

Bericht einer Inszenierung

(Stephan Schmidlin mit Klasse 13 B der Berner Maturitätsschule für Erwachsene BME, Bern)

7. August 2007

Unser Unterricht beginnt Anfang August am zweiten Tag in der Sonderwoche, die an unserer Erwachsenenenschule regelmässig zu Beginn eines neuen Schuljahrs im lauschigen Gymnasium Hofwil abgehalten wird. Die Studierenden im sechsten Semester (von sieben, die der Gesamtkurs umfasst), zehn Damen und sechs Herren, haben Brechts Stück „Leben des Galilei“ in der Ausgabe der Suhrkamp BasisBibliothek 1 über die Ferienzeit gelesen, ebenso Jakob Bührers Drama „Galileo Galilei“ von 1933, das ich ihnen als Datei zugeschickt hatte. Ich sehe, dass einige den Ausdruck von Bührers Text schön gebunden als Broschüre vor sich haben. Die Klasse hatte ich bereits vom ersten bis ins vierte Semester im Deutsch begleiten dürfen (im fünften studierte sie selbständig eine Literaturgeschichte); sie ist deshalb im Fach Deutsch inhaltlich durchaus mit Lehrkunst-Ansätzen vertraut, ohne dass sie freilich deren Methoden unter dem Titel der „Lehrkunst“ kennt. Die Behandlung des Brecht-Stücks hatte ich als besondere Vertiefung an einem Beispiel angekündigt, bevor wir für den Rest des Jahres in einen sehr kursorischen Stil wechseln würden.

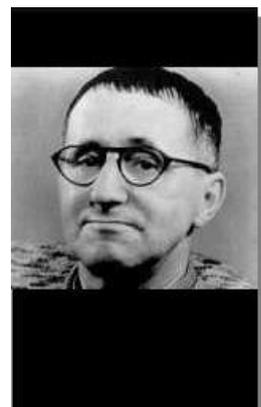
Während ich die folgenden beiden Elemente unseres Denkbilds an der Tafel fixiere, den Galilei ganz links und den Brecht ganz rechts,

Leben des G. G.



Galileo Galilei (1564 – 1642)
Portrait von Ottavio Leoni
(Galileus Galileus Florentinus) von 1624

Leben des B. B.



Bertolt Brecht (1898 – 1956)

und in der Mitte gross die Zahl 1938 als Entstehungsjahr des Brecht-Stücks notiere, frage ich die Klasse beiläufig nach ihrem Lektüre-Eindruck. Ich gestehe ihnen, dass ich nach meiner ersten Lektüre des Brecht'schen „Leben des Galilei“ befremdet war und mir keinen Reim auf die Auswahl, Anordnung und Gehalt der Szenen machen konnte. Die drei, die sich aus der Klasse zu dieser Frage äussern, wollen aber keineswegs in mein Klagelied einstimmen, sondern bekunden, dass sie den Text mit grossem (geschichtlichem) Interesse gelesen hätten; ja Sven, der beruflich mit Naturwissenschaften zu tun hat, betont ausdrücklich, dass ihn Galilei als Naturforscher natürlich schon so interessiere. Sie wollen nett mit mir sein, bilanziere ich vorläufig, und halten deshalb mit Kritik zurück.

Ich erkläre kurz die Idee hinter unserem Denkbild auf der Wandtafel: Es soll das festhalten, was wir jeweils gemeinsam begriffen haben, und so nach und nach „aufgefüllt“ werden. Die beiden Hauptbeteiligten, Galilei und Brecht, setze ich ungefragt; die Parallelisierung der beiden Biographien ist zunächst nichts als eine These, das Jahr 1938 ein methodischer Fixpunkt. Worauf es mir

in der ersten Lektion aber ankommt, ist, die Sogfrage fürs ganze Stück zu entwickeln – dies aus Brechts Keuner-Geschichte „Massnahmen gegen die Gewalt“ von 1930.

Zugegeben, das „Entwickeln“ der Frage bleibt etwas auf der Strecke, weil ich in dieser Lektion nur noch 15 Minuten zur Verfügung habe. Die Eröffnung mit den nur projizierten Anfangssätzen der Keuner-Geschichte aber zieht sofort: Welche Möglichkeiten gibt es, sich zu wehren, wenn die Gewalt hinter einem steht? Die Studierenden konnten sich die Varianten auf ein vorbereitetes Blatt notieren, auf dessen Rückseite die vollständige Keuner-Geschichte und die „Herr Egge-Episode“ stehen, die Brecht in der dänischen Fassung (in der 8. Szene) den Galilei erzählen lässt. Ich weise ausdrücklich auf diese in späteren Fassungen wieder gestrichenen Passagen hin, um den Zusammenhang der Frage mit dem Galilei-Stück zu untermauern. Die Reaktions-Varianten, die wir im Gespräch zusammentragen, heissen jetzt: 1. Leugnen, 2. Aussitzen (ein Formulierungsvorschlag von Florian), 3. Verwirren. Bei den zwei weiteren Möglichkeiten 4. „Kämpfen“ und 5. „Die Auseinandersetzung von Vornherein Vermeiden“ muss ich etwas nachhelfen – wir repetieren sie allerdings zu Beginn der nächsten Lektion noch einmal. Die Repetition bringt eine willkommene Klärung. Lukas erwähnt die Variante eines rettenden „Deus ex machina“ (der eher in der Fiktion als in der Realität eingreift) und Rosmarie wendet ein, es gebe noch viel mehr Reaktionsmöglichkeiten: Herr Keuner könne etwa auch einfach weglaufen oder überlaufen oder sich als Spion anbieten etc. Deshalb präzisiere ich: Voraussetzung für die Lösungen ist, dass Herr Keuner seine Überzeugungen und den Anspruch auf die Aufdeckung der Wahrheit behalten will. Denn auch bei seinen Handlungen stellt er sich – wie Galilei, wie Brecht - die Sogfrage, die ich jetzt in unser Denkbild integriere: Wie wehren wir uns für Wahrheit, Werk und Leben?

Zum Schluss der Anfangsstunde integriert sich die Klasse in unser Denkbild, indem sie vor der Tafel unten zusammen steht. Jetzt wird im Bild (das ich am Abend allen durchmaile) deutlich, wie das Lehrstück angelegt ist: Brechts Werk entsteht 1938 in einer besonderen historischen und biographischen Situation; es bietet uns ein Bild dessen, wie Galileo Galilei die Sogfrage für sich beantwortet hat – und wir eignen es uns über die gleiche Frage hier und heute für uns an.



Das Denkbild am Anfang mit den „DenkerInnen“ davor: kniend: Sandra, Maria, Andrea; stehend: Lukas, Daniela, Monika, Stephan, Nik, Florian, Carla, Simeon, Barbara, Rosmarie, Raquel, Sven

8. und 10. August 2007

Die vier nächsten Lektionen dienen fast ausschliesslich unserer Begegnung mit dem Ganzen von Brechts Stück. Die Klasse weiss zwar schon genug über den Unterschied zwischen einer Text-Vorlage und einem inszenierten Theaterstück, aber ich lasse sie trotzdem nochmals nachlesen (im Kommentar ihrer Ausgabe, S. 163), was Brechts Auffassung war: „Das Wichtige war der Theaterabend, der Text hatte ihn lediglich zu ermöglichen; in der Aufführung fand der Verschleiss des Textes statt, er ging in ihr auf wie ein Pulver im Feuerwerk!“ Weil derzeit keine Aufführung von „Leben des Galilei“ in Reichweite ist, behelfen wir uns mit dem Video des Films von Joseph Losey. Ich erkläre kurz, dass wir es hier mit der amerikanischen Fassung des Stücks zu tun hätten und dass Losey als Regisseur der beiden Inszenierungen von 1947 in Beverley Hills und New York zeichnete.

In einer kurzen Austausch-Runde nach der Visionierung halten wir fest, welche Bilder unserer (Berliner) Version der Film nicht gezeigt hat (5 Pestszene, 10 Fastnachtsszene, 15 Die „Discorsi“ überschreiten die Grenze). Angesprochen wird auch die Musik (von Hanns Eisler), insbesondere die drei Knabensopranen, welche die Motti singen. Die Musik erinnert Stephan an Shakespeare-Stücke (wohl den Sommernachts-Traum), ich verweise sie darauf, dass Eisler aber nicht Barock-Musik zugrunde legt, sondern klassische. Monika erkennt schliesslich die Anspielung auf die drei Knaben in Mozarts „Zauberflöte“. Florian wirft ein, dass der Film eigentlich nicht filmische Mittel brauche, sondern jederzeit eine Theateraufführung abfilme – eine wichtige Beobachtung, auf die ich zurückzukommen verspreche. Und wiederum ist es Sven, der – und er spricht für manche in der Klasse – zugibt, dass die Worte des Textes durch die Inszenierung extrem sinnfällig und das Spiel ein gutes Stück verständlicher geworden sei.

16. August 2007

Wir sind zurück an unserem gewohnten Ort in Gymnasium Neufeld. Wieder habe ich unser Denkbild an der Tafel erstellt und erfrage die Sogfrage, die nun auch andere als Nick allmählich memoriert – wohl aber noch nicht ganz begriffen haben. Dann schliesse ich an die Jahreszahl 1938 an; auch deren Bedeutung sehen noch nicht alle ein. Ich hoffe, dass sich dies heute ändern wird. Um die biographische Situation Brechts im Jahr 1938 plastisch zu machen, zeige ich ihnen ein (aktuelles!) Bild vom Strohdachhaus in Skovsbostrand bei Svendborg, das der Familie Brecht-Weigel als gefährdetes Refugium diente. Wir lesen dazu das Gedicht „Zufluchtstätte“ von ca. 1935, das dieselbe prophetische Qualität hat wie „Leben des Galilei“, heisst es doch in der Pointenzeile: „Das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehn.“ Florian weiss, dass Brecht tatsächlich weiter fliehen musste – und dies (seit 1935) als Staatenloser! Hier drin, schildere ich, hatte Brecht seinen Arbeitsraum. Gehen wir doch rein und besuchen wir ihn! Wir treffen einen Mann, der seinen Galilei im ersten Bild sagen lässt: „Ich bin 46 Jahre alt und habe nichts geleistet, was mich befriedigt.“ Brecht (ich lasse sie kurz rechnen) ist zwar erst 40, aber die Unzufriedenheit über seine bisherigen Leistungen könnte grad so sein wie bei Galilei.

Nach dem Verweis auf Brechts Journal-Eintrag vom 23. 11. 1938 versuche ich, die provokative Antwort auf die Frage zu erhalten, wie jemand (auch wenn er Brecht heisst) solch ein Werk in drei Wochen schreiben kann. „Er muss sich auf Vorarbeiten gestützt haben“ ist alles, was ich aus der Runde höre. Niemand möchte die These vertreten, Brecht habe einfach bei Bühler abgeschrieben; offensichtlich haben die meisten das Drama von Jakob Bühler genau genug gelesen, um zu sehen, dass von einer simplen Kopie keine Rede sein kann. Ich beharre aber auf dem Vorschlag, als Arbeitshypothese genau das anzunehmen und erläutere, dass wir im genauen Vergleich von Vorlage (Bühlers Text) und Umarbeitung (Brechts Text) einen einmaligen Einblick in Brechts Werkstatt bekommen. Wir könnten überall ansetzen, bei den Figuren, bei den Schauplätzen, bei den Szenen, bei den Spannungsbogen, bei den Dialogen, und überall die gleichen Fragen stellen: Wo übernimmt Brecht Bühlers Ideen, Formulierungen oder Texte und wo weicht er ab und warum weicht er ab? Als Stütze für dieses genetische Verfahren zitiere ich noch Brechts Empfehlung aus seinen Tagebüchern: „Kurse über Dramatik müssten beginnen mit einem Vergleich etwa des *König Johann* [von Shakespeare] mit der Chronik, aus der er vermutlich geschöpft ist.“

Wo wollen wir unseren Vergleich aber beginnen? Daniela schlägt den Anfang vor, die Personen-Verzeichnisse, Florian den Schluss. Ich plädiere mit Hinweis auf die „Pointe“ in jedem Literaturstück (z.B. im eben gelesenen Gedicht) auch für den Schluss, weil dort die Gesamt-Tendenz besser ablesbar sei. Wir eröffnen nun unsere Bühne und lesen die Szene V,2 aus Bührers Stück szenisch. Im Sinne einer Animation (unsere letzte szenische Übung war vor dreiviertel Jahren!) übernehme ich den Part des greisen und blinden Galilei. Sofort zeigt sich, dass wir bereits ein viel lebendigeres Bild von diesem Theater-Galilei erhalten, wenn wir nicht nur den Text lesen, sondern uns gleichzeitig fragen müssen, *wie* die jeweilige Figur wohl ihren Text spricht. Nach einer Runde der Klärung von Sachfragen (Warum Salviati sich und Sagredo als „Träger/ Verwegener und tapferer Gedanken“ in „seinen Dialogen“ bezeichnet? Was es mit der Erfindung der Pendeluhr auf sich hat) nehmen wir uns die 15. Szene aus „Leben des Galilei“ zur szenischen Lesung vor, wieder mit verteilten Rollen (die „Kinder“ dürfen gar für ihr Lied eine Melodie vorschlagen). Sachfragen bleiben hier aus, dafür treten wir sofort in die Diskussion um die (offensichtlichen) Unterschiede ein.

Deutlich wird, dass Brecht von Bührer den Einfall eines „Besuchs aus der Vergangenheit“ kopiert, aber bei ihm ist es der Lieblingsschüler Andrea (in der zweitletzten Szene), der es dann auch übernimmt, die „Discorsi“ über die Grenze zu schmuggeln. Bei Bührer sind die Discorsi bereits publiziert, sonst könnten Salviati und Sagredo sich nicht darauf beziehen. Florian vergleicht das „Vermächtnis“ des Galilei bei Bührer und bei Brecht, das ähnlich sei: die Pendeluhr, die der Seefahrt nützen könne, bei Bührer und das Bekenntnis vom Ziel jeder Wissenschaft, „die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern“, bei Brecht (allerdings auch in Szene 14). Andere aus der Klasse betonen, dass die in der Szene 15 wieder auftauchende Frage, wie die tägliche Milch zu bezahlen sei, die Frage der wissenschaftlichen Forschung noch viel sinnfälliger an die soziale Frage knüpfe. Eine längere Diskussionsrunde erörtert nun die Zukunftsperspektive, die mit den in Brechts Schluss-Bild (erneut) eingeführten Kindern, die jetzt vom inzwischen erwachsenen Andrea belehrt werden, viel klarer akzentuiert sei als bei Bührer, dessen Galilei am Schluss nur seine Schüler-Generation um sich habe.

Jetzt drängt plötzlich die Zeit und ich lenke zurück auf die Hauptfrage, worin denn der grösste Unterschied der beiden Schluss-Szenen liege. Stephan formuliert die Antwort zu meiner Beruhigung mustergültig: Bei Bührer steht am Schluss der alte Galilei im Zentrum, bei Brecht aber das Werk, die Discorsi, das Andrea mit einem (ganz unzauberhaften) Trick über die Grenze schmuggelt: Er liest die ganze Zeit darin! In der Eile vergesse ich nachzufragen, wann die beiden Schluss-Szenen spielen. Nur noch kurz füge ich an, dass Brecht nach diesen drei Wochen Endredaktion im November 1938 sein Drama sofort in Abschriften „über die Grenze“ bringen liess – dies ein gutes halbes Jahr vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Der Versand ging an befreundete Theaterleute in Europa, England und in den USA, besonders aber auch an den berühmtesten Physiker des 20. Jahrhunderts: Albert Einstein. Der Klasse ist das gar nicht neu, denn sie weisen mich darauf hin, dass dessen Dankesbrief auf dem hinteren Umschlag ihrer Ausgabe abgedruckt ist (ich realisiere, dass ich noch eine alte habe).

18. August 2007

Schön, dass ich bereits selbstverständlich Hilfe von Klasse bekomme: einige richten die „Bühne“ ein in der Mitte der Zimmers; Monika erstellt für mich das Denkbild an der Tafel, während ich noch den TV für den zweiten Teil der Lektionen hole. Ich beginne mit zwei Nachträgen. Zur Illustration der aufklärerischen Haltung, die Andrea Sarti in der letzten Szene gegenüber den Kindern an den Tag legt, zeige ich der Klasse kurz das Gedicht „Der Schneider von Ulm“, zu finden in Brechts Zyklus „Kinderlieder“ aus dem Jahr 1934. Die Pointe hier ist die fehlende dritte Strophe, die den dogmatischen Bischof von heute aus gesehen Lügen straft. Nachtrag 2 ist eher eine Rekapitulation des Ergebnisses vom Donnerstag. Auf meine Frage, wann die beiden Schluss-Szenen bei Bührer und Brecht spielen, erhalte ich von Sven und Sandra die richtigen Antworten: 1642, im Todesjahr Galileis, scheint die Szene V,2 bei Bührer angesiedelt zu sein, während Brecht für den Discorsi-Schmuggel selbst die Jahreszahl 1637 angibt. Stephan schliesst (erneut) scharfsinnig, dass Brechts Aktualisierung sozusagen den 300. Jahrestag der „Rettung“ von Galileis Werk aufnimmt. Und auf meine Rückfrage, ob denn Bührers Publikationsdatum (1933) auch bedeutungsträchtig sei, weiss Monika die richtige Antwort: 1633 war Galileis Prozess.

Ich schlage nun vor, beim heutigen Werkstattbesuch unter Brechts Strohdach (wieder sehen sie das Fischerhaus auf dem Projektor) ihn nicht nach den Übernahmen bzw. Änderungen des Schlusses zu fragen, sondern diesmal den Anfang ins Auge zu fassen: „Herr Brecht, wie hielten Sie es mit der Fernrohrszene?“ Erstmals verteile ich die leere Maske der Gegenüberstellung der beiden Dramen, die wir Werner Wüthrich verdanken, und bitte die Klasse, Schauplätze und Szenenbezeichnungen in beiden Tabellen einzutragen, wo das Thema Fernrohr eine Rolle spielt. Das ist in zehn Minuten erledigt: Bühler beginnt die Affäre in I, 3 in seiner Studierstube in Padua, wo der Staatstheologe Sarpi Galilei um den Nachbau der holländischen Erfindung bittet. Der neue Akt (II, 1) setzt ein mit dem Triumph der Übergabe an die venezianische Signoria auf dem Campanile, die zweite Szene zeigt den Strassenhändler mit den holländischen Teleskopen in der Schenke, während wir in der dritten Galilei wieder in seiner Studierstube sehen – erschüttert nach seinen umwerfenden Entdeckungen am Himmel. Brecht lässt die Szene in der Schenke aus und verteilt die gleichen Aktionen auf die ersten drei Szenen. Die gleichen?

Für das Detail brauchen wir erneut unsere Bühne. Lukas ist diesmal Monsignore Sarpi, Sandra übernimmt den Part von Marina Gamba und ich lese erneut den Bühler'schen Galilei in I, 3 (wir beginnen mit dem Kinderlärm, den die Fensterreihe mimt.) Die Vergleichs-Szene bei Brecht brauchen wir diesmal nicht, denn die Klasse kann die Unterschiede sofort benennen. Bei Bühler erscheint der Fernrohr-Handel fast als Staatsauftrag, weil der oberste Theologe der Republik, Sarpi, Galilei die Idee steckt. Ausserdem verfluche Bühlers Galilei die Erfindung des Gelds geradezu, meint Sven. Mit der Wahl von Ludovico als Zuträger der Idee und der Betonung der Geldgier Galileis („Das bringt uns 500 Scudi“ als Pointe von Szene 1) verschärft Brecht die Fragwürdigkeit des Geschäfts. Wieso macht er dies?

Ich schlage vor, zehn Jahre zurückzugehen und Brechts Schlüssel-Erlebnis aus dem Jahr 1928 anzusehen: den Durchbruch und den riesigen kommerziellen Erfolg mit der „Dreigroschenoper“. Deshalb fügen wir unserem Denkbild auf der Tafel einen ersten „Jahresring“ hinzu: 1928. Die Klasse konnte sich über den Inhalt der Oper bereits kundig machen – ich hatte ihr den Lexikon-Artikel zu Brechts Leben und Werk von Jan Knopf das letzte Mal ausgehändigt. Als „Appetizer“, vor allem auch für die Musik, dient uns das Video einer Inszenierung von 1995 aus Frankfurt a. M. (Regie: Hans Hollmann), die viele Details der zwanziger Jahre wieder aufnimmt. So hört die Klasse die Ouvertüre von Kurt Weill, bekommt die Hauptfiguren präsentiert, verfolgt die Mackie Messer-Moritat, den Morgenchoral des Bettler-Unternehmers Peachum sowie die Exposition mit der Arbeitsverpflichtung des armen Filch, der sich erdreistete, auf eigene Faust zu betteln.

Ergänzend zur Einschätzung, die bereits der Moderator im Fernsehen gegeben hatte, erwähne ich Brechts Arbeitsanteil. Er hat die Idee von Elisabeth Hauptmann aufgegriffen, aus John Gays „The Beggar's Opera“ (von 1728) eine epische Version zu machen, er hat Hauptmanns Übersetzung in modernes Deutsch übertragen, die Songtexte kompiliert und adaptiert, er hat die Verträge abgeschlossen und die Aufführung betrieben. „Bearbeitung: Brecht“ stand auf dem Theaterzettel der Uraufführung. Ein für ihn übliches kollektives Arbeitsverfahren, das allerdings hier ihm am meisten Geld und Ruhm eingebracht hat.

Wieder sind wir mit unserer Doppelstunde bereits am Ende, so dass ich die Analogie zur Fernrohr-Szene eher setzen muss, als dass ich sie mit der Klasse entwickeln kann. Das windige Geschäft mit etwas „Gestohlenem“ leuchtet den meisten ein, den „unsterblichen Gebrauch“ (Andrea in Szene 14), den Galilei mit dem Instrument machte, indem er es auf den Himmel richtete, sehen die meisten auch noch, nicht aber die Analogie zu Brechts „Instrument“, dem epischen Theater. Zum Schluss der Stunde bleibt mir nur die Geste: Galilei richtete sein Fernrohr auf den Himmel, Brecht aber „seines“ auf die Gesellschaft.

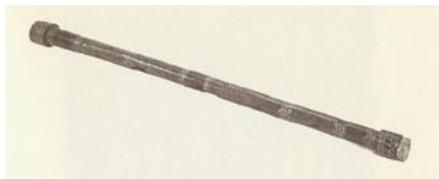
23. August 2007

Weil mich Barbara zu Beginn der Stunde etwas fragt, engagiere ich sie gleich, um das Denkbild auf der Tafel einzurichten. Ich möchte es heute um zwei Elemente erweitern, nämlich um Galileis und Brechts „Instrumente“, aber sicher gehen können, dass alle diese Analogie nachvollziehen. Deshalb repetieren wir im Klassengespräch nochmals den Weg von der Fernrohr-Szene bis zum

epischen Theater. Warum hat Brecht 1938 Bührers Fernrohr-Szene übernommen, sie aber gleichzeitig verschärft, so dass Galilei nur noch von Geldgier getrieben erscheint? Ich erläutere, dass es weniger Brechts Überwältigung durch den plötzlichen Reichtum war, den die Lancierung der „Dreigroschenoper“ zehn Jahre zuvor zur Folge hatte, sondern das extreme Missverständnis in der Rezeption dieses Bühnenwerks, das er nie ausräumen konnte. Während es für Brecht das epische Modell einer neuen Oper bedeutete, rezipierte das Publikum die „Dreigroschenoper“ sozusagen als populäres „Musical“ mit höchstem Unterhaltungswert.

Um die Legendenbildung rund um die Entstehung der Werks nachvollziehbar zu machen, lese ich wenige Seiten aus dem Wälzer „Brecht & Co.“ von Brechts schärfstem Kritiker, John Fuegi. Dieser zitiert etwa zustimmend die Kritik des KPD-Organs „Rote Fahne“: „Von moderner sozialer oder politischer Satire keine Spur“ (Fuegi 1999, S. 294), nachdem er selbst in einem Vergleich mit der Vorlage von John Gay moniert hatte: „Bei Gay sind die Armen wirklich arm, nicht nur als solche verkleidet“ (ebd. p. 293). Dass es Brecht gerade darum ging, die Inszenierung des Elends zu zeigen und damit die modernen Bourgeois zu entlarven, wird offensichtlich noch heute nicht verstanden. Und auch die anderen epischen Mittel, besonders die scharfe Trennung von Dialogen und Lyrik in den Songs, waren damals so neu, dass nur ganz wenige die Absicht dahinter begriffen. Zum Abschluss zitiere ich nochmals Brecht selbst (aus Hechts Brecht-Chronik, S. 359), der 1935 in einem „Selbstinterview“ auf die Frage: „Was meinen Sie, machte den Erfolg der *Dreigroschenoper* aus?“ resigniert zugibt: „Ich fürchte, all das, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische. (...) Und worauf wäre es Ihnen angekommen? – Auf die Gesellschaftskritik. Ich hatte zu zeigen versucht, dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der Strassenbanditen ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben.“

Die Klasse begreift jetzt besser, dass die zwingende Parallele zwischen Galileis Fernrohr und Brechts Theater weniger in deren Spiel(zeug)-Qualität liegt, sondern dort, wo ihr (wissenschaftlicher) Einsatz einen epochalen Paradigmenwechsel in der Weltsicht herbeiführte bzw. (im Fall von Brecht immer noch) herbeizuführen hoffte: die Entdeckung der Himmels-Mechanik bei Galilei, die Aufdeckung der Welt-Mechanik bei Brecht. Um dies festzuhalten, platzieren wir eine Abbildung von Galileis Fernrohr unter das Galilei-Porträt auf unserem Tafel-Denkbild und eine Theater-Maske unter Brechts Foto. (Ich wählte den japanischen bösen Dämon, der immer in Brechts Arbeitszimmer hing, und las dazu die Bemerkungen Brechts, die für einen Lacher sorgten: „Die Maske des Bösen: An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk/Maske eines bösen Dämons, bemalt mit Goldlack./ Mitfühlend sehe ich/ Die geschwollenen Stirnadern, andeutend / Wie sehr es anstrengt, böse zu sein.“).



In der zweiten Lektion suchen wir erneut Brecht auf in seiner dänischen Werkstatt. Nachdem wir zunächst das Ende, dann den Anfang seiner Vorlage geprüft haben, wollen wir diesmal das Zentrum anschauen. Mit einem Hinweis auf unsere Theater-Studien vor zwei Semestern, den ich kurzerhand mit einer Skizze der Spannungskurve auf der Tafel veranschaulichte, frage ich jetzt nach der zentralen Szene bei Bührer. Barbara schlägt III, 1 vor, Sandra III, 4. Ich frage nach Gründen; Barbara führt den neuen Papst ins Feld, Sandra kontert, dass dieser auch in III,4 auftrete, dort aber in Konfrontation mit Galilei. Ich ergänze, dass ich Sandras Wahl unterstütze, weil das letzte Wort der Szene (und des Aktes) das legendäre – aber historisch nicht verbürgte – Diktum „Und sie bewegt sich doch“ sei.

Ich teile die Klasse jetzt wie seinerzeit beim Spielen von Brechts „Strassenszene“ (im 4. Semester) in zwei Theatergruppen und bitte um je eine Einstudierung dieser Szene. Sie soll mehr als nur szenische Lesung sein und mit zwei Durchgängen von zwei Gruppen auch im Vergleich Anlass zu vertiefenden Diskussionen liefern. In der zweiten Lektion beziehen die Gruppen nun verschiedene Klassenzimmer und probieren je für sich – ich mische mich nicht ein. Geplant ist, in einer Woche die Lektion mit zwei Aufführungen zu beginnen.

30. August 2007

Heute sollen die beiden Inszenierungen von Bührers Peripetie-Szene III,4 über die Bühne und ich merke schon zu Beginn, dass die beiden Gruppen noch etwas Vorbereitungszeit brauchen. Ziemlich spontan habe ich noch drei Requisiten bzw. Kostüm-Teile mitgebracht, unter anderem einen Globus aus der Geographie-Sammlung, den die Gruppen jetzt gleich noch einbauen können. Monika hilft mir beim Aufbau des Denkbilds, diesmal ohne dass ich gefragt habe. Die stillschweigende Kooperation schafft eine beflügelnde Lehr-Stimmung, so dass ich mich richtig freue auf die Lektion.

Nachdem ich die Gruppen beruhigt habe, dass sie noch letzte Vorbereitungszeit erhalten, setze ich mit einem Nachtrag ein: Wir hören uns Brecht original an – er singt uns den berühmten Mackie Messer-Song aus der Dreigroschenoper. Ich frage danach nach Eindrücken und Kommentaren, und Raquel bringt den erstaunlichsten Beitrag: Sie habe die ganze Zeit Brechts Foto auf dem Denkbild angeschaut, während er sang, aber sie bringe diese Stimme nicht mit diesem Gesicht zusammen. Ich bestätige, dass solche widersprüchlichen Eindrücke zum Phänomen Brecht gehörten.

Bei der Rekapitulation unseres Vorgehens mit Hilfe des Denkbilds präzisieren wir nochmals die Station 1928. Wir klären und halten fest, wie viel Zeit verstrichen sei zwischen Galileis „Nacherfindung“ des Fernrohrs und seiner entscheidenden Geste: der Ausrichtung auf den Himmel. Die beiden Jahreszahlen 1609 und 1610 halten wir im 1928-Ring fest. Bei Brecht fielen beide Akte zusammen; mit dem Durchbruch der Dreigroschenoper bei der Premiere hatte sich die „Massentauglichkeit“ seines neuen (Musik-)Theateransatzes erwiesen (auch wenn ihm ein riesiges Publikums-Missverständnis zugrunde lag). Bevor wir wieder ins Jahr 1938 und in Brechts Werkstatt zurückkehren, ergänzen wir – mit einem weiteren Ring - noch eine biographische Station Brechts, die Anstoss gab zur Abfassung seines Galilei-Dramas: 1933. Ich erinnere daran, dass wir die Machtergreifung Hitlers schon zu Beginn für die Entwicklung der Sogfrage berücksichtigt hätten: Denn mit der Keuner-Geschichte „Massnahmen gegen die Gewalt“ hatte sich Brecht bereits 1930 zurecht gelegt, wie er reagieren müsse. Was wir aber noch nicht angesprochen hatten, war die Koinzidenz, dass Brecht auch 1933 das Gedenk-Stück Bührers (von Bührers Verleger Oprecht) zugespült erhielt (während seine eigenen Werke am 10. Mai auf den Scheiterhaufen der Nazis verbrannt wurden).

Zurück in Brechts Werkstatt 1938. Nach weiteren 15 Minuten Vorbereitung lassen wir die Pause heute aus und spielen direkt Bührers Szene. Die erste Gruppe setzt gleich einen unübertreffbaren Paukenschlag, erscheint doch Sven als Papst in einem echten (historischen) Messgewand samt Umhang und zu küssendem Ring am Finger, begleitet vom Messdiener Florian, der das Weihrauchfass mit richtigem Weihrauch drin schwingt! Raquel ist der flinke Diener, der auch Carla-Galilei aus ihrem roten Umhang hilft, während Andrea hinten mit meiner gelben Fahrrad-Regenschutzhülle die Sonne mimt, um die Nik den Globus bewegt.



Auch die zweite Gruppe, in der Simeon den Papst und Maria den Galilei gibt, hat sichtlich ihren Spass am Spielen. Es war also ganz unnötig, dass ich zuvor noch versucht hatte, das Ziel unserer Theaterübung zu definieren: Im Sinne Brechts wollen wir auf der Bühne Haltungen (für uns) ausprobieren, nicht eine perfekte Show nach aussen bieten.

Anschliessend an die ausgiebig beklatschten Vorführungen machen wir zunächst eine Runde der Verständigung. Haben wir die Details begriffen (etwa was eine Tiara [Papstkrone] ist), aber auch, welche Positionen die beiden Kontrahenten bei Bühler einnehmen? Mehreren Studierenden fällt auf, dass Bühler seinen Galilei viel gläubiger darstellt als den Papst, der fast nur als Machtpolitiker erscheint. Ich erläutere, dass Bühler sehr viel Quellenstudium betrieben hatte, um die Hauptfiguren möglichst historisch treu zu porträtieren. Deshalb klären wir auch noch die Frage, ob es geschichtlich eine Begegnung zwischen Papst Urban VIII und Galilei gegeben habe: In der Tat sind sogar sechs lange Audienzen im Frühjahr 1624 nachgewiesen, wie Fölsing in seiner Biographie auf Seite 361/62 schreibt. Für die folgende, Erkenntnis erschliessende Frage lasse ich der jetzt ausdrücklich Zeit zum Nachdenken. Was macht Brecht mit und aus Bühlers Peripetie-Szene?

Nun, das Zögern hält sich in Grenzen, die Klasse ist durch ihre Brecht-Exerziten bereits gewappnet. Andrea beschreibt mir ohne die Fachbegriffe, dass Brecht nicht auf einen Höhepunkt setze wie Bühler, sondern viele kleine Höhepunkte schaffe. Und Stephan argumentiert gleich vom epischen Theater her: Brecht müsse so verfahren und die Symmetrie eines Fünfkanters mit dem einen Höhepunkt verwerfen, wenn er seiner Konzeption treu bleiben wolle. Ich lenke die Diskussion jetzt in die Richtung der Wirkung und der Figuren. Wer bleibe denn Sieger in der Konfrontation von Papst und Galilei bei Bühler? Die Klasse war sich einig: machtmässig die Kirche, moralisch aber Galilei – zumal er bei Bühler als fromm gezeichnet sei und der Papst „wie ein Protestant“ (Nik) argumentiere. Die entscheidende Frage, was Brecht historisch-biographisch dazu treibe, das Duell Papst-Galilei nicht als „Showdown“ einer Direktbegegnung zu gestalten und damit den Wendepunkt des Dramas zu verwerfen, verschiebe ich auf später (die übernächste Sitzung), weil wir bereits wieder am Ende unserer Lektionen angelangt sind.

Samstag, 1. September 2007

Heute steht das Jahr 1938 als biographische Station im Zentrum – und erstmals bringt ein Studierender einen (vorbereiteten) Input. Auf meine Aufforderung hin hilft mir diesmal Maria bei der Erstellung des Denkbilds. Ich bringe heute das Bild des die Tiara tragenden Papst Urban VIII mit und befestige es oberhalb unseres Galilei-Porträts:



Durch einen kleinen Blitz dazwischen symbolisiere ich die Spannung zwischen Papst und Galilei. Auf die Frage, welches der entsprechende Gegner Brechts gewesen sei, kommt die Antwort sehr rasch: Hitler. Das Bild, das ich von ihm präsentiere, erweckt bei einigen richtigen Abscheu. Trotzdem hängt es fortan über der Brecht-Foto, ebenfalls getrennt durch einen Blitz.



Zunächst aber lenke ich den Blick nochmals auf unsere biographische Station 1933 und erfrage (als Repetition), was davon in Brechts „Leben des Galilei“ eingegangen sei. Natürlich Bühners Werk, das ja seinerseits auf den Jahrestag des Galilei-Prozesses hin geschrieben wurde; dann aber auch die Idee, überhaupt ein Drama über grosse Prozesse der Weltgeschichte zu schreiben. Wir lesen zusammen die Anmerkung auf S. 141 in unserer Ausgabe, die 1932/33 über ein Gespräch zwischen Brecht und seinen russischen Schriftstellerkollegen und Freund Sergej Tretjakow berichtet. Weil aber keine weiteren Antworten kommen, lese ich aus Hechts Brecht-Chronik drei Abschnitte vor, wie die Flucht der Familie Brecht-Weigel sich konkret vollzogen hat. Am Tag nach dem Reichstagsbrand fährt Brecht mit der Einladung zu einer Lesung in Wien zunächst nach Prag. Die sorgfältige Vorbereitung der Flucht zeigt uns, dass Brecht hier möglichst wenig Risiko eingehen wollte. Nochmals kehre ich zurück zur Frage, was weiter aus 1933 in das Stück eingegangen sei, und helfe ein wenig nach: „Wie haben wir denn unsere Sogfrage gewonnen?“ Jetzt höre ich die Antwort aus verschiedenen Ecken: mit der Keuner-Geschichte. Nun wird auch die Verschränkung von Werk und Biographie deutlich: Brecht schreibt diese Keuner-Geschichte 1930 und handelt dann, wenn der Ernstfall eintritt, gemäss seinen dort formulierten Einsichten, indem er unsere Sogfrage beantwortet.

Als nächstes stelle ich die eher schwierige Frage, weshalb der gleiche Brecht denn sich von 1933 bis 1939 in Skovsbostrand bei Svendborg niederlässt, nur 50 km von der deutschen Reichsgrenze entfernt. Wir entdecken zusammen, dass Brecht eine grosse Heimatliebe pflegte, dass er sich in der deutschen Sprache beheimatet fühlte – in anderen Sprachen aber „sprachlos“ und fremd vorkam. Aus dieser Sehnsucht heraus pflegte er längste Zeit die falsche politische Einschätzung, dass das faschistische Regime unter Hitler ein kurzer Spuk sein werde und er bald wieder zurückkehren könne. Und wiederum möchte ich wissen, ob es im „Leben des Galilei“ einen Reflex dieser (gefährlichen) Heimatliebe gebe. Es ist diesmal Raquel, die die Antwort zuerst findet: Auch Brechts Galilei drängt aus dem Schutz der liberalen patrizischen Republik Venedig zurück ins neofeudale Florenz, seine Heimat, obwohl er letztlich vom Grossherzog Ferdinand II an den Vatikan „ausgeliefert“ wird. Wenn Brecht dieses Element wichtig war, müsste es ja auch in der Umarbeitung von Bühners Stück zu Brechts Drama aufzufinden sein. Ich trage deshalb der Klasse als Hausaufgabe auf, zu vergleichen, wie viele Szenen bei Bühner in Florenz spielen und wie viele bei Brecht. Und nebst der quantitativen Untersuchung auch noch einen Blick auf die Inhalte dieser Szenen zu werfen.

Jetzt bringt Stephan seine Präsentation zum Thema „Brecht im Jahr 1938“. Er zeigt uns zunächst auf einer Dänemark-Karte den genauen Ort von Brechts Exil-Haus und dessen Inneres, besonders auch das grosse Arbeitszimmer des Dichters (die Werkstatt, wo wir unsere Besuche abstatten). Über dem Fenster, das aufs Meer hinaus wies, hing gemäss der Kurzbiographie von Jan Knopf (2006, S. 41) immer ein Zettel mit der Aufzählung dessen, was die Nazis ihm genommen hatten – als Mahnung, ob dem Idyll den Kampf nicht zu vergessen. Die – auch materiellen – Einschränkungen des Exils sind unter anderem auch daran abzulesen, was Brecht alles noch besass. Auch hier präsentiert uns Stephan Brechts Liste „Ich besitze: ...“ aus dem Arbeitsjournal vom 8. 12. 1939 und erinnert uns daran, dass Brecht – wie sein Galilei – ein Genussmensch war, der gerne auch besondere Dinge (wie etwa ein Auto) sein eigen nannte.

Brecht verfolgt 1938 die politische und historische Entwicklung sehr genau. Stephan zeigt uns eine Liste der wichtigsten Ereignisse in Deutschland, von den Nürnberger Gesetzen gegen die Juden von Anfang Januar über den Einmarsch der Wehrmacht in Österreich im März bis zum Münchener Abkommen Ende September und der „Reichskristallnacht“, dem Pogrom gegen die Juden am 9. November. Am Schluss der Liste steht die Kernspaltung eines Uranatoms, die den deutschen Chemikern Otto Hahn und Fritz Strassmann Mitte Dezember gelang.

Damit ist auch für Brecht klar geworden, dass er in Gefahr schwebt. Seine besondere Arbeitsweise, zu der – wie Stephan ausführt – auch die „genaue Informationssammlung über das jeweilige Themengebiet“ für ein Stück gehörte, führt dazu, dass Brecht den grössten Physiker der Gegenwart, Albert Einstein (geboren 14. 3. 1879), wieder in den Blick nimmt. Einstein, den Brecht seit 1930 kannte, war auch Gegenstand einer Szene (Nr. 8) aus dem Stück „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ von 1938, dessen Text uns Stephan verteilt und dessen Pointe, nämlich der Name „Einstein“ als Versprecher, uns Stephan kurz vorträgt. Sodann macht er uns auf die verschiedenen Parallelen zwischen Galilei und Einstein aufmerksam: Beide kommen als Physiker mit den obrigkeitlichen Mächten in Konflikt, beide haben grundlegende Wendungen in der Physik herbeigeführt, beide mischten sich auch in die Politik ein. Zum Schluss sehen wir uns im mobilen TV noch ein Interview mit dem dänischen Physiker Christian Møller an, der 1938 als Assistent von Niels Bohr an dessen Institut in Kopenhagen Brecht Auskunft zu den Fallgesetzen und zu Galilei gegeben hatte (DEFA-Dokumentarfilm „Und sie bewegt sich doch“ von Kurt Tetzlaff, DDR 1978). Da Stephan in der Fülle der Informationen öfters den roten Faden verliert und die Zeit bereits überzogen ist, beschliessen wir, zu Beginn der nächsten Lektion – nach dem Studium der Unterlagen, die uns Stephan austeilt – nochmals auf „Brecht im Jahre 1938“ zurückzukommen.

Donnerstag, 6. September 2007

Nik informiert mich zu Beginn, dass die Konjunktur günstig sei: Sie hätten gerade vier Lektionen englische und französische Grammatik hinter sich und ich würde ja sicher keine Grammatik bringen. Weil Rosmarie am Hahnen bei der Tafel Wasser holt und mich beim Aufbau des Denkbilds stört, darf diesmal sie die Sogfrage hinschreiben.

Zunächst platziere ich auf meinem Tisch Wüthrichs Buch, dessen Vergleichstabelle wir ja für die Hausaufgaben gebraucht hatten, und erzähle der Klasse, dass ich den Autor am Dienstag (an den Brecht-Tagen in Bern) kennen gelernt und ihm gleich von der didaktischen Umsetzung seiner Forschungsfunde berichtet hätte. Er sei hoch erfreut, dass wir diese kleine „Bombe“, die er da in der Brecht-Forschung habe zünden wollen, aufnehme und sei gerne bereit, zu unserer Unterrichtseinheit auch einen kritischen Kommentar zu schreiben. Ich verschweige auch nicht, erleichtert gewesen zu sein, als Wüthrich mir versicherte, auch er würde Brechts episches Theater vom historisch-biographischen Inhalt her deuten und nicht mit der bekannten Form-Vergleichstabelle von Brecht arbeiten.

Gerade solche Ableitungen aus der Entstehungssituation wollen wir uns heute nämlich vornehmen.

Aber wie versprochen kehren wir nochmals zu Stephans Input zurück. Ich öffne die Diskussion für Nachfragen an ihn. Nach einigem Zögern kommt die Frage nach Brechts Informationsquellen, die Stephan korrekt beantworten kann: Brecht las Zeitungen, hörte Radio (etwa auch BBC, das in Dänemark zu empfangen war), aber er nutzte vor allem das Netz des antifaschistischen deutschen Widerstands, indem er viel korrespondierte und seine Besucher mit Fragen löcherte. Andrea fragt dann gleich von Brechts Text aus: Ist die Einschätzung Galileis aus der 14. Szene, dass er nie wirklich in Gefahr schwebte, auch auf Brecht in Dänemark gemünzt? Da Stephan passen muss, erläutere ich, dass dies durchaus zutreffe, weil Brecht sich nie absichtlich in voraussehbare Gefahren begab. So vermied er es etwa, im Juli 1937 in das von faschistischen Truppen umzingelte republikanische Madrid zu fahren, um dort am II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur teilzunehmen. Schliesslich möchte ich von Stephan noch wissen, was er von den vielen Themen, die er in seinem Überblick 1933-1938 anschnitt, als das wichtigste erachte. Für ihn ist es der Aspekt der historischen Wende, der aufziehende Krieg. Ich ergänze: Zum Gesamtbild von Brechts Lage gehöre, dass er 1938 die Stalinistischen Schauprozesse in Moskau auch sehr genau verfolgte und mit Schrecken zur Kenntnis nehmen musste, dass alle seine Freunde und Bekannten in der Sowjetunion „verschwanden“.

Ich benutze das Stichwort der (historischen) Wende, um nochmals auf die dramatische Wende, auf das Zentrum von Bührers Galilei-Stück hinzuweisen, die Konfrontation Papst-Galilei. Unsere Frage war ja immer, weshalb Brecht dieses Zentrum und damit die direkte Konfrontation samt dem aristotelischen Dramen-Schema *nicht* übernahm. Wir blicken erneut auf unser Bild an der Tafel und sehen Brechts Hauptgegner über ihm thronen: Hitler. Mit dem Jahr 1938 ist das Duell entschieden: Brecht muss sich beugen, aber er erkannte deswegen den „Anstreicher“ noch lange nicht als Helden an. Mit dem Stichwort „Held“ ist die Erkenntnis mit einem Mal da. Nik zitiert (zu meinem Erstaunen) auswendig Brechts Galilei: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.“ (13. Szene). Natürlich! Brecht betrieb mit seinem Stück den Abbau des Heldentums, nicht nur weil er die falschen „Führer“ nicht heroisieren, sondern sich selbst auch nicht falsch erhöhen wollte. Ich frage noch nach, worauf denn Galilei repliziere, und wir lesen nochmals Andrea Sartis enttäuschten Ausruf: „Unglücklich das Land, das keine Helden hat!“ Unsere Andrea aus der Klasse verteidigt ihren Namensvetter: Er handle dann doch noch heldenhaft, weil er die Discorsi rette. Ich konzediere: Ja, er rettet nicht Galilei, aber die Sache für uns, was ihn am Schluss doch noch auszeichne. Es ist also die historische Situation (und nicht Brechts vorgefasste Meinung über episches Theater), welche die Abänderung der Form verlangte. Unter welchen Bedingungen aber schrieb Bühler? Florian weiss, dass ein Bühler in der Schweiz 1933 in Ruhe ein auch kritisches Stück zum Jahrhundert-Gedenken an Galileis Prozess schreiben und veröffentlichen konnte, ohne dafür Verbrennung, Ausbürgerung oder das Leben zu riskieren.

Als nächstes gehen wir die Lösungen der Hausaufgaben durch. Ich zeige mit Folien, wie viele und welche Szenen bei Bühler in Florenz spielen (es sind drei von 18: III,2, IV 2, V 2, alle im Landhaus in Arcetri) und welche bei Brecht (es sind sechs bis neun von 15: 4, 5, 8,10 und 13, ev.9, 7 und 12, je nachdem, ob wir die „Karnevalsszene“ 9 auch in Florenz ansiedeln und die Szenen, die Galilei in der diplomatischen Vertretung der Medici in Rom zeigen, dazu zählen). Eine offensichtliche Gewichtsverschiebung, die wir deuten müssen. Auch diese auffälligen Änderungen sind leicht mit Brechts Erfahrungen des Exils zu begründen: Blinde Heimatliebe lassen Galilei wie Brecht viel zu lange auf die falsche „Regierung“ setzen – natürlich mit graduellen Unterschieden. Während die Medici Galilei vordergründig beschützen, liefern sie ihn faktisch doch an die Inquisition aus. Brecht konnte in Deutschland aber schon gar nicht mehr arbeiten, ihm wäre sofort der Prozess gemacht worden. Brecht zeigt aber in den Florenz-Szenen viel deutlicher als Bühler, wie die Wissenschaft von der Politik vereinnahmt wird – eine Frage, die Ende 1938 mit der geglückten Uranatom-Spaltung und der weltweiten Aufrüstung zum Krieg geschichtsentscheidend wird.

„Wie hättet ihr gehandelt?“ Mit unserer Sogfrage möchte ich uns selber wieder ins Spiel bringen. Stephan meint, dass er sich jedenfalls wie Einstein lieber früher über den Atlantik

abgesetzt hätte, statt wie Brecht an der Reichsgrenze zu verharren. Das sei sicher weiser gewesen, folgern wir, nur befanden sich Einstein und Brecht auch lebensgeschichtlich nicht in derselben Situation. (Ich verteile bei dieser Gelegenheit eine Kurzbiographie von Einstein). Florian weiss (neben anderen in der Klasse), dass Einstein bereits 1905 mit der Speziellen Relativitätstheorie sein Lebenswerk geschaffen hatte, das seither seine (auch bedrohliche) Wirkung in den Labors weltweit entfaltete. Brecht aber war 1933 von seinen Labors, den Theaterbühnen, praktisch abgeschnitten und hatte den Eindruck, sein Lebenswerk noch nicht geschaffen zu haben.

Die letzten zehn Minuten unserer Doppellektion habe ich für den Paukenschlag reserviert. Wir lesen zusammen den Arbeitsjournal-Eintrag vom 25. Februar 1939 (S. 144 in unserer Ausgabe), wo Brecht sein Stück praktisch verwirft. Zuerst klären wir, wie viel Zeit zwischen dem Satz „Das Leben des Galilei abgeschlossen. Brauchte dazu drei Wochen.“ und der Feststellung „Man müsste das Stück vollständig neu schreiben ...“ vergangen sind. Grad drei Monate. Da niemand mit einer Deutung gleich zur Hand ist, frage ich, welche Gefühle bei Brecht hinter der ersten und der zweiten Notiz ständen. Wir einigen uns auf „Hochstimmung“ für die November-Eintragung, „Enttäuschung“ für die Februar-Notiz. Was war dazwischen Einschneidendes geschehen, dass dem Jubel über die Vollendung seines Hauptwerks jetzt diese radikale Selbstkritik folgt? Stephan, der sich in seinem Referat wirklich in die Materie eingelassen hat, weiss es gleich: Die Atomspaltung. Und also, folgere ich, für Brecht womöglich die bange Frage, ob er mit dem Galilei wirklich die treffende Figur für die weltgeschichtliche Wendung im 20. Jahrhundert gefunden hat – oder ob es nicht Einstein sein müsste. Auch diese Volte ging etwas schnell, so dass ich bei mir beschliesse, den Einstein erst nächstes Mal in unser Denkbild einzufügen.

Nach der Lektion erhalte ich noch spontanes Lob von Florian, der vor drei Jahren bereits eine Inszenierung meines Lehrstücks „Leben des B.B. – Leben des G.G.“ erlebt hatte: Es sei viel interessanter diesmal. Worauf ich mit Brechts Galilei konterte: „Ich habe es verbessert“ (Szene 2, in Bezug auf das Fernrohr).

Samstag, 15. September 2007

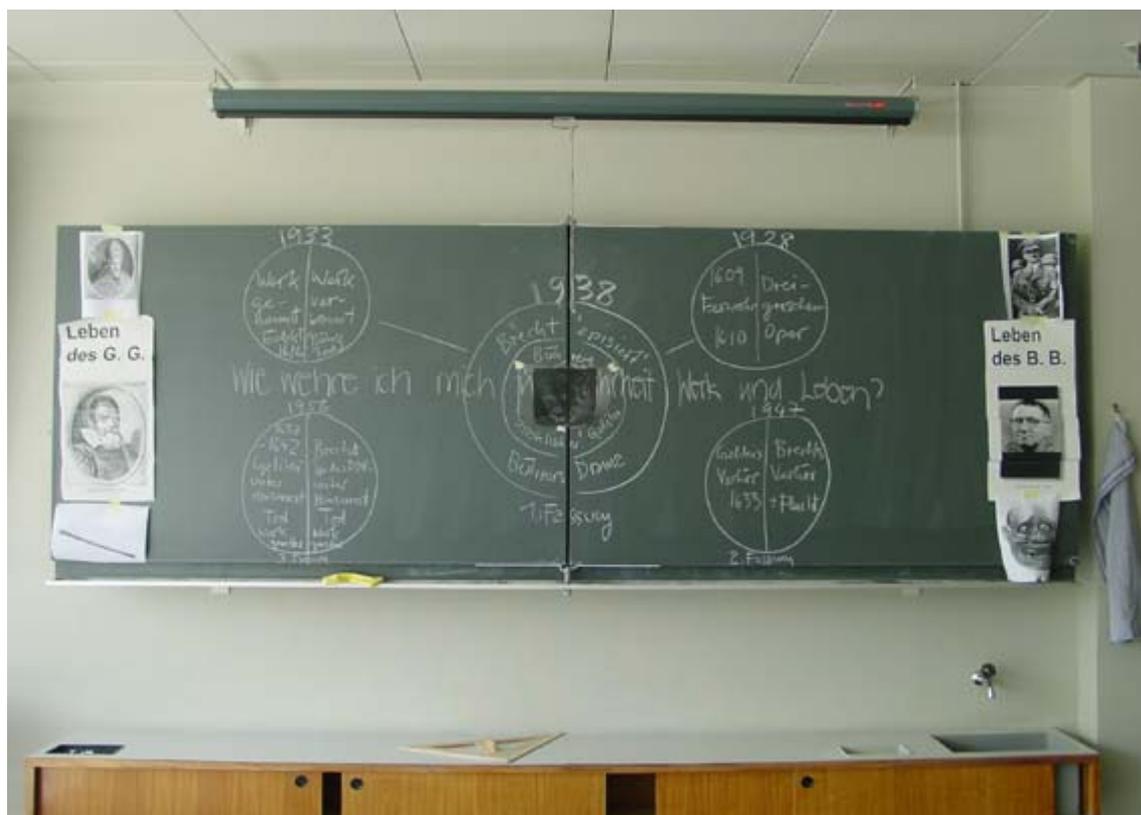
Weil ich die Donnerstags-Lektionen verschieben musste, stehen uns heute Samstag für den Abschluss des gemeinsamen Unterrichts vier Lektionen am Stück zur Verfügung. Ein Vorteil, weil wir uns nur einmal in den Stoff hineindenken müssen. Monika ergreift gleich wieder die Initiative und hilft mir gerade, das Denkbild zu erstellen, als meine Zuversicht einen grossen Dämpfer erhält. Die eine der beiden Referentinnen ist (ohne Abmeldung) nicht erschienen und hat uns, aber auch ihre Kollegin versetzt, weil sie alle Materialien (Folien, DVD, CD-ROM) zu Hause hat – ein eher seltener Fall bei Erwachsenen, der aber gerade jetzt zumindest die korrekte Erhebung einer Mündlich-Note verhindert.

Während Daniela – vergeblich, wie sich herausstellt – versucht, ihre Kollegin per Handy zu erreichen und ein Auto aufzutreiben, um das Material doch noch zu holen, beginne ich mit einer Gesamt-Repetition unseres Vorgehens, indem ich erneut Stück für Stück der Elemente unseres Denkbilds aufbaue und kommentiere bzw. erfrage. Ich bemerke, wie viele in der Klasse mitskizzieren und die Bildstrecken links und rechts sowie die Sogfrage in ihre Notizen eintragen. Neu teile ich die Kuchenstücke der einzelnen biographischen Stationen senkrecht in zwei Teile und kann jetzt die direkte Analogie zwischen dem Leben des G.G. und des B.B. eintragen (vgl. das Foto unseres vollständigen Denkbilds unten). So kommt ins rechte Kuchenstück der Station 1928 die Dreigroschenoper, der in der linken Galileis Geschäft (1609) und Durchbruch (1610) mit dem Fernrohr entspricht. Das Jahr 1933 ist für Brecht (rechts) der Moment, wo sein Werk bei der Bücherverbrennung der Nazis vernichtet wird (Werk verbrannt), während Galilei Werk mit dem Edikt von 1616 zurückgeworfen wird (Werk gebannt). Ausserdem erhält Brecht 1933 Büchners Drama zugespield – eine eher zufällige Koinzidenz, die wir aber notieren.

Nun füllen wir den mittleren Kreis, die zentrale biographische Station 1938, wo in Brechts Werkstatt die erste Fassung des Stücks entsteht (1. Fassung), ganz aus. Ganz heisst, dass

wir im Zentrumskreis den zentralen Stoff des Werks setzen, das Leben der historischen Galilei-Figur (Galilei). Im ersten Umkreis darum markieren wir Brechts Vorlage, nämlich Bührers ‚aristotelisches‘ Drama, die Brecht 1938 in sein Stück umsetzt – ich schreibe „Brecht ‚episiert‘ Bührers Drama“ in den äusseren 1938-er Umkreis. Um mich zu versichern, dass die Klasse die Begriffe ‚aristotelisch‘ und ‚episiert‘ – besonders in Verbindung mit den relativierenden einfachen Anführungsstrichen – versteht, frage ich nach: Monika bringt den Parallelbegriff „klassisch“ für das aristotelische Drama, Stephan erwähnt die Symmetrie des Aufbaus und die grosse Spannungskurve, Sven die Konfrontation grosser Heldenfiguren und ich bekräftige, dass Bühler sich mit seinem Schauspiel in die grosse Tradition des europäischen Dramas einreihe, die sich von der französischen Klassik über Schiller und seine Vorbildfunktion im 19. Jahrhundert bis etwa zum Zweiten Weltkrieg ziehe.

Jetzt sind wir beim Punkt vom letzten Mal, nämlich der Frage, wie der Jubel- und der Enttäuschungs-Eintrag im Arbeitsjournal, bzw. das Selbstlob und die radikale Kritik Brechts zu erklären seien. Wir erinnern uns, dass Brechts Zweifel wohl mit seinem Besuch an Niels Bohrs Institut in Kopenhagen zusammenhänge und mit der Meldung über die geglückte Atomspaltung. Im 20. Jahrhundert kündigte sich damit ein erneuter Paradigma-Wechsel in der Physik an, der mit dem Namen Einsteins verbunden ist. Deshalb setze ich eine Folie mit Einsteins bekanntem Kopf über das Wort Galilei im Zentrum, so dass beides nicht mehr deutlich zu erkennen ist.



Bereits ist die erste Lektion um, so dass wir beschliessen, nach der Pause mit dem neuen Einsatz zu beginnen. Ich möchte heute noch einen Versuch machen, die Paradigmenwechsel der Physik zu Galileis Zeiten und im 20. Jahrhundert samt ihren Auswirkungen auf unser Weltbild und auf die Theater-Konzeptionen (aristotelisches versus episches Theater) zu klären. Deshalb frage ich die Klasse, nach dem Hauptmerkmal von Einsteins neuer Theorie, die in deren Namen abzulesen sei: „Relativität“ natürlich. Auch die Herausforderung, mir zu erklären, was Relativität sei, schreckt die Klasse nicht. Sven (mit Hinweis auf den Big Bang) und vor allem Raquel wagen Definitionsversuche, auch Andrea setzt zu einer Erklärung von der Zeitdimension her an. Ermutigt durch diese Resonanz beschliesse ich, die Relativitätstheorie bei Galilei selbst über die räumliche Dimension zu erschliessen.

Ich hatte der Klasse einen Auszug aus Galileis „Dialogo“ gemailt, wo es im Gespräch zwischen Salviato und Sagredo (und Simplicio) um die Frage der Erdrotation geht (gegen Ende des zweiten Tags). Und einen Reflex dieser Diskurse haben wir in Brechts Stück selbst. Deshalb schauen wir zunächst die Stelle in Szene 7 an, wo Brechts Galilei im Gespräch mit den Kardinälen Bellarmin und Barberini diese Frage umkreist: „BARBERINI: „Die Sonne geht auf und unter und kehret an ihren Ort zurück.“ Das sagt Salomo, und was sagt Galilei? / GALILEI Als ich so klein war *er deutet es mit der Hand an*, Eure Eminenz, stand ich auf einem Schiff, und ich rief: Das Ufer bewegt sich fort. – Heute weiss ich, das Ufer stand fest, und das Schiff bewegte sich fort.“ (Brecht, Leben des Galilei, S. 68).

Andrea beschreibt mir nun den Denk-Versuch im Text von Galilei selbst: Es geht darum, in einer geschlossenen Kajüte eines Schiffs verschiedene Bewegungen auszuführen. Ich konzentriere mich auf den dort vorgeschlagenen Weitsprung (aus dem Stand mit geschlossenen Füßen) und führe ihn gleich vor: Ich schaffe ca. einen Meter. Mit einer Skizze an der Tafel verdeutliche ich, dass die Relativität dort ins Spiel komme, wo das Schiff fährt. Fährt es nämlich in der Richtung meines Sprungs, dann schaffe ich vielleicht 2m (einen selbst und den anderen das Schiff), während mein Sprung gegen die Fahrtrichtung nur ein Hochsprung an Ort war. Das Resultat meiner Messung ist also relativ zum Mess-Standpunkt. Bin ich selbst mit in der Kabine (Galilei will sagen: auf der Erde), so misst mein Sprung je einen Meter in jede Richtung; habe ich meinen Mess-Standpunkt aber ausserhalb des Schiffes (etwa auf der Sonne!), so kommen ganz andere Resultate (2m, 0m) heraus. Sagredo bestätigt in seinem Redebeitrag, dass man in einem Schiffsbau (sprich: auf der Erde) unsicher sei, ob das Schiff stillstehe oder sich bewege und in welche Richtung es sich bewege.

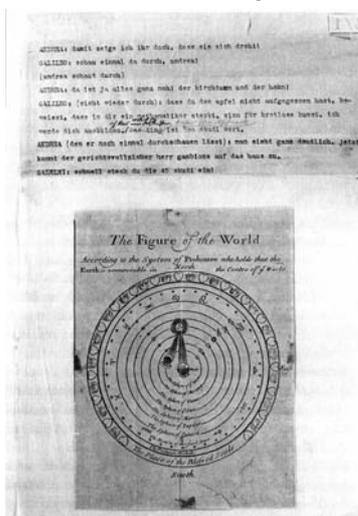
Wir halten als Ergebnis fest, dass in diesem Denk-Bild des Schiffbauchs die Relativitätstheorie bei Galilei durchaus angelegt ist, aber dass dieser die Frage des Standpunkts nicht (und die der Zeitmessung schon gar nicht) anschnidet. Noch so mutete Galilei (bzw. Kopernikus) seinen Zeitgenossen – und uns – viel zu: Er zog uns nämlich den sicheren (ptolemäisch-aristotelischen) Boden unter den Füßen weg mit seiner Herausforderung, die Welt von der Sonne aus zu denken. Er nahm uns unsere sichere Erdung. Jetzt drängt aber die (irdische) Zeit: Schon wieder ist die Lektion zu Ende und ich male noch die beiden Ringe für die Bio-Stationen 1947 (das Jahr der 2. Fassung) und 1956 (3. Fassung) hin, deren Inneres uns Daniela ausfüllen wird.

Brecht befindet sich im Jahre 1947 am Ende seines Exils in den USA, wo er nie Fuss gefasst hat. Daniela berichtet uns von Brechts Diktum, in dem er sich als Verkäufer von Waren auf dem Kulturmarkt Hollywoods stilisierte – und erwähnt seine Vision eines kommenden US-Kulturimperialismus. In der Zusammenarbeit mit dem damals bekannten Schauspieler Charles Laughton, einer Idealbesetzung für die Galilei-Rolle, erarbeitete er eine vollständig neue – aus der englischen Sprache heraus gedachte – Version seines Stücks. Dieses wurde im August in Los Angeles und im Dezember 1947 in New York gegeben. Während die Aufführung in Beverly Hills durchaus Beachtung fand, fiel dieselbe Inszenierung am Broadway durch. Dies auch, weil Brecht da schon wieder auf der Flucht war. Da Brecht in Hollywood mit linken Filmschaffenden verkehrte (Hanns Eisler etwa, der Komponist der Musik zu „Leben des Galilei“, war ein Partei-Kommunist), kam er ins Visier der Staats-Schützer und musste sich am 30. Oktober vor dem Kongress-Ausschuss für Un-amerikanische Umtriebe einem öffentlichen Hearing stellen. Leider haben wir das Tondokument nicht da (ich stelle es der Klasse am Donnerstag zur Verfügung), so dass wir nicht entscheiden können, mit welcher Keuner-Methode sich Brecht in seinem Verhör wehrt. Daniela wendet ein Zitat von 1952 an, um Brechts Eigenständigkeit zu unterstreichen: „Ich habe meine Meinungen nicht, weil ich hier bin, sondern ich bin hier, weil ich meine Meinungen habe,“ (zitiert in Knopf 2006, S. 64). Und Brechts Überzeugungen drängten ihn auch zurück nach Europa, weil dort bereits wieder Stücke von ihm ohne seine Autorisierung gespielt wurden. Danach skizziert Daniela die sofortige Abreise (mit dem Flugzeug) nach Europa und Brechts Versuche, in der Schweiz Fuss zu fassen. Ich erinnere daran, dass Brecht sich als Staatenloser immer noch „vogelfrei“ und entsprechend gefährdet fühlen musste, er andererseits aber den klaren Anspruch auf ein eigenes Theater stellte. Das Zür-

cher Schauspielhaus wäre insofern eine Option gewesen, dass dort drei seiner Stücke uraufgeführt wurden (ich zeige bei dieser Gelegenheit das Probenphoto der „Leben des Galilei“-Aufführung von 1943 neben dem des Bühner'schen „Galilei“, der allerdings 1941 am Berner Stadttheater herauskam). Daniela erinnert daran, dass Brecht aber wegen der Denunziation durch Ruth Fischer in der Schweiz – wie schon in den USA – vom Geheimdienst überwacht wurde und so keine Chance hatte, sich dauern hier niederzulassen. Weil Brecht aber auch für die amerikanische Besatzungszone (im Westen) keine Einreiseerlaubnis erhält, reist er schliesslich nach Ostberlin. Im Kreis der Biographie-Station 1947 (dem Jahr der 2. Fassung) tragen wir nun auf Brechts Seite Brechts Verhör und Flucht ein und als Entsprechungen in Galileis Leben dessen Verhör von 1633. Zum ersten Mal stehen wir vor dem seltsamen Faktum, dass Brecht erlebt, was er neun Jahre zuvor in seinem Drama gestaltet hatte.

Dasselbe gilt für den Rest seines Lebens, die belastete Zeit in der DDR, die frappante Parallelen zu Galileis „Arcetri“ aufweist, eine Art Hausarrest beides. Daniela konzentriert sich auf den Fluchtort Buckow, das Sommerhaus von Brecht und Helene Weigel, und verteilt vier Gedichte aus den Buckower Elegien, die Brechts Dilemmas spiegeln: „Der Blumengarten“, „Die Lösung“ (zum Arbeiter-Aufstand vom 17. Juni 1953), „Tannen“ und besonders „Der Radwechsel“. Je nach politischer Konjunktur in der DDR wird Brecht einmal als Aushängeschild benutzt (etwa als Träger des sowjetischen Stalin-Friedenspreises), dann aber auch wieder als dekadent gebrandmarkt. Brecht beginne erneut, um sein Werk zu fürchten, betont die Referentin. Obwohl Brecht ab 1953 endlich auch das eigene Theater-Gebäude für sein „Berliner Ensemble“ hat, erfolgte der Durchbruch des epischen Theaters nicht in Deutschland, sondern mit dem Triumph der „Mutter Courage“-Aufführung 1954 in Paris, einem Schlag gegen die Vormachtstellung des existenzialistischen Theaters. Seit 1953 fühlt sich Brecht krank, weswegen 1955 auch die Arbeit an der Inszenierung der dritten Fassung von „Leben des Galilei“ unterbrochen werden muss. Brecht bittet den Regisseur Erich Engel, die weiteren Proben zu übernehmen – er sollte das Modell seines „Galilei“ nicht mehr erleben, weil er am 14. August 1956 an seiner Herzschwäche starb.

Das sei nicht die einzige Tragik in Brechts Leben; Daniela schildert auch Brechts Verstrickung in den Beziehungen zu „seinen“ Frauen: zur eifersüchtigen Ehefrau Helene Weigel, zur alkoholkranken Ruth Berlau, zur jüngsten Liebe Käthe Reichel, die Brecht alle nebst seinen Kindern vor seinem Tod mit Erbteilen bedacht. Ich lenke zurück auf die „Rettung des Werks“. Brecht musste im Westen wie im Osten mit Verfälschungen seines Werks rechnen, weshalb er in dieser Zeit dafür sorgte, dass identische Ausgaben seiner gesammelten Werke in beiden Teilen Deutschlands ediert wurden (im Aufbau- bzw. Suhrkamp-Verlag). Jetzt vervollständigen wir das Denkbild, indem wir im Kreis der biographischen Station 1956 (dem Jahr der 3. „Galilei“-Fassung) auf Brechts Seite „Hausarrest“ in der DDR, Rettung des Werks und Tod notieren, während die Entsprechung auf Galileis Seite dessen „Hausarrest“ in Arcetri, die Rettung des Werks und sein Tod 1642 sind.

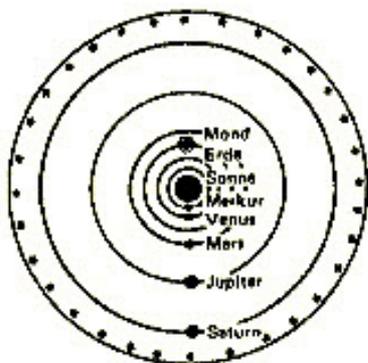


Schon beginnt unsere letzte Lektion, für die ich eigentlich eine Gesamtrepetition an Hand eines Durchgangs durchs Denkbild geplant hatte. Wir sollten aber den Zusammenhang von Weltbild und Theaterkonzeption im Zeitalter der „Relativität“ wieder aufnehmen. Dazu beginnen wir wieder bei Brecht: Die Klasse hat das nebenan gezeigte Dokument, die Reproduktion einer Typoskript-Seite aus Brechts „dänischem“ Galilei vor sich.

Ich erfrage schnell, aus welchem Bild der Text darauf stamme. Erst nach einem zweiten Blick sieht die Klasse, dass es die erste Szene mit dem noch kleinen Andrea ist, dem Galilei das ptolemäische Weltbild austreiben möchte. Und um selbst eine (sogar zeitgenössische) Darstellung dieses Weltbilds zu haben, klebte Brecht eine ausgeschnittene

Buchseite ins Typoskript. Wir schauen nun die Zeichnung genauer an, besonders die Strahlen, die von der Sonne auf Erde und Mond geschickt werden.

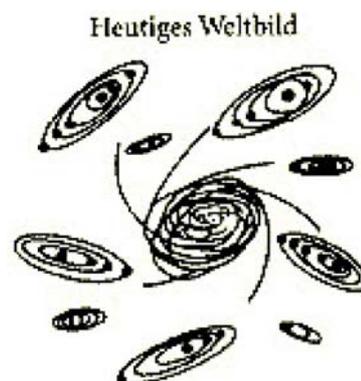
Dieses „geerdete“ aristotelische Welt- oder Denkbild – so meine Folgerung – liegt auch der aristotelischen Theaterauffassung zugrunde. Wenn wir die Welt als Bühne auffassen – eine sehr traditionelle barocke Metapher übrigens - , so sind wir im aristotelischen Theater, also auch noch bei Bühler, mitten drin im Geschehen. Unser Standpunkt ist auf der Bühne, wir identifizieren uns mit den Akteuren, besonders mit dem Helden, und leiden mit ihnen durch die ganze Spannungskurve hindurch mit.



Jetzt betrachten wir ein Modell des kopernikanischen Weltbilds auf einer Folie. Die Erde – unsere einzige Bühne für menschliches Leben – ist aus dem Zentrum weggerückt auf die dritte Bahn um die Sonne. Wir blicken jetzt von der Sonne in grosser Distanz auf die Erde, so wie der Zuschauer im epischen Theater die Bühne aus (kritischer) Distanz sieht. Er weiss jeder Zeit, dass hier gespielt wird und dass nie reale Abbilder von Menschen auf der Bühne stehen. Für ein Stück über Galilei ist es wohl passend, die kopernikanisch-galileische Zumutung, uns von weit aussen zu sehen, auch auf der Bühne umzusetzen. Vielleicht meint Brecht mit seiner

Empfehlung (in der Selbstkritik), „alles auf planetarische Demonstrationen“ zu stellen, diese Distanz durch die Mechanik der Bühnenaktionen noch zu verstärken.

Es bleiben mir noch fünf Minuten, um ins Zeitalter der Relativität voranzuschreiten. Wieder betrachten wir auf der Folie unser heutiges – zentrumloses - Weltbild, die unfassbare Zahl von auseinanderstrebenden Galaxien, deren Sterne sich auf elliptischen oder gar irregulären Bahnen bewegen. Die schwierigste Frage zum Schluss: Wie müsste ein Theater aussehen, das dieses Weltbild aufnehmen könnte? Wo ist der Zuschauer-Standpunkt, wenn es keinen festen Standpunkt mehr gibt?



Die logische Folgerung daraus muss heissen: Weder das Bühnengeschehen kann fixiert werden noch der Betrachter-Standpunkt – es gibt nur immer neue räumliche und zeitliche Relativitäten (Beziehungen). Brechts „planetarische(..) Demonstrationen“ scheinen nur die Bühnenaktionen anzusteuern, wir müssten aber im heutigen Theater auch die Zuschauenden mobil machen. Ich erwähne Versuche mit einer Rundbühne oder mit frei stehenden Bühnen, um welche die Zuschauer herumwandern können, und zum Schluss als Beispiel eines nach-epischen Theaters, das Brechts Hauptthema im Galilei aufnimmt, Michael Frayns Dreipersonenstück „Copenhagen“ (1998). Dieses schildert die Begegnung der (wieder auferstandenen) Quantenphysiker Niels Bohr und Werner Heisenberg 1941 in Kopenhagen, die mehrfach durchgespielt wird und welche die Unbestimmtheitsrelation Heisenbergs bewusst aufs Geschehen auf der Bühne anwendet. Was wirklich geschah, also die Wahrheit über diese (möglicherweise kriegsentscheidende) Begegnung der beiden Atomphysiker, muss für immer verborgen bleiben, weil wir zwangsläufig - wie in der Quantenphysik – auch in der sozialen Realität durch unseren messenden Erkenntnis-Eingriff ins Geschehen dieses verändern, das heisst verfälschen.

Wir überziehen zum Abschluss noch fünf Minuten, weil wir beschlossen hatten, uns auch vor dem vollendeten Denkbild wieder zu versammeln. Hier das Resultat:



Das Gesamt-Denkbild am Schluss mit den „DenkerInnen“ davor: vorne von links Daniela, Monika, Maria, Sandra, Carla, hinten von links Nik, Sven, Andrea, Barbara, Stephan, Raquel, Lukas, Simeon, Rosmarie, Florian

Donnerstag, 20., Samstag, 22. September 2007

Vor den Ferien bringen wir schliesslich noch unsere Ernte ein in Form eines Aufsatzes, für den die Klasse vier Lektionen zur Verfügung hat. Vor jeder Doppellektion baue ich wieder unser Denkbild auf, weil wir dieses (nebst dem anderen Material) brauchen. Generell bietet sich die Essay-Form für die abschliessende Beschäftigung mit dem Gelernten an. Ich gebe vier Themen mit relativ detaillierten Vorgaben, auch zur Textsorte:

Thema 1: „Ich habe es (aber) verbessert“

In der zweiten Szene von Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ antwortet Galilei auf den stillen Vorwurf seines zukünftigen Schwiegersohns Ludovico, er habe das Fernrohr gar nicht erfunden, sondern gestohlen, mit der Entschuldigung: „Ich habe es verbessert“ (B. Brecht: Leben des Galilei, Suhrkamp Basis Bibliothek 1, Frankfurt/M. 1998, S. 27).

Zeige, welcher Stellenwert dieser Antwort im Ganzen des Stücks zukommt (Verortung), und erörtere, in welchem Bezug sie zur Arbeitsweise von Brecht selbst steht. Inwiefern sind die Veränderungen, die Brecht gegenüber seiner Vorlage vornimmt, „Verbesserungen“?

Thema 2: Brechts „Leben des Galilei“ erzählen

Bertolt Brecht erzählt uns in seinem „Leben des Galilei“ das Leben dieses ersten grossen Naturwissenschaftlers mit vielfältigen Theaterr Mitteln wie Lichtregie, Tafeln und Musik. Unser Lehrstück versuchte etwas Ähnliches – auch unter Verwendung verschiedener Mittel.

Erzähle einem/r guten Bekannten oder Freundin von unserem Projekt, so dass sie oder er am Schluss auch etwas gelernt hat. Selbstverständlich sollst du wie bei Brecht deine kritische Distanz dabei nicht aufgeben. Als Erzählfhilfe darfst du natürlich unser Denk-Bild benutzen.

Thema 3: Abschied vom aristotelischen Theater und ptolemäischen Weltbild

Wir haben die zentrale Szene von Brechts Vorlage zu seinem Theaterstück „Leben des Galilei“ selbst in Szene gesetzt. Darin gestaltet Jakob Bühner nach klassischem Muster den Höhe- und Wendepunkt seines Dramas – und entlässt seinen Galilei mit dem trotzigen „Und sie bewegt sich doch!“ zumindest als moralischen Sieger aus dem Duell. In Brechts Stück suchen wir beides, Duell und Formel, vergebens. Hat Brecht damit nicht ein zentrales Motiv für ein wirkungsvolles Drama vergeben?

Zeige an der zentralen Szene von Bühners Drama (III, 4), wie Brecht seine neue Theaterkonzeption (die er episches Theater nannte) in seinem Galilei-Stück realisiert. Welche Motive (etwa die Direktkonfrontation der Protagonisten, etwa das Entkleiden) übernimmt er, welche nicht und warum? Erörtere, weshalb Brecht für die Darstellung des neuen (kopernikanischen) Weltbilds die alte Theaterkonzeption (die Welt als unsere Bühne) nicht mehr brauchen konnte. Weshalb aber verwarf er sein Stück trotzdem drei Monate nach dessen Vollendung? Nimm auch persönlich Stellung dazu, welches der beiden Stücke (Bühners oder Brechts) dir besser gefällt.

Thema 4: Wie wehren wir uns für Wahrheit, Werk und Leben?

Brecht stand Zeit seines Lebens in der Situation, dass er sich für sein Werk wehren musste – weil er einen unerbittlichen Wahrheitsanspruch daran stellte. Seine Kritiker und Gegner gingen dabei nicht zimperlich mit ihm und seinem Werk um, so dass er oft auch in Nöte kam, die als Widersprüche in seinem Werk wieder auftauchen.

Zeige, wie wir mit Brecht die Sogfrage für unsere Beschäftigung mit dem Stück „Leben des Galilei“ gewonnen haben und wie Brecht sich in verschiedenen Lebenssituationen gewehrt hat. Weshalb lag ihm die Galilei-Figur so nahe und weshalb war er trotzdem so unzufrieden mit seinem (besten) Stück? Wende die Sogfrage auch auf dich selbst an und erwäge, wie du dich in solchen Situationen verhalten würdest.

In den (anschliessenden) Herbstferien erhalte ich die letzten Aufsätze. Viele Studierende wollten sie mir noch von der Handschrift auf Computer-Schrift umsetzen (und dabei zu Ende redigieren). Die Ernte ist vielfältig und ertragreich. Ich möchte vier (der 16) Texte, teils nur in Auszügen, hier dokumentieren. Stephan, der in Form eines Briefes an einen Freund zum 2. Thema schrieb, schickte mir zusätzlich zu seinem Text das Denkbild als Datei. Mit kleinen Ergänzungen (der Bilder, die er ja nicht hatte) kann ich es allen in der Klasse durchmailen. Stephans Text enthält eine Wertung unseres Unterrichts bereits im Titel: „Eine gelungene Sache“.

Einen – auch sprachlich – perfekten Text lieferte Nik Bieri, der zum 4. Thema schrieb und dessen Zusammenfassung ich hier integral geben darf:

Bücken, weitermachen!

Es war eine stürmische Zeit, die Bertolt Brecht als Zeitzeuge zu bezeugen hatte. In seiner Jugend tobte der Erste Weltkrieg, gefolgt vom kurzen Höhenflug der Goldenen Zwanziger und dem tiefen Fall der Gesellschaft am Ende der Weimarer Republik. Unter dem Aufstieg der Nationalsozialisten zum Dissidenten geworden, floh Brecht durch eine Welt, in der grosse Ideologien ganze Länder zermalmten. Zwischen dem Staatsterror der Sowjetunion, der Kommunistenhatz in Amerika und der Zensur im real existierenden Sozialismus der DDR: Brecht kam stets vom Regen in die Traufe.

Brechts Lebenszeit war eine schwierige Epoche für einen Menschen. Millionen von Menschen verloren Hab und Gut, Angehörige, Wurzeln und Früchte ihres Lebens, Millionen verloren das Leben selbst. Der Mensch jener Zeit musste bereit sein, sich zu bücken, auszuweichen oder zu fliehen.

Gerade auch für einen Autoren war diese Zeit alles andere als einfach. Brecht hatte eben den Durchbruch geschafft, als ihm das nationalsozialistische Regime das Gewonnene raubte: Die Nazis

nahmen Brecht das Publikum durch Aufführungsverbote und Bücher-verbrennungen, sie nahmen ihm Wohlstand, Auskommen und Heimat durch Verfolgung und Ausbürgerung.

Doch die Krisen seiner Zeit gaben Brecht auch Ansporn und Thematik, sie waren der Stachel im Fleisch eines sinnlichen und genussfreudigen Menschen.

Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, schon im dänischen Exil lebend, schrieb Brecht sein Drama „Leben des Galilei“. Brecht hatte Jakob Bührers Drama „Galileo Galilei“ von 1933 erhalten und gelesen. Die frappante Parallele zwischen Galileis Verfolgung und Brechts eigener Situation muss ihn getroffen haben, schrieb er doch in nur drei Wochen aus Bührers Drama heraus sein eigenes, das diese Parallele zu offenbaren vermag.

Brecht fühlte sich der Galilei-Figur wohl so nahe, weil beide den Drang zum freien Schaffen verspürten, in ihrem Umfeld aber zu Dissidenten und Verfolgten wurden. Beide hatten einen gewissen Wahrheitsanspruch, der sie unausweichlich mit der offiziellen Wahrheit kollidieren liess. Auch die Liebe zur Heimat teilten sich beide und damit den Konflikt, im geliebten Land nicht frei der geliebten Arbeit nachgehen und frei leben zu können.

Brecht fand in Galilei eine ideale Figur, um unter dem Deckmantel eines historischen Stücks seine eigene Situation unter den Nationalsozialisten allegorisch aufzuzeigen. Mit seinem Werk war Brecht bei dessen Abschluss sehr zufrieden. Doch nur Wochen später überkamen ihn allergrösste Zweifel. Die Spaltung des Uranatoms durch Bohr rückte die aktuelle Physik in den Brennpunkt von Brechts Interesse, versprach sie doch die Wissenschaft ähnlich heftig zu erschüttern, wie Galileis Theorien dreihundert Jahre zuvor es getan hatten. Bohrs und gerade auch Einsteins Arbeiten (welche von den Nationalsozialisten vehement bestritten und verunglimpft wurden) erschlossen ungeheure Möglichkeiten: Es war vielen Menschen klar, dass die Atomspaltung militärisch genutzt werden könnte und eine solche Waffe unabsehbaren Einfluss auf das Weltgefüge haben müsste.

Brecht mochte es vorgekommen sein, als sei er in den falschen Zug gestiegen. Soviel allegorische Aktualität er in den Galilei gelegt hatte, es handelte sich doch um eine dreihundert Jahre alte Figur, während die zeitgenössischen Physiker im Nebenzimmer erneut die Welt ins Wanken brachten und – wie Einstein – ebenfalls der Verfolgung ausgesetzt waren. Brecht musste sich also fragen, ob ein Stück über Einstein nicht angebrachter gewesen wäre als eines über Galilei. Doch es ging Brecht nicht nur um die Figur, sondern auch um die Form. Während der bei Galilei gezeigte Übergang vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild die Notwendigkeit des Wechsels vom aristotelischen hin zum epischen Theater implizierte, stellte die neuerliche Erschütterung des Weltbildes durch die Spaltung des Atoms die Brecht'sche Theaterform schon wieder in Frage. Müsste in dieser neuen Zeit nicht eine neue Form gefunden werden? Nur Wochen nach der Fertigstellung des „Leben des Galilei“ notierte Brecht in sein Arbeitsjournal, das Stück müsste komplett überarbeitet werden.

Tatsächlich schrieb Brecht später weitere Fassungen, doch keine weist eine grundlegend andere Form auf. Hingegen nahm sich Brecht sofort der neuen Physiker an, indem er beispielsweise in der achten Szene des Stücks „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ von 1938 zwei Physiker des Reiches sich wissbegierig auf die gebannte Theorie Einsteins stürzen lässt.

Angesichts der politischen Umstände seiner Zeit drängt sich die Frage auf, wie Brecht arbeiten konnte und wie er sich für sein Werk, die darin vertretene Wahrheit, sowie für sein Leben wehrte.

Als Jugendlicher geisselte er in einem Aufsatz die Kriegspropaganda des Kaiserreiches. Der drohende Schulverweis wurde abgewendet durch den Einfluss des Vaters und die Fürsprache eines Lehrers. Doch Brecht war damit gewarnt. Er wusste nun um die Repression, die demjenigen begegnete, der eine Meinung (oder Wahrheit) allzu offen aussprach. Brecht schwieg deswegen nicht, doch bedachte er seine Worte; seine Sprache hatte nicht nur der dichterischen Qualität zu genügen, sondern auch einer politischen. Heikles verpackte Brecht in Allegorien, allzu Heikles veröffentlichte er vorerst in anderen Ländern oder nur im Bekanntenkreis. Und wenn er doch seines Werkes oder seiner Haltung wegen zu einer Anhörung vorgeladen wurde, dann spielte er den Unwissenden oder Missverstandenen und reiste am nächsten Tag ab.

Seine zuweilen radikale Kritik steht im Widerspruch zu seinem pragmatischen Verhalten. Doch Brecht war sicher, dass ein kleiner Widerruf zur rechten Zeit weiterführte als ein Verharren auf einer moralisch noch so richtigen Position. „Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen. Gerade ich muss länger leben als die Gewalt.“ lässt er den Herrn Keuner sagen und handelt selber genau nach dieser Maxime. Brecht wehrte sich also für sein Leben, indem er sich bückte und auswich. Um gleich da-

nach an seinem Werk weiterzuschaffen. Für sein Werk wehrte er sich nicht in dem Sinne, dass er einzelne Arbeiten verteidigte (was ihn nur weiter in Gefahr gebracht hätte), sondern in der Art, das Gesamtwerk zusammenzuhalten und zu sichern und es der Nachwelt zu erhalten. Dies ist ihm, dank seiner Frau Helene Weigel, auch gelungen.

Wie habe ich es selber damit? Wie wehre ich mich für Wahrheit, Werk und Leben? Im jugendlichen Idealismus verlangte ich vom Menschen eine ethische Haltung sowie die Stärke, gegen Widerstände an dieser Haltung festzuhalten. Wer seine Ideale nicht verriet, wer standhaft blieb in seiner Überzeugung und nicht widerrief, war für mich ein Held.

Diese Einstellung änderte sich, als ich das stellungspflichtige Alter erreichte. Als glühender Gegner der Armee hatte ich die Wahl, aufrecht meine Ideale zu vertreten und damit als Dienstverweigerer ins Gefängnis zu gehen oder der Staatsgewalt auszuweichen und meine Politik unbelastet weiterzuführen. Es erschien mir da nutzlos, als Märtyrer meiner eigenen Überzeugung ins Gefängnis zu gehen. Ich wählte also das Ausweichen. Kurz zuvor war die Möglichkeit eines „zivilen Ersatzdienstes aus Gewissensgründen“ geschaffen worden. Ich schrieb ein Gesuch um Umteilung in diesen Zivildienst und beschrieb ausführlich den von Amtes wegen notwendigen Gewissenskonflikt und meine seelische Not, die ich als Soldat erleiden müsste. Meine politische Überzeugung liess ich aussen vor. Zur Anhörung vor der zuständigen Kommission trug ich ein T-Shirt der Gruppe Schweiz ohne Armee, doch trug ich es nicht sichtbar unter dem Pullover. Mein Gewissenskonflikt erschien den Kommissionsmitgliedern plausibel, dem Gesuch wurde stattgegeben und ich brauchte weder eine Uniform zu tragen noch eine Waffe zu bedienen. Zwar hatte ich meine Gesinnung (für einen Moment) nicht lautstark vertreten, doch hatte ich sie auch nicht verleugnet. Mir scheint, ich habe da ähnlich gehandelt wie Brecht.

Brecht hat es verstanden, den Mächtigen und Unterdrückenden seiner Zeit ein Quälgeist zu sein, ohne dass er dafür sein Leben lassen musste. Mich beeindruckt diese Gratwanderung zwischen dem Möglichen und dem Zumutbaren. Es ist eine Haltung des Bückens und Weitermachens, die ich – wo ich an Grenzen stosse – auch einzunehmen versuche.

Einige Texte enthielten auch Rückmeldungen zum Unterricht. So etwa Andreas abschliessende Bemerkungen. Auch sie nimmt Thema 2 und setzt den Bilanz-Titel „Umwege und Perspektiven“, den sie im letzten Abschnitt so umreisst:

Wir haben viele Umwege gemacht und haben uns von verschiedenen Seiten Brecht du auch Galilei angenähert. Wir bewahrten dabei aber auch eine gewisse Distanz, genau wie es Brecht gefordert hätte. Hätten wir uns kurz und gradlinig auf das Werk zu bewegt, wären sicher einige Aspekte unentdeckt geblieben.

Ich hoffe, ich kann auch in Zukunft Literatur auf eine solche Weise erleben. Auf Umwegen Unerwartetes oder Verstecktes zu entdecken und neue, oft ungewohnte Perspektiven einzunehmen, ermöglicht den Zugang zu neuen Welten. Plötzlich sind neue Dimensionen vorhanden, alles wird plastischer. Insofern passt auch dies wieder zu Galilei und Brecht. Bei beiden wird der Standpunkt verändert. Galilei rückt die Erde aus dem Zentrum, Brecht setzt den Zuschauer an die Peripherie der Bühne. Der Blickwinkel ist anders geworden, ich habe neue Wege gefunden. Umwege sind vielleicht etwas länger, jedoch auch vielfältiger als der kurze und direkte Weg.

Den hervorragendsten Bericht (samt Evaluation) lieferte Sven Bieri mit seiner Auseinandersetzung zum Thema 2. Seine Leistung ist umso glaubwürdiger, als sie mit einem deutlich erkennbaren Sprung in der sprachlichen Bewältigung der Aufsatz-Aufgabe verbunden ist.

Ein Projekt als Fernrohr in eine neue Welt Brief an S.S.

Lieber Sagredo,

Seit ich dir das Buch „Leben des Galilei“ zugesandt habe, sind einige Wochen vergangen. So wie ich dich kenne, hast du es mit Sicherheit schon gelesen. Habe ich Recht? Wie fandest du es? Ging es dir ähnlich wie mir? Als ich es das erste Mal las, fand ich es irgendwie nett, die Figur des Galilei hat mich zwar begeistert, aber ich muss ehrlich gestehen, dass ich nebst dem wissenschaftlichen Hintergrund keinen richtigen Zugang dazu fand. Also du siehst, meine Begeisterung hielt sich in Grenzen. Aber es kam noch schlimmer! Als ich das Semesterprogramm im Fach Deutsch sah und ich

merkte, dass dieses Werk uns über 20 Lektionen lang begleiten sollte – na ja, du kennst mich und kannst dir vorstellen, dass ich nicht gerade erfreut darüber war. Zudem hatte ich das Gefühl, dass wir die Zeit besser nutzen würden mit unserer restlichen Lektüre. Aber wie gesagt, seit meinem ersten Kontakt mit dem „Galilei“ sind einige Wochen vergangen. Meine Sichtweise hat sich um 180 Grad gekehrt. Ich möchte dir nun von unserem Projekt, welches wir in diesen besagten 20 Lektionen erarbeiteten, erzählen. Vielleicht kannst du ja auch etwas davon mit auf den Weg nehmen und wer weiss, möglicherweise wirst du den G.G. oder sogar den Brecht mit anderen Augen sehen.

Hast du dir schon einmal überlegt, wie du dich für Wahrheit, Leben und Werk wehren würdest? Dies war nämlich die Leitfrage, welche uns durch das ganze Projekt begleiten sollte. Mit dieser Frage und zwei Bildern hat alles angefangen. Ein Bild zeigte Galilei, das andere Brecht, welcher auf mich etwas eigenartig, nicht gerade unsympathisch, aber doch etwas fremd wirkte. Schon einige Jahre bevor Brecht „Leben des Galilei“ geschrieben hat, hatte er sich mit der erwähnten Frage befasst, er schrieb seine Keunergeschichte, welche genau diese Frage thematisiert. Diese Geschichte war in unserem Projekt der eigentliche Ausgangspunkt. Du siehst sicher die Parallele zu Galileis Leben, wenn du über die erwähnte Frage nachdenkst, welche offensichtlich ein zentraler Punkt in Galileis Leben war. Du wirst erstaunt sein, dass sie auch in Brechts Leben eine Rolle gespielt hat, aber erst drei Jahre nachdem er diese Keunergeschichte geschrieben hatte. Es schien fast so, als ob Brecht um seine Zukunft wüsste. Aber lassen wir das für den Moment.

Ich fand es angenehm und hilfreich, dass wir am Anfang unseres Projektes, das „Leben des Galilei“ in Form eines Videos ansehen konnten. Faszinierend fand ich die Tatsache, dass das Werk selber keine exakte Vorlage für das Theater (Film) war. Einige Kapitel wurden ausgelassen, welche auch ich nicht sehr zentral fand. Es war spannend zu sehen, was mit dem Text gemacht wurde. Er wurde nämlich nur leicht verändert, aber eben so, dass das Gesagte auch glaubwürdig war. Mir fiel zuerst gar nicht auf, dass man gewisse Passagen so nicht spielen konnte, aber wenn man es als Theater sieht, wird es offensichtlich. Brecht, der in der Regie mitwirkte, hat also sein Werk laufend verändert, damit es spielbar wurde. Interessant, findest du nicht?

In den darauf folgenden zwei Lektionen besuchten wir Brecht, welcher von den Nazis geflohen war, in seiner Schreibwerkstatt in Dänemark. Dort verfasste er 1938 „Leben des Galilei“. Irgendwo muss auch das Werk von Bühner gestanden haben, welches Brecht als Vorlage benutzte. Ja ich war zuerst auch der Meinung, dass er es abgeschrieben hatte, aber mittlerweile bin ich überzeugt, dass er es verbessert hat. Apropos verbessert, siehst du die Parallele zu G.G. Denk einmal darüber nach, was er verbessert hat! Kurz nach Beendigung seines Werkes, er brauchte dafür bloss 3 Wochen, stellte sich für Brecht wieder einmal die am Anfang erwähnte Leitfrage, denn die Nazis rückten vor und Brecht floh nach Finnland. Brecht rettete sein Leben mit Flucht. Sein Werk rettete er, indem er es sofort nach Beendigung kopieren und verschicken liess. Weisst du noch, wie Galileis Werk ins Ausland floh? Letzte Szene – sagt dir das was? Ich fand es wirklich lohnenswert, im Rahmen unseres Projekts zuerst den Schluss genauer zu betrachten.

Ich habe vorhin gesagt, dass er Bühners Stück verbessert hat. Dies war übrigens nicht das erste Mal! 1928 schaffte er mit seiner Dreigroschen-Oper den Durchbruch. Hatte er sie erfunden? Nein! Auch dieses Stück war von Brecht adaptiert worden. Die Oper wurde, nicht zuletzt Dank der guten Vertonung, ein voller Erfolg. Brecht fühlte sich jedoch missverstanden. Eigentlich kann man sagen, dass Brecht sein Instrument, nämlich das Theater verbessert hat und, was viel wichtiger war, er benutzte es, um eine andere Form des Theaters zu zeigen. Was tat Galilei? Was war sein Instrument, welches er verbesserte und dann auch benutzt hat? Ja richtig, das Fernrohr! Wurde er verstanden? Na, geht dir ein Licht auf?

Und jetzt, lieber Sagredo, kommt der Hammer: Ich war Papst! Ja genau, der Mensch war Papst, der mit der Kirche wo wenig am Hut hat wie Hitler mit der Tiara. Auch wenn ich gerne etwas über die Kirche spotte, so war es, glaube mir, gerade diese Lektion, in welcher ich am meisten profitiert habe. Ich glaube nämlich ein wenig begriffen zu haben, was episches Theater sein könnte. Wir haben aus Bühners Theater die Szene gespielt, in welcher Galilei den berühmten, jedoch historisch nicht verbürgten Satz: „Und die Erde dreht sich doch!“, sagt., auf welchen ich in Brechts „Galilei“ vergeblich gewartet habe. Du erinnerst dich sicher. Es geht um die Szene, in der sich die Helden treffen, ihre grossen Reden halten. Beide schaffen es dabei, ihr Gesicht zu wahren. Du fragst dich jetzt sicher, was Bühners Stück mit epischem Theater zu tun hat. Natürlich überhaupt nichts. Sein Werk schrie gerade danach, als klassisches, aristotelisches Theater wahrgenommen zu werden. Weil Bühner Werk nichts mit epischem Theater zu tun hat, werden die Unterschiede zu Brechts „Galilei“ umso deutlicher. Jetzt frag ich dich, wie sehen die Helden bei Brecht aus? Welches ist der Höhepunkt in seinem „Galilei“? Das Publikum wird bei Brecht ganz anders einbezogen, der grosse Showdown der

Helden fehlt und die Hauptfiguren wirken menschlicher, distanzierter und viel weniger heldenhaft. Man wird direkt eingeladen, das Tun dieser Personen kritisch zu hinterfragen. Der Galilei ist nicht einfach ein historischer Held der Wissenschaft, sondern er wirkt auch als Mensch, mit dem man sich identifizieren kann. Ich glaube, genau dies vermag episches Theater zu tun. Es wird etwas mit dem Theater gezeigt und nicht wie bis anhin, es wird einem ein Theater gezeigt. Kannst du mir folgen? Deshalb bin ich nun absolut überzeugt, dass es Brecht wirklich nicht abgeschrieben hat, sondern etwas ganz Neues daraus gemacht hat.

Genau 300 Jahre nach dem Widerruf von Galilei vor der Heiligen Inquisition (1633) hat Bühler sein Theater verfasst. Galileis Widersacher war der Papst, bei Brecht war es Hitler. Nachdem die Nazis 1933 unter anderem auch die Bücher von Brecht verbrennen liessen, ging es wieder einmal um die Frage: „Wie wehre ich mich für Wahrheit, Leben und Werk?“ Brecht flüchtete nur bis Dänemark nahe der deutschen Grenze. War dies klug? Für mich ist sein Verhalten eher unverständlich. Warum sich der Gefahr aussetzen? Wähte er sich etwa so wenig in Gefahr wie Galilei, der zurück nach Florenz ging, anstatt im sicheren Venedig seinen Studien nachzugehen? Wie für Galilei Florenz war für Brecht Deutschland die Heimat, welche er liebte und sich verbunden fühlte. Nahe der Grenze zu sein, bedeutete für Brecht nicht nur Informationen über seine Heimat zu erhalten, sondern auch verwurzelt zu bleiben und sofort die Möglichkeit zu haben, zurückzukehren, wenn die „Eintagsfliege“ Hitler entfernt wurde. Diese blinde Heimatliebe und die massive Behinderung seines Schaffens schlagen sich auch im „Leben des Galilei“ nieder. Brecht realisiert dies, indem er den Spielorten eine andere Gewichtung verleiht. Er will damit seine Verbundenheit zur Heimat zeigen. Auch Galilei wurde durch eigene Landsleute verraten und sein Schaffen wurde behindert. Denk nur an die Szene, in welcher der Hof von Florenz nicht durch sein Fernrohr schauen will.

Eine Eigenheit von Brecht war es, seine Werke immer wieder zu überarbeiten. 1947 machte er es auch mit dem Galilei so. Wir verglichen in unserem Projekt die verschiedenen Fassungen nicht. Ich könnte mir aber gut vorstellen, dass er damals besonders an der Szene, in der Galilei verhört wird, gefeilt hat. Warum? Brecht wurde in eben diesem Jahr durch die amerikanische Justiz verhört, weil er verdächtig wurde, gemeinsame Sache mit den Kommunisten zu machen. Wie sich Galilei bei seinem Verhör für Wahrheit, Werk und Leben wehrte, hast du ja gelesen, lieber Sagredo. Brecht wehrte sich, indem er sich, dem nicht ganz fairen Verhör, durch Flucht in die Schweiz entzog.

Brecht und Galilei hätten in ihrem Leben noch viel vorgehabt. Der Tod jedoch vereitelte ihre Projekte. 1956 starb Brecht, ohne dass er je seinen Galilei so aufführen konnte, wie er es wollte. Er hat jedoch seine Werke gerettet, indem er kurz vor seinem Tod diese parallel in der BRD und DDR veröffentlicht hatte. Er rettete seine Werke also über die Grenze. Denke kurz darüber nach, wie es Galilei machte. Für mich wirkt das Ganze recht unheimlich. Es scheint so, wie wenn Brecht 1938 schon wusste, was ihm bevorstand!

Spürst du es auch Sagredo? Wie sich eine scheinbar einfache Geschichte langsam mit Leben füllt, um dann dem kritischen Rezipienten eine neue Welt zu offenbaren, wie man sie nie zuvor betrachtet hat? Jedenfalls erging es mir so mit unserem Projekt. Ich hatte ähnliche „Aha-Erlebnisse“, wie sie in seiner Zeit Galilei gehabt haben muss, als er das erste Mal durch sein Fernrohr blickte. Natürlich sind meine Erkenntnisse nicht bedeutend für die Menschheit, doch aber für meine innere Sicht der Welt. Nie mehr wird meine Sicht über Brecht, seine Werke oder die Literatur allgemein dieselbe sein wie vor dem Projekt. Das Projekt war mein persönliches Fernrohr, um aus Distanz Dinge zu beobachten und zu verstehen, welche ich ohne dieses Instrument nie entdeckt hätte. Natürlich gäbe es noch viel zu sagen, beispielsweise über Brecht und seine Frauen, über das Verhältnis vom ptolemäischen und kopernikanischen Weltbild zum aristotelischen und epischen Theater. Es wäre auch noch zu erörtern, was Einstein mit seiner Relativitätstheorie in Brechts Theater zu suchen hat. Kannst du dir vorstellen, warum Brecht nach der ersten erfolgreichen Atomspaltung sein Werk vollständig neu schreiben wollte? Du siehst, es gäbe noch viel Spannendes zu diskutieren. Darüber aber ein anderes Mal.

Liebe Grüsse und bis bald.

Dein Sven Bieri (BME 13B)