



Sonderdruck
aus
Beiträge zur Poetik des Dramas
Seiten 432—461

DAS EI DES KOLUMBUS?

von
KLAUS-DETLEF MÜLLER

1976
WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

Originalbeitrag.

DAS EI DES KOLUMBUS?

Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht ·
Dürrenmatt · Frisch · Walser

VON KLAUS-DETLEF MÜLLER

Nach der Lektüre von Brechts ›Arbeitsjournal‹ notiert Reinhard Baumgart:

Je genauer man in diesem Journal erfährt, wer er war (was für ihn heißt: wie er dachte und wie er arbeitete), desto klarer wird auch, daß dieser Klassiker, dieses ganz auf Lehre, Vorbildlichkeit, Verwertbarkeit eingerichtete Leben und Werk in der Literatur eigentlich keine Nachfolge hat. Vergeblich hat Brecht notiert: „das klassische hat ein moment der imitierbarkeit an sich“.

Kein Nachfolger, denn dafür etwa Namen wie Hartmut Lange, Heiner Müller oder Peter Hacks einzusetzen, würde die Lücke nur spürbarer machen.¹

Das Verhältnis des Klassikers zu seinen Epigonen beschreibt die bisher absehbare Wirkungsgeschichte Brechts auf zugleich zutreffende und unzulängliche Weise, denn damit ist nur die ästhetische Leistung realisiert. Will man aber nicht die inzwischen verjährte Konstruktion einer Isolierung der Dichtung unter Absehung von ihren politischen Implikationen wieder aufnehmen, dann muß man Brechts Anspruch, den er immer wieder historisch hergeleitet und begründet hat, ernst nehmen, das epische Theater sei das 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters', d. h. das zeitgemäße Theater schlechthin. Dieser Anspruch kann nicht auf die eigene Dramatik beschränkt sein. Wenn sie dennoch bislang ohne rechte Nach-

¹ Reinhard Baumgart, Bertolt Brechts Leben in der dritten Person. In: RB, Die Verdrängte Phantasie. 20 Essays über Kunst und Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied 1973, hier: S. 224 f.

folge geblieben ist, so sind dafür zwei Erklärungsmöglichkeiten denkbar: entweder der Terminus 'Theater des wissenschaftlichen Zeitalters' ist zu eng gefaßt, oder Brecht hat die Möglichkeit überschätzt, durch nur immanente Veränderungen im Bereich der Dramaturgie und Aufführungspraxis, d. h. auf dem Wege einer letzten Endes doch kontinuierlichen Fortsetzung der Tradition, eine einschneidende Funktionsänderung des Theaters herbeiführen zu können.

Diese Problematik zeigt sich insbesondere auch an der Weiterführung jenes Formtyps, den Brecht – ein Muster der Weltanschauungsdramatik des 16. Jahrhunderts wiederaufnehmend – für die Verwirklichung seiner darstellerischen Intentionen zur Perfektion ausgebildet hat: der dramatischen (Lehr-)Parabel.² Trotz gewisser Parallelen ist die Wiederbelebung und Fortführung dieses Formtyps Brechts eigene Leistung³, zugleich ist sie aber in einem so unmittelbaren Sinn Verwirklichung des epischen Theaters, daß eine Weiterführung unabhängig von dessen Prämissen nur sehr beschränkt möglich war.⁴ Von einigen Versuchen in der sozialistischen

² Bei der Darstellung der Brechtschen Parabelform greife ich auf die Ergebnisse meiner Untersuchung: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts, Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen 1967, ²1972 zurück (hier S. 146 ff., besonders S. 190 ff.). Zum Grundsätzlichen der Brechtschen Parabelform s. a. Johannes Goldhahn, Das Parabelstück Bertolt Brechts als Beitrag zum Kampf gegen den deutschen Faschismus, dargestellt an den Stücken ›Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‹ und ›Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui‹. Rudolstadt 1961; Hans Kaufmann, Bertolt Brecht. Geschichtsdrama und Parabelstück. Berlin 1962; sowie (Brecht in den Gesamtzusammenhang der deutschen Dramatik des 20. Jahrhunderts einordnend) Walter Hinck, Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen 1973.

³ Zu Recht weist Norbert Miller (Moderne Parabel? In: Akzente 6/1959, S. 200–213) darauf hin, daß „Bert Brecht der einzige (ist), der bewußt die Form der Parabel aufgenommen und erneuert hat“ (207). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Werner Brettschneider (›Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung‹. Berlin 1971, hier: S. 69).

⁴ Siehe hierzu Hinck (a. a. O., s. Anm. 2), der eine mögliche Fortsetzung nur im sozialistischen Theater (vor allem bei Hacks und Strittmater, bedingt auch bei Baierl, Heiner Müller und Lange) annimmt. Anders als Baumgart vermeidet er zwar den Vorwurf des Epigonalen, spricht aber in bezug auf den wichtigsten Brecht-Nachfolger Hacks von „unmittelbarer Abhängigkeit oder gar Nachah-

Dramatik abgesehen⁵ war die Parabelform bei den Autoren, die sie unter anderen Voraussetzungen als Brecht aufnahmen, bemerkenswert schnell verbraucht.

2

Noch kurz vor seinem Tode hat Brecht sich in Gesprächen mit Ernst Schumacher nachdrücklich zur Parabelform bekannt.⁶ Unter Berufung auf Lenins Gleichnis vom Besteigen hoher Berge führte er aus:

Die Parabel ist um vieles schlauer als alle anderen Formen. Lenin hat die Parabel doch nicht als Idealist, sondern als Materialist gebraucht. Die Parabel gestattete ihm, das Komplizierte zu entwirren. Sie stellt für den Dramatiker das Ei des Kolumbus dar, weil sie in der Abstraktion konkret ist, indem sie das Wesentliche augenfällig macht.⁷

In seinem ›Me-ti‹ hat Brecht die hier zitierte Parabel Lenins unter dem Titel ›Mi-en-lehs Gleichnis vom Besteigen hoher Berge‹ selbst als Parabelgeschichte erzählt.⁸ An diesem Beispiel lassen sich grundlegende Strukturmerkmale der Form ablesen.

Die Parabelgeschichte ist zweiteilig: der eigentlichen Gleichniserzählung geht die knappe Schilderung eines Sachverhalts voraus, aus dem sich die Parabelsituation ergibt. Lenin (Mi-en-leh) wird von Beobachtern aus der

„Ihren Voraussetzungen, ihren Intentionen und deshalb auch ihren Formen nach bleibt die Brechtsche Parabel unverwechselbar“ (166). Eine Verwendung der Parabelform im absurden Theater (Hildesheimer. Grass) führte ebenso zu ihrer Aufhebung wie die Versuche einer Weiterentwicklung bei Frisch (166 ff. 170 ff.).

⁵ Siehe hierzu jetzt: Wolfgang Schivelbusch, Sozialistisches Drama nach Brecht. Diss. Berlin (FU) 1972, Darmstadt/Neuwied o. J. (1974).

⁶ Ernst Schumacher, Er wird bleiben. In: H. Witt (Hrsg.), Erinnerungen an Brecht. Leipzig 1964, S. 326–340, hier besonders S. 334 ff.

⁷ a. a. O., S. 336

⁸ Brecht-Zitate nach: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden. Werk-Ausgabe edition suhrkamp. Frankfurt/Main 1967. Im folgenden abgekürzt als: wa. – Hier: wa 12, 425–428. Der Text des Gleichnisses selbst stammt wörtlich von Lenin (s. wa 12, 427, Anm.). S. hierzu auch wa 19, 372. Vgl. auch Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, Bd. 1, 1938 bis 1942. Frankfurt/Main 1973, S. 191.

Ferne Verrat an den Prinzipien der Revolution vorgeworfen; Entscheidungen pragmatischer Art, die er zu verantworten hat, scheinen im Widerspruch zur Lehre zu stehen, zu deren Verfechtern sich jene Unbeteiligten und Nichtbetroffenen aufwerfen. Ihr dogmatischer Rigorismus wird vom Erzähler in ein Bild (die Revolution als Sprung über eine Felsspalte) gefaßt, das, indem es die Situation scheinbar definitiv abschließt, in Wahrheit das vorausgesetzte Urteil in Frage stellt. Die dadurch implizit gestellte Frage eröffnet die Möglichkeit einer Rechtfertigung, die jene Beobachter zwar nicht zugestanden, durch ihre Selbstgerechtigkeit aber herausgefordert haben. So ergibt sich die Möglichkeit, das falsche Bild durch das Gleichnis zu korrigieren. Situation und Parabelerzählung stehen also im Verhältnis von Frage und Antwort. Es kann hier offenbleiben, wer die Frage stellt, da sie objektiv gegeben ist: sie wird durch das Fehlurteil aktualisiert, das Lenin veranlaßt, das in der vermeintlich abgeschlossenen Situation enthaltene Problem aufzudecken und zu erörtern. Dabei ist es strukturell bedeutsam, daß der Parabelerzähler betroffene und handelnde Figur des Geschehens ist, das im Gleichnis gedeutet wird.

Parabelgeschichte und Gleichnis sind durch die stereotype Formel: „Mi-en-leh sagte:“ verbunden.

Das Gleichnis eröffnet im Bild einen ganz neuen und durch die Logik des bildlichen Vorgangs zwingenden Deutungshorizont. Das falsche Bild des Sprungs über die Felsspalte wird durch das richtigere Bild der Erstbesteigung eines hohen Berges ersetzt, das die implizite Metaphorik der Situationsschilderung (Weg und Ziel) sinnvoll zu integrieren vermag. Zugleich ist es möglich, auch die Kritiker in die Gleichnishandlung einzubeziehen und dadurch eine umfassendere Deutung auf einer höheren Reflexionsstufe zu erreichen. Die scheinbaren Anwälte der Sache werden zu Zuschauern „aus ungefährlicher Ferne“, deren vorgebliche Besorgnis sich als Schadenfreude erweist und die in ihrem Verhalten praktizieren, was der Gegenstand ihres Vorwurfs ist: „alles beim Alten (lassen)“. Als besondere Pointe ergibt sich, daß ihre scheinheilige Kritik die Betroffenen gar nicht verunsichern kann, weil die Kritiker viel zu weit vom Schauplatz entfernt sind, als daß sie die Handelnden überhaupt erreichen könnten.

Um die formspezifischen Eigenschaften dieser Parabelgeschichte zu erfassen, ist es notwendig, von der Doppelverfremdung abzusehen, die sich aus ihrer Zugehörigkeit zum Me-ti-Komplex ergibt. Das ist um so leichter möglich, als die Einbettung der eigentlichen Parabelerzählung in einen

schon literarisch (im weiteren Sinne) vermittelten Kontext von der Tradition her geläufig ist: sie gilt für die Gleichnisse Jesu ebenso wie für die Ringparabel in Lessings ›Nathan dem Weisen‹ oder das Gleichnis vom Bauch und den Gliedern in Shakespeares ›Coriolan‹. Entscheidend ist lediglich, daß der Kontext vom Gleichnis her den Charakter historischer, d. h. außerästhetischer Wirklichkeit hat. Das ist für das vorliegende Beispiel gegeben, denn in der verfremdenden Abstraktion der 'chinesischen' Einkleidung bleibt die zugrundeliegende historische Situation deutlich erkennbar.

Das ist deshalb wichtig, weil sich die Parabel als literarische Zweckform aus ihrem Verhältnis zur außerästhetischen Realität konstituiert. Grundsätzlich ist sie die Übertragung eines pragmatischen Sachverhalts in ein geeignetes Bild. Sach- und Bildhälfte der vollständigen Parabelgeschichte hängen durch Analogie zusammen. Die herkömmliche aufklärerische Lehrparabel, jener Formtypus, auf den Brecht zurückgreift, „muß Zug um Zug ausdeutbar sein“⁹. Nun ist aber die analogische Übertragung des Sachverhalts in den Bildbereich des Gleichnisses, wie das Beispiel zeigt, nicht einfach Reproduktion. Vielmehr erfüllt und rechtfertigt sich die Analogie im Vorgang der Deutung. Die skizzierte Frage-Antwort-Struktur der Parabelerzählung macht deutlich, daß im Gleichnis zwar der Sachverhalt ein zweites Mal erzählt wird, daß diese zweite Erzählung aber eine qualitative Veränderung bedeutet. Der damit erreichte Zuwachs an Erkenntnis muß in einem dritten Schritt aus dem Vergleichsbereich in den Bereich des Vergleichenen rückübertragen werden. Dieser dritte Schritt bleibt hier ausgespart. Tatsächlich ist die strukturelle Zweiteiligkeit der Parabelgeschichte aber eine prinzipielle Dreiteiligkeit. Der dritte Schritt ist vom Hörer zu vollziehen: er muß die im Bild gewonnene Erkenntnis auf die Wirklichkeit zurückprojizieren. Brecht hat das in seiner Bearbeitung des Shakespeareschen ›Coriolan‹ drastisch verdeutlicht, indem er zwischen die Gleichniserzählung des Menenius Agrippa und die Deutung des Gleichnisses die nachdrückliche Aufforderung an die Zuhörer eingefügt hat:

Denkt!

Aufs Denken kommt es an. Denkt, denkt, denkt, denkt!¹⁰

⁹ Norbert Miller, *Moderne Parabel?* a. a. O. (s. Anm. 3) S. 203.

¹⁰ wa 6, 2402. Diese Aufforderung fehlt bei Shakespeare.

Darin ist das Formgesetz der Gattung ausgesprochen. Faktisch liegt der dritte Schritt der Parabelerzählung bereits voraus, denn auf ihm beruht die bildhafte Einkleidung des Parabelerzählers. Dieser ist ein Wissender, der sein Wissen vermittelt, indem er einen Denkvorgang provoziert. Insofern wird die Parabel immer schon vom Ende her und auf ein definiertes Ende hin erzählt. Dieses Vorwissen des Erzählers macht es möglich, daß die Parabelerzählung den gemeinten Sachverhalt von vornherein tiefer faßt und ihn durch die Erschließung neuer Dimensionen auf die Ebene einer höheren Bedeutsamkeit hebt. Abstraktion und Reduktion, aus denen sich die gleichnishafte Analogie konstituiert, bewirken zwar, daß „die Parabel hinkt“¹¹, werden jedoch aufgewogen, indem durch die Rückübertragung der im Bildbereich gewonnenen Erkenntnis in die zugrundeliegende Realität die Wirklichkeit auf einer höheren Reflexionsstufe wiedergewonnen wird. Die Parabel ist Vermittlung der unmittelbar erlebten zur gedeuteten und verstandenen Wirklichkeit, ein ästhetisches Medium in einem in seiner Ganzheit außerästhetischen Vorgang. Als Zweckform im spezifischen Sinne setzt sie die Existenz einer schon gedeuteten Wirklichkeit voraus, die im Vorwissen des Parabelerzählers fixierbar ist. Sie entfaltet sich deshalb nur im Geltungsbereich weltanschaulicher Systeme, in denen ein vorgängiges Einverständnis von Erzähler und Hörer vorausgesetzt ist.

3

Brecht greift auf den Formtypus der aufklärerischen Lehrparabel zurück. Er tut das freilich nicht nur in dem bisher beschriebenen Sinne einer Erneuerung der Kleinform, sondern seine Dichtung ist insgesamt nach dem Vorgangsmuster der Parabel strukturiert. Er versteht seine Dramatik als eine Möglichkeit, über die Gesetzmäßigkeiten aufzuklären, die die Wirklichkeit beherrschen, um dem Publikum den Schlüssel zur Bewältigung und Meisterung seiner Probleme auszuhändigen. Aufgabe des Thea-

¹¹ Schumacher, a. a. O. (s. Anm. 6), S. 336. Damit konzediert Brecht den Einwand Schumachers, daß die Parabel zu allgemein sei, um eine konkrete historische Situation angemessen zu erfassen, einen Einwand, den später die Kritik vor allem gegen Brechts ›Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher‹ tatsächlich geltend gemacht hat (s. hierzu Max Frisch, *Tagebuch 1966–1971*. Frankfurt/Main 1972, S. 214 f.).

ters ist es, den Zuschauern „die Welt als Objekt menschlicher Praxis zu erklären“¹². Den „sozialen Sinn“ der auf Erneuerung der Dramatik zielenden Experimente sieht er darin,

das Theater am Schluß instand [zu] setzen, mit künstlerischen Mitteln ein Weltbild zu entwerfen, Modelle des Zusammenlebens der Menschen, die es dem Zuschauer ermöglichen konnten, seine soziale Umwelt zu *verstehen* und sie verstandesmäßig und gefühlsmäßig zu *beherrschen*.¹³

Um die „Symptomatologie der sozialen Oberfläche“¹⁴ zu durchstoßen und zur Struktur der Erscheinungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit vorzudringen, zu ihrer Gesetzmäßigkeit, bedient sich das epische oder – wie Brecht es später exakter benannt hat – das dialektische Theater des Verfremdungseffekts. Als geeignetste Form der Verfremdung hat Brecht in dem erwähnten Gespräch mit Schumacher, unter Hinweis auf den ›Guten Menschen von Sezuan‹, die Parabel bezeichnet.¹⁵ Tatsächlich entspricht die Verfremdungstechnik in Konzeption und Anlage sehr genau dem parabolischen Verfahren. Sachhälfte und Bildhälfte der Parabel verhalten sich zueinander wie gesellschaftliche Wirklichkeit und verfremdende Darstellung. Dabei ist darauf hinzuweisen, daß ja die Sachhälfte der Parabelerzählung prinzipiell auch als außerästhetische Wirklichkeit gemeint ist. Wenn die verfremdende Darstellung darauf angelegt ist, die bedingenden Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlicher Erscheinungen sichtbar zu machen, so entspricht das dem Verfahren der Parabel, die Struktur einer zunächst undurchschaubaren Situation oder Problemstellung offenzulegen. Parabel wie episches Theater begnügen sich nicht damit, einen Erkenntnisakt zu provozieren, sondern sind praktisch ausgerichtet: die Erkenntnis wird um der Folgerungen für das Verhalten willen gesucht, sie ist als Orientierungshilfe für Hörer und Zuschauer gemeint. Beide Formen sind also ästhetische Vermittlungen, in denen sich eine qualitative Veränderung der Wirklichkeit vollzieht: aus einem unverstandenen oder unverständlichen Gegebenen wird eine durchschaubare Bedingung des Handelns. In der Parabelerzählung ist diese Struktur insofern deutlicher als

¹² wa 15, 293

¹³ wa 15, 294 f. Kursiv von mir

¹⁴ wa 15, 288

¹⁵ Schumacher, a. a. O., (s. Anm. 6) S. 335 f.

bei der Verfremdungstechnik, als der erste Schritt der Problematisierung der Wirklichkeit selbst Bestandteil der Geschichte ist – in beiden Formen bleibt aber der letzte Schritt, die Rückübersetzung der in der bildhaften Form angelegten Erkenntnis, dem Rezipienten überlassen. Beide Formen sind also zur Wirklichkeit offen und erfüllen sich ihrer Intention nach erst im außerästhetischen Bereich.

Bei Brecht ist dieser Vorgang dialektisch zu verstehen: das Theater ist Instrument der Bewußtseinsbildung und -veränderung. Nach dem für ihn maßgeblichen Dialektikmodell ist es ein Medium der Theorie, wobei am Ende der theatralischen Veranstaltung die Orientierung des veränderten Bewußtseins auf die durchschaute Wirklichkeit steht, mithin der Beginn der Praxis.

Die Tendenz des epischen Theaters zur Parabel ergibt sich folgerichtig auch aus dem, was Brecht den „gesellschaftlichen Funktionswechsel“ des Theaters¹⁶ genannt hat. Mit Nachdruck hat er sich dagegen gewandt, daß „dem Dichter seine eigene Welt zugestanden (wird)“, mit einer „eigenen Gesetzmäßigkeit“, die nur dadurch zustande kommt, daß durch die gleichmäßige Verzeichnung aller Elemente der Eindruck eines Ganzen entstehe.¹⁷ Es muß in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben, inwiefern das eine tendenziöse Entstellung des Konzepts der Autonomie der Kunst ist, wichtig ist vielmehr, daß die soziale und politische Neubegründung des Ästhetischen den Gegenstandsbereich der Dramatik verändert. Das von seiner aufklärerischen Funktion her definierte Theater bleibt notwendig mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit als ganzer verbunden, kann sich nicht auf die Eigengesetzlichkeit seiner Gebilde berufen und ist damit in der Wahl seiner Gegenstände durch deren objektive Bedeutung bestimmt. Das meint der immer wiederholte Hinweis auf die neuen oder zeitgenössischen Stoffe, die nach Brechts Selbstdeutung am Beginn seiner Theaterreform standen. Diese neuen Stoffe erfordern eine Darstellungsweise, durch die das herkömmliche Theater überfordert ist:

Schon zur Dramatisierung einer simplen Pressenotiz reicht die dramatische Technik der Heibel und Ibsen bei weitem nicht aus.¹⁸

¹⁶ wa 15, 314

¹⁷ wa 15, 298; vgl. auch wa 18, 157, wa 19, 329 f. und wa 15, 393 f.

¹⁸ wa 15, 197

Dieser Mangel erklärt sich daher, daß die wahrnehmbaren Erscheinungen der modernen Wirklichkeit keinerlei Aufschlüsse mehr über die Struktur dieser Wirklichkeit zu geben vermögen, daß also die herkömmliche symbolisierende Darstellungsweise nur Phänomene reproduzieren, nicht aber Zusammenhänge sichtbar machen kann. Im ›Dreigroschenprozeß‹ hat Brecht das Problem so beschrieben:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache „Wiedergabe der Realität“ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich „etwas aufzubauen“, etwas „Künstliches“, „Gestelltes“. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebte gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.¹⁹

Die Polemik richtet sich gegen die sozialkritische Dramatik des Naturalismus, der nach Brechts Ansicht nur eine Verdoppelung der undurchschauten Oberfläche liefert und dadurch eine praktikable Kritik verhindert. Zugleich wird aber ein Darstellungstypus gefordert, der auf eine neue Weise realistisch ist, indem er die Wirklichkeit zum Zwecke ihrer Erkennbarkeit arrangiert. Eine wesentliche Möglichkeit, diesem Anspruch zu genügen, ist die Parabel. Ihre Notwendigkeit ist mithin nicht allein in dem durch sie ermöglichten Erkenntnisakt begründet, sondern zugleich in der Struktur der modernen Wirklichkeit, die so sehr vermittelt ist, daß die wahrnehmbare und erlebbare Unmittelbarkeit keinen Aufschluß über die tatsächlichen Zusammenhänge mehr liefert: die Form dient also der Vereinfachung der komplizierten Beziehungen, die sich mit den neuen Stoffen ergeben.²⁰

Wenn das Theater sich in dieser neuen Funktionsbestimmung in einen Prozeß einordnet, der in seinem Anfang und seinem Ende außerästhetisch ist, so kann es die Verantwortung für das Prinzip, nach dem es die hier geforderte Vereinfachung seiner Abbildungen vornimmt, nicht mehr selbst übernehmen. Aus diesem Grund hat Brecht für das epische Theater

¹⁹ wa 18 161 f.

²⁰ wa 15, 198; vgl. auch wa 15, 236 f., wa 16, 919 f.

von Anfang an die Annäherung und funktionale Angleichung an die Wissenschaften gefordert. Damit ergibt sich ein zweiter Schlüsselbegriff, der dem der Parabel wesensverwandt ist und im Grunde nur eine inhaltliche Präzisierung darstellt: der des wissenschaftlichen Modells. Im Zusammenhang ist er entwickelt in Brechts größter und umfassendster, wenngleich unvollendeter theoretischer Schrift, dem ›Messingkauf‹.²¹

Die Parabelsituation ist hier mit der Exposition des Dialogs gegeben: die Erneuerung des Theaters wird durch einen Philosophen inauguriert, der als „Eindringling und Außenseiter“²² ausdrücklich die dramatischen Vorgänge für außerästhetische Zwecke in Anspruch nehmen will. Es geht ihm darum, die Gesetze zu erforschen, die das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen bestimmen, und er will dafür die Abbildungen verwenden, die das Theater von den Vorgängen unter Menschen herstellt. Von dieser neuen Zweckbestimmung her müssen die Theaterstücke dann aber so organisiert sein, daß die Realität *wiedererkannt* und *durchschaut* werden kann:

Es müssen die Gesetze sichtbar werden, welche den Ablauf der Prozesse des Lebens beherrschen. Diese Gesetze sind nicht auf Photographien sichtbar.²³

Unter diesem Anspruch wird das Theater zu einem Experimentiermittel für die Gesellschaftswissenschaften, das ähnliche Aufgaben übernimmt wie das physikalische Experiment für Naturwissenschaft und Technik²⁴: „die Dramatik (gleich) sich in ihrer Funktion den Wissenschaften an“²⁵, indem sie durch ihre „Darstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen den Zuschauern den Schlüssel für die Bewältigung ihrer gesellschaftlichen Probleme aushändig[t]“²⁶.

²¹ Zum ›Messingkauf‹ insgesamt s. Hans Mayer, Brecht in der Geschichte. Frankfurt/Main 1971, S. 183 ff.; Werner Hecht, Die Trompete und das Messing. In: Hecht, Sieben Studien über Brecht. Frankfurt/Main 1972, S. 108–139; Klaus-Detlef Müller, Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und ‚Linksabweichung‘ in Bertolt Brechts ‚Messingkauf‘. In: Text und Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I. München 1972, S. 45–71.

²² wa 16, 506 f.

²³ wa 16, 520

²⁴ wa 16, 508 u. passim, s. a. wa 19, 356

²⁵ wa 16, 540

²⁶ wa 16, 558

Der Gesetzesbegriff liefert die Analogie zu den Naturwissenschaften und zum Experiment als dem methodischen Prinzip naturwissenschaftlicher Forschung. Das experimentierende Verfahren wird dann weiter dahingehend präzisiert, daß es darum geht, Modelle als „plastische Darstellungen der Probleme“ zu entwickeln. Der Philosoph führt dazu aus:

Mein Gedanke war es nun, eure Kunst der Nachahmung von Menschen für solche Demonstrationen zu verwenden. Man könnte Vorfälle aus dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen, welche der Erklärung bedürftig sind, nachahmen, so daß man diesen plastischen Vorführungen gegenüber zu gewissen *praktisch verwertbaren* Kenntnissen kommen könnte.²⁷

Damit ist wiederum der Parabelvorgang beschrieben, denn das Modell ist eine durch einen Vorgang der Reduktion gewonnene bildhafte Abstraktion, die im vereinfachten Medium einen Erkenntnisvorgang ermöglicht, der durch Analogie mit der komplexeren Wirklichkeit zusammenhängt und sich nachträglich wieder auf sie übertragen läßt. Daraus ergibt sich eine Neubestimmung der dramatischen Kunst: sie ist definiert als

die Geschicklichkeit, Nachbildungen vom Zusammenleben der Menschen zu verfertigen, welche ein gewisses Fühlen, Denken und Handeln der Menschen erzeugen können, das der Anblick oder die Erfahrung der abgebildeten Wirklichkeit nicht in gleicher Stärke und Art erzeugen.²⁸

Vom Schauspieler fordert der Philosoph:

Wenn du fertig bist, sollte dein Zuschauer mehr gesehen haben als selbst ein Augenzeuge des ursprünglichen Vorgangs.²⁹

Experiment und Modell sind also Präzisierungen des parabolischen Verfahrens im Zusammenhang eines 'Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters', d. h. eines Theaters, das sich als Medium revolutionärer Bewusstseinsbildung versteht.

Damit ergibt sich eine weitere Dimension der Lehrparabel. Der Parabelerzähler ist seiner Aufgabe, ein Problem zu lösen, eine die Lebenspraxis betreffende Frage zu beantworten oder eine widerspruchsvolle

²⁷ wa 16, 529 f. Kursiv von mir

²⁸ wa 16, 644

²⁹ wa 16, 582

Situation zu meistern, ja nicht deshalb gewachsen, weil er ein *Weiser*, sondern weil er ein *Wissender* ist. Das Vorwissen, das dem Parabelerzähler die Möglichkeit bietet, das gestellte Problem zu lösen, bestimmt die Verfahrensweisen der parabolischen Einkleidung. Zugleich ist die Gültigkeit der Parabel durch den Denk- und Wissenshorizont, aus dem sie sich konstituiert, begrenzt. Wo er nicht akzeptiert ist, da endet die praktische Bedeutung der angebotenen Lösung, die ja den eigentlichen Gehalt dieser Zweckform ausmacht. Eine ästhetische Rezeption ist dann zwar immer noch möglich, sie stellt aber eine Verkürzung der genuinen Formintention dar, die weithin außerästhetisch ist, insofern sie Handlungsanweisung sein will.

Brecht hat auch dieses zentrale Problem der Parabel reflektiert. Auf die Aufforderung, das Theater zur Herstellung von Modellen und zur Durchführung von Experimenten zu verwenden, kommt im ›Messingkauf‹ sofort der Einwand, daß „man diese Demonstrationen nicht einfach ins Blaue hinein veranstalten kann“³⁰. Nun ist zwar der Philosoph, der die Funktionsänderung der Dramatik herbeiführen und den „Umbau des Theaters in das Theater des Philosophen“³¹ bewirken will, als Marxist eingeführt, so daß die Zielrichtung des Experiments an sich schon deutlich ist. Es wird aber noch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die marxistische Lehre als „Wissenschaft über das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen“, d. h. als Methode, die Welt anzuschauen (nicht als weltanschauliches System), „die Gesichtspunkte liefert“.³² Nur unter dieser Voraussetzung ist die Erneuerung der seit der Aufklärung in Vergessenheit geratenen Lehrparabel durch Brecht überhaupt möglich.

Zugleich ist damit aber auch ihre Grenze bezeichnet, denn die in der modernen Literatur allenthalben beobachtete Wiederkehr der Parabel³³

³⁰ wa 16, 530

³¹ wa 16, 500

³² wa 16, 530

³³ Siehe Norbert Miller, *Moderne Parabel? a. a. O.* (s. Anm. 3); Werner Bretschneider, *Die moderne deutsche Parabel. A. a. O.* (s. Anm. 3). Außerdem: Clemens Heselhaus, *Kafkas Erzählformen*. In: DVjs 26/1952, S. 253–276; Werner Heldmann, *Die Parabel und die parabolischen Erzählformen bei Kafka*. Diss. Münster (Ms.) 1953; Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*. Bonn 1958 (besonders S. 15 ff.); Klaus-Peter Philippi, 'Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: DVjs 43/1969, S. 297–332.

realisiert einen anderen Formtypus, den der 'schwebenden Parabel', die sich nicht mehr in einem formulierbaren weltanschaulichen System bewegt und damit auch keine Auflösung zu einem eindeutig faßbaren Sinn mehr zuläßt: der Zusammenhang mit der Wirklichkeit ist zwar spürbar, die Vermittlung ist aber nicht mehr geleistet und wohl auch nicht möglich. Wenn Brecht diesem Dilemma entgeht, so hängt das in erster Linie wohl damit zusammen, daß er die Parabel als wissenschaftliches Modell definiert und von vornherein auf ihre vermittelnde Funktion anlegt, indem er den ästhetischen Vorgang als Bestandteil eines in seiner Ganzheit außer-ästhetischen Erkenntnisprozesses bestimmt und damit an die rhetorische, nicht poetische Tradition der Parabeldichtung anknüpft. Während die poetische Form der 'schwebenden Parabel' ästhetische Geschlossenheit mit der Fähigkeit verbindet, die Parabelsituation zu problematisieren und in eine unübersehbare und unlösbare Komplexität zu öffnen, bietet die Lehrparabel Lösungen im Rahmen eines vorgegebenen Deutungszusammenhangs. Damit wird sie gegenüber der unendlichen Offenheit der schwebenden Parabel zu einer Form der Endlichkeit. Das gilt jedoch nur im ästhetischen Sinne, dann in ihrer Funktionalität bezieht sie sich ja auf die Wirklichkeit als Ganzes, so daß ihr eigentlicher Horizont die Totalität des Wirklichen selbst ist. Dadurch erfährt der an sich richtige Eindruck der Endlichkeit eine grundlegende Einschränkung. Daß die Lehrparabel auch strukturell eine offene Form ist, wird noch zu zeigen sein.

Zur Parabelsituation als Teil einer historischen oder fiktiven Wirklichkeit und zu ihrer Verfremdung ins Gleichnis (der eigentlichen Parabelgeschichte) muß als drittes formbestimmendes Element der Parabelerzähler hinzukommen, der die Wirklichkeit in die erhellende Analogie des Bildes übersetzt und die Übertragung der im Gleichnis gewonnenen Erkenntnis in die Wirklichkeit veranlaßt. Die Figur des Parabelerzählers macht deutlich, daß die Parabel eine genuin epische Form ist. Die Konzeption der Brechtschen Dramatik als episches Theater kommt diesem Grundzug entgegen und begründet eine prinzipielle Affinität der Strukturen. Brecht hat eine Fülle von Lösungen gefunden, um die Erzählerfunktion in mehr oder weniger mittelbaren Formen in die dramatische Darbietung zu integrieren³⁴; zu erinnern ist an den Song (etwa ›Dreigroschenoper‹,

³⁴ Zur Analyse der epischen Elemente in Brechts Dramaturgie s. besonders Andrzej Wirth, Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. In:

›Die Mutter‹, ›Mutter Courage‹), an Prolog und Epilog (etwa ›Puntilla‹, ›Arturo Ui‹, ›Der Hofmeister‹), an historisierende und kommentierende Szenenüberschriften (besonders ›Die Mutter‹, ›Mutter Courage‹, ›Galilei‹) und schließlich an die Figur des Sängers im ›Kaukasischen Kreidekreis‹, in dem der Erzähler unmittelbar zur Figur wird. Grundsätzlich realisieren diese epischen Elemente ein „kommentarisches Element in der Darstellung“³⁵, wie es der ›Messingkauf‹ für die gesellschaftskritische Dramatik fordert. In zwei Fällen wird die Formintention der Erzählerfunktion in besonderer Weise deutlich. Sie sind im Hinblick auf die Parabelform vor allem zu beachten. In einem Zwischenspruch nach der 8. Szene von ›Mann ist Mann‹ heißt es:

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.³⁶

Behauptung und Beweis bilden die Sach- und Bildhälfte einer Parabelerzählung, Brecht selbst führt sich als Parabelerzähler ein und erweist damit das in der Parabelhandlung dargestellte Problem als eines, das sich in seiner Wirklichkeit und damit in der historischen Realität stellt.

Noch deutlicher ist das zweite Beispiel. Das „Greuelmärchen“ ›Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‹ beginnt mit einem Vorspiel, in dem der Theaterdirektor die Entstehung des Stücks erläutert: dem Stückeschreiber, d. h. Brecht (der sich auch hier wieder namentlich nennt³⁷), wird die Frage gestellt, was er von der die politische Praxis bestimmenden Rassentheorie hält. Darauf entgegnet er folgendermaßen:

[. . .] ich seh einen Unterschied.
Aber der Unterschied, den i c h seh
Der ist größer als der zwischen den Schädeln nur
Und der hinterläßt eine viel tiefere Spur

Sinn und Form, 2. Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1957, S. 346 ff.; Walter Hinc, Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen 1959, 1966; Reinhold Grimm, Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werks. Nürnberg 1959.

³⁵ wa 16, 527

³⁶ wa 1, 336 kursiv von mir

³⁷ wa 3, 912

Und der entscheidet über Wohl und Weh.
 Und ich will ihn euch auch nennen gleich:
 Es ist der Unterschied zwischen arm und reich.
 Und ich denke, wir werden so verbleiben
Ich werde euch ein Gleichnis schreiben
 In dem *beweis* ich es jedermann
 Es kommt nur auf diesen Unterschied an.³⁸

Hier ist die Parabelsituation direkt als historische Wirklichkeit wiedererkennbar, Brecht selbst gibt sich als von ihr unmittelbar Betroffener (Emigrant) zu erkennen und tritt als deutender (beweisender) Parabelerzähler auf.

Damit ist eine Grundkonstellation bezeichnet, die im weiteren Sinne für das epische Theater insgesamt gilt: die Stücke sind von Brecht veranstaltete Demonstrationen zur Belehrung des Publikums. Dabei verdient die ausdrückliche Identität von Autor und Erzähler Beachtung. Sie ist gewiß nicht in dem Sinne gemeint, als stilisiere sich Brecht hier zum großen Parabelerzähler, der wie Jesus, Nathan der Weise oder im zitierten Beispiel auch Lenin die Autorität der Lehre in seiner Person vertreten kann. Die Erzählfunktion – die ästhetische Seite des Problems – ist vielmehr eine Objektivierung des Selbstverständnisses als marxistischer Stückerreiber. Es drückt sich in den Rollen aus, in denen der Erzähler in Erscheinung tritt: als Philosoph, als Weiser, als Lehrer.³⁹ Gleichwohl wäre es voreilig, wollte man aus der Funktionalisierung der Erzählerrolle zu einer im Grunde anonymen objektiven Vermittlungsinstanz den Schluß ziehen, die Selbsteinführung als Person sei lediglich ein Verfremdungsvorgang. Mag das der Intention nach bei ›Mann ist Mann‹ immerhin der Fall sein, so reicht die Substanz doch tiefer. Denn wenn Brecht als Autor, d. h. als historische Person, in die Rolle des Parabelerzählers eintritt, dann hebt er von vornherein die ästhetische Distanz der Parabel zur Wirklichkeit des Publikums auf und leistet jene Vermittlung, auf die die Form angelegt ist. Ist der Erzähler grundsätzlich Teil der im Gleichnis

³⁸ wa 3, 910. Kursiv von mir

³⁹ Auf die Frage Käthe Rülidkes, was sie in einem Zeitschriftenaufsatz über ihn schreiben solle, hat Brecht geantwortet: „Schildern Sie mich einfach als das, was ich bin, als Lehrer.“ (Nach Hans Mayer, Bertolt Brecht und die Tradition. In: Mayer, Brecht in der Geschichte. Frankfurt/Main 1971, S. 17.)

gedeuteten Wirklichkeit, die durch ihn bewußt gehalten wird, so ist hier darüber hinaus jener Schritt vollzogen, der die Formintention des epischen Theaters begründet: Deutung der zeitgenössischen Realität zu sein. Es wiederholt sich jener Vorgang, der in der interpretierten Parabelgeschichte deutlich war, indem die Erzählerfigur (Mi-en-leh) sich als historische Persönlichkeit (Lenin) erkennen ließ, Formprinzip und gehaltlicher Sinn also identisch wurden.

Zusammenfassend lassen sich damit vier Gesichtspunkte nennen, die Brechts Affinität zur Lehrparabel begründen:

1. der durchgängige Bezug der Dichtung zur außerästhetischen Wirklichkeit;
2. die Verbindlichkeit einer Lehre, die Wissen begründet (Marxismus);
3. die Verfremdungstechnik;
4. die epische Darbietungsweise.

4

Brecht hat das Wesen der Parabel aus seiner Sicht einmal sehr prägnant beschrieben, indem er die folgende Unterscheidung vornahm:

so ist der GALILEI in meiner Produktion immerhin interessant als gegenbeispiel zu den Parabeln. dort werden *ideen verkörpert*, hier eine materie gewisser *ideen entbunden*.⁴⁰

Der Parabel liegt also die zu verkörpernde Idee voraus, sie ist die szenische Gestaltung einer Abstraktion, der schon gedeuteten Wirklichkeit. Was den ›Galilei‹ angeht, so hat Brecht die der Parabel entgegengesetzte Haltung dahingehend präzisiert, daß er das Stück „ohne jede absicht, etwas zu beweisen, [...] der überlieferten geschichte folgend“ konzipiert habe.⁴¹ Die Äußerung bezieht sich allerdings auf die 1. Fassung, die Galilei als listigen Verteidiger der Wissenschaft schildert. Wenn die 2. Fassung diese Tendenz in ihr Gegenteil verändern und lediglich durch eine Änderung des Schlusses nun den Verrat des Wissenschaftlers an der

⁴⁰ Bertolt Brecht, Arbeitsjournal Bd. 2, 1942 bis 1955. Frankfurt/Main 1973, S. 747. Hervorhebung von mir.

⁴¹ ebd.

Gesellschaft als Sündenfall der Naturwissenschaft zur Anschauung bringen kann, so zeigt sich freilich, daß die Idee nicht aus der Materie – dem historischen Stoff –, sondern aus der Aktualität des Stückeschreibers entbunden wurde, daß also in letzter Konsequenz auch in diesem Stück Ideen verkörpert werden.⁴²

Der wirkliche Unterschied zwischen dem ›Galilei‹ und den Parabelstücken liegt im Formalen, insofern das Stück – ähnlich wie ›Die Gewehre der Frau Carrar‹ und ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹ – sich der Form des aristotelischen Theaters, der Einfühlungsdramatik, wieder annähert. Demgegenüber hat die demonstrative Darstellungs- und Spielweise der anti-aristotelischen Dramatik, des eigentlichen epischen Theaters, von vornherein eine parabolische Tendenz. Über die Berliner Aufführung der ›Mutter‹ im Jahre 1932 schrieb Brecht:

Die einzelnen Szenen wirkten wie Gleichnisse. Was vorgezeigt wurde, konnte in vielen Ländern vorgehen, überall, wo Zustände und Bewegungen wie die eben geschilderten vorkamen.⁴³

Die einzelnen Gleichnisse bezeichnen hier typische Phasen des revolutionären Kampfes. Sie fügen sich in eine Reihe, die insgesamt am Beispiel der russischen Revolution ein idealtypisches Gleichnis der proletarischen Revolution vorführt. Pelagea Wlassowa verkörpert dabei den Typ des anonymen Revolutionärs, der proletarischen Masse, und deren Weg von dumpfer Verzweiflung angesichts der unerträglichen Lebensbedingungen über zunächst intuitives, dann von der marxistischen Gesellschaftslehre vermitteltes deutliches Bewußtwerden ihrer Lage zum revolutionären Kampf in seinen verschiedenen Phasen bis zum Sieg der Revolution. Es handelt sich um einen typisierten historischen Lernprozeß, der in der politischen Praxis zur befreienden Tat führt. Das Stück verfährt dabei in der Weise, daß die Einzelgleichnisse zugleich die marxistische Revolutionstheorie und den Verlauf der russischen Revolution veranschaulichen.

In ähnlicher Weise folgt die Dramaturgie der ›Heiligen Johanna der

⁴² Darauf bezieht sich auch Ernst Schumachers Kritik. Mit Recht weist er darauf hin, daß Brecht, um die Gegenwart zu treffen, die Geschichte tendenziös behandeln mußte (Ernst Schumacher, *Drama und Geschichte*. Bertolt Brechts ›Leben des Galilei‹ und andere Stücke. Berlin 1966, ²1968, besonders S. 196 f.).

⁴³ wa 17, 1070 f.

Schlachthöfe, wie Käthe Rülcke nachgewiesen hat⁴⁴, den Gesetzen der marxistischen Krisentheorie. Innerhalb des idealtypischen Krisenverlaufs wird am Beispiel Johanna die Rolle des revisionistischen kleinbürgerlichen Bewußtseins gezeigt, das durch sein Versagen in der revolutionären Situation unfreiwillig den entscheidenden Beitrag zur Stabilisierung der schlechten Ordnung liefert. Wiederum handelt es sich um einen Lernprozeß: allerdings kommt Johanna Einsicht, daß „nur Gewalt (hilft), wo Gewalt herrscht“⁴⁵, zu spät, so daß sie nicht mehr zur Praxis werden kann. Das ist nicht nur als historische Aufklärung über die Weltwirtschaftskrise gemeint, wie es den Anschein haben könnte, sondern als Parabel über die Konsequenzen eines falschen Bewußtseins oder einer verspäteten Erkenntnis: das Publikum ist gehalten, den Schritt, den Johanna erst angesichts ihres Todes und folgenlos tut, rechtzeitig zu vollziehen und damit zur gesellschaftsverändernden Praxis überzugehen.

Das ist eine ähnliche Konstellation wie in der ›Mutter Courage‹, zu der Brecht ausgeführt hat:

Dem Stückeschreiber obliegt es nicht, die Courage am Ende sehend zu machen [...], ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht.⁴⁶

Man wird grundsätzlich davon ausgehen können, daß die Darstellung eines Lernprozesses (oder seines Ausbleibens) ein besonders geeigneter Parabelgegenstand ist, weil er die innere Form der Parabel selbst darstellt, insofern sie auf die Vermittlung eines Lernprozesses angelegt ist.⁴⁷ Dabei ist wiederum die Offenheit der dargestellten Vorgänge, wie sie in dieser

⁴⁴ Käthe Rülcke, Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: *Sinn und Form* 11/1959, S. 429 ff.

⁴⁵ wa 2, 783

⁴⁶ wa 17, 1150

⁴⁷ Vgl. hierzu: Brecht, *Arbeitsjournal* Bd. 1, a. a. O. (s. Anm. 40) S. 225. – Das gilt auch schon für Lessing. Der ›Nathan‹ ist strukturell als Doppelgleichnis angelegt. Die dramatische Handlung beginnt dort, wo die Ringparabel geendet hatte, bei der Zerstörung der (Menschheits-)Familie durch das Glaubensvorurteil. Insofern führt die Handlung analytisch zum parabolisch geschilderten Ausgangspunkt der verborgenen Gemeinschaft der Entzweiten, zur Familie als dem Menschheitssymbol, zurück. Dem Lernprozeß der Figuren muß ein analoger Lernprozeß des Publikums entsprechen, das gleichnishafte Geschehen als Bild der Menschheitsgeschichte begreift und den humanitären Gehalt realisiert.

Beziehung sowohl für die ›Heilige Johanna der Schlachthöfe‹ als auch für die ›Courage‹ deutlich wird, nichts anderes als die prinzipielle Öffnung der Parabel zur Wirklichkeit, die Aufhebung ihrer ästhetischen Abgeschlossenheit. Sie entspricht einem Wesensmerkmal des epischen Theaters, das, wie zuerst Hinck gezeigt hat⁴⁸, auf eine Fortsetzung in der Wirklichkeit angelegt ist. Die grundsätzliche parabelhafte Unabgeschlossenheit ist am eindeutigsten verwirklicht in der Parabel vom ›Guten Menschen von Sezuan‹, wo die Öffnung zum Publikum direkt formuliert wird:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß:
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
[...]
Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.
[...]
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!⁴⁹

Nicht immer liegt die strukturelle Offenheit der Form so zutage wie in diesem Beispiel, nachweisbar ist sie aber in allen Fällen.

Aus dem bisher Gesagten läßt sich bereits unschwer folgern, daß die Brechtsche Dramatik sich nicht von den Figuren her aufschlüsseln läßt, wie das von Interpreten und Regisseuren immer wieder versucht wurde. Der Reduktionsvorgang, der die Wirklichkeit zum Modell stilisiert, bestimmt zugleich die Dimensionen des Dramenpersonals. Die Parabel ist sinnbildliche Handlung, die Personen sind demgemäß funktional entworfene Figuren zur Auslegung der Fabel, in der Brecht – wie Aristoteles – die „Seele des Dramas“⁵⁰ sah. Das bedeutet nicht, daß die Figuren zu blutleeren Abstraktionen verkümmern müßten – die Praxis beweist ja das Gegenteil. Das bedeutet aber, daß sie ihre Eigenschaften, ihre Komplexität und Widersprüchlichkeit ausschließlich von der Fabel her erhalten und nur vom Handlungsganzen aus verständlich werden.⁵¹ Vor allem

⁴⁸ Siehe hierzu Hinck, a. a. O. (s. Anm. 34) S. 79 ff.

⁴⁹ wa 4, 1607

⁵⁰ wa 16, 667

⁵¹ Als eine wesentliche Qualität des von ihm hochgeschätzten Kriminalromans hat Brecht gerühmt, daß in ihm „nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden“ (wa 19, 452). Damit ist zugleich die Personengestaltung des epischen Theaters beschrieben.

Brechts eigene Inszenierungen haben deutlich gemacht, daß jede Eigenschaft, jede Verhaltensweise, jede individuelle Regung der Figuren aussagekräftig für das Gesamtgeschehen, ‚gestisch‘ ist. Die überaus reiche szenische Phantasie, die den Reichtum der Figuren begründet, entwickelt sich immer von der Fabel her: die Figur ist also funktional synthetisch aufgebaut und damit nicht aus sich selbst erklärbar. Die Widersprüchlichkeit, aus der Brecht ausdrücklich das Lebendige der Figuren herleitete, ist die der Wirklichkeit selbst. Die Dramen sind deshalb nur von der Handlung her zu verstehen.

5

Insgesamt ergibt die Strukturbeschreibung des Brechtschen Parabeltypus, daß die einzelnen Formelemente – Verfremdung, epische Darstellung, Öffnung zur Wirklichkeit – von der materialistischen Dialektik her organisiert sind und auch zu ihr zurückführen, insofern die Lehrhaftigkeit der Parabel an eine in bestimmter Weise gedeutete Wirklichkeit gebunden ist: die Lehrwirkung ergibt sich aus dem dialektischen Theorie-Praxis-Verhältnis.

Diese Voraussetzungen gelten für diejenigen Autoren, die nach Brecht mit der Parabelform experimentiert haben, nicht mehr. Insbesondere fehlt der durch die Wirkungsgeschichte des epischen Theaters widerlegte Glaube an die unmittelbar gesellschaftsverändernde Potenz der Dramatik. Unter dieser Prämisse wird die Aufklärung um ihre praktische Dimension verkürzt, die Handlungsanweisung ist bestenfalls virtuell, Skepsis und Resignation sind im Appell immer schon mitenthalten. Wenn Brecht noch davon überzeugt war, daß die gesellschaftliche Wirklichkeit von Gesetzen beherrscht ist, deren Aufdeckung Voraussagen über künftige Entwicklungen und Alternativen zu aktuellen Abläufen zuläßt, so begnügen sich Dürrenmatt, Frisch und Walser, die wichtigsten der Autoren, die die Form selbständig aufgegriffen haben, mit Modellanalysen ohne die Perspektive einer Veränderung. Für die solchermaßen verkürzte Parabel verwendet man zweckmäßiger den Begriff des Modells, der hier nicht als Terminus technicus gemeint ist,⁵² sondern als Hinweis darauf, daß die

⁵² Zur Problematik einer systematischen Unterscheidung zwischen Parabel und Modell, wie sie für Frisch von Helmut Krapp (›Das Gleichnis vom verfälsch-

Kontinuität der Formen den grundlegenden Unterschied des Gehalts nicht verdecken darf. Die Parabel ist bei Brecht nicht nur eine ästhetisch-poetische Darstellungsweise, sondern wesentlich ein Theorie-Praxis-Verhältnis. Der Verzicht auf den Anspruch der Praxis oder seine Reduktion zum moralischen Appell (wie er implizit bei Dürrenmatt und Frisch gegeben ist) bewahrt im wesentlichen nur die Parabelform, eben das durch Abstraktion und Reduktion hergestellte Modell der Wirklichkeit.

Mit dem Verzicht auf die Praxis geht eine für die Modell-Form typische, wenngleich in sehr unterschiedlichem Ausmaß realisierte Tendenz einher: die Gefahr unverbindlicher Abstraktheit. Das Modell neigt dazu, sich immer weiter von der historischen Wirklichkeit zu entfernen, die in Brechts Parabeln stets greifbar blieb, sei es als eindeutig identifizierbarer historischer Zusammenhang, sei es als Bewegungsgesetz aktueller gesellschaftlicher Erscheinungen. Die theatertechnisch notwendige Vereinfachung setzte die Wissenschaftlichkeit der zugrundeliegenden Analyse nicht außer Kraft⁵³, während bei Dürrenmatt – in abgeschwächter Form auch bei Frisch – das Modell die Tendenz hat, durch Vereinfachungen auf Kosten der Wirklichkeit Geschlossenheit zu erreichen und damit auf schlechte Weise abstrakt zu werden: das formgeforderte Wiedererkennen bezieht sich auf Gegenstände, die es so gar nicht gibt.

6

Dürrenmatt geht davon aus, daß eine nicht mehr nur widersprüchliche, sondern widersinnige Wirklichkeit nicht mehr zu verändern, sondern nur

ten Leben«. In: *Spectaculum* 5/1962, S. 282–285, besonders S. 283) und Hellmuth Karasek (›Max Frisch‹, Velber 1971, S. 81) vorgeschlagen wurde, vgl. Hindk, a. a. O. (s. Anm. 2) S. 175 f. Die Einwände bestehen zu Recht, wenn man 'Modell' als einen eigenen Dramentyp versteht: ich verwende den Terminus zur Charakterisierung der verkürzten Parabel.

⁵³ Einzige Ausnahme ist das zu Recht vielkritisierte späte Stück ›Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher‹, das wegen seiner ungenauen und teilweise falschen Tendenz in seiner Wirkung notwendig unverbindlich blieb. Es wäre zu überlegen, ob dieses Stück nicht ein Indiz dafür ist, daß die hier dargelegte historische Entwicklung der Form, die zu ihrer Auflösung führt, auch für Brecht selbst gilt.

noch zu ertragen ist⁵⁴ und wendet sich mit einer Art Galgenhumor der Komödie zu, die sich als Groteske realisiert. Während er in seiner Prosa zur Form der 'schwebenden Parabel' greift (einleuchtendstes Beispiel ist die Erzählung ›Der Tunnel‹), tendieren die gesellschaftskritischen Komödien, die als Modelle konstruiert sind, zum Paradox. Allerdings ermöglicht vor allem in den frühen Stücken ein weltanschauliches Analogon, die Idee des „mutigen Menschen“, eine vorläufige Lösung und rettet die Komödie⁵⁵: spätestens mit den ›Physikern‹ ist auch dieses Konzept verbraucht, so daß keine andere Perspektive bleibt, als die Ermutigung, dem Widersinn gefaßt ins Auge zu blicken. Das ist von der gehaltlichen Seite her weder besonders tiefsinnig noch sehr differenziert. So ist es auch nicht gemeint, denn Dürrenmatt hat sich vom engagierten Theater nachdrücklich distanziert:

Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele.⁵⁶

Das Modell ist also nicht Medium der Aufklärung, sondern Spielsituation. Der Handlungsablauf folgt nicht erkannten Gesetzmäßigkeiten, sondern ausdrücklich dem „Einfall“⁵⁷, d. h. der Willkür der szenischen Phantasie. Damit ist das für die Parabel konstitutive Analogieverhältnis von Wirklichkeit und Bild aufgegeben: die Dramatik wird wieder autonom. Ihre Wirkung beruht nicht auf ihrem Erkenntniswert, sondern auf der Konsequenz des grotesk-paradoxen Geschehens, der inneren Stimmigkeit der komödienthaften Konstruktion, die aus sich heraus einleuchten muß, ohne daß sich die Frage nach dem analogischen Erkenntnisgehalt überhaupt stellt. Das Modell wird zum Denkspiel.

⁵⁴ Siehe Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*. In: Dürrenmatt, *Theater-Schriften und Reden*. Zürich 1966, S. 92–131. Hier: S. 122 f.

⁵⁵ ebd., S. 123

⁵⁶ ebd., S. 92

⁵⁷ ebd., S. 121

Die Parabel ist eine asketische Form, in der die dichterische Phantasie sich nur im Rahmen eines vorgegebenen Deutungsspielraums entfalten kann. Wenn Dürrenmatt sich über diese Prämisse der Form hinwegsetzt und seine Modelle nur durch eine vage Analogie zur Wirklichkeit eben noch als solche legitimiert, so bleibt Max Frisch in seinen beiden parabelhaften Stücken ›Biedermann und die Brandstifter‹ und ›Andorra‹ dem Formgesetz der Brechtschen Parabeln noch vergleichsweise nahe.

Ausgangspunkt ist für Frisch allerdings nicht die objektiv (wissenschaftlich) gedeutete, sondern die subjektiv (existentiell) erfahrene Wirklichkeit⁵⁸, in der die historischen Fakten nur Anlaß und Exempel, nicht aber Gegenstand sind. Dieser unterschiedliche Ausgangspunkt hat Hellmuth Karasek⁵⁹ zu einer von der Forschung weithin akzeptierten Unterscheidung zwischen Parabel und Modell veranlaßt: während die (Brechtsche) Parabel *von* einer wirklichen historischen Situation ausgeht, die auf ihre beispielhaften Züge verdichtet wird, entwirft das (Frischsche) Modell eine soziologische Konstellation, die sich *zur* Wirklichkeit erweitern läßt.⁶⁰ Wenn man davon absieht, daß die Charakterisierung der Parabelform zumindest im Hinblick auf Brecht zu formal ist,⁶¹ ist diese Unterscheidung praktikabel, indem sie deutlich macht, daß das Modell die Aufgabe hat, subjektive Erfahrungen mit objektiven gesellschaftlichen Erscheinungen zu vermitteln. Formal ist damit der dialektische Charakter der Parabel gewahrt, praktisch handelt es sich aber um eine Tautologie, denn indem durch das Modell die subjektive Erfahrung zur Wirklichkeit hingeführt wird, wird in Wahrheit doch nur die Wirklichkeit auf die subjektive Erfahrung reduziert: der Vorgang bleibt folgenlos im Bereich der Deu-

⁵⁸ Siehe hierzu Adelheid Weise, Untersuchungen zur Thematik und Struktur der Dramen von Max Frisch. Göttingen 1969, 1972. Diese Dissertation ist auch die bisher gründlichste Untersuchung der Parabel- und Modellstruktur bei Frisch (s. S. 168 ff.) und arbeitet die Unterschiede zur Brechtschen Parabelform heraus (S. 165 ff.).

⁵⁹ Hellmuth Karasek, Max Frisch. Velber 1971, S. 81.

⁶⁰ Siehe hierzu auch Weise, a. a. O. (s. Anm. 58), S. 138 f. Vgl. Anm. 52.

⁶¹ So ist etwa das, was Karasek als „beispielhafte Verdichtung“ einer historischen Wirklichkeit beschreibt, von Brecht als Aufdeckung gesellschaftlicher Bewegungsgesetze gemeint: die Formalisierung ist hier durchaus nicht sachgerecht.

tung, erfüllt sich als Theorie. Das hängt damit zusammen, daß Frisch vom Marxismus und speziell von Brecht wohl die gesellschaftskritische Analyse übernahm, sich jedoch von ihren praktisch-politischen Konsequenzen distanzierte, ohne sie durch ein anderes Konzept zu ersetzen.⁶² Die Figur des hilflosen und scheiternden Intellektuellen, die bei Frisch immer wiederkehrt, ist ein ehrliches Selbstporträt, aber kein Korrektiv für einen im Grunde inkonsequenten Ansatz.

Die formale Analogie zwischen Parabel und Modell im bezeichneten Sinne machte es möglich, daß Frisch die Dramaturgie des Brechtschen Theaters weitgehend übernahm.⁶³ Dabei wird allerdings der bereits festgestellte tautologische Charakter der Konzeption auch formal deutlich, indem sich als immer wiederkehrendes Grundmuster eine Kreisstruktur ergibt: das Ende mündet in den Anfang. Für die inhaltliche Konsequenz dieses Musters hat Frisch die griffige Formel vom ›Lehrstück ohne Lehre‹ (Untertitel von ›Biedermann und die Brandstifter‹) gefunden, die den Antityp zur Parabel verdeutlicht. Während die Parabel von einer Frage ausgeht, endet das Modell bei der Frage, ohne daß sich die Möglichkeit einer Antwort abzeichnet – es erfüllt sich in einer Problematisierung und gerät damit in die Nähe der ‚schwebenden Parabel‘.⁶⁴

›Biedermann und die Brandstifter, ein Lehrstück ohne Lehre‹ verdeutlicht die hier angedeuteten Tendenzen. Vorgeführt wird mit satirischer

⁶² Siehe hierzu Marianne Kesting, Panorama des zeitgenössischen Theaters. 58 literarische Porträts. München 1969. Hier: Max Frisch (S. 262–268): „Brechts denkerische Haltung nahm er ernst, seiner sozialkritischen Analyse stimmte er zu, von Brechts Glauben an die proletarische Revolution distanzierte er sich, die formalen Funde seines Dramas versuchte er, bis in Einzelheiten, nachzuvollziehen. Eine wirkliche Überwindung dieses Vorbildes war Frisch nie möglich, da er dem gedanklichen und künstlerischen Weltgebäude Brechts kein gleichwertiges entgegengesetztes hatte, das zugleich im Stande gewesen wäre, die Brechtsche Konzeption zu überwinden. So blieb er – wider Willen – Brecht-Adept. Und dies als ein verschämter Bürger [...]“ (S. 263 f.). Vgl. auch Weise, a. a. O. (s. Anm. 58), S. 165 ff.

⁶³ Genaueres s. Weise, a. a. O. (s. Anm. 58), S. 108 ff.

⁶⁴ Vgl. Weise, a. a. O. (s. Anm. 58), S. 137 ff. Den Thesen zur Parabelform kann ich – ohne das hier ausführen zu können – allerdings in vieler Hinsicht nicht zustimmen. Ganz falsch ist die Deutung des offenen Schlusses des ›Guten Menschen von Sezuan‹ als „Umkehrung der Parabelform“ (S. 138).

Schärfe und Präzision ein Verhaltensmuster, dessen Realitätsgehalt unmittelbar einleuchtet. Der Bürger, der aus Angst, schlechtem Gewissen und als Gefangener der eigenen Ideologie einer sanften Drohung nachgibt, der die Ahnung drohenden Unheils aus Furcht und Bequemlichkeit unterdrückt, die Augen vor dem sich immer deutlicher abzeichnenden Verbrechen schließt und von der heimlichen Komplizenschaft zur offenen Kollaboration übergeht, um wenigstens die eigene Haut zu retten, ist eine vertraute und vielfach zu identifizierende Figur. Als Beschreibung einer gesellschaftlichen Verhaltensweise leuchtet das Modell unmittelbar ein. Frisch beschränkt sich aber nicht darauf, sondern geht noch einen Schritt weiter; um dem Modell einen höheren Grad von Verbindlichkeit zu geben, läßt er die Spießersatire ins Mysterienspiel umschlagen: Biedermann wird explizit zum Jedermann.⁶⁵ Daß das mehr ist als eine demonstrative Arabeske, daß hier vielmehr die heimliche Konsequenz der Konzeption zum Vorschein kommt, wird deutlich, als es von den Brandstiftern heißt: „Die machen es aus purer Lust!“⁶⁶ Was hier brandstiftend am Werke ist, ist das Böse schlechthin. Folgerichtig erscheinen die beiden Brandstifter dann im Nachspiel als Teufel und Beelzebub. Der rein phänomenologischen Beschreibung des Spießerverhaltens entspricht also eine metaphysizierende Mystifikation des Unheils. Damit wird das Modell aber abstrakt, in einem anderen Sinne, als der Untertitel meint, zum Lehrstück ohne Lehre. Wenn man das Stück, wie es die Theaterkritik nach der Uraufführung mit Vorliebe tat, als ein Gleichnis für die Machtergreifung Hitlers auffaßt⁶⁷, dann stellt sich doch die Frage, was eine Erklärung des Faschismus als „pure Lust“ am Verbrechen leistet? Und der Zweifel, der hier durch die historische Dimension des Verglichenen nahegelegt wird, gilt auch für alle anderen Deutungsvorschläge⁶⁸: die Universalität gewinnt das Modell, weil es keinen konkreten Fall wirklich trifft. Der Grund hierfür liegt in der inkonsequenten Anlage: die soziologisch relevante Verhaltenstypologie des Spießbürgers und Biedermannes folgt aus einer ins Existentielle

⁶⁵ Siehe Frisch, Biedermann und die Brandstifter. Frankfurt/Main 1961, S. 76 ff.

⁶⁶ Siehe Karasek, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 73, 75.

⁶⁷ Siehe hierzu Karasek, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 75, der Deutungsvorschläge Friedrich Lufts referiert.

⁶⁸ ebd., S. 83

verkürzten Konstruktion gesellschaftlicher Kausalität. Das Modell läßt sich also im Sinne der Karasekschen Definition nur in einem Teilaspekt zur Wirklichkeit erweitern, während es in seinen wesentlicheren Dimensionen in der subjektiven Erfahrung verbleibt und damit nicht die formgeforderte Totalität erreicht. Nur die Schlagkraft der komischen und satirischen Theatereffekte verdeckt diese Inkonsequenz der Konzeption.

Anders liegt das Problem bei ›Andorra‹. Hier behandelt Frisch ausdrücklich eines der Themen, die sein ganzes schriftstellerisches Werk beherrschen: das Unrecht, das man einem Menschen antut, wenn man sich ein Bildnis von ihm macht und ihn nach diesem Bildnis behandelt. Von dieser Fragestellung her wird das Modell entworfen – nicht von der Realität her, sondern auf die Realität hin, wie Karasek zutreffend ausgeführt hat.⁶⁹ Dabei zeigt es sich, daß das Problem des Antisemitismus durchaus geeignet ist, auf beklemmende Weise das Unrecht zu veranschaulichen, das aus dem Vorurteil entsteht, indem das bildnisgesteuerte Verhalten der Andorraner Andri eine Rolle aufzwingt, die ihn vernichtet, nachdem er sie notgedrungen akzeptiert hat. Umgekehrt muß man allerdings fragen, ob die Problemstellung, die durch den Antisemitismus so einleuchtend exemplifiziert wird, ihrerseits geeignet ist, den Antisemitismus zu erhellen. Es zeigt sich nämlich, daß das Modell konsequent nur auf das Vorurteil hin entworfen ist und damit das Verhalten der Andorraner wiederum nur als Phänomen zeigt, dessen eigentliche Begründung im Dunkeln bleibt. Das ist jedoch – zumal wenn man beachtet, daß das Dritte Reich in der Hintergrundhandlung deutlich angesprochen ist – höchst unbefriedigend, um so mehr, als das Modell sich hier als eine geschlossene Form darstellt, die weitere Problemhorizonte verschließt. Zwar ist auch ›Andorra‹ ein Lehrstück ohne Lehre – (in den eingeblendeten Gerichtsszenen bedauern die Andorraner – mit Ausnahme des Paters – ihren „Irrtum“, den Nichtjuden Andri als Juden behandelt zu haben, reproduzieren aber gerade darin das antisemitische Vorurteil und erweisen sich weiterhin als unbelehrt) –, aber schon in der Formulierung des Themas als Gebot („Du sollst dir kein Bildnis machen!“) ist die These enthalten, daß es eine alternative Verhaltensweise gibt.⁷⁰ Damit wird

⁶⁹ Karasek, a. a. O. (s. Anm. 59), S. 84.

⁷⁰ Hincks Deutung (a. a. O., s. Anm. 2, S. 174 ff.), daß Frisch – ähnlich wie Brecht in seiner ›Mutter Courage‹ – „Unbelehrtheit auf der Bühne im Vertrauen

das Problem auf die Ebene individuellen sittlichen Verhaltens verschoben, was sicherlich einen Teilaspekt des Antisemitismus-Problems trifft, aber falsch wird, wenn zusätzliche Erklärungen fehlen und sich auch in das geschlossene Modell nicht einbeziehen lassen. Angesichts seines historisch begründeten Eigengewichts ist der Antisemitismus also ein ungeeigneter Gegenstand für Frischs Problem, das sich – wie der Roman ›Stiller‹ zeigt – am ‚privaten‘ Stoff viel einleuchtender abhandeln läßt. Zieht man zum Vergleich Brechts ›Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‹ heran, so erweist sich, daß sich Brechts gewiß auch fragwürdige Deutung des Antisemitismus-Problems zur Faschismus-Theorie der Komintern öffnet⁷¹, daß die Parabel zur Politik hinführt und die Totalität außerästhetisch gewinnt, während Frischs Modell sich auf die eigene Deutung eines erfahrenen Lebensproblems hin abschließt und damit die Wirklichkeit verkürzt.

Letztlich sind also Frischs beide Modelle nicht befriedigend, weil nicht hinreichend objektiv. Sie erreichen die ihnen vielfach nachgerühmte Universalität auf Kosten ihrer Verbindlichkeit. Damit verfällt Frisch jenem Dilemma, das er angesichts der Züricher Uraufführung von Brechts ›Turandot‹ in seinem Tagebuch beschrieben hat: „Die Parabel stimmt weder für den westlichen noch für den östlichen Teil so recht, gibt aber wie jede Parabel vor, irgendeinen Nagel auf den Kopf zu treffen“; sie erweist sich damit als „Kindertheater für Intellektuelle“.⁷² Das gilt für die von vornherein auf abstrakt-allgemeine Erfahrungen hin entworfenen Modelle

auf die Belehrbarkeit des Zuschauers demonstriert“ (176), trifft nur zu, wenn man Belehrung in diesem moralisierenden Sinne versteht, den Brecht gewiß nicht gemeint hat. Auch verbleibt Frischs Gebot ganz im Bereich theoretischer Erkenntnis, deren praktische Verwirklichung nicht nur offen, sondern höchst zweifelhaft ist. Der Terminus ‚Lehrstück ohne Lehre‘ ist sicher nicht nur Koketterie, zumal da er durch die Dramaturgie bestätigt wird.

⁷¹ Hincks scharfe Kritik (a. a. O., s. Anm. 2, S. 161) übersieht eben dieses grundlegende Moment, daß Brecht sich in Übereinstimmung mit der für ihn maßgeblichen Faschismustheorie seiner Zeit befindet. Daß „die Geschichte des Dritten Reiches dieses Gleichnis vom Dritten Reich rasch widerlegt (hat)“, besagt nicht, daß das Stück als Parabel mißlungen ist, denn als solche hat es seinen Wahrheitsgehalt nicht selbst zu verantworten. Wichtig ist vielmehr der objektivierende Wirklichkeitsbezug, der gerade hier besonders deutlich wird, indem die Dichtung auf eine autonome Deutung verzichtet.

⁷² Max Frisch, Tagebuch 1966–1971, a. a. O. (s. Anm. 11), S. 214 ff.

noch viel mehr als für die von der Wirklichkeit überholte Parabel. Es spricht einiges dafür, in dem an das Zitat anschließenden Stoßseufzer: „Es ist eine Sache mit der Parabel –“ eine Absage Frischs an diesen Formtypus zu sehen.

8

Bestand bei Frisch die Gefahr, daß sich das Modell einerseits durch eine zu weit getriebene Abstraktion von möglichen Konkretisierungen entfernte und daß andererseits der Deutungshorizont so subjektiv wurde, daß ihm die zu einer präzisen Erfassung des Ganzen notwendige Verbindlichkeit fehlte, so sind diese Einwände im Hinblick auf Martin Walser's Modell-Dramen ›Eiche und Angora‹ und ›Der schwarze Schwan‹ gegenstandslos. Hier sind sowohl das Thema (der Faschismus und das Überleben der Täter) wie der gesellschaftskritische Standpunkt der Demonstration eindeutig. Deutlich ist auch, daß die dargestellten Vorgänge auf ihren Aussagegehalt hin stilisiert und durch Reduktion ins Modellhafte verdichtet sind. Dennoch handelt es sich aber nicht um Modelle im bisher beschriebenen Sinn: Walser unternimmt gar nicht den Versuch, die Totalität seines Gegenstandes im Gleichnis zu fassen, vielmehr begnügt er sich damit, repräsentative Teilaspekte eines Gesamtkomplexes zu schildern, der als Ganzes so gegenwärtig ist, daß er durch Anspielungen evociert werden kann, der aber andererseits durch die Teilaspekte auch als Ganzes hinreichend aktualisiert wird: die Totalität ist in der Aktualität vorgegeben. Das hat aber zur Folge, daß die Darstellung zu realistischer Schilderung tendiert. Dadurch wird die Dramaturgie ambivalent: modellhafte Verdichtung und realistisches Detail treten als konkurrierende Gestaltungsmittel nebeneinander, im typisierenden Gesamtentwurf erscheint die Genreszene, die zwar in unterschiedlichem Ausmaß durch polemische, satirische und parodistische Elemente eine gewisse Stilisierung erfahren kann, gleichwohl aber den Charakter dramatischer Unmittelbarkeit bewahrt. Kennzeichnend ist etwa, daß gesellschaftlich-repräsentative Verhaltensweisen im ›Schwarzen Schwan‹ in einen individualpsychologischen Verlauf eingebracht werden können, daß die Neurose zugleich Sinnbild und klinischer Befund ist. Aus dieser Unentschiedenheit zwischen Modell und realistischer Szene ergibt sich das unbefriedigend Zwitterhafte dieser Dramen. Sie bewahren Parabelzüge, obwohl Walser die Parabel als Form

für historisch überholt hält, sich von ihrer „Pseudo-Verbindlichkeit“ distanziert und „etwas auf die Bühne bringen (möchte), was nicht mehr der Rückübersetzung durch den Zuschauer bedarf“. ⁷³

Überliefert und sozusagen zur Verfügung waren als letzte Stufe die Brechtschen Parabeln und dann die absurden Parabeln – Ionesco, Adamov, Beckett –, beides aber parabolische Zubereitungen des wirklichen Stoffes. Ich habe dann bemerkt, daß die Parabelform nicht mehr ausreicht, eben jene verfeinerten Formen gesellschaftlicher Brutalität, mit denen wir es seit 1950 zu tun haben, zum Ausdruck zu bringen. Da müssen neue Formen gesucht werden, und die sind noch nicht gefunden. ⁷⁴

Ob die Mischform hierfür der richtige Weg ist, darf bezweifelt werden, und ob sich aus ihr eine neue Form konstituieren läßt, ist bis jetzt noch nicht abzusehen.

9

Überblickt man den Formtypus der dramatischen Parabel insgesamt, so zeigt sich, daß sie nur für Brecht selbst das „Ei des Kolumbus“ darstellt. Die Versuche einer Fortführung, für die Dürrenmatt, Frisch und Walser hier nur beispielhaft skizziert wurden, scheinen mit einer gewissen Zwangsläufigkeit bei einer Aufhebung der Form zu enden. Die Untersuchungen zur Parabelform weisen Brecht eine Sonderstellung zu, weil er als einziger den seit der Aufklärung in Vergessenheit geratenen Typus der Lehrparabel erneuert hat, ⁷⁵ während die allgemeine Tendenz der modernen Dichtung zur Parabelform sich in der Form der 'schwebenden Parabel' erfüllt. Diese Sonderstellung Brechts ließ sich begründen, insofern die formalen und gehaltlichen Tendenzen des epischen Theaters in der Parabelform ihre adäquate Realisierung fanden. Dabei galten für Brecht zwei Voraussetzungen, die von seinen Nachfolgern in unterschiedlichem Ausmaß bezweifelt wurden: die Verbindlichkeit des Marxismus nicht nur

⁷³ Walser in einem Gespräch mit Ekkehart Rudolph. Siehe E. Rudolph, Protokoll zur Person. Autoren über sich selbst und über ihr Werk. München 1971, S. 138.

⁷⁴ ebd., S. 138

⁷⁵ Siehe Anm. 33.

als Instrument und Methode der Gesellschaftsanalyse, sondern als umfassender Horizont politischer Praxis, und der Glaube an die gesellschaftsverändernde Kraft der durch das Theater vermittelten Aufklärung. Besonders das letztere ist fraglich geworden, seit sich herausgestellt hat, daß Brecht – nach Frischs berühmtem Diktum – die „durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers“ erreicht hat. ⁷⁶ Angesichts dieser neuen Erfahrung des nachbrechtschen Theaters hat auch die Parabel ihre formkonstitutiv praktische Bedeutung verloren. Von hier aus erscheint die weitere Entwicklung zum Modell als reduzierter Form der Parabel und der allmähliche Verzicht auch auf diese Form folgerichtig. Wenn die späteren Formen an dem von Brecht realisierten Typus gemessen wurden, so ist das nicht im Sinne normativer Wertung gemeint, sondern als Vergleich mit einem realisierten Idealtypus, dessen Erfüllung an bestimmte historische Voraussetzungen geknüpft war und der sich deshalb unter veränderten Umständen weder reproduzieren noch auch erneuern ließ.

⁷⁶ Zur Präzisierung dieser so griffigen wie unverbindlichen und ungenauen Formel s. K.-D. Müller, Der Philosoph auf dem Theater, a. a. O. (s. Anm. 21), S. 67 ff.