



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wer a sagt, der muß nicht b sagen.“

Zur Politisierung der Kunst in ausgewählten Stücken Bertolt Brechts

Verfasser

Harald Moser

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Birgit Sauer

Inhalt

| | |
|---|----------|
| I. Avant-Propos | Seite 5 |
| 1. Vorwort | Seite 5 |
| 2. Einleitung | Seite 7 |
| 3. Rhizomatik – Wider das baumförmige Denken | Seite 12 |
| II. Kunst und Engagement | Seite 17 |
| 1. Von der engagierten Kunst zur Politik der Literatur | Seite 17 |
| 2. Von der Subversion der Kunst | Seite 23 |
| 3. Kunstmaschine trifft revolutionäre Maschine | Seite 30 |
| 4. Schreiben als Werden | Seite 35 |
| 5. Fragestellung und Methode | Seite 38 |
| III. Politisierung der Kunst in den Werken Brechts | Seite 42 |
| 1. Für das „plumpe“ Denken | Seite 43 |
| 2. Die Demontage des Individuums in „Mann ist Mann“ | Seite 44 |
| 3. Jasager und Neinsager – Vom Individuum in der Masse | Seite 52 |
| 4. Das Minoritär-Werden der „Heiligen Johanna“ | Seite 56 |
| 5. Die Rückkehr des Individuums als „Schizo“ – Herr Puntila und der gute Mensch von Sezuan | Seite 63 |
| 6. Handlungsfähigkeit | Seite 69 |
| 7. Der Unsinn von Utopie oder Dystopie Mahagonny | Seite 72 |
| IV. Conclusio | Seite 79 |
| V. Literatur | Seite 83 |

*„Wir sind des Baumes überdrüssig geworden.
Wir dürfen nicht mehr an Bäume, an große und kleine Wurzeln glauben,
wir haben zu sehr darunter gelitten.
Die ganze baumförmige Kultur beruht auf ihnen, von der Biologie bis hin zur Linguistik.
Schön, politisch und liebevoll sind nur unterirdische Stränge und Luftwurzeln, der Wildwuchs und das
Rhizom.“¹*

Gilles Deleuze / Félix Guattari

I. Avant-Propos

1. Vorwort

Ziffel:

„Das ist ein zynischer, wurzelloser Standpunkt, der gefällt mir.“

Kalle:

„Sonst hör ich immer, man soll verwurzelt sein. Ich bin überzeugt, die einzigen Geschöpfe, die Wurzeln haben, die Bäume, hätten lieber keine, dann könntens auch in einem Flugzeug fliegen.“²

Käme jemand auf die Idee, in Brechts Œuvre eine Struktur hineinbringen, sie systematisch ordnen oder gliedern zu wollen, so müsste diese Person wohl früher oder später verzweifeln. Brecht ist Wildwuchs, wie er im Buche steht – das ist einer der Aspekte, die ihn für meine Begriffe so spannend machen. Aufgrund dieser Tatsache scheint es naheliegend, das Werk Brechts mit der Theorie der beiden großen Denker des „Wildwuchses“ Gilles Deleuze und Félix Guattari zu lesen. Der Philosoph Deleuze und der Psychiater Guattari haben sich in ihren umfassenden Studien viel mit Literatur auseinandergesetzt, Brecht haben sie aber aus irgend einem Grund ausgelassen. Das Vorhaben, den großen Dramatiker einzig aufgrund seines „Wildwuchses“ mit Deleuze und Guattari angemessen analysieren zu wollen, greift aber zu kurz. Die vorliegende Arbeit mit dem Titel *„Wer a sagt, der muß nicht b sagen“* wird zudem versuchen, zu unterstreichen, dass die Ästhetik Brechts und die Ästhetik von Deleuze und Guattari Parallelen aufweisen, dass einige der Brecht'schen Charaktere wie eine Vorwegnahme der bei Deleuze und Guattari so beschriebenen instabilen Subjektivitäten

¹ Deleuze / Guattari (2005), S. 27

² Brecht (1967), GW 14, S. 1453

wirken, und dass es möglich ist, Brecht auch durch die poststrukturalistische Theorie angemessen zu interpretieren und zu verstehen.

Die Motivation, eine politikwissenschaftliche Diplomarbeit über ausgewählte Stücke des Dramatikers zu verfassen, kam einerseits daher, dass ich im Zuge einer Vorlesung während des Studiums wieder einmal mit Brecht in Berührung kam, andererseits daher, dass seine radikale Gesellschaftskritik in einer Zeit, in der es um Kritik generell schlecht bestellt ist, politikwissenschaftlich von großer Relevanz ist. Zuletzt rührt mein Interesse auch daher, dass Brecht viel mit Sprichwörtern arbeitet, die er gekonnt anwendet, montiert und umgestaltet. Insbesondere der ambivalente Status von Sprichwörtern in Brechts Werk, zum einen als griffige Lehrsätze und zum anderen als Manifestationen von obsoleten Konventionen, interessiert mich.

Der Titel dieser Arbeit ergibt sich aus einem Ereignis während der Zeit meiner Teilzeitanstellung im Zentrallager des Allgemeinen Krankenhauses der Stadt Wien. Ein Mann versuchte sich das Leben zu nehmen und sich vom Dach des Krankenhauses zu stürzen. Er verweilte dort etwa eine Stunde und die Zufahrt zum Zentrallager musste daraufhin gesperrt werden. Schließlich entschloss er sich weiterzuleben. Die wartenden Lieferanten waren erzürnt ob der Wartezeit, die sich aus diesem Ereignis ergab, und einer tätigte dann einen für mich und diese Arbeit wesentlichen Ausspruch: Wer a sagt, der müsse doch schließlich auch b sagen! Es könne ja nicht sein, dass jemand eine Stunde die Einfahrt blockiere und dann nicht Ernst mache. Ich entgegnete dem Lieferanten nur kurz, dass ich anderer Meinung sei und ging weg, aber eigentlich hätte ich mit Brecht antworten müssen. Durch dieses Ereignis hatte ich den Titel für die Diplomarbeit gefunden.

Sprichwörter werden oft unhinterfragt eingesetzt und übernommen, der deutsche Parömiologe Wolfgang Mieder zählt auf 7796 Seiten Brecht unglaubliche 2394 Redensarten und 513 Sprichwörter, die Brecht anwendet und gegebenenfalls umwandelt und ummontiert.³ Das Sprichwort aus dem Titel eignet sich übrigens hervorragend für eine Montage, was auch der deutsche Schriftsteller Franz Fühmann gekonnt gemacht hat:

„Wer A sagt, muß nicht B sagen, und wer doch B sagt, muß nicht C sagen, und wer doch C sagt, muß nicht D sagen, und so fort bis F gleich Faschismus. A kann Ausgangspunkt für sehr vieles sein, aber wenn die Entwicklung von A ausging und über welchen Umweg auch

³ Vgl. Mieder (1999), S. 1

immer in F endete, dann war A der Startplatz für F.“⁴

Die Konvention war stets ein Feindbild Brechts, gegen die anzukämpfen der Dichter Zeit seines Lebens bereit war. Die vorliegende Arbeit setzt sich mit einer zum Teil unkonventionellen Lesart zum Ziel, festzuhalten, dass Brecht in seiner radikalen Kritik aktueller denn je ist.

2. Einleitung

Kapitalismus-Kritik ist chic, und wenn Brecht auf dem Spielplan der Theater dieses Landes steht, sind die Häuser stets gut gefüllt. Dabei wird oft bewusst verkannt, dass das Brecht'sche Denken auch heute noch von ungebrochener Aktualität ist. Die Zuschauer und Zuschauerinnen sind sich in ihrer Rezeption zwar dann schon auch einig, dass seine Kritik zu seiner Zeit durchaus berechtigt gewesen sein mag, dass das aktuelle kapitalistische System allerdings nicht mehr viel mit den Systemen, gegen die Brecht angekämpft hatte, zu tun habe. Insofern wird Brecht oft als ein Ausstellungsstück gelesen. Dem entgegenzutreten ist ein Ziel dieser Arbeit. Es soll dargelegt werden, dass Brecht von ungebrochener Aktualität ist.

Ausschlaggebend für die vorliegende politikwissenschaftliche Analyse ausgewählter Stücke Bertolt Brechts ist der Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von Walter Benjamin, der sich unter anderem mit der Praktik der Ästhetisierung der Politik im Faschismus und Nationalsozialismus auseinandersetzt. Er endet mit folgender Feststellung: *„Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. (...) Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.“*⁵ Die Antwort des Kommunismus – schlussfolgert Walter Benjamin - sei nun die Politisierung der Kunst, denn die alte Polarität,

„die den „echten“ Dichter und seine ingenüsen, nicht rational erfassbaren Schöpfungen vom Schriftsteller oder Literaten und seinen profanen, unkünstlerischen Mitteilungen absetzte, erschien Benjamin fragwürdig und – angesichts zunehmender Kapitalisierung und Kriegsgefahr, die politisches Engagement der Kunst erforderte – überhaupt nicht mehr

⁴ Fühmann (1973), S. 107

⁵ Benjamin (1977), S. 168

aufrechtzuerhalten.“⁶

Mit dem theoretischen Gerüst der Kritischen Theorie und des Poststrukturalismus, und hier vor allem mit Adornos „Noten zur Literatur“, Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, einleitend auch mit Georg Simmels „L'art pour l'art“-Aufsatz, sowie in weiterer Folge mit Gilles Deleuze, Félix Guattari und Jacques Rancière, wird in einem ersten Schritt ein politischer Kunstbegriff hergeleitet mit dem Ziel, die Möglichkeiten und Aufgaben von Kunst in der Gesellschaft zu definieren. So schreibt zum Beispiel Georg Simmel in einem Aufsatz über „L'art pour l'art“:

„Das Erlösende in der Hingabe an ein Kunstwerk liegt darin, daß sie einem in sich ganz Geschlossenen, der Welt Unbedürftigen, auch dem Genießenden gegenüber Souveränen und Selbstgenugsamen gilt. Das Kunstwerk nimmt uns in einen Bezirk hinein, dessen Rahmen alle umgebende Weltwirklichkeit, und damit uns selbst soweit wir deren Teil sind, von sich ausschließt. In diese, um uns und alle Verflechtungen der Realität unbekümmerte Welt eintretend, sind wir gleichsam von uns selbst und unserem, in diesen Verflechtungen ablaufenden Leben befreit. Zugleich aber ist das Erlebnis des Kunstwerks doch in unser Leben eingestellt und von ihm umfaßt; das Außerhalb unseres Lebens, zu dem uns das Kunstwerk erlöst, ist doch eine Form dieses Lebens selbst, das Genossenwerden dieses vom Leben befreiten und Befreienden ist doch ein Stück Leben selbst, das mit seinem Vorher und Nachher zu dessen Ganzheit kontinuierlich verschmilzt.“⁷

Die Hingabe an ein Kunstwerk ist mit Simmel gesprochen also so etwas wie das Eintreten in eine „unbekümmerte“ autonome Zone, die doch auch in Beziehung zum Leben steht. Dieser Status des „Genossenwerdens“, der zugleich außerhalb unseres Lebens und in unser Leben eingeschrieben ist, wird für die Analyse wesentlich sein. In diesem Genießen, dem Zusammenfügen mit dem Vorher und Nachher zu dessen Ganzheit in der sinnlichen Ordnung, vollzieht sich die Annäherung von Kunst und Politik.

In einem weiteren Schritt soll untersucht werden, ob Bert Brecht, der gemeinhin als Vertreter der „engagierten Literatur“ gilt, in diesem Kunstbegriff überhaupt enthalten ist, oder ob hier nicht die Kunst nur in den Dienst der Politik gestellt wird. Dies wird vor allem unter Zuhilfenahme des berühmten Aufsatzes „Engagement“ von Adorno und über Jacques

⁶ Wizisla (2004), S. 166ff.

⁷ Simmel (1922), S. 84

Rancière geschehen, der sich in seinem Werk „Politik der Literatur“ ausführlich mit diesem Thema auseinandergesetzt hat. Aktuellere politische und ästhetische Theorien befassen sich sehr intensiv mit dieser Thematik, in der vorliegenden Analyse soll vor allem mit Jacques Rancière und Deleuze und Guattari gearbeitet werden. Gemäß Jacques Rancière ist die Politik der Literatur nicht die Politik der Schriftsteller.

„Sie betrifft nicht deren persönliches Engagement in politischen oder sozialen Kämpfen ihrer Zeit. (...) Der Ausdruck Politik der Literatur impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt. Er setzt voraus, dass es nicht zur Frage steht, ob die Schriftsteller Politik betreiben oder sich eher der Reinheit ihrer Kunst widmen sollen, sondern zur Frage steht, wie diese Reinheit selbst mit der Politik zu tun hat.“⁸

Die Kunst müsse also, um Kunst sein zu können, politisch sein. Der Widerstand eines Werkes sei nicht die Imitation oder Antizipation der Politik durch die Kunst analysiert Rancière die These zur Kunst von Deleuze und Guattari, er sei genau ihre Einheit. „*Die Kunst ist die Politik.*“⁹

Gemäß Adorno gebe es dagegen einen großen Widerstreit zwischen der autonomen und der engagierten Kunst bzw. der des *l'art pour l'art* und jede der beiden Alternativen negiere mit der anderen auch sich selbst:

„engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz von dieser durchstreicht; die des *l'art pour l'art*, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung auf die Realität leugnet, die in der Verselbständigung von Kunst gegen das Reale als ihr polemisches Apriori enthalten ist.“¹⁰

Adorno analysiert in seinem Engagement-Aufsatz, dass engagierte Kunst auf eine Haltung hinarbeiten möchte, Kunst heiße allerdings nicht: „*Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.*“¹¹ Adorno ist in seiner Kunsttheorie tatsächlich ganz nahe an Jacques Rancière, denn die formulierte Aufgabe von Kunst, dem Weltlauf zu widerstehen, ist nichts anderes als die von Rancière konzipierte Politik der Literatur. Das Problem an Adorno ist, dass er einen zu starren Kunstbegriff zur Anwendung bringt und dass er insbesondere jene

⁸ Rancière (2008c), S. 13

⁹ Rancière (2008b), S. 13

¹⁰ Adorno (1998), S. 410

¹¹ Ebd. S. 413

„engagierte Literatur“ geringschätzt.

Ein Ziel der folgenden Arbeit ist es, die (nicht nur) von Adorno unternommene Teilung von engagierter Literatur und autonomer Literatur aufzuheben und zu einem Kunstbegriff zu gelangen, der dem widerspricht – also zu einem Kunstbegriff in der Nachfolge von Rancière und Deleuze und Guattari. Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, eine Gleichung aufzustellen in dem Sinne von „Kunst=Politik“, sondern die Zielsetzung ist, Überschneidungen bzw. Überlappungen der beiden Bereiche auszumachen und sich von dem tradierten starren bürgerlichen Kunstverständnis im Sinne eines Theodor W. Adorno zu lösen. Das Ziel dieses Unterfangens ist es, diesen Kunstbegriff danach auf Brecht anzuwenden.

In einem weiteren Schritt soll untersucht werden, ob und wie eine derart definierte Kunst subversiv sein könne, wie sie die bestehenden Konventionen zu sprengen vermag. Dies wird vor allem mit Roland Barthes über eine Analyse der Rezeption geschehen.

Ein weiteres Kapitel der Untersuchung wird sich mit der Frage auseinandersetzen, an welche Maschine Brecht angeschlossen werden muss, damit er funktioniert. Hierfür liefert Gerald Raunig mit seiner Untersuchung zu „Kunst und Revolution“, in dem er den Maschinenbegriff von Deleuze und Guattari übernimmt¹², den theoretischen Rahmen. Schließlich soll das Kapitel „Schreiben als Werden“ den Konnex zwischen Deleuze und Guattari und Brecht herstellen. Es soll die Theorie der beiden Theoretiker dargestellt und im weiteren Verlauf der Analyse auf Brecht angewendet werden.

Der Grund, weshalb sowohl das Interpretationsmodell der Kritischen Theorie als auch poststrukturalistische Ansätze für die vorliegende Analyse dienen sollen, wird im Kapitel „Rhizomatik – Wider das baumförmige Denken“ näher erläutert. Anders als (bürgerliche) baumförmige Ordnungsmodelle, sehen Deleuze und Guattari in ihrem Werk „Rhizom“ die Welt als rhizomorph aufgebaut, das heißt vor allem heterarchisch. Das erwähnte Kapitel wird verdeutlichen, dass für eine Analyse der ausgewählten Stücke Brechts traditionelle Deutungsmodelle, hier vor allem die Kritische Theorie, die sich eingehend mit Brecht auseinandergesetzt hat, zu kurz greifen, da auch Brecht bereits sehr rhizomatisch gedacht hat.

Der Hauptteil der vorliegenden Arbeit wird sich schließlich mit ausgewählten Stücken Brechts beschäftigen. Der Leiter der „Arbeitsstelle Bert Brecht“ Jan Knopf schreibt in seinem

¹² Vgl. Raunig (2005), S. 15

umfangreichen Brecht-Handbuch, dass es nur schwer möglich sei, die meisten seiner Dramen ohne den tragenden Anteil der Musik angemessen zu analysieren, da *„die Isolierung des Textes zum falschen Eindruck von „Primitivität“ führt und das komplexe Zusammenspiel von Text und Musik so unterschlagen wird.“*¹³ Die vorliegende Arbeit nimmt ausschließlich eine Analyse des Textes vor und positioniert sich gegen die von Knopf vertretene These. Auf der angesprochenen „Primitivität“ soll der Fokus der Arbeit liegen und zwar Primitivität im Sinne von „einfach gehalten“. Es soll herausgearbeitet werden, dass Brecht von eben dieser Einfachheit lebt, dem sogenannten „plumpen Denken“, wie er es in seinem „Dreigroschenroman“ selber genannt hat. Ganz interessant in diesem Zusammenhang ist die Aussprache Walter Benjamins fürs „plumpe Denken“ Brechts, daher wird sich ein weiteres Kapitel dieser Arbeit explizit mit dem „plumpen Denken“ auseinandersetzen. Da dieses Denken, mit Walter Benjamin gesprochen, *„die Anweisung der Theorie auf die Praxis ist“*¹⁴, und Brecht stets die Veränderbarkeit und Notwendigkeit zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse hervorgehoben hat, ist es das wesentliche Element der Politik der Literatur.

Titelgebend fungiert das berühmte Brechtzitat aus dem „Neinsager“. Die Arbeit soll die Ästhetik Brechts dahingehend untersuchen, wie er seine handelnden Personen darstellt, wie er sie an den gesellschaftlichen Verhältnissen scheitern und doch nicht scheitern lässt. Die Analyse soll herausarbeiten, wie sich bei Brecht Kunst und Politik überschneiden. Dies soll durch eine politikwissenschaftliche Analyse von sieben zentralen Werken des Autors geschehen. Das bedeutet, dass die Lesart auf politikwissenschaftlichen Analyse-Kategorien aufgebaut werden und nicht literaturwissenschaftlicher Art sein soll. Ziel ist es, ein Bewusstsein zu schaffen für die Bedeutung der ausgewählten Werke Brechts in ihrem kapitalismuskritischen Ansatz für die aktuelle politische Theorie. Brecht wurde schon des Öfteren totgesagt, zuletzt im Zusammenhang mit dem Zusammenbruch des Kommunismus in Osteuropa im späten 20. Jahrhundert. Angesichts der derzeitigen Krisen des Kapitalismus allerdings lässt sich die Aktualität seines Denkens wohl nicht mehr leugnen. Wesentliche kapitalismuskritische Stücke wie die „Dreigroschenoper“, oder „Mutter Courage und ihre Kinder“ konnten in dieser Analyse aus Platzgründen nicht untersucht werden, ein ganz zentrales Stück, das sich mit den Ursachen der Krise des Kapitalismus auseinandersetzt ist das frühe Stück „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Dieses bildet zusammen mit

¹³ Knopf (2001), S. 211

¹⁴ Benjamin (2007), S. 446

„Mann ist Mann“, dem „Jasager“ und dem „Neinsager“, der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“, „Herrn Puntila und sein Knecht Matti“ sowie dem „Guten Menschen von Sezuan“ den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Analyse.

3. Rhizomatik – Wider das baumförmige Denken

Die zwei Vertreter der Frankfurter Schule - Walter Benjamin und Theodor W. Adorno - liefern lediglich den Einstieg in die vorliegende Arbeit. Benjamin ist schon auf Grund seiner Freundschaft zu Brecht diesem sehr wohlgesonnen und hat sich viel mit der Arbeit des Schriftstellers beschäftigt, Adorno respektierte Brecht zwar, macht jedoch in seiner „Ästhetischen Theorie“ und in seinen „Noten zur Literatur“ klar, dass es sich seiner Ansicht nach bei Brecht um keine „gute“ Literatur handelt. Er kommt nicht davon los, zwischen engagierter Literatur und dem Konzept des *l'art pour l'art* auf der einen Seite und der autonomen Literatur auf der anderen Seite zu unterscheiden, und er hält nichts von der Einfachheit des Brecht'schen Denkens, wenn er zum Beispiel über die Sprache schreibt:

„Die Sprache bezeugt, wie weit das tragende poetische Subjekt und das von ihm Verkündete auseinanderklaffen. Um über den Bruch hinwegzukommen, affektiert sie die der Unterdrückten. Aber die Doktrin, für die sie wirbt, verlangt die des Intellektuellen. Ihre Schlichtheit und Simplizität ist Fiktion.“¹⁵

Das Analyse-Kapitel „Für das „plumpe“ Denken“ wird sich ausführlich mit der Sprache Brechts auseinandersetzen und darstellen, weshalb es gerade nicht der Sprache eines Intellektuellen bedarf, um pointierte Kapitalismuskritik zu üben. Um den Kunstbegriff von Adorno zu objektivieren und sich von seinem elitären Kunstverständnis zu lösen, ist es für diese Analyse von Nöten, aktuellere Theorien zur Kunst zur Hand zu nehmen. Hier bieten sich vor allem Deleuze und Guattari an, aber auch Jacques Rancière.

Was nun den Unterschied zur Kritischen Theorie Adornos betrifft, sei hier kurz ausgeführt: Anders als traditionelle baumförmige Erklärungsmodelle, die hierarchisch aufgebaut sind, verstehen Deleuze und Guattari in einer poststrukturalistischen Theorie von der Wissenschaft die Welt als rhizomorph aufgebaut, das heißt in einem netzförmigen Modell. Den Begriff des Rhizoms entlehnen die beiden Theoretiker den Naturwissenschaften,

¹⁵ Adorno (1998), S. 421

insbesondere der Botanik komplexer Wurzelgeflechte. Baumförmiges Denken sei geprägt von dem Paradigma des Ausganges von einer höheren Einheit bzw. einem Zentrum, das immer wieder das Mannigfaltige imitiere.¹⁶ Rhizomorphe Netzwerke seien Gebilde ohne Zentrum mit „echten“ Mannigfaltigkeiten – sogenannten Plateaus, auf denen sich ein besagtes Rhizom bilden kann. Die Merkmale eines Rhizoms seien zum einen das Prinzip der Konnexion und zum anderen das der Heterogenität:

„Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden. Ganz anders dagegen der Baum oder die Wurzel, wo ein Punkt und eine Ordnung festgesetzt werden. (...) Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.“¹⁷

Dieses Merkmal des Rhizoms wird für die vorliegende Analyse zentral sein, die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit der Verknüpfung von Ereignissen in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen wird ein weiteres Kapitel der vorliegenden Arbeit mit dem Titel „Kunstmaschine trifft revolutionäre Maschine“ hervorheben.

Ein drittes Prinzip des Rhizoms sei das Prinzip der Vielheit – eine Vielheit habe weder Subjekt noch Objekt:

„Als Rhizom oder Vielheit verweisen die Fäden der Marionette nicht auf den angeblich einheitlichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers, sondern auf die Vielheit seiner Nervenfasern. Diese bilden nämlich in anderen Dimensionen, die mit den Fäden der Marionette verknüpft sind, selbst eine Marionette.“¹⁸

Die Abwesenheit des Subjektes und des Objekts in einer Vielheit verursacht eine ungeheure Komplexität, die nun eben eine heterarchisch aufgebaute Welt ausmacht, das Marionettenspiel ist ein gutes Beispiel, diese Komplexität zu illustrieren. Ein Künstler/Eine Künstlerin agiert nicht mit einem einheitlichen Willen, nicht mit dem Ziel, eine einfache Botschaft verkünden zu wollen, die der Rezipient/die Rezipientin aufnehmen könne, denn sein/ihr Schaffen ist ebenso geprägt durch eine Vielheit an Möglichkeiten, das Material einzusetzen, was unzählige Arten der Lesart zulässt. Eine Möglichkeit der Lesart ist es, herauszufinden, wie ein Text oder ein beliebiges Kunstwerk mit seiner Umwelt eine

¹⁶ Vgl. Deleuze / Guattari (2005), S. 28

¹⁷ Deleuze / Guattari (1977b), S. 11-12

¹⁸ Ebd, S. 13

Beziehung eingeht. In einem Rhizom gebe es zudem keine Punkte oder Positionen wie in einer Struktur, es gebe nichts als Linien. Das vierte Prinzip des Rhizoms ist gemäß Deleuze und Guattari jenes des „asignifikanten Bruchs“: *„Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden; es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter.“*¹⁹ Das fünfte und sechste Prinzip des Rhizoms ist jenes der Kartographie und der Kopie – während das Rhizom eine Karte darstellt sei die baumförmige Kultur nichts anderes als eine Kopie, welche immer auf ein Original verweise, auf eine übergeordnete Einheit, die repräsentiert werden soll. Ein Buch, ein Text bzw. ein Kunstwerk ist also eine Vielheit, eine maschinelle Verkettung. Das bedeutet, dass ein Buch mit der Umwelt eine Beziehung eingehen kann, ein messbares Verhältnis. Beim Schreiben ginge es nur darum,

*„zu wissen, an welche andere Maschine die literarische Maschine angeschlossen werden kann, ja angeschlossen werden muß, damit sie funktioniert. Kleist und eine verrückte Kriegsmaschine, Kafka und eine unerhörte bürokratische Maschine...(…). Die Literatur ist eine Verkettung, sie hat nichts mit Ideologie zu tun, es gibt keine und gab nie Ideologie.“*²⁰

Deleuze und Guattari wenden sich in ihrem Denken bewusst gegen jede Form von Ideologie, ein Begriff, mit dem die beiden nichts anfangen können. Interessant ist die Tatsache, dass sich auch Brecht Zeit seines Lebens gegen jede Form der Ideologie gewendet hat, er machte sich eher über herrschende Ansichten und Meinungen lustig.²¹ Mit seiner Konzeption der sogenannten „Tuis“, ein Kunstwort Brechts, das sich aus dem Terminus „intellektuell“ ableitet, bezeichnete Brecht Leute, *„die der herrschenden korrupten Politik die Steigbügel halten, deren latente Brutalität nicht erkennen und selbst dann noch die Kultur retten wollen, wenn längst Menschen zu retten sind.“*²² Als „Tuis“ galten Brecht jene Intellektuellen, die ihre Meinungen verkauften. In dem Stück „Turandot“ widmet sich Brecht ausführlich dieser „Korrumpierung des Geistes“²³. Aus dem Denken, aus seiner Meinung ein Geschäft zu machen ist für Brecht also widerwärtig, denn das Denken sei das Edelste, was der Mensch tun könne.²⁴

Deleuze und Guattari denken aus diesem Rhizom-Ansatz heraus die Welt und zeigen damit

¹⁹ Ebd. S. 16

²⁰ Ebd. S. 7

²¹ Vgl. Knopf (2006), S. 7

²² Ebd. S. 7

²³ Vgl. Šubik (1982), S. 243

²⁴ Vgl. Brecht (1967), GW 5, S. 2217

neue Wege der Wissensverknüpfung auf – ein Konzept, welches für die vorliegende Arbeit zentral sein wird.

„Findet die Stellen in einem Buch, mit denen ihr etwas anfangen könnt. Wir lesen und schreiben nicht mehr in der herkömmlichen Weise. Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art zu lesen. In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann. Nichts zu interpretieren und zu bedeuten, aber viel, womit man experimentieren kann. Ein Buch muß mit etwas anderem "Maschine machen"²⁵.

Gemäß dieser Darstellung soll die Analyse - die Lesart Brechts – nicht literaturwissenschaftlich-interpretativ sein, sondern vielmehr ein politikwissenschaftliches Experimentieren an Brecht mit der Theorie von Deleuze und Guattari, mit dem Ziel, herauszufinden, wie Brecht in seiner Kritik am Kapitalismus auch heute noch funktioniert. Der Medienphilosoph Frank Hartmann hat sich in einem kurzen Essay zum Thema „Rhizom“ mit der nicht unwesentlichen Frage der Rezeption auseinandergesetzt: *„Man muss angeben können, wie aus dem passiven Rezipieren vorgefasster Inhalte ein interaktives Gestalten wird, das dem Anteil der Leser am Text besser gerecht wird“*²⁶. Ganz in diesem Sinne wird die hier dargestellte Lektüre Brechts kein passives Rezipieren sein, sondern eben ein „interaktives“ Experimentieren.

*„Eines Tages wird das Jahrhundert vielleicht deleuzianisch sein“*²⁷ hatte Michel Foucault einst prognostiziert. Er meinte damit wohl noch das 20. Jahrhundert, aber der Einfluss der Theorie des französischen Philosophen und des Psychiaters Guattari auf die politikwissenschaftliche oder die philosophische Disziplin blieb vor allem im deutschsprachigen Raum lange Zeit sehr gering. Im aktuellen 21. Jahrhundert wird das rhizomorphe Denken der beiden Theoretiker vor allem in der Medientheorie immer bedeutender, insbesondere zur Analyse von Hypertext-Netzwerken eignet sich dieser Ansatz hervorragend. Die Ansicht, dass die Schriften von Deleuze und Guattari, vor allem die beiden zentralen Werke „Kapitalismus und Schizophrenie I und II“, auch für die politische Theorie von großer Bedeutung sind, setzt sich erst langsam durch. Insofern wird vielleicht erst das späte 21. Jahrhundert deleuzianisch sein.

²⁵ Deleuze / Guattari (1977b), S. 40

²⁶ Hartmann, S. 6

<http://homepage.univie.ac.at/Frank.Hartmann/docs/rhizom.pdf>

Download vom 14.01.2012

²⁷ Deleuze / Foucault (1977), S. 21

Das Programm von Deleuze und Guattari ist geprägt von einem wesentlichen Begriff, vom sogenannten Werden. Beim Werden gibt es keinen Ausgangspunkt und kein vordefiniertes Ziel. Interessant ist nun, dass dieses Werden auch bei Brecht ein zentrales Motiv darstellt. Das Konzept des Werdens wird im Theorie-Kapitel „Schreiben als Werden“ ausführlich vorgestellt. Wo dieses Motiv bei Brecht vorkommt und wie der Autor es verwendet wird im Analyseteil herausgearbeitet. An welche Maschine kann man also die Brecht'sche literarische Maschine anschließen, damit sie funktioniert? Das Kapitel „Kunstmaschine trifft revolutionäre Maschine“ wird sich mit dieser Frage eingehender beschäftigen.

II. Kunst und Engagement

1. Von der engagierten Kunst zur Politik der Literatur

Aus diesem Rhizom-Ansatz heraus muss einerseits über die Kunst nachgedacht werden und darf andererseits auch in Anlehnung an Deleuze und Guattari die Frage nach dem Wesen der Kunst gestellt werden.²⁸ „Der Künstler erschafft Blöcke aus Perzepten und Affekten, doch das einzige Gesetz des Schaffens lautet: die Zusammensetzung muß für sich selbst stehen können.“²⁹ In diesem Sinne sei das Geschaffene vom Betrachter/von der Betrachterin einerseits und sogar vom Schöpfer/von der Schöpferin unabhängig schreiben Deleuze und Guattari in ihrer Abhandlung über die Kunst. Und das Ziel der Kunst besteht darin,

„mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen. Einen Block von Empfindungen, ein reines Empfindungswesen zu extrahieren.“³⁰

Das Material der Künstler und Künstlerinnen sei natürlich unterschiedlich, jenes der Schriftsteller und Schriftstellerinnen seien die Wörter und die Syntax. Zum Perzept und zum Affekt dringe man nur vor „als zu autonomen und sich selbst genügenden Wesen, die denjenigen, die sie empfinden oder empfunden haben, nichts mehr schulden.“³¹

Jean-Paul Sartre schlägt in seinem Werk „Was ist Literatur?“ in eine andere Kerbe, wenn er schreibt, dass „das Schaffen seinen Abschluß erst in der Lektüre finden kann, da der Künstler einem andren anvertrauen muß, zu vollenden, was er begonnen hat,“³². Schriftsteller und Schriftstellerinnen müssten sich angesichts der Erfahrungen des Nationalsozialismus und des Faschismus engagieren, Literatur wirkt seiner Ansicht nach politisch, „(...) indem sie (im Sinne des Begriffs von Kant) eine „sittliche Weltordnung“ in den Lesern als Individuen, die mit ihr kommunizieren, aufbaut, die die großen unsichtbaren Mauern der Systeme, in denen die Menschen gefangen sind, niederreißt.“³³ Adorno kritisiert in seinem Engagement-Aufsatz den

²⁸ Die beiden Theoretiker fragten sich in ihrem gleichnamigen Werk die Frage: „Was ist Philosophie?“ (Anm. d. Autors)

²⁹ Deleuze / Guattari (2000), S. 192

³⁰ Ebd. S. 196

³¹ Ebd. S. 197

³² Sartre (2006), S. 41

³³ Schneider (2005), S. 239ff.

Subjektivismus des Sartre'schen Ansatzes, wenn er schreibt: *„Mitgewoben wird an dem Schleier der Personalisierung, daß verfügende Menschen entscheiden, nicht die anonyme Maschinerie“*³⁴. Er meint damit die instrumentelle Rationalisierung. Die Gesinnung des Schriftstellers/der Schriftstellerin sei demzufolge keineswegs mehr ein Garant für eine nach Freiheit strebende Literatur - Adorno stimmt hier überraschenderweise mit der Theorie von Deleuze und Guattari überein. Gemäß Adorno könne sich nur eine radikal autonome Literatur gegen diese Rationalisierung zur Wehr setzen.³⁵ Da dies allerdings entschieden zu viele Werke ausschließt, kann man durchaus von einem Adorno'schen Elitarismus sprechen.

An einem Brief an Walter Benjamin vom 18. März 1936, in einer Zeit also, in der Adorno gerade im Begriff ist, seine Jazzuntersuchung *„Über Jazz“* fertigzustellen, lässt sich dieser elitäre Zugang zur Kunst analysieren, wenn er schreibt:

*„Was ich postulieren würde, wäre demnach ein Mehr an Dialektik. Auf der einen Seite Durchdialektisierung des „autonomen“ Kunstwerks (...); auf der anderen noch stärkere Dialektisierung der Gebrauchskunst in ihrer Negativität (...). Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in runden Worten mein Haupteinwand. (...) Das würde nach meinem Dafürhalten nichts anderes bedeuten als die völlige Liquidierung der Brechtischen Motive, die hier bereits in einer sehr weitgehenden Transformation begriffen sind; vor allem jeden Appells an die Unmittelbarkeit eines wie immer gearteten Wirkungszusammenhangs und an das tatsächliche Bewußtsein der tatsächlichen Proletarier, die vor den Bürgern nichts aber auch gar nichts voraushaben außer dem Interesse an der Revolution, sonst aber alle Spuren der Verstümmelung des bürgerlichen Charakters tragen.“*³⁶

Das „Mehr an Dialektik“, das Adorno an dieser Stelle einfordert entspricht nun scheinbar gar nicht dem Programm Brechts, der vor allem seine Lehrstücke dergestalt konzipierte, dass sie auf das Bewusstsein der Arbeiter und Arbeiterinnen einzuwirken imstande sind, was er mit einer „volkstümlich-realistischen“ Schreibweise erreichen wollte. Walter Benjamin entgegnet der Adorno'schen Forderung nach mehr Dialektik übrigens mit der Feststellung, dass es ungemein nützlich sei, *„daß Brecht auf das „plumpe Denken“ den Finger legt, welches die Dialektik als ihren Gegensatz produziert, in sich einschließt und nötig hat.“*³⁷ Im Analyse-Kapitel 1 wird

³⁴ Adorno (1998), S. 415

³⁵ Vgl. Adorno, zitiert in: Wechsel (2001), S. 14

³⁶ Lonitz (1994), S. 173

³⁷ Benjamin (2007), S. 446

noch ausführlich auf das Brecht'sche Programm des „plumpen Denkens“ eingegangen. Neben seiner Ablehnung der Brechtischen Motive macht Adorno in diesem Brief auch deutlich, dass die Wirkung von Kunst auf den Rezipienten und auf die Rezipientin beschränkt sei. Hierfür gibt er das Beispiel von Charlie Chaplin:

„Und daß, um nur noch eine Kleinigkeit herauszugreifen, der Reaktionär durch Sachverständnis vorm Chaplinfilm zum Avantgardisten werde – das scheint mir ebenfalls eine Romantisierung durchaus, denn weder kann ich Kracauers Liebling, auch jetzt nach *Modern Times*, zur Avantgarde rechnen (...), noch glaube ich, daß von den anständigen Elementen daran irgendeines apperzipiert wird. Man muß nur in diesem Film das Publikum haben lachen hören, um zu wissen, woran man ist.“³⁸

Engagement in der Kunst verfehle also gemäß Adorno seine Wirkung. Das Beispiel des Reaktionärs, der vorm Chaplinfilm sitzt, illustriert diese elitäre Haltung, der Zweifel, dass von den „anständigen Elementen“ daran irgendeines apperzipiert wird, ist zudem lediglich eine Vermutung. Und vermutlich wird der Reaktionär durch die Rezeption tatsächlich nicht zum Avantgardisten, aber Adorno scheint dem Film überhaupt jede Wirkung auf den Rezipienten und die Rezipientin abzusprechen. Genügte es nicht, dass der Reaktionär vorm Film seine Haltung überdenkt und sich schrittweise verändert? Ein Ziel dieser Arbeit ist es, der Ansicht Adornos entgegenzutreten und einen breiteren Begriff von Kunst zu schaffen, der davon ausgeht, dass die Personen und die gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Politik der Kunst veränderbar sind.

Es hat jedenfalls den Anschein, als mache es aus unterschiedlichen Gründen weder aus der Sicht der Kritischen Theorie noch aus postmoderner Sichtweise Sinn, von einem Engagement in der Kunst zu sprechen. Ist dieses Konzept also überholt? Die Literaturwissenschaftlerin Kirsten Wechsel hat sich in ihrem Text „Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion“ ausführlich mit dem Begriff des Engagements auseinandergesetzt, Engagement setze die Verantwortung des Einzelnen für das menschliche Gemeinwesen voraus:

„Drei Kriterien kennzeichnen demnach engagierte Literatur: die aufklärerische, ethisch motivierte Haltung des Autors, aus der heraus er seine Überzeugung vermittelt, seine dem Text eingeschriebene emanzipatorische Utopie sowie die Annahme, der Text könne Einfluß auf den Leser nehmen und hätte direkte Auswirkungen auf lebensweltliche Zusammen-

³⁸ Lonitz (1994), S. 172

hänge.“³⁹

Wenn man nun aber, wie die Kritische Theorie eines Theodor W. Adorno, davon abgeht, dass Kunst tatsächlich eine breite Wirkung bei den Rezipienten und Rezipientinnen erzielen könne, und wenn man vom Kunstverständnis von Deleuze und Guattari ausgeht, die der Kunst zwar zugestehen, dass sie bewahrt,⁴⁰ ihr aber die Abhängigkeit vom Künstler/von der Künstlerin absprechen und sie auch unabhängig vom Betrachter/von der Betrachterin konzipieren, dann wird dieses Konzept des Engagements obsolet. Diese Sicht von Deleuze und Guattari geht nämlich davon ab, dass der Schöpfer/die Schöpferin eines Textes engagiert sein könne, denn Kunst funktioniere folgendermaßen:

„Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt mit Empfindungen. Man malt, skulptiert, komponiert, schreibt Empfindungen. Die Empfindungen als Perzepte sind keine auf ein Objekt verweisenden Perzeptionen (Referenz): ähneln sie einer Sache, dann ist es in einer durch ihre eigenen Mittel geschaffenen Ähnlichkeit, und das Lächeln auf der Leinwand ist lediglich aus Farben, Strichen, aus Schatten und Licht gemacht.“⁴¹

Lediglich die Zusammensetzung müsse stimmig sein. Es ist also in diesem Sinne an der Zeit, nicht mehr von Engagement zu sprechen, sondern es bedarf der Einführung neuer Begrifflichkeiten: Der Ausdruck von Jacques Rancière „Politik der Literatur“ erscheint hier am sinnvollsten. Jacques Rancière hat sich in seinem gleichnamigen Werk mit der Frage auseinandergesetzt, was der Ausdruck „Politik der Literatur“ bedeutet. Er

„impliziert, dass die Literatur als Literatur Politik betreibt. Er setzt voraus, dass es nicht zur Frage steht, ob die Schriftsteller Politik betreiben oder sich eher der Reinheit ihrer Kunst

³⁹ Wechsel (2001), S. 11

⁴⁰ „In einem Roman oder einem Film wird der junge Mann aufhören zu lächeln, aber wieder damit anfangen, wenn man diese oder jene Seite aufschlägt, diesen oder jenen Moment ins Auge faßt.“ zitiert aus: Deleuze / Guattari (2000), S. 191

⁴¹ Deleuze / Guattari (2000), S. 194

Die beiden Theoretiker sind in ihrer Abhandlung zur Kunst sehr nahe an der Theorie des chinesischen Denkers Fa Zang (643-712 n. Chr.) aus der buddhistischen Hua Yan Schule. In dessen „Abhandlung über den Goldenen Löwen“ beschreibt er die Beschaffenheit einer Skulptur, eines von Künstlerhand geschaffenen goldenen Löwen: Sein Ansatz besagt, der Löwe existiert nicht, denn die Formen seien leer, nur das Gold existiert wirklich, die Formen werden vom Bewusstsein geschaffen. Abseits vom Gold hat der Löwe keine Qualitäten – nur das Gold hat den Löwen hervorgebracht.

Bei Deleuze und Guattari besteht ein Kunstwerk auch nur kraft des Materials (der Wörter und der Syntax), ein Text entsteht im Kopf des Künstlers / der Künstlerin, das Bewusstsein ist die Formung. Das Material ist unveränderlich, aber die Form ist veränderbar. Jenseits des Goldes hat der Löwe keine Qualitäten mehr. Nur das Gold hat den Löwen hervorgebracht. Das Gold ist ewig, insofern der Löwe auch. (vgl. Fazang, Der goldene Löwe, in: Elberfeld (2000))

widmen sollen, sondern zur Frage steht, wie diese Reinheit selbst mit der Politik zu tun hat.“⁴²

Rancière schreibt weiter, dass es keinen Sinn habe, von einem Engagement der Dichtung zu sprechen – Schriftsteller und Schriftstellerinnen seien lediglich engagiert in der Herstellung einer gemeinsamen Welt. Diese letzte Möglichkeit des Engagements des Schriftstellers/der Schriftstellerin in der Herstellung einer gemeinsamen Welt sieht auch Walter Benjamin so, wenn er die einzige Chance, die der Dichtung noch blieb, hochhält: *„Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt zu werden.“*⁴³

An dieser Stelle ist es erforderlich, auch einen geeigneten Begriff der Politik herzuleiten. Gemäß Rancière verwechsle man die Politik oft mit den Praktiken der Macht und mit dem Kampf um die Macht. Dies sei nicht ausreichend, Politik sei die Aufteilung eines spezifischen Raumes der „gemeinsamen Angelegenheiten“⁴⁴, und drehe sich um die Frage, welche Gegenstände diesem Raum angehören und welche nicht: In diesem Sinn ist Kunst

„weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raumzeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. Kunst ist dadurch politisch, dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt,“⁴⁵.

Die Kunst greift also als Kunst in die Einteilung der Räume und der Zeiten ein.⁴⁶ Wesentlich ist die Veränderbarkeit und die Notwendigkeit der Veränderung der Räume: Auch Brecht hält in seinem epischen Theater stets die Veränderbarkeit der Welt hoch. Sein Mittel ist der Bruch mit den klassischen Erzählformen des aristotelischen Theaters.

„Indem Brecht seine Werke als „Zeitdichtung“ verstand und als „Versuche“ bezeichnete, hat er die Kategorie der Veränderung und der Veränderbarkeit in die Literatur eingebracht und damit traditionelle literarische Begriffe wie Ewigkeitswert, (harmonische) Geschlossenheit oder Autonomie in Frage gestellt bzw. außer Kraft gesetzt und mit seinem „offenen Kunstwerk“ der Literatur neue Dimensionen eröffnet.“⁴⁷

⁴² Rancière (2008c), S. 13

⁴³ Benjamin (2007), S. 435

⁴⁴ Vgl. Rancière (2008a), S. 77

⁴⁵ Ebd. S. 77

⁴⁶ Vgl. Rancière (2008c), S. 14

⁴⁷ Knopf (2001), S. VIII

Das epische Theater macht den Zuschauer und die Zuschauerin zum Betrachter und zur Betrachterin, aber es weckt seine/ihre Aktivität, der Mensch wird in dieser Form zum Untersuchungsgegenstand und er wird im Gegensatz zum aristotelischen Theater nicht als unveränderlich, sondern veränderbar dargestellt.⁴⁸ Dies ist die wesentliche Neuerung des epischen Theaters. Aber es müsse sich auch das Rezeptionsverhalten der Besucher und Besucherinnen verändern, denn:

„Mit dem Hut geben sie in der Garderobe ihr gewohntes Benehmen, ihre Haltung „im Leben“ ab; die Garderobe verlassend, nehmen sie ihre Plätze mit der Haltung von Königen ein. Soll man ihnen dies übelnehmen? Man brauchte, um dies lächerlich zu finden, nicht die königliche Haltung der käsehändlerischen vorzuziehen. Die Haltung dieser Leute in der Oper ist ihrer unwürdig.“⁴⁹

Auch die Veränderung der Rezeption werde durch das epische Theater gefördert, indem nämlich die Zuschauer und Zuschauerinnen, statt erleben zu dürfen, sich in die Handlung hineinversetzen müssten, sich mit der Handlung auseinandersetzen müssten.⁵⁰ Das geschieht dadurch, dass vom Betrachter/von der Betrachterin Entscheidungen erzwungen werden über Zukünftiges, nicht die Beschaffenheit der Welt ist relevant, sondern wie sie sich entwickeln soll. Bestimmte das Denken im klassischen Theater das Sein, so bestimmt im epischen Theater das gesellschaftliche Sein das Denken, es wird nicht mehr über Suggestion gearbeitet, sondern mit Argumenten.⁵¹ Brechts Theater ist ein materialistisches Theater. „Er wollte mit den klassischen Formen der Identifikation brechen, die das Publikum an dem Schicksal des „Helden“ hängen ließ und alle seine emotionalen Energien in die theatralische Katharsis einband.“⁵² Das komplexe Unterfangen, die Zuschauer und Zuschauerinnen einerseits in Distanz zum Dargestellten bringen zu wollen und andererseits die Rezipienten und Rezipientinnen zu Akteuren und Akteurinnen zu machen, schaffte Brecht über den sogenannten „Verfremdungseffekt“. Seine Auffassung, „Es sind die Massen, die die Geschichte machen, und nicht die „Helden““⁵³ ist der Grund der Abschaffung der klassischen Helden vor allem in seinen frühen Stücken. In einem materialistischen Sinne versucht er Personen zu zeichnen,

⁴⁸ Vgl. Brecht (1967), GW 17, S. 1009ff.

⁴⁹ Ebd. S. 1012

⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 1013

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 1009ff.

⁵² Althusser (2011), S. 182

⁵³ Ebd. S. 183

die erst im Kollektiv stark werden. Der Verfremdungseffekt funktioniert unter anderem auch dadurch, dass zum Beispiel die Handlung durch Kommentare unterbrochen wird, indem sich Figuren bewusst ans Publikum wenden, mit dem Ziel, die Widersprüchlichkeit der Realität darzulegen. Das Publikum produziert die Texte des Autors nicht bloß zu Ende, sondern es ist komplexer: Brecht gibt in seinen Stücken keine Antworten, deshalb kann die Rezeption ganz verschiedenartig ausfallen. Durch die Verfremdung wird Distanz geschaffen zwischen dem Werk und dem Betrachter und der Betrachterin. Die Politik seiner Literatur ist in diesem Zusammenhang mit Deleuze und Guattari gesprochen das Herbeirufen eines Volkes.⁵⁴ Das Schreiben Brechts ist in diesem Sinne auf ein Volk gerichtet, „*das noch fehlt.*“⁵⁵

2. Von der Subversion der Kunst

An dieser Stelle soll untersucht werden, wie eine derart definierte Kunst subversiv wirken könne. Der Begriff der Subversion leitet sich vom Lateinischen „*subvertere*“ ab, was soviel bedeutet wie umkehren, umstürzen, umwerfen. In seinem Gedicht „Über die kritische Haltung“ deutet Brecht an, wie seine Kunst subversiv funktionieren könne:

„Die kritische Haltung / Gilt vielen als nicht fruchtbar.
Das kommt, weil sie im Staat / Mit ihrer Kritik nichts erreichen können.
Aber was da eine unfruchtbare Haltung ist
Ist nur eine schwache Haltung. Durch bewaffnete Kritik
Können Staaten zerschmettert werden.

Die Regulierung eines Flusses / Die Veredelung eines Obstbaumes
Die Erziehung eines Menschen / Der Umbau eines Staates
Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik.
Und es sind auch / Beispiele von Kunst.“⁵⁶

Die Möglichkeiten und Aufgaben von Kunst, die Brecht durch das Kurzschließen von Kunst und Kritik darstellt, sind also vielseitig. Durch diesen Zusammenschluss ist es der Kunst, die als solche auch bei Brecht politisch ist, sogar möglich, Staaten zu zerschmettern, aber auch Menschen zu verändern. Es ist ein weitverbreitetes Mittel, bei Brecht einzuwenden, dass er

⁵⁴ Vgl. Deleuze / Guattari (2000), S. 128

⁵⁵ Rancière (2008b), S. 11

⁵⁶ Brecht (1967), GW 9, S. 773ff.

wohl zu seiner Zeit funktioniert hätte, aber auf die heutige Gesellschaft einfach nicht mehr anwendbar sei, ihn also auf diese Weise „entschärfen“ zu wollen. An dieser Stelle soll die Frage gestellt werden, ob die Stücke Brechts auch in der heutigen Gesellschaft noch umstürzlerischen Charakter haben. Hierzu ein konkretes Beispiel aus der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“:

„Mauler zu den Viehzüchtern:

Hört liebe Freunde! (...) Die Schwierigkeit, die uns bedrückt hat, hebt sich. Elend und Hunger, Ausschreitung, Gewalt

Hat eine Ursach, und die Ursach klärt sich: 's gab zu viel Fleisch. Verstopft war

In diesem Jahr der Fleischmarkt, und so sank der Viehpreis in ein Nichts. Nun, ihn zu halten
Beschlossen wir (...)

Das Vieh, das auf den Markt kommt, zu beschränken

Und vom Vorhandenen auszuschalten, was zu viel ist, also

Ein Drittel allen Viehes zu verbrennen.

(...)

Snyder meldet sich:

Wär es nicht möglich, dieses viele Vieh

Wenn es so wertlos ist, daß man's verbrennen kann

Den vielen, die da draußen stehn und die's

So gut gebrauchen könnten, einfach zu schenken?

Mauler lächelt:

Lieber Herr Snyder, Sie haben

Den Kern der Lage nicht erfaßt. Die vielen, die

Da draußen stehen: das sind die Käufer!

(...)

Sie mögen niedrig scheinen, überflüssig

Ja lästig manchmal, doch dem tiefern Blick

Kann nicht entgehen, daß sie die Käufer sind!“⁵⁷

„Der Text ist (sollte sein) jene ungenierte Person, die Vater Politik ihren Hintern zeigt“⁵⁸, schreibt Roland Barthes. In seinem Werk „Die Lust am Text“ beschreibt er zwei verschiedene Reaktionen, die ein Text beim Rezipienten/bei der Rezipientin auslösen kann – dies sei

⁵⁷ Brecht (1967), GW 2, S. 770ff.

⁵⁸ Barthes (1974), S. 79

einerseits die Lust und andererseits die Wollust, wobei die Lust affirmativ sei und eher von klassischen Texten geweckt werde, wohingegen die Wollust eine anarchische und subversive Reaktion sei, die der Macht opponiert, die in die Sprache eingeschrieben ist.⁵⁹ Das zitierte Beispiel aus der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ wurde deshalb ausgewählt, da es die Marktlogiken des kapitalistischen Systems gekonnt ad absurdum führt. Es gibt zu viel Fleisch auf dem Fleischmarkt, die unsichtbare Hand des Marktes hat nicht ordentlich gearbeitet, deshalb soll ein Teil des Fleisches verbrannt werden, um den Fleischpreis zu erhöhen. Das zu verbrennende Fleisch dürfe jedoch nicht den Armen zur Verfügung gestellt werden, denn das entspräche nicht der Logik des Systems, sind diese doch schließlich die Käufer und Käuferinnen. Ist dieses Beispiel aus der „Heiligen Johanna“ in seiner Wirkung subversiv? Löst es eine anarchische beziehungsweise eine subversive Reaktion in den Rezipienten und Rezipientinnen aus? Der „Polyartist“ Peter Weibel spricht sich in einem Interview mit der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“ dafür aus, dass man erst den Moment der Instabilität eines Systems erkennen müsse, um dieses sprengen zu können, denn auch das stärkste System habe einen solchen Moment.⁶⁰ Indem Brecht einen Aspekt der Absurdität der Finanzmärkte herausarbeitet, erkennt er einen möglichen Moment der Instabilität des kapitalistischen Systems aber liegt in diesem Erkennen auch genügend Sprengkraft? An dieser Stelle muss zuerst ein aktueller Begriff von Subversion hergeleitet werden, erst dann könne man sich der Rezeption widmen. Wenn man von Subversion spricht, dann muss man zuerst unterscheiden zwischen „politisch-revolutionärer Subversion“ und dem sich Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelnden Konzept der „künstlerisch-avantgardistischen Subversion“ auf der einen Seite und aktuelleren Konzepten der Subversion („minoritäre Subversion“ bzw. dem „dekonstruktivistischen Begriff der Subversion“)⁶¹ auf der anderen Seite. So gesehen ist „praktische“ Subversion im Grunde genommen

„die Aktivität eines Schwächeren in einem Verhältnis, das geprägt ist von einem definierbaren politischen Raum, einer bestimmten Herrschaftspraxis, von stabilen Routinen und einem dominanten Kollektiv. In diesem Rahmen umfasst Subversion eine ganze Reihe

⁵⁹ Vgl. Nida-Rümelin (1998), S. 54-55

⁶⁰ Weibel (2011), in:

<http://derstandard.at/1324170158694/Filmpraesentation-Das-Pathologische-ist-in-der-Gesellschaft>

Download vom 19.12.2011

⁶¹ Vgl. Ernst, et al. (2008), S. 13ff.

von unterschiedlichen Taktiken.“⁶²

Um den subversiven Wirkungsgrad der Brecht'schen Stücke in der aktuellen Gesellschaft untersuchen zu können, müssen auch die Grundlagen dieser Gesellschaft definiert werden. In seinem „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ verortet Gilles Deleuze einen Übergang von der von Michel Foucault so beschriebenen Disziplinargesellschaft in die von Deleuze so genannte „Kontrollgesellschaft“. Deren wesentliches Merkmal sei eben die Kontrolle, welche die Disziplinierungen abgelöst habe. Deleuze gibt in diesem Essay Beispiele für diese Allgegenwart der Kontrolle, wenn er schreibt, dass traditionelle Disziplinarinstitutionen, die sich in einer Krise befänden, abgelöst würden durch permanente Kontrollmechanismen, das Unternehmen löse die Fabrik ab, die permanente Weiterbildung die Schule, die kontinuierliche Kontrolle das Examen.⁶³ Die Auswirkungen auf die Individuen seien beträchtlich,

„der hörige Arbeiter und passive Konsument, ist längst ersetzt worden durch den neuen Typus des „Unternehmens-Individuums“, von dem Flexibilität und Kreativität im Job erwartet werden, und das Konsum als Aktivität betrachtet, als Arbeit an der eigenen „Identität“ und Selbstaussstellung.“⁶⁴

Mark Terkessidis und Karma Chamäleon stellen sich ob dieser Aussichten in ihrem Beitrag zum Sammelband SUBversionen die Frage, ob Subversion unter diesen Bedingungen überhaupt noch funktionieren könne. Die beiden stellen die Behauptung auf, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst subversiv geworden seien. Das „Unternehmens-Individuum“, wie sie es nennen, bekommt nicht mehr von mächtigen Institutionen den Lebenslauf oktroyiert, sondern produziere eigenständig diese erforderte „Normalität“.⁶⁵ Einige Theorien sprechen sich angesichts dessen überhaupt dafür aus, den Begriff Subversion selber einer Subversion zu unterziehen, denn

„Ein politisches Handeln, das sich der aus dem Kapitalismus erwachsenden konkreten Macht- und Subjekteffekte bewusst ist und auf ihre Veränderung drängt, erfordert daher zunächst, sich des abgenutzten Begriffs der Subversion zu entledigen, mit dem zwar

⁶² Ebd. S. 29

⁶³ Deleuze (1993), S. 257

⁶⁴ Ernst, et al. (2008), S. 41

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 42

fortwährend hip und cool der Umsturz eines gesamten Systems proklamiert oder sogar als schon erfolgt dargestellt wird, ohne dass dies wirklich geleistet würde.“⁶⁶

Der Kapitalismus hat eine enorme Anpassungsfähigkeit, es ist seine wesentliche Tendenz, renitente Strömungen zu absorbieren und in das System zu integrieren.⁶⁷ So geschehen auch mit subversiven Strömungen aller Art, die sich der Kapitalismus zu Nutzen gemacht hat, indem sie zum Beispiel in der Werbeindustrie eingesetzt worden sind. So *„entwickelte sich in der Werbung eine massive Aufwertung der Attribute des Rebellisch-, Nonkonformistisch-, Subversiv- und Individuell-Seins“*⁶⁸.

Der deutsche Kulturvermittler und Journalist Alain Bieber hat sich in einem Essay für das Art-Magazin mit der Krise der Subversion auseinandergesetzt. Er schreibt, dass Subversion heute ein Luxus sei,

„den sich liberale Gesellschaften leisten. Und Künstler haben dabei die Rolle des Hofnarren übernommen. Sie haben die absolute Freiheit, nur den König werden sie trotzdem niemals stürzen. Der Kapitalismus hat die Künstlerkritik vollständig absorbiert und integriert.“⁶⁹

Um zum eingangs zitierten Beispiel zurückzukehren: Brecht erkennt den „wunden Punkt“ des Systems, seine Aktualität ist in Zeiten des zusammenbrechenden Kapitalismus ungebrochen, aber nachdem Subversion im Mainstream angekommen ist, muss man die Frage stellen, wie Kunst im Allgemeinen und im Speziellen bei Brecht noch dazu in der Lage sein könne, gesellschaftliche Verhältnisse umzustürzen. Dazu muss man den Bereich der Rezeption untersuchen. Roland Barthes tat dies in seinem Essay *„The Tasks of Brechtian Criticism“*, in dem er herausgearbeitet hat, dass es vier Typen der Reaktion auf Brecht gebe: Die extrem rechte Lesart diskreditiert den Autor wegen dessen politischen Engagements vollständig, die bürgerliche Lesart würde gemäß Barthes den Autor vom Werk trennen: *„Brecht's work, we are told, is great in spite of Brecht, against Brecht.“*⁷⁰ Dann gebe es noch die linke Lesart:

⁶⁶ Ebd. S. 61

⁶⁷ Vgl. Boltanski (2006), S. iii

⁶⁸ Ernst, et al. (2008) S. 50

⁶⁹ Bieber (2009), http://www.art-magazin.de/kunst/20595/subversion_essay
Download vom 19.12.2011

⁷⁰ Barthes, in: Eagleton/Milne (1996), S. 137

„On the left, there is first of all a humanist reading: Brecht is made into one of those giant creative figures committed to a humanitarian promotion of man, (...). This sympathetic view unfortunately disguises an anti-intellectual prejudice frequent in certain far-left circles: in order to “humanize“ Brecht, the theoretical part of his work is discredited or at least minimized: the plays are great *despite* Brecht’s systematic views on epic theatre, the actor, alienation, etc.: here we encounter one of the basic theorems of *petit-bourgeois* culture, the romantic contrast between heart and head, between intuition and reflection, between the ineffable and the rational – an opposition which ultimately masks a magical conception of art.“⁷¹

Die humanistische Lesart des Autors verkennt also die theoretische Zielsetzung Brechts und lobt seine Stücke trotz seiner materialistischen Ansichten zum epischen Theater. Und dann gebe es noch die kommunistische Lesart, die vereinzelt reserviert auf die Abwesenheit eines positiven Helden reagiere. Jacques Rancière schreibt in einem Essay mit dem Titel „Die fröhliche Wissenschaft von Bertolt Brecht“, dass der Autor oftmals nicht die gewünschte Wirkung in der Rezeption seiner Werke erzielt habe:

„Von der *Dreigroschenoper*, die jene bezauberte, die sie geißeln wollte, bis zur *Mutter Courage*, die jene berührte, die sie empören sollte, über *Die Maßnahme*, die von der Partei zurückgewiesen wurde, die sie lobpreiste, hat Brecht beständig seine Wirkung verfehlt. Seine militante Orthodoxie hat immer seine eigenen Ziele sowie die Interessen der Bewegung, der er zu dienen vorgab, verfehlt.“⁷²

Dem entgegenzuhalten wäre damit, dass die Sprengkraft Brechts in der Nachkriegszeit durchaus unbestritten ist, der Autor wurde zum Beispiel in Wien zwischen 1953 und 1963 weitgehend boykottiert. Der berühmte Brecht-Boykott wurde von dem Schriftsteller Friedrich Torberg und dem Theaterkritiker Hans Weigel ausgerufen und erreichte, dass kein etabliertes Theater in Wien in diesem Zeitraum Stücke des Autors aufführte. Einzig das „Neue Theater in der Scala“, das sich in der sowjetischen Besatzungszone Wiens befand, widersetzte sich dem Aufruf und spielte in dieser Zeit einige Stücke des Dramatikers. Dies kann durchaus als Indikator für seine subversive Wirkung angesehen werden.

Brecht ist mittlerweile in den Kanon der großen deutschen Autoren aufgenommen worden

⁷¹ Ebd. S. 137

⁷² Rancière (2008c), S. 126

und fixer Bestandteil des Lehrplans in deutschsprachigen Schulen. Dies kann wiederum als Indikator angesehen werden, dass Brecht seine subversive Wirkung verloren hat, denn eine staatliche Ausbildungsinstitution wird im Unterricht eher keine subversiven Texte lesen lassen. Ein hartnäckiges Argument gegen den Autor ist jenes, dass nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme in Osteuropa die Welt sich grundlegend geändert habe und seine Antworten einfach nicht mehr zeitgemäß seien, insofern auch seine Sprengkraft nicht. Aus diesem Grund scheint es unbedenklich, die Stücke Brechts in den Lehrplan aufzunehmen. Dieses Argument ließe sich übrigens ganz einfach mit einigen weiteren Beispielen entkräften, doch die Hartnäckigkeit hat System.

Brecht zeichnet nicht nur Figuren, die sich beständig verändern, er zeichnet auch die gesellschaftlichen Verhältnisse als veränderbar. In einer Zeit allerdings, in der das Credo der Neoliberalen, die sogenannte „TINA-Strategie“ sich in den Köpfen der Menschen breitgemacht hat, ein Kürzel, das für die Parole „there is no alternative“ steht⁷³ und die „restriktive Handlungsfähigkeit“⁷⁴ der Individuen festschreibt, scheint die Kritik Brechts an ihre Grenzen zu stoßen. Mit dem Begriff der „restriktiven Handlungsfähigkeit“ der Individuen werden von Kritischen Psychologen und Psychologinnen Prozesse des „Sich-Einrichtens“ in schlechten Bedingungen bezeichnet, *„wonach den Menschen ein widersprüchliches, letztlich selbstschädigendes Arrangement mit den bestehenden Herrschaftsverhältnissen als einzig mögliche Art der Lebensführung erscheint.“*⁷⁵ Die Verbreitung der TINA-Strategie und die Festschreibung der eingeschränkten Handlungsfähigkeit funktioniert gemäß des Kritischen Psychologen Thomas Gerlach über das „Lächerlich-machen“ von Opposition, es

„soll jeglichem politischem Engagement den Anstrich des Absurden geben und diese Sicht im öffentlichen Bewußtsein zu einer anti-emanzipatorischen und demokratiefeindlichen Denkfigur generalisieren. Die Formierung hemdsärmeliger Biedermänner, die auf den bloßen Anblick eines Demonstrationzugs mit Kopfschütteln und Abwinken reagieren, die „wissen“ daß der herrschende Zustand „richtig“ und Kritik „Quatsch“ ist, stellt das Ziel der Übung dar.“⁷⁶

⁷³ Vgl. Gerlach (2000), S. 1061

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 1053

⁷⁵ Ebd. S. 1053

⁷⁶ Ebd. S. 1061

Die Produktion von Biedermännern und Biederfrauen schreitet voran, bei Brecht funktioniert allerdings das „Lächerlich-machen“ nicht, deshalb gibt es die Tendenz der „Verniedlichung“ des Autors und der Verweisung seiner Theorie auf „seine“ Zeit. Brecht wurde in seiner radikalen Kritik am Kapitalismus ein wenig entschärft. Die weiteren Kapitel sollen einen Beitrag leisten zur Reanimation der subversiven Wirkung Brechts. Es ist nötig, den Blickwinkel zu ändern, sich von herkömmlichen Konzepten der Subversion zu lösen und eine unkonventionelle Lesart des Autors vorzunehmen. Dies soll mit der Theorie von Deleuze und Guattari geschehen.

3. Kunstmaschine trifft revolutionäre Maschine

Da es also nicht mehr zeitgemäß ist, von Subversion zu sprechen, muss an dieser Stelle etwas neues eingeführt werden, ein Konzept, welches sich gegen die Integration durch den Kapitalismus sträubt: Die maschinelle Verkettung.

An welche Maschine muss Brecht angeschlossen werden, damit er funktioniert und vor allem was bedeutet funktionieren in diesem Sinne? Zunächst ist es erforderlich, weiter auszuholen und die Theorie von Deleuze und Guattari kurz vorzustellen und danach soll ein aktueller Revolutionsbegriff hergeleitet werden mit dem Ziel, eine Maschinen-Verkettung herzustellen. Die beiden Theoretiker Gilles Deleuze und Félix Guattari haben sich in ihrem Werk *Kapitalismus und Schizophrenie I („Anti Ödipus“)* und II (*„Tausend Plateaus“*) die Frage gestellt, ob es zulässig ist, zu sagen, *„daß die Schizophrenie das Produkt der kapitalistischen Maschine sei, wie die depressive Manie und die Paranoia Produkt der Despotenmaschine und die Hysterie Produkt der Territorialmaschine?“*⁷⁷

Der Kapitalismus entstehe aus dem Zusammentreffen zweier Arten von Strömen:

„den decodierten Produktionsströmen in Form des Geld-Kapitals und den decodierten Arbeitsströmen in Form des „freien Arbeiters“. Daher ist die kapitalistische Maschine, im Gegensatz zu den vorhergehenden Gesellschaftsmaschinen, unfähig, einen Code bereitzustellen, der das gesamte gesellschaftliche Feld umfaßt. Statt des Code hat sie im Geld eine Axiomatik abstrakter Quantitäten gesetzt“.⁷⁸

Die kapitalistische Maschine funktioniert also nicht für alle Menschen, sondern nur für einige

⁷⁷ Deleuze / Guattari (1977a), S. 44

⁷⁸ Ebd. S. 44

wenige, jene, die im Besitz des Geld-Kapitals sind. Das Resultat seien instabile Subjektivitäten, wie zum Beispiel im Falle der Schizophrenen. Die beiden Theoretiker stellen in ihrem Band „Anti-Ödipus“ vor allem die Psychoanalyse in Frage und führen etwas neues ein: die „Schizo-Analyse“, denn die Psychoanalyse tendiert dazu, den Wunsch und die Wunschproduktion zu erdrücken:

„Freud entdeckt den Wunsch als Libido, den Wunsch, der produziert. Aber gleichzeitig gibt er keine Ruhe, bis die Libido wieder in der familialen Repräsentation entfremdet ist (Ödipus). Mit der Psychoanalyse ist es wie mit der politischen Ökonomie, so wie Marx sie sieht: Adam Smith und Ricardo entdecken das Wesen des Reichtums in der produktiven Arbeit, und sie geben keine Ruhe, bis sie diese wieder in der Repräsentation des Eigentums entfremdet haben.“⁷⁹

Das Unbewusste sei mit einer Fabrik zu vergleichen, eine Fabrik, die den Wunsch produziert, Theorie und Praxis der Psychoanalyse tendieren jedoch dazu, das Unbewusste auf eine antike Theaterszene zu reduzieren, nämlich in der Repräsentation.⁸⁰ Damit ist die Tendenz der Psychoanalyse gemeint, in Rastern zu analysieren und nicht auf die tatsächlichen Wünsche einzugehen, es gehe der Psychoanalyse darum, *„die maschinellen Gefüge des Wunsches zu zerschlagen.“*⁸¹ Die Psychoanalyse erzähle zwar viel vom Unbewussten, aber sie sei in ihrer Konzeption darauf ausgelegt das Unbewusste zu reduzieren, bzw. es als eine Art Störung des Bewusstseins zu begreifen.⁸²

Wesentlich in der Theorie der beiden Autoren ist also der Wunsch: *„Er ist dem Wesen nach revolutionär, weil er Maschinen konstruiert, die, indem sie sich in das gesellschaftliche Feld einfügen, fähig sind, etwas zu sprengen, das soziale Gefüge zu verschieben.“*⁸³

An dieser Beschreibung des Wunsches kann erahnt werden, wie die Politik der Kunst, eine maschinelle Verkettung funktionieren könne, der Wunsch bzw. die Wunschproduktion ist es auch, der bzw. die in der Analyse der ausgewählten Stücke Brechts von großer Bedeutung sein wird. Um die Begriffe zu klären, muss an dieser Stelle noch etwas weiter ausgeholt werden. Die beiden Autoren sprechen in ihrem Werk gerne von Maschinen: So ist zum Beispiel der so genannte „Sozius“ als Ganzer die Gesellschaftsmaschine – diese

⁷⁹ Deleuze (1993), S. 29

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 30

⁸¹ Deleuze (2005), S.76

⁸² Deleuze (2003), S. 398

⁸³ Ebd. S. 339

Gesellschaftsmaschine hat die Aufgabe der „Codierung von Strömen“, was nichts anderes bedeutet als die Kontextualisierung der unterschiedlichen Lebensumstände⁸⁴ zu einem symbolischen Territorium, eine sinnstiftende Methode, die die Individuen zusammenhält bzw. zusammenhalten kann. Im Idealfall bietet die Gesellschaftsmaschine den Individuen ein symbolisches Territorium, welches sie ihr Zuhause nennen können.⁸⁵ *„Die Gesellschaftsmaschine (Sozius) kann sein: der Körper der Erde, der Körper des Despoten, der Körper des Geldes.“*⁸⁶ Der Kapitalismus aber, als die in unseren Breiten herrschende Matrix, und das ist eine fundamentale These von Deleuze und Guattari, weist die strukturelle Tendenz zur Decodierung der Ströme auf, beziehungsweise zur Deterritorialisierung des Sozius. Der Kapitalismus bietet, mit anderen Worten, keinen allgemeinen Gesellschaftscode an. Er funktioniert nur deshalb, weil er ein Abstraktum namens Geld eingeführt und als absolut gesetzt hat, auf dem das Modell fußt. Der Kapitalismus besteht nämlich aus zweierlei Strömen, einerseits jenen in Form des Geld-Kapitals und andererseits jenen in Form des „freien Arbeiters“. Die Deterritorialisierung des Sozius schreitet immer weiter voran *„endlich einer Decodierungsschwelle zu, an der der Sozius sich zugunsten eines organlosen Körpers auflöst.“*⁸⁷ Das sei die wesentliche Tendenz des Kapitalismus:

„Unter Aufbietung aller Kräfte versucht er, den Schizo als Subjekt der decodierten Ströme auf den organlosen Körper zu erzeugen – kapitalistischer als jeder Kapitalist, proletarischer als jeder Proletarier. Fortschreiten bis zu jenem Punkt, wo der Kapitalismus sich selbst mitsamt seinen Strömen zum Mond schießen würde (...).“⁸⁸

Die beiden Theoretiker wenden sich in ihrem rhizomorphen Denken gegen jede Form der Hierarchie und der Organisation. In diesem Sinne konzipieren sie den organlosen Körper, der sich der Organisation der Organe widersetzt. Der Kapitalismus produziert auf der einen Seite den „Schizo“, aber es ist noch komplizierter. Das (Schizophren-)Werden ist zugleich eine Fluchtmöglichkeit aus diesem System. Die Fluchtlinie ist der Ausweg aus einem System etablierter Codes, die Erschließung neuer Territorien. Dem Kapitalismus jedoch, und das ist das schizophrene Element dieser Gesellschaftsordnung, kann dieses Aufzeigen von

⁸⁴ Vgl. Fröschl, S. 1

⁸⁵ Vgl. Balke (1998) S. 139

⁸⁶ Deleuze / Guattari (1977a), S. 43

⁸⁷ Deleuze / Guattari (1977a), S. 44

⁸⁸ Ebd. S. 44-45

Fluchtlinien nicht Recht sein, daher reagiert er mit einer Verhinderung, einer Reterritorialisierung, was vor allem über den Staatsapparat geschieht.

Die Frage, wie es zu einer maschinellen Verkettung zum Beispiel der Kunst-Maschine mit einer revolutionären Maschine bzw. mit einer „Schizo-analytischen“ Maschine kommen kann, kann erst beantwortet werden, wenn ein weiterer Begriff, nämlich jener der Revolution, geklärt ist. Gerald Raunig hat in seinem Buch „Kunst und Revolution“ verschiedene Begriffe von Revolution hergeleitet. So gebe es den klassischen Begriff vom „eindimensionalen Aufstand als Übernahme des Staatsapparates“.⁸⁹ Dieser Revolutionsbegriff ist für diese Analyse nicht relevant, da es mit ihm nur schwer möglich ist, mit einer „Kunstmaschine“ eine Verkettung einzugehen, wenn man einmal von Agitprop absieht.

„Man stellt fest, dass ein bestimmter Revolutionstyp nicht möglich ist, aber gleichzeitig begreift man, dass ein anderer Revolutionstyp möglich wird und zwar nicht durch eine bestimmte Form des Klassenkampfes, sondern durch eine molekulare Revolution, die nicht nur die sozialen Klassen und Individuen in Bewegung setzt, sondern auch eine maschinelle und eine semiotische Revolution.“⁹⁰

Der „Revolutionstyp“, mit dem die Brecht'sche literarische Maschine eine Verkettung eingehen kann ist also vielmehr einer, der die unterschiedlichen „mikrophysischen“ Widerstände bedient, die der ubiquitären Macht gegenüberstehen. Der hierfür verwendete Machtbegriff wird von Michel Foucault übernommen. Gemäß Foucault müsse man sich von gängigen Arten der Analyse von Macht freimachen: Macht sei nicht etwas, was man besitzen könne und sie sei zudem nicht lokalisierbar, sie wirke produktiv und sie sei niemals voll und ganz auf einer Seite.⁹¹ Ein Mittel im Kampf um die Sichtbarmachung und Schwächung der Macht sei gemäß Foucault die Theorie.⁹² Gilles Deleuze zitiert Proust, der gesagt hatte: *„(B)ehandelt mein Buch wie eine Brille, die auf die Außenwelt gerichtet ist, und wenn sie euch nicht paßt, nehmt eine andere, findet selber euer Instrument, euer Kampfgerät!“*⁹³ Auf der gleichen Linie befindet sich auch das Denken Michel Foucaults, der von seinen Büchern schreibt, man solle

⁸⁹ Vgl. Raunig (2005), S. 24

⁹⁰ Guattari (2000), S. 69

⁹¹ Vgl. Foucault (1976), S. 114ff.

⁹² Vgl. Deleuze / Foucault (1977), S. 89

⁹³ Ebd. S. 90

sie verwenden, wie „kleine Werkzeugkisten“⁹⁴. Wenn man in der Theorie von Gilles Deleuze und Félix Guattari bleibt und Schreiben in erster Linie als „Werden“ betrachtet⁹⁵, so muss die Kunstmaschine Brechts an die revolutionäre Maschine angeschlossen werden, um eine Verkettung auszulösen, die dann imstande ist, einen „Sabot“ in die kapitalistische Maschine zu werfen. Die literarische Maschine könne somit zur Kriegsmaschine werden. Gerald Raunig hat sich in seinem knappen Werk „Tausend Maschinen“ mit dem Maschinenbegriff von Deleuze und Guattari auseinandergesetzt und im Zuge dessen die „VolxTheaterKarawane“ als Beispiel einer Kriegsmaschine bezeichnet. Deleuze und Guattari konzipieren eine Kriegsmaschine, die keinen Krieg zum Ziel habe,

„sondern die Bahnung einer schöpferischen Fluchtlinie, die Bildung eines glatten Raumes und die Bewegung der Menschen in diesem Raum. Die Waffen dieser Maschine sind die nomadische Existenz auf den Fluchtlinien und die Erfindung. (...) Die kriegerische Dimension der Kriegsmaschine besteht in der Erfindungskraft, im Vermögen der Veränderung, in der Schaffung von anderen Welten.“⁹⁶

Diese „Schaffung von anderen Welten“ durch jene Subjekte, welche eine nomadische Existenz auf den Fluchtlinien der kapitalistischen Maschine führen, ist ein möglicher Gegenentwurf zum herrschenden System, das ist das „Kriegerische“ der Maschine, an dieser Stelle vollzieht sich die Politik der Literatur. Dass bei Brecht viele nomadische Existenzen vorkommen, die sich auf den Fluchtlinien der kapitalistischen Maschine aufhalten, wird die Analyse darstellen. Die Schnittstelle des Zusammenschlusses der Maschinen ist nun der produzierende Wunsch. Die kapitalistische Maschine, um auch hier einen Begriff herzuleiten, ist mit Deleuze und Guattari gesprochen einfach „irre“.⁹⁷ In der Gesprächs-Sammlung „Die einsame Insel“ erläutert Gilles Deleuze den Kapitalismus:

„Im Kapitalismus ist alles rational, außer dem Kapital oder dem Kapitalismus. Ein Börsenmechanismus ist völlig rational, man kann ihn verstehen, erlernen, die Kapitalisten wissen sich seiner zu bedienen, und dennoch ist er völlig wahnwitzig, irre. In diesem Sinne sagen wir: das Rationale ist immer die Rationalität eines Irrationalen.“⁹⁸

⁹⁴ Vgl. Foucault (1976), S. 53

⁹⁵ Vgl. Deleuze / Foucault (1977). S. 133

⁹⁶ Raunig (2008), S. 51

⁹⁷ Vgl. Deleuze / Guattari (1977a), S. 484

⁹⁸ Deleuze (2003), S. 381

Der Rationalität der kapitalistischen Maschine liegt eine tiefe Irrationalität zu Grunde. Der Kapitalismus hat als Grenze die „decodierten Ströme der Wunschproduktion“⁹⁹, der Wunsch ist gemäß der „Schizo-Analyse“ ebenso eine Maschine. *„Der Kapitalismus ist untrennbar mit der Bewegung der Deterritorialisierung verbunden, doch wendet er sie kraft nachgemachter, künstlicher Reterritorialisierungen ab.“*¹⁰⁰

Der Kapitalismus erweitert also gemäß Deleuze und Guattari ständig seine Grenzen, an denen sich immer neue Fluchtlinien auftun. Die kapitalistische Maschine antwortet darauf, indem sie die Fluchtpunkte wieder zu unterbinden versucht und wieder weiter voranschreitet. Der Kapitalismus *„erweitert ständig seine Grenzen und befindet sich immer in der Situation, an neuen Grenzen neue Lecks, neue Fluchtstellen abdichten zu müssen.“*¹⁰¹ Dies ist nun die Chance der Kunstmaschine, indem Schreiben als Werden betrieben und Schreiben als Theorie verstanden wird, kann es entlang der Grenzen des Kapitalismus agieren und eine Grenze des Kapitalismus ist die Schizophrenie.

4. Schreiben als Werden

Deshalb kann bzw. muss das Schreiben unter anderem ein Schizophren-Werden sein, und da beim Schizophrenen das Unbewusste als das erscheint, was es ist, nämlich als eine Fabrik¹⁰², könne das Schreiben die sogenannte „Schizo-Analyse“ sein, die Analyse der Linien des Wunsches auf der Suche nach Fluchtlinien, die der kapitalistischen Maschine bisher verborgen blieben, die sie noch nicht reterritorialisiert hat. Indem das Unbewusste wie eine Fabrik dargestellt wird, und nicht wie eine antike Theaterszene, wird einerseits die Möglichkeit der Produktion/der Wunschproduktion festgehalten und andererseits die Gefahr der gesellschaftlichen Repression gebannt. Diese geht gemäß Deleuze und Guattari vor allem vom Konzept der Psychoanalyse aus, das die Idee von Ödipus einführt. Die beiden sprechen in der Gespräche-Sammlung „Unterhandlungen“, in der unter anderem die Werke „Anti-Ödipus“ und „Tausend Plateaus“ besprochen werden, über ihren Begriff der „Schizo-Analyse“, der ein geeignetes Konzept zur Analyse dieses „Werdens“ darstellt. Das Vorhaben, die „Schizo-Analyse“ auf Brecht anzuwenden, hat zum Ziel, *„daß revolutionäre Maschine,*

⁹⁹ Vgl. Deleuze / Guattari (1977a), S. 390

¹⁰⁰ Ebd. S. 390

¹⁰¹ Deleuze (2003), S. 392

¹⁰² Deleuze (2005), S. 18

*Kunst-Maschine und analytische Maschine wechselseitig Bestandteile und Räder voneinander werden.*¹⁰³ Der produzierende Wunsch ist also revolutionär, in diesem Sinne kann es nicht genug Wünsche geben

„Der Wunsch oder der Wahn (was im Grunde dasselbe ist), der Wahn-Wunsch (*désir-délire*) ist von Natur aus libidinöse Besetzung eines ganzen historischen Feldes, eines ganzen gesellschaftlichen Feldes. Was deliriert, sind die Klassen, die Völker, die Rassen, die Massen, die Meuten. Nun kommt es aber zu einer Art Störung von Seiten der Psychoanalyse, die über einen bereits existierenden Code verfügt. Dieser Code besteht aus Ödipus, der Kastration, dem Familienroman; (...) Wir sagen, daß der Schizophrene es nicht mit der Familie, nicht mit seinen Eltern zu tun hat, sondern mit Völkern, Populationen und Stämmen.“¹⁰⁴

Der/Die Schizophrene deliriert mit anderen Worten nicht Papa-Mama, sondern die Gesellschaft. Der Wunsch geht über den „Familienroman“ hinaus. Die beiden Theoretiker wenden sich hier dezidiert gegen die Psychoanalyse, weil diese, da sie ein Machtverhältnis darstelle und jedwede Wunschproduktion auf Ödipus zurückführe, „unfähig sei, die Schizophrenie zu analysieren.

„Folglich, statt an der wirklichen Befreiung mitzuwirken, ist die Psychoanalyse Teil jenes allgemeinen bürgerlichen Werkes der Repression, das darin besteht, die europäische Menschheit unter dem Joch von Papa-Mama zu belassen und *nie mit diesem Problem zu brechen.*¹⁰⁵

Das Repressive an der Psychoanalyse sei also die Konzeption des Ödipus. Schreiben müsse nun die Schwelle der Deterritorialisierung überschreiten, es müssten die „aktiven Fluchtlinien“ gefunden werden, *„wo die revolutionären, die künstlerischen, die wissenschaftlichen, die (schizo-)analytischen Maschinen wechselseitig zu Teilen und Stücken werden.“*¹⁰⁶

Was könne nun das Ziel einer solchen Verkettung sein? Es gehe nicht um das Problem, frei zu werden, sondern wie man einen Ausweg finden könne.¹⁰⁷ In ihrem beliebten Beispiel des „Tier-Werdens“, das sie vor allem in ihrer Kafka-Lesart untersucht haben, illustrieren die beiden Autoren Deleuze und Guattari, dass dieses Werden nichts geringeres möchte als die

¹⁰³ Deleuze (1993), S. 40

¹⁰⁴ Deleuze (2003), S. 399

¹⁰⁵ Deleuze / Guattari (1977a), S. 63

¹⁰⁶ Ebd. S. 416

¹⁰⁷ Vgl. Deleuze / Guattari (1976), S. 13

Konstitution eines neuen Volkes und einer neuen Erde:

„Man wird Tier, damit das Tier etwas anderes wird. (...) Das Werden ist immer doppelt, und dieses doppelte Werden konstituiert das zukünftige Volk und die neue Erde. (...) Natürlich sind Künstler und Philosoph unfähig, ein Volk zu schaffen, sie können es nur herbeirufen, mit all ihren Kräften.“¹⁰⁸

Dies ist es, was Jacques Rancière im Anschluss an Deleuze und Guattari mit der Politik der Literatur meint. Ein schreibender Mensch sei niemals „nur ein Schriftsteller“, er sei ein politischer Mensch und vor allem aber ein Maschinenmensch.¹⁰⁹ Wie die Kunst dieses Herbeirufen anstellen könne, beschreiben Deleuze und Guattari in ihrem Aufsatz zum Ritornell mit dem Beispiel eines singenden Kindes:

„I. Ein Kind, das im Dunkeln Angst bekommt, beruhigt sich, indem es singt. Im Einklang mit seinem Lied geht es weiter oder bleibt stehen. Hat es sich verlaufen, versteckt es sich, so gut es geht, hinter dem Lied, oder versucht, sich schlecht und recht an seinem kleinen Lied zu orientieren. Dieses Lied ist so etwas wie der erste Ansatz für ein stabiles und ruhiges, für ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum mitten im Chaos. Es kann sein, daß das Kind springt, während es singt, daß es schneller oder langsamer läuft; aber das Lied selber ist bereits ein Sprung: es springt aus dem Chaos zu einem Beginn von Ordnung im Chaos, und es läuft auch jederzeit Gefahr zu zerfallen.“¹¹⁰

Genau dies sei also das Ziel der beschriebenen maschinellen Verkettung, indem die literarische Maschine Brechts und die revolutionäre Maschine aneinander geschlossen werden, indem Schreiben als Werden begriffen wird, wobei das Werden nun nicht beschränkt auf das Tier-Werden ist, sondern in viele erdenklichen Richtungen stattfinden könne, jedoch immer entlang von Deterritorialisierungslinien, könne dieses Schreiben als Beitrag angesehen werden zur Herbeirufung eines neuen Territoriums. Die Metapher des vor Angst singenden Kindes, das durch das gesungene Lied aus dem Chaos springt und dadurch einen „Beginn von Ordnung“ in diesem Chaos konstituiert, bringt die Theorie von Deleuze und Guattari auf den Punkt: Es ist dies nichts weniger als die „Weltentstehung im Großen und Kleinen“¹¹¹, was die beiden Theoretiker aufzeigen, die Politik der Literatur. Das Lied des

¹⁰⁸ Deleuze / Guattari (2000), S. 127ff.

¹⁰⁹ Vgl. Deleuze / Guattari (1976), S. 13

¹¹⁰ Deleuze / Guattari (2005), S. 424

¹¹¹ Böhlinger (2007), S. 148

Kindes steht metaphorisch für ein beliebiges Kunstwerk und die Aufgabe der Kunst ist der Sprung aus dem Chaos.

Das Werden, um zu dem zentralen Begriff zurückzukommen, als ein bestimmendes Motiv bei Deleuze und Guattari ist bei Brecht kein Tier-Werden, wie das zum Beispiel bei Kafkas „Die Verwandlung“ der Fall ist. Entlang welcher Linien dieses Werden bei Brecht stattfindet, wird die Analyse herausarbeiten. Das Werden ist immer ein Minoritär-Werden, es müsse als Metamorphose, nicht als Metapher gedacht werden, es ist, mit Deleuze und Guattari gedacht, unhistorisch. *„Im Gegensatz zur Geschichte wird das Werden nicht in Begriffen von Vergangenheit und Zukunft gedacht.“*¹¹² Das Werden müsse rhizomatisch gedacht werden. *„Eine Linie des Werdens wird weder durch Punkte definiert, die sie miteinander verbindet, noch durch Punkte, aus denen sie zusammengesetzt ist.“*¹¹³ Ein Punkt sei nämlich immer der Ursprung von etwas und das Werden hat ja keinen Ursprung, daher sprechen die beiden Theoretiker von Linien: *„Aber eine Linie des Werdens hat weder Anfang noch Ende, weder Ausgangspunkt noch Ziel, weder Ursprung noch Bestimmung. (...) Eine Linie des Werdens hat nur eine Mitte.“*¹¹⁴

Brecht zeichnet Figuren, die in ihrer Konzeption alles andere als starr sind. Seine Figuren hadern mit den gesellschaftlichen Verhältnissen und sie verändern sich, sie befinden sich im Werden. Die Umstände machen es bei Brecht aus, dass sich seine Personen verändern. Diese Veränderung der Persönlichkeit geht unterschiedlich vor sich, wie die folgenden Analysekapitel zeigen werden.

5. Fragestellung und Methode

Vermittels einer politiktheoretischen Lesart sollen die ausgewählten Stücke Brechts also nicht literaturwissenschaftlich, sondern entlang des vorab dargelegten politischen Kunstbegriffs politikwissenschaftlich untersucht werden. Die für die Analyse ausgewählten Stücke in der Reihenfolge ihres Entstehens:

| | |
|---|-----------|
| „Mann ist Mann“ | 1926 |
| „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ | 1927-1929 |
| „Der Jasager“/„Der Neinsager“ | 1929-1930 |

¹¹² Deleuze / Guattari (2005), S. 397

¹¹³ Ebd. S. 399

¹¹⁴ Ebd. S. 400

| | |
|--|------|
| „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ | 1931 |
| „Der gute Mensch von Sezuan“ | 1939 |
| „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ | 1940 |

Als Einstieg in die Analyse wird kurz auf das „volkstümlich-realistische“ Programm Brechts eingegangen und sein Konzept des „plumpen Denkens“ vorgestellt sowie die Relevanz dieses Denkens für die vorliegende Analyse herausgestrichen. Die Analyse schließlich wird auf zentrale Begriffe im Werk Brechts aufgebaut. Eine wesentliche Analyse-Kategorie stellt der Begriff des Individuums im Verhältnis zum Kollektiv/zur Gesamtgesellschaft dar. Eine Hypothese dieser Arbeit ist, dass der frühe klassisch-kommunistische Brecht eine Demontage des Individuums zugunsten des Kollektivs vollzieht (ganz deutlich zu analysieren in „Der Jasager“, aber auch in „Mann ist Mann“ wird die Austauschbarkeit der menschlichen Individualität beschrieben).

Eine weitere Hypothese lautet, dass der spätere Brecht das Individuum und Individualität auf eine sehr hohe Stufe stellt. (z.B.: in „Der Neinsager“, „Der gute Mensch von Sezuan“). Das Kapitel „Jasager und Neinsager – Vom Individuum in der Masse“ wird sich damit auseinandersetzen, wie Brecht in den beiden Stücken „Der Jasager“ und „Der Neinsager“ das Motiv des Verhältnisses des Einzelnen zum Kollektiv überdenkt und im „Neinsager“ eine völlige Kehrtwende in seinem Denken produziert.

Brecht zeichnet keine starren Figuren – soviel sei hier vorweggenommen. Eine weitere Hypothese dieser Arbeit lautet, dass die Veränderungen der Brechtischen Figuren als das bei Deleuze und Guattari so beschriebene Werden ausgelegt werden kann. Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit lautet demgemäß: Entlang welcher Linien findet dieses Werden bei Brecht statt? Wie sehen die Fluchtlinien, die Brecht seinen Figuren aus dem kapitalistischen System heraus gibt, aus? Hierzu wurden die Stücke „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ und „Der gute Mensch von Sezuan“ ausgewählt. Grundlage der Analyse dieser Stücke bildet das Werk von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu Kapitalismus und Schizophrenie, in welchem die beiden Theoretiker ein Naheverhältnis von Kapitalismus und Schizophrenie beschreiben und untersuchen.

Schließlich soll am Beispiel des Stückes „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ dargelegt werden, weshalb es für den Realisten Brecht keinen Sinn macht, eine Utopie zu verfassen. Was nämlich auf den ersten Blick so aussieht wie das Einläuten des „Goldenen Zeitalters“

entpuppt sich sehr schnell als eine absolute Dystopie. Ob es sich bei diesem Stück um eine Parabel auf den Kapitalismus handelt, oder ob es bereits eine Vorahnung auf den aufkommenden Nationalsozialismus war, wird das Kapitel „Dystopie Mahagonny“ analysieren.

Schlussendlich soll noch die Frage beantwortet werden, ob es gemäß Brecht nur möglich ist, die Gesellschaft zu verändern, indem der Klassenkampf geführt wird, oder ob auch individuelles politisches Handeln dazu beitragen kann, die Gesellschaft zu verändern. Um dies herauszufinden ist es nötig, Brechts Bild vom Menschen darzustellen. In seinem Song von der Ware aus dem Lehrstück „Die Maßnahme“ lässt Brecht einen Händler definieren, was ein Mensch sei:

„Was ist eigentlich ein Mensch? / Weiß ich, was ein Mensch ist? / Weiß ich, wer das weiß! / Ich weiß nicht, was ein Mensch ist / Ich kenne nur seinen Preis.“¹¹⁵

Den Herrn Keuner lässt er philosophieren, dass die vorherrschende eigentümliche Gesellschaftsordnung die Menschen zu so etwas wie Gebrauchsgegenstände macht¹¹⁶ – in „Mann ist Mann“ wird gar vom „Menschenmaterial“ gesprochen: wie sieht also Brecht den Menschen bzw. welche Begriffe vom Menschen hat er? Um herauszufinden, welches Bild vom Menschen Brecht zeichnet, ist es wesentlich, einen weiteren zentralen Begriff in seinem Werk herauszuarbeiten – es ist dies die Handlungsmöglichkeit in den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, die dem Menschen gleichsam übermächtig gegenüberstehen. Es gilt also zu klären, welchen Handlungsspielraum Brecht seinen Protagonisten und Protagonistinnen zugesteht. Die hierfür zentralen Stücke sind „Mann ist Mann“, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, oder auch „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Der Neinsager“.

Zentrales Auswahlkriterium für die analysierten Stücke ist das jeweils präsentierte Zusammenspiel des Individuums mit dem Kollektiv. Gemäß der ersten zentralen These, dass Brecht eine Wende in seinem Denken produziert, was das Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv betrifft und der weiteren Hypothese, dass die Veränderungen, die Brecht seine Figuren durchlaufen lässt, jeweils bestimmte Formen des Werdens darstellen, wurden die zu analysierenden Stücke ausgewählt. Das machte es also nötig, Stücke auszuwählen, in denen es zu klaren Persönlichkeitsveränderungen kommt und Stücke, in denen das Zusammenspiel

¹¹⁵ Brecht (1967), GW 2, S. 651

¹¹⁶ Vgl. Brecht (1967), GW 12, S. 382

des Individuums mit dem Kollektiv ein Thema ist. Auf dieser Basis wurden zwei frühe Arbeiten des Autors („Mann ist Mann“ und „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“), zwei späte Arbeiten („Der gute Mensch von Sezuan“/„Herr Puntila und sein Knecht Matti“) und Arbeiten, die aus einer Zeit stammen, in der ein Wandel im Denken des Autors vermutet wird (ca. im Jahr 1930), hergenommen.

Das Stück „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ fügt sich nicht ganz in die angesprochene Analysekategorie ein, wurde aber deshalb ausgewählt, weil es ein politikwissenschaftlich interessantes Beispiel darstellt, wie eine Gesellschaft, deren Fundament ein Abstraktum (das Geld) darstellt, scheitern muss. Die Analyse dieses eher frühen Stückes vor allem mit der Theorie von Deleuze und Guattari wird zweierlei herausarbeiten. Erstens soll gezeigt werden, weshalb es für Brecht keinen Sinn machte, eine Utopie zu verfassen, und zweitens soll dargelegt werden, weshalb eine Gesellschaft, die das Geld zum Fundament hat, keinen gesellschaftsfähigen Code bereitzustellen imstande ist.

III. Politisierung der Kunst in den Werken Brechts

Kapitel II hat sich zum Ziel gemacht, einen politischen Kunstbegriff herzuleiten. Es wurde dargelegt, dass die Politik der Literatur unabhängig vom Schriftsteller und von der Schriftstellerin funktioniert, dass Künstler und Künstlerinnen nur noch engagiert sein könnten in der Herstellung einer gemeinsamen Welt, da die Rezeption vom Schaffen unabhängig ist. Es wurde dargelegt, dass Brecht in seiner subversiven Wirkung entschärft wurde und, dass dies vor allem auch ein Problem der Rezeption ist, und dass Subversion generell im Mainstream angekommen ist, da die kapitalistische Maschine dazu tendiert, sich renitente Strömungen zu Nutze zu machen. Es wurde herausgearbeitet, dass die brechtischen Motive ihre subversive Wirkung nicht vollständig verloren haben. Um dies zu belegen wurde mit dem Konzept von Deleuze und Guattari untersucht, an welche Maschine man die Brecht'sche literarische Maschine anschließen muss, damit sie weiterhin subversiv wirken kann. Schreiben muss in dem Sinne als Werden angesehen werden. Dies ist das wesentliche Ergebnis aus Kapitel II

Zielsetzung dieses Kapitels ist es nun, die herausgearbeitete Theorie von Deleuze und Guattari zum Schreiben als Werden auf Brecht anzuwenden. Eingangs soll das leitende Konzept des Autors, die „volkstümlich-realistische“ Schreibweise, deren Mittel das „plumpe Denken“ ist, kurz umrissen werden und die Relevanz dieses Denkens für die Analyse herausgestrichen werden. Die darauffolgenden Analysekapitel der ausgewählten Stücke sollen anhand der politikwissenschaftlichen Analyse-Kategorien, des zu untersuchenden Verhältnisses des Einzelnen zum Kollektiv, herausarbeiten, wie Brecht seine Charaktere darstellt, welchen Handlungsspielraum er seinen Figuren gewährt. Zudem soll auf das im Theorie-Kapitel II herausgearbeitete Konzept des „Schreibens als Werden“ der Fokus gelegt werden. Brecht zeichnet keine starren Figuren - auf die Art und Weise, wie er sie verändert, soll der Blickpunkt gelegt werden. Es sollen die Stellen bei Brecht herausgestrichen werden, in denen er „aktive Fluchtlinien“ aus dem kapitalistischen System aufzeigt, das so genannte Werden. Es soll in diesem Kapitel das theoretisch beschriebene Konzept der maschinellen Verkettung der literarischen Maschine Brechts mit einer revolutionären Maschine mit der Schnittstelle des Wunsches konkret hergestellt werden.

1. Für das „plumpe“ Denken

Walter Benjamin hält in seinem Aufsatz über Bert Brecht als entscheidendes Motiv des Autors fest: *„Wer in drei Worten über Brecht das Entscheidende sagen müßte, würde klug tun, sich auf den Satz zu beschränken: Sein Gegenstand ist die Armut.“*¹¹⁷

„Alfabet“ nennt Brecht eines seiner Gedichte aus dem Jahr 1934 und will mit dem Titel wohl aussagen, dass dessen Inhalt das Grundlegende sei, wenn er schreibt: *„Reicher Mann und armer Mann / Standen da und sahn sich an. / Und der Arme sagte bleich: / Wär ich nicht arm, wärst du nicht reich.“*¹¹⁸

Roland Barthes attestiert dem Theater Brechts eine starke Moral, die jedoch nicht katechetisch sei, sondern fragend, das Publikum befragend – Brecht geht also nicht mit dem gehobenen Zeigefinger um.¹¹⁹ Sein Programm hält er in seinem 1938 im Exil verfassten Aufsatz über „Volkstümlichkeit und Realismus“ fest, in dem er über die Grundlagen seiner Dichtung schreibt, wenn er Volkstümlichkeit als: *„den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform aufnehmend und bereichernd“*¹²⁰ und realistisch als: *„den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend“*¹²¹ charakterisiert. Er hält in diesem Aufsatz aber auch eines ganz klar fest: *„Dem Volk aufs Maul schauen ist etwas ganz anderes als dem Volk nach dem Mund reden.“*¹²² Das Volk billige vieles, wenn seine Interessen sprächen. Dieser Konnex an Volkstümlichkeit und Realismus zieht sich durch das gesamte Werk des Dichters.

In „The Tasks of Brechtian Criticism“ hält Barthes weiter fest, dass die archetypischen Situationen Brecht’schen Theaters auf eine einzelne Frage herunter gebrochen werden können: *„how to be good in a bad society?“*¹²³ Die Frage geht ans Publikum – Brecht selbst gibt keine Antwort darauf.

Im „Dreigroschenroman“ präzisiert Brecht dann sein Programm des „plumpen Denkens“, wenn er schreibt: *„Die Hauptsache ist, plump denken lernen. Plumpes Denken, das ist das Denken der Großen.“*¹²⁴ Walter Benjamin hat sich in seinem Kommentar im Anschluss an Brecht

¹¹⁷ Benjamin (2007), S. 440

¹¹⁸ Brecht (1967), GW 9, S. 513

¹¹⁹ Vgl. Barthes, in: Eagleton/Milne (1996), S.139ff.

¹²⁰ Brecht (1967), GW 19, S. 325

¹²¹ Ebd. S. 326

¹²² Ebd. S. 335

¹²³ Barthes, in: Eagleton/Milne (1996), S. 139

¹²⁴ Brecht (1967), GW 13, S. 916

ebenso für das plumpe Denken ausgesprochen und attestiert diesem Denken die Möglichkeit für *„die Anweisung der Theorie auf die Praxis. Auf die Praxis, nicht an sie: Handeln kann natürlich so fein ausfallen wie Denken. Aber ein Gedanke muß plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen.“*¹²⁵

Der deutsche Parömiologe Wolfgang Mieder hat sich in einem knappen Text mit dem Titel *„Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf. Zur sprichwörtlichen Dialektik bei Bertolt Brecht“* ebenso mit dem plumpen Denken auseinandergesetzt und lokalisiert dies vor allem in den vielen von Brecht benutzten und gegebenenfalls umgeänderten Sprichwörtern, denn schön und gut sind Binsenwahrheiten, *„aber es gibt auch Binsenfalschheiten, denen nichts anderes entgegengestellt werden kann.“*¹²⁶ Wer a sagt, der müsse eben nicht b sagen, er kann auch erkennen, dass a falsch war. Brechts Sprachstil ist bewusst einfach gehalten, mit dem Ziel, von den Rezipienten und Rezipientinnen, vom Volk verstanden zu werden. *„Das Volk versteht kühne Ausdrucksweise, billigt neue Standpunkte, überwindet formale Schwierigkeiten, wenn seine Interessen sprechen.“*¹²⁷ Mit seinem Programm des „plumpen Denkens“ wendet sich Brecht dezidiert gegen komplizierte Formen der Literatur, die dem Volk nicht derart zugänglich seien, denn das Volk *„versteht Marx besser als Hegel, es versteht Hegel, wenn es marxistisch geschult ist. Rilke ist nicht volkstümlich; um das zu sehen, braucht man nicht seine komplizierten, formal überspitzten Gedichte lesen;“*¹²⁸. Ein breites Verständnis seiner Stücke ist ihm deshalb so wichtig, weil er stets die Veränderbarkeit und die Notwendigkeit zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse hochhält. Dies ist nur dann möglich, wenn er eine Breitenwirkung erzielt.

2. Die Demontage des Individuums in „Mann ist Mann“

In seiner Vorrede zu dem Stück „Mann ist Mann“ spricht Brecht vom Auftauchen eines „neuen Typus von Menschen“ auf dessen Entwicklung das gesamte Interesse der Welt gerichtet ist.

„Dieser neue Typus Mensch wird nicht so sein, wie ihn der alte Typus Mensch sich gedacht hat. Ich glaube: Er wird sich nicht durch die Maschinen verändern lassen, sondern er wird die

¹²⁵ Benjamin(2007), S. 446

¹²⁶ Brecht (1967), GW 15, S. 318

¹²⁷ Brecht (1967); GW 19, S. 334

¹²⁸ Ebd. S. 334

Maschinen verändern, und wie immer er aussehen wird, vor allem wird er wie ein Mensch aussehen.“¹²⁹

Brecht bezeichnet dieses frühe Stück als Lustspiel. Gezeichnet wird die Geschichte des einfachen Packers Galy Gay, einem Mann mit weichem Gemüt, der sich auf den Weg zum Markt macht, um einen Fisch zu kaufen.

„Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.
Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.
Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann
Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.
Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert
Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.“¹³⁰

Brecht montiert in diesem Stück tatsächlich einen Menschen wie ein Auto um, ob Galy Gay etwas dabei verliert, wird die Analyse zeigen. Galy Gay ist ein Mann, der nicht „nein“ sagen kann, seine einfache Unternehmung, einen Fisch zu kaufen verzögert sich aus diesem Grunde um Stunden, da er von der Witwe Begbick dazu überredet wird, ihren Gurkenkorb nach Hause zu tragen. Diese Szene betrachtend werden die drei Soldaten Jesse Mahoney, Polly Baker und Uria Shelley aus der britischen Kolonialarmee auf Galy Gay aufmerksam. Die drei sind nach einem Verbrechen, einem Überfall auf eine Pagode, bei dem ihnen ihr Kollege Jeraiah Jip abhanden gekommen war, auf der dringenden Suche nach einem Ersatzmann.

Polly: „Was wird er aber sagen, wenn wir ihn in den Soldaten Jeraiah Jip verwandeln?“

Uria: „So einer verwandelt sich eigentlich ganz von selber. Wenn ihr den in einen Tümpel schmeißt, dann wachsen ihm in zwei Tagen zwischen den Fingern Schwimmhäute. Das kommt, weil er nichts zu verlieren hat.“¹³¹

Die beiden Soldaten haben beobachtet, dass Galy Gay nicht „nein“ sagen kann und schließen daraus, dass er generell ein sehr anpassungsfähiger Charakter sei. „Mann ist Mann“ ist eine Geschichte von der Auswechselbarkeit menschlicher Individualität. Brecht zeichnet die

¹²⁹ Brecht (1967), GW 17, S. 977

¹³⁰ Brecht (1967), GW 1, S. 336

¹³¹ Ebd. S. 329

„Verwandlung“ des Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip. Diese „Verwandlung“ geht einigermaßen schnell vor sich, als die Frau von Galy Gay ihren Mann sucht, der eigentlich einen Fisch nach Hause bringen hätte sollen, verleugnet er erstmals seine Identität. Die drei Soldaten locken Galy Gay mit einem Geschäft, sie basteln einen Elefanten, den sie als unregistrierten Armeeelefanten ausgeben, und Galy Gay lassen sie glauben, es handle sich um einen echten Elefanten, als dessen Besitzer er sich ausgeben soll, mit dem Ziel, ihn zu verkaufen. Galy Gay versteigert den Elefanten an die Witwe Begbick und wird deshalb von den Soldaten verhaftet. In der Anklage, die lautet, dass ein gewisser Galy Gay einen Armeeelefanten öffentlich ausboten hat, verleugnet er zum zweiten Mal seine Identität. Er gibt sich bei dieser Verhandlung, bei der die Todesstrafe für einen gewissen Galy Gay ausgesprochen wurde, als jemand aus, dessen Namen nicht genannt sein will. Schließlich, vor der inszenierten Vollstreckung des Urteils verleugnet er zum dritten Mal seine Identität, er habe vergessen, wer er denn sei. Galy Gay fällt in Ohnmacht und die Soldaten schießen in die Luft, damit er glaubt, er sei erschossen worden. Als er wieder erwacht, wird er als Jip angesprochen mit der Bitte, er möge doch die Leichenrede für den toten Galy Gay halten. Was Brecht hier am Beispiel Galy Gays inszeniert ist das von Deleuze und Guattari so beschriebene Werden: *„eine Linie des Werdens hat weder Anfang noch Ende, weder Ausgangspunkt noch Ziel, weder Ursprung noch Bestimmung.“*¹³² Die unabgeschlossene „Verwandlung“ des einfachen Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip als ein Werden, das weder Ursprung noch Bestimmung hat. Die Leichenrede auf den verstorbenen Galy Gay, gehalten von Galy Gay fällt folgendermaßen aus:

„(H)ier ruht Galy Gay, ein Mann, der erschossen wurde. Er ging weg, einen kleinen Fisch zu kaufen am Morgen, hatte am Abend schon einen großen Elefanten und wurde in derselbigen Nacht noch erschossen. (...) Es war kein großes Verbrechen, das er beging, der ein guter Mann war. Und man mag sagen, was man will, und eigentlich war es ein kleines Versehen, und ich war zu sehr betrunken, meine Herren, aber Mann ist Mann, und darum mußte er erschossen werden.“¹³³

Das Werden erlangt an dieser Stelle eine neue Intensität, er wagte es nicht, in den leeren Sarg hineinzusehen. Das Werden vollzieht sich in dieser Grabrede von der dritten zur ersten

¹³² Deleuze / Guattari (2005), S. 400

¹³³ Brecht (1967), GW 1, S. 362

Person. Galy Gay hält die Rede, aber an der Feststellung „*ich war zu sehr betrunken, meine Herren*“ wird deutlich, dass es sich um keine abgeschlossene Verwandlung handelt, da er noch immer in seiner Persönlichkeit verhaftet ist. Die „Verwandlung“, die keine solche ist, schreitet weiter voran, als er die Selbstverstümmelung des Sergeant Fairchild, der sich dadurch seinen Namen bewahren will, mitverfolgt: „(I)etzt sehe ich, wohin diese Hartnäckigkeit führt, und wie blutig es ist, wenn ein Mann nie mit sich zufrieden ist und so viel Aufhebens aus seinem Namen macht!“¹³⁴ Als sie in den Krieg nach Tibet weiterziehen taucht der ursprüngliche Jeraiah Jip wieder auf, aber Galy Gay und seine Kameraden leugnen, ihn zu kennen. Brecht lässt den Soldaten Jesse das Geschehen auf den Punkt bringen, wenn er diesen zu seinem ursprünglichen Kameraden Jeraiah Jip sagen lässt, es sei ja möglich, dass wir uns einmal gesehen hätten, aber die Armee habe ungeheuer viel „Menschenmaterial“. Brecht zeichnet den Soldaten nicht primär als Menschen, sondern als Material, Galy Gay personifiziert dieses „Menschenmaterial“ perfekt, vor allem durch die Tatsache, dass er seinen Namen aufgibt. Auf diese Weise wird er zum idealen Soldaten, er wird als Galy Gay mit Deleuze und Guattari gesprochen unwahrnehmbar, er geht in der Welt auf¹³⁵.

„Dann ist man wie Gras: man hat aus der Welt, aus aller Welt ein Werden gemacht, weil man eine zwangsläufig kommunizierende Welt gemacht hat, weil man alles an sich selbst unterdrückt hat, was uns daran gehindert hat, zwischen die Dinge zu gleiten, inmitten der Dinge zu wachsen. Man hat das „alles“, den unbestimmten Artikel, das Infinitiv-Werden und den Eigennamen, auf den man reduziert ist, kombiniert.“¹³⁶

Dies ist das von Deleuze und Guattari so beschriebene Programm des Unwahrnehmbar-Werdens, das die Figur Brechts durchläuft. Galy Gay hat alles unterdrückt, was ihn daran gehindert hat zu wachsen, einschließlich seines Namens. Er ist im Soldatenkollektiv schließlich wie Gras, also unwahrnehmbar geworden, und dennoch ist er in diesem Kollektiv stark.

Grotesk ist die Szene, als Galy Gay, dessen Jeraiah Jip-Werden immer weiter voranschreitet, auf den ursprünglichen Jeraiah Jip trifft und diesem den Ratschlag erteilt, nicht so in den Donner der Kanonen hineinzugehen, da dieser eine große Seelenstärke erfordere.¹³⁷ Mit fünf

¹³⁴ Ebd. S. 369

¹³⁵ Vgl. Deleuze / Guattari (2005), S. 381

¹³⁶ Ebd. S. 382

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 374

Schüssen schließlich entscheidet Galy Gay die Schlacht um die Bergfestung Sir El Dchowr, die den Paß nach Tibet verstopft hat, wodurch er zum gefeierten Kriegshelden wird. Er hat Seelenstärke erlangt, obschon, oder gerade weil er seinen Namen aufgegeben hat.

Die Interpretation des Stückes ist nur auf den ersten Blick ganz einfach, erweist sich tatsächlich aber als schwierig. Was ist von der Behauptung „Mann ist Mann“ zu halten? Die Sprache vom „Menschenmaterial“ würde die Ansicht nahe legen, dass ein Mann einfach wie jeder andere Mann ist und somit austauschbar. Interessant an diesem Stück ist vor allem auch die Tatsache, dass es nicht nur um die Umwandlung des Packers Galy Gay in den Soldaten Jeraiah Jip geht, sondern, dass sich alle Figuren des Stückes im Laufe der Handlung wandeln:

Neben der Verwandlung des Galy Gay erleben wir im Laufe des Stücks noch die Verwandlung des ursprünglichen Jeraiah Jip in einen Gott, die Verwandlung des Sergeant Fairchild in einen Zivilisten, und schließlich die Verwandlung der drei Kameraden, Jesse Mahoney, Polly Baker und Uria Shelley. Die Verwandlung der Kameraden wird erst deutlich, als diese vom ursprünglichen Jeraiah Jip angesprochen wird. Die einzige bedeutende Figur, *„deren Identität innerhalb des Stücks keiner grundlegenden Verwandlung anheim fällt, ist die Witwe Begbick.“*¹³⁸

Galy Gay ist ein Mann ohne große Eigenschaften und ein Mann ohne Geschichte, das einzige, was er hat ist quasi sein Name Galy Gay. Er existiert nur in einer Welt der Namen. Freilich ist er zwar verheiratet mit einer Frau, die ihn besser kennt als er sich selber, aber die Beziehung zu ihr dürfte nicht allzu eng sein, da er bald schon vorgibt, sie nicht zu kennen. Die „Verwandlung“ von einem Mann zu einem anderen verläuft jedoch nicht ganz so einfach, wie die Soldaten anfangs vermuteten. Erst verläuft sie nach dem Muster eines Rollenspiels, aber mit fortschreitender Dauer des Stückes und nach der gehaltenen Leichenrede von Galy Gay auf Galy Gay fängt der Protagonist an, die neue Rolle gänzlich auszufüllen und zu leben. Vor der Leichenrede auf Galy Gay erkundigt er sich noch bei der Witwe Begbick, ob Galy Gay nun ein guter oder ein schlechter Mensch gewesen sei: *„Oh, das ist ein gefährlicher Mensch gewesen“*¹³⁹ lässt Brecht sie antworten. Uria lässt Brecht ihn als den letzten „Charakterkopf“ des Jahres neunzehnhundertfünfundzwanzig beschreiben.¹⁴⁰ Die

¹³⁸ Knopf (2001), S. 159

¹³⁹ Brecht (1967), GW 1, S.358

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 357

Entscheidungsszene ist jene, in der sich Sergeant Fairchild das Geschlecht wegschießt, um seinen Namen zu retten. Hier wird Galy Gay erst bewusst, wohin das führen kann, wenn jemand so viel Aufhebens um seinen Namen macht. Deshalb entschließt er sich schlussendlich, den Namen Jeraiah Jip zu tragen.

Das Stück beschreibt das Kollektiv-Werden des Einzelnen und die Demontage des Individuums, was bei dem Packer Galy Gay keine übertrieben große Leistung darstellt, da es sich bei Galy Gay um ein Individuum ohne starken Charakter bzw. ohne große Vorgeschichte handelt. Zur Illustration der Behauptung von Herrn Bertolt Brecht, dass man mit einem Menschen beliebig viel machen kann, eignet sich diese konstruierte Geschichte dennoch eindrucksvoll. Ein Apparat, der dazu da ist, Menschen umzuformen, ist zweifellos das Militär. Dieses „Lustspiel“ hat es vor allem darauf abgesehen, den militärischen Apparat zu entlarven. Die zwei wichtigsten Figuren des Stücks, Sergeant Fairchild, der sich seinen Beinamen Blody Five dadurch verdient hat, dass er fünf Gefangene ermordet hat, und der Packer Galy Gay, der zum Kriegshelden aufsteigt, sind zugleich die wichtigsten Vertreter der Armee. Durch diese beiden Figuren wird der militärische Heroismus der Lächerlichkeit preisgegeben.¹⁴¹ Nicht zu unterschätzen im Werden des Packers Galy Gay ist der finanzielle Anreiz, der ihm geboten wird. Als einfacher Packer am Hafen führte er ein bescheidenes Leben, er trinkt nicht, raucht nur wenig und hat fast keine Leidenschaften. Das Soldatenleben erscheint ihm auf den ersten Blick sehr aufregend. Der finanzielle Aspekt kommt in der Szene mit dem vorgegaukelten Elefantengeschäft zum Tragen. Neben dem Militär, das in seiner Konzeption darauf ausgelegt ist, Menschen zu „verwandeln“ und dem finanziellen Anreiz des Elefantengeschäfts kommt als dritte Komponente natürlich der Druck des Kollektivs (der drei Soldaten) auf das Individuum Galy Gay hinzu.

„(V)on einem weiteren Gesichtspunkt aus ist, was hier vorgeht, ein historisches Ereignis. Denn was geschieht hier? Die Persönlichkeit wird unter die Lupe genommen, dem Charakterkopf wird nähergetreten. Es wird durchgegriffen. Die Technik greift ein. Am Schraubstock und am laufenden Band ist der große Mensch und der kleine Mensch, schon der Statur nach betrachtet, gleich. Die Persönlichkeit! Schon die alten Assyrer, (...) stellten die Persönlichkeit dar als einen Baum, der sich entfaltet. So, entfaltet! Dann wird er eben wieder zugefaltet.“¹⁴²

¹⁴¹ Vgl. Knopf (2001), S. 162ff.

¹⁴² Brecht (1967), GW 1, S. 340

Mit diesem Bild von der eingreifenden Technik und dem laufenden Band könnte allerdings noch ein weiterer Grund für das Verschwinden der Individualität festgemacht werden, den die Brecht-Forschung bisher wenig bis gar nicht betrachtet hat. Es ist dies zweifellos eine Anspielung auf den aufkommenden Fordismus und die Fließbandproduktion, eine Produktionsweise, die Menschen tendenziell austauschbar macht. „Mann ist Mann“ kann in diesem Sinne gelesen werden als Antwort auf das und Warnung vor dem Auftreten dieser neuen Produktionsweise, die den Weg ebnet zur Austauschbarkeit von Individuen. Dem widersprechen würde die Tatsache, dass die „Verwandlung“ des Galy Gay eher positiv dargestellt wird. Zwar wird das Soldatenmilieu, in dem sich die Handlung abspielt, durchgängig negativ und kriminell geschildert, doch gewinnt er in diesem Milieu an Anerkennung und, *„wenn Destruktivität ein Indikator von Vitalität ist, dann gewinnt Galy Gay an Vitalität.“*¹⁴³ Die Vitalität ist der vermutlich wesentlichste Faktor in dem Spiel. Brecht lässt seinen Galy Gay sich bewusst gegen die Subjektivität und für das Kollektiv entscheiden, und zwar aus einem Überlebenstrieb heraus, denn mit fortlaufender Dauer des Stückes stünde, beharrte er auf seinem Namen, in dieser konstruierten Geschichte der Tod darauf. Einzig, um existieren zu können, gibt er seinen Namen auf – die Anpassung an das Kollektiv/an die Gesellschaft ist somit in diesem Stück die Voraussetzung der Existenz. Die Interpretation fällt sehr ambivalent aus, vieles spricht dafür, dass Brecht in diesem Stück ein Beispiel geben wollte, wie austauschbar Individualität ist bzw. wie viel man gewinnen kann, wenn man seinen Namen und seine Individualität zugunsten des Kollektivs abgibt. Vieles spricht allerdings auch dafür, dass Brecht mit diesem Stück ausdrücklich davor warnen wollte, die Individualität aufzugeben in einer Zeit, in der gerade der Faschismus in Europa Fuß fassen konnte. Brecht notierte später in seinen „Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen“ über das Stück:

„Das Problem des Stücks ist das falsche, schlechte Kollektiv (der „Bande“) und seine Verführungskraft, jenes Kollektiv, das in diesen Jahren Hitler und seine Geldgeber rekrutierten, das unbestimmte Verlangen der Kleinbürger nach dem geschichtlich reifen, echten sozialen Kollektiv der Arbeiter ausbeutend.“¹⁴⁴

Brecht äußert sich aber in seinen Notizen zur Figur des Galy Gay durchwegs positiv, die

¹⁴³ Thomsen (2006), S. 65

¹⁴⁴ Brecht (1967), GW 17, S. 951

„Verwandlung“ des Galy Gay in den Soldaten sei eine lustige Sache, denn Galy Gay nehme keinen Schaden, sondern er gewinne:

„Ich denke auch, Sie sind gewohnt, einen Menschen, der nicht nein sagen kann, als einen Schwächling zu betrachten, aber dieser Galy Gay ist gar kein Schwächling, im Gegenteil, er ist der Stärkste. Er ist allerdings erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, er wird erst in der Masse stark.“¹⁴⁵

Dieser Abschnitt ist nun für die vorliegende Analyse von größter Bedeutung – dieses frühe Stück, in dem Galy Gay in der „Verwandlung“ nichts verliert, beschreibt das Denken des frühen Brechts, der die Aufgabe des Individuums zu Gunsten des Kollektivs forderte. Hier überschneidet sich das Denken Brechts mit der Theorie von Deleuze und Guattari, die in ihrem Werk fordern, man solle Vielheiten konstruieren. Es ist halt in diesem Fall ein falsches Kollektiv, eine falsche Vielheit, denn zur Frage der Konkretisierung schreibt Brecht im Jahr 1936:

„Die Parabel „Mann ist Mann“ kann ohne große Mühe konkretisiert werden. Die Verwandlung des Kleinbürgers Galy Gay in eine „menschliche Kampfmaschine“ kann statt in Indien in Deutschland spielen. Die Sammlung der Armee zu Kilkoa kann in den Parteitag der NSDAP zu Nürnberg verwandelt werden.“¹⁴⁶

Brecht zeichnet seine Charaktere durchwegs als veränderbar, nichts erscheint ihm langweiliger, als starre Persönlichkeiten. Was in diesem Stück passiert, ist nichts weniger als das von Deleuze und Guattari so beschriebene Werden. Galy Gay wird in diesem Lustspiel einerseits zum Soldaten Jeraiah Jip, und andererseits verläuft das Werden hin zu einem Kollektiv-Werden, einem Meute-Werden. Indem Galy Gay seine Identität aufgibt und im Soldatenkollektiv, in einer Vielheit aufgeht, vollzieht er das Programm von Deleuze und Guattari: „*Seid nicht eins oder viele, seid Vielheiten!*“¹⁴⁷ Dass Brecht allerdings in seiner Konzeption von Individualität, im Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv ein Umdenken vollzogen hat und dass das angesprochene Motiv des Werdens auch in andere Richtungen verlaufen kann, soll die Analyse seiner späteren Stücke belegen.

¹⁴⁵ Ebd. S. 978

¹⁴⁶ Brecht (1967), GW 17, S. 987

¹⁴⁷ Deleuze / Guattari (1977b), S. 41

3. Jasager und Neinsager – Vom Individuum in der Masse

Das Stück „Der Jasager“ geht auf das japanische Nô-Spiel „Tanikô“ aus dem 15. Jahrhundert zurück¹⁴⁸ und besteht aus zwei Fassungen, wobei in den Gesammelten Werken Brechts nur die zweite abgeänderte Fassung des „Jasager“ aufscheint.

Die erste Fassung des Stücks beginnt damit, dass sich ein Knabe, dessen Mutter schwer erkrankt ist, mit seinem Lehrer und einer Forschungsexpedition von drei Studenten auf den Weg durch die Berge zu den „großen Ärzten“ in der nächsten Stadt aufmacht, um seiner Mutter Medizin zu holen.

Die Interessen des Einzelnen unterscheiden sich von den Interessen des Kollektivs – der Junge möchte der Mutter Medizin holen, die Studenten und der Lehrer machen eine Forschungsexpedition. Auf der Reise erkrankt der Junge selber schwer und kann nicht weiter. Für eine derartige Situation herrscht nun ein „großer Brauch“: *„die nicht weiter können, werden in das Tal hinabgeschleudert.“*¹⁴⁹ Der große Brauch sehe auch vor, dass man den, welcher krank wurde, befragt, ob man umkehren soll seinetwegen und der Betroffene hätte gemäß dem Brauch zu antworten, dass nicht umgekehrt werden solle seinetwegen. Der Junge antwortet gemäß dem Brauch und gibt sein Einverständnis, die Studenten stürzen den Jungen vom Berg.

In der zweiten Fassung des Jasager ändert sich das Szenario – die Forschungsexpedition wird zu einer „Hilfsexpedition“, in dem Dorf ist nämlich eine Seuche ausgebrochen, an der auch die Mutter des Knaben erkrankt ist. Die Beweggründe für die Reise sind somit einheitlich, denn erneut schließt sich der Knabe der Expedition an und erkrankt auf dieser selber. In dieser Fassung kommt nun der große „Brauch“ nicht so deutlich heraus, die Expedition kann nicht weiter und der Lehrer erklärt dem Knaben das Vorgehen in einer solchen Situation:

„Hör gut zu! Da du krank bist und nicht weiter kannst, müssen wir dich hier zurücklassen. Aber es ist richtig, daß man den, welcher krank wurde, befragt, ob man umkehren soll seinetwegen. Und der Brauch schreibt auch vor, daß der, welcher krank wurde, antwortet: Ihr sollt nicht umkehren.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vgl. Knopf (2001), S. 242ff.

¹⁴⁹ Brecht (1966), S. 25

¹⁵⁰ Ebd. S. 38

Wieder antwortet der Junge gemäß des Brauchs, der diesmal vorsieht, dass man den Erkrankten zurücklasse. Eine wesentliche Veränderung ist nun die Szene des Talwurfes, denn der Brauch sieht ja in dieser Fassung nur vor, dass der Erkrankte zurückgelassen werde, aber der Junge möchte nicht alleine sterben, und deshalb verlangt er von den Studenten, ins Tal hinabgeworfen zu werden. Er verlangt also nicht nur die Bestimmung seines Schicksals durch das Kollektiv, sondern auch die Vollstreckung. Die Studenten willigen ein und werfen den Jungen ins Tal hinab.

Der grosse Chor:

„Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.

Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis.

Viele werden nicht gefragt, und viele

sind einverstanden mit Falschem. Darum:

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.¹⁵¹

Ebenso wie der „Jasager“ beginnt auch der „Neinsager“ mit dem großen Chor, der von der Bedeutung des Einverständnisses spricht. Der Text ist fast vollständig identisch zum „Jasager“ der ersten Fassung, doch die Entscheidungsszene ist anders. Der große „Brauch“ sieht vor, dass man den, der auf der besagten Reise krank geworden ist ins Tal hinabwerfen müsse. Man müsse den Kranken jedoch auch in diesem Fall vorher darüber befragen und seine Antwort solle sein Einverständnis ausdrücken. Diesmal gibt der Knabe allerdings nicht sein Einverständnis, sondern er antwortet folgendermaßen:

„Wer a sagt, der muß nicht b sagen. Er kann auch erkennen, daß a falsch war. Ich wollte meiner Mutter Medizin holen, aber jetzt bin ich selber krank geworden, es ist also nicht mehr möglich. Und ich will sofort umkehren, der neuen Lage entsprechend. (...) Und was den alten großen Brauch betrifft, so sehe ich keine Vernunft an ihm. Ich brauche vielmehr einen neuen großen Brauch, den wir sofort einführen müssen, nämlich den Brauch, in jeder neuen Lage neu nachzudenken.“¹⁵²

Die Studenten erkennen, dass das, was der Knabe sagt, zwar nicht heldenhaft, aber vernünftig ist und befragen den Lehrer, was denn zu tun sei in solch einer Situation. Der Lehrer allerdings überlässt die Entscheidung den Studenten und diese begründen schließlich

¹⁵¹ Brecht (1967), GW 2, S. 623

¹⁵² Ebd. S. 629

den neuen Brauch – ein neues Gesetz.

In allen drei Fassungen stehen die Einzelinteressen des Knaben zunächst im Gegensatz zu denen des Kollektivs, welches durch die drei Studenten dargestellt wird. Brecht vollzieht mit dem „Neinsager“ einen deutlichen Wandel in seinem Denken. In ihrer Analyse *„Ungeheuer Brecht“* sprechen die Autoren Frank Thomsen, Hans-Harald Müller und Tom Kindt davon, dass der hohe Stellenwert der „Vernunft“ im „Neinsager“ bemerkenswert sei:

„Was sich in diesem Stück vollzieht, ist nichts Geringeres als die Wiedergeburt des Ich. Im Werkverlauf zunächst als unsterbliche Seele und dann auch als fest umrissene Persönlichkeit demontiert, ersteht es neu in Gestalt einer rational denkenden und urteilenden Instanz, die „ich brauche (...) einen neuen Brauch“ sagen kann“¹⁵³

Der große „Brauch“ kann nun allegorisch als das Ensemble aus sozialen Regeln betrachtet werden, dem sich die Mitglieder einer Gesellschaft unterzuordnen haben. Indem der Knabe im Jasager sein Schicksal anerkennt, und indem er der Gesellschaft sein Einverständnis gibt, *„anerkennt er die Verbindlichkeit ihrer sozialen Regeln.“*¹⁵⁴ Der „Brauch“ kann aber auch als Manifestation des Mythos in der Gesellschaft betrachtet werden. *„Vor der Alternative, den Begriff zu entschleiern oder zu liquidieren, findet der Mythos einen Ausweg darin, ihn „natürlich“ zu machen. Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“*¹⁵⁵ Indem sich der Mythos im Brauch als naturgegeben festschreibt, kann er nur sehr schwer kritisiert werden. Ein möglicher Ansatz ist also die Anwendung der Vernunft.

Die beiden Stücke schließen einander nun nicht aus, sondern sie sollten gemäß Brecht zusammen aufgeführt werden als Komplemente. Auch der Literaturwissenschaftler Peter Szondi schreibt in seinem Nachwort des Buches *„Der Jasager und Der Neinsager“*, dass sich die Stücke ergänzen:

„Wenn der Knabe das eine Mal ja und das andere Mal nein sagt, so nicht, weil er in dem einen Stück ein Jasager, in dem anderen ein Neinsager ist. Sondern es sind die Verhältnisse, die Seuche in der endgültigen Fassung des Jasagers, die ihn bestimmen, seinen Tod zu bejahen, während er, sobald die Reise nur dem Lernen dient und sein Tod von einem „großen Brauch“ diktiert erscheint, sich dagegen auflehnt und nein sagt.“¹⁵⁶

¹⁵³ Thomsen (2006), S. 120

¹⁵⁴ Knopf (2001), S. 246

¹⁵⁵ Barthes (1964), S. 113

¹⁵⁶ Brecht (1966), S. 105

Einmal davon abgesehen, vollzieht sich in diesem „Jasager-Neinsager-Komplex“ dennoch eine Umkehr im Brecht'schen Denken. In der Überlieferung heißt es, dass Brecht das ursprüngliche Stück in der Karl Marx Schule in Neukölln vorgestellt hatte und die Schüler und Schülerinnen ablehnend auf das dargebrachte Motiv des Brauchs reagiert hätten. Ein Schüler soll gesagt haben: *„Das mit dem Brauch ist, glaube ich, nicht richtig.“*¹⁵⁷ Brecht soll dem Schüler Recht gegeben haben. Er hatte in der ersten Fassung versucht, das zugrunde liegende Stück „Tanikô“, eine japanische religiöse Parabel, die von Arthur Waley zunächst ins Englische übersetzt worden ist und danach von Elisabeth Hauptmann ins Deutsche, zu säkularisieren. Das entscheidende Motiv des Brauchs wirkte aber in der ersten „Jasager“-Fassung deplatziert. *„Wenn er befremdet hat, so darum, weil er durch die säkularisierte Bearbeitung seines religiösen Kontextes beraubt, in die aufgeklärte Welt des Stückes als Relikt von Mythischem fremd hineinragt.“*¹⁵⁸ Deshalb entschärfte Brecht die zweite Fassung des „Jasagers“ – der Brauch kommt nur noch als Randnotiz vor, im Neinsager lässt er den Knaben sich dezidiert gegen den großen Brauch richten. Die Vernunft siegt über den Mythos.

Im Theorie-Kapitel 3 „Kunstmaschine trifft revolutionäre Maschine“ wurde herausgearbeitet, dass in der Theorie von Deleuze und Guattari die Schnittstelle des Zusammenschlusses der Kunstmaschine mit der revolutionären Maschine der produzierende Wunsch ist. In diesem Sinne muss die Frage nach dem Wunsch gestellt werden. Der Wunsch des Knaben ist es, Medizin für die erkrankte Mutter zu holen. Wenn Schreiben in der Theorie von Deleuze und Guattari in erster Linie ein Werden ist, *„aber sicher alles andere als Schriftsteller werden“*¹⁵⁹, dann kann man am „Jasager-Neinsager-Komplex“ das Werden Brechts analysieren. Im „Jasager“ ist der Wunsch des Knaben noch nicht von so großer Bedeutung, doch Brecht erkennt im Zuge seines Schreibens, dass der Wunsch revolutionär ist. Mit Deleuze und Guattari gesprochen, weil er *„Maschinen konstruiert, die, indem sie sich in das gesellschaftliche Feld einfügen, fähig sind, etwas zu sprengen, das soziale Gefüge zu verschieben.“*¹⁶⁰ Der Wunsch des Knaben im Neinsager besitzt nun die gewünschte Sprengkraft, nicht nur den obsolet gewordenen Brauch sprengt er, sondern auch das soziale Gefüge des Kollektivs ist er imstande, zu verschieben. Sein Wunsch wurde revolutionär und hat einen neuen Brauch, ein neues Gesetz begründet – nämlich jenen, in jeder Situation neu nachzudenken.

¹⁵⁷ Ebd. S. 108

¹⁵⁸ Ebd. S. 107

¹⁵⁹ Deleuze / Foucault (1977), S. 133

¹⁶⁰ Deleuze (2003), S. 339

Das nachfolgende Kapitel wird anhand des Stücks „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ das Werden der Hauptfigur Johanna Dark analysieren. Es sollen die Fluchtlinien aufgezeigt werden, die Brecht seiner Protagonistin zuschreibt.

4. Das Minoritär-Werden der „Heiligen Johanna“

Das Stück „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ ist im Jahr 1931 erschienen und zeichnet die Geschichte von Johanna Dark, einem Mitglied der „schwarzen Strohhüte“. Die „Strohhüte“ sind eine religiöse Organisation, die sich zum Ziel gemacht hat, den Armen zu helfen und Gottes Lehren zu verbreiten. Ort der Handlung ist Chicago um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Aufgrund eines Überangebots an Fleisch ist der Fleischmarkt verstopft und es gelingt dem Büchsenfleischproduzenten Pierpont Mauler, das Monopol an sich zu reißen, und seine Konkurrenten zu vernichten. Die Schlachthof-Fabriken schließen und die Arbeiter und Arbeiterinnen, die ohnehin unter niedrigsten Löhnen arbeiten mussten, werden ausgesperrt. Sie planen einen Generalstreik, der allerdings niedergeschlagen wird. Die schwarzen Strohhüte versuchen, den Arbeitern und Arbeiterinnen Trost zu spenden, aus dem Arbeitskonflikt halten sie sich jedoch bewusst heraus.

„In solche Welt, gleichend einem Schlachthaus
Herbeigerufen durch das Gerücht drohender Gewalttat
Damit nicht rohe Gewalt des kurzsichtigen Volkes
Zerschlag das eigene Handwerkszeug und
Zertrample den eigenen Brotkorb
Wollen wir wieder einführen
Gott.“¹⁶¹

Das Programm der schwarzen Strohhüte ist klar definiert. Es ist in ihrer Konzeption darauf ausgelegt, den herrschenden Zustand nicht zu verändern, man dürfe sich nicht auf das irdische Glück verlassen, sondern müsse Gottes Lehren folgen. Zudem wird aus dem Zitat deutlich, dass die „Strohhüte“ dem Arbeitskampf sehr skeptisch gegenüberstehen. In einer Rede an die Arbeiter und Arbeiterinnen der Schlachthöfe erklärt ihnen Johanna Dark den

¹⁶¹ Brecht (1967), GW 2, S. 672

Grund ihrer Armut: Sie seien arm, weil sie keinen Sinn für das Höhere hätten.¹⁶² „*Sie glaubt an die moralische Veränderbarkeit der verderbten Welt durch Gewaltlosigkeit und durch das Vorbild des guten Menschen*“¹⁶³. Nachdem sich die vielen Armen offensichtlich als nicht aufnahmefähig für die Lehren Gottes erweisen, versucht Johanna, dem Elend tatsächlich auf den Grund zu gehen, was sie zum „Fleischkönig“ Pierpont Mauler führt. Die schwarzen Strohhüte warnen sie davor, sich in irdischen Zank einzumischen, aber Johanna will es wissen. Mauler und sein Makler Slift versuchen Johanna zu demonstrieren, dass der Armen Schlechtigkeit der Grund für die Armut ist, indem sie das Beispiel der Frau Luckerniddle anführen, deren Mann bei der Arbeit in einen Sudkessel gefallen und umgekommen ist. Mit zwanzig warmen Mahlzeiten soll erkauft werden, dass sie die Suche nach ihrem Mann einstellt, und tatsächlich lässt sie sich auf dieses Geschäft ein. Johanna reagiert auf die Demonstration der Schlechtigkeit folgendermaßen:

„Ist ihre Schlechtigkeit ohne Maß, so ist's
Ihre Armut auch. Nicht der Armen Schlechtigkeit
Hast du mir gezeigt, sondern
Der Armen Armut.“¹⁶⁴

Gemäß Burkhardt Lindner, Co-Autor des umfangreichen Brecht-Handbuchs, durchlaufe Johanna einen dreistufigen Erkenntnisprozess. Die Erkenntnis, dass die Armut die Wurzel der Schlechtigkeit der Menschen sei, sei der erste Schritt.¹⁶⁵ In einem zweiten Schritt versucht sie durch praktisches Handeln die Verhältnisse zu verändern. Sie durchschaut die Machenschaften der Fleischproduzenten und wendet sich nun direkt an Mauler, um auf ihn einzuwirken. Sie zeigt den Börsenleuten die Armen, einen Anblick, den Mauler nicht ertragen kann. Er entschließt sich daraufhin, die gesamten Lagerbestände des Fleischrings aufzukaufen. Dies verlagert allerdings nur das Problem, denn nun sehen sich die Viehzüchter in der Lage, dass ihnen niemand mehr Vieh abkaufen wird, da der Fleischmarkt übersättigt ist. Johanna tritt nun mit den Viehzüchtern an Mauler heran, immer noch mit der Überzeugung, dass durch praktisches Handeln Reformen erzwingbar würden. Und tatsächlich entschließt sich Mauler dazu, auch den gesamten Viehbestand aufzukaufen. Und

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 674

¹⁶³ Knopf (2001), S. 269

¹⁶⁴ Brecht (1967), GW 2, S. 696

¹⁶⁵ Knopf (2001), S. 269ff.

auch das verlagert nur erneut das Problem. Johanna hat inzwischen die Vermieter aus dem Tempel der schwarzen Strohhüte geworfen, die ihnen daraufhin den Vertrag gekündigt haben. Fortan gehört sie nicht mehr zu den „Strohhüten“, sie versucht allerdings erneut, Mauler um Hilfe zu bitten. In Maulers Rede über die „Unentbehrlichkeit des Kapitalismus und der Religion“ verspricht er ihr, für vier Jahre die Miete für den Tempel zu übernehmen:

„Warum bist du gegen Geld? Und siehst
Wenn du keins hast, so sehr verändert aus?
Was denkst du über Geld? Sag mir's, ich
Will's wissen, und denk nichts Falsches
Nicht wie ein Dummkopf über Geld denkt als
Etwas Zweifelhafes. Bedenk die Wirklichkeit und
Platte Wahrheit, vielleicht nicht angenehm, aber doch
Eben wahr, daß alles schwankend ist und preisgegeben
(...)
Geld aber ein Mittel, einiges zu verbessern, und sei's
Für einige nur“¹⁶⁶

Mauler kritisiert in dieser Rede die seiner Ansicht nach naive Haltung Johannas und präzisiert das Programm des Kapitalismus als ein Programm, das nur für einige wenige funktioniert. Etwas anderes sei nicht möglich, denn sonst müsste alles umgestürzt werden von Grund auf, und dies könne nicht in ihrem Interesse sein, denn dies würde dann ohne Gott geschehen, der abgeschafft würd.¹⁶⁷ Mauler plädiert in dieser Rede nicht nur für die Beibehaltung des Kapitalismus, sondern auch für die Beibehaltung der Religion. An der Rede Maulers wird nun zweierlei deutlich: Es greift hier erstens die in Theorie-Kapitel 2 „Von der Subversion der Kunst“ beschriebene „TINA-Strategie“, das Argument der Kapitalisten, dass es zum bestehenden System keinerlei Alternative gebe, und zweitens kristallisiert sich aus Maulers Meinung die von Karl Marx bereits so beschriebene stabilisierende Wirkung vor allem der katholischen Religion auf den Kapitalismus heraus. Johanna erklärt Mauler, dass sie das, was er sage, nicht versteht und lehnt seine Hilfe ab. An dieser Stelle erreiche sie die dritte Stufe ihrer Erkenntnis, die sie zu den streikenden

¹⁶⁶ Brecht (1967), GW 2, S. 730ff.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 731

Arbeitern und Arbeiterinnen bringt.¹⁶⁸ Johanna hat ihren Drang zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht aufgegeben, auf ihre Frage, ob es hier nicht Leute gebe, die etwas unternehmen würden, antwortet ihr ein Arbeiter, dass es die Kommunisten gebe. In der Zwischenzeit manifestiert sich das Mauler'sche Monopol an der Viehbörse. Johanna möchte den Kommunisten und Kommunistinnen helfen, die beschlossen haben, einen Generalstreik auszurufen. Die Kommunisten und Kommunistinnen vermuten zunächst, dass sie ein Spitzel ist, Johanna ist ihrerseits misstrauisch den Arbeitern und Arbeiterinnen gegenüber, aber sie erklärt, dass sie von Herzen für ihre Sache sei:

„Der erste Arbeiterführer: Unsere Sache? Ja, ist es denn nicht deine Sache?

Johanna: Das ist doch nicht im Interesse der Allgemeinheit, daß die Fabrikanten einfach so viele Leute auf die Straße setzen. Das ist ja gerade, als ob die Armut der armen Leute den reichen nützt! Da ist ja womöglich die Armut überhaupt denen ihr Werk!

*Schallendes Gelächter der Arbeiter*¹⁶⁹

An diesem Dialog wird zweierlei deutlich: Zum Einen das Misstrauen Johannas den Kommunisten und Kommunistinnen gegenüber und zum Anderen die Naivität und Gutgläubigkeit der Protagonistin. Johanna wird beauftragt, den Aufruf zum Generalstreik zu verbreiten. Sie erkennt langsam die Funktionsweise des Kapitalismus, wenn sie das System mit einem Schaukelbrett vergleicht:

„dieses ganze System
Ist eine Schaukel mit zwei Enden, die voneinander
Abhängen, und die oben
Sitzen oben nur, weil jene unten sitzen
Und nur solange jene unten sitzen, und
Säßen nicht mehr oben, wenn jene heraufkämen
(...)
Auch müssen's unten mehr als oben sein
Sonst hält die Schaukel nicht. 's ist nämlich eine Schaukel.“¹⁷⁰

Dieses Bildnis der Schaukel als Beispiel für das Gesellschaftssystem, das Brecht seine

¹⁶⁸ Vgl. Knopf (2001), S. 270

¹⁶⁹ Brecht (1967), GW 2, S. 743

¹⁷⁰ Brecht (1967), GW 2, S. 749

Johanna geben lässt ist eine konkrete Ausprägung des in Kapitel 1 „Für das „plumpe Denken“ so beschriebenen „plumpen Denkens“. Brecht tendiert dazu, komplexe ökonomische Zusammenhänge auf einfache Beispiele herunterzubrechen. Er hat seine Johanna auf einen Erkenntnisweg geschickt, in welchem sie sich auf die Suche nach den Gründen der Armut und der Schlechtigkeit der Menschen machte. Ihre Erkenntnis, dass das kapitalistische System, das wie eine Schaukel funktioniert, an den herrschenden Zuständen Schuld sei, ist plump gedacht, doch es trifft den Nagel auf den Kopf. Brecht zeigt dann auch auf, wie ein möglicher Widerstand der Arbeiter und Arbeiterinnen funktionieren könne – sie müssten zusammenbleiben und sich gemeinsam zur Wehr setzen. Johanna zeichnet er aber noch uneinsichtig, sie misstraut den Kommunisten und Kommunistinnen und führt ihren Auftrag, den Generalstreik zu verbreiten, nicht aus. Ihren Verrat erkennend will sie umkehren, doch eine Lungenentzündung hindert sie daran – sie bricht zusammen. Und auch der drohende Generalstreik bricht zusammen, er wird niedergeschlagen, da nicht alle Arbeiter und Arbeiterinnen davon erfahren haben, die Schlachthäuser machen wieder auf, aber nur für zwei Drittel der Belegschaft und nur zu einem Zweidrittellohn. Dafür wird das Fleisch teurer. Die schwer kranke Johanna wird in das Haus der „schwarzen Strohhüte“ gebracht, wo unter anderem bereits Mauler und sein Makler Slift warten.

„Slift: Das ist unsere Johanna. Sie kommt wie gerufen. Wir wollen sie groß herausbringen, denn sie hat uns durch ihr menschenfreundliches Wirken auf den Schlachthöfen, ihre Fürsprache für die Armen, auch durch ihre Reden gegen uns über schwierige Wochen hinweggeholfen. Sie soll unsere heilige Johanna der Schlachthöfe sein.“¹⁷¹

In diesem Ausspruch, der Heiligsprechung Johannas durch den Makler Slift vollzieht sich nun wieder zweierlei: Erstens zeigt es die bereits im Theorie-Teil in Kapitel 2 „Von der Subversion der Kunst“ beschriebene Tendenz auf, dass der Kapitalismus jede Kritik am System in sich aufnimmt und absorbiert, die „Reden gegen uns“ haben in diesem Sinne keinen „bleibenden Schaden“ hinterlassen, und zweitens zeigt es die Funktion der Religion im Kapitalismus auf. Sie soll in erster Linie den Armen Trost spenden, aber sich aus den Arbeitskämpfen heraushalten. Johanna ist am Sterbebett auf der letzten Erkenntnisstufe angelangt: *„Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und es helfen nur Menschen, wo Menschen*

¹⁷¹ Ebd. S. 778

sind.“¹⁷²

Der Erkenntnisprozess der Johanna kann mit Deleuze und Guattari gesprochen als ein Werden bezeichnet werden. Als Mitglied der Schwarzen Strohütte ist sie in einer fast majoritären Position einer Glaubensgemeinschaft und der festen Überzeugung, dass christliche Tugenden wie Nächstenliebe und Wohltätigkeit in der kapitalistischen Gesellschaft Wirkung zeigen würden. Das Problem der frühen Johanna ist allerdings ihre Zielsetzung: Es geht ihr um den Kampf für den Glauben und nicht um den Kampf gegen die Armut.¹⁷³ Als sie erkennt, dass die Armut der Armen der Grund für ihre mangelhafte Moral ist, „will sie die Ökonomie in den Dienst der Religion stellen, um die notwendigen Voraussetzungen für das tugendhafte Verhalten der Arbeiter zu schaffen.“¹⁷⁴ Sie mischt sich nun bewusst in den wirtschaftlichen Bereich ein und vollzieht eine Abkehr vom Programm der Schwarzen Strohütte, ihr Minorität-Werden, um den Begriff von Deleuze und Guattari herzunehmen, nimmt ihren Lauf. Die drei Literaturwissenschaftler Frank Thomsen, Hans-Harald Müller und Tom Kindt vertreten in ihrem umfangreichen Werk „Ungeheuer Brecht“ die These, dass Johanna versucht, mittels theologischer Soziallehre Moral und Ökonomie zu vereinen.¹⁷⁵

„Betrachten Sie doch einmal den Dienst am Nächsten einfach als Dienst am Kunden! Dann werden Sie das Neue Testament gleich verstehen und wie grundmodern das ist auch heute noch. Service! Was heißt denn Service anders als Nächstenliebe?“¹⁷⁶

Johanna versucht, die christliche Lehre auf den Kapitalismus zu adaptieren, ihr geht es in dieser Phase auch darum, die Revolution zu verhindern, die sie mit Gewalt assoziiert. In einer weiteren Phase akzeptiert sie die von den Kommunisten und Kommunistinnen ausgerufene Notwendigkeit des Klassenkampfes. Als sie von Mauler über Zeitungsleute in der Menge gesucht wird, verleugnet sie ihre Identität und ihre Vergangenheit bei den „Schwarzen Strohütten“. Das Minorität-Werden der Johanna Dark vollzieht sich auf einer Linie aus unterschiedlichen Intensitäten. Sie erkennt die Erfordernisse eines Klassenkampfes, aber in der Realität sehnt sie sich nach ihrer Zeit bei den Schwarzen Strohütten, die ihr „Beschäftigung und täglich Brot und Dach und Unterhalt“¹⁷⁷ gegeben hatten. In ihrer Haltung

¹⁷² Ebd. S. 783

¹⁷³ Vgl. Thomsen (2006), S. 155

¹⁷⁴ Ebd. S. 155

¹⁷⁵ Ebd. S. 156

¹⁷⁶ Brecht (1967), GW 2, S. 705

¹⁷⁷ Ebd. S. 751

bleibt sie kleinbürgerlich, deshalb verlässt sie auch das neu gefundene Kollektiv der Kommunisten und Kommunistinnen und gibt den ihr angetrauten Brief nicht wie versprochen auf. Erst auf dem Sterbebett, als sie von Maulers Makler Slift „heiligesprochen“ wird, und die Welt sich nicht verändert hat, gelangt sie zur Einsicht, dass ihr bisheriges Handeln zu nichts geführt hat. *„Geredet habe ich auf allen Märkten / Und der Träume waren unzählige, aber / Den Geschädigten war ich ein Schaden / Nützlich war ich den Schädigern.“*¹⁷⁸ Ihr Erkenntnisprozess wird durch einen Chor aus Schlächtern und Viehzüchtern übertönt: *„Soll der Bau sich hoch erheben / Muss es Unten und Oben geben. / Darum bleib an seinem Ort / Jeder, wo er hingehört“*¹⁷⁹

Johanna wird nicht mehr gehört, sie ist unwahrnehmbar geworden: *„Das Unwahrnehmbare ist das immanente Ziel des Werdens, seine kosmische Formel.“*¹⁸⁰ Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben in ihren „Tausend Plateaus“ diese Form des Werdens als ein ununterscheidbar werden. Man wird auf diese Weise wie alle Welt, wie jedermann.

„Jedermann, alle Welt werden heißt Welt machen, eine Welt machen. Durch den Prozeß der Elimination ist man nur noch eine abstrakte Linie oder ein Puzzlestück, das für sich allein abstrakt ist. Und in der Verbindung, in der Fortsetzung anderer Linien, anderer Stücke macht man eine Welt, die die andere überdecken könnte, (...). In diesem Sinne heißt alle Welt werden, aus der Welt ein Werden machen, Welt machen, eine Welt, Welten machen, also seine Nachbarschaften und seine Zonen der Ununterscheidbarkeit finden.“¹⁸¹

Die heilige Johanna hat ihre Identität aufgegeben und könnte in dieser Lage, in einer Minderheit, befände sie sich nicht bereits auf dem Sterbebett, als Puzzlestück eine „Welt machen“, einen Zustand herstellen, der den Kapitalismus in Frage stellt. Dies könne dadurch geschehen, dass die Möglichkeitsbedingungen für ein Werden aller vorbereitet würden, wobei das Werden immer minoritär sei und in viele erdenkliche Richtungen stattfinden könne.

„Man kann sich kaum vorstellen, wie ein Amazonen-Staat, ein Frauen-Staat oder auch ein Staat von Gelegenheitsarbeitern, ein „Verweigerungs“-Staat aussehen könnte. Minderheiten bilden deshalb keine kulturell, politisch und ökonomisch lebensfähigen Staaten, weil weder die

¹⁷⁸ Ebd. S. 779

¹⁷⁹ Ebd. S. 780

¹⁸⁰ Deleuze / Guattari (2005), S. 380

¹⁸¹ Ebd. S. 381

Staatsform, noch die Axiomatik des Kapitals oder die entsprechende Kultur ihnen angemessen sind.¹⁸²

Indem Minderheiten keine kapitalistischen Staaten bilden, besteht ihre Chance darin, sich durch das Werden zu formieren und zu einem „Anteil der Anteillosen“ zu werden, um einen Ausdruck von Jacques Rancière zu bedienen. Und die Politik existiere dort, „wo die Rechnung/Zählung der Anteile und Teile der Gesellschaft von der Einschreibung eines Anteils der Anteillosen gestört wird.“¹⁸³ Die Theorien von Deleuze und Guattari und von Jacques Rancière ergänzen sich an dieser Stelle, angewendet auf Brecht bedeutet dies, dass das Minoritär-Werden eine Fluchtmöglichkeit aus dem bestehenden System darstellt, die unabgeschlossene „Verwandlung“ der Johanna Dark von der religiösen Kleinbürgerin zum revolutionären Subjekt, die nicht abgeschlossen wird, sondern eben Werden ist, als Beispiel dieser Fluchtlinie. Die heilige Johanna ist ein weiteres Stück Brechts in der Nachfolge der „Maßnahme“, in dem der Autor verdeutlichen möchte, dass Tugendhaftigkeit und Nächstenliebe als Antrieb des persönlichen Handelns in einer ausbeuterischen Welt kein geeignetes Mittel darstellen, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu verbessern. Brecht schickt seine Protagonistin auf einen Lernprozess, der keinen Anfang und kein Endstadium kennt, sondern mit Deleuze und Guattari gesprochen ein Werden ist. Im Theorie-Kapitel 4 „Schreiben als Werden“ wurde herausgearbeitet, dass dieses Werden an vielen verschiedenen Linien stattfinden könne, Kapitel 5 „Die Rückkehr des Individuums als „Schizo““ wird sich nun mit einer anderen Form des Werdens auseinandersetzen.

5. Die Rückkehr des Individuums als „Schizo“ – Herr Puntila und der gute Mensch von Sezuan

„Puntila:

Ich hab Anfälle.

Matti:

Das sagen Sie nicht.

Puntila:

Du, das ist nichts zum Lachen. Es kommt über mich mindestens einmal im Quartal. Ich wach

¹⁸² Ebd. S. 654

¹⁸³ Rancière (2002), S. 132

auf und bin plötzlich sternhagelnüchtern. Was sagst du dazu?

Matti:

Bekommen Sie diese Anfälle von Nüchternheit regelmäßig?

Puntila:

Regelmäßig. Es ist so: die ganze Zeit bin ich vollkommen normal, so wie du mich jetzt siehst. Ich bin im vollen Besitz meiner Geisteskräfte, ich bin Herr meiner Sinne. Dann kommt der Anfall. Es beginnt damit, daß mit meinen Augen irgend etwas nicht mehr stimmt. Anstatt zwei Gabeln – er hebt eine Gabel hoch – sehe ich nur noch eine.

Matti entsetzt:

Da sind Sie also halbblind?

Puntila:

Ich seh nur die Hälfte von der ganzen Welt. Aber es kommt noch böser, indem ich während dieser Anfälle von totaler, sinnloser Nüchternheit einfach zum Tier herabsinke. Ich habe dann überhaupt keine Hemmungen mehr. Was ich in diesem Zustand tue, Bruder, das kann man mir überhaupt nicht anrechnen. (...) Ich bin dann direkt zurechnungsfähig. Weißt du, was das bedeutet, Bruder, zurechnungsfähig? Ein zurechnungsfähiger Mensch ist ein Mensch, dem man alles zutrauen kann.“¹⁸⁴

Der Gutsbesitzer Puntila ist eine Person mit zwei Gesichtern: In betrunkenem Zustand ist er ein durchaus umgänglicher Mensch, von seiner Weltanschauung fast schon ein Kommunist, nüchtern, in zurechnungsfähigem Zustand, wie Brecht es ihn ausdrücken lässt, ist er eine gefürchtete Person, ein Ausbeuter.

Die HeldInnen der beiden späten Stücke Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ (1940) und „Der gute Mensch von Sezuan“ (1939) weisen einige Gemeinsamkeiten auf. Es ist dies aber vor allem die gespaltene Doppelrolle sowohl von Shen Te/Shui Ta als auch von Herrn Puntila, die in der folgenden Analyse von Bedeutung sein wird.

Das von Brecht als „Parabelstück“ bezeichnete Werk „Der gute Mensch von Sezuan“ beginnt damit, dass drei Götter mit folgendem Beschluss in Sezuan eintreffen: *„die Welt kann bleiben, wie sie ist, wenn genügend gute Menschen gefunden werden, die ein menschenwürdiges Dasein leben können.“*¹⁸⁵ Doch schon die Quartiersuche erweist sich als schwierig. Einzig die Prostituierte Shen Te stellt sich in dieser Stadt als guter Mensch heraus, sie nimmt die Götter auf. Ein

¹⁸⁴ Brecht (1967), GW 4, S. 1615 ff.

¹⁸⁵ Ebd. S. 1492

menschenwürdiges Dasein kann sie jedoch nur bedingt führen. Deshalb bezahlen die Götter für das Nachtquartier, Geld, wofür sich Shen Te einen kleinen Tabakladen kauft und somit zur Kleinbürgerin aufsteigt.¹⁸⁶

Shen Te hat den Auftrag der Götter, weiterhin gut zu sein und geht dem auch nach. Ihre Güte erweist sich jedoch im Laufe der Handlung immer mehr zur Grundlage ihres persönlichen Ruins. Sie scheitert an den gesellschaftlichen kapitalistischen Verhältnissen, die es gemäß Brecht nicht zulassen, dass jemand ethisch „gut“ ist. Aus diesem Widerspruch heraus „verwandelt“ sie sich in ihren Alter-Ego Vetter Shui Ta, der an ihrer statt auftaucht und ihre Güte durch Böartigkeit wieder ausgleicht. Je länger das Stück dauert, desto präsenter ist der Vetter Shui Ta. Wie ist dieses schizoide Verhalten zu deuten?

Gilles Deleuze und Felix Guattari haben in ihrem Werk, speziell aber in „Kafka – Für eine kleine Literatur“, dieses Phänomen der Verwandlung (bei Kafkas „Verwandlung“ handelte es sich um die Verwandlung zum Tier) aufgegriffen und als „Schizo-Flucht“ bezeichnet. Die verzweifelte Suche nach einem Ausweg, nach Fluchtmöglichkeiten veranlasst die Protagonistin dazu, ein Alter Ego zu erschaffen, sich zu verwandeln. Es ist dies mit Deleuze und Guattari gesprochen ein Werden, wobei das Werden nicht gleichzusetzen ist mit einer einfachen Verwandlung, denn beim Werden gebe es keinen Ausgangspunkt und kein Endstadium. Ebenso wie das Tier-Werden bei Kafka nichts Metaphorisches an sich hat, hat auch die „Schizo-Flucht“ Shen Tes nichts Symbolisches. Deleuze und Guattari schreiben zur Tier-Werdung bei Kafka:

„Es ist kein Symbolismus und keine Allegorie. Es ist auch nicht das Resultat eines Mangels oder eines Fluches. Es ist, wie Melville vom Wal-Werden seines Kapitäns Achab sagte, ein „Panorama“, kein „Evangelium“. Es ist eine Karte der Intensitäten. Es ist ein Ensemble von klar unterschiedenen Zuständen, die der Mensch durchläuft, während er einen Ausweg sucht. Es ist eine schöpferische Fluchtlinie, die nichts anderes als sich selber ausdrücken will.“¹⁸⁷

Diese „schöpferische Fluchtlinie“ ist der Ausweg, den Brecht seiner Protagonistin zuschreibt. Er konfrontiert sie in seinem „Guten Menschen von Sezuan“ mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, und lässt sie an diesen scheitern – das ist nun kein neues Motiv bei Brecht – was allerdings neu ist ist eben die Reaktion auf das Scheitern – das schizophrene Element.

¹⁸⁶ Vgl. Knopf (2001), S. 420

¹⁸⁷ Deleuze / Guattari (1976) S. 50

Der Leiter der Forschungsstelle Bertolt Brecht Jan Knopf spricht in dem von ihm herausgegebenen umfangreichen Brecht-Handbuch im Falle von Shen Te/Shui Ta von einer Doppelrolle – einem Rollenspiel. Dass es sich bei der Erscheinung des Shui Ta um kein banales Rollenspiel Brechts handelt kann schon allein dadurch nachgewiesen werden, dass Brecht im Personenregister ausdrücklich Shen Te und Shui Ta angibt, bei Herrn Puntila spricht er übrigens explizit von einer gespaltenen Seele. Es kann nun vermutlich weder die Persönlichkeitsspaltung von Shen Te/Shui Ta aus dem guten Menschen von Sezuan noch die „gespaltene Seele“ des Herrn Puntila klinisch einwandfrei als Schizophrenie diagnostiziert werden, insofern wird hier das Element der Spaltung vor allem metaphorisch funktionieren. Das zentrale Motiv des zweiten analysierten Spät-Stückes „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ ist nun ähnlich zu dem im „Guten Menschen von Sezuan“: Die Suche nach der Möglichkeit des „Gut-Seins“ in kapitalistischen Verhältnissen. Shen Te, so wurde herausgearbeitet, befindet sich in einem Werden, eine Verwandlung, die keine solche ist, von der Proletarierin zum Kapitalisten, vom guten Menschen zum Ausbeuter, aber nicht abgeschlossen, denn sie tritt ja weiterhin als Shen Te auf.

Herr Puntila dagegen ist als Großgrundbesitzer schon von Natur aus Kapitalist. Brecht spricht bei dieser interessanten Figur von den zwei Seelen des Herrn von Puntila. Im Suff bzw. im Delirium ist er ein Mensch, wie Brecht es ausdrückt, nüchtern jedoch ist er ein Ausbeuter. Herr Puntila oszilliert zwischen zurechnungsfähigem Zustand und Rausch, er wäre gern ein „guter“ Mensch, betrinkt sich deshalb auch regelmäßig, legt allerdings als zurechnungsfähiger Großgrundbesitzer ein ausbeuterisches Verhalten an den Tag. Das einende Motiv der beiden Stücke ist also der systematische Selbstwiderspruch¹⁸⁸ der ProtagonistInnen.

In „Der gute Mensch von Sezuan“ ist die gemeinsame Deterritorialisierung das „Schizophren-Werden“, die unabgeschlossene Verwandlung der Hauptfigur Shen Te in ihren Vetter Shui Ta. Shen Te, die den Auftrag der Götter, „gut“ zu sein in den kapitalistischen Verhältnissen, erfüllen möchte und gleichzeitig überleben, nicht verhungern will, muss sich zu ihrem „bösen“ Alter Ego Vetter entwickeln, von der Proletarierin vorerst zum Kleinbürger, schließlich zum Kapitalisten, metamorphos, nicht metaphorisch, ein Werden, das nicht abgeschlossen wird. Sie kann sich auf diese Weise als Shen Te ihre Güte

¹⁸⁸ Vgl. Knopf (2001), S. 445

erhalten und muss als Shui Ta nicht befürchten, aufgrund der besagten Güte zu verhungern. Dies ist die Fluchtlinie, die ihr aufgezeigt worden ist, die Schizo-Produktion, denn sie existiert ja noch weiter, die keinen Anfang und kein Ende hat, eben Werden ist. Shen Te beklagt am Ende des Stückes die auferlegte Ethik der Götter, die in dem herrschenden kapitalistischen System keinen Platz finden kann, ja vielleicht ein Fehlverhalten ist:

„Euer einstiger Befehl
Gut zu sein und doch zu leben
Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Ich
Weiß nicht, wie es kam: gut sein zu ändern
Und zu mir konnte ich nicht zugleich
Ändern und mir zu helfen, war mir zu schwer.“¹⁸⁹

Diese „Schizo-Flucht“, die Erzeugung des Shui Ta, gedacht als der Block, in dem die Unterschiede verschwimmen - Kapitalist und Proletarierin, gut und böse in einer Person bildet die schizophrene Grenze des Kapitalismus, die denselben an seine eigene schizophrene Grenze treiben. Gilles Deleuze und Felix Guattari beschreiben diese Situation in ihrem „Anti-Ödipus“ folgendermaßen:

"Die Decodierung der Ströme sowie die Deterritorialisierung des Sozios bilden die wesentliche Tendenz des Kapitalismus. Unaufhaltsam nähert er sich seiner im eigentlichen Sinne schizophrenen Grenze. Unter Aufbietung aller Kräfte versucht er, den Schizo als Subjekt der decodierten Ströme auf den organlosen Körper zu erzeugen - kapitalistischer als jeder Kapitalist, proletarischer als jeder Proletarier. Fortschreiten bis zu jenem Punkt, wo der Kapitalismus sich selbst mitsamt seinen Strömen zum Mond schießen würde. Mit der Aussage, daß die Schizophrenie unsere, die Krankheit unserer Epoche sei, kann nicht nur gemeint sein, daß das moderne Leben verrückt macht. Es geht um Produktionsprozesse, nicht um Lebensweisen. (...) Der Schizophrene hält sich an der Grenze des Kapitalismus auf: verkörpert dessen entwickelte Tendenz, das Mehrprodukt, den Proletarier und den Würgeengel. Er bringt alle Codes durcheinander“¹⁹⁰

Das Werden Shen Tes auf der einen Seite und Herrn Puntilas gespaltene Seele auf der anderen Seite können demgemäß als Ausprägungen dieser kapitalistischen Produktions-

¹⁸⁹ Brecht (1967), GW 4, S. 1603

¹⁹⁰ Deleuze / Guattari (1977a), S. 44ff.

prozesse angesehen werden. Shen Te/Shui Ta halten sich an der Grenze des Kapitalismus auf und verkörpern die Proletarierin und den Würgeengel. Bei Herrn Puntila ist es ein Werden, das auf einer Linie zwischen Kommunist und Großgrundbesitzer, gemäß Brecht zwischen „Mensch“ und „Ausbeuter“ angesiedelt ist.

Eine ethisch „gute“ Lebenseinstellung scheint in der kapitalistischen Gesellschaft eine „Fehlhaltung“ zu sein, vor allem im „Guten Menschen von Sezuan“ werde die Wirkung ethischer Sätze in einem sozioökonomischen System zur Diskussion gestellt.¹⁹¹ Es wird in diesem Stück kein geeigneter Schluss dargeboten, vielmehr wird in einem Epilog an das Publikum appelliert, man möge sich doch selber einen Schluss suchen:

„Was könnte die Lösung sein?

Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.

Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andre Welt?

Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?

Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine!“¹⁹²

Ein anderer Mensch wird nicht zu finden sein, denn die „Güte“ wird Shen Te zwar von den Göttern vorgeschrieben, jedoch beschreibt sie Brecht schon von Natur aus als „gut“, die „Güte“ als Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Es ist auch keine moralisierende Haltung zu erkennen. So bewertet Shen Te *„die Bosheit ihrer Mitmenschen nicht von einem moralischen Standpunkt aus, sondern führt sie auf die Armut zurück.“*¹⁹³ Wenn man das Stück mit der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ vergleicht, hat die Protagonistin durchaus einen Erfahrungs-Vorsprung gegenüber der Johanna. Sie ist nicht naiv – das berühmte Brecht-Zitat aus der Dreigroschenoper: *„Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“*¹⁹⁴ würde sie durchaus unterschreiben. Diese Tatsache ist nun wesentlich für die Analyse. Brecht ist einerseits davon abgegangen, schwache und labile Persönlichkeiten zu zeichnen und tut es andererseits doch in dem Sinne, dass er schizophrene Charaktere erschafft. Die „Güte“ hält er zwar noch fest als Maxime, aber er geht ab von der absoluten Naivität der Protagonistinnen. Das Element des Scheiterns der „Güte“ an den bestehenden kapitalistischen Verhältnissen wird adaptiert – das Individuum/Individualität scheint

¹⁹¹ Vgl. Thomsen (2006), S. 271ff.

¹⁹² Brecht (1967), GW 4, S. 1607

¹⁹³ Thomsen (2006), S. 280

¹⁹⁴ Brecht (1967), GW 2, S. 457

zurückzukehren und zwar in Form von gespaltenen Persönlichkeiten – Shen Te/Shui Ta auf der einen Seite und Herr Puntila, auf der anderen Seite sind das Resultat dieser Brecht'schen Wende. Brecht zeigt den Protagonisten und Protagonistinnen eine Fluchtmöglichkeit auf, fußend auf oben ausgearbeiteter Erkenntnis, dass erst das Fressen kommen müsse und dann die Moral, eine Flucht, die mit Deleuze und Guattari gesprochen als „Schizo-Flucht“ ausgewiesen werden kann, als „Schizo-Produktion“. Mit dieser Rückkehr des Individuums als „Schizo“, die Brecht vollzieht, ist er in seinem Denken sehr nahe an den beiden Theoretikern des Poststrukturalismus.

Das nachfolgende Kapitel „Handlungsfähigkeit“ wird sich mit der Frage der Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse bei Brecht auseinandersetzen.

6. Handlungsfähigkeit

Die gesellschaftlichen Verhältnisse stehen den Protagonisten und Protagonistinnen in Brechts Theater scheinbar übermächtig gegenüber. Als Marxist ist Brecht der Ansicht, dass das gesellschaftliche Sein das Bewusstsein bestimmt, und wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse schlecht sind, dann ist es auch nicht möglich, „ethisch gut“ zu handeln, denn man wird an diesen Verhältnissen scheitern. Einzige Möglichkeit zur Veränderung der Lebensverhältnisse ist durch die Macht des Kollektivs gegeben. Der frühe Brecht würde dies unterschreiben, das Stück „Die Maßnahme“ aus dem Jahr 1930 ist ein Stück auf das Kollektiv:

„Der Einzelne hat zwei Augen / Die Partei hat tausend Augen.

Die Partei sieht sieben Staaten / Der Einzelne sieht eine Stadt.

Der Einzelne hat seine Stunde / Aber die Partei hat viele Stunden.

Der Einzelne kann vernichtet werden / Aber die Partei kann nicht vernichtet werden

Denn sie ist der Vortrupp der Massen / Und führt ihren Kampf

Mit den Methoden der Klassiker, welche geschöpft sind

Aus der Kenntnis der Wirklichkeit.“¹⁹⁵

Dies ist nun wesentlich für die Theorie des frühen Brecht: Persönliches politisches Handeln führt dieser Ansicht nach zu keiner Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse, da der

¹⁹⁵ Ebd. S. 657

individuelle Kampf – in der „Maßnahme“ der humanistische Kampf des jungen Genossen – nicht auf der Kenntnis der Wirklichkeit aufbaue. Der junge Genosse sehe zwar die Unterdrückung, aber er hat keinen ausgereiften Plan, dies zu verändern. Veränderung könne nur geschehen mit den Methoden der Klassiker, wobei hier Brecht das Werk von Marx und Engels meint.

Auch im „Lustspiel“ „Mann ist Mann“ aus dem Jahr 1926 zeichnet Brecht ein Bild, in dem der Einzelne eine Größe darstellt, die vernachlässigbar ist, weil vollkommen austauschbar. Erst in der Masse bzw. in der Meute, als Soldat Jeraiah Jip wird aus dem Packer Galy Gay ein Mann, der zum Kriegshelden aufsteigt und die Schlacht entscheidet, als einfacher Packer zeichnet ihn Brecht als schwache Person, die nicht nein sagen kann, im Soldatenkollektiv steigt er auf und übernimmt bald die Führungsrolle.

Im „Jasager/Neinsager-Komplex“ vollzieht Brecht eine Umkehr in seinem Denken, plötzlich hat die Vernunft des Einzelnen (im „Neinsager“) eine größere Bedeutung als es die Ziele des Kollektivs haben – das Kollektiv beugt sich dem Willen des Einzelnen.

Die Spätwerke Brechts sind gekennzeichnet von scheinbar starken Individuen, in der Realität scheitern sie aber wieder an den gesellschaftlichen Verhältnissen bzw. sie adaptieren ihre Persönlichkeiten an diese Verhältnisse. Es wurde zunächst das Beispiel der „Heiligen Johanna“ gegeben, die vorerst mit ihrer Kleinbürgerlichkeit am System scheitert, ihr „Minoritär-Werden“ ist allerdings ein Beispiel, wie man dem System entgetreten könne. Herr Puntila, auf der anderen Seite adaptiert seine Persönlichkeit an die gesellschaftlichen Verhältnisse. Im Suff ist er fast ein Kommunist, hat also tief in seiner Persönlichkeit eine Seite, die dem nüchternen Zustand diametral entgegengesetzt ist, ist er doch nüchtern ein Ausbeuter der schlimmsten Sorte. Im Delirium verschwimmen die gesellschaftlichen Normen und Verpflichtungen und er kann sein wie er sein möchte, aber zurechnungsfähig kann er als Großgrundbesitzer kein Kommunist sein – deshalb die Persönlichkeitsspaltung. Bei Puntila ergibt sich ein Mittel zur positiven Handlungsfähigkeit im Rausch. Shen Te auf der anderen Seite scheitert mit ihren Handlungen ebenso an den gesellschaftlichen Verhältnissen, ihr Mittel ist die Spaltung ihrer Persönlichkeit in einen „guten“ und einen „bösen“ Part, das „Schizophren-Werden“. Dies ist die Fluchtlinie, die Brecht seiner Protagonistin zuschreibt. In Kapitel 7 wird mit „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ ein weiteres frühes Stück des Autors politikwissenschaftlich analysiert. Hier wird deutlich,

weshalb es für Brecht unmöglich war, seinen Personen abgesehen vom Werden, eine breite politische Handlungsfähigkeit zuzuschreiben. Ein Beispiel der möglichen individuellen Handlungsfähigkeit, das der Autor gibt, ist jenes der Wunschproduktion. Alle an dieser Stelle analysierten Werke haben nämlich eine Gemeinsamkeit. Sämtliche zentralen Figuren bilden mit Deleuze und Guattari gesprochen Wunschmaschinen heraus. Galy Gay findet zum Beispiel seine Existenz als einfacher Packer am Hafen bescheiden, die Soldaten dagegen führen im Vergleich dazu ein Lotterleben. Bei Galy Gay manifestiert sich der latente Wunsch, etwas an seiner Situation zu verändern, der Input zu seiner „Veränderung“ kommt also nicht nur von außen, vom Kollektiv, sondern er macht ja schließlich mit. Im „Jasager-Neinsager-Komplex“ hat der Knabe den Wunsch, seiner Mutter Medizin zu holen und bricht deshalb mit der Forschungsexpedition zu den großen Ärzten auf. Die „Heilige Johanna“ hat den Wunsch, die Armut zu lindern und die gesellschaftlichen Verhältnisse zum Positiven zu verändern, ebenso wie Shen Te. Brecht erkennt die revolutionäre Kraft des Wunsches, aber eine daraus resultierende breite Handlungsfähigkeit schreibt er seinen Protagonisten und Protagonistinnen dennoch nicht zu. Im Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens aus der „Dreigroschenoper“ präzisiert Brecht, weshalb persönliches Handeln meist zum Scheitern verurteilt ist:

„Ja, mach nur einen Plan / Sei nur ein großes Licht!
Und mach dann noch 'nen zweiten Plan / Gehn tun sie beide nicht.
Denn für dieses Leben / Ist der Mensch nicht schlecht genug.
Doch sein höh'res Streben / Ist ein schöner Zug“¹⁹⁶

Die bisherige Analyse hat versucht, herauszuarbeiten, dass die Theorie Brechts und die Theorie von Deleuze und Guattari durchaus kompatibel sind, dass sich das Brecht'sche Œuvre sogar hervorragend mit der poststrukturalistischen Theorie analysieren lässt. Ganz in der Nachfolge Brechts, der in zahlreichen Stücken darauf hingewiesen hat, dass persönliches Handeln, das sogenannte „höh're Streben“ zu keinem Erfolg führt, sondern dass es nur möglich ist, die gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Macht des Kollektivs zu verbessern, fordern auch Deleuze und Guattari beständig, man solle nicht eins sein oder viele, sondern man solle „Vielheiten“¹⁹⁷ konstruieren. Ganz deutlich tritt dieser Aspekt bei Brecht im Stück

¹⁹⁶ Brecht (1967), GW 2, S. 465

¹⁹⁷ Vgl. Deleuze/Guattari (1977b), S. 41

„Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ hervor, in dem die Protagonistin erst im Zuge ihres Minoritär-Werdens erkennt, dass sie nur durch persönliches Handeln aus einer Gutgläubigkeit heraus nichts erreicht.

Die Analyse des letzten ausgewählten Stücks, der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, wird illustrieren, weshalb es für Brecht nicht möglich war, eine Utopie zu verfassen. Auch Deleuze und Guattari sprechen sich übrigens gegen die Utopie aus, wenn sie in ihrem Werk „Was ist Philosophie?“ schreiben, dass die Utopie kein guter Begriff sei,

„denn wenn sie sich auch der Geschichte entgegenstellt, bezieht sie sich doch noch auf sie und schreibt sich ihr als Ideal oder Motivation ein. Werden aber ist der eigentliche Begriff. Aus der Geschichte erwachsend und in sie zurückfallend, ist es doch keine Geschichte. In ihm ist weder Anfang noch Ende, sondern nur Mitte.“¹⁹⁸

Das Problem der Utopie ist tatsächlich die Bezugnahme auf die Geschichte, man gehe von etwas aus und formuliere daraus ein Ideal, aber an dieser Stelle formiert sich das Problem, dass man, wenn man von etwas ausgeht, im Denken immer auch geprägt ist vom Ausgangspunkt, vom herrschenden Zustand. Es ist nur schwer möglich, etwas zu denken, was zum Beispiel die herrschende Ordnung vollständig hinter sich lässt, denn wenn man etwas von der Geschichte aus denkt, hat man den herrschenden Zustand im Hinterkopf, daher müsse man rhizomatisch denken. Das Werden ist ein Beispiel des rhizomatischen Denkens, es ist ahistorisch und vollzieht sich entlang von Fluchtlinien und es gibt keinen vordefinierten Plan und kein Ziel des Werdens. Die Analyse des Stückes „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ wird darstellen, dass auch Brecht der Ansicht war, dass formulierte Utopien nicht funktionieren.

7. Der Unsinn von Utopie oder Dystopie Mahagonny

Brecht gilt gemeinhin nicht als Utopist – ein Stück, welches durchaus wie eine Utopie beginnt ist das Drama „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Interessant ist vor allem eben der Anfang des Stückes, die Szene, als die drei Gauner Willy, der Prokurist, Leokadja Begbick und Dreieinigkeitsmoses auf ihrer Fahrt stranden und einen Dialog über das weitere Vorgehen halten. Sie wissen nicht genau, was sie machen sollen, denn sie werden verfolgt:

¹⁹⁸ Deleuze/Guattari (2000), S. 128

„Sie wollen weiterfahren, weil da Gold gefunden wurde, aber vor ihnen ist nur Wüste und da können sie nicht hin. So geht das hin und her und ist eigentlich unerschöpflich. Doch ist genau diese Situation die Grundvoraussetzung, dass etwas losgeht, dass die Paradiesstadt Mahagonny entsteht. Nur da kann etwas entstehen, wo erst einmal gar nichts ist, bloß eine leere Fläche, eine leere Mitte, um die herum gesprochen wird, die von Stimmen gestaltet zu einem „freien“ Ort werden kann, den man erst hört, bevor man ihn sieht.“¹⁹⁹

Dass Brecht schließlich einen paradiesischen Ort erschafft, in welchem das Geld der entscheidende Faktor ist bestätigt ein bekanntes Sprichwort: *„Der Utopist sieht das Paradies, der Realist das Paradies plus Schlange.“*²⁰⁰ Und natürlich geht die Paradiesstadt zugrunde. Aber es ist komplexer – viele Interpretationen sprechen von Parallelen zu Las Vegas oder von einer Metapher für den Kapitalismus an sich, aber wieso wählt Brecht dann das Motiv der Gründung – das was der Entstehung Mahagonnys vorausgeht ist ein leerer freier Ort, wieso schreibt Brecht also keine (sozialistische?) Utopie darauf?

„Für kompliziertere Arbeiten wie die Gründung einer Stadt oder die Herstellung eines Golems zieht man einen Kreis, oder besser, man geht wie beim Ringelreihen der Kinder im Kreis herum, man kombiniert rhythmisierte Konsonanten und Vokale, die sowohl den inneren Kräften der Schöpfung wie den unterschiedlichen Teilen eines Organismus entsprechen. Ein Fehler in der Geschwindigkeit, im Rhythmus oder in der Harmonie wäre eine Katastrophe, denn er würde den Schöpfer und die Schöpfung zerstören, indem er die Kräfte des Chaos wieder eindringen ließe.“²⁰¹

Brecht lässt schon die Gründung der Stadt scheitern, Mahagonny wird zum Golem, der Fehler in der Gründung ist zweifellos in den Grundfesten der Stadt zu suchen, die Verabsolutierung des Geldes zum bestimmenden Faktor einer Gemeinschaft birgt die Brüchigkeit der Unternehmung in sich, dem Chaos ist freie Bahn gelegt. Dies ist der eine Aspekt, der zweite liegt im Menschenbild des Autors, es könne keine sozialistische Gesellschaft darauf entstehen, denn das Problem sind die Menschen, die sich vorher erst grundlegend ändern müssten, die Katastrophe scheint vorprogrammiert. Sein Menschenbild präsentiert der Autor im Dreigroschenfinale seiner berühmten „Dreigroschenoper“: *„Die*

¹⁹⁹ Karschnia, S. 1

²⁰⁰ Friedrich Hebbel

²⁰¹ Deleuze / Guattari (2005), S. 424

*Welt ist arm, der Mensch ist schlecht / Da hab ich eben leider recht!*²⁰² Wesentlich dabei ist, dass zuerst meist die Armut der Menschen komme, und danach die Schlechtigkeit. Brecht zeigt in diesem Stück die Unmöglichkeit der Formulierung einer Utopie auf, denn durch die Bezugnahme auf die Geschichte bleibt er in ihr verhaftet. Um eine Utopie zu verfassen, müsste er abgehen von der Verabsolutierung des Geldes als Ordnungsmatrix einer Gesellschaft, und, was wesentlich ist, er müsste sein Menschenbild verändern. Aus einer Gesellschaft allerdings, deren Antrieb das egoistische Streben ihrer Mitglieder und Mitgliederinnen ist und historisch immer war, können sich keine utopischen Verhältnisse herausbilden.

Brecht nimmt sich für sein Stück Anleihen einerseits aus der Bibel, wenn er unter anderem die Geschichte von Paul Ackermann im Stile der Passionsgeschichte erzählt²⁰³, andererseits aus den Metamorphosen von Ovid, welchen er den Begriff des „Goldenen Zeitalters“ entlehnt, für welches Mahagonny stehen soll. *„Geld macht sinnlich“*²⁰⁴ lässt Brecht die beiden Stadtgründer Willy und Dreieinigkeitsmoses verkünden – um schließlich die dritte Gründerin im Bunde, Frau Begbick schlussfolgern zu lassen: *„Geld allein macht nicht sinnlich.“*²⁰⁵ Der Plan der Stadtgründung kommt eben von der Witwe Begbick – sie ist es, welche das ursprüngliche Konzept von Mahagonny formuliert als Netzestadt, die sich etwas fangen soll – nämlich in erster Linie Männer, denn *„Ihr bekommt leichter das Gold von Männern als von Flüssen! (...) Denn es ist die Wollust der Männer / Nicht zu leiden und alles zu dürfen.“*²⁰⁶

Das Konzept geht auf und die Männer strömen nach Mahagonny, aber etwas fehlt. Es gibt nichts zu tun, weshalb sich einige, unter ihnen Paul, dazu entschließen, an dem Konzept zu zweifeln und die Stadt zu verlassen. Seine Holzfällerkollegen wollen ihn überzeugen: *„Wir schlagen dich einfach nieder / Ach, Paule, bis du wieder / Ein Mensch bist!“*²⁰⁷, woraufhin Paul erwidert, dass er doch gar kein Mensch sein wolle – er war ein Holzfäller aus Alaska und die hatten schlimmer dort als die Toten. Als ein Hurrikan die Stadt zu vernichten droht, *„fand ein einfacher Holzfäller namens Paul Ackermann die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit.“*²⁰⁸

Sein Ausweg lautet – Du darfst! - er zerschlägt die Gesetztafeln der Stadt und verkündet das

²⁰² Brecht (1967), GW 2, S. 432

²⁰³ Vgl. Knopf (2001), S. 186

²⁰⁴ Brecht (1967), GW 2, S. 515

²⁰⁵ Ebd. S. 534

²⁰⁶ Ebd. S. 502

²⁰⁷ Ebd. S. 519

²⁰⁸ Ebd. S. 524

neue Motto von Mahagonny – die Anarchie:

*„Erstens, vergeßt nicht, kommt das Fressen / Zweitens kommt der Liebesakt / Drittens das Boxen nicht vergessen / Viertens Saufen, laut Kontrakt. / Vor allem aber achtet scharf / Daß man hier alles dürfen darf.“*²⁰⁹ Von nun an war alles möglich in der Netzestadt, nur auf eines stand der Tod – wenn jemand nicht bezahlen konnte, denn: *„Frechheit, Unverstand und Laster! / Und das Schlimmste ist: kein Zaster!“*²¹⁰ Als Paul seine Zeche nicht bezahlen kann wird er zum Tode verurteilt – seine (gekaufte) Liebe Jenny und sein Freund helfen ihm nicht aus seiner Lage aus Achtung vor dem Gelde. Auf die Frage, ob er noch was zu sagen habe, antwortet Paul, ob die Leute denn nicht wüssten, dass es einen Gott gebe. Im Spiel von Gott führen ihm die BewohnerInnen Mahagonnys vor, was sie von Gott halten: *„An den Haaren / Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen / Weil wir immer in der Hölle waren.“*²¹¹

Walter Benjamin hat sich in seinem Brecht-Kommentar ausführlich mit dem Stück auseinandergesetzt und er sieht den Grund dafür, dass die Männer keine Angst vor der Hölle haben darin, dass die Anarchie der bürgerlichen Gesellschaft eine infernalische sei.²¹²

Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel stellte sich in einem Kapitel („Biblische Pathosformeln und irdische Hölle“) ihres Buches zu Walter Benjamin die Frage, welche Rolle Gott in Mahagonny spiele und ob man die *„immerwährende Hölle und die universalisierte Genußordnung Mahagonnys als permanenten Ausnahmezustand betrachten“*²¹³ muss. Weigel konzentriert sich in ihrer Analyse eben auf das „Spiel von Gott in Mahagonny“: Das „Spiel von Gott“ münde, so Weigel, in eine Moral, mit der die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits in einer radikalen Immanenz aufgehoben sei.

*„Als Antwort auf die von Paul Ackermann aufgeworfenen Frage nach der Existenz Gottes ist das Spiel von Gott also als eine Art letztes Spiel zu lesen. Es gibt Antwort auf eine Frage, die ohnehin bereits überflüssig oder unverständlich geworden zu sein scheint (...) Und auch die Antwort ist längst bekannt und muß nur – einer verfügbaren und eingeübten Geste gleich – zitiert werden“*²¹⁴

Im Rahmen der vorliegenden politikwissenschaftlichen Analyse soll vor allem aber auf die

²⁰⁹ Ebd. S. 532

²¹⁰ Ebd. S. 547

²¹¹ Ebd. S. 560

²¹² Vgl. Benjamin (2007), S. 407

²¹³ Weigel (2008), S. 141

²¹⁴ Ebd. S. 143ff.

für den Kapitalismus generell und ganz besonders für Mahagonny wesentliche Axiomatik des Geldes der Blickpunkt gelegt werden. Die Gesellschaftsordnung in Mahagonny liefert, mit Deleuze und Guattari gesprochen, keinen allgemein gültigen Gesellschaftscode²¹⁵, nur die reichen Männer sind in dieser „kleinbürgerlichen Anarchie“ einigermaßen zufrieden. Für Walter Benjamin ergibt sich deshalb aus dieser Gesellschaftsordnung folgendes:

„Für die Menschen, die in sie hineingeraten sind, kann es etwas, was ihnen größeren Schrecken als diese einflößt, einfach nicht geben. (...) Die ganze Differenz zwischen der Hölle und dieser Gesellschaftsordnung ist die, daß im Kleinbürger (im Exzentrik) der Unterschied zwischen der armen Seele und dem Teufel fließend ist.“²¹⁶

Die beiden Theoretiker Gilles Deleuze und Félix Guattari sprechen in ihrem gemeinsam verfassten Werk *Anti-Ödipus* davon, dass der Kapitalismus – die kapitalistische Maschine, wie sie es nennen – aus dem Zusammentreffen zweier Arten von Strömen entstehe: *„den decodierten Produktionsströmen in Form des Geld-Kapitals und den decodierten Arbeitsströmen in Form des „freien Arbeiters“.“*²¹⁷

„Marx enthüllt im *Kapital* das Zusammentreffen zweier wesentlicher Elemente: auf der einen Seite der deterritorialisierte Arbeiter, der frei und bloß geworden ist, nur seine Arbeitskraft zu verkaufen hat, auf der anderen Seite das decodierte Geld, das Kapital geworden und instand gesetzt ist, jene zu kaufen.“²¹⁸

Die Holzfäller aus Alaska, die nach Mahagonny strömen, sind allesamt Beispiele für „frei gewordene“ Arbeiter, die nur ihre Arbeitskraft zu verkaufen hatten. Sie haben sich in dieser Tätigkeit einen kleinen Reichtum erarbeitet und treffen in Mahagonny nun auf eine Gesellschaftsordnung, die ihren Wünschen scheinbar keine Grenzen setzt. Mit Geld ist hier alles zu erwerben. Das Szenario ist die perfektionierte kapitalistische Maschine: Laut Deleuze und Guattari ist die kapitalistische Maschine allerdings *„unfähig, einen Code bereitzustellen, der das gesamte gesellschaftliche Feld umfaßt. Statt des Code hat sie im Geld eine Axiomatik abstrakter Quantitäten gesetzt, die die Deterritorialisierung des Sozius immer weiter vorantreibt“*²¹⁹. Die Codes oder Axiome, die Voraussetzungen einer Gesellschaft, seien kein Produkt des Zufalls, sie

²¹⁵ Vgl. Deleuze / Guattari (1977a), S. 44

²¹⁶ Benjamin (2007), S. 407

²¹⁷ Deleuze / Guattari (1977a), S. 44

²¹⁸ Ebd. S. 289

²¹⁹ Ebd. S. 44

würden gemäß Deleuze und Guattari allerdings ebenso wenig eine innere Rationalität besitzen. *„Es ist wie mit der Theologie: alles ist völlig rational, sofern man die Sünde, die unbefleckte Empfängnis, die Inkarnation voraussetzt.“*²²⁰ Insofern ist auch die kapitalistische Maschine rational, wenn man die Axiomatik des Geldes voraussetzt, wengleich auch das Geldkapital alles andere als rational ist. Brecht konzipiert mit Mahagonny eine Stadt, in der nach der Hurrikan-Szene und der von Paul Ackermann ausgerufenen Anarchie dem Hedonismus nachgegangen wird. Von nun an ist nichts mehr verboten in der Netzestadt. „Mahagonny“ ist durchaus ein Stück auf den Lebensgenuss, die Schlussworte Pauls stellen keine Rede gegen den Hedonismus dar: *„Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit.“*²²¹ Es ist an dieser Stelle wesentlich, festzuhalten, dass Mahagonny nicht aufgrund des exzessiven Genusses zu Grunde geht, nicht aufgrund der ausgerufenen Anarchie, sondern dass der Grund für den Untergang Mahagonnys bereits in den Grundfesten der Stadt verankert ist durch die Verabsolutierung des Geldes. Brecht lässt durch die drei Gauner ein Mahagonny erschaffen, das auf ein Ausbeutungsverhältnis aufgebaut ist. Die Witwe Begbick formuliert in ihrem Programm der Netzestadt die Grundlage, wenn sie feststellt, man bekomme leichter das Gold von Männern als von Flüssen. Mahagonny ist wie ein Unternehmen aufgebaut mit dem Ziel der Gewinnmaximierung.

Paul Ackermann wird in dieser Stadt aus Mangel an Geld zum Tode verurteilt. Mit der Behauptung: *„Die Gerichte in Mahagonny waren nicht schlechter als andere Gerichte“*²²² will Brecht vermutlich darlegen, dass die Justiz ein Instrument der ausbeuterischen bzw. der herrschenden Klasse sei, denn Richter, Staatsanwalt und Verteidiger in diesem Prozess sind die drei Gauner und Stadtgründer Witwe Begbick, Dreieinigkeitsmoses und Willy der Prokurist. Die letzten Tage der Stadt sind gekennzeichnet durch eine Feindschaft aller gegen alle, die Stadt ist dem Untergang geweiht. Jan Knopf beschreibt in seinem Brecht-Handbuch diese Situation folgendermaßen:

„Wo es keine Gemeinsamkeit mehr gibt, ist Sozialität grundsätzlich ausgeschlossen. Statt Kommunikation herrschen Entfremdung und Verdinglichung, statt Solidarität ist Kampf angesagt, statt Selbstverwirklichung steht Selbstentfremdung auf dem Plan: bis zur

²²⁰ Deleuze (2003), S. 381

²²¹ Brecht (1967), GW 2, S. 561

²²² Ebd. S. 549

Auslöschung der Person. (...) Das Geld verwandelt alles in Ware, lässt kein Recht, schon gar nicht Gnade zu und degradiert die Menschen zur Sache, mit der beliebig umgesprungen werden kann.“²²³

Diese angesprochene Verdinglichung menschlicher Beziehungen wird an vielen Stellen deutlich, vor allem, als sich der Freund und Holzfällerkollege Heinrich von Paul abwendet und ihn nicht unterstützt. Und auch die gekaufte Liebe Jenny wendet sich ab. Eine Gesellschaft, die auf Geld aufgebaut ist hat den Moment ihres Scheiterns in ihren Grundfesten mit eingeschlossen. Mahagonny kann in diesem Sinne sowohl als Parabel auf den Kapitalismus verstanden werden, als auch als Vorahnung auf den aufkommenden Faschismus.²²⁴

²²³ Knopf (2001), S. 189ff.

²²⁴ Vgl. Ebd. S. 190

IV. Conclusio

„Zeigt lieber auf euren Bildern, wie zu unserer Zeit der Mensch dem Menschen ein Wolf ist, und sagt dann: "Das wird nicht gekauft zu unserer Zeit." Denn Geld für Bilder haben in unserer Zeit nur die Wölfe. Aber das wird nicht immer so sein. Auch unsere Bilder werden dazu beitragen, daß das nicht immer so sein wird.“²²⁵

Brecht ist überzeugt von der Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Kunst, und auch von der Notwendigkeit zur Veränderung, denn das Menschenbild, das Brecht von seinen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen zeichnet, ist ein schlechtes. Der Grund dafür liegt allerdings zumeist wieder in den gesellschaftlichen Verhältnissen, die es laut Brecht eben nicht zulassen, dass jemand „gut“ ist. Das von Roland Barthes so beschriebene Hauptmotiv Brechts, die Frage nach dem guten Handeln in einer durch und durch schlechten Gesellschaft²²⁶, beschäftigt den Autor in zahlreichen Stücken. Die Frage geht zumeist ans Publikum, denn Brecht gibt keine Antwort darauf. Brechts episches Theater ist ein materialistisches Theater, das stets die Veränderbarkeit von Personen und gesellschaftlichen Verhältnissen herausstreicht. Es wurde in dieser Analyse dargestellt, dass diese persönlichen Veränderungen seiner Figuren im Stile des von Deleuze und Guattari so beschriebenen Werdens ablaufen, ein Werden, das immer minoritäres Werden sei. Dieses Werden, das entlang von Fluchtlinien aus dem kapitalistischen System abläuft, reicht bei Brecht von einem „Unwahrnehmbar-Werden“ der Protagonisten und Protagonistinnen bis hin zu einem „Schizophren-Werden“.

Ein weiterer roter Faden, der sich durch die Stücke Brechts zieht, ist das komplexe Verhältnis des Einzelnen zum Kollektiv. Die Arbeit hat versucht, zweierlei herauszuarbeiten: Erstens, dass der Dramatiker im Laufe seines Schaffens seine Charaktere beständig mit den gesellschaftlichen Verhältnissen hadern lässt, was zumeist durch persönliches Scheitern, oder eben durch persönliche Veränderung bzw. Anpassung an die Verhältnisse dargestellt wird, und zweitens, dass Brecht ein Umdenken im Verhältnis des Individuums zum Kollektiv vollzogen hat. Der frühe Brecht sah es als Idealzustand an, Einzelinteressen zugunsten von kollektiven Interessen aufzugeben, der/die Einzelne sei schwach, in der Masse könne er/sie jedoch stark sein.

²²⁵ Brecht (1967), GW 18, S. 268

²²⁶ Barthes, in: Eagleton/Milne (1996), S. 139

In den 1930er Jahren wurde schließlich das Individuum und Individualität auf eine höhere Stufe gestellt, ein Beispiel für diese Entwicklung stellen die beiden „Schulopern“ „Der Jasager“ und „Der Neinsager“ dar. Hier bekommt die Vernunft einen zentralen Stellenwert. Es wurde die Theorie von Deleuze und Guattari auf Brecht angewendet und dargestellt, dass auch Brecht bereits die revolutionäre Kraft des Wunsches erkannt hat.

Die späteren analysierten Stücke Brechts („Herr Puntila und sein Knecht Matti“ und „Der gute Mensch von Sezuan“) zeigen eine erneute Weiterentwicklung in seinem Denken auf. Brecht versucht vor allem im „Guten Menschen von Sezuan“, die Hauptfigur als guten Menschen darzustellen, ähnlich wie bereits die „Heilige Johanna der Schlachthöfe“, nur dass Shen Te im Vergleich zur Johanna nicht mehr naiv ist, daher erschafft sie ihren Alter Ego Vetter Shui Ta. Was sich hier vollzieht ist eine Rückkehr des Individuums als „Schizo“. Die gesellschaftlichen Verhältnisse lassen es nicht zu, dass jemand ethisch „gut“ ist, der Kapitalismus produziert den „Schizo“ - das Werden ist zugleich der Ausweg aus den bestehenden Verhältnissen – war es bei Kafka ein „Tier-Werden“, so ist es bei Brecht ein „Schizophren-Werden“, immer jedoch ein „Minoritär-Werden“. Im Stück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ gibt Brecht ein weiteres Beispiel dieses Schizophren-Werdens, wenn er von den zwei Seelen des Herrn Puntila spricht.

Das Kapitel „Handlungsfähigkeit“ hat sich mit dem Menschenbild des Autors auseinandergesetzt. Es wurde an dieser Stelle herausgearbeitet, dass Brecht seinen Figuren keinen breiten politischen Handlungsspielraum bietet, sondern dass eine Veränderung der ausbeuterischen Verhältnisse nur durch einen Zusammenschluss – im Kollektiv – stattfinden könne. Eine weitere politische Handlungsfähigkeit entstehe aus der Wunschproduktion, deren revolutionäre Kraft Brecht zum Beispiel im „Neinsager“ erkennt und darstellt.

Brechts Programm ist ein „volkstümlich-realistisches“, er ist ein großer Fürsprecher des „plumpen Denkens“. Wenn er versucht, komplexe ökonomische Zusammenhänge auf sein „Alfabet“ herunterzubrechen, das da lautet: *„Reicher Mann und armer Mann / Standen da und sahn sich an. / Und der Arme sagte bleich: / Wär ich nicht arm, wärst du nicht reich.“*²²⁷, dann ist das grob vereinfacht, aber es steckt doch ein wahrer Kern hinter den plumpen Gedanken.

Die Autoren und Autorinnen der Kritischen Theorie, vor allem aber Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, haben sich schon ausführlich mit Brecht auseinandergesetzt, für eine

²²⁷ Brecht (1967), GW 9, S. 513

aktuelle politikwissenschaftliche Lesart des Dramatikers ist die Kritische Theorie aber ungeeignet, da sie einerseits (hier vor allem Adorno) einen zu starren Kunstbegriff hat, und andererseits wesentliche Aspekte im Denken Brechts unterschlägt bzw. nichts damit anzufangen weiß, hier vor allem mit dem Werden. Daher standen die ersten Kapitel dieser Arbeit im Zeichen der Entwicklung eines aktuellen Kunstbegriffs, was mit Deleuze und Guattari und Jacques Rancière geschehen ist. Es wurde davon abgegangen, in Begriffen von Engagement, l'art pour l'art und radikal autonomer Kunst zu sprechen, stattdessen wurde ein politischer Kunstbegriff eingeführt, der schließlich auf den Autor angewendet wurde. Die Politik der Literatur hat das Engagement abgelöst, es wurde mit Deleuze und Guattari ein Kunstbegriff konzipiert, der die Kunst unabhängig von der Betrachterin und vom Betrachter und sogar unabhängig von der Schöpferin bzw. vom Schöpfer betrachtet. Es wurde schließlich mit Jacques Rancière dargelegt, dass die Kunst, in diesem Fall die Literatur als Literatur Politik betreibt und dass dies nicht mit dem persönlichen Engagement des Autors oder der Autorin in politischen oder sozialen Kämpfen gleichzusetzen sei. Hierfür war es notwendig, neben einem aktuellen Begriff der Kunst auch einen aktuellen Begriff der Politik herzuleiten. Dies wurde ebenfalls mit der Theorie von Jacques Rancière unternommen, der das Politische der Kunst dort verortet, wo sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt, ein raum-zeitliches Sensorium schafft.²²⁸

Es wurde zudem dargelegt, und das ist der wesentliche Grund für den Bedarf an poststrukturalistischer Theorie, dass Brecht selber bereits „rhizomatisch“ gedacht hat. Entgegen diverser Strömungen, die den Autor und seinen Wirkungsgrad geringschätzen, hat die Arbeit auch dargestellt, von welcher Bedeutung die Theorie Brechts heute immer noch ist. Um die Relevanz fürs Hier und Jetzt zu bestimmen, ist es eben von Nöten, eine poststrukturalistische Lesart der ausgewählten Stücke vorzunehmen. Zudem wurde versucht, herauszuarbeiten, wie Brecht angewendet werden müsse, damit er auch in der aktuellen Gesellschaft noch subversiv funktioniert. Dies ist über die sogenannte „maschinelle Verkettung“ der Brecht'schen literarischen Maschine mit einer revolutionären Maschine geschehen. Die Schnittstelle des Zusammenschlusses der beiden Maschinen, so wurde herausgearbeitet, ist der revolutionäre Wunsch, der produziert.

Schließlich hat eine Analyse des Stücks „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ deutlich

²²⁸ Rancière (2008a), S. 77

dargelegt, weshalb die kapitalistische Maschine unfähig ist, einen gemeinschaftsfähigen Code bereitzustellen und weshalb es für den Realisten Brecht keinen Sinn gemacht hat, eine Utopie zu verfassen. Wenn der Mensch dem Menschen ein Wolf ist, dann hat das nicht allzu viel Sinn. Und es wurde mit Walter Benjamin dargelegt, dass die bürgerliche Anarchie in Mahagonny eine „teuflische“ ist, dass im Kleinbürger der Unterschied zwischen der armen Seele und dem Teufel fließend ist.

Ein Ziel der Arbeit war es, Brecht aus dem verstaubten Eck hervorzuholen und darzustellen, dass die radikale Kapitalismuskritik des Autors von ungebrochener Aktualität ist. Dies ist durch ein „Experimentieren“ an ausgewählten Stücken des Autors mit der Theorie von Deleuze und Guattari geschehen. Dass dies durchaus sehr gut funktioniert, ist ein wesentliches Ergebnis dieser Arbeit. Es wurde zudem illustriert, dass das Denken von Deleuze und Guattari für die politische Theorie von großer Relevanz ist. In diesem Sinne wird – mit Michel Foucault gesprochen – vielleicht das 21. Jahrhundert deleuzianisch werden, es hat allerdings auch ein wenig den Anschein, als könnte es brechtisch werden.

V. Literatur

Adorno, Theodor W. (1998). *Noten zur Literatur*, Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main.

Althusser, Louis (2011). *Für Marx*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Balke, Friedrich (1998). *Gilles Deleuze – Reihe Campus Einführungen*, Frankfurt am Main.

Barthes, Roland (1974). *Die Lust am Text*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Barthes, Roland (1964). *Mythen des Alltags*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (1977). *Illuminationen – Ausgewählte Schriften 1*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (2007). *Wahlverwandtschaften – Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main.

Bieber, Alain (2009). *Vorsicht: Parasiten*, in: *Art-Magazin*, online:

http://www.art-magazin.de/kunst/20595/subversion_essay

Download vom 19.12.2011

Böhringer, Hannes (2007). *Fehlendes Volk – Über den Begriff des Ritornells in *Tausend Plateaus* und *Was ist Philosophie?* von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, in: Gente, Peter / Peter Weibel (2007). *Deleuze und die Künste*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 148 – 167.

Boltanski, Luc / Ève Chiapello (2006). *Der neue Geist des Kapitalismus*, UVK Verlag, Konstanz.

Brecht, Bertolt (1967). Gesammelte Werke Band 1 – Band 20, Werkausgabe Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Brecht, Bertolt (1966). Der Jasager und der Neinsager – Vorlagen, Fassungen und Materialien, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles (2003). Die einsame Insel – Texte und Gespräche 1953-1974, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles (2005). Schizophrenie & Gesellschaft – Texte und Gespräche 1975-1995, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles (1993). Unterhandlungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (1977a). Anti-Ödipus – Kapitalismus und Schizophrenie I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (1976). Kafka – Für eine kleine Literatur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (1977b). Rhizom, Merve Verlag, Berlin.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (2005). Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie, Merve Verlag Berlin.

Deleuze, Gilles / Felix Guattari (2000). Was ist Philosophie? Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Deleuze, Gilles / Michel Foucault (1977). Der Faden ist gerissen, Merve Verlag, Berlin.

Eagleton, Terry / Drew Milne (1996). Marxist Literary Theory – A Reader, Blackwell Publishing, Oxford.

-
- Elberfeld, Rolf (2000). Denkansätze zur buddhistischen Philosophie in China: Sheng Zhao - Jiazang – Fazang zwischen Übersetzung und Interpretation, Müller, Dirk, u. Dirk Strohmann Verlag, Köln.
- Ernst, Thomas, Patrizia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hg.) (2008). SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, transcript Verlag, Bielefeld.
- Foucault, Michel (1976). Mikrophysik der Macht – Michel Foucault über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin, Merve Verlag, Berlin.
- Fröschl, Karl-Anton. Territorien und Fluchtlinien,
http://homepage.univie.ac.at/karl.anton.froeschl/ts_zgwi_material/muehlbergerco/Territorien_und_Fluchtlinien.htm#_ednref3
Download vom 25.Oktober 2011
- Fühmann, Franz (1973). Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens, Hinstorff, Rostock.
- Gerlach, Thomas (2000). Die Herstellung des allseits verfügbaren Menschen. Zur psychologischen Formierung der Subjekte im neoliberalen Kapitalismus, in: UTOPIE kreativ, Heft 121/122 (November/Dezember 2000), S. 1052-1065.
- Guattari, Félix (2000). Wunsch und Revolution. Ein Gespräch mit Franco Berardi (Bifo) und Paolo Bertetto, Heidelberg: Das Wunderhorn 2000
- Hartmann, Frank. Wunschmaschine – Rhizom. Wollüstige Wucherungen als Modellstrategie gegen die kapitalistische Flexibilisierung – Notizen zu einem medienphilosophischen Konzept, online:
<http://homepage.univie.ac.at/Frank.Hartmann/docs/rhizom.pdf>
Download vom 14.01.2012

Karschnia, Alexander / Nicola Nord andcompany&Co. BRECHTBEATZ.

http://www.andco.de/media/alex_texts/Brechtbeatz.pdf

Download vom 17.05.2010

Knopf, Jan (2006). Bertolt Brecht – Leben Werk Wirkung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Knopf, Jan (2001). Brecht Handbuch in fünf Bänden. Band 1 Stücke, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart.

Lonitz, Henri Hg. (1994). Theodor W. Adorno / Walter Benjamin Briefwechsel 1928 – 1940, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Mieder, Wolfgang (1999). Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf – Zur sprichwörtlichen Dialektik bei Bertolt Brecht.

<http://www.trend.infopartisan.net/trd7899/t487899.html>

Download vom 12.08.2010

Nida – Rümelin, Julian / Monika Betzler (Hg) (1998). Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.

Rancière, Jacques (2002). Das Unvernehmen – Politik und Philosophie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Rancière, Jacques (2008a). Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Reihe POLYPEN bei b_books Verlag, Berlin.

Rancière, Jacques (2008b). Ist Kunst widerständig? - Merve Verlag, Berlin.

Rancière, Jacques (2008c). Politik der Literatur, Passagen Verlag Wien.

Raunig, Gerald (2005). Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Turia + Kant Verlag, Wien.

Raunig, Gerald (2008). Tausend Maschinen – Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung, Verlag Turia+Kant, Wien.

Sartre, Jean-Paul (2006). Was ist Literatur?, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.

Schneider, Norbert (2002). Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne: Eine paradigmatische Einführung, Reclam.

Simmel, Georg (1922). L'art pour l'art, in: ders.: Zur Philosophie der Kunst, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

Šubik, Christof (1982). Einverständnis, Verfremdung und Produktivität: Versuche über die Philosophie Bertolt Brechts, Verlag des Verbandes der Wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs, Wien.

Thomsen, Frank / Hans-Harald Müller / Tom Kindt (2006). Ungeheuer Brecht – Eine Biographie seines Werks, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Wechsel, Kirsten (2001). Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion – Engagierte Literatur bei Inger Christensen und Kjartan Fløgstad, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Weibel, Peter (2011). Interview: „Das Pathologische ist in der Gesellschaft“, online:

<http://derstandard.at/1324170158694/Filmpraesentation-Das-Pathologische-ist-in-der-Gesellschaft>

Download vom 19.12.2011

Weigel, Sigrid (2008). *Walter Benjamin – Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Wizisla, Erdmut (2004). *Benjamin und Brecht – Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Abstract

Die Arbeit nimmt eine politikwissenschaftliche Lesart ausgewählter Stücke Bertolt Brechts vor. Eingangs wird mit Hilfe der poststrukturalistischen Theorie von Gilles Deleuze, Félix Guattari und Jacques Rancière ein politischer Kunstbegriff hergeleitet, der dann auf Brecht angewendet wird. Den Maschinenbegriff von Deleuze und Guattari übernehmend wird in einem weiteren Schritt dargestellt, an welche Maschine die Brechtische literarische Maschine angeschlossen werden muss, damit sie in ihrer radikalen Gesellschaftskritik auch heute noch subversiv funktioniert. Schließlich wird die Analyse darstellen, dass Brecht in seinem materialistischen Theater davon abgeht, starre Persönlichkeiten zu zeichnen, seine Protagonisten und Protagonistinnen stellt er, ebenso wie die gesellschaftlichen Verhältnisse, durchwegs als veränderbar dar. Diese Veränderungen laufen nicht von einem fixen Zustand in einen anderen ab, sondern die These lautet, dass es sich hierbei um das von Deleuze und Guattari so beschriebene Minoritär-Werden handelt, das Aufspüren von Fluchtlinien aus dem kapitalistischen System. Die Figuren Brechts verändern sich meist dadurch, dass sie mit den gesellschaftlichen Ausbeutungsverhältnissen kapitalistischer Systeme in Berührung kommen. Die Analyse wird herausstreichen, in welche Richtungen dieses Werden in den ausgewählten Stücken stattfindet und was der Zweck des Werdens ist.

This thesis carries out a political-theoretical reading of selected plays of Bertolt Brecht. At the beginning stands a derivation of a political term of arts by means of post-structuralist theory of Gilles Deleuze, Félix Guattari and Jacques Rancière, which is then applied to Brecht. In a further step, by taking over the machine concept of Deleuze and Guattari, the thesis will show, onto which machine Brechtian literary machine will have to be connected to guarantee its radical and subversive critique of today's society. Eventually, the analysis will show, that Brecht comes off drawing rigid personalities in his materialistic theater. He points out the changeability of his figures and of the social conditions. These modifications do not proceed from one fixed state to another, yet the argument is, that this is the Deleuze and Guattari's so called becoming-minoritarian, the detection of vanishing lines out of the capitalist system. The transformation of Brechts figures is mostly the result of coming into contact with exploitation conditions of capitalist systems. The analysis will highlight the purpose of the becoming, and the directions, in which that becoming takes place in.

Lebenslauf – Harald Moser



Persönliche Daten

Geburtsdatum: 28.03.1982
Geburtsort: Vöcklabruck
Nationalität: Österreich
Adresse: Burggasse 128 / 47-49, 1070 Wien
E-Mail: heroldus@gmx.net

Ausbildung

1992 – 2001 Besuch des Bundesgymnasiums Vöcklabruck
Abschluss mit Matura 2001

2002 - 2012 Diplomstudium der Politikwissenschaften in Wien
Aus Interesse inskribiert in Germanistik und Skandinavistik

Berufserfahrung

2000 – 2009 jährlich ein 2-3monatiger Ferialjob als Angestellter bei der Firma Abatec Electronic AG in Oberösterreich

2005 – 2007 über die Leasingfirma AGO geringfügig beschäftigt in diversen Firmen
u.a. Saturn Gerngross, Herba Chemosan, Sanova als Lagermitarbeiter

2007 Aushilfe bei der Eröffnung des Wiener Theater-Koproduktionshauses brut Wien

2008 – 2009 Teilzeit-Mitarbeiter bei der Wiener Stadthalle als Biletteur

2009 – Okt. 2011 Teilzeit-Mitarbeiter im Zentrallager des AKH Wien

Besondere Qualifikationen

Sehr gute Englisch Kenntnisse in Wort und Schrift

Gute Französisch Kenntnisse in Wort und Schrift

Publikationen

gemeinsam mit MMag. Martina Berghaller (2010).

„Parallel zur Gesellschaft? Eine Untersuchung zur Grundversorgung von AsylwerberInnen in Oberösterreich“, in: Sieglinde Rosenberger (2010), (Hg.) „Asylpolitik in Österreich – Unterbringung im Fokus“, Facultas Verlag, Wien.