedicht desselben Titels (1829) von Friedrich Rückert stammt.²³

Rüllickes Notate betonen u.a. auch den methodologischen Vorgang bei der fortlaufenden Arbeit an *Garbe/Büsching*:

Im Herbst arbeiteten wir alle an Theaterarbeit, im Januar nahm ich das ›Stoffmaterial‹ wieder auf, grub Kollegen von Egon, Lembke, Siemens Plania aus, Leute die Garbe aus der Nazi-Zeit kannten und Leute aus seiner Brigade. Garbe war in rührender Weise bemüht, mich dabei zu unterstützen. (BBA 1375/09)

²¹ Anna Seghers, *Die Linie* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1950). Siehe AJ 2: Anmerkung zum 11. 7. 51, 95*.

²² Michail Iljin, *Pokorenije prirody*, dt.: *Besiegte Natur*, übers. von Peter Weibel (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1951).

²³ vgl. GBA 10.2: 1280-1281 u. 1287; dazu Kapitel II.4.1. dieser Arbeit.

Am 6. Juni 1949 hatte Brecht in sein Arbeitsjournal eingetragen, »die DEFA, die filmfirma der ostzone, hat allerhand schwierigkeiten, stoffe zu bekommen, besonders aus der zeit, die leitung notiert themen von bedeutung, untergrundbewegung, landverteilung, zweijahresplan, der neue mensch, usw usw; dann sollen schriftsteller dazu geschichten erfinden, die das thema mit seiner problematik auslegen. das mißglückt natürlich regelmäßig. *ich schlage vor, leute auszuschieken, die einfach geschichten sammeln*« (Hervorhebung, M.D.) (AJ 2: 9. 6. 49, 554). Der Garbe-Vorfall entsprach deutlich dem Anspruch, bedeutsame Themen wie die Erfüllung des Zweijahresplanes und vor allem das Aufkommen des »neuen Menschen« durch Kunst und Literatur zu repräsentieren. Im Hinblick auf *Garbe/Büsching* übernahm Käthe Rüllicke nicht nur die Funktion, »geschichten zu sammeln«, sondern auch die Aufgabe, »Garbe zum Reden [zu] bringen« und mit den anderen Arbeitern zu sprechen. Die stenographischen Protokolle der Gespräche mit Garbe und seinen Arbeitskollegen bearbeitet sie in Wiepersdorf als das Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*.²⁴ Die politische Funktion des Büchleins als eine sichtbare und nachkontrollierbare Quelle der weiteren Theaterarbeit ist nicht zu unterschätzen:

Den größten Teil des Materials schenke ich Brecht am

10. 2. 52 zu seinem Geburtstag. Ich besprach mit ihm folgendes:

Als 1. werde ich selbst eine Broschüre herausgeben, die folgende Vorteile hat: 1. widerlegt sie die schlechten Bücher von Claudius über Garbe, der die unmöglichen Dinge (barbarisch und Kitsch) erfunden hat, indem Garbe selbst – wie es wirklich war – einfach sein Leben erzählt. Unterlage sind meine Stenogramme.

2. wird sich Brecht bei seinem Drama auf diese Broschüre berufen, und die Quelle liegt – mit allen Ereignissen – sichtbar und einwandfrei fest. Dichterische Freiheiten sind also in diesem Falle, da nachprüfbar, unbegrenzt möglich.

Im Laufe des Februar besprach ich mit Brecht folgendes Programm, d.h. meine vorläufige Arbeit am Garbestoff:

²⁴ Käthe Rüllicke, *Hans Garbe erzählt* (Berlin: Rütten & Loening, 1952).

Auffinden von alten und neuen Situationen, feststellen, wie weit solche bereits in klassischen Werken verarbeitet, Feststellen von bestimmten ›Drehpunkten‹: Übernahme der Verantwortung, Entdeckung einer neuen aktiven Menschlichkeit, Vernachlässigung der persönlichen Schwierigkeiten, Inangriffnahme der allgemeinen Schwierigkeiten usw.

B. hat folgende Grundkonzeption: Es kommt darauf an, einen neuen aktiven (im Gegensatz zum bürgerlichen kontemplativen) Humanismus zu finden und zu entwickeln. Nur in dieser Beziehung hat der Garbestoff Wert. Nicht Produktion um der Produktion willen, sondern zur Erzielung einer neuen Menschlichkeit. Deshalb besonders humanistische Punkte bei Garbe finden! Ich arbeitete jetzt, Ende Februar 1952, zunächst an der Broschüre.

(ab 17. März 1952 im Schloß Wiepersdorf als Hauptarbeit). (BBA 1375/09)

Am 16. März 1952, einem Tag vor ihrer Abfahrt, spricht Rüllicke noch einmal mit Brecht:

B. ist ununterbrochen produktiv. Heute war er bei mir und ich erzählte von meinen letzten Ermittlungen über Garbe. Nach wenigen Minuten schon unterbrach er mich und bat, Papier und Bleistift zur Hand zu nehmen, um ein paar Szenenentwürfe (3) zu diktieren. So ist er immer: Alles Erzählen, jede Unterhaltung, jede kritische Stellungnahme, jede Feststellung hat nur Berechtigung, wenn sie so gleich produktiv gemacht wird als Folgerung, Konsequenz, Änderungsvorschlag, wirkliche Produktion. Alles wird sofort umgesetzt. (BBA 1340/64)

Im frühen Sommer 1952 reicht Rüllicke ihr Manuskript zunächst dem *Insel*-Verlag ein, der es zurückschickt und ablehnt. Sie wendet sich danach dem Verlag *Rütten & Loening* zu. Dieser akzeptiert das Manuskript, schickt allerdings einen völlig entstellten Text zurück. Brecht tritt dazwischen; der Text soll außer wenigen Überarbeitungen in der ursprünglichen Fassung erscheinen.²⁵ Am 31. Mai notiert Rüllicke im Tagebuch:

Verabredung mit Seghers wegen meines Garbe-Manuskripts, das R + L hoffnungslos verdorben hat. Auf ca. 16 Seiten über 90 Korrekturen – alle falsch. Schulmeisterdeutsch. Brecht schrieb einen kleinen Aufsatz über Lektorenliteratur darüber. (GBA 23: 518)

Von diesem Aufsatz ist im Nachlaß nur ein abgebrochener Text überliefert worden:

BEKOMMEN WIR EINE LEKTORENLITERATUR?

An Büchern unserer jungen Literatur wird mitunter gerügt, daß ihnen eine bestimmte eigene, unverkennbare Tonart fehle, so daß eines sich wie das andere lese. Das ist auf dem Gebiet der Literatur natürlich ein schwerer Vorwurf, denn der Stil ist bei einer Erzählung, was das Gesicht bei einem Menschen ist, und ohne bestimmtes, eigenes, unverkennbares Gesicht ist nur die Puppe, die in der Fabrik hergestellt wird.

Nicht ohne Beklemmung habe ich nun festgestellt, wie solch ein Buch zustande kommt. Eine junge Autorin reichte einem unserer Verlage ein Büchlein ein, in dem sie einen Helden der Arbeit sein Leben erzählen läßt. Nach einundeinhalb Monaten bekam sie eine

²⁵ Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*," 92.

neue Fassung ihrer Erzählung zurück, hergestellt von einem Lektor des Verlags, in der eine große Menge von »Verbesserungen« standen, die der Verlag für nötig hielt, damit [Text bricht ab] (GBA 23: 208)

Im Herbst 1952 erscheint *Hans Garbe erzählt*. Brecht bemerkt, es sei »eine schöne, reine Arbeit«. ²⁶ Am 1. Januar 1953 werden Züge des Büchleins in *Neues Deutschland* nachgedruckt.

Äußerungen über die Schwierigkeiten, den Garbe-Stoff in ein Gegenwartsstück zu verwandeln, ziehen sich wie ein roter Faden durch die Kommentare. In erster Linie gab es nach Brecht einen deutlichen Stoffmangel. In dieser Hinsicht notierte Rüllicke: »noch im Jan. 52 äusserte B., daß es sehr fraglich sei, ob er ein Gegenwartsstück schreiben könne. [Es gibt] wenige Gegenwartsstücke in der Weltliteratur, z.B. Woyzeck, aber meist 20 Jahre später [geschrieben] oder von einem überwundenen gesellschaftlichen Standpunkt zurückblickend« (BBA 1375/08). In dem Notat über das Gespräch am 16. März 1952 zitiert sie Brecht:

Der Garbestoff ist schwierig. Es sei eine Anhäufung kleiner Einzelheiten (wie Faust Wald und Feld), überepisch, nirgends dramatisch, die jeweils nur 1 Seite ergeben, nie eine Szene (höchstens 1 Minute). Es sei noch ganz unklar, wie daraus ein Stück werden solle. Vorläufig bleibt nichts als sammeln. Im Grunde sei der dramatische Punkt schon vorbei, als Garbe die Genehmigung erhält, den Ofen zu mauern. Da hat er bereits gesiegt. (Konflikt möglich bei Düsenstein, indem wesentliche Verbesserung. Erkundigen, warum Verbesserung nötig?) (BBA 1340/64)

Zudem drückt Brecht seine politischen Reserven im Brief an Hanns Eisler vom 1. August 1952 aus:

Was Siemens-Plania betrifft, sollten wir, glaube ich, warten; sie haben die Sache genau so mißverstanden, wie wir es erwarteten. Wir müssen im September alles wieder mit den Politikern aufnehmen.

Es wäre auch deshalb sehr angenehm, wenn du kommen könntest, weil wir dann den Garbe-Stoff gemeinsam betrachten können.²⁷

Erkennbar an dieser Äußerung ist Brechts Zögern, das Stückprojekt in offiziellem Scheinwerferlicht weiter zu entwickeln, da es mißdeutet werden könnte. Der Garbe-Plan

²⁶ Brief an Käthe Rüllicke, 13. Dezember 1952, zitiert in: GBA 10.2: 1283.

entsteht natürlich parallel zu anderen Projekten, die von seiten der SED in der Formalismuskussion heftig kritisiert wurden. Vorwürfe wurden z.B. am 22. März 1951 gegen Brecht und Paul Dessau wegen der Oper *Das Verhör des Lukullus* gemacht: Die Inszenierung sei ein Musterbeispiel dafür, daß die besten Mittel unfruchtbar würden, wenn es der Kunst an ideologischer Klarheit fehle.²⁸ Am 3. Juni 1953 – vierzehn Tage vor dem Arbeiteraufstand – stand in der Theater-Kolumne des *Spiegel*, Brecht habe sich mit der Inszenierung von Erwin Strittmatters *Katzgraben* endlich der Pflichtaufgabe entledigt, ein Zeitstück der sowjetdeutschen Gegenwart entsprechend zustande zu bringen:

Die SED forderte, Brecht solle endlich ein Zeitstück anfertigen, endlich die sowjetdeutsche Gegenwart auch auf der Bühne besingen.

Er machte sich ans Werk. Sein ›Garbe‹ war als das dramatische Proträt eines tatsächlich existenten und auch prominenten Aktivisten geplant, eines Maurers von Hochöfen, an dem Brecht ›ein neues Bewußtsein‹ entdeckt zu haben glaubte. Aber das Stück vom fortschrittlichen Garbe kam nicht recht voran. Es werde wohl doch nur ein Einakter, schränkte Brecht das Projekt nach einigen Monaten ein, dann fiel es endgültig in sich zusammen.²⁹

Das Projekt bleibt zwar zu diesem Zeitpunkt liegen, erreicht aber einen Wendepunkt durch die Ereignisse des 17. Juni 1953.

Am Nachmittag des 17. Juni bittet Brecht Käthe Rülicke, Hans Garbe aufzusuchen, da dieser in der Stalinallee arbeitet: Herausbekommen sollte sie Garbes Meinung über die Vorfälle und wie er sich verhalten hat. »Garbe erzählt, er habe am Vormittag all seine Orden angelegt, sei zu den Demonstranten gegangen und habe, ›neben‹ ihnen hergehend, [...] sie zu agitieren versucht. Er sei erkannt worden, Rufe von ›Schlagt ihn tot!‹ bis zu ›Laßt ihn gehen, der gehört zu uns!‹ seien laut geworden. Man habe ihn bedroht, nur das Eingreifen von Volkspolizisten habe ihn vor dem

²⁷ Bertolt Brecht, *Briefe*, 2 Bände, hg. Günter Glaeser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), Band I, Brief 706, 683.

²⁸ s. »Das Verhör des Lukullus«, in: *Neues Deutschland*, Nr. 68, 22. 3. 1951, zitiert in *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, hg. Elimar Schubbe (Stuttgart: Seewald Verlag, 1972) 187.

Zusammengeschlagen werden bewahrt.«³⁰ Brecht und Rüllicke stehen über den Sommer in Verbindung mit Garbe; im September ist Garbe bei ihm zu Besuch.³¹

Die Offenbarung des Verhältnisses vom Staat zur Arbeiterklasse führt zu einer neuen Grundkonzeption des Projekts. Jetzt überlegt sich Brecht nicht mehr eine Art von historischer Biographie, sondern eine Handlung, die bis in die unmittelbare Gegenwart führen soll. Anlässlich einer Reise nach Wien ab dem 15. Oktober 1953, um die *Mutter*-Inszenierung zu besichtigen, trifft er Hanns Eisler und bespricht »einen GARBE, im stil der MABNAHME oder der MUTTER, zu schreiben im märz und april, mit einem vollen akt über den 17. juni« (AJ 2: 15. bis 30. 10. 1953, 599). Claus Küchenmeister, Meisterschüler bei Brecht, erinnert sich an ein Gespräch über *Garbe/Büsching* im Juli 1954, während dessen Brecht meinte, »Ich kann nicht mehr, das müßt ihr Jungen weitermachen«.³² Trotzdem schrieb er den einzigen vollständigen Szenenplan im November 1954 (BBA 925/01). Außer diesem Szenenplan wird der 17. Juni in nur einer Szene erwähnt (BBA 200/18). In den elf Szenen des Szenenplans sprengt die Handlung den engeren Rahmen der Biographie Garbes, um über den 17. Juni den Blickpunkt auf die größeren gesellschaftlichen Widersprüche zu erweitern. Dabei läßt Brecht den Helden während der Ereignisse des 17. Juni sterben und führt die Geschichte eines Schülers ein, der in den Westen flieht, aber später in den Osten zurückkehrt.

Weiter führte Brecht das Projekt nicht aus. Dennoch blieb die vorliegende Grundkonzeption eine wesentliche Möglichkeit für die sogenannten Brecht-Schüler. Peter Palitzsch merkte am 15. Februar 1955 auf der Rückseite einer Picasso-Zeichnung

²⁹ "Theater: Brecht: Der Ochse ist ein Fakt," *Der Spiegel* 3. Juni 1953: 32.

³⁰ Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*," 94-95.

³¹ Brief an Ruth Berlau, September 1953, *GBA* 30, 209-210.

an, »wir wünschen uns den Garbe«³³, und Käthe Rülcke drückte selbst die Wichtigkeit des Projekts in einem Brief an Brecht am 25. Juli 1956, kurz vor seinem Tod, aus:

Schreiben Sie Ihren Garbe, Brecht, da kann man vieles oder alles sagen darin, da kommen all diese Probleme vor – und vielleicht kommt die DDR so tatsächliche zu *einem* Zeitstück. Es wäre nötig, daß Sie's schreiben.³⁴

I.3. Die »Bewußtseinsfrage« des Helden *Hans Garbe*

Die Entstehungsgeschichte des *Garbe/Büsching*-Projekts erklärt nur den Verlauf der Arbeit, kaum aber die Züge der Person Hans Garbe, für die sich Brecht interessiert hat. Der Zweck dieses Abschnitts ist deshalb, Erfahrungen Hans Garbes zu erläutern, die sein Bewußtsein und sein Handeln widerspiegeln. Im Brechtschen Sinne untersuchen wir hier Garbes *Gestus*: seine Bewußtseinsbildung, seine Beziehungen zu Arbeitskollegen und Vorgesetzten, seine Verhaltensweisen vor und nach der Gründung der DDR. Womöglich soll darauf hingewiesen werden, welche Erfahrungen Garbes Brecht in *Garbe/Büsching* einbezogen hat. Szenen aus *Garbe/Büsching* werden in Klammern angegeben.

In den verschiedenen biographischen Darstellungen wird Garbes Leben bis zur Aufzeichnung »Held der Arbeit« in sechs Zeitspannen gegliedert: 1) 1902-1916: Kindheit und Schulzeit auf dem Rittergut des Hauptmanns von Nitsche in Reddentin (Pommern). 2) 1916-1924: Lehrlingszeit als Maurer in Pommern, in der er dem Aufkommen der sozialistischen Bewegung unmittelbar ausgesetzt wird. 3) 1924-1929:

³² »Eine Begabung muß man entmutigen...«. Vera und Claus Küchenmeister, Meisterschüler bei Brecht, erinnern sich an die Jahre der Ausbildung, aufgeschrieben und hg. v. Ditte Buchmann (Berlin/DDR: 1986) 85.

³³ s. 1898 / Bertolt Brecht / 1998: »...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«: 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben, zusammengestellt und kommentiert von Erdmut Wizisla, Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 25. Januar bis 29. März 1998 (Berlin: Akademie der Künste, 1998) 194.

Arbeit als Gutsmaurer auf einem Stammgut des Majors von Zitzewitz in Beßwitz (Pommern); erste Ehe; weitere Gutsmaurer- und Gelegenheitsarbeit. Auf dem Stammgut wird er Zeuge des aufblühenden Nationalsozialismus. 4) 1929-1947: Umsiedlung nach Berlin, Arbeitsstelle als Maurer von Backöfen bei der Lebensmittelfirma *Eduard Goldacher Nachfolgen (Egona)*, wobei er auch in der Gewerkschaft tätig wird; während des zweiten Weltkriegs leistet er passiven Widerstand gegen das Nazi-Regime und erreicht eine Freistellung vom Militärdienst; zweite Ehe. 5) 1947-1949: Nachkriegsarbeit bei der Nahrungsmittel- und Zuckerfabrik *Lembke-Hahn* in Hohenschönhausen, Berlin, und Eintritt in die SED. Bei *Lembke* wird er Zeuge von Lebensmitteldiebstählen und versucht, die Firma unter Treuhandverwaltung zu stellen – dennoch halten die Beteiligten und anderen Mitarbeiter zusammen, und Garbe wird schließlich wegen »Wühlarbeit« aus der Partei ausgeschlossen. 6) 1949-1951: Anstellung als Feuerungsmaurer bei dem Berliner Großbetrieb *Siemens-Plania*, wo eine Reihe technologischer Verbesserungsvorschläge zu einer Steigerung der innerbetrieblichen Arbeitsproduktivität führen. Als offizieller »Aktivist der sozialistischen Arbeit« (Oktober 1949) setzt Garbe im Dezember 1949 angesichts des Widerstands seiner Vorgesetzten und Arbeitskollegen, die um ihre Löhne infolge staatlicher Normerhöhungen fürchten, die Ringofenreparatur durch, wofür er 1950 den Titel »Held der Arbeit« erhält. Darüber hinaus erhält er 1951 den polnischen Orden »Banner der Arbeit«, 1. Klasse.³⁵

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, wird Garbes *Gestus* durch zwei Achsen geprägt: *Lernen – Arbeiten* und *Lehren – Aktivieren*. Parallel zu diesem *Funktionieren* steht eine Neigung zum *Verweigern*, d.h. unter gewissen Umständen unproduktiv oder

³⁴ Brief von Käthe Rüllicke, 25. Juli 1956. Zitiert nach: GBA 10.2, 1284.

sogar asozial zu agieren. Die Dichotomie *Verweigern/Funktionieren* entspricht den historischen Zuständen, in denen Garbe lebt: gegenüber dem Faschismus ist er durch Verweigern, gegenüber dem Sozialismus durch Funktionieren verortet.³⁵ In diesem Sinne gilt es vor allem, um Brechts Denkvorgang nachvollziehen zu können, Garbes Verhalten entsprechend den Zuständen der Nazizeit bzw. der Nachkriegszeit zu untersuchen.

Um die Frage eines 1945 entstandenen neuen Bewußtseins bei den Arbeitern drehte sich Brechts anfängliches Interesse. In den 1951 ausgeführten Gesprächen mit Garbe stellte sich aber schnell heraus, daß Garbe kaum die größeren politischen oder ideologischen Implikationen der Arbeiterbewegung begriff. Dies galt besonders im Rahmen eines befohlenen Sozialismus stalinistischer Observanz. Dieser Problematik zufolge versucht Brecht vergeblich an einer Stelle, Garbe zum kritischen Reden über seine vergangene – und veränderte – Denkweise anzuregen, und erläutert dabei seine Schwierigkeiten, Garbes Erzählung literarisch zu gestalten:

Brecht.

Wenn man irgend einen Roman schreiben wird, dann würde etwas fehlen, was es vielleicht in Wirklichkeit gibt. Es kann kein Drama, kein Roman oder Novelle geschrieben werden über die jetzige Methode, wenn man nichts über einen Punkt sagt, worüber du bisher kein Wort gesagt hast: ein Punkt, wo 1945 ein Moment ist, wo du einsehst, daß jetzt alles eigentlich anders sein müßte wie vorher, denn du hast so gehandelt, du hast es selber erzählt, es lag dir gar nichts daran, Arbeiten zu sabotieren unter den Nazis. Du verstehst. Ist da gar nichts gewesen, daß irgendwann ein Augenblick kam, wo du das Gefühl hattest, es geht wirklich eine neue Zeit an, prinzipiell. Alle anderen Arbeiter haben es doch wirklich nicht gesehen.

Garbe:

Ich habe doch schon 1945 mit einem neuen Bewußtsein angefangen, weil ich aus meiner Jugend den Kapitalismus kennenlernte und auch den vorigen Weltkrieg und ich wußte, wie der Gutsbesitzer die armen Kinder ausbeutete. Bei den Nazis konnte man doch nichts mehr machen. Gleich 1945 begann es bei mir. Ich hatte ein neues Bewußtsein, daß ich immer zurückdachte an meine Jugend, an den Krieg und dachte, einen Krieg darf es nicht wieder geben und jetzt werden wir eine neue Welt aufbauen. Diese neue Welt

³⁵ vgl. GBA 10.2, 1284-1285.

³⁶ Falk Strehlow unterstreicht Garbes Verhalten zwischen *Verweigern/Funktionieren* als einen binären Code, der Müllers Darstellung der *Balke*-Figur gegenübersteht: »Balke hingegen funktioniert in beiden historischen Zuständen.« Strehlow, 40.

aufbauen hatten wir ja gelernt durch das politische Bewußtsein, wofür wir jetzt arbeiten. Soviel wußte ich aus der KJ [Kommunistischen Jugend, MD], daß die Proleten, die breite Masse die Macht hat, wenn sie zusammenhält. Es war sehr schwer, weil ich ganz allein war. Das wollte ich erkämpfen, ich wollte dieses Rückgrat haben, das habe ich auch bekommen, – aber wie schwer. (BBA 557/69-70)

Garbes simple Erwiderung steuert das Gespräch danach zurück zur Konstellation des Betriebs, wonach er erneut auf seine Arbeitsleistungen eingeht. Wie Hildegard Brenner zusammenfassend schreibt: »Hier ist er in seinem Element«³⁷. Das »politische Bewußtsein« bedeutet für Garbe lediglich den Kampf für bessere Arbeitszustände, einen Kampf, der durch die Stunde Null der Befreiung 1945 legitimiert wird. Das befreite »Bewußtsein« der Arbeiter verbindet er unmittelbar mit erweiterten Möglichkeiten zum *Lernen*. Dementsprechend bemerkt er über die Arbeiterbewegung gegen 1920:

Von den Arbeitern wußte ich, daß sie den Achtstudentag wollten, auch auf dem Lande. Ich dachte, das ist richtig, da machst du mit. Ich hatte noch nicht so viel Bewußtsein, daß ich das als Kampf ansah. Die Alten haben uns mitgeschleppt, aber sie waren selbst noch nicht sehr weit. Es war alles anders als heute, wo wir alle lernen können.³⁸

Während seiner Ausbildungszeit in Pommern entwickelte Garbe sowohl das Bedürfnis nach dem Lernen als auch die Neigung zum Aktivieren. Er ging selten in die Schule, weil er schon mit acht Jahren auf dem Rittergut aushelfen mußte; aber selbst wenn er in die Schule gehen durfte, habe er nichts gelernt.³⁹ Der Mangel an Lernen verwandelte sich in den Wunsch, das Gut zu verlassen und eine Ausbildung als Maurer zu unternehmen. *Lernen* und *Arbeiten* repräsentierten also für Garbe einen einheitlichen Weg aus seiner unterdrückten gesellschaftlichen Stelle.

Zudem zeigte sich Garbe früh dazu getrieben, andere zu *lehren* und bald zwecks besserer Arbeitsbedingungen zu *aktivieren*. Als fünfzehnjähriger (1917) ging Garbe

³⁷ Hildegard Brenner, "Schule des Helden: Anmerkungen zu Brechts *Büsching*-Entwurf," Alternative 91: Brecht-Materialien 1: Zur Lehrstückdiskussion (1973): 215.

³⁸ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 10.

³⁹ »Morgens, wenn wir zur Schule kamen, mußten wir beten. Dann ging der Lehrer in den Gasthof, um zu saufen. Wenn die Zeit um war, holte ihn seine Frau; wieder beten und nach Hause. Gelernt haben wir nichts. [...] 1916 wurde ich eingeseget. Gelernt hatte ich fast nichts; ich konnte kaum lesen und schreiben. Ich hatte ja immer arbeiten müssen.« In: Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 6-7.

anlässlich eines Streiks in einer naheliegende Papierfabrik, wo die Landarbeiter neun Stunden Arbeitszeit statt zwölf verlangten, und hat »die Leute aufgehetzt«.⁴⁰ Bereits 1920 wurde er in der Gewerkschaft tätig. Bei *Egona* (ab 1929) mußte er den andern Arbeitern erst beweisen, daß er gewerkschaftlich organisiert und in der Kommunistischen Jugend war, bevor er als Kollege anerkannt wurde. Bald danach hat er die Kassierung der Gewerkschaft übernommen und andere Mitglieder geworben.⁴¹

Wichtig für den Brecht-Kreis war auch die Frage, warum ein Arbeiter wie Garbe sich nicht von der Politik der NSDAP überzeugen ließ und wie sich die Arbeiter nach der Machtübernahme durch die Nazis verhalten haben.⁴² Auf dem Stammgut des Majors von Zitzewitz in den späten 20er Jahren wird Garbe mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus direkt konfrontiert. Von Anfang an weigert er sich, Soldat zu werden: von Zitzewitz, der geheime Verbindungen zur Reichswehr unterhält und an einer »nationalen Wiedergeburt« arbeitete, versuchte Garbe für die Reichswehr zu gewinnen.⁴³ Hier, und später bei *Egona* in Berlin, nahmen Garbe und gleichdenkende Arbeiter die nationalsozialistische Bewegung als Vorbereitung für den nächsten Krieg wahr. Die Kriegsmaschine der Nazis stellte eine Bedrohung ihrer Arbeitsmöglichkeiten dar.⁴⁴

Brechts Interesse an Verhaltensweisen, die in unterschiedlichen Zuständen anders werden, spitzte sich durch Garbes selbstbestimmte Untauglichkeit im Faschismus zu. Es macht Garbe nichts aus, unter den Nazis zu *stehlen*:

Damals fingen die Bombenangriffe an. Ich mußte nach den Angriffen in unseren Lebensmittelgeschäften die Schaufenster zunageln. Es stand Todesstrafe darauf, von den

⁴⁰ vgl. BBA 557/15; Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 9-10.

⁴¹ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 16.

⁴² vgl. BBA 557/21 und BBA 557/45; Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 19-20.

⁴³ Bock, Hans Garbe: Eine Chronik, 46.

⁴⁴ vgl. Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 19-22.

Lebensmitteln etwas zu nehmen. Dabei ist alles, was auf der Straße lag, verdorben. Ich dachte, die Nazis beklaut du ruhig, was in den Schaufenstern lag, war meins.⁴⁵

Gestohlene Lebensmittel verwendet er dann 1944 als Bestechung eines Nazianwalts, damit dieser Garbe bei der Scheidung von seiner ersten Frau, Anna, berät. 1941 hat Garbe schon seine zukünftige zweite Frau, Erika, kennengelernt. Erika ist mit einem SS-Mann verheiratet; im September 1944 erfährt Garbe aber, er habe Erika vor einigen Monaten geschwängert. Da auf Schwängerung einer Kriegerfrau die Todesstrafe steht und der betrogene Ehemann das Recht hat, den Nebenbuhler auf der Stelle zu erschießen, geht Garbe zum Anwalt. Dieser läßt sich auf den Handel ein und empfiehlt Erika, ihrem Mann einen Beichtbrief zu schreiben, in dem sie ihren Wunsch nach einer Trennung ausdrücken solle. (Weder der Ehemann noch Anna wollen sich scheiden lassen, beide kommen aber 1945 bei unabhängigen Bombenangriffen ums Leben.)⁴⁶ Diese Geschichte benutzte Brecht für die erste Szene im Szenenplan vom November 1954.

Darüber hinaus *verweigert* Garbe konsequent die Berufung zur Musterung von Rekruten. Im Jahre 1940 heißt es:

Bald danach wurde ich zur Musterung bestellt. Ich wollte aber auf keinen Fall für die Nazis kämpfen. Bei der ersten Aufforderung hatte ich zum Glück Grippe und bin einfach nicht hingegangen. Um zehn Uhr sollte ich dort sein, um dreizehn Uhr kamen sie schon mich abzuholen. Als ich sagte, ich hätte Fieber und könne nicht laufen, haben sie einen Wagen besorgt.

Der Stabsarzt schrie mich an: ›Nehmen Sie mal Haltung an.‹ Da bin ich einfach umgefallen und habe die ganze Zeit getan, als wäre ich besoffen. Er fragte: ›Sind Sie gern Soldat?‹ Ich sagte: ›Sehr gern, Herr Stabsarzt, aber ich bin krank. Ich möchte gern für den Führer sterben, aber ich kann jetzt nicht.‹

Vier Wochen später wurde ich wieder bestellt. Diesmal habe ich Tabletten genommen, um Fieber zu bekommen, und erhielt noch mal vier Wochen Aufschub. Das hat zwar den Nerven geschadet, aber war immer noch besser, als in den Nazikrieg zu müssen. Das nächste Mal konnte ich nicht wieder damit rechnen, daß man mir das Fieber glaubt. Da bin ich schon vorher zu meinem Arzt, der außerdem auch Musterungsarzt war. Ich habe geklagt: ›Herr Doktor, ich bin wieder zur Musterung bestellt, das ist das letztmal. Aber ich habe Angst, sie werden mich wieder nicht nehmen.‹ Er sagte: ›Aber Garbe, wir brauchen doch gesunde Soldaten. Sie sind doch nur eine Last für uns. Sie werden schon krank, ehe Sie ins Feld kommen. Sie kosten uns bloß Geld.‹ Er gab mir einen verschlossenen Umschlag mit, den sollte ich nicht öffnen. Er sagte: ›Sie müssen immer an unseren Führer denken.‹ Ich: ›Das tue ich sowieso.‹

⁴⁵ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 27.

⁴⁶ s. Bock, Hans Garbe: Eine Chronik, 53-54.

Zur Musterung erzählte ich wieder meine Krankheitsgeschichte und sagte, wie unglücklich ich sei, daß ich nicht Soldat werden könne, ich würde doch so gern Flieger werden. Ich würde wieder nach Hause geschickt und erhielt im Januar 1941 meinen Ausmusterungsschein.

Nun war ich für die nächsten Jahre gerettet.⁴⁷

Sein Verhalten zum Naziarzt steht gegenüber seiner Haltung zum Betriebsarzt von *Siemens-Plania* im Jahre 1949. Dieser wurde von seiten der Verwaltung bestellt, um zu beweisen, daß Garbe für die Ringofenreparatur untauglich ist:

Plötzlich kam ein neues Hindernis. Der Betriebsarzt hat uns die Hölle heiß gemacht, unsere Art zu arbeiten wäre Selbstmord; ich sei von allen am schwersten herzkrank. Ich sagte: »Ich fühle mich ganz wohl, aber durch Ihre Reden werde ich herzkrank.« [...] Die anderen waren schon mutlos geworden und sagten, es hätte keinen Zweck, daß wir weitermachen. Aber ich sagte: »Habt keine Angst, wir gehen alle zusammen zum Arzt nach Weißensee und lassen uns untersuchen. Wir werden uns das Arbeiten nicht verbieten lassen.« Da bekamen sie neuen Mut.⁴⁸

Im Faschismus ist Garbe untauglich und »krank«. In der kranken Gesellschaft enthüllen sich also egoistische Züge Garbes: Als Einzelner leistet er nur passiven Widerstand gegen die Nazis. Die sozialistischen Produktions- und Eigentumsverhältnisse verwandeln Garbe vom betrügerischen, beinahe asozialen Verweigerer in einen »gesunden«, unaufhörlich Produzierenden.⁴⁹

Die sozialistische Umfunktionierung Garbes vollzieht sich in der unmittelbaren Zeit nach der Befreiung. Die Zustände und eher chaotischen Verhältnisse vor und nach der Befreiung erinnern Brecht wieder an das *Fatzer*-Fragment. Während dieser unsicheren Übergangszeit zeigt Garbe sowohl egoistische als auch sozialistische Tendenzen. Anfangs verursacht der Mangel an Vorräten große Auseinandersetzungen zwischen dem Einzelnen und dem Gemeinwohl der Masse. Garbe ist – wie Brechts *Fatzer* – auf der Suche nach Proviant. Er kümmert sich lediglich um seine Familie:

Dann haben wir gegessen und geheult vor Hunger. Selbst die besten Freunde haben heimlich gegessen, wenn sie noch etwas hatten. Da hat keiner mehr geholfen. Mit einem

⁴⁷ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 25-26. Garbes Ausmusterungsschein steht abgeschrieben im Brecht-Archiv, BBA 558/28.

⁴⁸ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 72.

⁴⁹ vgl. Strehlow, 39-41.

aus dem Keller bin ich dann was suchen gegangen. In dem SS-Panzer vor der Tür haben wir eine ganze Kiste Schnaps gefunden. Aber wir brauchten doch auch zu essen. [...] Als wir auf die Straße kamen, begegnete uns ein Italiener mit einer ganzen Stange Würsten, harte Schlackwurst. Ich habe mir eine von der Stange runtergerissen, da drehte er sich herum und hat auf italienisch furchtbar geschimpft. Ich habe mir von der andern Seite noch eine genommen und habe zurückgeschimpft: ›Du hast die ganze Stange voll, und wir hungern alle.‹ [...] Ein andermal ging ich mit einem Eimer auf die Straße. Da lief ein Mann mit einem vollen Sack auf dem Rücken. Ich habe mein Messer herausgenommen, ratsch, da hatte ich den ganzen Eimer voll Erbsen.⁵⁰

Im Gegensatz zur eher egoistischen Proviantssuche ist Garbe aber bereit, der Arbeit des Wiederaufbaus zu dienen:

Ich habe dann sofort angefangen zu arbeiten. Ich bin immer mit Hammer und Kelle am Rad gefahren, ob ich zu tun hatte oder nicht, damit man sah, daß ich Maurer bin. [...]

Ich wollte nun sofort mit aufbauen und bin bald nach Kriegsende zu Fuß nach Hohenschönhausen, um zu sehen, ob Egona noch existiert. [...] Ich habe sechs Wochen lang umsonst gearbeitet, aber das war immer noch besser als zu Hause herumzusitzen.⁵¹

Hammer und Kelle sind hier emblematisch für das befreite Proletariat, das in den veränderten Verhältnissen wieder auftaucht.

In seinen Fabelskizzen geht Brecht sowohl auf die Beziehungen zwischen SS-Männern zu Arbeitern, als auch auf die neuen deutsch-russischen Verhältnisse ein. Eine Anekdote Garbes von der Zeit kurz vor der Befreiung erinnert ihn an die desertierten Soldaten in *Fatzer*:

Vor dem Haus lag eine SS-Truppe mit einem kleinen Panzer. Der trudelte durch den Luftdruck in einen Bombentrichter rein, direkt vor unserer Tür. Zwei SS-Offiziere sprangen heraus, den Ledermantel runter, alle Uniformkennzeichen ab und in den Trichter geworfen. Einer sagte: ›Kollege, gib uns deine Jacke‹ (auf einmal war ich ein Kollege) und wollte sie mir wegnehmen. Ich habe mich gewehrt und sie auch behalten. Sie mußten schnell über die Mauer, drüben standen schon die Sowjets. Einen SS-Mann sah ich später auf der Straße liegen, ganz zerwalzt und zertrampelt.⁵²

In Brechts entsprechender Fabelszene wird Garbe zum desertierten Soldaten:

1 berlin, maitage 1945. büsching versteckt sich vor zwei SS-offizieren, weil er denkt, sie wollen ihn hängen, weil er desertiert ist. sie wollen aber seine jacke, denn sie wollen desertieren. (BBA 200/02)

⁵⁰ Rüllicke, *Hans Garbe erzählt*, 32-33.

⁵¹ Rüllicke, *Hans Garbe erzählt*, 34-35.

⁵² Rüllicke, *Hans Garbe erzählt*, 31.

Die Ungewißheit der gesellschaftlichen Rollen zwischen Soldaten und Arbeitern deutet auf die Mehrdeutigkeit von individuellen Identitäten hin und einen möglichen Rollenwechsel in Brechts Überlegungen. In einer weiteren Szene kommt dieser Komplex stärker zum Vorschein:

erste scene und weiter

sein freund, ein arbeiter hilft ihm gegen den SS-man.
dann werden sie feinde.

aber einmal zeigt er dem kocher den SS-mann, zusammensitzend
mit einem ingenieur.....

kann der SS-mann als arbeiter betrachtet werden? er wird den
arbeitern zurufen, sie erinnern. aber sie werden befinden, dass
er nicht mehr in einen arbeiter zurückverwandelt werden kann.
nicht so schnell, nicht jetzt. (BBA 200/19)

Eine weitere Szene bezieht sich auf eine Erzählung Garbes von der Vergewaltigung einer Frau durch die Rotarmisten (bei Brecht: Büschings Schwester) und die deutschen Beziehungen zu Amis bzw. Russen (BBA 200/04).⁵³

In den neuen Verhältnissen der SBZ/DDR versteht Garbe nun das *Arbeiten* als einzigen Weg zur Erzielung einer neuen Gesellschaft. Das Streben nach dem sozialistischen Ziel wird jetzt zu seinem Lebenszweck: Das *Arbeiten* nach einem sozialistischen Produktionstempo sollte sich ganz konkret in bessere Zustände übersetzen. Sein Verständnis von den gesellschaftlichen Veränderungen wird aber dadurch beschränkt, daß er die Produktion nur noch als Lohnarbeit begreifen kann. Seine späteren Verbesserungsvorschläge sollten nicht nur eine überstiegene Norm zur Folge haben, sondern man sollte auch dem erhöhten Produktionsergebnis entsprechend einen erhöhten Lohn erhalten: Mehr verdienen verspricht auch im Sozialismus ein besseres Leben. Garbe wird aber mit ständigem Widerstand von seiten seiner Arbeitskollegen sowie der Verwaltung konfrontiert. Im Mittelpunkt jeder Auseinandersetzung steht

⁵³ vgl. Kapitel II.4.2 und III.1 dieser Arbeit.

entweder das »kleine Stehlen« durch die Belegschaft, oder die Furcht um erhöhte Arbeitsnormen, die nur gesenkte Löhne zur Folge hätten.

Wieder bei *Egona* übernimmt Garbe die Gewerkschaftsarbeit und tritt in die SED ein, verliert aber die Betriebsratswahlen gegenüber einem korrupten Kontrolleur, einem Freund des Chefs, der bei kleinen Räubereien von Arbeitern wegschaut. Mehrere Szenen in *Garbe/Büsching* stammen aus Garbes Zeit bei der Zuckerfabrik *Lembke-Hahn* (ab 1946). Hier bekommt Garbe von der Parteileitung den Auftrag, eine Betriebsgruppe zu organisieren. Bald erlebt Garbe, daß sowohl die im Westen seßhafte Inhaberin als auch die ganze Belegschaft Lebensmitteldiebstähle ausführen. Garbes SED-Betriebsgruppe verfaßt einen Beschluß gegen »das große und das kleine Stehlen« (vgl. BBA 200/17). Hans und Erika Garbe rechnen aus, daß in einem Jahr Mehl für 60 000 Brote gestohlen wird (vgl. BBA 200/05 u. 557/07). Garbes Gruppe empfiehlt dem Betriebsrat, die Firma zu enteignen oder zumindest unter Treuhand zu setzen. Der Betriebsrat beantragt aber ein Schiedsverfahren gegen Garbe: er habe Wühlarbeit geleistet und das Ansehen der Partei geschädigt. Garbe wird aus der Partei ausgeschlossen⁵⁴ (vgl. BBA 200/21 u. 558/16).

Wichtig für ihn war Garbes Verhältnis zu einem Lehrling bei *Lembke-Hahn*, Hans Joachim Ehlert. Vermutlich war Ehlert das Vorbild der Schülerfigur, die in verschiedenen Aufrissen aber vor allem im Stückentwurf von November 1954 auftaucht. Ehlert repräsentiert die im Faschismus aufgewachsene Generation, die in der frühen Arbeiterbewegung keine Erfahrung gesammelt hatte und dementsprechend der Herabsetzung der Zeitnorm in der DDR widerstand. Dennoch wird Ehlert von Garbe stark beeinflusst: Gegenüber einem neuen Arbeiter, einem ehemaligen SS-Mann, der sich

⁵⁴ Rüllicke, *Hans Garbe erzählt*, 48.

seiner Leistungen rühmt, diskutiert er mit Garbes Argumenten, »achtete allerdings darauf, daß Garbe es nicht hörte. [...] Dabei merkte ich gar nicht, wie sich meine Meinung immer mehr änderte«⁵⁵ (vgl. BBA 200/06-09; 200/11-12).

Bei *Siemens-Plania* (ab März 1949) entwickelt Garbe eine Reihe von Verbesserungsvorschlägen für die Erzielung besserer Arbeitsmethoden. Der Betrieb stellt Tonbehälter her, Röhren, besondere Steine, die bei tausend Grad in großen Ringöfen gebrannt werden, Kohlestifte für Jupiterlampen, Kohlebürsten für Motoren, Elektronen usw.⁵⁶ Im Sommer 1949 erreicht Garbe 440 Prozent der Norm beim Mauern von Deckeln für die Steinöfen: Mit Hilfe eines von ihm erfundenen Holzgestells, in dem fünf und mehr Schamottensteine aufeinandergelegt und gleichzeitig durchgesägt werden können⁵⁷, mauert er den Deckel in dreizehn statt fünfzig Stunden. Einerseits wird dies als Aktivistenleistung anerkannt, andererseits wirft ihm die Gewerkschaft vor, er wäre den Arbeitern in den Rücken gefallen (vgl. BBA 557/11b)⁵⁸ Garbe wird durch die Arbeiter beschimpft als Arbeitverräter und Lohndrücker⁵⁹ (vgl. BBA 200/10 u. 557/11b).

Die Ringofenreparatur geschieht zwischen Dezember 1949 und Februar 1950. Im Normalfall bedeutet eine solche Reparatur eine viermonatige Stilllegung und einen Produktionsausfall von 400 000 Mark, zuzüglich der von einer Privatfirma verlangten 200 000 Mark für die Reparatur. Darüber hinaus würde der Ausfall die Erfüllung des Zweijahresplans der DDR in Gefahr setzen. Mit Erika zusammen entwickelt Garbe einen Plan, den Ofen in nur zwei Monaten zu reparieren, ohne ihn außer Betrieb zu setzen, und dadurch eine Einsparung von ungefähr einer halben Million Mark zu erreichen. Garbe bemerkt:

⁵⁵ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 38-39.

⁵⁶ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 49.

⁵⁷ s. BBA 557/80.

Erika hat mir immer geholfen; ich sage immer, meine Frau ist mein Kollektiv, ohne sie hätte ich die ganze Arbeit nicht schaffen können.⁶⁰

Garbe erhält Unterstützung vom Betriebsleiter Henrion, dem sowjetischen Generaldirektor Pankow, und dem Leiter der Bauabteilung, Ingenieur Koch, heftigen Widerstand aber vom Werkmeister Zeller, vom Technischen Leiter Dr. von Wartburg, der für Garbes Plan keine Verantwortung übernehmen will, und vom Brenneimeister Klugetasch. Außer Dr. von Wartburg sind alle SED-Mitglieder. Trotz des Widerstandes gewinnt Garbe den Vertrag, den Ofen umzumauern. Letzen Endes übernimmt Garbe allein die Verantwortung dafür. In einer Abstimmung sind 18 Kollegen gegen Garbe, 6 für ihn. Garbe stellt dennoch die erste Arbeitsbrigade bei *Siemens-Plania* zusammen (vgl. BBA 200/10). Während der Reparaturzeit versuchen andere Arbeiter einige Male (nach der Anregung Zellers) die Arbeit der Brigade durch Sabotage zu verhindern (vgl. BBA 200/11-12).

Brecht versuchte mit der Bewußtseinlage der Arbeiter zurecht zu kommen. Auf seine Frage von Brecht, warum die Arbeiter Widerstand leisten, antwortet Garbe, es sei angeregt von seiten der Baumenschen (Architekten, Technikern). Bei *Siemens-Plania* seien von siebzig nur zwei Genossen. Brecht fragt weiter, »ist das nicht eine Bewußtseinsfrage? Im Kapitalismus galt es doch als Tüchtigkeit, die Norm zu drücken. Vielleicht sind diese Leute nicht Verbrecher, sondern rückständig«. Garbes Antwort: »Auch das kommt vor« (BBA 558/36). Wieder kommen hier die Kluft zwischen Bewußtsein und Handeln und die Dichotomie *Verbrecher - Arbeiter* ins Spiel. Trotz des Erlebnisses, aus der Partei ausgeschlossen zu werden, steht Garbe der Partei völlig

⁵⁸ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 50-54.

⁵⁹ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 60.

⁶⁰ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 62.

unkritisch gegenüber. Für Garbe repräsentiert die Partei lediglich die Interessen der Arbeiter:

Wenn einzelne Menschen, zum Beispiel der Parteisekretär, gegen mich gearbeitet haben, so war das für mich nicht die Partei. Er ist auch nicht bei Siemens-Plania geblieben. Im Laufe der Zeit hat die SED-Betriebsgruppe ein ganz anderes Gesicht bekommen. Nach und nach sind sie wirklich Genossen geworden, einer wie der andere. Es hat mir die ganze Zeit Kraft gegeben, daß ich wußte, die Partei steht hinter mir. Ich wußte, wenn ich es nicht mehr schaffen kann, dann wird sie mir helfen. Und dann kam auch wirklich die Partei. Ich habe die Partei immer so angesehen, wie mein Großvater, der noch fromm war, die Bibel. Ich bin Kommunist und lese keine Bibel, aber ich glaube an meine Partei, und die Partei ist mein Heiligtum. Für meine Partei werde ich immer kämpfen.⁶¹

Garbes einfaches Verständnis der Partei und sein unkritischer Glaube an ein nahe bevorstehendes sozialistisches Ideal interessierten Brecht:

Ich dachte stets, man muß das Alte vergessen und immer Neues schaffen. Wir wollen doch einmal so weit kommen, daß wir nicht mehr acht Stunden zu arbeiten brauchen. Wir müssen so weit kommen, daß wir nicht wissen, wohin mit der Produktion. Dann arbeiten wir weniger, gehen ins Kulturheim und ins Theater. Dann kommt für uns Arbeiter das Paradies.⁶²

»Immer Neues schaffen« bedeutet für Brecht einerseits die Metamorphose in einen Arbeiter neuen Bewußtseins, die sich im Zeitenlauf vollzieht (vgl den Cidher-Topos, BBA 200/06-09). Andererseits unterstreicht Brecht die Diskrepanz zwischen Bewußtsein und Handeln, die sich bei Garbe im Neuen ergibt:

frage:	warum habt ihr sieben es gemacht?
büsching:	sagen wir, weil wir 1 pfund butter mehr verdienen wollten.
frage:	nicht, weil ihr dem betrieb vorwärts helfen wolltet?
büsching:	das neue daran war vielleicht nur, dass wir dem betrieb vorwärts halfen, indem wir 1 pfund butter mehr verdienten. (BBA 557/05)

⁶¹ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 74.

⁶² Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 75.

I.4. Darstellungen des Helden der Arbeit: Hans Garbe als literarisches Leitbild

Die Lebensgeschichte des Maurers Hans Garbe ist in verschiedenen Formen vielfach dokumentiert worden. Über die spektakuläre Ringofenreparatur von 1949 wurde von Presse und Rundfunk in großer Aufmachung berichtet. Als unermüdlicher »Schaffer« wurde Garbe alsbald zum literarischen Vorbild der Arbeiterwelt unter den neuen Produktions- und Lebensverhältnissen des »real existierenden Sozialismus« während der Aufbaujahre der DDR. Jede der ersten literarischen Darstellungen nähert sich mehr oder weniger dem Sozialistischen Realismus an.

Die ersten Veröffentlichungen dieser Reihe waren zwei Werke von Eduard Claudius: die Reportage *Vom schweren Anfang. Die Geschichte des Aktivisten Hans Garbe* (1950), die zuerst zwischen 4. November und 6. Dezember 1950 in *Neues Deutschland* – der Zeitung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) – und später bei dem Verlag Neues Leben erschien⁶³, und der daraus hervorgegangene »Betriebsroman« *Menschen an unserer Seite* (1951)⁶⁴. Claudius lernte Hans Garbe auf einer Tagung von Aktivisten kennen. In seiner Autobiographie »Ruhelose Jahre« (1968) beschreibt er Garbe keineswegs als den durch die Doktrin des Sozialistischen Realismus verlangten »positiven Helden«: Garbe sei ein »einfacher Mensch«, »schwerfällig«, und ein »unruhiger Charakter« mit »schweren Hände[n]« und einem »schmalen Hungergesicht« mit »unruhig forschenden Augen«. Die wenigen Worte, die Garbe am Rednerpult der Versammlung über die Ofenreparatur ausspricht, seien ihm »schwerer gefallen als acht Stunden in dem heißen Ofen zu stehen«.⁶⁵

⁶³ Eduard Claudius, *Vom Schweren Anfang* (Berlin: Verlag Neues Leben, 1950).

⁶⁴ Eduard Claudius, *Menschen an unserer Seite*, (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1951).

⁶⁵ Eduard Claudius, *Ruhelose Jahre* (Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1968) 363-364.

Claudius glaubte, in Garbes Geschichte einen »Stoff« geeignet für das Darstellen des »Neuen« gefunden zu haben. Beim Schreiben des Romans ließ sich Claudius, ein Maurer von Beruf, sogar bei Siemens-Plania einstellen, um zwei Monate lang neben Garbe und dessen Brigade zu arbeiten. Obwohl der Brecht-Kreis Claudius' Arbeiten für »schlechte Bücher« hielt, in denen er »unmögliche Dinge (barbarisch und Kitsch) erfunden hat« (Notiz Rüllickes: BBA 1375/09), haben seine Darstellungen schon großen Wert in der Geschichte der Aufbau-literatur. Claudius erwies sich als skeptisch gegenüber dem Sozialistischen Realismus und dem Idealbild des »positiven Helden«:

Die Geschichte gab sich mit einer fast fertigen Handlung, mit interessanten Einzelheiten, war prall von alltäglichem Leben. Es gab keine »strahlenden Helden«; gewöhnliche Menschen waren es, die »gehandelt« hatten. Nachdem ich die verschiedensten Menschen kennengelernt, auch den Direktor interviewt hatte, schrieb ich eine Reportage. Als Übung betrachtete ich sie, als Möglichkeit eines Weges zu einem Roman; darum schrieb ich sehr schnell. Sie war mit vielen Schwächen behaftet, das wußte ich. Sie erschien unter dem Titel »Vom schweren Anfang« und wurde mir aus der Hand gerissen. Ich wunderte mich über den Beifall, über das außerordentliche Interesse, das sie allerwärts fand. War sie nicht oberflächlich? Blieben Geschehnis und Handlung, Menschen und Werk nicht im Vordergrund haften?⁶⁶

Claudius' Ablehnung des positiven Helden ist deutlich in *Vom schweren Anfang* und noch präsent in *Menschen an unserer Seite*. Garbe kommt als verbissener Arbeiter vor, der sich unbeholfen ausdrückt und dem alle Hindernisse im Wege stehen. Seine Kollegen und die Parteileitung verspotten zuerst seine Vorschläge und beschimpfen ihn danach als Lohndrücker. (Claudius spitzt diese Verhältnisse zu, indem er eine Sabotage-Handlung einbaut.) Der neue Mensch tritt in diesen Interpretationen als der einfach Handelnde auf: Wichtige Topoi dabei sind das *veränderte Gesicht* des neuen Menschen vs. das Gesicht des alten Menschen und das *Stammeln*, in dem der Gegensatz von Tun und Reden hervorkommt. Zu weiteren Topoi zählen die sozialistische *Weiberfront* – die Rolle der Frau als Wegbereiter einer inneren Revolution – und das *Lernen*: das neue Verhältnis von Hand und Kopf, *Arbeit* und *Lernen*. Claudius stellt durch diese Topoi die

veränderten Eigentums- und Produktionsverhältnisse der DDR dar.⁶⁷ Das Manuskript der Romanfassung, in der die Garbe-Figur *Hans Aehre* heißt, wurde jedoch zunächst vom ersten Verlag abgelehnt: Es sei gegen das erwünschte Abbild des positiven Helden, und die Darstellung des bösen, sabotierenden Parteisekretärs sei zudem »partei feindlich«.⁶⁸ Claudius trennte sich vom Verlag und brachte sein Manuskript zum Verlag Volk und Welt, wo es nach wenigen Tagen angenommen wurde. Laut Wolfgang Emmerich leitete *Menschen an unserer Seite* »eine ganze Serie von Aufbauromanen ein«.⁶⁹

Noch 1951 schilderte Karl Grünberg Garbe in einer Anthologie von Lebensgeschichten verschiedener »Helden der Arbeit« als *Der Mann im feurigen Ofen*.⁷⁰ Im Jahre 1952 veröffentlichte Maximilian Scheer ein kurzes *Porträt* von Hans Garbe in dem Band *Lebenswege in unseren Tagen*.⁷¹ Diese Porträts streben am meisten nach einer sozialistisch-realistischen Wiedergabe des Garbe-Vorfalles. Vor allem bei Grünberg werden alle Widersprüche in Garbes Handeln und Selbstbewußtsein verkleistert; die feurige Haltung des Proleten neuen Bewußtseins wird der feurigen Arbeit der Ofenreparatur gleichgesetzt. Käthe Rüllickes *Hans Garbe erzählt* (1952) ist der letzte Beitrag zu der Reihe von objektiv-realistischen Darstellungen Garbes und gilt, wie bereits besprochen, als Vorstudie in der Arbeit des Berliner Ensembles.⁷²

Neben diesen Darstellungen ist Heiner Müllers *Der Lohndrucker*, 1956-1957 geschrieben, die einzige ausgearbeitete dramatische Auseinandersetzung mit Garbes

⁶⁶ Claudius, *Ruhelose Jahre*, 365.

⁶⁷ s. Falk Strehlow, vor allem Kapitel I.3: "Vom schweren Anfang: »Eduard Claudius' Hans-Garbe-Interpretationen«, 43-54. Strehlow zeigt die Beziehungen dieser Topoi sowohl zu Fjodor Gladkows *Zement* (1924) als auch zu Heiner Müllers *Der Lohndrucker* (1956/1957).

⁶⁸ Claudius, *Ruhelose Jahre*, 383-384.

⁶⁹ Emmerich, 137-139.

⁷⁰ Karl Grünberg, "Der Mann im feurigen Ofen," *Helden der Arbeit* (Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1951) 9-27.

⁷¹ Maximilian Scheer, "Hans Garbe," *Lebenswege in unseren Tagen* (Berlin: Aufbau-Verlag, 1952) 109-114.

⁷² Käthe Rüllicke, *Hans Garbe erzählt*; s. dazu Kapitel I.2 – I.3. dieser Arbeit.

Heldentat.⁷³ Müllers Werk ragt aus den anderen Versuchen weit hervor. In diesem ersten in Zusammenarbeit mit seiner Frau Inge entstandenen Stück war es weder Müllers Absicht, die Ereignisse der Ofenreparatur rein objektiv darzustellen, noch die Leistung als einen unbestreitbar positiven Schritt auf ein sozialistisches Ziel hin zu schildern. Dagegen zeigt Müller anhand der Garbe-Metapher die vielfältigen Widersprüche der Übergangsgesellschaft der Nachkriegszeit und der sich entwickelnden DDR. Am Ende bleibt keineswegs ein zweifellos erreichbares sozialistisches Ideal, sondern vielmehr eine offene Zukunft, die zwar auf dem revolutionären Weg zu einer besseren Gesellschaft führen könnte, aber gleichzeitig das erschreckende Potential bietet, daß sich die Geschichte wiederholen könnte.⁷⁴

I.5. Forschungsstand

Neben den literarischen Gestaltungen des Themas Hans Garbe gibt es mehrere Beiträge von Literatur- und Sozialwissenschaftlern, die weitere Auskünfte über Hans Garbe und die Stadien des Brechtchen Projekts anbieten.

Hildegard Brenners Aufsatz »Schule des Helden: Anmerkungen zu Brechts Büsching-Entwurf« (in dem von ihr herausgegebenen Journal *alternative 91: Brecht-Materialien I: Zur Lehrstückdiskussion*, 1973) schließt den Erstdruck des *Garbe/Büsching*-Projekts ein.⁷⁵ Der Schwerpunkt des Aufsatzes liegt darin, Brechts

⁷³ Heiner Müller, "Der Lohndrucker," *Werke 3: Die Stücke 1*, Hg. Frank Hörnigk (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000) 27-64.

⁷⁴ s. Kapitel III.3. dieser Arbeit.

⁷⁵ Brenner, 212. Brenner hat den Entwurf lediglich »Büsching« betitelt, obwohl in dem Bestand des Brecht-Archivs der Titel deutlich »zu Hans Garbe (Büsching) Nov. 1954« heißt (BBA 925/01). Bock behauptet, der Titel »Büsching« allein sei falsch ("Die Tage des Büsching," Anmerkung 1, 37). Beide Titel werden aber in Brechts Szenenentwürfen und Notizen verwendet und deuten auf die Mehrdeutigkeit in

Arbeit an *Garbe/Büsching* zu skizzieren und auf Rücksicht der damaligen Lehrstückdiskussion zu untersuchen, inwieweit *Garbe/Büsching* als Lehrstück mit Parabelcharakter betrachtet werden kann. Entscheidend sei Brechts Interesse an den unterschiedlichen Ebenen von »Handeln« und »Wissen«. Bei *Garbe* »ergibt sich das Bild eines Mannes, der Geschichte macht und zum Denkmal gemacht wird: der das Notwendigste tat – aber kaum wußte, was er tat.«⁷⁶ Am Stoff sieht Brenner Brechts Denkvorgang gegenüber einem »in den Stand des Mehrwissenden« versetzten Publikums:

Blieb für den Stückschreiber Brecht die Frage, auf welche Weise das Publikum den scheinbaren Widerspruch von naiver Motivation (Bewußtseinsebene) und den weitreichenden gesellschaftlichen Folgen solcher Taten (Handlungsebene) auflösen, darin den gesellschaftlichen Kausalnexus freilegen sollte.⁷⁷

Brenner deutet darauf hin, daß die historische Subjektwerdung *Garbes* »im Konflikt der alten mit den neuen Haltungen, innerhalb des Helden und in seiner Umgebung, als aufbrechende und sich in neuen Konflikten fortsetzende Widersprüche sinnfällig gemacht werden« sollte. Dennoch dementierten aber »die Ereignisse um den 17. Juni 1953 [...] diese Logik von Geschichte«.⁷⁸ Hierauf sieht Brenner das entscheidende Moment des endgültigen Stückaufrisses, denn »die innerbetrieblichen Kämpfe des ersten Teils erhalten durch die Ereignisse des Jahres 1953 Parabelcharakter«:

In dem großen Akt über den 17. Juni hätte die Entfesselung derselben Konflikte, Gegensätze und Widersprüche dargestellt werden müssen, die in der zentralen Ofenszene schon wirksam waren.⁷⁹

Brechts Gedanken über das Projekt und dessen Beziehung zum *Fatzer*-Fragment hin. S. Kapitel III.2 dieser Arbeit.

⁷⁶ Brenner, 214.

⁷⁷ Brenner, 217.

⁷⁸ Brenner, 216 u. 218.

⁷⁹ Brenner, 218-219.

Durch diese Ereignisse wurde die Arbeiterschaft der DDR wieder zum Objekt der Geschichte, was bedeutete, daß »der Sinn des ›Helden‹ nur sein Untergang sein« konnte.⁸⁰

Brenner behauptet, daß die grundsätzlichen Widersprüche der sozialistischen Übergangsgesellschaft, zugespitzt durch die Ereignisse des 17. Juni, in denen »der Aktivist Büsching untergeht, seinesgleichen aber noch nicht erübrigt«, »das Stück in dieser Form ungeeignet für Theater mit Publikum« machten. Laut Brenner ist der Plan also als Lehrstück zu begreifen, wodurch die gesellschaftlichen Gegensätzlichkeiten vor und nach dem 17. Juni erprobt werden können. In dieser Weise werde das »Problem der Übergangsgesellschaft« (»die Notwendigkeit des Helden zwecks Abschaffung des Helden«) dialektisiert.⁸¹ Die Rolle des Schülers, die Brecht im Szenenplan vom November 1954 in die Fabel einführt, sei (vermutlich im Sinne der *Maßnahme*, M.D.) der Wissende, der in dieser Übergangszeit »den Staat ›von außen‹ gesehen und seine Konsequenzen daraus gezogen hat« und »die Identität von Wissen und Handeln in Aussicht«⁸² stellt. Eine in die Gesellschaft eingreifende – und wohl experimentelle – Aufführungsmöglichkeit im Stil der Lehrstücke stellt sich Brenner vor in einer durch die verschiedenen Darsteller »wechselweisen Übernahme der Rolle des Büsching und der seine Taten abwägenden Chöre, in der Veränderung der Konditionen und der Erprobung entsprechend veränderter Aktionen und Reaktionen«. Den »Ausweg« eines Lehrstücks sieht Brenner also als die einzige Möglichkeit, »einen historisierenden Standpunkt gegenüber [der] Gegenwart zu finden«⁸³. Indem Brenner jedoch *Garbe/Büsching* lediglich als DDR-Lehrstück versteht, übersieht sie – trotz ihrer Erkenntnis der

⁸⁰ Brenner, 221.

⁸¹ Brenner, 221.

⁸² Brenner, 220.

unterschiedlichen Entstehungsstufen – den ästhetischen Zusammenhang mit dem *Fatzer*-Fragment als Versuchsanordnung und verliert dabei die Möglichkeit, *Garbe/Büsching* mit anderen Projekten des Berliner Ensembles zu verbinden.

1974 erschien Bernhard Greiners Band *Von der Allegorie zur Idylle: Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR* (1974), das auf die Problematik »Held der Arbeit« als literarisches Leitbild am Beispiel verschiedener Garbe-Interpretationen (Claudius, Rüllicke, Brecht, Müller) eingeht. Greiner führt den thematischen Begriff des Helden der Arbeit als literarisches Leitbild des neuen Menschen der DDR auf das sowjetische Modell zurück, und zwar auf »Gorkis Rede auf dem ersten Unionskongreß der Sowjetschriftsteller 1934«. ⁸⁴ Im Mittelpunkt der Literatur der Übergangsgesellschaft DDR sieht Greiner in erster Linie den inhärenten Widerspruch zwischen der Wirklichkeit einer noch nicht zum Sozialismus herangewachsenen Gesellschaft und der absoluten Vorwegnahme des sozialistischen Ideals.

Revolutionärer Optimismus vermag das Ziel des vollendeten Sozialismus aus der Gewißheit, daß es erreicht wird, nicht nur im Bild der Gegenwart freizulegen, sondern auch als schon gegenwärtige Wirklichkeit versuchend vorwegzunehmen [...] ⁸⁵

In diesem Sinne ist »sozialistisch-realistische Literatur [...] im Spannungsfeld einer doppelten Funktion zu erkennen: Mittragen der gesellschaftlichen Wandlungsprozesse, die von der politischen Führung zur Durchsetzung eines sozialistischen Gesellschaftssystems eingeleitet werden und Verschleiern dabei auftretender grundlegender Widersprüche zwischen Weg und Ziel«. ⁸⁶ So verstanden habe solche Literatur die Aufgabe, das neue Publikum zu gewinnen und dadurch umzuerziehen – ein didaktisches »Hinwirken auf eine Verhaltensänderung des Lesers«, wie auch in

⁸³ Brenner, 221.

⁸⁴ Bernhard Greiner, *Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR* (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1974) 56.

⁸⁵ Greiner, 61.

⁸⁶ Greiner, 64.

offiziellen Äußerungen zur Literatur in der DDR (besonders in der Formalismus-Kritik) schon angekündigt war.⁸⁷ Mittel dieser Aufgabe sei die allegorische Vergegenwärtigung des sozialistischen Ideals, wobei das Besondere oder Einzelne (wie etwa der Garbe-Vorfall) als kennzeichnend für das Allgemeine oder Alltägliche sein sollte.

Auch Greiner versteht Brechts Arbeit an *Garbe/Büsching* als »Entwürfe zu einem Aktivisten-Lehrstück«.⁸⁸ Richtig identifiziert Greiner die allgemeinen Probleme des unvollendeten Projekts:

Daß [Brecht] das Stück nicht ausgeführt hat, kann nicht nur auf die problematische politische Situation der DDR zurückgeführt werden, in der sein Ansatz erheblichen Widerspruch hervorgerufen hätte, sondern auch auf seine Unsicherheit über eine angemessene dramatische Auseinandersetzung mit der eigenen sozialistischen Gegenwart.⁸⁹

Die Parallele zum *Fatzer*-Fragment erblickt er dann, daß beide Texte dem reinen Lehrstücktypus entsprechen. Diese Feststellung nimmt er jedoch kurz darauf wieder zurück:

Brechts Entwürfe zu einem Garbe-Drama weisen nicht in Richtung dieser idealen Form des Lehrstücks, Ansätze zu der geforderten »erkennbar pädagogischen Dramatik« lassen sich jedoch bestimmen.⁹⁰

Dennoch deutet Greiner darauf hin, daß Brecht den Helden der Arbeit »als Lernobjekt und nicht als Leitbild konzipiert« und auf eine Identifikation des Zuschauers mit diesem Helden verzichtet, um den Zuschauer dem Stück gegenüberzustellen. Entsprechend Brenners Bemerkung zu Garbes naivem Bewußtsein erklärt Greiner, daß Brecht »dem Helden eine nur beschränkte Einsicht in den Zusammenhang des Geschehens zutraut, fernerhin, daß er ihn in eine zutiefst widersprüchliche Welt stellt, in der über richtiges und falsches Verhalten nicht schon im vorhinein entschieden ist«.⁹¹ Über eine sehr

⁸⁷ Greiner, 64.

⁸⁸ Greiner., 82.

⁸⁹ Greiner, 84.

⁹⁰ Greiner, 84.

⁹¹ Greiner, 84.

gründliche Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Bedingungen der Literatur in den frühen Jahren der DDR hinaus analysiert Greiner sehr genau die einzelnen Garbe-Interpretationen. Dabei bleibt jedoch die Entstehungsgeschichte von Brechts *Garbe/Büsching* völlig ausgeblendet. Käthe Rüllickes Büchlein *Hans Garbe erzählt* zählt Greiner nicht zu den Auseinandersetzungen des Berliner Ensembles mit dem Stoff, sondern sieht es im Grunde als eigenständiges Produkt.

Wolfgang Schivelbusch beschäftigte sich 1974 mit *Garbe/Büsching* in seiner Analyse *Sozialistisches Drama nach Brecht*.⁹² Schivelbusch bezieht sich auf Brechts Unterscheidung zwischen »der Großen und der Kleinen Pädagogik« (1930), indem er Brechts Bemühungen in der DDR als »der kleinen Pädagogik« entsprechend versteht, wonach die grundsätzliche »Zweiteilung« des Theaters in Spieler/Zuschauer oder Bühne/Publikum noch besteht.⁹³ Einen Widerspruch sieht Schivelbusch also darin, »daß Brecht in der Öffentlichkeit »großes« Theater am Schiffbauerdamm [...] machte und gleichzeitig das radikal Andere des Lehrtheaters für das eigentlich Zukunftsweisende hielt, es aber nicht praktizierte«.⁹⁴ Eine Auflösung dieses Widerspruchs erblickt er jedoch in *Garbe/Büsching*, »dem Projekt, das Brecht offenbar in einer Wiederannäherung an die

⁹² Wolfgang Schivelbusch, Sozialistisches Drama nach Brecht: Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1974).

⁹³ vgl. Brecht, »Die Große und die Kleine Pädagogik«, in: Reiner Steinweg, Hg., Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976) 51: »Die Große Pädagogik verändert die rolle des spielens vollständig. sie hebt das system spieler und zuschauer auf. sie kennt nur mehr spieler die zugleich studierende sind. nach dem grundgesetz ›wo das interesse des staates ist, bestimmt die begriffene geste die handlungsweise des einzelnen‹ wird das imitierende spielen zu einem hauptbestandteil der pädagogik. demgegenüber führt die Kleine Pädagogik in der übergangszeit der ersten revolution lediglich eine demokratisierung des theaters durch. die zweiteilung bleibt im grunde bestehen jedoch sollen die spieler möglichst aus laien bestehen (die rollen sollen so sein, daß die laien laien bleiben müssen) berufsschauspieler samt dem bestehenden theaterapparat zum zweck der schwächung der bürgerlichen ideologischen positionen im bürgerlichen theater selber verwendet [werden] und das publikum aktivisiert werden. stücke und darstellungsart sollen den zuschauer in einen staatsmann verwandeln. deshalb soll im zuschauer nicht an das gefühl appelliert werden das ihm erlauben würde ästhetisch abzureagieren sondern an seine ratio. die schauspieler müssen dem zuschauer figuren und vorgänge entfremden so dass sie ihm auffallen. der zuschauer muss partei ergreifen statt sich zu identifizieren.«

⁹⁴ Schivelbusch, 26.

Form der Lehrstücke ausführen wollte»: »Publikums-Theater in der Praxis, Lehrstück-Theater in der Theorie.«⁹⁵ Bezüglich *Garbe/Büsching* will Schivelbusch einerseits nicht »aus den wenigen Äußerungen Brechts, die zudem noch von Dritten überliefert sind, à tout prix ein kulturrevolutionäres Brecht-Konzept aus dem Untergrund [...] stampfen. Andererseits sind diese Äußerungen nicht zu leugnen.« Aufgrund des Mangels an veröffentlichtem Material muß Schivelbusch allerdings Spekulation »ankündigen«.⁹⁶ Die Beziehung zu *Fatzer* erwähnend, muß er zugeben, »die Übernahme des Namens [Büsching] wird kaum zufällig sein, ihre Bedeutung kann hier jedoch nicht untersucht werden.«⁹⁷

Schivelbusch bemerkt aber, »daß Brecht sich im ›Büsching‹ möglichst getreu an die Biographie von Hans Garbe halten wollte, daß die Form der Darstellung jedoch stark stilisiert, verfremdend sein sollte, angesiedelt formal zwischen »Maßnahme«, »Fatzer«, »Mutter«.⁹⁸ Das Novum am Projekt sei der nicht parabolisierte Schauplatz der DDR-Gegenwart. Es fehlt in seiner Analyse die Bedeutung des 17. Juni 1953 in der Entstehungsgeschichte. Trotzdem kommt Schivelbusch zu der wichtigen Einsicht, daß die Geschichte des Schülers im Szenenplan von November 1954 mehr an die Andreas-Figur in *Galilei* erinnere, in beiden Fällen der Schüler »das Prinzip Hoffnung« repräsentiere:

Soweit es die Fabel betrifft, ist die Perspektive von »Büsching« also eher in der Art von »Galilei« beabsichtigt gewesen – offen, unentschieden, widerspruchsvoll, dialektisch – als in der der »Mutter«. Inwieweit die beabsichtigten Chöre das Verhalten der Figuren in der Fabel auf eine andere Perspektive hin kommentiert hätten, bleibt, weil es zu diesen Chören kein veröffentlichtes Material gibt, eine unbeantwortete Frage.⁹⁹

⁹⁵ Schivelbusch, 27.

⁹⁶ Schivelbusch, 27.

⁹⁷ Schivelbusch, 27.

⁹⁸ Schivelbusch, 29.

⁹⁹ Schivelbusch, 30-31.

Selbst Heiner Müller bezieht sich auf Brechts *Garbe/Büsching* in dem wohlbekannten Aufsatz »Keuner ± Fatzer«¹⁰⁰. Auch Müller ordnet den Versuch *Garbe/Büsching* zwischen den Polen *Fatzer – Maßnahme* ein. Daß das Stück Fragment blieb, sieht Müller als Ergebnis von Brechts (Miß-)Verständis der neuen Verhältnisse in der DDR:

Brechts Schwierigkeit, ein DDR-Material in den Griff zu bekommen, ist an der Geschichte des *Büsching*-Projekts abzulesen. [...] Brecht hatte sein Formenarsenal ausgebildet im Umgang mit einer andern Wirklichkeit, ausgehend von der Klassenlage und auf die Interessen des europäischen Proletariats vor der Revolution. [...] Das Netz seiner (Brechts) Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon »die Klasse« eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen; gerade die Bauarbeiter, die den ersten Streik in der damaligen Stalinallee in Berlin initiierten, zu großen Teilen deklassierter Mittelstand: ehemalige Wehrmachtsoffiziere, Beamte des faschistischen Staatsapparats, Studienräte usw., dazu gescheiterte Funktionäre der neuen Bürokratie; der Große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten, nicht freizulegen mit der einfachen Verfremdung, die auf der Negation der Negation basiert.¹⁰¹

Gegenüber Schivelbusch erkennt Müller aber den experimentellen Charakter im Stückprojekt durch die Verbindung mit dem *Fatzer*-Fragment:

Der Name *Büsching*, wie andre Figurennamen im *Garbe*-Projekt, verweist auf das *Fatzer*-material, Brechts größten Entwurf und einzigen Text, in dem er sich, wie Goethe mit dem *Faust*-Stoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.¹⁰²

Müllers Deutung steht also der Ansicht entgegen, *Garbe/Büsching* sei lediglich als Kapitel eines didaktischen Programms zu verstehen, als Lehrstück, das ein Publikum durch die Kritik zur Selbstveränderung zwingen würde.

Wolfgang Niesler untersuchte 1983 »Brechts Arbeit am *Garbe*-Stoff aus politökonomischer Sicht«.¹⁰³ Hier geht es darum, über die Arbeit am *Garbe*-Stoff im Rahmen der veränderten Produktions- und Eigentumsverhältnisse der sich entwickelnden

¹⁰⁰ Heiner Müller, "Fatzer ± Keuner," *Brecht-Jahrbuch 1980*, hg. Reinhold Grimm u. Jost Hermand (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981) 14-21.

¹⁰¹ Müller, "Fatzer ± Keuner," 18-19.

¹⁰² Müller, "Fatzer ± Keuner," 20.

DDR nachzudenken. Nieslers Arbeit unterstützt die These, daß Brecht in *Garbe/Büsching* Verhaltensweisen vorführe, »damit der Zuschauer sich der Verhältnisse bewußt werden kann, in denen er lebt, damit der Zuschauer sich selbst gegenüber eine kritische Stellung einnehmen kann«¹⁰⁴.

Wenige Wissenschaftler aber haben sich so direkt mit dem Lebenslauf Hans Garbes beschäftigt wie Stephan Bock, der durch die 70er und 80er Jahre hindurch eine umfangreiche Chronik zum Leben Garbes und Brechts Beschäftigung damit zusammengestellt hat.¹⁰⁵ Daß Bock seine Chronik – obwohl bibliographische Quellen kaum angegeben werden – u.a. aus den bereits erwähnten literarischen Schilderungen Garbes verfaßt hat, ist erkennbar. Darüber hinaus setzte sich Bock mit dem Stoff in drei wichtigen Punkten auseinander. Er bezieht sich auf das Projekt zum Thema »Alternativen – Der Brecht-Kreis und Versuche der Neukonstituierung der materialistischen Dialektik« in seinem 1980 erschienenem Band *Literatur Gesellschaft Nation: Materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur (1949-1956)*¹⁰⁶, und deutet 1981/82 weiter darauf hin in »Brechts Vorschläge zur Überwindung der ›Deutschen Misere«.¹⁰⁷ Vor allem greift er den Garbe-Stoff auf in dem Aufsatz »Die Tage des Büsching: Brechts *Garbe* – ein deutsches Lehrstück« (1989), womit die ausführliche Chronik verknüpft wird.

¹⁰³ Wolfgang Niesler, "Brechts Arbeit am Garbe-Stoff aus politökonomischer Sicht," *Brecht 83: Brecht und Marxismus* (DDR-Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983), 305-310.

¹⁰⁴ Niesler, 310.

¹⁰⁵ Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rülickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*". Ergänzt und erweitert wird diese Chronik in dem späteren Aufsatz "Die Tage des Büsching: Brechts ›Garbe‹ - ein deutsches Lehrstück", *Dramatik der DDR*, hg. Ulrich Profitlich (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987) 19-77.

¹⁰⁶ Stephan Bock, *Literatur, Gesellschaft, Nation: Materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur; (1949-1956)*, (Stuttgart: Metzler, 1980) 228-236.

¹⁰⁷ Stephan Bock, "Brechts Vorschläge zur Überwindung der deutschen Misere," *Deutsche Misere einst und jetzt: Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Das Preussensyndrom in der Literatur der DDR*. Jahrbuch zur Literatur in der DDR, hg. im Auftrag des Arbeitskreises Literatur und Germanistik

Als Vorschlag zur Überwindung der ›Deutschen Misere‹ versteht Bock das *Garbe/Büsching*-Projekt, »nicht als Schaustück konzipiert, sondern als Lehrstück«¹⁰⁸, als ein aufschlußreiches Indiz dafür, daß Brecht die Agitproptradition durch Experimente und Modellbücher, einschließlich *Theaterarbeit* (1952), in seiner theatralischen Arbeit wieder aufgegriffen hat. In *Literatur Gesellschaft Nation* führt er dies mit Rücksicht auf die Methodologie im *Garbe*-Stoff aus. Er deutet wesentlich darauf hin, daß Brecht seine Assistenten aufgefordert habe, Gegenwartsgeschichten der DDR zu suchen und entsprechendes Material zu sammeln; hierzu gehöre die Arbeit Käthe Rüllickes am *Garbe*-Stoff. Somit erhellt er den tiefen Experimentcharakter des Projekts.¹⁰⁹ Erst in »Die Tage des Büsching« befaßt sich Bock ausführlich mit der Thematik des Stückprojekts. Die wichtigste seiner Thesen bezieht sich auf die Übernahme des Namen *Büsching*, die er mit historischer Plausibilität auf die *Fatzer*-Arbeit zurückführt:

1923 setzten drei Landsknechtsgestalten ganze Gebiete der Republik in Angst und Schrecken. Sie trugen unheimliche, an Zeiten des Breughel erinnernde Namen: Hein Büsching, Hermann August Fahlbusch, Erich Klapproth. Diese drei, Feldwebel alle, operierten als ›Kommando z.b.V.‹ – sie waren Fememörder der berüchtigsten Art. Befehligt wurden sie von einem Oberleutnant Paul Schulz, führender Leiter dieser gegen den polnischen ›Feind im Osten‹ gebildeten Arbeitskommandos der Schwarzen Reichswehr, auch: ›Schwarze Kader‹ genannt. [...]

Zur Jahreswende 1926/1927 kippt ein Mord des Jahres 1923 nach dem anderen auf, der Name Paul Schulz kommt für drei Jahre nicht mehr aus der (Berliner) Tagespresse noch aus den Gerichtsakten. Vorgeladen werden alle vier, greifbar jedoch sind nur drei. Der vierte, brutalste von allen, ist untergetaucht: Hein Büsching.

Parallel zu diesen Presse- und Gerichts-›Karrieren‹ (1927-1929) beginnen die vier ihre literarische ›Karriere‹ bei Bertolt Brecht.¹¹⁰

Bock erkennt, daß im *Fatzer* die Fememörder der Schwarzen Kader »gedreht«, negative und positive Helden einander gegenübergestellt werden¹¹¹, vermag jedoch nicht zu

in der DDR v. Paul Gerhard Klussmann u. Heinrich Mohr. Band 2. (Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981/1982) 49-67.

¹⁰⁸ Bock, "Deutsche Misere", 65; dazu Bock, "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*," Anmerkung 27, 99.

¹⁰⁹ Bock, *Literatur, Gesellschaft, Nation*, 233-236.

¹¹⁰ Bock, "Die Tage des Büsching," 19-21.

¹¹¹ Bock, "Die Tage des Büsching," 22: »Die deutschen Revolutionären hatten ihr Leben nie leben können, doch galt dies, auf verheerende Weise, nicht auch *und gerade* für die deutschen Konterrevolutionäre?«

klären, warum sie Brecht »im Namen des Büsching [für] jedoch zitabel« hielt.¹¹² Auch hier bezeichnet Bock die ersten Phasen des Projekts als Brechts Weise zur »Selbstverständigung«. Er sieht den Wendepunkt der Projektentwicklung in den Ereignissen des 17. Juni 1953 und legt dadurch viel Wert auf den Namenswechsel Büsching – Garbe:

Der *Fatzer* basierte auf dem deutschen Stoff, im Leben des Hans Garbe sah Brecht den ersten neuen deutschen Stoff. Der auf die Füße gebrachte ›Büsching‹ entfaltete eine vielen bekannte Stofffülle, und er ließ an Kritik nichts zu wünschen übrig. Hans Garbe, das ist das Neue (Brecht hält daran unbeirrt fest bis zu seinem Tode). Jedoch: Wer so regiert wie vor dem 16. Juni, ohne die Erfahrung eines Garbe, liefert die Garbes den Büschings aus. So gesehen, könnte der *Garbe* von 1954 im Titel auch *Büsching* heißen, umgedreht [...]. Büsching: das ist die Zeit, das Gesamtnationale. Der Held aber heißt: Garbe.¹¹³

Obwohl spekulativ, ist die These zum größten Teil plausibel und erfordert weitere Untersuchung mit Rücksicht auf Brechts *Fatzer*-Arbeit.

Die letzte Hauptthese des Artikels, daß die Schüler-Figur des Szenenplans vom November 1954 eindeutig den Brecht-Schüler Martin Pohl darstellt, ist weniger überzeugend. Pohl wurde am 22. Februar 1953 verhaftet und neun Monate später aufgrund von »geheimdienstlicher Spionage« zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt. Brecht hat sich für dessen Freilassung eingesetzt und ihn sogar mit Übersetzungsaufträgen mittelhochdeutscher Texte versorgt; dennoch kam Pohl erst 22 Monaten später, im Dezember 1954, aus dem Gefängnis. Im Januar 1955 ist er in den Westen gegangen.¹¹⁴ Bocks Folgerung, daß Brecht seinen Schüler »so dringend für den ›Garbe‹ brauchte« hat keinen Beleg und scheint, wie Pohl selbst ausdrückt, »ein bißchen zu hochgegriffen«.¹¹⁵

¹¹² Bock, "Die Tage des Büsching," 22.

¹¹³ Bock, "Die Tage des Büsching," 30

¹¹⁴ Martin Pohl, "Im Labyrinth: Der Fall des Martin Pohl, von ihm selbst erzählt," Der Monat: Eine internationale Zeitschrift Oktober 1995: 41-48.

¹¹⁵ Erdmut Wizisla, "Einer der begabtesten unserer jungen Dichter": Gespräch mit Martin Pohl über Brecht," I'm Still Here / Ich bin noch da, Hg. Maarten van Dijk et al., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997) 96: »In seinem Aufsatz über Brechts *Garbe*-Projekt in dem von Ulrich Profitlich herausgegebenen Band *Dramatik der DDR* bezeichnet Stephan Bock mich als Brechts ›literarischen Sohn‹. Mir ist das ein bißchen zu hochgegriffen.

Zwar sind die Beziehung Lehrer/Schüler sowie die impliziten deutsch-deutschen Verhältnisse in der Flucht des Schülers nach dem Westen nicht zu übersehen, jedoch finde ich die ästhetische Rolle des Schülers als Lernender beträchtlich aufschlußreicher. Diese These wird in Verbindung mit der *Maßnahme* im Kapitel III.2 dieser Arbeit weiter verfolgt.

Bocks Chroniken und Bemerkungen zum *Garbe/Büsching*-Projekt im Rahmen der DDR-Literatur sind also für die weitere Analyse erheblich; seinen Studien fehlt jedoch meiner Ansicht nach eine konkret ausgeführte Verknüpfung zwischen Thematik und Methode.

Seitdem Heiner Müller 1988 seinen *Lohndrucker* für das Deutsche Theater Berlin neu inszeniert hat, ist das Interesse am Thema bis in die 90er Jahre gestiegen. Dennoch setzt auch Francine Maier-Schaeffer 1992 das *Garbe/Büsching*-Projekt mit einem «échec d'une tentative de mise en forme du ›Lehrstück‹»¹¹⁶ gleich. Maier-Schaeffer faßt in ihrem Kapitel den Rahmen des Stückplans, dessen Beziehung zur *Fatzer*-Problematik, und die Verhältnisse zu Müllers *Lohndrucker* gut zusammen. Angeregt durch Müllers Inszenierung, betont sie die Problematik des positiven/negativen Helden: Müller verwendete die Figur eines DDR-Verbrechers, Werner Gladow, der 1950 wegen mehrfachen Mords (und anderer Delikte) hingerichtet wurde. Wie im *Büsching* der 20er Jahre sieht Müller in Gladow den Gegenpol von Hans Garbe:

Fatzer, à l'instar de Garbe, Büsching réel et Büsching ›renversé‹, est le héros double, ›bon‹ ou ›mauvais‹ selon les circonstances et selon les personnes qui le jugent. [...] La relation Garbe/Gladow, ou Garbe/Büsching, symbolise la contradiction du héros qui se matérialise dans les concepts de héros ›positif‹ / héros ›négatif‹.¹¹⁷

Bock folgert sogar, Brecht konnte seinen *Garbe* nicht schreiben, weil ihm wie *Garbe* sein Lehrling abhanden gekommen war. Das ist ein bißchen spinnert.«

¹¹⁶ Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le «Lehrstück»*, (Bern: Peter Lang, 1992) 72.

¹¹⁷ Maier-Schaeffer, 78-79.

Maier-Schaeffer bemerkt schließlich, daß Brecht »se tourna de plus en plus vers les formes de l'agitprop qui avaient été mises en oeuvre sous la République de Weimar«, und daß es also von »questions restées ouvertes« handele, für die Brecht selbst keine konkreten Antworten geliefert habe.

Die letzte Auseinandersetzung mit dem Garbe-Stoff ist meines Wissens eine unveröffentlichte Magisterarbeit von Falk Strehlow an der Humboldt-Universität zu Berlin.¹¹⁸ Strehlow untersucht in archäologischer Weise die »intertextuelle[n] Verwandtschaftsverhältnisse« der Figur Balke (Garbe) in Müllers *Lohndrucker* als exemplarisch für die Vielschichtigkeit in Müllers Gesamtarchiv literarischer Darstellungen. In seiner Analyse werden dieselben bereits umrissenen Pole untersucht: der Mensch vs. die Verhältnisse im Wandel; Desertion vs. Verrat; Held vs. Verbrecher. Als Teil der Entwicklung der »Motiv/ge/schichten« im *Lohndrucker* wird Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt diesem letzten gegenübergestellt:

Die Wandlungsprozesse in Brechts Hans-Garbe-Interpretation werden von ihm als Ereignisse einer kontinuierlichen Geschichte – einer Geschichte im zeitlichen Kontinuum – dargestellt. Brechts Interesse an dem Stoff orientiert sich an der Frage: wie *entwickelt* sich das neue Bewußtsein. Müller wird in seiner Hans-Garbe-Interpretation dieser Darstellungsweise eines geschichtlichen Wandels widersprechen. Die Größen *Zeit* und *Kontinuum* erfahren bei ihm eine deutliche Umakzentuierung bzw. eine gänzliche Vernachlässigung zugunsten der Beschreibung der Veränderung selbst. Die Geschichte befindet sich auf einer neuen ›Stufe‹.¹¹⁹

Statt die Achse *Fatzer – Maßnahme* lediglich zu wiederholen, betrachtet Strehlow *Garbe/Büsching* eher in der Ordnung der Fragmente, die die Entstehungsstufen der Müllerschen DDR-Thematik ausmachen: *Fatzer, Glücksgott, Büsching, Lohndrucker, Korrektur, Germania Tod in Berlin*.¹²⁰

¹¹⁸ Falk Strehlow, „Balkes intertextuelle Verwandtschaftsverhältnisse: *Der Lohndrucker*, Heiner Müller, 1956/57 – Motiv/ge/schichten,“ (Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2000).

¹¹⁹ Strehlow, 85-86.

¹²⁰ Strehlow, 77.

In diesem Kapitel habe ich die Grundlage und Forschungsstand des *Garbe/Büsching*-Projekts dargelegt. Im zweiten Kapitel soll das *Garbe/Büsching*-Projekt aus dem Blickwinkel von Brechts Ästhetik und Praxis in der DDR untersucht werden.

II. THEORIE UND PRAXIS IN DER DDR:

»DIE DARSTELLUNG DES NEUEN IST NICHT LEICHT«

»Wenn wir Helden erdichten wollen, und das sollen wir, dann müssen wir erst suchen, die Helden von heute zu Gesicht zu bekommen«, notierte Brecht 1956 in Vorbereitung auf seine Rede auf dem IV. Schriftstellerkongreß der DDR (GW 19, 552-555). Die Rede und deren Notizen bringen Brechts Erfahrungen beim Darstellen des Neuen in der DDR deutlich zum Vorschein. Die darin enthaltenen Überlegungen lassen sich wohl auch auf seine Auseinandersetzung mit dem Garbe-Stoff anwenden. So schrieb er weiter: »Es genügt nicht, einen Karl Moor, aber mit sozialistischem Bewußtsein, zu schaffen, oder einen Wilhelm Tell, aber als kommunistischer Funktionär, oder einen Zriny als Jakobiner«. Um den Kampf des Neuen gegen das Alte als Thema zu haben, muß man »es auch für Menschen alten und neuen Schlages beschreiben und für Menschen, die Alten und Neuen in sich haben«. Für Brecht war in der DDR »ein kräftiger Versuch gemacht«, eine Umschulung in Gang gesetzt worden. Die deutsch-deutschen Verhältnisse, verkörpert in der Grenze zwischen der DDR und der Bundesrepublik, entsprechen jedoch nicht genau diesem Kampf, sondern »eine Trennung [ist] überall in ganz Deutschland zu fühlen, überall kämpft das Neue mit dem Alten, der Sozialismus mit dem Kapitalismus«. Dieser Kampf muß sich auch in einzelnen Menschen vollziehen: »Die alten Ideale reichen bei weitem nicht aus, das heißt, wir müssen mit dem Kleinbürger in uns Schluß machen«. Die Aufgabe der Künste ist es, die Widersprüche dieser Übergangsepoche darzustellen. Brecht weiter:

Das können wir beinahe nur, indem wir, wie ich sagte, den neuen Helden in seinem Alltag sichten, in seinen mühselig schrittweisen Kämpfen mit dem Sumpf und dem Rückstand, in seiner historischen Besonderheit. Wir werden ihn in all seinen Schwächen als einen Helden neuer Art erkennen müssen, mit Tugenden alter und neuer Art, aber besonders neuer Art. Wir werden sehen, daß ihn Schwierigkeiten nicht entmutigen,

sondern reizen. Gerade das Unfertige steigert seine Produktivität. »Das ist schwer«, sagt er, »das wollen wir machen«. Von allen Farben deprimiert ihn am tiefsten das Rosenrot.

Der neue Mensch, aktives Mitglied seiner Klasse, mag die Erfüllung eurer Träume sein, aber er erfüllt sie gewiß in höchst unerwarteter Weise.

Der Versuch, den »neuen Menschen« am Beispiel von Hans Garbe darzustellen, hatte Brecht bereits belehrt. Der Anspruch, das Neue auf die Bühne zu bringen, verlangt weiteres Experimentieren: »Den unaufhörlichen *Experimenten* der revolutionären Partei, die unser Land umgestalten und neugestalten, müssen Experimente der Kunst entsprechen, kühn wie diese und notwendig wie diese. Experimente ablehnen, heißt, sich mit dem Erreichten begnügen, das heißt zurückbleiben«. In Frage kämen die »Begeisterung für das Neue« und die »Kenntnis der Dialektik«, denn, wie Brecht die Notizen beschließt, die »Darstellung des Neuen ist nicht leicht«. ¹²¹ Hier, in der sich entwickelnden DDR-Gesellschaft, forderte Brecht noch eine permanente Revolution, welche sich nicht mit einem durch den sozialistischen Realismus geprägten Kunstbegriff begnügen durfte.

In diesem Kapitel soll der größere Rahmen von Brechts theoretischen Überlegungen in der DDR mit Rücksicht auf das *Garbe/Busching*-Projekt erörtert werden. Diesbezüglich sollen zunächst Aspekte seines wichtigsten ästhetischen Texts, des *Kleinen Organons für das Theater*, diskutiert werden. Darauf folgend soll *Garbe/Büsching* im Rahmen der Entwicklung dieser Ästhetik in eine *Dialektik auf dem Theater* untersucht und an den weiteren Beispielen von dem *Katzgraben*-Projekt und der *Coriolan*-Bearbeitung veranschaulicht werden.

¹²¹ vgl. Wizisla., 1898 / Bertolt Brecht / 1998: »...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«: *22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben*, 190.

II.1. Die Ästhetik im *Kleinen Organon für das Theater* (1948)

Das *Kleine Organon für das Theater*¹²², geschrieben 1948 in Zürich, stellt Brechts ersten Versuch dar, seine theatralische Ästhetik systematisch aufzuzeichnen. Ziel dieses Abschnitts ist nachzuvollziehen, inwieweit Aspekte des *Kleinen Organons* sich auf die Auseinandersetzung mit dem Garbe-Stoff anwenden lassen und sogar die Schwierigkeiten des Projekts voraussehen.

Das *Kleine Organon* beschreibt in 77 Abschnitten Brechts Ansichten eines Theaters des »wissenschaftlichen Zeitalters«. Er behauptet, »die nobelste Funktion, die wir für *Theater* gefunden haben«, sei die der »Vergnügung« (1-2). Das Anliegen des Theaters sei seit jeher, indem es Abbildungen von Geschehnissen zwischen Menschen auf die Bühne bringt, »die Leute zu unterhalten« (3). Da die Art, wie Menschen zu verschiedenen Zeiten zusammenlebten, anders war, und ihre Vergnügungen ebenso verschieden, so mußte das Theater »andere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens liefern, nicht nur Abbildungen anderen Zusammenlebens, sondern auch Abbildungen anderer Art« (7). In Frage kommt jedoch, ob wir die »speziellen Vergnügungen, die eigentliche Unterhaltung« des wissenschaftlichen Zeitalters überhaupt entdeckt haben (11). Die Hauptthese des *Kleinen Organons* ist deshalb, wie Brecht in seinem Arbeitsjournal notierte, »daß ein bestimmtes Lernen das wichtigste Vergnügen unseres Zeitalters ist, so daß es in unserem Theater eine hervorragende Stellung einnehmen muß« (AJ 2: 18. 8. 48, 518).

Die Entwicklung der Naturwissenschaften haben sowohl eine Veränderung als auch eine Veränderbarkeit unserer Umwelt ermöglicht. Dennoch richtete sich der neue

Blick auf die Natur nicht auf die Gesellschaft: Das Bürgertum, das den Wissenschaften seine Herrschaft verdankt, verhinderte, daß den großen Massenmenschen »die Beziehungen der Menschen untereinander bei der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur«, die Produktionsverhältnisse also, sichtbar wurden (17). Die neue Wissenschaft, die das Wesen der menschlichen Gesellschaft zum Schwerpunkt macht und »im Kampf der Beherrschten mit den Herrschenden begründet worden« ist, macht »die großen Katastrophen« als »Unternehmungen der Herrschenden« sichtbar (19). Hier treffen sich Wissenschaft und Kunst: beide sollen das Leben des Menschen erleichtern. In dem wissenschaftlichen Zeitalter muß also die *Produktivität* auch zum Thema des neuen Theaters werden, »welche unsern Unterhalt so sehr verbessern kann und welche selber, wenn einmal ungehindert, die größte aller Vergnügungen sein könnte« (20).

Brecht fragt nun, wie müßten die Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens, um an der Produktivität teilzuhaben, in einem solchen Theater aussehen? »Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vergnüglich einnehmen wollen?« (21). Die Antwort: »Die Haltung ist eine kritische«:

Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf daß wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken (22).

Um die Produzierenden zu erreichen, muß dieses Theater in die Vorstädte dringen, damit die breiten Massen »sich in ihm mit ihren großen Problemen nützlich unterhalten können«. Brecht weiß jedoch, daß dies keine selbstverständliche Aufgabe ist, denn die Massen »mögen es schwierig finden, unsere Kunst zu bezahlen, und die neue Art der Unterhaltung nicht ohne weiteres zu begreifen«. Darum muß das Theater bereit

¹²² GW 16, 659-700. Einzelne Zitate werden nach der entsprechenden Abschnittszahl angegeben.

sein, in vielem zu lernen, »herauszufinden, was sie brauchen und wie sie es brauchen«. Brecht geht an dieser Stelle grundsätzlich davon aus, daß die Theatermacher des Interesses der Massen sicher sein können (23).

Bereits in diesen ersten Gedanken ist erkennbar, wie sehr der Garbe-Stoff dem hier vorweggenommenen neuen Theater angemessen schien. Darstellen möchte Brecht Garbe, den unerschöpflichen Produzierenden, als Vertreter des neuen Bewußtseins, das eben die ganze Arbeiterklasse betrifft.

Zwar repräsentierte Garbe durch sein Handeln im großen Maße die neuen Produktionsverhältnisse der DDR; aber Brecht wußte auch, um dieses Theater theoretisch zu bewerkstelligen, müßte der Arbeiter neuen Bewußtseins gleichzeitig das proletarische Publikum vertreten, für das das neue Theater geeignet sein muß. Offensichtlich gelangte Brecht schnell zur Erkenntnis, daß Garbe einerseits die Produktion vertritt, andererseits keine hochentwickelte kritische Haltung einzunehmen weiß. Garbes Verhalten war in vielfacher Weise ein für die »Abbildungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens« in der DDR angemessener Vorfall und veranlaßte Brecht ursprünglich zu der Annahme, daß das Theater sich mittels dieses Stoffs in der Wirklichkeit engagieren könnte. So Brecht im *Kleinen Organon*:

Das Theater muß sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen (23).

Es macht die praktikablen Abbildungen der Gesellschaft, die dazu imstande sind, sie zu beeinflussen, ganz und gar als ein Spiel: für die Erbauer der Gesellschaft stellt es die Erlebnisse der Gesellschaft aus, die vergangenen wie die gegenwärtigen, und in einer solchen Weise, daß die Empfindungen, Einsichten und Impulse *genossen* werden können, welche die Leidenschaftlichsten, Weisesten und Tätigsten unter uns aus den Ereignissen des Tages und des Jahrhunderts gewinnen (24).

Es erhebt sich jedoch die Frage, ob Garbe als Zuschauer in der Lage ist, solche Abbildungen durch die Kritik – »die große Methode der Produktivität« (25) – zu genießen: Garbes Produktivität, und im marxistischen Sinne sein Genuß vom Lernen und

vom Arbeiten, entsprachen nicht der Forderung nach einem durch die Wissenschaft von den Gesetzen der menschlichen Gesellschaft erregten Genuß vom kritischen Denken. In dem Protokoll von seinen Eindrücken der *Mutter*-Inszenierung im Berliner Ensemble vermochte Garbe zum Beispiel nur das Stück mit seiner Vergangenheit – mit der Armut auf dem Gutshof und seinen allgemeinen Erfahrungen in der Arbeiterbewegung – zu vergleichen.¹²³

Dennoch sollte dieser Widerspruch kein endgültiges Hindernis für das Theater der neuen Zeit darstellen. Im Gegenteil repräsentierte Garbe vielleicht genau diejenigen ungebildeten Zuschauer, für die die Theatermacher herauszufinden hatten, »was sie brauchen und wie sie es brauchen«. Vor allem veranschaulichten die Verachtung anderer Arbeiter von Garbes normübersteigenden Leistungen und der Verdacht auf die Aktivistenbewegung im allgemeinen die enormen Widersprüche innerhalb der Arbeiterklasse, die es noch zu überwinden galt. In dieser Hinsicht hatte Brecht 1952 die Grundkonzeption, »einen neuen aktiven (im Gegensatz zum bürgerlichen kontemplativen) Humanismus zu finden und zu entwickeln. Nur in dieser Beziehung hat der Garbestoff Wert. Nicht Produktion um der Produktion willen, sondern zur Erzielung einer neuen Menschlichkeit«. (Notat Rüllickes, BBA 1375/09)

Die Verachtung der Arbeitskollegen Garbes stellte Brecht aber vor ein weiteres Problem: Inwieweit konnte er sich des Interesses der Massen tatsächlich sicher sein? Denn Brechts Verständnis der Unwissenheit der Massen liegt in dem großen Kampf zwischen den Beherrschten und den Herrschenden, zwischen dem Proletariat und dem Bürgertum:

[Die Massen] nämlich, die der Naturwissenschaft so fern zu stehen scheinen, stehen ihr nur fern, weil sie von ihr ferngehalten werden, und müssen, sie sich anzueignen, zunächst

¹²³ Berlau et al, *Theaterarbeit*, 168-170.

selber eine neue Gesellschaftswissenschaft entwickeln und praktizieren und sind so die eigentlichen Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters, und sein Theater kann nicht in Bewegung kommen, wenn sie es nicht bewegen. (23)

In welcher Weise dann ließe sich der Garbe-Vorfall – offenbar jetzt ein Konglomerat aus alten und neuen Tugenden und Denkweisen – abbilden, um die »Zuschauer die besondere Sittlichkeit ihres Zeitalters genießen zu lassen, welche aus der Produktivität fließt« (25)? Im Verlauf der weiteren Auseinandersetzung mit den theoretischen Gedanken im *Kleinen Organon* soll diese Problematik untersucht werden.

Brecht fordert ein Theater, »das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen« (35). Dieses Feld muß zudem »in seiner historischen Relativität gekennzeichnet werden« (36). Dadurch, daß gegenwärtige Umstände als historisch dargestellt werden, verfremdet das epische Theater den Zuschauer von den Umständen, unter denen er selbst handelt. »Dies«, behauptet Brecht, »ist der Beginn der Kritik« (37).

Sein ursprüngliches Vorhaben, den Garbe-Stoff nach dem »grundtypus der historien« (AJ 2: 10.7.51, 577) zu gestalten, entspricht diesen Grundgedanken. Mit diesem Ziel vor Augen dachte Brecht daran, Verse als verfremdendes Mittel zu verwenden. So heißt es im Notat Rüllickes:

Die Jamben haben den Vorteil: 1. das Stück zu "verfremden und den Zuschauer in einen Abstand vom Geschehen zu versetzen, er betrachtet die Vorgänge, die in Versen gesprochen sind, anders, als sei es Prosa. Der Vorgang wird 2. außerdem grösser, man spricht von alltäglichen Vorgängen wie von grossen historischen Stoffen, so den "Helden der Arbeit" zum grossen Helden machend und mit den gleichen Mitteln bezeichnend. = zweifache Verfremdung. (BBA 1375/08)

Hier hatte Brecht vor, nicht lediglich die »heldenhafte« Ofenreparatur, sondern alle alltäglichen Vorgänge, die dazu geführt hatten, in historisch verfremdender Weise darzustellen. Eine verfremdende Abbildung definiert er im *Kleinen Organon* als »eine

solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt« (42). Die Ofenreparatur würde in diesem Sinne das veränderte Verhalten, das neue Bewußtsein, und dadurch auch die Produktivkraft der neuen Zeit, im Vergleich zu den vorherigen Epochen repräsentieren. Zu diesem Zweck untersuchte Brecht nach der Erinnerung Käthe Rüllickes, »welche Haltungen Garbes schon in klassischen Stücken vorgebildet waren, um durch die Konfrontierung die größtmögliche Aussagekraft zu erreichen. Daneben untersuchte er, welche Haltungen absolut neu waren, hervorgerufen und ermöglicht nur durch die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse. Dabei war Brecht der Ansicht, daß in den neuen Stücken – wie im Leben – die alten Konflikte gemischt mit den neuen auftreten«. ¹²⁴ Es galt in diesem Sinne einige markante Veränderungen in Garbes Leben herauszuarbeiten:

Übernahme der Verantwortung, Entdeckung einer neuen aktiven Menschlichkeit, Vernachlässigung der persönlichen Schwierigkeiten, Inangriffnahme der allgemeinen Schwierigkeiten usw. (BBA 1375/09)

So suchte Brecht, wie er 1956 in seiner Rede auf dem IV. deutschen Schriftstellerkongreß erklärte, »den neuen Helden in seinem Alltag, [...] in seiner historischen Besonderheit« darzustellen.

Meines Erachtens hatte Brecht darüber hinaus die Absicht, den »Helden der Arbeit« als ein dem *Übergang* zum Sozialismus innewohnendes, gewissermaßen geschichtsnotwendiges und zu überwindendes Phänomen darzustellen. In diesem Sinne würde der Garbe-Vorfall nicht nur als ein revolutionärer Akt abgebildet – als das die veralteten Produktionsverhältnisse des Kapitalismus *verändernde* Neue – sondern gleichzeitig selbst als *veränderbar* dargestellt, das heißt, als Teil eines gesellschaftlichen Stadiums, dessen Umfunktionierung zwecks der Erzielung des Sozialismus letztendlich

¹²⁴ Käthe Rüllicke, *Die Dramatologie Brechts: Theater als Mittel der Veränderung*, (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968), Anmerkung 116, 265; vgl. dazu Rüllickes Notat, BBA 1375/09.

nötig sein wird. Mit anderen Worten würde diese Art von Verfremdung – die Darstellung der Vorgänge als zugleich gegenwärtig und historisch – einerseits Garbes *Verhalten* als das Neue, andererseits den politischen Gebrauch des heroischen Ehrentitels als veränderungsbedürftig kennzeichnen. In dieser Hinsicht war die Aktivistenbewegung an sich, die Notwendigkeit von sozialistischen »Helden« in der offiziellen Rhetorik überhaupt, ein unwiderlegbares Indiz für »das noch nicht Erreichte« im Übergang zum Sozialismus. Zählte Brecht jedoch die staatliche Wertschätzung solcher Bestarbeiter zu den »unaufhörlichen *Experimenten* der revolutionären Partei«, so könnte man sich ein dem Phänomen entsprechendes Experiment im künstlerischen Bereich vorstellen.

Brecht mußte also mit Garbes Verhalten experimentieren, ihn als einen Menschen beschreiben, der Altes und Neues in sich hat, »ihn in all seinen Schwächen als einen Helden neuer Art erkennen [...], mit Tugenden alter und neuer Art, aber besonders neuer Art«. Wir haben bereits gesehen, in welchen Weisen Garbe zu verschiedenen Epochen seines Lebens anders oder widersprüchlich gehandelt hat (*Arbeiten* und *Aktivieren* auf der einen Seite, *Verweigern* und *Verbrechen* auf der anderen). Garbes Engagement für die Produktion in der DDR steht so gesehen seinem eher kapitalistischen Verständnis von Lohnarbeit gegenüber. Darüber hinaus wird das Neue an seinen Aktionen von anderen Arbeitern nach einer alten, oder falschen, Bewußtseinlage wahrgenommen: als Produzent in der Übergangsphase wird Garbe als *Lohndrücker* und *Arbeiterverräter* bezeichnet.

Die Gegenüberstellung von Altem und Neuem bringt uns nun auf eine weitere Ebene der Darstellbarkeit dieser Vorgänge. Denn sie ermöglicht nicht nur, Parallelen zwischen Verhaltensweisen vorzuführen oder Garbes *Gesten* »neuer Art« sozusagen für

die Zusehendenen »zitierbar« zu machen, sondern darüber hinaus auf *Alternativen* dieses Verhaltens anzudeuten, die in dieser oder jener Epoche möglich wären. So Brecht:

Wenn nun eine Person historisiert, der Epoche entsprechend antwortet und anders antworten würde in andern Epochen, ist sie da nicht *jedermann schlechthin*? Ja, nach den Zeitläuften oder der Klasse antwortet hier jemand verschieden; lebte er zu anderer Zeit oder noch nicht so lang oder auf der Schattenseite des Lebens, so antwortete er unfehlbar anders, aber wieder ebenso bestimmt und wie jedermann antworten würde in dieser Lage zu dieser Zeit: ist da nicht zu fragen, ob es nicht noch weitere Unterschiede der Antwort gibt? Wo ist er selber, der Lebendige, Unverwechselbare, der nämlich, der mit seinesgleichen nicht ganz gleich ist? Es ist klar, daß das Abbild ihn sichtbar machen muß, und das wird geschehen, indem dieser Widerspruch im Abbild gestaltet werden wird. Das historisierende Abbild wird etwas von den Skizzen an sich haben, die um die herausgearbeitete Figur herum noch die Spuren anderer Bewegungen und Züge aufweisen. [...] (39)

Die epische Spielweise ermöglicht den Zuschauern, die gesellschaftlichen Triebkräfte in Gedanken abzuschalten oder durch andere zu ersetzen (40). Dabei wird die Illusion aufgegeben, als handelte jedermann wie die Figur, die dargestellt wird (52). Der Schauspieler muß »die Haltung des sich Wundernden einnehmen«:

Dies nicht nur, um nicht zu früh, nämlich bevor er alle Aussagen und besonders die der anderen Figuren registriert hat, eine bestimmte Figur festzulegen, der dann vieles eingestopft werden müßte, sondern auch, und dies hauptsächlich, um in den Aufbau der Figur das »Nicht-Sondern« hineinzubringen, auf das so viel ankommt, wenn das Publikum, das die Gesellschaft repräsentiert, die Vorgänge von der beeinflussbaren Seite einsehen können soll. (57)

Das »Nicht-Sondern« impliziert eine Art binären Codes und wird in einem früheren Text Brechts schon erläutert:

Geht [der Schauspieler] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht; das heißt, er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. [...] So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet. Der technische Ausdruck für dieses Verfahren heißt: *Fixieren des Nicht-Sondern*.¹²⁵

Die Einführung von Varianten und Alternativen bringt also den Experimentcharakter der epischen Schauspielkunst zum Vorschein. Die Figuren sollen in all ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt werden:

¹²⁵ Brecht, »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt herovrbringt« (1930/31), *GW 15*, 343.

Es ist eine zu große Vereinfachung, wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpaßt; die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen aufweisen, lassen sich so nicht aufzeigen. Die gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an den »Idealfällen« demonstriert werden, da die »Unreinheit« (Widersprüchlichkeit) gerade zu Bewegung und Bewegtem gehört. Es ist nur nötig – dies aber unbedingt –, daß im großen und ganzen so etwas wie Experimentierbedingungen geschaffen werden, das heißt, daß jeweils ein Gegenexperiment denkbar ist. Wird doch die Gesellschaft überhaupt hier so behandelt, als mache sie, was sie macht, als ein Experiment. (52)

In dieser Weise wäre der Garbe-Vorfall als der vom Staat geehrte Sonderfall keineswegs darstellbar. 1949 notierte Brecht, »das KLEINE ORGANON kommt in eine zeit, wo die theater der fortschrittlichen länder für die erzeugung staatsgewünschter eigenschaften mobilisiert werden. der einfühlungsakt wird in *helden der arbeit* [Hervorhebung, M.D.] usw gelegt. er empfiehlt sich durch seine primitivität; aber in der tat macht er das ganze unternehmen primitiv. so wird die wahl der gattung jetzt wichtig. die meisten stoffe der staatsbauenden art gehören in die gattung des lustspiels« (AJ 2: 14. 11. 49, 559). Brecht bemerkt entsprechend im *Kleinen Organon*:

Jedoch ist es die primitivste Art der Einfühlung, wenn der Schauspieler nur fragt: wie wäre ich, wenn mir dies und das passierte? wie sähe es aus, wenn ich dies sagte und das täte? – anstatt zu fragen: wie habe ich schon einen Menschen dies sagen hören oder das tun sehen? um sich so, hier and da allerhand holend, eine neue Figur aufzubauen, mit der die Geschichte vor sich gegangen sein kann – und noch einiges mehr. Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen. (53)

Die Bemerkungen zur Einfühlung spiegeln Brechts Kritik am sozialistischen Realismus wider und erinnern somit an die sogenannte Brecht-Lukács-Debatte. Wo Brecht mittels Verfremdungen und Modellen die Widersprüche der Zeit aufdecken und die Zuschauer zur Kritik anregen wollte, sah Lukács die Aufgabe der Literatur, die sozialistische Realität durch die Gestaltung wirklicher Charaktere in echten Konflikten und die Gestaltung einer echten Fabel mit wirklicher Handlung in einer geschlossenen Form wiederzugeben. Brechts Garbe-Plan war aber gegen die unkritische »erzeugung

staatsgewünschter eigenschaften«, was die SED-Kulturpolitik als sozialistische Parteilichkeit verstand.¹²⁶

Der Garbe-Stoff war für Brecht vielmehr für ein gesellschaftliches Experiment geeignet, in dem Garbe in seiner historischen Widersprüchlichkeit dargestellt wird. So würde auch der Abstand zwischen Schauspielern und Publikum aufgehoben: Das »Nicht-Sondern« in der Spielweise des Schauspielers wird im größeren Kontext zur Möglichkeit von »Experiment« und »Gegenexperiment« im ganzen theatralischen Geschehen. Hier würden auch die egoistischen oder asozialen Eigenschaften Garbes eine produktive Rolle spielen, denn »selbst aus dem Asozialen kann die Gesellschaft [...] Genuß ziehen, wofern es vital und mit Größe auftritt. Da zeigt es oft Verständiskräfte und mancherlei Fähigkeiten von besonderem Wert, freilich zerstörerisch eingesetzt. Auch den katastrophal losgebrochenen Strom vermag ja die Gesellschaft frei in seiner Herrlichkeit zu genießen, wenn sie seiner Herr zu werden vermag: dann ist er ihrer« (25).

Frederic Jameson bezieht die Dualitäten des »Nicht-Sondern« auf die experimentelle Form der Lehrstücke an sich.¹²⁷ Die Lehrstücke, »the most experimental space of Brecht«, reduzieren Erfahrung für alle Beteiligten auf ein Minimum. Das Verfahren des Schreibens und Neu-Schreibens (z.B. *Der Jasager* vs. *Der Neinsager*) – die Gegenüberstellung von Varianten – öffne das Feld aller Alternativen. So sieht Jameson *Die Maßnahme* – und dies wird später für unsere weitere Untersuchung von Bedeutung sein – als ein unvollendetes Werk Brechts, wo nur die eine Seite, die eine Variante der Möglichkeiten, vorgeführt wird.

¹²⁶ vgl. Günther Rüter, »Greif zur Feder, Kumpel«: Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990 (Düsseldorf: Droste Verlag, 1991) 44-62.

¹²⁷ Frederic Jameson, Brecht and Method (London: Verso, 1998) 60-66.

So können wir uns Brechts Garbe-Plan auch aus der Perspektive der Lehrstücke annähern. Wollte Brecht aber Garbes produzierendes Verhalten als eine Alternative in der DDR-Gesellschaft darstellen, brauchte er ein Gegenbeispiel. Der Ofenbau allein reichte nicht aus, um andere Varianten auszuprobieren; er konnte in einzelnen Szenen nicht dargestellt werden und war deshalb »überepisches«. Als Garbe die Genehmigung erhielt, den Ofen bauen zu dürfen, war der entscheidende Konflikt gelöst. Ein solcher Handlungsaufbau entspräche Lukács' Forderung nach einer wahrheitsgetreuen Darstellung der Realität in einer geschlossenen Form. So nahm auch Eduard Claudius, bei aller Skepsis gegenüber dem sozialistischen Realismus, die Ofenreparatur wahr: »Die Geschichte gab sich mit einer fast fertigen Handlung«. ¹²⁸ In dieser Hinsicht wäre nur eine Aneinanderreihung der Geschehnisse möglich, die sich nicht dialektisch entwickeln. ¹²⁹ Im epischen Theater jedoch, wie Brecht im *Kleinen Organon* schreibt, »müssen die einzelnen Geschehnisse so verknüpft sein, daß die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischenkommen können« (67). Im Stil der Lehrstücke wollte Brecht also kommentierende Chöre und Lieder einführen – mehr wissend als Garbe selbst – um die widersprechende Seite zu schaffen.

Der Mangel an einer Alternative würde auch erklären, warum Brecht auf die Büsching-Figur aus dem *Fatzer*-Fragment zurückgriff. Aber Garbes widersprüchliches Verhalten zu verschiedenen Epochen ermöglichte bald eine solche Alternative, ohne daß eine andere Figur eingeführt werden mußte. Die Lage wurde jedoch noch komplizierter, als Garbe am 17. Juni 1953 selbst mitmarschierte: Damit zeigte sich Garbe für Brecht nicht immer des Neuen fähig, sondern er war selbst rückständig – gegen Brechts Absicht

¹²⁸ Claudius, *Ruhelose Jahre*, 365. Vgl. dazu Kapitel I.4. dieser Arbeit.

also, die Veränderung zu untersuchen, »wenn er vom objekt der geschichte zu ihrem subjekt wird«. Beobachtet man nun das *Garbe/Büsching*-Projekt als eine gegenwärtige Möglichkeit, die Ästhetik des *Kleinen Organons* weiter zu entwickeln und Probleme dabei zu entdecken, so muß man es auch im Rahmen von Brechts Überlegungen einer über das epische Theater hinausgehenden *Dialektik auf dem Theater* betrachten.

II.2. *Die Dialektik auf dem Theater (1951-1956)*

Nach der Premiere des Stücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti* trug Brecht am 13. 11.

1949 in sein Arbeitsjournal ein:

die spielweise wird in den zeitungen durchaus akzeptiert (›wenn das epische theater ist, schön). aber es ist natürlich nur so viel episches theater, als heute akzeptiert (und geboten) werden kann. gewisse verfremdungen stammen aus dem zeughaus der komödie, das 2000 jahre alt ist. [...] vermutlich wird man die vorschläge des KLEINEN ORGANON eine zeitlang als korrekturen akzeptieren. säkularisierung des theaters. mit dem besitz bekommt die bessenheit einen stoß. aber wann wird es das echte, radikale epische theater geben? (AJ 2: 13. 11. 49, 558)

Vorausgesehen hatte Brecht schon, daß das *Kleine Organon* zum Teil als eine Veränderung seiner bisherigen theoretischen Ansichten erscheinen mußte. So hatte er das Organon absichtlich – »wohl zum allgemeinen Bedauern« – mit dem Widderruf seiner Absicht eröffnet, »aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren« und nunmehr die Absicht bekundet, sich in diesem Reich niederzulassen: »Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt!« (663). Nach den ersten praktischen Erfahrungen in der DDR erhob sich jedoch die Frage: »Wann wird es das echte, radikale, epische Theater geben?«

¹²⁹ vgl. Rüllicke, *Die Dramaturgie Brechts*, 221.

Gegen Mitte der 50er Jahre, kurz vor seinem Tode, antwortet Brecht auf seine eigene Frage, indem er vorschlägt, »vom *epischen* Theater zum *dialektischen* zu kommen« (GW 16, 923). Aufgegeben werden kann »die Bezeichnung »episches Theater« als Bezeichnung für das gemeinte Theater [...]. Sie hat ihre Schuldigkeit getan, wenn das erzählerische Element, das in allem Theater steckt, gestärkt und bereichert worden ist« Für Brecht bedeutet dies jedoch kein Zurückgreifen auf das alte Theater, die alte Spielweise, sondern »vielmehr ist durch Festigung des erzählerischen Elements für alles Theater, für das jetzige wie für das bisherige, nunmehr eine Grundlage geschaffen für die Besonderheit neuen Theaters, das zumindest dadurch neu ist, daß es Züge bisherigen Theaters – die dialektischen – *bewußt* ausbildet und vergnüglich macht« (GW 16, 924-925).

In dieser Hinsicht bedeutet die Betonung des dialektischen Verfahrens im Theater keineswegs eine Veränderung, sondern vielmehr eine Ergänzung des *Kleinen Organons*. So eröffnete Brecht die Reihe von Texten und Gesprächen, die später unter dem Titel *Die Dialektik auf dem Theater* erschienen, mit dem Vorwort:

Die nachfolgenden Arbeiten, die dem Abschnitt 45 des »Kleinen Organon für das Theater« gewidmet wurden, legen die Vermutung nahe, daß die Bezeichnung »episches Theater« für das gemeinte (und zum Teil praktizierte) Theater zu formal ist. Episches Theater ist für diese Darbietungen wohl die Voraussetzung, jedoch erschließt es allein noch nicht die Produktivität und Änderbarkeit der Gesellschaft, aus welchen Quellen sie das Hauptvergnügen schöpfen müssen. Die Bezeichnung muß daher als unzureichend bezeichnet werden, ohne daß eine neue angeboten werden kann. (GW 16, 869)

Im 45. Abschnitt des *Kleinen Organons* identifiziert Brecht die materialistische Dialektik als die technische Methode, die, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse behandle und diese in ihrer Widersprüchlichkeit verfolge. Diesen Punkt hebt er in den Notizen über »Episches und dialektisches Theater« hervor: Um das Veränderbare der Welt herauszuarbeiten, das uns

Vergnügen bereite, müßten die Vorgänge unter den Menschen in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt werden (GW 16, 925).

In dem Notat über »Episches und dialektisches Theater« behauptet Brecht weiter, das Publikum müsse im Geist anderer Verhaltensweisen und Situationen hinzudichten und diese, der Handlung folgend, gegen die vom Theater vorgebrachten halten. In diesem »Ko-Fabulieren« müsse das Publikum den Standpunkt des produktivsten, ungeduldigsten, am meisten auf glückliche Veränderung dringenden Teils der Gesellschaft einnehmen könne. In diesem Sinne wird der Abstand zwischen Zuschauerraum und Schauspielerraum zwar nicht, wie es eher in der Lehrstücktheorie heißt, vollkommen aufgehoben, aber das Publikum sollte schon durch seine kritische Teilnahme in das Geschehen einbezogen werden und an der dort dargestellten Veränderbarkeit der Welt Vergnügen finden: »Somit verwandelt sich das Publikum selber in einen Erzähler« (GW 16, 924).¹³⁰

¹³⁰ Brechts Überlegungen über eine *Dialektik auf dem Theater* knüpfen deutlich an seinen theoretischen Schriften vor der Nazi-Zeit und somit auch mit der Lehrstücktheorie an. In den Jahren nach seiner ersten ernsten Auseinandersetzung mit dem Marxismus verfaßte Brecht einige Notizen über »Die dialektische Dramatik« (1930-1931). Hierin drückt er bereits die Ansicht aus, »die dialektische Dramatik setzte ein mit vornehmlich formalen, nicht stofflichen Versuchen. Sie arbeitete ohne Psychologie, ohne Individuum und löste, betont episch, die *Zustände in Prozesse auf*« (GW 15, 220). Die Evolution seiner Ästhetik bis in die DDR läßt sich hier unter anderem an der erwarteten Haltung der Zuschauer erkennen. 1930 setzte Brecht »eine fast wissenschaftliche, interessierte, nicht hingebende Haltung des Zuschauers« voraus, die den Funktionswechsel des Theaters begleiten muß. Der Zuschauer soll zwar in das auf der Bühne Geschehene einbezogen werden, aber dieses Hineinbeziehen beschrieb Brecht als *Literarisierung*: »Jetzt kann die Forderung erhoben werden, daß *der Zuschauer (als Masse) literarisiert* wird, d.h., daß er eigens für den Theaterbesuch ausgebildet, informiert wird!« (GW 15, 222). Dies bewies sich aber ursprünglich als unmöglich:

Aufgefordert, eine nicht willenslose (auf Magie, Hypnose beruhende), hingebene, sondern eine beurteilende Haltung einzunehmen, nahmen die Zuhörer sofort eine ganz bestimmte *politische* Haltung ein, nicht eine *über* den Interessen stehende, allgemeine, gemeinsame, wie die neue Dramatik gewünscht hätte. [...]

Das bürgerliche Theater hatte technisch vor allem durch Erfassung des Publikums in großem Maßstab als Abnehmertum bei der zwangsmäßigen stetigen Ausdehnung des Marktes, durch die hierdurch erfolgte Zerschlagung jener Salonclique, die vordem das Theater beherrschte, die technische Vorbedingung geschaffen für einen vollständigen Funktionswechsel des Theaters.

Sein Klassencharakter verhindert, daß es die Konsequenz zieht. [...]

Das war der Grund, warum der Funktionswechsel des Theaters unmöglich war. (GW 15, 223-224)

Die Dialektik auf dem Theater findet also hauptsächlich in der »Widersprüchlichkeit zwischen Erleben und Darstellen, Einfühlen und Zeigen, Rechtfertigen und Kritisieren« statt (GW 16, 702). Durch die Anwendung von Verfremdungseffekten gewinnt der Zuschauer die Fähigkeit, kritisch über seine Gegenwart nachzudenken. »Nicht länger flüchtet der Zuschauer aus der Jetztzeit in die Historie«, heißt es in einem Text in dem *Messingkauf*, »die Jetztzeit wird zur Historie« (GW 16, 610). Dies ist ein Hauptmerkmal des dialektischen Theaters, das Darko Suvin in seinem Buch *To Brecht and Beyond* ausgezeichnet erläutert. Dadurch, daß der Dichter aus dem Blickwinkel einer ersonnenen Zukunft auf die Gegenwart *zurückzublicken* vermag, können die gegenwärtigen Vorgänge unter Menschen als historische durch epische Mittel gezeigt werden.¹³¹ Gleichzeitig können dieselben Prozesse vom Standpunkt der Gegenwart aus durch dramatische Mittel dargestellt werden. In dieser Veflechtung von Epischem und Dramatischem entsteht das dialektische Theater. Der Verzicht auf die Bezeichnung »episches Theater« vermeidet also nur den Ausschluß der wohl nötigen dramatischen Mittel.¹³² Im 51. Abschnitt des *Kleinen Organons* legt Brecht die Möglichkeiten dieses Verfahrens dar:

Der Zuschauer kann dann die Gesamtlage und den Gesamtverlauf vorgestellt bekommen. Er kann zum Beispiel eine Frau, während er sie sprechen hört, im Geist noch anders sprechen hören, sagen wir in ein paar Wochen, und andere Frauen eben jetzt anderswo anders. Dies wäre möglich, wenn die Schauspielerin so spielte, als ob die Frau die ganze Epoche zu Ende gelebt hätte und nun, aus der Erinnerung, von ihrem Wissen des Weitergehens her, das äußerte, was von ihren Äußerungen für diesen Zeitpunkt wichtig war, denn wichtig ist da[s], was wichtig wurde. (GW 16, 685)

¹³¹ In der letzten Strophe seines wohlbekanntem Gedichts *An die Nachgeborenen* (GW 9, 722-725) spricht Brecht die Zuschauer dieser Zukunft an, wo »der Mensch dem Menschen ein Helfer ist«:

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

¹³² s. Darko Suvin, *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy* (Sussex: The Harvester Press, 1984), vor allem das Kapitel "The Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetic Point of View," 112-130.

In der Analyse des *Kleinen Organons* habe ich bereits dargelegt, inwieweit Brechts Garbe-Vorhaben im Rahmen des »grundtypus der historien« einer Darstellung der Ereignisse in ihrer »historischen Relativität« entspricht und mit welchen Schwierigkeiten er wegen Garbes naivem Bewußtsein konfrontiert wurde. Brechts Schwierigkeit muß wohl auch darin bestanden haben, den Garbe-Stoff in solch eine historische Distanz zu rücken. Mit der Erweiterung dieser Diskussion durch die *Dialektik auf dem Theater* kann dazu hinzugefügt werden, daß auch der Zuschauer als Erzähler imstande sein sollte, über das Geschehen auf der Bühne – und ebenso über sich selber – *historisch* nachzudenken. Dabei gewinnt der Zuschauer historische Distanz von seiner eigenen Epoche und von seinem eigenen Verhalten. Die Betonung auf dem Einzelnen in diesem Vorgang wird in der Me-ti-Geschichte *Über die historische Selbstbetrachtung* klargemacht:

Me-ti fand in den Schriften der Klassiker nur wenig Fingerzeige für das Verhalten des Einzelnen. Meist wurde von den Klassen gesprochen oder andern großen Gruppen von Menschen. Dabei allerdings fand er als sehr nützlich gepriesen den historischen Gesichtspunkt. So empfahl er dem Einzelnen nach vielem Nachdenken, sich selber ebenso wie die Klassen und großen Menschengruppen historisch zu betrachten und sich historisch zu benehmen. Das Leben, gelebt als Stoff einer Lebensbeschreibung, gewinnt eine gewisse Wichtigkeit und kann Geschichte machen. Als der Feldherr Ju Sese seine Erinnerungen schrieb, schrieb er in der dritten Person von sich selber. Me-ti sagte: Man kann auch in der dritten Person leben. (GW 12, 548)

Der Held der Arbeit Hans Garbe war jedoch keineswegs ein solcher Erzähler/Zuschauer, der zur Selbstbetrachtung fähig war:

Garbe sei zwar ein "Held", aber kein "Shakespearscher Held". In diesem Stück müßten die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft zum Ausdruck kommen. Garbe könne sie nicht ausdrücken, da er sie nicht erkennen kann. Also muß man Chöre, Lieder haben, die das Ganze zusammenfassen. (BBA 1375/08)

Deutlich dachte Brecht von Anfang an nicht nur über Garbes Verhalten als möglichen Stoff zu einem neuen Stück nach, sondern auch über Garbe als vertretenden Zuschauer der neuen Klasse.

Darüber hinaus hätte der Ablauf des Ofenbaus als Einzelfall in den neuen Verhältnissen der DDR nicht gereicht, um die Widersprüchlichkeit der ganzen Produktionsverhältnisse in ihrem historischen Verlauf darzustellen. Denn letzten Endes zeigte die Ofenreparatur nur das Vermögen des Einzelnen, sich gegenüber der Gesellschaft durchzusetzen: Garbe zeigte sich in gewisser Weise wieder *asozialen* Verhaltens fähig. Eine solche Darstellung würde das Publikum kaum verfremden, sondern eher im Sinne des bürgerlichen Theaters Garbes Individualität abbilden. Dieser Problematik entsprechend erklärte Brecht in den 1954 verfaßten *Nachträgen zum »Kleinen Organon«*:

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. So sind die Figuren nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurechtgemacht und nach Ideen geformt. (GW 16, 702)

Deswegen bedarf Brechts Garbe-Plan auch der Chöre und Lieder, »die das Ganze zusammenfassen« und der Fabel widersprüchlichen Charakter geben.

Brechts Theaterarbeit in der DDR schloß verschiedene Versuche ein, die theoretischen Überlegungen über das dialektische Theater in die Praxis umzuwandeln. Dazu zählen vor allem Bearbeitungen alter und klassischer Vorlagen, wie etwa Shakespeares *Coriolan* (1951), Goethes *Urfaust* (1952) und Molières *Don Juan* (1954). In dieser Reihe ist seine Bearbeitung von J. M. R. Lenz' *Der Hofmeister* (1950) ein wichtiger Versuch, durch die Hinwendung zur Geschichte die Gegenwart nachzuvollziehen. Dennoch, wie der Garbe-Stoff zum Vorschein bringt, interessierte sich Brecht auch für Gegenwartsmaterie, die »die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft« dialektisieren würde. Ein wichtigstes Projekt ist in diesem Rahmen das

durch das Berliner Ensembles inszenierte Stück *Katzgraben* von Erwin Strittmatter (1953).¹³³

In den folgenden Abschnitten sollen *Katzgraben*-Inszenierung und die *Coriolan*-Bearbeitung mit Rücksicht auf das *Garbe/Büsching*-Projekt untersucht werden. Beide Projekte führten zu weiteren theoretischen Überlegungen, die Brecht in Notaten oder Gesprächsprotokollen festgehalten hat, und stellen somit die wichtigsten Ergänzungen seiner Ästhetik durch theatralische Praxis in der DDR dar.

II.3. *Katzgraben* (1952-1953): Der »positive Held« im Gegenwartsstück

Erwin Strittmatters Bauernkomödie *Katzgraben* wurde 1952-1953 von Brecht bearbeitet und im Mai 1953 durch das Berliner Ensemble aufgeführt. Wichtig dabei sind die *Katzgraben-Notate* (1953), eine Auseinandersetzung mit den durch das Theater zu erfassenden neuen Problemen der sozialistischen Gesellschaft und mit der neuen Haltung des Menschen im Theater. Brecht behauptet, *Katzgraben* sei das erste Stück, »das den modernen Klassenkampf auf dem Dorf auf die deutsche Bühne bringt. Es zeigt Großbauer, Mittelbauer, Kleinbauer und Parteisekretär nach der Vertreibung der Junker in der Deutschen Demokratischen Republik« (GW 16, 775). Er beschreibt die Fabel des Stücks folgendermaßen:

Wir bekommen *Katzgraben* in zwei aufeinanderfolgenden Jahren und dann noch ein halbes Jahr später zu sehen. Diese Zeitsprünge zerschneiden jedoch die Handlung keineswegs. Ein und dasselbe Thema geht durch und entwickelt sich folgerichtig, und der Klassenkampf erklimmt immer höhere Stufen. Der Neubauer muß sich 1947 in der Angelegenheit einer Straße, die *Katzgraben* enger mit der Stadt verbinden soll, dem Großbauern beugen, weil er noch dessen Pferde für die Erfüllung des Anbauplans benötigt: um Doppelernten zu bekommen, muß er tief pflügen. 1948 haben ihm seine Doppelernten einen Ochsen eingebracht, und er ist in der Lage, gegen den Großbauern die Straße durchzusetzen. Aber der Ochse ist sehr mager, und es fehlt Futter. 1949 wird

¹³³ Emmerich, 151-156.

der Grundwassermangel vordringlich; ohne eine Lösung des Problems ist alle bisherige Arbeit in Frage gestellt. Auch dieses Problem ist ein politisches, und im Nachspiel wird die Lösung auf breitester Grundlage in Angriff genommen: der Traktor ersetzt den Ochsen. (GW 16, 779)

Laut Wolfgang Schivelbusch liege der Wert der *Katzgraben-Notate* weniger darin, »Ausdruck direkter Reflexionen Brechts über die Möglichkeiten der Darstellung der neuen Verhältnisse und neuen menschlichen, sozialen Verhaltensweisen zu sein; es handelt sich vielmehr um eine Auseinandersetzung Brechts mit einer *vorliegenden* Darstellungsweise«. ¹³⁴ Dennoch überschneiden sich auf verschiedenen Ebenen die darin besprochenen Themen und Brechts Versuch, die Garbe-Problematik im Rahmen des dialektischen Theaters als Darstellung des Neuen zu gestalten. Zu betrachten sind in dieser Hinsicht Brechts Überlegungen zu neuen gesellschaftlichen Widersprüchen, zum Vorbild-Charakter des Parteisekretärs als »positiver Held« sowie zu den obengenannten verfremdenden »Zeitsprüngen«.

Brecht bezeichnet *Katzgraben* als ein »dialektisches Stück«, in dem die Krisen der neuen Zeit, »die Widersprüche, Gegensätze, Konflikte gesellschaftlicher Art (und natürlich auch anderer Art)« herauszuarbeiten sind. Unter diese Widersprüche fallen nicht nur Klassenkonflikte zwischen Großbauern und Neubauern, sondern auch große Krisen innerhalb der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, die sich gegen die Großbauern zu vereinen versuchen. Die Neubauernfamilie Kleinschmidt erscheint zum Beispiel geeint gegenüber der Nachbarschaft, aber die Veränderungen der neuen Zeit bringen neue Probleme mit sich:

Für die Arbeit im Haus ist es schlecht, daß die Tochter zur Schule geht; für die Bekämpfung des Großbauern, bei dem sie sich schindet, ist es gut. Der Bauer wird hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch, für die neue Straße zu stimmen, und der Furcht, es dadurch mit dem Großbauern zu verderben, von dem er wirtschaftlich abhängt. (GW 16, 795-796)

¹³⁴ Schivelbusch, 31.

Die Konflikte und Krisen, die Brecht hier weiter auflistet, sind Widersprüche zwischen alten, traditionellen Lebensweisen der Bauern und neuen durch die heranwachsende Zeit eingeführten Möglichkeiten. Ähnlich waren für Brecht die innerbetrieblichen Hindernisse, mit denen Garbe bei der Ofenreparatur konfrontiert wurde. Zu betonen ist vor allem der Zusammenstoß zwischen der Lohnarbeit und der Normerhöhung in der Bewußtseinslage der Arbeiter. In *Katzgraben* spielt die Vorbild-Figur des Parteisekretärs Steinert die führende Rolle, an der die Widersprüche einsehbar gemacht werden soll.

Der Begriff »positiver Held« bezieht sich auf einen »glücklichen, nach vorne gewandten Menschen«, der »als Leitfigur für eine sozialistische, realistische Literatur im real existierenden Sozialismus« fungiert, »auch wenn diese im Alltag eher die Ausnahme als die Regel darstellte«.¹³⁵ Wir haben schon gesehen, inwieweit andere Darstellungen wie etwa Eduard Claudius' Garbe-Interpretationen sich mit dem »positiven Helden« auseinandergesetzt haben. Brechts Gestaltung der Garbe/Büsching-Figur steht einer solchen kritiklosen Leitbild-Funktion vollkommen entgegen. So sollte auch der Parteisekretär Steinert keineswegs lediglich als »positiver Held« ohne innere Konflikte und Krisen auftreten. Laut Schivelbusch seien »Vorbild-Figur und dialektisch-widersprüchlich gestaltete Figur [...] zwei verschiedene dramatische Typen. Die Schwierigkeit für Brecht bei der Inszenierung besteht darin, in der Figur des Parteisekretärs Steinert beides zu vereinen. Die Gefahr besteht, daß die im Resultat angestrebte Vorbildlichkeit der Figur nur kleine, quasi ornamentale Widersprüche, ›menschliche Schwächen‹ zuläßt, was, mit Peter Hacks zu sprechen, den ›Helden mit kleinen Fehlern‹ ergibt.¹³⁶ Brecht empfiehlt dem Darsteller des Parteisekretärs, »echte Ratlosigkeit zu zeigen«, als dieser von der Krise erfährt, »Grundwassermangel bedrohe

¹³⁵ Rüter, 50.

das Dorf, und die Bauern gedächten nicht, vor einer Lösung dieses elementaren Problems die Straße zur Stadt weiterzubauen«. Auf die Behauptung des Darstellers, daß ein ratloser Sekretär kein Vorbild sei und er zudem nicht jeden Funktionär für einen Helden halte, erwidert Brecht:

Ich bin aber dagegen, daß Sie einen Helden darstellen, der dann die und die Heldentaten verrichtet. Lassen Sie Ihren Mann seine im Stück berichteten Taten verrichten, und er wird sich als Held herausstellen. [...] Das Menschengesicht im Sozialismus muß wieder ein Spiegel der Empfindungen werden. So wird es sich wieder verschönen. Nein, zeigen Sie Steinert ehrlich erschüttert, und zeigen Sie, wie er dann zum Handeln kommt und jeden, bei dem es nötig ist, zum Handeln bringt, und dann haben Sie Ihren proletarischen Helden. (GW 16, 811-813)

Andererseits war die Figur des Parteisekretärs Steinert als allgemein positiver Charakter sehr geeignet, um die Forderungen der SED-Kulturpolitik zu erfüllen. In dieser Hinsicht haben Inzenierung und Notate auch eine deutliche politische Funktion. Zu Beginn der Notate bemerkt Brecht, das Stück zeige nicht nur, »es zieht den Zuschauer mächtig in den großen Prozeß der produktiven Umwandlung des Dorfes, angetrieben durch den Dynamo der sozialistischen Partei der Deutschen Demokratischen Republik« (GW 16, 780). In *Garbe/Büsching* hingegen interessierte sich Brecht nicht nur für die SED-Leiter bei Siemens-Plania, die Garbe unterstützten, sondern vielmehr für den Werkmeister Zeller, der trotz seiner SED-Mitgliedschaft sich als rückständig erweist:

Büsching verdächtigt den meister Z., er lehne seine vorschläge nur ab, weil er mit der privatfirma, die in aussicht genommen ist, unter einer decke stecke. er bekommt unrecht und schädigt seine vorschläge (sic).

beim bau des Kulturhauses stellt sich heraus, dass büsching recht hat. (BBA 557/04)

[...]

meister Z. arumentiert gegen büsching: er sei 1. nicht genosse und 2. bei den arbeitern unpopulär. (BBA 557/06)

Solche Widersprüche, die in *Garbe/Büsching* zum Vorschein kommen, würden sich der Kultur-Politik entgegenstellen.¹³⁷ In dieser Hinsicht ist der Parteisekretär Steinert als Held der neuen Zeit eher der Gegenpol zum Maurer Hans Garbe. Offensichtlich dachte Brecht ursprünglich daran, den Kleinbauern Kleinschmidt als den Helden in *Katzgraben* darzustellen. So lautet ein Eintrag in seinem Arbeitsjournal vom 16. 11. 52:

bei der arbeit an dem strittmatter-stück KATZGRABEN zeigte sich, daß der ursprünglich zum helden bestimmte kleinbauer aus dieser stellung vom parteisekretär verdrängt wurde, da nur dieser eine leidenschaftliche haltung einnehmen konnte. das scheint darauf hinzudeuten, daß nur in der schicht der politischen initiatoren tiefergehende seelische bewegung zu treffen ist.
da sind wir vielleicht immer noch im bürgerlichen denken befangen, wo die person sich nur bildet aus der gegensätzlichkeit zu ihrer umgebung. (AJ 2: 16. 11. 52, 590)

Entsprechend erklärt Brecht in Bezug auf die Verschiebung der Rollen in einem *Katzgraben*-Notat betitelt »Neuer Inhalt – neue Form«, daß in *Katzgraben* eine Fabel ist, »die es gestattet, daß der Held (Kleinschmidt) im letzten Akt durch einen anderen Helden abgelöst wird (Steinert)« (GW 16, 831).

Die Notwendigkeit, den Helden in der Rolle eines Parteileiters auftreten zu lassen, erhellt unsere *Garbe*-Problematik in zweifacher Weise. Erstens zeigt sie die Schwierigkeit, die Initiatoren neuer Arbeitsmethoden *von unten* gegenüber den staatlich erwünschten Helden *von oben* darzustellen. Zweitens bezeugt sie den noch nicht erreichten hohen Bewußtseinsstand der Zuschauer eines dialektischen Theaters. An mehreren Stellen in den *Katzgraben*-Notaten bespricht Brecht den Mangel an einer angemessenen Blickrichtung des Zuschauers:

Der politische Blick unseres Zuschauers schärft sich nur langsam – vorläufig gewinnen die neuen Stücke weniger von ihm als er von ihnen. (GW 16, 832)

Das eingeschränkte Bewußtseinsniveau der Zuschauer erinnert an Brechts Behauptung im *Kleinen Organon*, daß die Theatermacher der neuen Zeit zwar des Interesses der

¹³⁷ Aus ähnlichen Gründen wurde Eduard Claudius' Manuskript vom ersten Verlag abgelehnt. S. dazu Kapitel I.4. dieser Arbeit.

Massen sicher sein können, aber »lernen müssen, herauszufinden, was sie brauchen und wie sie es brauchen« (GW 16, 672). So konnte Brecht bei der Bearbeitung von *Katzgraben* nicht alle verfremdende Mittel verwenden, wie er sich im *Kleinen Organon* vorstellt:

P. Aber Sie arbeiten doch nicht mit eigentlichen Verfremdungen, wie Sie es in Ihrem »Kleinen Organon« anraten?

B. Nein. Wir sind nicht weit genug.

P. Wie würden Sie es machen, wenn Sie mit Verfremdungen arbeiten wollten?

B. Ich müßte die Schauspieler völlig umschulen und würde bei ihnen und beim Publikum einen ziemlich hohen Bewußtseinsstand benötigen, Verständnis für Dialektik und so weiter. (GW 16, 798)¹³⁸

Das »noch nicht Erreichte« im Publikum benötigt aber das Ausprobieren bestimmter neuer Verfremdungen. Ein Beispiel solcher Verfremdungsmöglichkeiten, die am deutlichsten an den Garbe-Plan anknüpft, sind die »Zeitsprünge« im Handlungsablauf.

Die Zeitsprünge ermöglichen Brecht, die historische Distanz auch innerhalb der neuen Gesellschaft zu entwickeln. So könnten Probleme, die 1947 als neu aber unüberwindbar erschienen, schon 1949 als durch Menschen veränderbar dargestellt werden. Diesen Prozeß bezeichnet Brecht in den *Katzgraben*-Notaten als die »Cidher«-Technik. Dies bezieht sich auf die Figur Cidher, den ewigen Wanderer, im gleichgenannten Gedicht von Friedrich Rückert.¹³⁹ Cidher kehrt alle fünf hundert Jahre an einem bestimmten Ort zurück; jedes Mal erfährt er von einem Einheimischen über die Unveränderbarkeit der jeweiligen Bedingungen, aber durch Cidher gewinnt der Leser die historische Perspektive: eine Stadt wird ein Weideort, der Weideort ein Meer, das Meer ein Wald, und der Wald wieder eine Stadt. In *Garbe/Büsching* taucht die Anspielung auf Cidher in zwei von drei in Versen geschriebenen Szenen auf, »Büsching hört von der

¹³⁸ P. steht für Brechts Gesprächspartner und Assistenten Peter Palitzsch.

¹³⁹ vgl. Friedrich Rückert, "Cidher," *Rückerts Werke: Auswahl in achte Teilen: Vierter Teil: Wanderung*, hg. von Edgar Groß u. Elfa Hertzner (Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1910) 214-215.

Wissenschaft« und »Cidher, wiederkehrend« (BBA 200/06 – 200/09). Brecht beschreibt die Cidher-Technik als Verfremdungsmittel im Kommentar »Neuer Inhalt – neue Form«:

Die meisten der ungewohnteren Kunstmittel, die er [Strittmatter, M.D.] in diesem Theaterstück verwendet, wären auch im Roman ungewöhnlich. Nehmen wir die Einteilung nach Jahren. Nicht, daß es gerade Jahre sind, das ergibt sich daraus, daß auf dem Land ein Jahr mit seinen Ernten ein ergiebiges Zeitmaß darstellt. Sondern überhaupt dieses ständige Wiederkehren nach Katzgraben in Abständen, das an Rückerts Cidher, den ewigen Wanderer, erinnert, der, nach gewisser Zeit immer wiederkehrend, immer Neues vorfindet. (GW 16, 829)

Dadurch, daß der Stückeschreiber immer neue Zeitpunkte wählt, »wo die Entwicklung besonders mächtig vor sich geht« (GW 16, 830), sollen Veränderungen über längere Zeiträume hinweg auf der Bühne sinnfällig gemacht werden. Diese Zeitsprünge, meint Brecht, brauche Strittmatter, »weil die Entwicklung des Bewußtseins seiner Menschen von der Entwicklung ihres gesellschaftlichen Seins abhängt und diese Entwicklung nicht so schnell vor sich geht« (GW 16, 830). In *Garbe/Büsching* wird diese Methode zum Experiment. Die (erfundene) Figur Watter, Büsching erzählend, vergleicht die Wissenschaft mit der Sage des Wanderers:

WATTER die wissenschaft ist
 wie cidher, der wanderer.
 alle fünfhundert jahre
 kommt er des weges.
 [...]

Brecht hat die Parabel nicht unmittelbar von Rückert, sondern vom sowjetischen Autor Michail Iljin übernommen.¹⁴⁰ Iljins Buch *Besiegte Natur* (deutsch 1951)¹⁴¹ verbindet Neuerungen in der Agrarwissenschaft mit der Veränderbarkeit des menschlichen Bewußtseins. Dafür wendet sich Iljin den Forschungen des russischen Agrarwissenschaftlers Pawel Andrejewitsch Kostytschew zu. Dieser hat gegen Ende des

¹⁴⁰ vgl. Rüllickes Notat, BBA 1375/08; dazu: "Büsching: Entstehung," *GBA 10.2*: 1281; 1287: »Brecht übernimmt diese Passage stellenweise wörtlich aus der deutschen Übersetzung des Buches von Michail Iljin [...], der die Sage seinerseits (S. 48f.) aus dem Buch *Unsere Steppen einst und jetzt* (zuerst russ., 1892) des russischen Agrarwissenschaftlers Dokuschajew zitiert.«

¹⁴¹ Michail Iljin, *Pokorenije prirody*, dt.: *Besiegte Natur*, übers. von Peter Weibel (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1951).

19. Jahrhunderts nachgewiesen, daß die Höhe der Ernteerträge nicht von klimatischen Voraussetzungen, sondern von der Bodenbeschaffenheit abhängt und daher durch geeignete Methoden der Bodenbearbeitung vom Menschen beeinflussbar ist.¹⁴² Brecht verwendet diese Wissenschaft in *Garbe/Büsching* als Metapher für die Veränderbarkeit der Welt und die Verwandlung des Menschen in den neuen Menschen.

büsching, in verzweifelter stimmung, hört einem ingenieur zu,
der von den kostytschewschen forschungen erzählt, dass man nicht
sagen solle, unkraut wachse wo guter boden sei, sondern: guter bo-
den sei, wo unkraut wachse usw. dass man den wind nicht in der
hand habe, aber den boden usw.
er fühlt sich gestärkt. (BBA 200/03)

Laut Rüllicke verarbeite Brecht Iljin »als laufendes Motiv, vertreten durch einen Ingenieur, der Garbe belehrt und den Garbe wissensmässig ausbeutet, um wieder andere zu belehren« (BBA 1375/08). So belehrt Büsching in der nächsten Fabelszene seinen Lehrling Jakob von dem »Wechsel der Dinge«.

CIDHER, WIEDERKEHREND

BÜSCHING: ich erinnerte mich gestern
watters geschichte von der wissenschaft
die weiss, was gewesen ist
und den wechsel der dinge kennt.
wie da gras wuchs und ein feld war
und konnt niemals eine stadt gewesen sein
wenn man den bauern hörte, nie ein haus
nie ein turm und doch war da
einst die stadt gewesen und konnt also
wieder eine stadt sein.

JAKOB grosse weisheit:
der betrieb ist aufbaubar. wo etwas
war, kann wieder etwas sein.

BÜSCHING du hast
nichts verstanden. eines kann ganz weg sein.
andres aber nicht. was gutes
kannst du wieder machen, weisst du wies gemacht wird
und der dreck kann weggeschaufelt werden
und für immer. das sind also zwei
günstige gedanken.

¹⁴² vgl. »Büsching: Entstehung«, GBA 10.2: 1287.

Brecht veranschaulicht durch die Cidher-Parabel die Gesetzmäßigkeiten des Wandels im Zeitenverlauf. Die Figuren in Brechts *Cidher*-Sage, der Städter, der Bauer und der Fischer, vermögen nicht die Wandlungsprozesse der Zeit und daher des Menschen zu erkennen. Demgegenüber ist der neue Mensch in *Garbe/Büsching* wie auch in *Katzgraben* im Entstehen. Die wissenschaftliche Kenntnis vom »Wechsel der Dinge« weist über die Bedingtheit der Gegenwart hinaus. Mittels der Cidher-Technik also soll der Zuschauer eine Blickrichtung sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft gewinnen.¹⁴³ Die sozialen Wandlungsprozesse, die ewig in die Vergangenheit und in die Zukunft drängen, deuten wiederum auf Brechts Verständnis einer permanenten Revolution hin.

Die Schnittpunkte zwischen *Katzgraben* und *Garbe/Büsching* sind also vielfach. Die Cidher-Parabel, die Brecht in den *Katzgraben*-Notaten als Darstellungstechnik erläutert, ist in *Garbe/Büsching* thematisch einbezogen und deutet auf die Selbstverständigungsrolle des Fragments. Die Gedanken zur Rolle des »positiven Helden« werfen darüber hinaus neues Licht auf Brechts Schwierigkeiten, den ungewöhnlichen Helden der Arbeit Hans Garbe darzustellen. Die Arbeit an *Katzgraben* vollzog sich Wochen vor dem Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953. Im nächsten Kapitel sollen anhand der *Coriolanus*-Bearbeitung Brechts Überlegungen zum Shakespearischen Helden und dem Arbeiteraufstand erörtert werden.

¹⁴³ vgl. Strehlow, 84-85.

II.4. Vom »Shakespearischen Helden« zum Aufstand

Ich halte es für eine bedeutende Errungenschaft, daß wir unsere Arbeiter und Bauern auf der Bühne sprechen hören wie die Helden Shakespeares und Schillers.

Katzgraben-Notate (GW 16, 779)

Mit den diesem Kapitel vorangestellten Zeilen bezieht sich Brecht auf die Versifizierung der Sprache im Stück *Katzgraben*. »Wohl zum erstenmal in der deutschen Literatur finden wir eine jambisch gehobene Volkssprache« (GW 16, 777). Die *Cidher*-Szenen des *Garbe/Büsching*-Projekts veranschaulichen, wie Brecht Jamben auch für dieses Gegenwartsstück vorgesehen hatte. Wie ich bereits mit Bezug auf das *Kleine Organon* aufgezeigt habe, sollten die Jamben das Stück »verfremden und den Zuschauer in einen Abstand vom Geschehen [...] versetzen, er betrachtet die Vorgänge, die in Versen gesprochen sind, anders, als sei es Prosa«. Brecht weiter: »Der Vorgang wird 2. außerdem grösser, man spricht von alltäglichen Vorgängen wie von grossen historischen Stoffen, so den ›Helden der Arbeit‹ zum grossen Helden machend und mit den gleichen Mitteln bezeichnend« (BBA 1375/08).

Wir wissen zugleich, was Brecht anfänglich zu den heroischen Zügen Garbes meinte: »Garbe sei zwar ein Held, aber kein Shakespearischer Held« (BBA 1375/08). Shakespeares Helden – Hamlet, Macbeth, Lear, und auch Coriolan – sind die großen Einzelnen, deren Größe zwar trotz ihrer Gesellschaft besteht, aber erst gegen diesen Hintergrund sichtbar wird. Meistens zeigen sie ihre Fähigkeit zum kritischen Selbstbewußtsein, wenn sie aus ihrer Gesellschaft heraussteigen, allein auf die Bühne treten und ihre wesentlichen introspektiven Monologe proben. Schließlich werden die Shakespearischen Helden von einer großen Leidenschaft in ein tragisches Ende

getrieben.¹⁴⁴ Garbe zeigte sich hingegen nicht nur solcher Selbstkritik unfähig; er war erst zum Helden eben wegen seiner Gesellschaft, der neuen Produktions- und Eigentumsverhältnisse, geworden.

Einfach als »positiver Held« gemäß der Doktrin des sozialistischen Realismus konnte Brecht jedoch den Helden der Arbeit nicht gestalten. Seine Heldentat richtete sich zwar auf die Zukunft; aber hatte nicht seine alleinige Initiative, die Firma *Lembke-Hahn* unter Treuhand zu stellen, beinahe seinen Untergang in der neuen Gesellschaft als Ergebnis? Solches asoziale Verhalten, das sich in der Nazi-Zeit offenbart hatte, führte in den Gründungsjahren der DDR zu seinem Ausschluß aus der Partei, so daß seine Innovation erst von unten erscheinen mußte. Dies war natürlich das Spannende bei Garbe: Er war zwar Erfinder fortschrittlicher Arbeitsmethoden, aber als Vertreter des Neuen wurde er nicht durch die herrschende Partei nach der Aktivisten-Schablone eines Adolf Hennecke oder eines Alexej Stachanow konditioniert.¹⁴⁵

So fiel Garbe ursprünglich in Brechts Überlegungen zwischen zwei Heldengestalten. Garbes Verhaltensweisen, die zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Zuständen negativ oder positiv funktionell, asozial oder sozial waren, ließen sich nicht ausschließlich nach dem einen oder dem anderen Maßstab bewerten. Dieser Widerspruch spitzte sich zu, indem Garbe – mit sämtlichen Ehrenzeichen – am Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953 teilnahm. Am Beispiel von Brechts *Katzgraben*-Notaten habe ich Brechts Garbe-Deutung mit dem Vorbild-Charakter des »positiven

¹⁴⁴ vgl. Brecht, GW 15, 149: »Shakespeare treibt durch vier Akte den großen Einzelnen, den Lear, den Othello, den Macbeth, aus allen seinen menschlichen Bindungen mit der Familie und mit dem Staat heraus in die Heide, in die vollständige Vereinsamung, wo er im Untergang sich groß zu zeigen hat.« Einen Kommentar dazu und zur *Coriolan*-Bearbeitung bietet Darko Suvin in: "Brecht's *Coriolan*, or Leninism as Utopian Horizon: The City, The Hero, The City That Does not Need a Hero," To Brecht and Beyond, 185-207.

Helden« verglichen. In diesem Kapitel sollen nun Garbes Heldenhaftigkeit sowie die Funktion des 17. Juni im Garbe-Vorhaben mit Rücksicht auf Brechts Bearbeitung von Shakespeares *Coriolanus* untersucht werden.

II.4.1. Die *Coriolan*-Bearbeitung (1951-1953)

Die *Coriolan*-Bearbeitung entstand 1951/1952 und diente vor allem als Diskussionsanregung im Arbeitskreis des Berliner Ensembles. Obwohl nie zu Brechts Lebenszeiten aufgeführt, wurde die Bearbeitung eines der wichtigsten Projekte im Rahmen der *Dialektik auf dem Theater*. Die ersten Notizen über die *Dialektik auf dem Theater* bestehen nämlich aus einem 1953 geführten Gespräch zwischen Brecht und seinen Mitarbeitern Käthe Rüllicke, Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth zum ersten Auftritt in *Coriolan* (GW 16, 869-888). Die Thematik dieser Bearbeitung bezieht sich insofern auf die vorliegende Garbe-Problematik, als sie die Opposition vom Individuum, vom großen Helden, und dessen Gesellschaft behandelt und in großem Maße, obwohl nicht direkt, Brechts ästhetische Überlegungen mit den Ereignissen des Arbeiteraufstandes des 17. Juni 1953 verknüpft.

Im Mittelpunkt der Legende *Coriolanus* – die wir von Plutarch und von Titus Livius unabhängig überliefert bekommen haben – stehen zwei ineinander verflochtene Konflikte: einerseits die Klassenkämpfe zwischen Plebejern und Patriziern im frühen Rom, die gegenüber den nationalen Kriegen zwischen der Stadt Rom und der Stadt Corioli stehen, andererseits die Tragödie des großen Helden Cajus Marcius, später

¹⁴⁵ Für eine Diskussion über das Aufkommen der Helden der Arbeit in der DDR siehe: Alf Lütke, „Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur mißmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR,“ Sozialgeschichte der DDR, hg. Hartmut Kaelble (Stuttgart: Klett-Cotta, 1994) 188-213.

genannt Coriolanus, gegenüber seiner römischen Gesellschaft.¹⁴⁶ Zu Beginn der Fabel wollen sich die römischen Plebejer gegen die Patrizier auflehnen und den Protagonisten Cajus Marcius töten: Sie sind wegen des erhöhten Kornpreises, den Marcius unterstützt, unterdrückt. Krieg bricht aber zwischen Rom und den benachbarten Volskern in Coriolanus. Die Plebejer werden für den Kriegsdienst gewonnen, indem ihnen Volkstribunen zugestanden werden, die ihre Angelegenheiten vor dem Senat vertreten sollten. Im Krieg erweisen sich die Plebejer als feige, der Kriegsspezialist Cajus Marcius hingegen als edler Held, der sich keine Beute aneignet. Marcius schlägt trotz der untauglichen Plebejer den Aufstand der Volsker nieder und erhält dafür seinen Ehrentitel *Coriolanus*. In Rom gefeiert, versucht Coriolanus einen Sitz im Konsulat zu bekommen, wofür er aber die Stimmen der Plebejer braucht. Als er diese fast in der Hand hat, wiegeln die zwei Volktribunen, Brutus und Sicinius, die Plebejer gegen ihn auf, denn Coriolanus' Hochmut und Stolz verbergen keineswegs seinen Haß für die niedrige Klasse. Somit wird die provisorische Einheit zwischen den Schichten aufgelöst. Bald schützen den Helden auch die Patrizier nicht mehr: Coriolanus verläßt Rom und geht zu den einst feindlichen Volskern über. Das Volskerheer gegen Rom kommandierend, wird Coriolanus allein durch seine Mutter, Volumnia, überredet, umzukehren. Dabei verrät er die Vaterstadt nicht, wird aber in den Augen der Volsker zum Verräter und von diesen ermordet.

Bei Shakespeare, dessen Bearbeitung lediglich auf Plutarchs Fassung fußt, dreht sich das Stück vor allem um Coriolanus' Größe. Der Held geht tragisch unter, aber seine Unersetzbarkeit als großes Individuum wird nie in Frage gestellt. Brecht interessierte sich jedoch für die anderen Strömungen in der Legende: für den Sieg der unterdrückten

¹⁴⁶ Suvin, 185, 193.

Plebejer über ihre Unterdrücker, für ihre Ergreifung politischer Macht durch die Volkstribunen, und für die »Abschaffung des ›Helden‹, der für die Gesellschaft zu kostspielig geworden war«.¹⁴⁷

Was das Vergnügen am Helden und das Tragische betrifft, müssen wir die bloße Einfühlung in den Helden Marcius hinter uns bringen, um zu einem reicheren Vergnügen zu gelangen; wir müssen zumindest imstand sein, außer der Tragödie des Coriolan auch die Tragödie Roms, insbesondere der Plebs zu »erleben«. (GW 17, 1252)

Mit dem Stolz Coriolans bezahlt schließlich »die Gesellschaft, bezahlt Rom mit; es kommt ebenfalls in die Nähe des Untergangs dadurch«. Aus diesem Grund – aus den sozialen Interessen – »ist die Gesellschaft an einem anderen Aspekt interessiert, der sie unmittelbar angeht, nämlich dem Glauben an seine Unersetzlichkeit. Diesem Glauben kann sie sich nicht beugen, ohne den Untergang zu riskieren« (GW 17, 1253).

Brecht griff hier auf die Überlieferung des Titus Livius zurück, der – anders als Plutarch und danach Shakespeare – nicht die Größe des Helden in den Mittelpunkt gestellt hat, sondern die *pietas* der römischen Gesellschaft. Wie Darko Suvin erläutert, »Brecht strove to fashion a dialectical synthesis out of Livy's thesis that only social piety matters, and Shakespeare's antithesis that only the individual law inside a great person's breast matters«.¹⁴⁸ Suvin deutet weiter darauf hin, daß jede Figur Brechts »both/and« ist: Coriolanus sei zugleich ein für Rom höchst wichtiger Führer im Geschäft des Kriegs *und* eine höchste Gefährdung der Gesellschaft. Brechts Interesse gilt also nicht nur einer Gegenüberstellung vom stolzen Helden und dem Heraufkommen der Massen. Die Tragödie besteht auch darin, daß der Held seine Größe für den Krieg aber nicht für das Gemeinwohl der Gesellschaft zu verwenden weiß.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Rüllicke, Die Dramaturgie Brechts, 148.

¹⁴⁸ Suvin, 190.

¹⁴⁹ Suvin, 190-191.

Coriolan ist in dieser Hinsicht zugleich eine große soziale Figur – der Kriegsspezialist und der Held – und eine asoziale Figur, die nur an sich, an ihre historische Unersetzbarkeit, glaubt. Die Unfähigkeit, sich den neuen Verhältnissen anzupassen, zu lernen, bedeutet den eigenen Untergang. Entsprechend Brechts Umfunktionierung der Fabel schreibt Frederic Jameson:

[...] even if teaching is not central to the dramatic or on-stage actions of [the] classics, Brecht's most characteristic way of rewriting imposes the new thematics on them. Thus the formerly tragic heroes Coriolanus and Hamlet find themselves reevaluated on the basis of transitional moments in history; yet where American pop psychology would evoke adaptation, Brecht overtly specified learning. Hamlet and Coriolanus are *incorrigible*; faced with the new, they are unable to learn anything, their habits and thought patterns still locked into the old feudal modes of behaviour and the old obsessions of hierarchy and revenge.

Garbes positive Rolle als Held der DDR ist zwar der Gegenpol des kriegerischen Coriolan, aber vergleichen kann man die Protagonisten, wenn man ihre individuellen Rollen, ihre asozialen Funktionen vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Zwänge betrachtet. Der Held Coriolanus, als Adliger, geht in den neuen Verhältnissen seiner Epoche wegen seiner asozialen Haltung zugrunde. Der Held Garbe, als Plebejer, kommt wegen der neuen Verhältnisse der DDR trotz seiner asozialen Haltung herauf. Dies war natürlich der ursprüngliche Topos des *Garbe/Büsching*-Projekts: die Kombination des Menschen, der zu lernen vermag, mit den neuen Verhältnissen, die diesem neuen Menschen ermöglichen, zu wachsen und zu gedeihen. Aber schließlich erwies sich Garbe zugleich rückständig, indem er am 17. Juni 1953 mitmarschierte: Bei allem Eifer zum Lernen und Arbeiten, bestand noch eine breite Kluft zwischen Wissen und Handeln, zwischen dem Bewußtsein des Produzierenden und den Produktionsverhältnissen der noch aufkommenden DDR.

Im Coriolan-Material sah Brecht die Möglichkeit, eine aktuelle Aussage über die Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft der frühen DDR mittels einer

großen historischen Tragödie Shakespeares zu gestalten. Aber der Topos des Aufstandes der Plebejer spiegelte 1953 die Gegenwart fast näher wider, als Brecht sich hätte vorstellen können. Am 16. und 17. Juni 1953 erhoben sich die Arbeiter Berlins in der Stalinallee, um gegen die um 10 Prozent erhöhten Technischen Arbeitsnormen (TAN) zu protestieren. Die Streiks und Demonstrationen weiten sich zum Generalstreik und schließlich zum Volksaufstand aus, der auf 373 Städte und Ortschaften übergreift. Die weitverbreitete Unruhe erfolgt also in der Zeit nach Stalins Tod (5. 3. 1953), und trotz des »neuen Kurses«, den die SED am 9. Juni verkündigt hatte: Wegen »ernster Fehler« gegen die »Interessen« der Einzelbauern, Einzelhändler und Handwerker wurden Zwangsmaßnahmen zurückgenommen, wohl aber die erhöhten Arbeitsnormen nicht. Die sowjetischen Stadtkommandanten verhängen am Nachmittag des 17. Juni den Ausnahmezustand und das Kriegsrecht, wobei Demonstrationen verboten sind. Der Aufstand wird schließlich durch das Eingreifen sowjetischer Panzer niedergeschlagen.¹⁵⁰ Wie Frederic Jameson bemerkt, hatte Brecht in seiner *Coriolan*-Bearbeitung den Aufstand der deutschen »Plebejer« am 17. Juni irgendwie im voraus »umgeschrieben«.¹⁵¹

II.4.2. »der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet«

Brechts Behandlung des 17. Juni machte Günther Grass 1966 anhand der *Coriolan*-Bearbeitung zum Mittelpunkt seines Stücks *Die Plebejer proben den Aufstand*.

¹⁵⁰ Hans Georg Lehmann, *Deutschland-Chronik: 1945 bis 1995* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1996) 76-77.

¹⁵¹ Jameson, 16: »[...] Brecht's last years must be considered under the light of socialist construction itself and as such, despite the propaganda campaigns in which he was called upon to participate (most notably the peace and anti-disarmament ones, presided over by Picasso's dove, and juxtaposing Galileo and Oppenheimer), yet perhaps including more centrally what we may now call the 'plebeian uprising' of 1953, which Brecht himself had somehow 'rewritten' in advance in his *Coriolanus*.«

Grass nimmt eine unverhüllt kritische Haltung gegenüber Brecht ein, indem er einen Chef eines berühmten Theaters darstellt, der sich mehr für das theatralische Experimentieren mit gesellschaftlichen Ereignissen und Figuren interessiert als für die Ereignisse an sich. Die demonstrierenden Bauarbeiter bitten den Chef um Unterstützung in Form eines Schriftstücks, das er verfassen soll:

In meinem Stück weigert sich der Chef des Theaters nicht rundheraus, jenen Text zu schreiben, den die Arbeiter sich von ihm erhoffen. Er will ihn aufsetzen, sobald ihm die Maurer und Zimmerleute demonstriert haben, wie man sich zu Beginn des Aufstandes auf der Stalinallee verhalten hat; ihm kommt es darauf an, aus der Aktualität Nutzen zu ziehen für seine Coriolan-Inszenierung, für seinen Plebejeraufstand. Die Bauarbeiter sprechen von Ulbricht und Grotewohl; er spricht von den Volkstribunen Sicinius und Brutus. Die Arbeiter erläutern die Normenerhöhung; er betont, welche Rolle sizilianische Getreidelieferungen für Rom gespielt haben. Die Arbeiter zitieren ihn; er zitiert Shakespeare. Die Arbeiter berufen sich auf Marx; er beruft sich auf Livius. Die Arbeiter wollen ihn für den Aufstand gewinnen; er benutzt die Arbeiter für die Inszenierung des Plebejeraufstandes. Die Arbeiter sind unschlüssig und wissen nicht, wie sie sich weiterhin verhalten sollten; er, der Chef des Theaters, ist sich seiner Tendenz gewiß: bei ihm siegen die Plebejer, während auf der Bühne des Theaterchefs, die den Aufstand der Bauarbeiter spiegelt, der Arbeiteraufstand zusammenbricht.¹⁵²

Grass ersetzt die eigentliche Inszenierung von *Katzgraben* mit *Coriolan*. Der Ton seines Stücks ist höchst zynisch und verliert dabei an Überzeugungskraft. Meines Erachtens kann Brechts Reaktion auf den Arbeiteraufstand am besten als ambivalent gedeutet werden. Zwar hat er am 17. Juni seine »Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands« in Briefen an Ulbricht und Grotewohl ausgedrückt, aber seine kritische Haltung ist dort und in anderen Schriften festgehalten. Er betrachtete die Vorkommnisse nicht als Revolution im positiven Sinne – die Revolution der Arbeiter, die Deutschland nie erlebt hatte – sondern als durch faschistische Elemente angeregte Unruhe, die weder die wohl berechtigte Unzufriedenheit der Arbeiter vertreten, noch zur »so nötige[n] Aussprache über die allseitig gemachten Fehler« führen konnte (GW 20, 327).

¹⁵² Günther Grass, "Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir," Rede, gehalten am 22. April 1964, vor der Akademie der Künste in Berlin, Die Plebejer proben den Aufstand (Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968) 124.

Der Mangel an dieser Aussprache war das Tragische am 17. Juni: »[...] doch hatten wir hier die Klasse vor uns, in ihrem depriviertesten Zustand, aber die Klasse. Alles kam darauf an, die erste Begegnung voll auszuwerten. Das war der Kontakt. Er kam nicht in der Form der Umarmung, sondern in der Form des Faustschlags, aber es war doch der Kontakt«. So empfand Brecht »den schrecklichen 17. Juni nicht einfach negativ. In dem Augenblick, wo ich das Proletariat [...] wiederum ausgeliefert dem Klassenfeind sah, dem wieder erstarkenden Kapitalismus der faschistischen Ära, sah ich die einzige Kraft, die mit ihr fertig werden konnte« (AJ 2: 20. 8. 53, 597). Für Brecht waren die Ereignisse eine Offenbarung, die die Alternative der DDR-Gegenwart sichtbar gemacht hatte. In dem berühmten Gedicht *Die Lösung* aus den *Buckower Elegien*¹⁵³, im Sommer 1953 entstanden, stellt Brecht eine verkehrte DDR dar, wo der staatliche Sekretär des Schriftstellerverbands aufrührerische Flugblätter in der Stalinallee verteilt (die Stalinallee metonymisch für den stalinistischen Staatsapparat); wo das Volk sich der Regierung beugen muß – eine Regierung, die das Recht hat, das Volk aufzulösen und ein anderes zu wählen.¹⁵⁴ Diese verkehrte Demokratie hatte Brecht vor Augen, als er schrieb: »der 17. Juni hat die ganze Existenz verfremdet« (AJ 2: 20. 8. 53, 597). Als verfremdender Augenblick war der 17. Juni sehr geeignet, um die Dialektik auf die Bühne zu bringen.

¹⁵³ Brecht, »Die Lösung«, GW 10, 1009-1010:

Nach dem Aufstand des 17. Juni
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit
 Zurückerobern könne. Wäre es da
 Nicht doch einfacher, die Regierung
 Löste das Volk auf und
 Wählte ein anderes?

¹⁵⁴ s. Marja-Leena Hakkarainen, Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts, Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1436 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994) 162-166.

Mit diesen Möglichkeiten kommen wir zu *Garbe/Büsching* zurück. Das »überepische« Vorkommnis besaß ab dem Jahr 1953 mehrfache Bedeutung für die DDR. Der Wille, die Produktivität durch verbesserte Arbeitsmethoden zu steigern, und dadurch auch die Löhne der Arbeiter zu erhöhen, erhielt am 17. Juni einen Rückschlag: Das vom Staat beschleunigte Tempo des sozialistischen Aufbaus hatte nicht nur die Löhne gedrückt, sondern auch das gesellschaftliche Bewußtsein der Arbeiter überholt. Im »Vorwort zu *Turandot*« schreibt Brecht, daß seit dem Ende des Hitler-Kriegs sozialistische Maßnahmen »eine gewaltige Veränderung der Lebensweise bewirkt« hätten, aber »eine ebenso große Veränderung der Denkweise zu bewirken, war freilich nicht gelungen«. ¹⁵⁵ Brechts Interesse an Garbes Verhalten während des Aufstandes zeigt wieder den Experimentcharakter seines Denkvorgangs. ¹⁵⁶ Garbe, mit seinen staatlichen Heldenorden angelegt, hatte sich dem Demonstrationzug angeschlossen: Im Helden des Arbeiter- und Bauernstaats zeigte sich zugleich die Unzufriedenheit der Massen. Der Kontakt/Faustschlag zwischen Partei und Klasse wurde durch Garbe sichtbar: Als Vertreter des Staats wurde er von Demonstrierenden gewalttätig bedroht (»Schlagt ihn tot!«); als Vertreter der Arbeiterklasse wurde er von Demonstrierenden geschützt (»Laßt ihn gehen, der gehört zu uns!«). ¹⁵⁷ Aber Garbes kritikloser Anschluß an den Aufstand zeigte Brecht die Dringlichkeit eines Gesprächs. Die Kritik fehlte in diesem Land; die Arbeiter waren wieder zu Objekten der Geschichte geworden. In den letzten Szenen des Stückplans von 1954 werden die historische Biographie Garbes und seine Heldentat als

¹⁵⁵ Brecht, »Vorwort zu *Turandot*«, *GBA 24*: 409-410.

¹⁵⁶ Am 17. Juni ließ sich Brecht durch seine Mitarbeiter über die Ereignisse informieren. Vgl. Kapitel I.2 dieser Arbeit. Ich bin Herrn Peter Palitzsch für seine Beschreibungen der Ereignisse am 17. Juni 1953 sehr dankbar.

¹⁵⁷ Bock, »Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt*,» 94-95.

Sinnbild des Neuen gebrochen durch die erweiterte Fabel, die über den 17. Juni hinaus auf die Zukunft hinblickt:

- 7 Kann die Regierung die neuen Normen beibehalten? Nein! Kann sie sie preisgeben? Nein! Die Regierung gibt die Normen preis.
- 8 Der 17. Juni.
- 9 Die Geschichte seines Schülers. Flucht nach dem Westen.
- 10 Die Russen retten die Fabrik. Garbe stirbt.
- 11 Der Schüler kommt zurück. Zu spät für jetzt, aber nicht für immer.
(BBA 925/01)

Die widersprüchliche Lage, in der sich die Regierung hier befindet, kann nicht vermessen werden. Der 17. Juni wird zum Mittel, um historische Distanz zwischen der Gegenwart und der Ofenreparatur in den Nachkriegs-/Gründungsjahren zu schaffen; um die Widersprüche der DDR, die »Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft« und das »noch nicht Erreichte« darzustellen. In dieser Alternative muß nun der Held der Arbeit zugrunde gehen: Garbe stirbt, als die Russen die DDR-»Fabrik« retten. Nicht mehr ist der Held einfach ein Arbeiter neuen Bewußtseins: Er gehört jetzt zur Übergangsgesellschaft, wobei die erfundene Schüler-Figur die Alternativen der Zukunft repräsentiert. Garbes Heldentat wird nur im Zeitkontinuum, im »Wechsel der Dinge«, verstehbar, gemessen an den Koordinaten »zu spät; für jetzt; nicht für immer«.¹⁵⁸ In nur einer anderen Szene bezieht sich Brecht ausdrücklich auf den 17. Juni:

ein biologe erklärt, dass die veredelung der obstbäume ein harter eingriff ist.

zornesausbruch garbes. die widerstandleistenden arbeiter müssen gebrochen werden. scham und widerruf.

der kollege: er ist nur maurer. (aber lassen sie dich mauern?)

über die ungleichheit. das ägyptische lied.
freilich, die funktionäre, proleten selber. sie sprechen für herabsetzung der normen, behalten aber ihr gehalt.

¹⁵⁸ Strehlow, 85.

sind wir für die russen? sollen wir russen werden?
 die russen sind für den sozialismus. wir sollen sozialisten werden.
 der 17. juni. (BBA 200/18)

Brecht probt die vielfachen Widersprüche der Epoche aus, die am 17. Juni zusammengestoßen sind: Die Metamorphose des Menschen in einen Arbeiter neuen Bewußtseins (die Veredelung der Obstbäume); Garbe gegen den Widerstand anderer Arbeiter; Garbes Untergang als Einzelner (»scham und widerruf«); die Ungleichheit, vorhanden auf mehrfachen Ebenen: in der DDR selbst (sowohl Arbeiter als auch Funktionäre alten Bewußtseins), in den deutsch-sowjetischen Beziehungen (»sollen wir russen werden?«), und auch in dem geteilten Deutschland – »das ägyptische Lied« bezieht sich auf das im August 1953 entstandene Gedicht *Jakobs Söhne ziehen aus, in Ägyptenland Lebensmittel zu holen* (GW 10, 1017), »eine Anspielung auf die kostenlose Verteilung von Lebensmittelpaketen aus amerikanischen Beständen an die Bevölkerung der DDR in Berlin/West« (GBA 10.2: 1286). Ähnlich befindet sich Jakob, der Lehrling oder Schüler, der in mehreren Fabelskizzen auftritt (vgl. die *Cidher*-Szenen), in den widersprüchlichen Verhältnissen der Nachkriegszeit:

büschings frau hat eine schwester, die von einem betrunkenem rus-
 sischen soldaten vergewaltigt worden ist. jakob, des lehrlings
 schwester geht für schokolade, drinks und zigaretten mit einem ami.
 späterhin bricht B. einmal aus. der russe hat am andern tag brot
 und fleisch gebracht. (BBA 200/04)

Jakob spielt die wichtigste Rolle in der einzigen Szene, die die Ofenreparatur unmittelbar darstellt. Hier ist der Akt des Lernens, die Verwandlung des Bewußtseins, deutlich *nur* durch das *Tun* eines Menschen und das *Schauen* des anderen Menschen erzielt: zwischen dem Helden und dem Lehrling. Anfangs hilft Jakob, grinsend, zwei Arbeitern, um Garbes (Büschings) Ofen zu sabotieren, indem sie Steine in den Schacht fallen lassen. Der eine Arbeiter erinnert den anderen an eine Kriegsgeschichte, wo sie einer »SA-Sau

den Kantinenspeck / Abluchsten«. Büsching erscheint und erklärt solches Verhalten für richtig:

BÜSCHING

(TRITT HINTER DEM PFEILER VOR)

das war richtig. ich
hab gefressen bis ich krank war.
wenn die bomben fielen
hab ich die schaufenster zugenagelt. ich
hab alles gehabt, kaffee, schokolade. was
in den schaufenstern war, war meins.

ER HAT BEGONNEN VOR IHREN AUGEN DIE STEINE AUS DEM SCHACHT ZU HOLEN. DIE ZWEI ARBEITER GEHEN FINSTER WEG, DER LEHRLING BLEIBT STEHEN.

mein bruder in pommern
hat beim gutsherrn im stall geraucht. heut
hat er seinen eigenen stall und die schwägerin
würd ihn nicht mehr rauchen lassen, wenn er
schon tabak hätt. halt mir das eisen.

DER LEHRLING STELLT DIE KRUCKE NIEDER UND HÄLT BÜSCHING DEN EISENSTAB.
(BBA 200/12)

In dieser Szene kommt Brechts gestische Schauspielkunst am schärfsten zum Vorschein. Büsching leistet trotz der Hindernisse die neue Arbeit, während er gleichzeitig von seinem vergangenen Verhalten und der Parabel seines Bruders erzählt: Sein Gestus spiegelt einerseits sein naives Wissen (Erzählungsebene), andererseits das Heraufkommen des neuen Bewußtseins (Handlungsebene). Der Lehrling, dies beobachtend und zuhörend, lernt, oder vielmehr unterrichtet sich, auf zweierlei Art von Büschings unterschiedlichem Bewußtsein und Handeln.

II.5 RESUMÉ DES KAPITELS

In Kapitel II habe ich das *Garbe/Büsching*-Projekt aus der Sicht von Brechts Theorie und Praxis in der DDR erläutert. Der Vergleich zwischen Garbe und dem »postiven Helden« in *Katzgraben* bzw. dem »Schakespearischen Helden« in *Coriolan* veranschaulichte

Brechts unterschiedliche Überlegungen zu den Verhältnissen zwischen dem Individuum und der frühen DDR. Die aufsteigenden gesellschaftlichen Widersprüche bekundeten sich durch den Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953. Im dritten Kapitel sollen die Beziehung des *Garbe/Büsching*-Projekts zu Brechts früher Theaterarbeit, nämlich dem *Fatzer*-Fragment und der Lehrstücktheorie, sowie der Übergang zu Heiner Müllers *Der Lohndrucker* untersucht werden.

III VON BRECHT BIS HEINER MÜLLER: FATZER, LEHRSTÜCKTHEORIE UND MÜLLERS *DER LOHNDRÜCKER*

Die zentrale Problematik im *Garbe/Büsching*-Projekt ist das Entstehen des »neuen Menschen« im Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft. Im vorigen Kapitel wurden Hans Garbes Verhaltensweisen in der DDR aus dem Blickwinkel seiner Heldenhaftigkeit erläutert. Brechts Denkvorgang diesbezüglich wird durch die Weiterentwicklung seiner Theaterästhetik und –praxis in der DDR sichtbar. Positives und negatives Verhalten sind in allen Stücken Brechts vorhanden, nur unterschiedlich ausprobiert und dargestellt. *Fatzer* exemplifiziert solchen experimentellen Charakter der Brechtschen Theaterarbeit der 20er Jahre. In diesem Kapitel soll die Beziehung des *Garbe/Büsching*-Projekts zur Entwicklung von Brechts früher Theaterästhetik untersucht werden. Mit dieser Diskussion ist auch Heiner Müllers Auseinandersetzung mit dem Garbe-Stoff im *Lohndrucker* verbunden.

Obwohl Brecht einige *Fatzer*-Szenen im ersten Heft der *Versuche* veröffentlichte und dort das neue Stück verkündigte, ist ein vollendetes Produkt nie zustande gekommen:

Die Publikation der *Versuche* erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) und zu dem Zweck, die einzelnen sehr verzweigten Unternehmungen kontinuierlich aus ihrem Zusammenhang zu erklären. [...] Der dritte Versuch *Fatzer*, 3 ist der 3. Abschnitt des Stückes *Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Abschnitte 1 und 2 werden später in den Heften erscheinen. (GBA 10.2: 1118)

1930 erklärte Brecht die *Fatzer*-Arbeit für »unaufführbar« und nur als eine Art »Selbstverständigung« wert.¹⁵⁹ *Fatzer* warf Fragen auf, die einen Ausweg aus der Gegenwart und eine *mögliche* Zukunft vorausahnten; aber aus der Perspektive dieser Zukunft zu schreiben, um die wohl nötige historische Distanz zu schaffen, ist Brecht nicht gelungen – die *Fatzer*-Szenen bleiben in der Gegenwart. So hat Brecht im Laufe

der Arbeit eine neue Erzählebene eingeführt: die Chöre und die *Fatzer*-Kommentare. Diese stellen eine epische Distanz vom Geschehen her – ein späteres Hauptmerkmal der Lehrstücke.

Meines Erachtens ist *Fatzer* also nicht ausschließlich als Fragment, etwas Unvollkommenes, zu bezeichnen. Selbstverständlich hatte Brecht ursprünglich vor, ein Theaterstück daraus zu gestalten, aber mit der Zeit wurde die Arbeit eher eine Möglichkeit, über seine parallelen Theaterexperimente zu reflektieren. Als Selbstverständigung kann *Fatzer* also als Experiment auf einer Metaebene, als Versuchsanordnung im Sinne einer Verschmelzung der Natur- und Sozialwissenschaften, über die neuen Theaterversuche verstanden werden. Die *Geschichten des Herrn Keuner*, die Brecht sein ganzes Leben lang verfaßte, stellen so eine Ausdehnung dieser Ebene über Brechts Gesamtarchiv.¹⁶⁰

In dieser Hinsicht läßt sich eine von Brechts ersten Überlegungen zu *Garbe/Büsching* nachvollziehen: Als »stücktypus der historien« würde »von keiner grundidee ausgegangen«. Brecht notierte: »in frage käme der fatzervers; heft 1 der VERSUCHE habe ich mitgenommen«. In diesem ersten Stadium erblickte er bereits die offene Form einer Versuchsanordnung in der Garbematerie: »was mir vorschwebt ist, formal, ist: ein fragment in großen, rohen blöcken«. (AJ 2: 10. 7. 51, 577; 11. 7. 51, 578)

¹⁵⁹ s. Steinweg, *Das Lehrstück*, 19.

¹⁶⁰ vgl. Jameson, 109-110. Jameson beschreibt die *Geschichten des Herrn Keuner* ähnlich als Form der Reflexion: »It is evident that the form of these parables – short anecdotes, which suggest pointed lessons that the reader must deduce – is characteristic enough of the episodization and systematic fragmentation we have attributed to Brecht (and to the modern more generally): 'fragment', to be sure, is the wrong word for these self-contained paragraphs, which often seem to fulfil something of the function of the journal, to comment punctually on a matter that has caught your attention. Yet Brecht also kept journals, for much of his life; and the parables equally evidently constitute a work of second-degree reflection, which one hesitates to call abstraction, since it moves, rather, in the opposition [sic] direction of the concrete and the dramatized. Yet here, too, a dual or two-level structure is persistent, in which an empirical starting point,

III.1. Garbe ± Büsching: Der Asoziale in *Fatzer* und *Garbe/Büsching*¹⁶¹

In *Fatzer* kommt die sogenannte deutsche Misere der 20er Jahre zum Ausdruck: die fehlende Revolution in einem Land mit einer der fortschrittlichsten sozialistischen Bewegungen. Darin entfalten sich Topoi, die Brecht vielleicht am nächsten zur Neuen Sachlichkeit bringen: die Desillusionierung durch die gesellschaftlichen Verhältnisse in den Kriegsjahren; die zur Desertion der vier Soldaten führende Erkenntnis der Ausweglosigkeit ihrer persönlichen Lage; und das Experimentierfeld von brauchbaren Verhaltensweisen, nötig, um das Überleben zu sichern. *Fatzer* war der deutsche Stoff der Weimarer Republik – so Heiner Müller, der 1978 eine Bühnenfassung des fragmentarischen Stoffs zusammenstellte:

Das ist ein Jahrhunderttext, von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte. Diese Qualität hat mit dem Schock der Großstadt zu tun. Brecht kam nach Berlin, wohnte in einer Mansarde, ein Stadtplan von Berlin war an die Wand geheftet. Brecht hat Fähnchen gesteckt, wo sich kommunistische Zellen bildeten, das Warten auf die Revolution...¹⁶²

Standort ist deutscher Boden, die Stadt Mülheim in der französischen Besatzungszone am Ende des ersten Weltkriegs, keineswegs die fremden oder exotischen Landschaften, die in anderen Stücken Brechts vorkommen.

Die französische Besatzungszone zwischen Elsaß und dem Ruhrgebiet ist symbolisch, denn *Fatzer* handelt von Grenzen und Grenzüberschreitungen. Das Ruhrgebiet, Ort der rapiden industriellen Entwicklung, stellt eine Landschaft zwischen der alten (gegenwärtigen) und der neuen (voraussehbaren) wissenschaftlichen Zeit dar.

observation or *Einfall* is cancelled and taken up into some more vivid form in which the gesture of the demonstration is retained.«

¹⁶¹ Einige Grundthesen dieses Kapitels habe ich in der Seminararbeit "Bertolt Brechts *Fatzerfragment* und die Neue Sachlichkeit" bei Prof. Dr. Ursula Heukenkamp (Humboldt-Universität zu Berlin, 2000) entwickelt.

¹⁶² Müller, "Fatzermaterial, 1978", *Krieg ohne Schlacht*, 309; s. auch Bertolt Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von Heiner Müller (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (1996)).

Solche Grenzen spiegeln auch Brechts ästhetische Entwicklung wider. In den ersten Arbeitsphasen des Projekts gilt sein Interesse an der *Fatzer*-Materie noch nicht den klassisch marxistischen Klassenkämpfen, sondern vielmehr dem Verhalten des einzelnen Menschen: des *Asozialen* und *Egoisten* Fatzer, der allein fähig ist, die Grenze zwischen der Mitwelt der Deserteure und der Kriegergesellschaft zu überschreiten. Die Entstehung von *Fatzer* (1926-1930) überschneidet sich mit vielen Projekten, darunter *Mann ist Mann* (1924-1926) und der Entwicklung der Lehrstücktheorie in den späten 20er Jahren. Gemeinsam haben die Stücke dieser höchstexperimentellen Periode das Ausprobieren verschiedener Verhaltensweisen und das Heraufkommen des »neuen Menschen«. *Fatzer* demonstriert vor allem Brechts Experimentieren mit den Grenzen zwischen menschlichen Verhaltensweisen: zwischen brauchbarem und schädlichem Egoismus, zwischen Erkenntnis und Unkenntnis, Furcht und Einverständnis; zwischen Soldaten und Zivilisten, sowie zwischen der Wärme der Kollektivität und der Kälte des Krieges.

Es läßt sich einsehen, warum der Garbe-Stoff Brecht an die *Fatzer*-Fabel erinnerte. Denn Garbe stellte ähnlich Grenzen zwischen Altem und Neuem dar, zwischen Kapitalismus und Sozialismus, vetreten in der realen Grenze zwischen der Bundesrepublik und der DDR, zwischen Handeln und Bewußtsein, Krieg und Kollektivität.

Fatzers Egoismus ist der Katalysator, der zur Desertion der Brigade führt: Auf sein Überleben achtend, bietet er zugleich den anderen einen Ausweg aus der Aporie des Krieges:

FATZER
 Vom vorigen Monat an /
 Hab ich keine Lust mehr und schaue /
 Wo ein Loch ist, daß ich herauskomme /
 Wo mir mein Essen nicht mehr schmeckt
 Ich war es /
 Der hinter einer Kanone gradso stand

Wie /
 Hinter etwas anderm, ich war für
 Gute Arbeit / aber seit einem
 Monat hab ich's satt, und was
 Immer ihr macht / ich haue ab.
 Weil da ein Loch ist! (GBA 10.1, B13/400-401)

Das Loch kennzeichnet Fatzers raschen persona-Wechsel¹⁶³, seine Verwandlung aus einem funktionellen Arbeiter (Soldaten) in einen Abweichler (Deserteur). Er kommt zur Erkenntnis, es komme jetzt auf den einzelnen an, sich einen (Aus-)Weg zu verschaffen. Im Entwurf einer ersten Szene im *Garbe/Büsching*-Projekt wendet sich Brecht dem Überlebensinstinkt des Einzelnen wieder zu: während der Befreiung am 8. Mai, die selbst eine Grenze zwischen der alten und neuen Zeit bedeutet:

1 berlin, maitage 1945. büsching versteckt sich vor
 zwei SS-offizieren, weil er denkt, sie wollen ihn hängen,
 weil er desertiert ist. sie wollen aber seine jacke, denn
 sie wollen desertieren. (BBA 200/02)

Brecht läßt den Arbeiter Garbe als Deserteur Büsching in der Befreiungszeit vorkommen. Die Fixiertheit des Geschehens am Endpunkt des Nazi-Kriegs (alter Zeit) erzeugt ein Spannungsverhältnis zur Unsicherheit einer noch nicht entschiedenen Zukunftsrichtung.

Fatzers Egoismus schwebt zwischen hilfreichem und schädlichem Verhalten der Gruppe gegenüber. In den ersten Entwürfen spielt er die aktive Rolle und überzeugt die anderen, ihm zu folgen:

Ich
 Rate euch: riskiert es
 Laßt den Tank stehn, wo er steht, und
 Haut ab. Und wenn uns einer begegnet
 Den schlagen wir nieder (GBA 10.1: B10/395)

BÜSCHING
 Ich denk, Fatzler hat recht
 Wir setzen uns in Bewegung
 Halten uns etwas links, und wenn wir
 Wo hinkommen, bleiben wir dort. (GBA 10.1: B13/401)

¹⁶³ vgl. Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994) 19-23.

Nachdem Fatzter die anderen mehrmals im Stich gelassen hat, taucht der Gedanke zwischen Koch und Büsching auf, seine Loyalität auf die Probe zu stellen. Koch schlägt vor, dem Fatzter ihre Pässe und Geld zu geben, »denn / Einer ist sicherer als vier / Und du [Fatzter, M.D.] warst immer der / Sicherste« (GBA 10.1: B15/421). Fatzter schmeißt sie weg. Dennoch drückt Koch seinen Enthusiasmus für Fatzers Egoismus aus:

Daß er ichsüchtig ist, das ist
Gut! Er hat ein großes Ich, das reicht
Für uns vier aus und für uns vier
Ist er ichsüchtig! Der
Kann uns helfen! (GBA 10.1: B24/442)

In ähnlicher Weise bemerkt Büsching in der dritten Arbeitsphase:

Das ist das gute an dem Fatzter, daß er
So viel Appetit hat, daß es
Für uns mitlangt. Und daß er ein solcher Egoist ist
Daß es für uns noch mitlangt (GBA 10.1: B47/465)

Gegenüber diesem »guten« Egoismus steht aber das Verhalten des »Individualisten« (GBA 10.1: A31/468) Fatzter, der auf seinem Spaziergang durch die Stadt Mülheim seine Freiheit gewinnt. Dies ist die Haltung des »schönen Tiers Fatzter« (GBA 10.1: A9/427); sein tierischer Hungertrieb (für Fleisch) führt ebenfalls zu seinem »Verbrechen«, daß er den »sexuellen Individualismus« (GBA 10.1: A9/428), »seinen natürlichen Egoismus« (GBA 10.1: A13/431), befriedigt, indem er die Frau Kaumann verführt. Der Egoist Fatzter wird dann als »krank« oder »schlecht« (etwa GBA 10.1: B27/448) bezeichnet, als es deutlich wird, daß die vier als isoliertes Deserteurenkollektiv nie überleben werden. In der vierten Arbeitsphase wird nämlich resümiert:

Ihre Odyssee beginnt mit ihrem durch den Individualisten Fatzter gegebenen Irrtum, sie könnten, einzeln, den Krieg abbrechen. Hierdurch, wo sie, um zu leben, *sich von der Masse scheiden*, verlieren sie ihr Leben von vornherein. Sie kommen nie mehr zur Masse zurück. (GBA 10.1: A31/468)

Ihre Isoliertheit bedeutet nur, daß sie, zusammen auf die Revolution wartend, sich von der Menschheit distanziert haben. »Wenn sie uns einzeln fassen / Dann sind wir hin«

sagt Koch in einem frühen Entwurf. Als Brecht sich der Fabel in der vierten Arbeitsphase sicherer wird, faßt er sie in einem Fatzerkommentar zusammen:

[...] richtig wäre es für sie, abzuhauen und dem Typ Fatzer die Beachtung zu versagen. Sie gehen daran zugrund, daß sie Solidarität anwenden auf einen, der sie nicht hat. Für sie ist es selbstverständlich: nur alle zusammen heraus oder keiner. Sie wollen ihn bis zuletzt mitnehmen, ob er will oder nicht. (GBA 10.1: A31/468-469)

In ihrer Isolation wendet sich jedoch die Gewalt nach innen.

Fatzers Egoismus, der sein Bekenntnis zum »neuen Typus von Mensch«¹⁶⁴ verhindert, stellt in die Schweben, ob dieser Typus in der kriegerischen Gegenwart überhaupt denkbar ist. Seine Verwandlung aus der Kriegsmaschine/Soldaten (Funktionieren) in einen Deserteur (Verweigern) endet mit dem Untergang: Ihre Desertion führt ins Loch, ins Nichts. In dieser unbestimmten Landschaft kann die Zukunft nur das Ende (des Menschen/der Menschheit) bedeuten. Hoffnung besteht lediglich in der Veränderung der Vergangenheit, im Aufhören eines Kriegs »gegen den Bruder und für den Feind« (GBA 10.1: B43/463), im Töten des Menschen also, der diese Vergangenheit/Gegenwart repräsentiert: »Denn jetzt muß / Kommen eine gute Zeit; denn jetzt bald / Tritt hervor das neue Tier, das / Geboren wird, den Menschen auszulösen« (GBA 10.1: A9/427-428). In einer späten Version sagt Koch: »Wo soll man da hinfliehen, überall / Ist der Mensch!« Darauf Büsching: »Der Mensch ist der Feind und muß aufhörn« (GBA 10.1: B30/452). Der Egoist Fatzer überschreitet die Grenze vom alten Menschen zum neuen Tier und gelangt schließlich auf die Stufe des Todes: Erst dann kann er »den neuen Posten beziehen« (GBA 10.1: B86/511-512).¹⁶⁵

Garbes Aufkommen als »neuer Mensch« in der DDR steht im Gegensatz zu Fatzers Untergang in der Kriegergesellschaft. Garbes »krankes« Verhalten verwandelt sich in »gesundes« mit dem Übergang von der Nazi-Zeit bis in den Sozialismus. Im

¹⁶⁴ vgl. Brechts »Vorede zu *Mann ist Mann*«, April 1927, *GW* 17, 977.

Nationalsozialismus *verweigert* Garbe listig die Kriegsmusterung – er täuscht eine Krankheit vor; in der DDR hingegen beweist er seine Gesundheit und Arbeitstüchtigkeit. Sein *Verbrechen* – das Stehlen unter den Nazis – verwandelt sich in seine Klage über das »kleine und große Stehlen« in der DDR:¹⁶⁶

B. ist bei lemke (sic), lebensmittel. die familie hungert. B. rechnet mit seiner frau aus, dass im jahr für 60 000 brote mehl gestohlen wird. "wie soll das weiter gehen?" (BBA 200/05)

Bei Brecht verwandelt sich der negative, verweigernde Büsching (Deserteur/Konterrevolutionär) des ersten Weltkriegs in den positiven, funktionellen Büsching (Produkteur/Revolutionär) am Endes des zweiten Weltkriegs. Jedoch erwies sich die Verwandlung Garbes eher nach dem Muster eines Galy Gay zu sein: Sein naives Bewußtsein, sein asoziales Verhalten gegen seine Arbeitskollegen sowie die Funktionäre in der DDR zeigten, daß Garbe auch sein Überleben zu sichern suchte. Der neue Held Garbe war so gesehen ein Zwischenstadium im Wandel der Verhältnisse und des Menschen.

Fatzer will anfangs seinem Ausweg folgen, durch das »Loch« seiner Lage enttrinnen, kommt aber in derselben Szene zu einer weiteren Erkenntnis, die seinen Alleinweg verhindert:

Und da ist etwas, was ich nicht
Gern sag, wie du dir denken kannst:
Ich bin nicht gern allein. (GBA 10.1: B13/401)

Fatzers Verhalten – und auch Brechts Verständnis dessen – schwebt zwischen den Grenzen des Individuums und des Kollektivs. Fatzers Identitätskrise entfaltet sich im ersten Versuch Brechts, eine Endszene zu schreiben. Einerseits kann Fatzer das Kollektiv nicht ertragen:

¹⁶⁵ vgl. Strehlow, 78-81.

¹⁶⁶ vgl. Kapitel 1.3. dieser Arbeit.

Ich hab solche, die kleben an
 Mir wie Dreck am Hund. Was
 Sie an mir hält, weiß ich nicht.
 Wenn sie kommen / bin ich nicht da. (GBA 10.1: B14/401)

Andererseits kehrt er immer wieder zur Gruppe zurück. Die anderen Soldaten, die sich bereits entschlossen haben, Fatzer zu töten, locken ihn durch einen Brief an. Im Brief, der von der Frau Kaumann überbracht wird, bitten sie Fatzer um Hilfe. Fatzer steht auf – »als pfeift / Der Dreck seinem Hund!« (GBA 10.1: B14/402) sagt das Mädchen, bei dem er wohnt – und geht zurück, obwohl er sich seines bevorstehenden Todes bewußt ist:

Ich sag's ganz offen: ich bin
 Nicht gern allein. Drum geh ich hin
 Wo/sie auf mich warten
 Aber auch den Weg
 Geh ich nicht gern allein und drum
 Gehst du mit. Komm! (GBA 10.1: B14/403)

Stephan Mahlke führt Fatzers unterschiedliches Verhalten auf seine Identitätskrise zurück:

Fatzers Rückkehr zu seinen Kameraden, die ihn dann hinrichten, kann gelesen werden als Reaktion auf die als unerträglich empfundene Unsicherheit seiner eigenen Identität. Sein Tod soll die Sache beenden. Doch selbst hier ist seine Unverläßlichkeit stärker: eingetroffen bei der Gruppe, will er nicht mehr sterben.¹⁶⁷

In diesen Grundgedanken enthüllt sich die Komplexität der Brechtschen Konstellation zwischen Individuum und Kollektivität. Zwischen Herbst und Ende 1929 schreibt Brecht einen kurzen, aber seiner sich entwickelnden Ästhetik zugrundeliegenden Text:

Individuum und Masse

Unser Massebegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Individuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff »einzelner« kommt man von dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven).

Was sollte über das Individuum auszusagen sein, solange wir vom Individuum aus das Massenhafte suchen. Wir werden einmal vom Massenhaften das Individuum suchen und somit aufbauen. (GBA 21: 359)

¹⁶⁷ Stephan Mahlke, "Zwangslagen: Brechts Fragment *Der Untergang des Egoisten Fatzer*," *Brecht Then and Now / Brecht damals und heute*, hg. Marc Silberman et al, *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 20 (Madison: The International Brecht Society, 1995) 185.

Dieser Gedanke, daß der einzelne Mensch wohl einteilbar ist durch seine Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven, wobei der Begriff In-Dividuum durch das Massenhafte – das unteilbare Kollektiv – bestimmt ist, erweist sich als der Problematik der gesellschaftlichen Randgruppe in *Fatzer* besonders angemessen. In *Mann ist Mann* wird Galy Gays Identität einfach ausgewechselt, er wird in eine andere Funktion gebracht, in eine Kriegsmaschine ummontiert, die im Kollektiv (Soldatenbrigade) funktioniert. Dagegen zerfällt Fatzer »in mehrere Identitäten, oder anders gesagt: Identität wird fortlaufend neugebildet«¹⁶⁸. Ohne die Sicherung ihrer Unteilbarkeit vernichten sich die Deserteure.

Brechts Gebrauch des Namens Büsching für seine Garbe-Figur ist das deutlichste Zurückgreifen zum *Fatzer*-Stoff. In *Fatzer* versucht er ständig in den Szenenentwürfen, sich der Figuren zu versichern – widerspiegelt im Namenwechsel der drei Soldaten außer Fatzer. Fatzer ist zwar die einzige Figur, deren Namen sich konsequent durch die verschiedenen Arbeitsphasen nicht verändert, aber seine Identitätskrise drückt sich vielmehr in seinem widersprüchlichen Verhalten aus. So Mahlke:

Anders als Koch, Kaumann und Büsching kann Brecht seinen Fatzer so nicht festmachen. Fatzer setzt den andern voraus. [...] Er denkt nicht strategisch, seine Handlungen sind eher laufende Perspektivenwechsel, die seine Absicht, nicht in den Städten zu verschwinden, permanent in Frage stellen.¹⁶⁹

Die allmähliche Entwicklung der Figuren in *Fatzer* und der Namenswechsel besitzen wesentliche ästhetische Bedeutung. Neben Fatzer bleibt auch der Name Büsching relativ konstant in den letzten Phasen der *Fatzer*-Arbeit. Der Wechsel von Koch zu Keuner ist andererseits von besonderer Bedeutung, denn sie stellt Kochs Selbstentwicklung aus einem Mitläufer zu einem aktiv Handelnden dar: einem Denkenden. Heiner Müller sieht diese Entwicklung eher negativ:

¹⁶⁸ Mahlke, 186.

Mit der Einführung der Keunerfigur (Verwandlung Kaumann/Koch in Keuner) beginnt der Entwurf zur Moralität auszutrocknen. Der Schatten der Leninschen Parteidisziplin, Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution.¹⁷⁰

Koch/Keuner übernimmt die führende Rolle, entscheidet sich für das Kollektiv und beschließt mit Büsching, daß Fatzer getötet werden muß. Dies bedeutet die Ersetzbarkeit einer Figur durch eine andere im Lernprozeß – ein weiterer Hauptvorgang der Lehrstücke, besonders der *Maßnahme*. Die Möglichkeit des Sich-Verwandeln steht einem Shakespearischen *Coriolanus* gegenüber – dem Individuum im Sinne von *individuus* (unteilbar), daher unersetzlich. Die Helden Coriolanus und Fatzer gehen wegen ihres unersetzlichen Selbstverständnisses zugrunde.

Der unbeständige Namenswechsel zwischen Garbe und Büsching stellt Brechts ähnliche Unsicherheit seiner Figur dar. In Garbe sah Brecht eine Grenzfigur, einen Menschen »mit altem und neuem in sich«. Hans Garbe erinnerte Brecht sowohl an die egoistischen Züge eines Fatzer als auch an die produktiven, lernbereiten Eigenschaften eines frühen Koch/Keuner. Dennoch war Garbe kein kritischer Dialekter wie die spätere Keuner-Figur der parabelhaften *Geschichten des Herrn Keuner* – dessen Charakter sich selbst durch die sich verändernden Situationen, in denen er sich befindet, immer neu bildet und stellt somit eine permanente Verwandlung dar.¹⁷¹ Der Namenwechsel kennzeichnet Brechts Überlegungen über die wohl nötige, aber trotzdem asoziale Aktion des Einzelnen, gegenüber dem Kollektiv in der DDR-Gesellschaft. Für die Widersprüche zwischen Individuum und Masse war Garbes Ausschluß aus der Partei emblematisch:

¹⁶⁹ Mahlke, 181-182.

¹⁷⁰ Müller, "Fatzer ± Keuner," 20.

¹⁷¹ s. Jameson, 108-109: »Herr Keuner, indeed, shares aspects of the trickster and the sage, of the militant and of the 'heroic coward'; and, as has been observed about other characters in Brecht, the pleasures of his representation also lie in the decentring of his subjectivity – that is, in the perpetual transformation of 'character' as such, which is determined by the relationship of traits to changing (and here, for the most part, incomplete) situations. Thus abstract ideas, by way of their appearance as opinions, begin to draw their enunciator into themselves, to the point where it becomes unclear if it is the idea which is to be cherished in its own right or, rather, the character who is to set an example.«

der funktionär, der garbe aus der partei wirft, ist ein guter funktionär. er ist mit der schweren aufgabe betraut, zellen zusammen zu halten. garbe ging gegen den besitzer allein vor, gegen seine kollegen. (BBA 200/21)

In einer weiteren Szene:

büsching

b trinkt - nach seiner ausstoßung aus der partei. er stößt beschimpfungen auf die arbeiter aus.
und bekommt beifall.
steigert seine beschimpfungen.
und sieht um sich: lauter gesindel. (BBA 558/16)¹⁷²

Letzen Endes aber wirkte Garbes asoziales Verhalten auch konterrevolutionär in den neuen Verhältnissen: Als Arbeiterheld befürwortet er den Aufstand des 17. Juni.

Brecht wählte ursprünglich den Büsching, als er sich seiner Garbe-Figur als Erscheinen des Neuen in der DDR zu versichern suchte. Büsching war weder reiner Egoist noch kritischer Denker, sondern repräsentierte in Brechts Gedanken die Verwandlung des brutalen Soldaten in einen im Kollektiv Arbeitenden. In den ersten Arbeitsphasen von *Fatzer* beschreibt Brecht Büsching als »Schwejk in härterem Material« (GBA 10.1: A2/387) und »passiv, aber gefährlich, aggressiver Schweyk« (GBA 10.1: A4/396); in der dritten Arbeitsphase sei Büsching »ein kaltschnäuziger Materialist, verteidigt ihn [Fatzer, M.D.] am längsten, er allein hat Humor. Er ist es auch, der ihn warnt, aber Fatzer scheint nicht zu hören und verachtet ihn am meisten.« (GBA 10.1: A9/427). Die Ummontierung eines Soldaten in einen Arbeiter lieferte also zugleich eine Alternative zum realen, eher pazifistischen Hans Garbe, der weder mutiger Soldat noch mutiger Deserteur war.¹⁷³ Dennoch gerät Brecht in Schwierigkeiten: Konnte sich die Verwandlung eines Soldaten in einen Arbeiter tatsächlich im Schnittpunkt der Kriegszeit und der frühen DDR vollziehen?

¹⁷² Dies ist der einzige handschriftlich überlieferter Fabelaufriß.

erste scene und weiter

sein freund, ein arbeiter hilft ihm gegen den SS-man.

dann werden sie feinde.

aber einmal zeigt er dem kocher den SS-mann, zusammensitzend mit einem ingenieur.....

kann der SS-mann als arbeiter betrachtet werden? er wird den arbeitern zurufen, sie erinnern. aber sie werden befinden, dass er nicht mehr in einen arbeiter zurückverwandelt werden kann. nicht so schnell, nicht jetzt. (BBA 200/19)

Die Beobachtung »nicht so schnell, nicht jetzt« enthält die Erkenntnis, daß die »russische Eröffnung« der Befreiung noch keine eigene Revolution mit sich gebracht hat.¹⁷⁴ Am 17. Juni wurde der Mangel an einer Revolution zur Krise. Hans Garbe erwies sich auch des neuen Massemenschen unfähig: Somit war Büsching nicht mehr nötig, um das komplexe und unvollkommene Herauskommen des neuen Menschen auf die Bühne zu bringen. Im Oktober 1953 bespricht Brecht mit Hanns Eisler »einen GARBE im stil der »maßnahme« oder »mutter«, mit einem vollen akt über den 17. juni« (AJ 2: 15. bis 30. 10. 53, 600). Dem widersprüchlichen Hans Garbe entsprechend ist der letzte Entwurf vom November 1954 betitelt: »zu Hans Garbe (Büsching)« (BBA 925/01).

III.2. »im stil der »maßnahme« oder »mutter«: Garbe/Büsching als Lehrstück

Asoziales Verhalten unterliegt der Untersuchung in *Fatzer* sowie in *Garbe/Büsching*. Fatzer lehnt die »mechanische Art« des Massemenschen ab und damit das Verschwinden seiner eigenen Identität in der Masse:

Dieser Geist des Massemenschen
Lähmt mich besonders
Seine Art ist mechanisch

¹⁷³ Strehlow, 116.

¹⁷⁴ vgl. Bock, "Die Tage des Büsching," 28.

Einzig durch Bewegung zeigt er sich
 Jedes Glied auswechselbar, selbst die Person
 Mittelpunktlos (GBA 10.1: B48/465-466)

Erst der Denkende Koch (Keuner) ist fähig, über Fatzers Verhalten nachzudenken. Er versucht Fatzter zu erklären, warum ihm die Gruppe während seines Kampfs mit den Fleischern Hilfe verweigert haben:

Jetzt versteh ich dich nicht
 Wir standen und wollten
 Fleisch holen. Wir sagten:
 Uns darf keiner kennen. Wenn
 Einer gekannt wird, dann
 Müssen die andern so tun, als
 Kennten wir ihn nicht, damit
 Nicht a l l e hin sind! Da fängst
 Du einen Streit an, obwohl wir
 Beschlossen hatten, jedem Streit
 Auszuweichen. Wir
 Sahen dich umfallen und wollten
 Hinzulaufen, da dachte ich
 Was wir beschlossen hatten, und
 Hielt uns zurück aus Klugheit! (GBA 10.1: B24/443)

Kochs Überlegung entspricht in großem Maße der ersten Forderung im *Lesebuch für Städtebewohner*: »Verwisch die Spuren!« (GW 8, 267-268). Koch hat hier bereits das begriffen, was nötig ist, in der neuen Zeit zu überleben. In diesem Sinne muß der Mensch, um den neuen Menschentypus zu erreichen, sich auf seine »kleinste Größe« reduzieren, wie es im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* heißt.¹⁷⁵ Dem Packer Galy Gay ist dies gelungen, indem er seine Persönlichkeit aufgibt und eine neue Identität gewinnt. »Da Galy Gay in ein (schlechtes) Kollektiv wechselt, bleibt jedoch die Berücksichtigung der Zugehörigkeit zu vielen Kollektiven ein ungelöstes Problem. Mit dieser ›Last‹ steigt Brecht in die Arbeit am *Fatzter* ein.«¹⁷⁶ Fatzter ist dabei unfähig, seine Spuren zu verwischen – er muß wegen seiner Ehre kämpfen, statt der Gruppe Proviant zu

¹⁷⁵ s. Florian Vaßen, "Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*," *Im Still Here / Ich bin noch da*, hg. Maarten van Dijk et al, *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997) 392-393.

¹⁷⁶ Mahlke, 186.

verschaffen. Später erkennt er seine Widersprüchlichkeit, als er einem Arbeiter zusieht, der mit seinem Kran spricht: »Die sind in Ordnung, aber ich / Bin in Unordnung!« (GBA 10.1: B23/441). Bereits in der zweiten Arbeitsphase drückt Fatzer seine Widerwilligkeit aus, sich völlig auf seine »kleinste Größe« zu reduzieren:

Was groß ist, ist
Nicht immer groß, sondern manchmal
Anders, wenn auch nie klein. (GBA 10.1: B14/403)

Fatzer ist nicht damit einverstanden, daß er sich um des Kollektivs willen verändern muß. Schließlich sehen sich die anderen gezwungen, ihn zu vernichten. So die Figur Büsching:

[...] Du warst ein guter
Mann, wo immer du warst
Jetzt muß du hin sein
Dieweil du krank geworden
Bist und schlecht.
Drum sollst du hingerichtet
Werden nach dem Beschluß
Von drei Menschen und einem
Toten, ohne Aufschub!
Sag, daß du
Einverstanden bist. (GBA 10.1: B27/448)

Bis zum letzten Moment kann sich Fatzer nicht aus seiner egoistischen Haltung freimachen:

Ich mach mir nichts draus
Ob ich Furcht zeig, ich
Will nicht verrecken!
Jetzt noch nicht! Und
Nie so!
Ich bin der Fatzer (GBA 10.1: B27/449)

Fatzers Verweigerung, sich dem Kollektiv zu opfern, mit seinem eigenen Tode einverstanden zu sein, besiegelt seinen Untergang. Mit den Topoi von Massemenschen, Hilfeverweigerung, kleinster Größe und Einverständnis wurden *Verhaltensweisen* zu *Verhaltenslehren*: *Fatzer* verwandelte sich aus einem Schaustück in ein Lehrstück.

Das Experimentierfeld *Fatzer* steht also parallel zur Entwicklung der Lehrstücktheorie. Vor allem in der *Maßnahme* sehen wir eine weitere Konstellation zwischen Individuum, Gruppe und Masse: zwischen dem Jungen Genossen, den drei Agitatoren, und der arbeitenden Klasse in China. Die Geschichte bis zum Töten des Jungen Genossen wird durch verteilte Rollen unter vier Darstellern – die vier Agitatoren – vor dem Kontrollchor gespielt. Die Verwandlung des theoretischen Namenwechsels in die Praxis ist kennzeichnend für die Lehrstücktheorie an sich: Theorie und Praxis sind hier verschmolzen in einer »kollektiven Kunstübung«, die Opposition Schauspieler-/Zuschauerraum aufgehoben. Die Kollektivveranstaltungen sollen »bereits während des *Übens* und am Ort der Übung zu bestimmten *Entscheidungen* führen. [...] Das Moment der eigentlichen *Produktion* wird also beim *Lehrstück* vom Autor oder von einem Schauspielensemble weg in das »Publikum«, d.h. in die jeweils konkrete Öffentlichkeit *verlegt*«. ¹⁷⁷ Durch die Fehler, die der Junge Genosse begeht, lernt er, wie er sich innerhalb der Gruppe hätte verhalten müssen, um das größere Ziel zu erreichen. Reiner Steinweg erinnert an *Individuum und Masse*, weil

Brecht keineswegs die Auflösung der Person anstrebt; im Gegenteil, es soll eine neue Möglichkeit des Person-Seins gewonnen werden. Die *Freiheit des Einzelnen* wird wiederhergestellt oder besser, in einer neuen Qualität hergestellt, die mit *Diszipliniertheit des Gesamtkörpers* vereinbar ist [...]. Den Verlust der psychischen »*Unteilbarkeit*« des alten »*Individuums*« versteht Brecht als einen ohnehin unaufhaltsamen, durch das *Wachsen* der Kollektive und Massen bedingten. Doch selbst in dieser Übergangszeit bleibt dem Individuum eine bestimmte *Größe*. ¹⁷⁸

Der zu seiner Hinrichtung führende Fehler des Jungen Genossen ist sein Verrat der Arbeit der drei Agitatoren. Der Junge Genosse entscheidet sich gegen die Gruppe und für den Aufstand der Plebejer; der Aufstand ist aber eine Falle und gefährdet die

¹⁷⁷ Steinweg, *Das Lehrstück*, 119-120.

¹⁷⁸ Steinweg, *Das Lehrstück*, 120.

Agitatoren und die Revolution. Dennoch lernt der Junge Genosse aus seinem eigenen Tode: er ist damit einverstanden.

Ein ähnlicher Gedankengang wurde nach dem 17. Juni in *Garbe/Büsching* sichtbar. Im Szenenplan vom November 1954 kommt der Held Garbe im Akt über den 17. Juni um. Der Konflikt zwischen der Produktivität (des Helden) und den Defiziten des Staats brachen im Aufruhr aus¹⁷⁹: Der Arbeitsheld der DDR stirbt in der Hitze des Gefechts. So erkennt Hildegard Brenner, daß, »unterm Aspekt der gesellschaftlichen Entwicklung gesehen, [...] der Sinn des ›Helden‹ nur sein Untergang sein« kann.¹⁸⁰

Frederic Jamesons Verständnis der Dualitäten oder Oppositionen in den Lehrstücken ist aufschlußreich für die Entzifferung des *Garbe/Büsching*-Szenenplans vom November 1954. Jameson behauptet, daß *Die Maßnahme* – im Vergleich zu *Der Jasager und der Neinsager* – als unfertig betrachtet werden muß, daß in diesem Fall nur die eine Variante des Nicht/Sonderns geliefert worden ist. Es sei genug, meint Jameson, ein Gegenstück zur *Maßnahme* hinzuzufügen, um die falschen Vorstellungen von diesem Stück zu diskreditieren:

the young comrade might refuse, and be executed anyway; he might refuse and be carried on by his comrades, who might in their turn fail on account of him, or unexpectedly succeed. The political lesson in all these cases would be the same: the lesson about the situation itself and its primacy. [...] [*Die Massnahme*, M.D.] is a dramatization of the dialectic, the primacy of the collective situation over individual ethics.¹⁸¹

Eine Frage erhebt sich nun aus dem Garbe-Plan: Welche Haltung nimmt der Protagonist seinem eigenen Tode gegenüber ein? In diesem Entwurf muß der Held sterben, egal ob

¹⁷⁹ vgl. Bock, "Die Tage des Büsching," 30: »[...] er [Brecht, M.D.] sieht mit eigenen Augen den Umschlag, die Veränderung vom 16. auf den 17. Juni. [...] Von Hans Garbe, einem Mann, dem er vertrauen konnte, wußte Brecht, was sich bereits in den Wochen Ende Mai/Anfang Juni 1953 auf Baustellen wie der Stalinallee oder der Ostseestraße ereignet hatte, wie Partei und Gewerkschaft auf Garbes Initiativen reagiert hatten: nach Art des Vogels Strauß.

Es gibt die zweite »russische Eröffnung«, und sie öffnet Brecht den Blick: als wenn ihm die Augenlider weggeschnitten wären. Er *sah*, was in einem Staat wie der DDR die Hauptgefahr war. Die Revolution, die nicht stattfand, brachte zwangsläufig den alten Staatsapparat wieder in Gang, zu deutsch: *der Naziapparat hatte sich wieder in Bewegung gesetzt.*«

er ja sagt oder nein sagt, aber beide Varianten stehen uns noch zur Verfügung. Brechts Deutung von Garbes widersprüchlichem Verhalten am 17. Juni bleibt somit unentschieden: Vermag sich der Aktivist Garbe, wie der Junge Genosse in der *Maßnahme*, auf seine kleinste Größe zu reduzieren, oder versteht sich der Held, geschmückt mit sämtlichen Orden und Ehrenzeichen, wie Fatzer als großes Individuum des Staats? Die Unentschiedenheit der Funktionen Täter/Opfer in der Garbe-Figur enthüllt auch Brechts Zweifel an der Parteilinie der SED. In der metaphorischen China-Landschaft der *Maßnahme* konnte die »Lehre der Klassiker« subversiv propagiert werden; in der realen Landschaft der DDR vermag der sozialistische »Held« des Staats das Bewußtsein der Arbeiter nicht zu erheben.

Brechts frühe Bemerkung, daß Chöre und Lieder verwendet werden müssen, um die »Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft« darzustellen, ist das deutlichste Indiz der Lehrstückform bei dem *Garbe/Büsching*-Projekt. Übersehen darf man also nicht, daß Hanns Eisler als Mitarbeiter von Anfang an bedacht war. Die Chöre und Lieder hätten »im Stil der *Maßnahme* oder der *Mutter*« die verfremdende Distanz zum Geschehen hergestellt, indem sie die Fabel und Figuren kommentieren und dadurch die Handlung weiterrücken würden. Der Chor wäre im Gegensatz zum Bewußtsein des Helden gestanden: Mehr wissend als Garbe, hätte der Chor die Kluft zwischen Bewußtsein und Handeln verfremdet, damit das Publikum sich der falschen Meinung bewußt würde. Wenn Garbe sich seiner Lage bewußt und zum revolutionären Kämpfer würde – wie die Palagea Wlassowa in der *Mutter* – hätte der Chor seine Verwandlung auf die größeren gesellschaftlichen Widersprüche angewandt, sie für das Publikum verallgemeinert.¹⁸²

¹⁸⁰ Brenner, 221.

¹⁸¹ Jameson, 63.

¹⁸² s. Rüllicke, *Die Dramaturgie Brechts*, Anmerkung 93, 258.

Die widersprüchliche Seite, dargestellt durch den Chor, und die Lieder war hier nötig, weil die Ofenreparatur allein, da Garbe einfach die Genehmigung gewinnt, »überepisich« war und die Widersprüche der Gesellschaft nicht ausreichend aufzeigt.¹⁸³

Der Lernprozeß ist vielmehr der Täter/Opfer-Geschichte des Helden entnommen und auf den Schüler verlegt. Die »Geschichte des Schülers« stellt das »Prinzip Hoffnung« dar, und somit die Alternativen einer offenen Zukunft. Der Schüler entscheidet sich hier gegen den Aufstand, erkennt aber im nachhinein, daß das gesellschaftliche Fernziel noch erreichbar ist. Der Arbeiteraufstand wird zum Symbol des »noch nicht Erreichten«, das »für jetzt, aber nicht für immer«, unrealisierbar ist.

Die Problematik zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Verrat und Einverständnis, ist auch in der frühen Arbeitsphasen des *Garbe/Büsching*-Projekts präsent. In den Augen seiner Kollegen ist Garbe Arbeitsverräter: Er drückt den Lohn. Bei *Lembke-Hahn* agiert Garbe ebenso als Asozialer und gefährdet in gewissermaßen die Ordnung des Betriebs. So kann – ähnlich den Agitatoren in der *Maßnahme* – der »funktionär, der garbe aus der partei wirft,« als »guter funktionär« betrachtet werden: »er ist mit der schweren aufgabe betraut, zellen zusammen zu halten. garbe ging gegen den besitzer allein vor, gegen seine kollegen« (BBA 200/21). Solcher der DDR grundlegende Konflikt erscheint bereits in einem anderen frühen Aufriß:

wenn büsching seine brigade für den ofenbau sammelt, verspricht er hohe löhne. einige der kollegen machen mit allen zeichen von gewissensbissen mit, da sie das aktivistenunternehmen für arbeitsverrat halten. (BBA 200/10)

Garbes Verbesserungsvorschläge bei *Siemens-Plania* stellten zwar 1950 das Neue dar, aber sein Verständnis des volkswirtschaftlichen »Leistungslohnes« beruht auf die Entlohnung der Aktion des Einzelnen: »Ihr arbeitetet doch im Leistungslohn«, erklärt er

¹⁸³ Rüllicke, *Die Dramaturgie Brechts*, 220-221; vgl. Kapitel I.2 dieser Arbeit.

seinen Betriebskollegen, »da könnt ihr mehr verdienen.«¹⁸⁴ »Akkord ist Mord!« hörte Garbe häufig von ihnen, nachdem er zum ersten Mal eine Aktivistentat bei *Siemens-Plania* erzielt hat: Er mauerte einen Ofendeckel in dreizehn statt fünfzig Stunden und überstieg die Norm durch 440 Prozent. »Sie sagten: Nur der Name habe sich geändert, ›Leistungslohn‹, sonst sei alles dasselbe geblieben.«¹⁸⁵ Alf Lüdtkke macht aufmerksam, daß die scheinbare Kontinuität von der Lohnarbeit des Weimarer Kapitalismus und der Nazi-Zeit ein Problem für die Einführung des Leistungslohns gewesen sei; in der DDR gebe »ausschließlich die ›volkswirtschaftliche Bedeutung einer bestimmten Arbeit« [...] das Richtmaß für die Entlohnung bzw. die geldwerte Bezahlung der ›Leistung«.¹⁸⁶ Garbes Arbeitsbrigade fungiert bei Brecht als Kollektiv, das sich erst unter solchen prekären Zuständen zusammengestellt hat und durch den Verrat des Einzelnen gefährdet wird.

In einer anderen Szene erscheint der Verdacht der Arbeiter als Schweigen und somit Hilfeverweigerung:

in der verzweiflung geht er nachts auf den halbzerstörten
fabrikhof und schreit seine anklagen gegen seine klassenge-
nossen in den winterlichen nachsturm. er verdammt sie.
keine antwort. er droht, alles aufzugeben. keine ant-
wort. (BBA 200/15 u. 557/08)

In der Zeit der unstabilen Arbeitsbedingungen (während des ersten Zweijahres-Wirtschaftsplans 1949-1950) sehen sich die Arbeiter gezwungen, ihm beim Ofenbau Hilfe zu verweigern, um ihr eigenes Überleben zu versichern. Demgegenüber versuchen andere Arbeiter, Garbe auszunutzen:

als er auf viele ablehnende getroffen war, traf er auf einen zu-
stimmenden. der missfielt ihm, da er ein schmutziger opportunist
war. (BBA 200/14 u. 557/09)

¹⁸⁴ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 50.

¹⁸⁵ Rüllicke, Hans Garbe erzählt, 54.

¹⁸⁶ Lüdtkke, 194.

Opportunismus und Hilfeverweigerung drücken die Unsicherheit dieser Jahre aus. Die Betriebsarbeiter sehen Garbe als das Ungewöhnliche, das ihr Überleben bedroht; als einen Arbeiter, der außerhalb der Norm liegt, anstatt einen, der sie überholt und verbessert.

In diesen frühen Szenen kommt Garbe positiv vor: als Lernender, der sich zum Studium der Wissenschaft bekennt. Dieses Motiv ist in den Cidher-Szenen einsehbar, »vertreten durch einen Ingenieur, der Garbe belehrt und den Garbe wissensmässig ausbeutet, um wieder andere zu belehren« (BBA 1375/08). (In der Tat hat der Ingenieur Koch bei *Siemens-Plania* Garbe fortwährend unterstützt.) Einerseits empfinden seine Arbeitskollegen das Verhältnis Arbeiter-Ingenieur lächerlich:

mit einer kreide zeichnet er das prinzip seines ofenbaus
an die wand. sie stehen herum und verspotten einen ihres-
gleichen, der klüger als ein ingenieur sein will.
(einer ahmt ihn nach) (BBA 200/13 u. 557/10)

Andererseits werden die Klassengrenzen zwischen Arbeiter und Ingenieur überwunden, etwa als Garbe von den Kostytschewschen Forschungen hört (BBA 200/03). Garbes Vorschlag und Aktion beginnen das Klassenbewußtsein zu erheben:

für mehrere wochen kommen die kollegen morgentlich zu
seinem ofen und verspotten ihn. eines morgens kommt keiner
mehr. eine grosse entmutigung überkommt ihn, er denkt daran,
aufzugeben. da wird ihm klar, warum sie ausbleiben: sie
wissen jetzt, dass der ofen gelingen wird. er arbeitet mit
neuer leidenschaft. (BBA 200/16 u. 557/11a)

Mit der Beziehung zum Ingenieur wird Garbes Innovationsvermögen mit dem Fortschritt sowohl der Naturwissenschaften als auch der Gesellschaftswissenschaften verglichen. In Brechts spätem Versuch, ein Stück über das *Leben des Einstein* zu schreiben, wird wissenschaftliche Theorie ähnlich als soziale Funktion dargestellt. Jameson deutet darauf hin, daß dies keine Analogie ist, sondern eine bestimmte historische Perspektive: Brecht will zeigen, daß erst die großen sozialen Bewegungen den wissenschaftlichen

Durchbruch ermöglichen, daß neue Ideen in der Wissenschaft von neuen Formen und Ideen in der sozialen Ordnung abhängen.¹⁸⁷ Dies ist natürlich auch die Kernproblematik in *Leben des Galilei*, und die Schüler-Figur in *Garbe/Büsching* erinnert stark an die wissenschaftliche und gesellschaftliche Rolle des Andrea. Die Flucht und Rückkehr des Schülers beinhalten die gleiche Veränderung bei Andrea: Verachtung für Galileis Verrat und später Hochachtung für Galileis Durchführung der Discorsi.¹⁸⁸

Brechts Schwierigkeit, den 17. Juni und Garbes Verhalten zu deuten, beruht auf seinem Glauben, daß der »Wandel der Dinge«, das Neue, immer eine Progression bedeutet. Jameson schreibt entsprechend, daß

in Brecht, what is taught, what is shown, is ultimately always the New itself, and thus somehow, modernity in its most general (rather than specific and technological) acceptance. Learning thus displays the breaking in of the *Novum* upon the self: a dawning both of a new world and of new human relations. It thereby becomes inseparably associated with the great theme of change as such, and reinforces Brecht's insistence that change always brings the new, and his unwillingness to conceive of a change that would be purely retrogressive or degenerative.¹⁸⁹

In dem *Garbe/Büsching*-Projekt – wie auch in *Fatzer* – erscheint die Problematik des Neuen in der Auseinandersetzung mit asozialem Verhalten. Brecht fragt, kann der Asoziale durch die veränderten Verhältnisse im Sozialismus *sozialisiert* werden? Seine Darstellung asozialen Verhaltens als *lehrender* Vorgang ist in seinem Versuch, eines *Baal*-Lehrstücks zu schreiben (1929-1930), am deutlichsten. *Der böse Baal der asoziale* ist wie *Fatzer* ein Experimentierfeld unterschiedlicher Motive des ichbezogenen Glückverlangens. 1941 erklärte Brecht:

der große irrtum, der mich hinderte, die lehrstückchen vom bösen baal dem asozialen herzustellen, bestand in meiner definition des sozialismus als einer *großen ordnung*. er ist hingegen viel praktischer als *große produktion* zu definieren. produktion muß natürlich im weitesten sinn genommen werden, und der kampf gilt der befreiung der produktivität aller menschen von allen fesseln. die produkte können sein brot, lampen, hüte, musikstücke, schachzüge, wässerung, teint, charakter, spiele usw usw.
(AJ 1: 7. 3. 41, 185)

¹⁸⁷ Jameson, 91-92.

¹⁸⁸ vgl. Schivelbusch, 30-31.

¹⁸⁹ Jameson, 92.

Bei dem Typus des Asozialen gilt es, negative Energie in positive zu verwandeln, oder wie Brecht 1948 im *Kleinen Organon* schreibt, »Auch den katastrophal losgebrochenen Strom vermag ja die Gesellschaft frei in seiner Herrlichkeit zu genießen, wenn sie seiner Herr zu werden vermag: dann ist er ihrer« (GW 16, 673). 1954 fügte Brecht im Text »Bei Durchsicht meiner ersten Stücke« hinzu:

Das Stück »Baal« mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten. Sie werden darin kaum etwas anderes als die Verherrlichung nackter Ichsucht erblicken. Jedoch setzt sich hier ein »Ich« gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität anerkennt. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde: er wehrt sich gegen ihre Verwurstung. Die Lebenskunst Baals teilt das Geschick aller andern Künste im Kapitalismus: sie wird beföhdet. Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft. (GW 17, 947)

Der Kommentar entschlüsselt auch Brechts Versuch, aus dem Garbe-Stoff ein DDR-Gegenwartsstück zu gestalten: Von der Gründung der DDR bis zum Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953 war die erhoffte »große Produktion« noch nicht erreicht worden. Die Geradlinigkeit der Oppositionen asozial/sozial, negativ/positiv, destruktiv/produktiv entsprach nicht ausreichend den ineinander verschlungenen Triebkräften der Übergangszeit des befohlenen Sozialismus. Anhand des Garbe-Stoffs näherte sich Heiner Müller 1956-1957 der DDR-Wirklichkeit aus mehrfachen *neuen* Perspektiven in *Der Lohndrücker*.

III.3. Übergänge zu Heiner Müllers *Der Lohndrucker*: »Der Protagonist war im Kontext DDR verschwunden«

Das Scheitern des Versuchs, einen Brechtentwurf auszuschreiben, mag Aufschluß geben über den Funktionswechsel von Literatur in einer Übergangsperiode. Trümmer sind wie Denkmäler Baumaterial, das aus den Steinbrüchen kommt.

Heiner Müller¹⁹⁰

Heiner Müller bezeichnet seinen *GLÜCKSGOTT*, geschrieben 1958 auf Anregung des Komponisten Paul Dessau, als einen gescheiterten Versuch, Brechts Fragment gebliebene Stück *Die Reisen des Glückgotts* (1941) weiterzuschreiben. Brecht sah in seinem Stück den gleichen »Grundgedanken des *Baal*«. 1941 beschrieb er die Handlung:

der gott derer, die glücklich zu sein wünschen, bereist den kontinent. hinter ihm her eine furche von exzessen und totsclag. bald werden die behörden aufmerksam auf ihn, den anstifter und mitwisser mancher verbrechen. er muß sich verborgen halten, wird illegal. schließlich denunziert, verhaftet, im prozeß überführt, soll er getötet werden. er erweist sich als unsterblich. (AJ I: 16. 11. 41, 225)

Der asoziale Glücksgott »hat keine Moral. Er lehrt nur, daß die Menschen alles tun sollen, glücklich zu sein«: »Als höchstes Glück wird die Produktivität genannt« (A6/926). Für die Reichen soll er nur arbeiten; »die Armen dagegen wünschen immer Glück für alle. [...] / Er verkündet sein Programm: / Land den Bauern / Fabriken den Arbeitern / Produktion unbegrenzt«. Daher wird der Glücksgott »verfolgt, prozessiert, hingerichtet, kann aber nicht getötet werden« (A8/927). Dem Vergnügen der »großen Produktion« entsprechend erklärt Brecht 1954 im Anschluß an seinen Kommentar zu *Baal*: »Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten« (GW 17, 948).

Anders als Brechts reisender Glücksgott stürzt Müllers *GLÜCKSGOTT* vom Himmel herunter. Er stolpert über die Abgründe des durch zwei Weltkriege zerstörten Erdbodens, unsicher, wozu er gelangt. Letzten Endes konnte Müller den Brechtentwurf

nicht ausschreiben: Die Suche nach dem Glücksgott beendet in dem Text *DER GLÜCKLOSE ENGEL*.¹⁹¹ Dieser Engel ist die verkehrte Vision des »Engels der Geschichte« aus Walter Benjamins Paul-Klee-Interpretation. Benjamins Engel, »sein Antlitz der Vergangenheit zugewendet«, wird durch den Sturm des Fortschritts »unaufhaltsam in die Zukunft« getrieben.¹⁹² Müllers glückloser Engel, vor dem sich die Zukunft staut, wird hingegen durch die Vergangenheit eingeholt: »auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.«¹⁹³

Die veränderte historische Perspektive im *GLÜCKLOSEN ENGEL* ist paradigmatisch für das Spannungsverhältnis zwischen Müller und Brecht:¹⁹⁴

Die Arbeit erwies sich schnell als (von mir) nicht machbar. Brechts poetischer Einstieg – ein Engel mit versengtem Flügel, von der Erde kommend, die von Kriegen zerfleischt wird, stört den Glücksgott auf –, der das Problem auf gegebenem Spielfeld zur Verhandlung bringt, basierte auf der Vorstellung der Welt als einer runden Sache. Meine Wirklichkeit von 1958 schien mir so geschlossen nicht mehr darstellbar und noch nicht; mein Globus bestand aus kämpfenden Segmenten, die bestenfalls der Clinch vereint. Die runde (für Wirklichkeit undurchlässige) Figur des GG (er kann nicht zerstört werden = er kann nicht lernen) konnte ich nur als Spielball einsetzen, der hin und her geworfen durch seine passive Bewegung auf Dimensionen des Spielfelds und wechselnde Positionen der Spieler schließen läßt: er bringt kein Bein auf die Erde.¹⁹⁵

Müllers *Lohndrucker* war zwar sein »unmittelbarer Anschluß an Brecht«, aber er kannte Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt nur als Gerücht. Als Material hatte er andere Darstellungen von Hans Garbe, unter denen Zeitungsgeschichten und Käthe Rülickes Büchlein *Hans Garbe erzählt*. »Der eigentliche Anlaß war, daß auf einer Parteikonferenz

¹⁹⁰ Heiner Müller, »Glücksgott,« *Werke 3: Die Stücke 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000) 166.

¹⁹¹ Strehlow, 81-84.

¹⁹² Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte,« *Gesammelte Schriften*, hg. Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) 697-698.

¹⁹³ Heiner Müller, *Werke 3*, 180.

¹⁹⁴ vgl. Frank Hörnigk, »Texte, die auf Geschichte warten...«: Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller,» *Heiner Müller Material* (Göttingen: Steidl, 1989) 123-137.

¹⁹⁵ Müller, *Werke 3*, 166.

den Schriftstellern dieser Stoff ans Herz gelegt worden war«. ¹⁹⁶ Müllers Beschreibung der »kämpfenden Segmente« seiner DDR-Wirklichkeit entspricht seiner Deutung von Brechts Scheitern am *Garbe/Büsching*-Projekt:

Zuerst wollte er [Brecht, M.D.] ein Stück im Stil der »Maßnahme« machen, mit Chören. Das ging von der falschen Voraussetzung aus, daß es in der DDR eine intakte Arbeiterklasse gäbe. Das war überhaupt ein Problem, daß Brecht mit seinen klassisch marxistischen Kategorien in eine Wirklichkeit kam, die damit überhaupt nicht zu fassen, die viel differenzierter und komplexer war. Deswegen konnte er kein Stück über die DDR schreiben. ¹⁹⁷

Heiner Müllers Auseinandersetzung mit dem Garbe-Stoff findet auf mehrfachen Schichten statt. Die erste Fassung des *Lohndrucker* schrieb er 1956-1957. Eine zweite Fassung erschien 1974 mit geringfügigen Veränderungen beim Rotbuch-Verlag in Westdeutschland. Die letzte Fassung war Müllers eigene Inszenierung des Stücks 1987/1988 im Deutschen Theater Berlin. Die drei Phasen des *Lohndrucker* bezeugen also vierzig Jahre DDR-Geschichte.

Im *Lohndrucker* besteht Garbes Ofenreparatur bereits als DDR-Mythos, als historischer Bestandteil der unstabilen Zustände dieser neuen Realität, wie die Einleitungszeilen erklären: »Das Stück spielt 1948/49 in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Geschichte der Ringofenreparatur ist historisch.« Somit konnten auch »die Personen und ihre Geschichten [...] erfunden« werden. Der Held der Arbeit, Balke, entspricht nicht dem historischen Hans Garbe: Im Gegenteil zu Garbes Verwandlung aus einem konterproduktiven Arbeiter in der Nazi-Zeit in einen Helden der Produktion im Sozialismus hat Balke eine Nazi-Geschichte. Balke funktioniert in beiden Systemen. Im Betrieb gerät Balke in unmittelbaren Konflikt mit dem Parteisekretär Schorn, mit dem

¹⁹⁶ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen: Eine Autobiographie* (Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1992) 143.

¹⁹⁷ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 229.

Balke in der Wehrmacht-Rüstung zusammengearbeitet und den er als Saboteur denunziert hat:

SCHORN Wir haben zusammen in der Rüstung gearbeitet, Balke. Vierundvierzig haben sie mich eingesperrt: Sabotage. Dich haben sie nicht eingesperrt. Du warst der Denunziant.

BALKE Was heißt Denunziant. Ich war in der Prüfstation. Da hatten sie mich hingestellt, weil sie mich hereinlegen wollten, zwischen zwei Aufpasser. Bei den Handgranaten aus eurer Abteilung waren die Schlagstifte zu kurz. Ich ließ sie durchgehen oder legte sie zum Ausschuß, je nachdem, wo die Spitzel standen. Das riß aber nicht ab. Ich war auch dafür, daß man den Krieg abkürzt, aber mir hätten sie den Kopf abgekürzt, wenn's ohne mich herauskam.

SCHORN *kalt*: Vielleicht.

Schweigen.

Was war da für ein Streit in der Kantine heute mittag?

BALKE Das ging gegen mich. Lohndrücker, Arbeiterverräter und dergleichen.

Pause.

SCHORN Sag es mir, wenn sie dir Schwierigkeiten machen.

Pause.

BALKE Was gewesen ist, kannst du das begraben?

SCHORN Nein.¹⁹⁸

Einerseits steht Schorns Verwandlung Saboteur (Verbrecher) – Parteisekretär (Produkteur) Balkes konsequentem Funktionieren entgegen. Als Held hatte Garbe, schreibt Müller in seiner Autobiographie, »seine Identität an den Staat abgegeben, ein volkseigener Mensch. Deshalb hat es ihn auch nicht gestört, daß ich ihm im Stück eine Nazi-Vergangenheit angedichtet habe«.¹⁹⁹ Andererseits teilen Balke und Schorn eine Erfahrung in der Gegenwart des Sozialismus: Wie beim Glücklosen Engel haben sie ihre Vergangenheiten eingeholt. Es wird nicht moralisiert, ob der eine Weg oder der andere richtig war – das Urteil bleibt offen bis zum Schluß.²⁰⁰

Im Mittelpunkt des Stücks handelt es sich also um die »Kanalisation« der (asozialen) Energie Balkes. In der elften Szene stellt Schorne die Frage im Gespräch mit dem Direktor »Wird er [Balke] den Aufbau sabotieren?«.²⁰¹ Gemeint ist nicht nur die Ofenreparatur des Betriebs, sondern zugleich den Sozialismus überhaupt, den der Typ

¹⁹⁸ Müller, Werke 3, 45.

¹⁹⁹ Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht, 149.

²⁰⁰ Hörnigk, 134.

Balke auch gefährden kann. Im Programmheft der Inszenierung von 1987/1988 stellt Müller neben dem »positiven Helden« Balke/Garbe den »eiskalten« Verbrecher-Helden Werner Gladow aus der frühen DDR gegenüber; in beiden Heldenbildern sieht er »die gleiche Energie [...]. Die Frage ist nur die der Kanalisierung und wer die Energie wohin lenkt«. Wo Brecht zum Deserteur Büsching aus der Zeit vor Hitler zurückgreift, bezieht sich Müller direkt auf den Faschismus bezüglich der Verwandlung asozialen Verhaltens für die DDR: auf »die Disziplinierung der Arbeiterklasse durch den Faschismus für die Rüstung, für den Krieg. Daß da gezeigt wird, wie das gebraucht wird oder gebraucht werden kann für den Aufbau des Sozialismus. Und was jetzt fehlt, ist die Transformation der Energie.«²⁰²

Der offene Schluß in der Originalfassung, der Weg ins Unbestimmte, ist symbolisch in den »Leerstellen« des Texts ablesbar – wie u.a. im oben zitierten Dialog. Müller bemerkte selbst 1988:

Wenn ich das Stück heute lese und vergleiche das mit dem nächsten, z.B. der ›Umsiedlerin‹, dann ist ganz auffällig, überall wo später Arien kommen, die den Schauspielern so viele Möglichkeiten geben, da steht im ›Lohndrucker‹ Pause oder Schweigen. Das ist sicher kein Zufall und liegt nicht daran, daß ich keine Sprache hatte, sondern daran, daß die Figuren keine Sprache hatten, oder nicht mehr Möglichkeiten, sich zu artikulieren. [...] Und deswegen ist die Haupthandlung eigentlich die zwischen den Texten [...].²⁰³

Die Abwesenheit der Sprache ist bereits in Brechts wenigen Szenenentwürfen erkennbar, etwa als Büsching verzweifelt auf den halbzerstörten Fabrikhof geht und »seine anklagen gegen seine klassengenossen in den winterlichen nachsturm« schreit. »er verdammt sie. keine antwort. er droht, alles aufzugeben. keine antwort« (BBA 200/15 u. 557/08). Brecht stößt auf die Unmöglichkeit des Sich-Ausdrückens in den unversöhnlichen

²⁰¹ Müller, Werke 3, 56.

²⁰² Heiner Müller, "Gespräch zwischen Heiner Müller und Alexander Weigel am 20. 10. 1987, Tonbandaufzeichnung von Thomas Heise," Der Lohndrucker: Programmheft, Deutsches Theater Berlin, Staatstheater der DDR, Spielzeit 1987/88, keine Paginierung.

²⁰³ Müller, Werke 3, 537.

Widersprüchen der Gegenwart, versucht sie aber zu beschreiben, darzustellen, nachzuvollziehen; Müller hat hingegen die Abwesenheit als solche anerkannt und sie instinktiv stehen lassen.

Die Unmöglichkeit der Sprache ähnelt in gewissem Maße Brechts Schwierigkeit mit dem Bewußtsein der Arbeiter überhaupt. Dazu bemerkt Müller:

Interessant war, wie der Brecht begründet hat, warum er das Stück [*Garbe/Büsching*, M.D.] nicht schreiben kann. Er sagte, der Garbe hätte nicht die Bewußtseinsskala, die er, Brecht, für den Protagonisten eines Stückes brauche, und deswegen reiche das höchstens für einen Einakter. Er hat nicht verstanden, daß der Protagonist im Kontext DDR verschwunden war, daß es keinen Protagonisten gab in diesem andern Kontext. [...] Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben.²⁰⁴

Die Abwesenheit von Helden in der DDR führte auch zum Mißverständnis des *Lohndrucker*, »daß die Leute dauernd Politik und Ideologie sehen, wo es eigentlich nur um das Verhalten von Versuchstieren geht, die unter bestimmten Bedingungen, die sie selber nicht bestimmt haben und nur ganz bedingt und relativ variieren können, sich verhalten müssen.«²⁰⁵

»Abwesend«, beschreibt Müller weiter im Programmheft der 1987/1988 Inszenierung, »ist das Andere. Das wäre dann der Punkt, wo das Publikum gefragt ist. Das Andere wäre im Idealfall das Publikum«. 1974 hat er diese Teilnahme von seiten des Publikums gefordert, indem er der Einleitung hinzugefügt hat: »Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückschreiber nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen; es versucht, ihn in das Publikum zu tragen [...]«. ²⁰⁶ Somit geht *Der Lohndrucker* von keiner Voraussetzung aus, daß das sozialistische Experiment DDR die Schlüssel eines erreichbaren Ideals hält. Der Erfolg und Scheitern dieser Aufgabe – das Kontinuum der

²⁰⁴ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 230.

²⁰⁵ Müller, »Gespräch zwischen Heiner Müller und Alexander Weigel am 20. 10. 1987, Tonbandaufzeichnung von Thomas Heise«, *Der Lohndrucker: Programmheft*.

²⁰⁶ Heiner Müller, *Texte 1: Geschichten aus der Produktion I* (Berlin: Rotbuch, 1974) 15.

Vergangheit aufzusprengen, um in die Zukunft zu stauen – überläßt Müller dem Publikum. Dennoch steht in der letzten Szene eine positive Blickrichtung: Balke und der Arbeiter Karras, der ihm widersteht, legen ihre Differenzen bei und gehen zusammen an die Arbeit. Im Jahre 1988 hatte sich die Situation jedoch geändert: Der Versöhnungs-Dialog wird gestrichen, denn diese offene Zukunft der DDR kann nicht mehr behauptet werden.²⁰⁷

²⁰⁷ s. Müller, Werke 3, 539.

IV. SCHLUSSBEMERKUNGEN: ZWISCHEN VERSUCHSANORDNUNG UND SCHEITERN

Heiner Müllers Bemerkung, daß Brechts *Fatzer* »den Denkprozeß skandiert«, kann wohl auch auf das *Garbe/Büsching*-Projekt angewandt werden. Der Denkprozeß in *Garbe/Büsching* skandiert verschiedene Motive und Schichten, die zentrale Konflikte und Widersprüche der Gründungsjahre der DDR enthüllen.

Diese Arbeit untersucht die Vielschichtigkeit des *Garbe/Büsching*-Projekts durch Brechts ästhetische Überlegungen sowohl in *Fatzer* und in der Lehrstücktheorie als auch in der Erweiterung seiner Theorie und Praxis in der DDR. Die Entwicklung des Projekts kann deshalb nicht einfach in verschiedene, aufeinanderfolgende Arbeitsphasen eingeteilt werden. Das Projekt schwebt von Anfang an zwischen einer Versuchsanordnung – einem »fragment in großen, rohen Blöcken«, zur Selbstverständigung – und dem Scheitern an einem realen Gegenwartsstück, das das Vergnügen an der Produktion, am sozialistischen Aufbau, durch Einsichten und Impulse vermitteln sollte.

Obwohl nur wenige Fabelaufrisse und Szenen bestehen, bezeugt das Projekt zentrale Ereignisse der frühen DDR zwischen Hans Garbes *Heldentat* und dem Arbeiteraufstand des 17. Juni 1953. Dadurch werden grundsätzliche Widersprüche zwischen der materiellen Produktion und dem Bewußtsein der Produzierenden dialektisiert. In dem Garbe-Stoff wollte Brecht untersuchen, »was alles sich für ihn und bei ihm ändert, als er vom objekt der geschichte zu ihrem subjekt wird«. Die Untersuchung geschah jedoch unter der Bedingung, »daß dies nicht ein rein persönlicher vorgang ist, da er ja die klasse betrifft« (AJ 2: 578). Brecht erkannte bald, daß diese Bedingung ohne die Einführung von Chören und Liedern unmöglich wäre; so weit ist die

Arbeit aber nicht gekommen. Brechts Scheitern liegt in großem Maße darin, daß sein Experimentierfeld lediglich in den individuellen Eigenschaften, den sozialen und asozialen Verhaltensweisen Hans Garbes besteht.

Die vorhandenen Szenen zeigen jedoch deutlich den Experimentcharakter der Arbeit, des Prozesses der Selbstverständigung. In dieser Hinsicht können die Szenen, die je einen bestimmten Zeitpunkt darstellen, wohl als Brechts Verwendung der *Cidher*-Technik verstanden werden, das heißt »Zeitsprünge« zeigen, die die Handlung keineswegs zerschneiden, sondern die Bewußtseinsbildung des Menschen darstellen.

Unter den Notizen über die *Dialektik auf dem Theater* fragt Brecht nach dem Ort des Theaters in der DDR:

Wo ist der Platz des Theaters jetzt, wo sich nach dem Wüten barbarischen Regimes und einem schimpflichen und verhängnisvollen Krieg ein großer Prozeß der Selbstverständigung des Volks vollzieht? Dieser Prozeß wird von den werktätigen Massen vorwärtsgetrieben, und sie bilden das neue bestimmende Publikum des Theaters. (GW 16: 931-932)

Hans Garbe gehörte zu den Werktätigen dieses »bestimmenden Publikums«. Das *Garbe/Büsching*-Projekt bezeugt nicht nur den »Prozeß der Selbstverständigung« des Volks, sondern auch bei Brecht selbst. Der Text fährt fort:

Es ist ein Privileg der Künste, an der Bewußtseinsbildung der Nation teilzunehmen. Bei großen Umwälzungen gesellschaftlicher Art erfüllen sich die Menschen nicht gleichzeitig und gleichmäßig, nicht sofort und in allen Schichten mit dem neuen Bewußtsein. Das Alte wirkt noch beträchtliche Zeit nach, und es ist im Kampf mit dem Alten, daß das Neue sich durchsetzt.

Brecht hielt an dem Glauben, daß das Neue sich durchsetzen würde, bis zum letzten Moment fest. Bei aller Resignation nach dem Aufstand des 17. Juni 1953 besteht die Hoffnung des Neuen noch und vor allem in der Figur des Schülers, der zum Experiment-DDR zurückkehrt: »Zu spät für jetzt, aber nicht für immer«. Das *Garbe/Büsching*-Projekt zeigt, was Brecht 1956 ausdrückte: »Die Darstellung des Neuen ist nicht leicht«.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Benjamin, Walter. »Über den Begriff der Geschichte.« Gesammelte Schriften I(2). Hg. Rolf Tiedemann u. Herman Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 691-704.
- Berlau, Ruth, und Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke. Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Hg. Berliner Ensemble, Helene Weigel. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.
- Brecht, Bertolt. Arbeitsjournal 1938-1955. 2 Bände. Hg. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Brecht, Bertolt. Briefe. 2 Bände. Hg. Günter Glaeser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Brecht, Bertolt. Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung von Heiner Müller. Einmalige Sonderausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hg. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Brecht, Bertolt. Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 31 Bände. Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews. Hg. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

- Claudius, Eduard. Menschen an unserer Seite. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1951.
- Claudius, Eduard. Vom Schweren Anfang. Berlin: Verlag Neues Leben, 1950.
- Grass, Günther. Die Plebejer proben den Aufstand. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968.
- Müller, Heiner. Werke 3: Die Stücke 1. Hg. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Müller, Heiner. Texte 1: Geschichten aus der Produktion 1. Berlin: Rotbuch, 1974.
- Müller, Heiner. Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen: Eine Autobiographie. Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1992.
- Rülicke, Käthe. Hans Garbe erzählt. Berlin: Rütten & Loening, 1952.

DOKUMENTATIONEN/ZEITSCHRIFTEN

- 1898 / Bertolt Brecht / 1998: »...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«: 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben. Zusammengestellt und kommentiert von Erdmut Wizisla. Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, 25. Januar bis 29. März 1998. Berlin: Akademie der Künste, 1998.
- Hecht, Werner. Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- “Das Verhör des Lukullus.” Neues Deutschland. Nr. 68: 22. 3. 1951. Zitiert in: Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Hg. Elimar Schubbe. Stuttgart: Seewald Verlag, 1972. 186-187.
- Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Hg. Elimar Schubbe. Stuttgart: Seewald Verlag, 1972.

Lehmann, Hans Georg. Deutschland-Chronik 1945 bis 1990. Schriftenreihe Band 332.

Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1996.

Müller, Heiner. Der Lohndrucker. Programmheft. Deutsches Theater Berlin,

Staatstheater der DDR. Spielzeit 1987-1988.

Peter Palitzsch. Persönliches Interview. 10. Juli 2000.

Pohl, Martin. "Im Labyrinth: Der Fall des Martin Pohl, von ihm selbst erzählt." Der

Monat: Eine internationale Zeitschrift Oktober 1955: 41-48.

"Theater: Brecht: Der Ochse ist ein Fakt." Der Spiegel 3. Juni 1953: 32-33.

"Theater: SED-Schauspiel: Stachanow krieg Prügel." Der Spiegel 20. Juli 1958: 42-43.

SEKUNDÄRLITERATUR

Bock, Stephan. "Brechts Vorschläge zur Überwindung der deutschen Misere." Deutsche

Misere einst und jetzt: Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur.

Das Preussensyndrom in der Literatur der DDR. Jahrbuch zur Literatur in der

DDR, hg. im Auftrag des Arbeitskreises Literatur und Germanistik in der DDR v.

Paul Gerhard Klusmann u. Heinrich Mohr. Band 2. Bonn: Bouvier Verlag

Herbert Grundmann, 1981/1982. 49-67.

---. "Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rüllickes Bio-Interview

Hans Garbe erzählt." Brecht-Jahrbuch 1978. Hg. John Fuegi, Reinhold Grimm,

Jost Hermand. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

---. "Die Tage des Büsching. Brechts *Garbe* – ein deutsches Lehrstück." Dramatik der

DDR. Hg. Ulrich Profitlich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 19-39.

- . "*Hans Garbe: Eine Chronik 1902-1957.*" Dramatik der DDR. Hg. Ulrich Profitlich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 41-77.
- . Literatur, Gesellschaft, Nation: Materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur; (1949-1956). Stuttgart: Metzler, 1980.
- Brenner, Hildegard. "Schule des Helden: Anmerkungen zu Brechts *Büsching*-Entwurf." Alternative 91: Brecht-Materialien 1: Zur Lehrstückdiskussion. (1973): 213-221. Einschließlich den Erstdruck des *Garbe/Büschingi*-Projekts, 212.
- Emmerich, Wolfgang. Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Gustav Kiepenhauer, 1996.
- Esslin, Martin. Brecht: A choice of evils: A Critical Study of the Man, His Work, and His Opinions. London: Heinemann, 1959.
- . Brecht: Das Paradox des politischen Denkers. Vom Autor durchges. u. erg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1972.
- Grass, Günther. "Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir." Rede, gehalten am 22. April 1964, vor der Akademie der Künste in Berlin. Die Plebejer proben den Aufstand. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1968.
- Greiner, Bernhard. Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1974.
- Hakkarainen, Marja-Leena. Das Turnier der Texte: Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts. Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1436. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. 162-166.

- Hörnigk, Frank. “»*Texte, die auf Geschichte warten...:* Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller.” Heiner Müller Material. Göttingen: Steidl, 1989. 123-137.
- Krabiel, Klaus-Dieter. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart: J.B. Metzler, 1993.
- Jameson, Frederic. Brecht and Method. London: Verso, 1998.
- Lethen, Helmut. Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Lüdtke, Alf. “»Helden der Arbeit« – Mühen beim Arbeiten. Zur mißmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR.” Sozialgeschichte der DDR. Hg. Hartmut Kaelble. Stuttgart: Klett-Cotta, 1994. 188-213.
- Mahlke, Stephan. “Zwangslagen: Brechts Fragment *Der Untergang des Egoisten Fatzer*.” Brecht Then and Now / Brecht damals und heute. Hg. Marc Silberman et al. The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch, Volume 20. Madison: The International Brecht Society, 1995. 174-199.
- Maier-Schaeffer, Francine. Heiner Müller et le «Lehrstück». Bern: Peter Lang, 1992.
- Müller, Heiner. “Fatzer ± Keuner.” Brecht-Jahrbuch 1980. Hg. Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, 14-21.
- Niesler, Wolfgang. “Brechts Arbeit am Garbe-Stoff aus politökonomischer Sicht.” Brecht 83: Brecht und Marxismus. DDR-Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983.
- Reich-Ranicki, Marcel. Zur Literatur der DDR. München: Piper, 1974.
- Rühle, Jürgen. Das gefesselte Theater: Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1957.
- . Literatur und Revolution: Die Schriftsteller und der Kommunismus. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1960.

- Rüther, Günther. »Greif zur Feder, Kumpel«: Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990. Düsseldorf: Droste Verlag, 1991.
- Sander, Hans-Dietrich. Geschichte der Schönen Literatur in der DDR. Freiburg: Rombach, 1972.
- Schivelbusch, Wolfgang. Sozialistisches Drama nach Brecht: Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1974.
- Steinweg, Reiner, Hg. Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- . Das Lehrstück: Brechts Theorien einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart: J.B. Metzler, 1972.
- Strehlow, Falk. "Balkes intertextuelle Verwandtschaftsverhältnisse: *Der Lohndrucker*, Heiner Müller, 1956/57, Motiv/ge/schichten." Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2000.
- Suvin, Darko. To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy. Sussex: The Harvester Press, 1984.
- Vaßen, Florian. "Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner.*" I'm Still Here / Ich bin noch da. Hg. Maarten van Dijk et al. The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch, Volume 22. Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997. 389-399,
- Wilke, Judith. Brechts *Fatzer*-Fragment: Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar. Bielefeld: Aisthesis, 1998.

Wizisla, Erdmut. "Büsching." Beitrag (unveröffentlichtes Manuskript) zu: Brecht-Handbuch: Gesamtwerk. Hg. Jan Knopf, Stuttgart, Metzler, voraussichtliche Veröffentlichung 2001-2003.

---. "'Einer der begabtesten unserer jungen Dichter': Gespräch mit Partin Pohl über Brecht." I'm Still Here / Ich bin noch da. Hg. Maarten van Dijk et al., The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch Volume 22. Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997. 72-111.

SONSTIGE LITERATUR

»Eine Begabung muß man entmutigen...«.
Vera und Claus Küchenmeister, Meisterschüler bei Brecht, erinnern sich an die Jahre der Ausbildung.
Aufgeschrieben und hg. v. Ditte Buchmann. Berlin/DDR: Henschelverlag, 1986.

Claudius, Eduard. Ruhelose Jahre. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1968.

Grünberg, Karl. "Der Mann im feurigen Ofen." Helden der Arbeit. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt, 1951. 9-27.

Iljin, Michail. Pokorenije prirody, dt. Besiegte Natur. Übers. von Peter Weibel. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1951.

Rückert, Friedrich. "Cidher." Rückerts Werke: Auswahl in acht Teilen: Vierter Teil: Wanderung. Hg. von Edgar Groß u. Elfa Hertzner. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1910. 214-215.

Scheer, Maximilian. "Hans Garbe." Lebenswege in unseren Tagen. Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. 109-114.

Seghers, Anna. Die Linie. Berlin: Aufbau-Verlag, 1950.

ANHANG

SZENENENTWÜRFE UND FABELAUFRISSE ZU *GARBE/BÜSCHING*

Die entsprechende Szenen nach der Reihenfolge von Günter Glaeser (GBA 10.2: 971-979) werden in eckigen Klammern angegeben.

BBA 200/02-21: Szenenentwürfe, Bruchstücke, Fabelaufrisse**BBA 200/02** [A4]

1 berlin, maitage 1945. büsching versteckt sich vor zwei SS-offizieren, weil er denkt, sie wollen ihn hängen, weil er desertiert ist. sie wollen aber seine jacke, denn sie wollen desertieren.

BBA 200/03 [A18]

büsching, in verzweifelter stimmung, hört einem ingenieur zu, der von den kostytschewschen forschungen erzählt, dass man nicht sagen solle, unkraut wachse wo guter boden sei, sondern: guter boden sei, wo unkraut wachse usw. dass man den wind nicht in der hand habe, aber den boden usw.
er fühlt sich gestärkt.

ingenieur, nachmaliger feind?
dort möglich, nicht hier?
ein junger mensch dabei?

BBA 200/04 [A6]

büschings frau hat eine schwester, die von einem betrunkenem russischen soldaten vergewaltigt worden ist. jakob, des lehrlings schwester geht für schokolade, drinks und zigaretten mit einem ami. späterhin bricht B. einmal aus. der russe hat am andern tag brot und fleisch gebracht.

BBA 200/05 [A7]
(vgl. BBA 557/07)

B. ist bei Lemke, Lebensmittel. Die Familie hungert. B.
rechnet mit seiner Frau aus, dass im Jahr für 60 000 Brote
Mehl gestohlen wird. "Wie soll das weiter gehen?"

200/06 [B1]

BÜSCHING HÖRT VON DER WISSENSCHAFT

WATTER die Wissenschaft ist
wie Cidher, der Wanderer.
Alle fünfhundert Jahre
kommt er des Weges.
Durch die Straßen einer
sehr alten Stadt gehend
fragt er einen: Ist diese Stadt alt?
So alt, hört er
dass wir schon nicht mehr wissen
seit wann sie besteht.
Und nach fünfhundert Jahren
kommt er wieder des Weges
und trifft einen Bauern
der auf dieser Stelle Gras mäht.
Wie ist die Stadt zerstört worden, fragt er
die hier einst gestanden hat
mit Türmen und Häusern?
Niemals, hört er, war eine Stadt hier.

nach fünfhundert jahren

BBA 200/07

[B1]

kommt er wieder des weges

und er findet ein meer

an der stelle, wo (das) ein feld war.

und er fragt einen fischer:

seit wann ist ein meer hier?

und der fischer sagt ihm:

hier war ein meer von jeher.

BÜSCHING:

niemals war eine stadt hier.

keine häuser, keine türme!

sauberes gras! klares wasser!

BBA 200/08

[B2]

CIDHER, WIEDERKEHREND

BÜSCHING:

ich erinnerte mich gestern

watters geschichte von der wissenschaft

die weiss, was gewesen ist

und den wechsel der dinge kennt.

wie da gras wuchs und ein feld war

und konnt niemals eine stadt gewesen sein

wenn man den bauern hörte, nie ein haus

nie ein turm und doch war da

einst die stadt gewesen und konnt also
wieder eine stadt sein.

JAKOB grosse weisheit:

der betrieb ist aufbaubar. wo etwas
war, kann wieder etwas sein.

BÜSCHING du hast

nichts verstanden. eines kann ganz weg sein.
anders aber nicht. was gutes
kannst du wieder machen, weisst du wies gemacht wird
und der dreck kann weggeschaufelt werden
und für immer. das sind also zwei

BBA 200/09 [B2]
günstige gedanken.

BBA 200/10 [A10]
wenn büsching seine brigade für den ofenbau sammelt, verspricht
er hohe löhne. einige der kollegen machen mit allen zeichen von
gewissensbissen mit, da sie das aktivistenunternehmen für arbei-
terverrat halten.

BBA 200/11 [B3]

BÜSCHINGS OFEN. MITTAGSPAUSE

ZWEI ARBEITER KOMMEN VORBEI MIT EINEM LEHRLING, DER STEINE
TRÄGT.

ARBEITER: ich habe einen einfall. die stinkenden hunde

muss man ausstinken. augen zu.

DER LEHRLING SCHLIESST DIE AUGEN GRIN-
SEND; DER ARBEITER NIMMT EINIGE STEI-
NE UND LÄSST SIE IN EINEM DER SCHÄCHTE
FALLEN.

wenn sie kein anstand austreibt

vielleicht treibt sie das gas aus.

2. ARBEITER: das kann sie gar machen.

1. ARBEITER: hats einer gesehen?

ich nicht. du nicht und dem [erich (gestrichen)] jakob [handschriftlich]

fallen immerfort die augen zu

weil er an essen denkt. weisst du noch

karl, wie wir dem nierlinger

der S.A.-sau den kantinenspeck

abluchsten zweiundvierzig?

weisst du noch, was ich dir sagte?

BBA 200/12 [B3]

nicht nur, dass wirs haben

sondern auch, dass es ihnen fehlt.

BÜSCHING (TRITT HINTER DEM PFEILER VOR)

das war richtig. ich

hab gefressen bis ich krank war.

wenn die bomben fielen

hab ich die schaufenster zugenagelt. ich
hab alles gehabt, kaffee, schokolade. was
[ich] in [handschriftlich] den schaufenstern war, war meins.

ER HAT BEGONNEN VOR IHREN AUGEN DIE STEINE AUS
DEM SCHACHT ZU HOLEN. DIE ZWEI ARBEITER GEHEN
FINSTER WEG, DER LEHRLING BLEIBT STEHEN.

mein bruder in pommern
hat beim gutsherrn im stall geraucht. heut
hat er seinen eigenen stall und die schwägerin
würd ihn nicht mehr rauchen lassen, wenn er
schon tabak hätt. halt mir das Eisen.

DER LEHRLING STELLT DIE KRUCKE NIEDER UND HÄLT
BÜSCHING DEN EISENSTAB.

BBA 200/13 [A11]
(vgl. BBA 557/10)

mit einer kreide zeichnet er das prinzip seines ofenbaus
an die wand. sie stehen herum und verspotten einen ihres-
gleichen, der klüger als ein ingenieur sein will.
(einer ahmt ihn nach)

200/14 [A12]
(vgl. BBA 557/09)

als er auf viele ablehnende getroffen war, traf er auf einen zustimmenden. der missfielt ihm, da er ein schmutziger oportunist [sic] war.

BBA 200/15 [A13]
(vgl. BBA 557/08)

in der verzweiflung geht er nachts auf den halbzerstörten fabrikhof und schreit seine anklagen gegen seine klassengenossen in den winterlichen nachtsturm. er verdammt sie. keine antwort. er droht, alles aufzugeben. keine antwort.

BBA 200/16 [A14]
(vgl. BBA 557/11a)

für mehrere wochen kommen die kollegen morgentlich zu seinem ofen und verspotten ihn. eines morgens kommt keiner mehr. eine grosse entmutigung überkommt ihn, er denkt daran, aufzugeben. da wird ihn klar, warum sie ausbleiben: sie wissen jetzt, dass der ofen gelingen wird. er arbeitet mit neuer leidenschaft.

BBA 200/17 [A2]

b ü s c h i n g

- 1 die befreiung
- 2 schiebergemeinschaft mit dem unternehmer
die gewerkschaft
grosses und kleines stehlen
die SED
büsching wird ausgehungert
b wird aus der ESD geschlossen
- 3 verjagung des unternehmers
der arbeitverräter büsching
- 4

BBA 200/18 [A3]

Garbe

ein biologe erklärt, dass die veredelung der obstbäume ein harter eingriff ist.

zornesausbruch garbes. die widerstandleistenden arbeiter müssen gebrochen werden. scham und widerruf.

der kollege: er ist nur mauerer.

(aber lassen sie dich mau-

ern?)

über die ungleichheit. das ägyptische lied.

freilich, die funktionäre, proleten selber. sie sprechen für
herabsetzung der normen, behalten aber ihr gehalt.

sind wir für die russen? sollen wir russen werden?

die russen sind für den sozialismus. wir sollen sozialisten
werden. der 17. juni.

BBA 200/19 [A5]

erste scene und weiter

sein freund, ein arbeiter hilft ihm gegen den SS-man.

dann werde sie feinde.

aber einmal zeigt er dem kocher den SS-mann, zusammensitzend
mit einem ingenieur.....

kann der SS-mann als arbeiter betrachtet werden? er wird den
arbeitern zurufen, sie erinnern. aber sie werden befinden, dass
er nicht mehr in einen arbeiter zurückverwandelt werden kann.
nicht so schnell, nicht jetzt.

BBA 200/20 [A19]

der lehrling

er deckt einmal ein kleines vergehen des lehrlings

er gestattet ihm nicht, das seine zu decken, später.

BBA 200/21 [A8]

der funktionär, der garbe aus der partei wirft, ist ein guter funktionär. er ist mit der schweren aufgabe betraut, zellen zusammen zu halten. garbe ging gegen den besitzer allein vor, gegen seine kollegen.

BBA 557/04 - 11b u. BBA 558/16: Szenenentwürfe, Bruchstücke, Fabelaufrisse

BBA 557/04 [A15]

Büsching verdächtigt den meister Z., er lehne seine vorschläge nur ab, weil er mit der privatfirma, die in aussicht genommen ist, unter einer decke stecke. er bekommt unrecht und schädigt seine vorschläge.

beim bau des Kulturhauses stellt sich heraus, dass büsching recht hat.

BBA 557/05 [B4]

frage: warum habt ihr sieben es gemacht?

büsching: sagen wir, weil wir 1 pfund butter mehr verdienen wollten.

frage: nicht, weil ihr dem betrieb vorwärts helfen wolltet?

büsching; das neue daran war vielleicht nur, dass wir dem
betrieb vorwärts halfen, indem wir 1 pfund butter mehr
verdienten.

BBA 557/06 [A16]

meister Z. argumentiert gegen büsching: er sei 1. nicht genosse
und 2. bei den arbeitern unpopulär.

BBA 557/07 [A7]

(vgl. BBA 200/05)

B. ist bei Lemke Lebensmittel. Die Familie hungert. B.
rechnet mit seiner Frau aus, dass im Jahr für 60 000 Brote
Mehl gestohlen wird. "Wie soll das weitergehen?"

BBA 557/08 [A13]

(vgl. BBA 200/15)

In der Verzweiflung geht er nachts auf den halbzerstörten
Fabrikhof und schreit seine Anklagen gegen seine Klassen-
genossen in der winterlichen Nachtsturm. Er verdammt sie.
Keine Antwort. Er droht, alles aufzugeben. Keine Ant-
wort.

BBA 557/09 [A12]
(vgl. BBA 200/14)

Als er auf viele Ablehnende getroffen war, traf er auf einen
Zustimmenden. Der missfiel ihm, da er ein schmutziger
Opportunist war.

BBA 557/10 [A11]
(vgl. BBA 200/13)

Mit einer Kreide zeichnet er das Prinzip seines Ofenbaus
an die Wand. Sie stehen herum und verspotten einen ihres-
gleichen, der klüger ist als ein Ingenieur sein will.

(einer ahmt ihn nach)

BBA 557/11a [A14]
(vgl. BBA 200/16)

Für mehrere Wochen kommen die Kollegen morgentlich zu
seinem Ofen und verspotten ihn. Eines morgens kommt keiner
mehr. Eine grosse Entmutigung überkommt ihn, er denkt
daran aufzugeben. Da wird ihm klar, warum sie ausbleiben:
Sie wissen jetzt, dass der Ofen gelingen wird. Er arbeitet
mit neuer Leidenschaft.

BBA 557/11b [A17]

die arbeiter beschimpfen büsching als arbeiterverräter.
ein alter arbeiter sagt, dass er seit vierzig jahren ununterbrochen bei Siemens-plania an der maschine stehe und so sei ihm noch niemand in den rücken gefallen. büsching beweist ihm, dass er ein lump sei: denn der grosse streik bei siemens-plania war 1910 und der alte ein streikbrecher.

BBA 558/16 [A9]
[handschriftlich]

büsching

b trinkt - nach seiner ausstoßung aus der
partei. er stößt beschimpfungen auf die
arbeiter aus.

und bekommt beifall.

steigert seine beschimpfungen.

und sieht um sich: lauter gesindel.

BBA 925/01 [A1]

zu Hans Garbe (Büsching) Nov. 1954

- 1 G. beim Anwalt, da er eine Kriegerfrau geschwängert hat (deren Mann ihr keine Bluse kauft), mit gestohlenen Lebensmitteln als Bestechung.
- 2 Der befreite G. arbeitet weiter im Privatbetrieb. Er ist für Enteignung, versucht den Besitzer zu enteignen und fliegt aus der Partei.
- 3 Der besitzerlose Betrieb wird demontiert (Bergung der Werkzeuge durch die Arbeiter[])
- 4 Garbe für Herabsetzung der Normen, schädigt sich selbst, Garbe als Tarifdrücker. (Ofendeckel)
- 5 Kampf um den Ofen.
- 6 Garbe gegen weitere Herabsetzung der Normen, erfolglos.
- 7 Kann die Regierung die neuen Normen beibehalten? Nein! Kann sie sie preisgeben? Nein! Die Regierung gibt die Normen preis.
- 8 Der 17. Juni.
- 9 Die Geschichte seines Schülers. Flucht nach dem Westen.
- 10 Die Russen retten die Fabrik. Garbe stirbt.
- 11 Der Schüler kommt zurück. Zu spät für jetzt, aber nicht für immer.

NOTIZEN KÄTHE RÜLICKES ZUR ENSTEHUNGSGESCHICHTE DES GARBE/BÜSCHING-PROJEKTS**BBA 1340/64**

(Notizen KR über Hans Garbe 16. 3. 52)

B. ist ununterbrochen produktiv. Heute war er bei mir und ich erzählte von meinen letzten Ermittlungen über Garbe. Nach wenigen Minuten schon unterbrach er mich und bat, Papier und Bleistift zur Hand zu nehmen, um ein paar Szenenentwürfe (3) zu diktieren. So ist er immer: Alles Erzählen, jede Unterhaltung, jede kritische Stellungnahme, jede Feststellung hat nur Berechtigung, wenn sie so gleich produktiv gemacht wird als Folgerung, Konsequenz, Änderungsvorschlag, wirkliche Produktion. Alles wird sofort umgesetzt.

Der Garbestoff ist schwierig. Es sei eine Anhäufung kleiner Einzelheiten (wie Faust Wald und feld), überepisch, nirgends dramatisch, die jeweils nur 1 Seite ergeben, nie eine Szene (höchstens 1 Minute). Es sei noch ganz unklar, wie daraus ein Stück werden solle. Vorläufig bleibt nichts als sammeln. Im Grunde sei der dramatische Punkt schon vorbei, als Garbe die Genehmigung erhält, den Ofen zu mauern. Da hat er bereits gesiegt. (Konflikt möglich bei Düsenstein, indem wesentliche Verbesserung. Erkundigen, warum Verbesserung nötig?).

BBA 1375/08

Entstehungsgeschichte / Stück: Hans Garbe:

Als ich im Dezember 1950 zu Brecht kam, beschäftigte ihn bereits das Garbe Thema als möglicher Stoff zu einem neuen Stück. Ich verabredete mit Garbe den ich anlässlich einer Aufführung der "Mutter" kennen lernte, am 15. 2. 51 einen Besuch in seinem Betrieb, wo sich Brecht den von ihm gemauerten Ringofen besichtigte und Garbe ihn [sic] die nötigen technischen Dinge erklärte. Im April plante Brecht, eine Probe Szene zu schreiben. Er sprach mit Eisler wegen der Musik: Garbe sei zwar ein "Held", aber kein "Shakespearscher Held". In diesem Stück müßten die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft zum Ausdruck kommen. Garbe könne sie nicht ausdrücken, da er sie nicht erkennen kann. Also muß man Chöre, Lieder haben, die das Ganze zusammenfassen. Nach B's Meinung war es unbestimmt, ob das überhaupt ein ganzes Stück werden könne (26. 4. 51. im Garten). Versuchen solle man es trotzdem, auch wenn es nur 1 Einakter von 40 Minuten wird. Man müsse mehr über Garbe wissen, ihn zum Reden bringen, seine Vergangenheit (und vergangene Denkweise) kennen lernen. Man müsse sich mit den Arbeitern, die ihn nicht unterstützten beschäftigen. Es gäbe für derartiges noch keine Form, B. sähe noch keine Möglichkeit, das zu gestalten. (Noch im Jan. 52 äusserte B., daß es sehr fraglich sei, ob er ein Gegenwartsstück schreiben könne. Wenige Gegenwartsstücke in der Weltliteratur, z.B. Woyzeck, aber meist 20 Jahre später oder von einem überwundenen gesellschaftlichen Standpunkt zurückblickend).

Am 10. 5. 51 besuchte Garbe und Frau Brecht und erzählte einige Stunden (von mir aufgenommen), am 19. 5. wieder. Die Courage Proben hielten B. von kontunierlicher Arbeit ab. Am 8. 7. fuhren wir nach Ahrenshoop, wo Brecht begann, einige Probeszenen zu schreiben. Am 14. 7. las er mir die ersten vor (im Jamben, großartig). Er verarbeitet Iljin [Michail, M.D.], als laufendes Motiv, vertreten durch einen Ingenieur, der Garbe belehrt und den Garbe wissensmässig ausbeutet, um wieder andere zu belehren. Wegen "Stoffmangel" konnte B. bald nicht weiter. Wir hatten zwar alles von Garbe erzählt bekommen, aber eben nur von Garbe, nicht, wie es seine Kollegen (Gegner) sahen. Die Arbeit an "Theaterarbeit" nahm B. so in Anspruch, daß "Garbe" wieder liegen blieb. Seine Begründung, warum Jamben: Z.B. ist Grünbergs "Golden fließt der Stahl", das ganz naturalistisch ist, ein Beweis, daß die Arbeiter die Frage stellen, ist es so im Betrieb oder nicht, d.h. die Bühne direkt auf die Wirklichkeit übertragen und umgekehrt. Es wird nicht ein "Kunst"maßstab angelegt, sondern ganz naturalistisch gemessen. Die Jamben haben den Vorteil: 1. das Stück zu "verfremden" und den Zuschauer in einen Abstand vom Geschehen zu versetzen, er betrachtet die Vorgänge, die in Versen gesprochen wird, anders, als sei es Prosa. Der Vorgang wird 2. außerdem grösser, man spricht von alltäglichen Vorgängen wie von grossen historischen Stoffen, so den "Helden der Arbeit" zum grossen Helden machend und mit den gleichen Mitteln bezeichnend. = zweifache Verfremdung.

BBA 1375/09

2

Im Herbst arbeiteten wir alle an Theaterarbeit, im Januar nahm ich das "Stoffmaterial" wieder auf, grub Kollegen von Egona, Lembke, Siemens Plania aus, Leute die Garbe aus der Nazi Zeit kannten und Leute aus seiner Brigade. Garbe war in rührender Weise bemüht, mich dabei zu unterstützen. Den größten Teil des Materials schenke ich Brecht am

10. 2. 52 zu seinem Geburtstag. Ich besprach mit ihm folgendes:

Als 1. werde ich selbst eine Broschüre herausgeben, die folgende Vorteile hat: 1. widerlegt sie die schlechten Bücher von Claudius über Garbe, der die unmöglichen Dinge (barbarisch und Kitsch) erfunden hat, indem Garbe selbst wie es wirklich war einfach sein Leben erzählt. Unterlage sind meine Stenogramme.

2. wird sich Brecht bei seinem Drama auf diese Broschüre berufen, und die Quelle liegt mit allen Ereignissen sichtbar und einwandfrei fest. Dichterische Freihalten sind also in diesem Falle, da nachprüfbar, unbegrenzt möglich.

Im Laufe des Februar besprach ich mit Brecht folgendes Programm, d.h. meine vorläufige Arbeit am Garbestoff:

Auffinden von alten und neuen Situationen, feststellen, wie weit solche bereits in klassischen Werken verarbeitet, feststellen, von bestimmten "Drehpunkte": Übernahme der Verantwortung, Entdeckung einer neuen aktiven Menschlichkeit, Vernachlässigung der persönlichen Schwierigkeiten, Inangriffnahme der allgemeinen Schwierigkeiten usw.

B. hat folgende Grundkonzeption: Es kommt darauf an, einen neuen aktiven (im Gegensatz zum bürgerlichen kontemplativen) Humanismus zu finden und zu entwickeln. Nur in dieser Beziehung hat der Garbestoff Wert. Nicht Produktion um der Produktion willen, sondern zur Erzielung einer neuen Menschlichkeit. Deshalb besonders humanistische Punkte bei Garbe finden! Ich arbeitete jetzt, Ende Februar 1952, zunächst an der Broschüre.

(ab 17. 3. 52 im Schloß Wiepersdorf als Hauptarbeit)

Rülicke

[Unterschrift]