

Measure for Measure und *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*: Zur Shakespeare-Rezeption Bertolt Brechts

Vergleiche zwischen dem elisabethanischen Drama und den Stücken Bertolt Brechts können sich auf manche mehr oder weniger offenkundige Verbindungslinien berufen. Brecht hat, wie ein Blick auf seine zahlreichen Bearbeitungen zeigt, das Theater der Shakespeare-Zeit gut gekannt;¹ zwischen Shakespeares Techniken des Illusionsbruchs und Brechts 'gestischem' Verfahren als Mittel des epischen Theaters ergeben sich dramaturgische Übereinstimmungen;² von höherer Warte schließlich mag Brechts Drama – jenseits aller theoretischen und ideologischen Differenzen – als Fortführung und Vollendung der mit Shakespeare einsetzenden europäischen Theatertradition überhaupt erscheinen.³

Daß bei der Feststellung solcher Affinitäten große Vorsicht geboten ist, machen Brechts eigene Äußerungen zum Thema unmißverständlich klar. Brecht leugnet den beträchtlichen Einfluß der Elisabethaner keineswegs, hebt aber zugleich einschränkend den 'Materialwert' der Klassiker hervor. Seine Beschäftigung mit Shakespeare und Ben Jonson, mit Christopher Marlowe und John Webster, hat nicht die historische Rekonstruktion oder die Bewahrung 'ewiger Werte' zum Ziel; Brechts Interesse konzentriert sich vielmehr auf das Rauhe und Ungeglättete, auf die nicht beschönigte oder harmonisierte Darstellung menschlicher Widersprüche:

Sieh den "Konflikt" der elisabethanischen Dramatik, kompliziert, wechselnd, größtenteils unpersönlich, immer unlösbar und sieh, was heute draus geworden ist, ob im zeitgemäßen Drama oder in der zeitgemäßen Reproduktion der elisabethanischen Dramen! Sieh die Rolle der Einfühlung damals und jetzt! Welch ein widerspruchsvoller, unterbrochener, komplizierter Akt im Shakespearischen Theater! Was wir heute als "ewige Gesetze des Dramas" vorgesetzt bekommen, sind die sehr heutigen Gesetze, erlassen von L.B. Mayer und der "Theatre Guild."⁴

1 Vgl. Rodney T.K. Symington, *Brecht und Shakespeare* (Bonn: Bouvier 1970); Symingtons Studie ist vor allem als Materialsammlung nützlich.

2 Vgl. R.B. Parker, 'Dramaturgy in Shakespeare and Brecht,' *UTQ* 32 (1963) 229–46.

3 Vgl. John Fuegi, *The Essential Brecht* (Los Angeles: Hennessey and Ingrassi 1972).

4 B. Brecht, 'Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik,' *Gesammelte Werke* [im folgenden abgekürzt als *GW*], Band 15 (Frankfurt: Suhrkamp 1967) 470

Aus dieser eigenwilligen Sicht ergibt sich sowohl der Modellcharakter des elisabethanischen Dramas und seiner Dramaturgie wie auch die Berechtigung, ja geradezu die Notwendigkeit, es – in Auseinandersetzung mit den Verfälschungen des kommerzialisierten Theaterbetriebs – bearbeitend zu verändern, kritisch zu überprüfen und den Bedürfnissen der eigenen Zeit anzupassen. Brechts Bearbeitungen entstehen also in einem Prozeß dialektischer Vermittlung zwischen vorgegebenem Modell und der aktuellen Situation. Als Dokumente einer 'öffentlichen' Klassiker-Rezeption sind sie nicht allein zeitgebunden, sondern häufig auch in einen kontinuierlichen Veränderungsprozeß einbezogen, der sich oft über Jahre hinzieht oder sogar ohne endgültigen Abschluß bleibt.⁵

Während die Entwicklung der *Coriolanus*-Bearbeitung⁶ von Bemühen des späten Brecht geprägt ist, die Neufassung Shakespeares mit den Erfordernissen der Theaterpraxis zu vereinbaren, gelten für seine Beschäftigung mit Shakespeares *Measure for Measure* andere Maßstäbe: sie ist in doppelter Hinsicht ein Produkt der dreißiger Jahre – zum einen, weil Brechts dramentheoretische Vorstellungen zu diesem Zeitpunkt noch relativ offen waren, zum anderen, weil die Zeit selbst unmittelbar auf die thematische und motivische Struktur des entstehenden Stückes einwirkte.

Ein Vergleich der verschiedenen Fassungen der *Rundköpfe* zeigt, wie der 'vertikale' Vorgang der Shakespeare-Bearbeitung durch 'horizontale,' also zeitbedingte ideologisch-politische, Anpassungen in wachsendem Maße überlagert wird, so daß die Integrationskraft des Stückeschreibers zu guter letzt überfordert zu werden droht. Die *Rundköpfe* bieten ferner ein instruktives Beispiel für Brechts Konzeption einer 'Weiterentwicklung' der Klassiker, wobei die didaktische Aus- und Umdeutung übernommener Themen besonders bedeutsam ist.

Im folgenden soll daher nicht nur die Entstehungsgeschichte von Brechts Lehrstück im Hinblick auf ihre thematischen und strukturellen Implikationen untersucht werden, sondern anhand dieses konkreten Beispiels grundsätzliche Unterschiede zwischen Brecht und Shakespeare im Einsatz didaktischer und moralisierender Techniken aufgezeigt werden.

Die Entstehungsgeschichte von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* ist in

5 Zur produktiven Rezeption dramatischer Literatur als Lernprozeß vgl. 'Lied des Stückeschreibers,' *GW* 9, p. 790. – Brechts Bearbeitung von Christopher Marlowes *Edward II.* wird unter dem Gesichtspunkt der 'Holprigkeit' ausführlich behandelt von Manfred Pfister, 'Vor- und Nachgeschichte der Tragödie Edwards II. von Marlowe über Brecht und Feuchtwanger bis zu Jhering und Kerr,' *Großbritannien und Deutschland* (Festschrift für John W. Bourke), ed. O. Kuhn (München: Goldmann 1974) 372–403.

6 Vgl. M. Brunkhorst, *Shakespeares 'Coriolanus' in deutscher Bearbeitung. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares* (Berlin: de Gruyter 1973).

großen Zügen bekannt.⁷ Sie wird hier kurz rekapituliert, um die Abfolge der verschiedenen Fassungen (von denen nur zwei veröffentlicht wurden) zu klären und den politischen Hintergrund zu beleuchten, vor dem sich Brechts Arbeit vollzog. Sie fällt in die Jahre 1931 bis 1934 bzw. 1936; im gleichen Zeitraum vollzieht sich der Zerfall der Weimarer Republik, der Aufstieg und die Machtübernahme Hitlers und als Folge davon Brechts Emigration, die ihn zunächst nach Dänemark führt.

Im November 1931 regt Ludwig Berger Brecht zu einer Bearbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* für eine 'Gruppe Junger Schauspieler' der Berliner Volksbühne an.⁸ Obwohl Brecht den Plan zunächst zugunsten der Bearbeitung von Gorkis Roman *Die Mutter* zurückstellt, entstehen in den folgenden Monaten zahlreiche Einzelentwürfe sowie eine Anzahl vollständiger Fassungen, die erste unter dem Titel *Maß für Maß oder die Salzsteuer. Nach Shakespeare*.⁹ Zum Druck vorgesehen ist jedoch erst eine weitere im Laufe des Jahres 1932 entstandene Version, die nunmehr *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe, oder Reich und Reich gesellt sich gern* betitelt ist.

Die politische Lage in Deutschland ist während dieses Zeitraums gekennzeichnet durch den Ausbruch der schweren Wirtschafts- und Finanzkrise im Sommer 1931 und das starke Ansteigen der Arbeitslosenziffern (über 5, 5 Millionen im Dezember 1931). Trotz drastischer Sparprogramme scheitern die Minderheitsregierungen Brüning (März 1930–Mai 1932), von Papen (Juni 1932–November 1932) und v. Schleicher (Dezember 1932–Januar 1933) an dem Versuch, die wirtschaftlichen und politischen Probleme in den Griff zu bekommen. Angesichts der zunehmenden innenpolitischen Radikalisierung und des steigenden Einflusses der Nationalsozialisten überträgt Reichspräsident v. Hindenburg das Amt des Reichskanzlers am 30. Januar 1933 an Hitler.

Die Machtübernahme Hitlers verhindert das Erscheinen der als Heft 8 der *Versuche* vorgesehenen *Spitzköpfe* in der Fassung von 1932. Brecht verläßt am Tag nach dem Reichstagsbrand Deutschland. Nach mehrmonatigem Reiseleben (zunächst Prag, dann Paris) läßt er sich in der Nähe von Svendborg in Dänemark nieder. Das Stück wird im Frühjahr 1934 erneut umgearbeitet, wobei Brecht bereits über ein Jahr Nazi-Herrschaft in Deutschland berücksichtigen kann: massiver Einsatz der staatlichen Propa-

7 Vgl. besonders Ulrich Weisstein, 'Two Measures for One: Brecht's *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* and its Shakespearean Model,' *Germanic Review* 43 (1968) 24–39.

8 Alle Daten nach Klaus Völker, *Brecht-Chronik* (München: Hanser 1971)

9 Die vollständige Fassung befindet sich ebenso wie alle übrigen nicht veröffentlichten Fassungen, Szenenentwürfe und sonstigen Materialien im Berliner Bertolt-Brecht-Archiv, dessen Mitarbeitern an dieser Stelle für ihre freundliche und sachkundige Unterstützung herzlich gedankt sei. – Die Titelangaben nach Herta Ramthun (ed.), *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Band 1 (Berlin und Weimar 1969) 56–75.

gandamaschinerie, Gleichschaltung der politischen und gesellschaftlichen Organisationen, Maßnahmen gegen jüdische Beamte und Geschäftsleute.

Die endgültige Fassung trägt nunmehr den Titel *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, oder Reich und Reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen*; sie wird am 4. November 1936 (Hitler hat inzwischen das 'Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre' proklamiert) in Kopenhagen uraufgeführt.¹⁰

Angesichts der Thematik des Stücks und der engen Verflechtung von Entstehungsgeschichte und Zeitgeschehen taucht die Frage auf, ob es sich bei Brechts 'Greuelmärchen' um eine Shakespeare-Bearbeitung oder um eine freie Nachschöpfung handelt. Die Frage ist in den letzten Jahren mit unterschiedlicher Akzentuierung beantwortet worden.¹¹

Geht man von der letzten Fassung aus, so ergibt ein Motivvergleich zahlreiche Übereinstimmungen. In beiden Stücken verschwindet zu Beginn der Herrscher (bei Shakespeare der Herzog, bei Brecht der Vizekönig), übergibt seine Macht an einen Stellvertreter (Angelo / Angelo Iberin) und zieht ihn bei seiner Rückkehr zur Rechenschaft, da er vor seiner Aufgabe versagt hat. Ein nicht eindeutig Schuldiger wird verhaftet (Claudio/de Guzman); die Schwester (Isabella in beiden Fällen) setzt sich für seine Befreiung ein. Ein Mädchen (Mariana/Nanna Callas) erklärt sich stellvertretend bereit, den geforderten Preis einer Liebesnacht zu zahlen. Die versprochene Freilassung wird verweigert. Der (aus der Anonymität auftauchende/zurückkehrende) Herrscher klärt alle Mißverständnisse auf.

Ebenso deutlich ist, daß Brecht trotz Übernahme vieler Motive tief in das Gefüge des Stücks eingreift: er führt neue Charaktere ein (den Pächter Callas) oder gibt bereits vorhandenen Gestalten eine neue Funktion (Mrs Overdone wird zu Frau Cornamontis); er ändert den Handlungsverlauf oder unterlegt ihm eine neue Motivation. Vor allem aber stülpt Brecht dem Stück die Thematik des doppelten Maßes über, die in einem ebenfalls neu hinzugekommenen 'Vorspiel' auf dem Theater didaktisch erläutert wird. Daß der für Brechts Stück konstitutive Gegensatz zwischen dem 'falschen' rassebedingten und dem 'wahren' im Sozialen wurzelnden Konflikt nicht aus dem Modell Shakespeare entwickelt ist, sondern der eigenen Zeit zugehört, geht aus einer Fülle nur leicht verfremdeter aktueller Anspielungen hervor.

10 Die Aufführung fand unter Regisseur Per Knutzon im Theater 'Riddersalen' (von Brecht als 'das einzige experimentelle Theater Skandinaviens' bezeichnet, BBA 265/01) statt.

11 Symington, *Brecht and Shakespeare*, der sich auf R.J. Beckley, 'Some Aspects of Brecht's Dramatic Technique in the Light of His Adaptations of English Plays' (University of London: MA thesis 1961) stützt, stellt die These auf: 'Die Hauptereignisse der Shakespeare-schen Handlung haben fast alle ihre Parallele bei Brecht.' (p 129)

Angelo Iberin ist zweifellos eine Hitler-Figur, worauf allein schon Details wie die einfache Lebensweise und seine Virtuosität im Umgang mit den technischen Mitteln der Massenbeeinflussung,¹² aber auch der explizite Hinweis auf seine kleinbürgerliche Gefolgschaft deuten.¹³ Daß Iberins Theorie der Kopfformen die Rassentheorie des Dritten Reichs parodieren soll, ist ebenso offenkundig wie die Parallele zwischen den 'Huas' und den militanten NS-Formationen oder zwischen der Bauern-Bewegung der 'Sichel' und der Kommunistischen Partei.

Zur Klärung der wechselseitigen Verflechtung von Shakespeare-Rezeption und Aufnahme aktueller Themen erscheint jedoch ein statisches Abwägen beider Einflüsse weniger aufschlußreich als ein Vorgehen, das die Dynamik der Entstehungsgeschichte berücksichtigt, wie sie sich in den unterschiedlichen Fassungen niedergeschlagen hat. Dabei sollen drei Entwicklungen berücksichtigt werden, die an dieser Stelle zunächst thesenhaft formuliert seien:

1 Schon die erste vollständig erhaltene Fassung (unter dem Titel *Maß für Maß oder die Salzsteuer*)¹⁴ ist relativ Shakespeare-fern. Sie enthält das Figurenarsenal und einen Kernbestand jener Szenen, die auch die späteren Fassungen konstituieren.

2 Im Verlauf von Brechts Beschäftigung mit dem Stoff wandelt sich die Tendenz seiner Bearbeitung: aus einem Stück über die Wirtschaftskrise und die Ansätze zu ihrer Behebung wird allmählich ein Stück über die nationalsozialistische Rassentheorie als Verschleierung des Klassegegensatzes. Entsprechend wandelt sich der fast tragisch gezeichnete Idealist Tomaso Angelas zum zynischen Heuchler Angelo Iberin.

3 In der Abfolge der Bearbeitungen treten sowohl die aus Shakespeares *Measure for Measure* übernommenen Elemente wie auch direkte Zeitanspielungen immer stärker zugunsten einer Betonung der parabelhaft-typisierenden Züge zurück.

Im folgenden geht es nicht um eine Darstellung des Wandels von Brechts Faschismus-Deutung, wie dies Werner Mittenzwei vor einigen Jahren ver-

12 Über Iberin heißt es u.a.: 'Ich habe gehört, er lebt ganz einfach, trinkt nicht, raucht nicht und ist selber Sohn eines Pächters. Er ist uneigennützig, das steht in der Zeitung. Er sagt auch, das Parlament kann nichts, und das ist die Wahrheit.' (GW 3, p 941) Um die Massen anzureden, bedient sich Iberin des Mikrophons (*ibid.* 995).

13 Gleich zu Beginn sagt Missena über Iberin:

Hauptsächlich stehn die Mittelständler hinter ihm
Der kleine Kaufmann, Handwerker, Beamte
Die ärmeren Leute mit der höheren Bildung
Die Kleinrentner. Kurz: der verarmte Mittelstand. (GW 3, p 921)

sucht hat.¹⁵ Auch ist es angesichts der Fülle von zum Teil schwer datierbaren Szenenentwürfen und Handlungsskizzen, die noch auf eine gründliche Sichtung etwa im Rahmen einer historisch-kritischen Ausgabe warten, nicht möglich, die komplexen Verschiebungen über Jahre hinweg im einzelnen nachzuzeichnen. Im Blick auf die oben aufgestellten Thesen sollen vielmehr aus dem vorhandenen – größtenteils unveröffentlichten – Material exemplarische Fragmente herausgegriffen werden, die die allmähliche Verschiebung der Gewichte dokumentieren.¹⁶

Bekannt ist Brechts Vorspruch für die *Versuche*-Version von *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*. Das Schauspiel sei, heißt es da, 'auf Grund von Besprechungen entstanden, welche eine Bühnenbearbeitung von Shakespeares "Maß für Maß" bezweckten. Der Plan einer Erneuerung von "Maß für Maß" wurde während der Arbeit fallengelassen.'¹⁷ Ein Blick in die Mappen der frühen Pläne und Entwürfe im Bertolt-Brecht-Archiv zeigt, wie eng sich Brecht zu Beginn seiner Arbeit an den Shakespeare-Text hielt. Die früheste Version stellt wohl eine Art Klebmanuskript dar, für das Brecht aus einem Reclam-Bändchen wesentliche Teile der Baudissin-Übersetzung von *Maß für Maß* ausschnitt. Dazwischengeschaltet sind handschriftliche Notizen und eigene Zusätze.¹⁸ Es ist für Brechts Vorgehen charakteristisch, daß er bereits in diesem frühen Stadium dem übernommenen Text durch scheinbar nebensächliche Kürzungen (vor allem von statischen Sentenzen und primär dekorativen Metaphern), Zuspitzungen und knappe Zusätze eine Wendung gibt, die häufig zum Ausgangspunkt tiefgreifenderer Veränderungen wird.

So sagt z.B. Claudio in der dritten Szene des 1. Aktes, als er ins Gefängnis geführt wird, in der Übersetzung Baudissins:

Ja, so kann dieser Halbgott Majestät
 Uns nach Gewicht die Sünde zahlen lassen.
 Des Himmels Wort: wen ich erwähl, erwähl ich,
 Wen nicht, verstoß ich ... und doch stets gerecht!¹⁹

15 Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht: Von der 'Maßnahme' zu 'Leben des Galilei'* (Berlin: Aufbau 1962)

16 Die folgende Darstellung konzentriert sich auf die Verflechtung der Entstehungsgeschichte mit der deutschen Zeitgeschichte. Ergänzend hat kürzlich Gisela E. Bahr in ihrem Aufsatz 'Roundheads and Peakheads: The Truth about Evil Times,' *Essays on Brecht: Theater and Politics*, eds Siegfried Mews and Herbert Knust (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1974) 142–55, darauf hingewiesen, daß in die Iberin-Gestalt auch Züge Mussolinis eingeflossen sind: 'There can be no doubt that Brecht observed Mussolini's Italy and read about it widely.'

17 GW 3 (Anhang) 1*

18 BBA 262/01–14

19 W. Shakespeare, *Maß für Maß*, übersetzt v. Wolf Graf Baudissin (Stuttgart: Reclam 1971)

Brecht konzentriert den Text unauffällig, verzichtet auf die Römerbrief-Anspielung und läßt Klausner-Claudio die Gerechtigkeit der Herrschenden anklagen:

Ja, so ist Halbgott, wer das Szepter führt.
Wens trifft, den trifft es. O Gerechtigkeit!²⁰

An manchen Erweiterungen andererseits läßt sich ablesen, daß Brecht zunächst versuchte, die aktuelle Thematik in die klassische Textgestalt zu integrieren. Wenn etwa bei Shakespeare-Baudissin der Herzog nach der Amtsübergabe an Angelo seine Abreise mit der Abneigung gegen die lauten Beifallsbekundungen des Volkes motiviert (worin wohl eine Anspielung Shakespeares auf König James I. zu sehen ist), sagt er:

Ob wohlgemeint, doch mundet mir nicht wohl
Sein lauter Ruf, sein ungestümes Jauchzen,²¹

Brecht hingegen steuert ganz direkt auf eine Ummotivierung zu:

... Und was wohlgemeint
Sein lauter Beifall – tut mir jetzt nicht wohl
Da ich die Not der nächsten Wochen spüre.²²

Während Shakespeare den Herzog als Regiefigur zeichnet, dessen Rolle darin besteht, die 'experimentelle' Prüfung von Angelos moralischen Qualitäten zu ermöglichen, macht ihn Brecht von vorneherein zum Drückeberger, der Angelo-Angeler geradezu drängt, die Macht zu übernehmen, um ihn in den Augen des Volkes als Verantwortlichen für die notwendigen unpopulären Maßnahmen erscheinen zu lassen. Brechts Herzog erläutert die Situation Angeler gegenüber mit folgenden Worten:

Des Staats Finanzen sind – du weissts – zerrüttet.
Und unsere letzten Mittel sind erschöpft.
Was morgen kommt – weiss niemand. Umsomehr
Liegts nun an uns, die Lage durchzuhalten
bis neues Geld aus neuen Quellen strömt.
Wir beide rechneten die ganze Nacht
und haben – glaub ich – einen Weg gefunden.

20 BBA 262/07

21 *Maß für Maß* p 7 (1.1)

22 BBA 262/02

Nur tät ein neuer Mann jetzt dazu not
der ohne Vorurteil mit starker Hand
Frisch durchgreift. Drum rief ich dich.
Her nimm – die Vollmacht.

Worauf Angeler treffend antwortet:

Ich versteh, mein Fürst. (zu sich)
Sie haben mir die Supp gekocht
Ich soll sie auslöffeln.²³

Der frühe Entwurf Brechts, dem die obigen Beispiele entnommen wurden, umfaßt den gesamten ersten Akt Shakespeares. Griff Brecht in den vier ersten Szenen hauptsächlich in Sprache und Motivation des übersetzten Originals ein, so nimmt er in der fünften Szene eine strukturelle bzw. personelle Änderung vor, deren Sprengkraft erheblich größer ist: vor Isabella, die sich gerade auf ihren Eintritt ins Kloster vorbereitet, erscheint nicht wie bei Shakespeare Lucio mit der Nachricht von der Verhaftung ihres Bruders, sondern eine neue Personengruppe; sie stellt sich so vor:

Ich bin der Pächter Meixner auf den von Klausnerschen Gütern in Niederau. Entschuldigen Sie bitte, daß ich und meine Frau Sie hier belästigen, aber wir sind in ganz furchtbarer Bedrängnis. Schon am nächsten Montag sollen wir von Haus und Hof gejagt werden, weil wir mit dem Pachtzins und den Steuern im Rückstand sind ...²⁴

Meixner (später: Meixoto) ist die Urform des Pächters Callas – eine Gestalt, die ebenso wie die mit ihr verknüpfte Thematik nicht *Maß für Maß* entstammt, sondern die wohl als Kontamination (nicht nur lautlich) von Kleists Michael Kohlhaas und dem durch Voltaires Verteidigung bekannten Toulouser Kaufmann Pierre Calas anzusehen ist.²⁵ Durch Addition eines neuen Motivkomplexes versucht Brecht also, das offenbar unzureichende

23 BBA 262/01

24 BBA 262/11

25 Die für den antithetischen Aufbau von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, und insbesondere für die beiden Gerichtsszenen, essentielle Gestalt des Pächters Callas ist samt der mit ihr verknüpften Handlung schon zu einem frühen Zeitpunkt zum Shakespeare-Vorwurf hinzutreten. Zwar heißt der Pächter in den ersten Entwürfen zunächst 'Meixner,' später 'Meixenego,' doch erscheint der Name 'Callas' bereits in der ersten vollständigen Fassung.

Vieles spricht dafür, daß es sich bei Callas um eine Kontamination des Kleistschen Michael Kohlhaas mit dem durch Voltaire berühmt gewordenen Toulouser Kaufmann Pierre Calas handelt. In beiden Stoffen spielt der (bei Shakespeare fehlende) Klassengegensatz eine Rolle. Das Motive der entwendeten Pferde verweist zunächst auf die Novelle Kleists (1804–10): während sich allerdings hier der Konflikt daraus entwickelt, daß der

Shakespeare-Modell als Träger seiner eigenen politisch-ökonomischen Parabel (auf deren Einzelheiten noch einzugehen sein wird) funktionsfähig zu erhalten.

Die Integration gelingt zwar in dieser Szene noch, da unmittelbar auf den Auftritt Meixners das aus dem Shakespeare-Text übernommene Erscheinen von Lutz-Lucio folgt, der von der Verhaftung Klausners berichtet. Die Tatsache aber daß Brecht den Versuch, sich eng an *Maß für Maß* zu halten, nach dem ersten Akt abbrach, zeigt, daß er schon bald die Notwendigkeit einer weitergehenden Revision erkannte.

So kommt es nach einer Vielzahl von Szenenentwürfen und Handlungsschemata zu der ersten vollständigen Neufassung (betitelt *Maß für Maß oder die Salzsteuer. Nach Shakespeare*²⁶), die trotz ihres Titels in wesentlichen Aspekten schon die späteren freieren Fassungen vorwegnimmt. Zwar behält der Vizekönig seine ursprüngliche Incognito-Rolle, doch wird sie ins Farcenhafte gewendet, wenn er sich zunächst als Hausmeister Albert (Pompey bei Shakespeare) im Bordell von Frau Cornamontis (Mrs

Junker von Tronka dem Kohlhaas widerrechtlich die Pferde pfändet, als der einen neu erhobenen Zoll nicht entrichtet, läßt Brecht umgekehrt den Callas die Pferde des Pachthern Calausa (später: de Guzman) wegnehmen, da ihm das Gericht den Pachtnachlaß verweigert.

Auch die Thematik der Selbstrache deutet Brecht analog seiner Bearbeitung von *Maß für Maß* um: Kohlhaas setzt sich durch Maßlosigkeit in der Durchsetzung seines Rechts selbst ins Unrecht; Callas hingegen hat das Recht des Unterdrückten auf seiner Seite. Daß Brecht die Beseitigung von Kleists tragischer Ambivalenz bewußt vornahm, geht aus einer 'Michael Kohlhaas' überschriebenen Notiz hervor, in der es heißt, Kleist müsse 'in seiner richtigen historischen gestalt wieder hergestellt werden'; das Thema sei 'der kampf des frühkapitalistischen, noch revolutionären klassenrechtes (bürgerliches recht) gegen das feudale prinzip.' (BBA 639/86).

Brechts Aufmerksamkeit wurde möglicherweise durch ein Hörspiel auf Kleist gelenkt, das sein damals enger Freund Arnolt Bronnen 1928 nach *Michael Kohlhaas* verfaßt hatte. Schon hier hatte Bronnen den Versuch unternommen, den Kleist-Stoff nach den Prinzipien des epischen Theaters zu bearbeiten (vgl. dazu Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, ed. David Drew [Frankfurt: Suhrkamp 1975] 177).

Voltaires Prozeßbericht erschien 1762 unter dem Titel *Pièces originales concernant la mort des Sieurs de Calas*. Trotz der nahezu identischen Namensgebung sind die Beziehungen von Brechts Stück zum Fall Calas eher allgemein thematischer Natur: Brecht interessiert nicht so sehr der Fall selbst (der Hugenotte Calas wurde 1762 fälschlich beschuldigt, seinen Sohn ermordet zu haben, angeblich um ihn an der Konversion zum Katholizismus zu hindern), als die Verurteilung eines Unschuldigen, der (wie Kohlhaas) den fortschrittlichen bürgerlichen Kapitalismus verkörpert, nach den Maßstäben einer in religiösen Vorurteilen befangenen feudalen Klassenjustiz. Zu Voltaires Darstellung des Prozesses finden sich übrigens keine Notizen in den unveröffentlichten Materialien. – Vgl. Mittenzwei, *Bertolt Brecht*, p. 169–70.

Mit dem gesamten Komplex befaßt sich neuerdings Siegfried Mews, 'Brechts "dialektisches Verhältnis zur Tradition."' Die Bearbeitung des *Michael Kohlhaas*, *Brecht-Jahrbuch 1975* (Frankfurt: Suhrkamp 1975) 63–78

Overdone) verdingt (Szene 9), irrtümlich verhaftet wird und im Gefängnis eine Gerichtsverhandlung improvisiert (Szene 13):

Wir wollen ihm [Angelas] sein "Tschich-und-Tschuch" verzeihn.
Doch wenn er damit arme Teufel fängt
wird hier dies Arm und Reich noch ewig sein
und dass er das will, dafür werde er gehenkt!²⁷

Als Vorbereitungen zur Hinrichtung Calausas (Claudios) getroffen werden, bemerkt der verkappte Vizekönig:

Der Galgen jedenfalls ist jetzt bereit.
Einer muss dran, zu retten uns den Schein
dass Recht und Ordnung herrsche – es ist Zeit!
Wers ist, ist gleich: Er kann auch schuldig sein.²⁸

Brechts in diesem Stadium noch halbherzige Umdeutung der Shakespeare-Vorlage äußert sich auch in seiner Behandlung der Angelo-Gestalt. Angelas ist noch nicht der korrupte und zynische Machtpolitiker, sondern ein puritanischer Säuberungsfanatiker, dessen theoretische Überzeugungen den Erfordernissen der Praxis nicht standhalten.²⁹ An die Stelle von Angelos doppelter Sexualmoral tritt allerdings Angelas' Unfähigkeit, seine Rassen-theorie – die ihn (in Szene 7) veranlaßt, Isabellas Bitten um ihren Bruder zurückzuweisen – gegen die ganz anders gearteten wirtschaftlichen Interessen seiner Auftraggeber durchzusetzen. Angelas ist unentschlossen, zögert die Einführung der Salzsteuer immer wieder hinaus, verliert das Zutrauen in seine Maßnahmen und steht schließlich vor einem unlösbaren Dilemma: die Hinrichtung des Gutsbesitzers Calausa ist einerseits nötig, um das Volk über die unsoziale Salzsteuer hinwegzutrusten, andererseits aber schädlich, da sie zur Empörung der Pachtherrn und damit zu einer unerwünschten Störung

27 BBA 253/114

28 BBA 253/118

29 In einer Szenenfassung von 1932 sagt Angeler:

doch nun eskaler wollen wir sogleich herangehen/an die reformen: eherecht. bekämpfung/
der korruption der aemter. härteste besteuerng/verschwenderischer lebenshaltung und
zwar/lasst uns beachtung auch dem kleinsten schenken/damit das volk jetzt selber sieht:
s wird ernst. (BBA 267/131)

In dieser frühen Fassung weist die Angeler-Gestalt noch gewisse Berührungspunkte mit dem Protagonisten einer hundert Jahre zuvor entstandenen, ansonsten höchst unterschiedlichen Bearbeitung von *Maß für Maß* auf: Wagners Jugendoper *Das Liebesverbot* (1834). Vgl. dazu einen demnächst in *arcadia* erscheinenden Aufsatz des Verf.

des Pachtsystems führt. Aus diesem Dilemma kann nur der wieder hervortretende Vizekönig heraushelfen, der sowohl Callas wie Calausa freiläßt und damit formal die Gerechtigkeit wiederherstellt. Alles bleibt beim alten (Szene 14).

Der erste Versuch, den elisabethanischen Stoff primär durch eine parodistische Umgestaltung der Form zu 'historisieren,' endet damit zwiespältig, wie Brecht selbst erkannte. Das Modell verliert seine Geschlossenheit und Verbindlichkeit, ohne daß sich die an seine Stelle tretende Parabel mit ihren neuen Bezugspunkten Wirtschaftskrise einerseits und Klassen- und Rassen-theorie andererseits ganz durchzusetzen vermag.

Altes und Neues steht oft unvermittelt nebeneinander, obwohl Ansätze zu einer funktionalen Vermittlung vorhanden sind. So wird die in *Maß für Maß* recht lockere Beziehung zwischen Haupthandlung und Nebenhandlung (um Pompey, Elbow, Froth und Mrs Overdone) in der Bearbeitung sowohl straffer gefaßt als auch stärker thematisiert, indem der Konflikt zwischen den 'Oberen' und den 'Unteren' ins Zentrum rückt. Doch äußert sich dieser Konflikt hauptsächlich in komischen Verwicklungen oder in drastischen Stilbrüchen, die zwar einen burlesken Verfremdungseffekt bewirken, aber weit von didaktischer Treffsicherheit entfernt sind. Daß die höhere Reflexionsebene der späteren Parabel noch nicht erreicht ist, zeigt sich auch am Fehlen der erst für die letzte Fassung entstandenen Songs und der vorerst noch verschwommenen Bezugnahme auf die Bewegung der 'Schwarzen Fahnen' (die Vorläufer der 'Sichel').

Das Schwanken zwischen Shakespeare-Parodie (deren Voraussetzung ja die Erkennbarkeit der Vorlage wäre) und dem von Mittenzwei apostrophierten 'radikalen Eingriff' (Voraussetzung wäre Veränderung im Sinne einer neuen 'Stoßrichtung') findet seine Parallele im Schwanken zwischen zeitgeschichtlicher Anspielung und ideologischer Deutung.

Das politische Geschehen der Jahre 1932 bis 1934 beeinflusste, wie wir zu Beginn sahen, nicht nur Brechts persönliches Schicksal, sondern auch das zur gleichen Zeit entstehende Stück. Belege dafür, daß Brecht bewußt auf die Zeit und ihre Hauptakteure Bezug nahm, finden sich in großer Zahl in den Mappen der Pläne und Entwürfe: Zeitungs- und Illustriertenbilder zeigen Hitler in Redepose, zeitgenössische Hochstaplertypen, wartende Arbeiterschlangen, das visuelle Vorbild für Nanna Callas.

Der Zeitbezug der Parabel *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* beschränkt sich nun freilich nicht auf derartige atmosphärische Stimmigkeiten, auf die erwähnte Charakterisierung Angelo Iberins als Hitler-Figur oder auf die analytische Offenlegung der ideologischen Hintergründe. Im Gefolge Mittenzweis hat schon Ulrich Weisstein darauf hingewiesen, daß das Stück nicht allein 'Brecht's most ambitious, though certainly not his most successful,

attempt to demonstrate the economic basis of history'³⁰ darstelle, sondern auch auf eine konkrete politische Situation anspiele. Weisstein schreibt:

In terms of the German contemporary situation around 1932, which *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* somewhat naively reflects (for Hitler did not treat the rich Jews any better than the poor ones), Hindenburg, himself a *Pachtherr*, is coerced by von Papen-Mephisto to call Hitler-Iberin into office.³¹

Wie genau Brecht ursprünglich zu Werke ging, veranschaulicht ein kurzer Vergleich der Eröffnungsszenen. In der Fassung von 1932 nimmt der Vizekönig schon in seiner ersten Rede Bezug auf die konkrete Situation:

Die Weltwirtschaft ist ein dunkles Kapitel! Die Professoren haben sich auch geirrt. Alles ist unsicher! Und sicher ist, dass wir am letzten Tage des Monats die Beamten nicht auszahlen können!³²

Um den Staatsbankrott abzuwenden, fassen der Vizekönig und sein Ratgeber Eskahler die Einführung einer Salzsteuer ins Auge. Als Beauftragten für diese unpopuläre Maßnahme will man den Angelas gewinnen, obwohl er eigentlich als Emporkömmling verachtet wird und der gegenwärtigen Regierung feindlich gesonnen ist:

Eskahler: Sie lasen die Zeitung
von gestern abend? Seinen wilden Angriff?
Auf uns und alles, was wir tun und nicht tun?

Vizekönig: Ich las sie. Eben drum –

Eskahler: Nun er verlangt
ganz neue Macht. Stärkung des Staats. Reform
der korrumpierten Ämter...

ER LIEST IN DER ZEITUNG

der Justiz. Der Sittlichkeit...

Angelas erscheint, erläutert ausführlich seine Rassentheorie und erhält trotz gewisser Bedenken die Macht übertragen, die er in einer Art Paktszene fast demütig entgegennimmt:

Angelas: Ich hätte Vollmacht?

Eskahler: Ja, zu all und jedem.

Angelas: Zu jeder Massnahm, auch der härtesten?

Eskahler: Ja.³³

30 Weisstein, 'Two Measures' 33

32 BBA 253/02

31 *ibid.* 37

33 BBA 253/08

Viel deutlicher als die Fassung von 1934, in der Angelo Iberin zunächst persönlich auftritt, zudem seine 'Ermächtigung' primär durch die Angst der Pachtherrn vor dem um sich greifenden Sichel-Aufstand motiviert ist, läßt der frühere Text die Zeitgeschichte durchscheinen: im Herbst 1932 ist die deutsche Innenpolitik tatsächlich charakterisiert durch die Bemühungen des seit 1. Juni amtierenden Kabinetts v. Papen, Hitler durch 'Einrahmung' unschädlich zu machen, was allerdings zunächst nur wilde Attacken Hitlers provoziert. Die Zeitung, in der der Vizekönig (der sich als Statthalter der Monarchie empfindende Hindenburg) liest, ist sozusagen in den Archiv-Materialien erhalten: eine Ausgabe des *Völkischen Beobachters* vom 28. Oktober 1932 mit den Schlagzeilen 'Adolf Hitlers Antwort an Reichskanzler von Papen: Unser "Glaube aus der Politik" ist der Glaube an unser Volk und an unsere Leistung,' und: 'Das wirtschaftliche Denken is der Tod jedes völkischen Idealismus.'³⁴

Auch die Salzsteuer, mit der die Finanzkrise des Staates im Stück behoben werden soll, ist ein Wirklichkeitszitat, so fiktiv gerade dieses Detail auch erscheinen mag. Die erste Notverordnung v. Papens, verkündet am 14. Juni 1932, sah neben einer Reihe anderer Sparmaßnahmen auch die Erhebung einer Salzsteuer in Höhe von 12 Pfennig je Kilogramm vor.³⁵ Indem Brecht aus einem ganzen Bündel von authentischen Gesetzen gerade jenes herausgreift, das zwar objektiv nicht am einschneidendsten ist, aber durch seine Handgreiflichkeit die stärkste Symbolwirkung verspricht, nimmt er eine überaus charakteristische Verschiebung vor: der reale Hintergrund bleibt erkennbar, wird allerdings zur Modellsituation stilisiert. Aus dem historischen Drama wird die historische Parabel.

Die Eröffnungsszene der ersten Fassung präsentiert sich somit sowohl in ihren aktuell-politischen Anspielungen als auch in ihren Zukunftsprojektionen als ein Produkt von Brechts Beurteilung der Lage im Herbst 1932. Atmosphärisch gibt sie die teils konfuse, teils frivole Endzeit-Stimmung der Weimarer Republik wieder, nicht die Aggressivität des etablierten Nazi-Staats. Angelas tritt auf als Lakai konservativer großbürgerlicher Kräfte, die ihn während seiner ganzen Karriere beaufsichtigen und schließlich, als er mit der Salzsteuer scheitert, mit neuen Aufgaben betrauen. Angelos Berufung nimmt zwar Hitlers Ernennung zum Reichskanzler vorweg, doch

34 BBA 266/83–103

35 Die neue Regierung v. Papen verkündete am 14. Juni 1932 ihre erste Notverordnung. Sie enthielt ein Bündel von Gesetzen, die sich auf Arbeitslosenhilfe, Sozialversicherung, Haushaltssicherung und andere Sparmaßnahmen beziehen. Eingeführt wurde zudem eine Salzsteuer: 'Die durch das Steuermilderungsgesetz vom 31. März 1926 aufgehobene Salzsteuer wird mit Wirkung vom 16. Juli 1932 wieder eingeführt. Sie beträgt 12 R.-Pfg. pro Kilo. Ihr Ertrag wird im Jahre auf 70 Mill. RM., für die Geltung in diesem Rechnungsjahr (16.7.1932 bis 31.3.1933) auf 40 Millionen geschätzt.' (Text zit. nach *Das Deutsche Reich von 1918 bis heute*, Band 3, ed. Cuno Horkenbach [Berlin 1933] 187)

fehlt die Perspektive der Machtergreifung. Brechts frühe Bearbeitung erliegt in gewisser Hinsicht der gleichen Täuschung wie v. Papen, von dem aus jener Zeit der Ausspruch überliefert ist: 'Sie irren sich, wir haben ihn engagiert.'

Bald danach erwies sich die karikierende Darstellung des Kapitalismus³⁶ angesichts der weiteren Ereignisse als überholt. Diese machten neuerliche Adaptationen notwendig, die in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1934) ihren Abschluß fanden, ohne daß die grundsätzliche Problematik befriedigend gelöst worden wäre.

Brechts 'Naivität' erscheint in einem anderen Licht, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die zeitgeschichtlichen Anspielungen in der endgültigen Fassung nur die Reste weit detaillierterer Anspielungen in der ersten Fassung darstellen. Die Reduktion war notwendig geworden, da sich 1934 die politische Lage allgemein und die Position Hitlers im besonderen grundlegend gewandelt hatte im Vergleich zu 1932, und da die Wirtschaftskrise nicht mehr Hauptthema des Stücks, sondern lediglich auslösendes Moment war.

Die Begleitumstände der dänischen Uraufführung des Stücks im Spätherbst 1936 machen allerdings deutlich, daß zum damaligen Zeitpunkt trotz der Reduzierung der politischen *Anspielungen* die politische *Tendenz* um so stärker empfunden wurde. In einem offenbar als Presseinformation verfaßten Resumé Brechts aus dieser Zeit heißt es:

ein drama von bertolt brecht. spielt in einem phantasielande, in wirklichkeit aber ist es deutschland bei der machtübernahme hitlers in jahre 1933. brecht zeigt, wie die wahren ziele des faschismus, nämlich der schutz der bestehenden besitzverhältnisse, von einem demagogischen diktatur [sic] in grober und leicht zu durchschauender weise umgefälscht werden in den sogenannten rassenkampf...³⁷

Natürlich durchschaute auch die dänische Presse die allegorische 'Tarnung' und reagierte im allgemeinen recht negativ auf die Provokation: in einem überwiegend bürgerlich gestimmten Land, das zudem in gefährlicher Nach-

36 In früheren Versionen reagiert die Oberschicht zunächst frivol auf die wirtschaftliche Notlage. So sagt in 1. 1. v. Schaum (1. Edelmann bei Shakespeare) zu v. Schwind (2. Edelmann): 'Ja, was ist denn schuld an dieser Kalamität?' – Schwind: 'Niemand – sie soll von selber gekommen sein.' (BBA 262/03).

Frau Ueberleys Antwort auf Angelers Säuberungen, verbunden mit der Schließung der Bordelle: 'Das geht doch alles praktisch garnicht. Das ist ja Bolschewismus ... Wir gehören doch zum Wirtschaftsleben!' (BBA 262/04)

Die Beispiele zeigen auch, daß Brecht ursprünglich versuchte, die Struktur des Shakespeare-Stücks beizubehalten und die Dialoge ungefähr zu transponieren.

37 BBA 639/86

barschaft des übermächtigen Reichs lebte, mußte ein Stück dieser Art als Politikum wirken.³⁸

Warum *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* trotz dieses Echos kein völliger Fehlschlag wurden, erläutert Brecht in einer Notiz aus dieser Zeit, wobei er verschwieg, daß die dänische Zensur die Premiere nur nach gewissen Veränderungen im Text gestattet hatte:

die parabelform ermöglichte es, der in dänemark bestehenden zensur zum trotz, ein antinazistisches stück in einem kleinen land aufzuführen, das an deutschland angrenzt und lebenswichtige handelsbeziehungen zu deutschland unterhält. die bürgerliche kritik griff jedoch das stück heftig an und drohte es nach einer woche vom spielplan zu werfen...

[Störversuche der dänischen Faschisten] führten, zusammen mit dem wachsenden interesse des publikums zu dem ziel, dass das stück trotz der feindseligen presse weitergespielt werden kann.³⁹

Brecht selbst hatte allerdings schon zu zweifeln begonnen, ob sich die aus Shakespeares moralischem Problemstück entwickelte Parabel tatsächlich dazu eignete, ein Phänomen zu durchleuchten, das sich als unerwartet komplex, irrational und dauerhaft erwies. Bereits im Jahre 1935 begannen die Arbeiten zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, einem Stück, das neue Wege zur Analyse des Faschismus zu beschreiten sucht.

Ein Vergleich von *Measure for Measure* und *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* ist nicht nur aufschlußreich als Beispiel für Brechts Bearbeitung eines Handlungsvorwurfs, sondern auch für seine inhaltliche 'Weiterentwicklung,' d.h. für Brechts Bestreben, eine historisch fixierte Thematik in die eigene Zeit und in die eigenen Problem-Kategorien zu übersetzen. Die dabei auftauchenden Probleme geben Anlaß zu grundsätzlichen Überlegungen, insbesondere zu der Frage, wie sich die didaktischen Züge in Shakespeares später Komödie und in Brechts Lehrstück zu einander verhalten. Die in diesem Bereich offenkundigen Differenzen bedürfen einer Analyse um so dringender, als in der komparatistischen Forschung heute vielfach die Tendenz besteht, die Dramatik Brechts und Shakespeares unter

³⁸ BBA 265/25-73 enthält das reichhaltige dänische Presse-Echo

³⁹ BBA 327/26. – Aus einem späteren Brief des dänischen Verlages an Helene Weigel geht hervor, daß die Kopenhagener Uraufführung eine von der Zensur veränderte Fassung brachte (vgl. BBA 2156/01).

dem Gesichtspunkt einer gemeinsamen anti-mimetischen Basis nah aneinander zu rücken.⁴⁰

Der Ansatz zu einer Unterscheidung findet sich in Weissteins Vergleich der beiden Stücke. Dort wird davon gesprochen, *Measure for Measure* sei 'inherently didactic,' während Brechts Bearbeitung 'is much more patently didactic than its model.'⁴¹ Diese Klassifizierung trifft zweifellos zu, doch bleibt sie verschwommen und unvollständig. Denn zu fragen ist nicht allein nach dem Grad an Explizitheit und damit an Intensität der Didaxe, sondern auch danach, welche Art von beherrschender Wirkung überhaupt angestrebt wird und wie sie realisiert wird.

Measure for Measure wird bekanntlich zu Shakespeares 'problem plays' gezählt. Ungeachtet sonstiger Definitionsunterschiede verweist dieser Begriff darauf, daß im Zentrum des Stücks nicht eine einzelne Person, sondern eine strittige moralisch-ethische Frage steht. Als Problemstück ist *Measure for Measure* ferner durch einen tiefgreifenden Zwiespalt gekennzeichnet: so eindeutig die moralische Spannung erscheint (Konflikt zwischen Gnade und Gerechtigkeit, zwischen egoistischer und altruistischer Liebe, zwischen öffentlicher und privater Moral), so ambivalent sind die didaktischen 'Konsequenzen,' die dem Zuschauer am Schluß nahegelegt werden. Man hat daher von einem 'offenen Schluß' gesprochen. Daß diese Diskrepanz zwischen immanenter Lehrhaftigkeit des Stücks und 'appellativer,' d.h. auf den Rezipienten gerichteter Didaxe ein wesentliches Strukturelement darstellt, läßt sich anhand der auffallend zahlreichen Sentenzen belegen, die sich allenthalben finden.

Die folgenden Beispiele stammen sämtlich aus dem ersten Akt; sie veranschaulichen, wie die Sentenz Ereignisse oder Verhaltensweisen reflektiert und ihren allgemeingültigen Gehalt begrifflich-abstrakt über den dramatischen Augenblick und den konkreten Anlaß hinaushebt:

Heaven doth with us as we with torches do,
 Not light them for themselves; for if our virtues
 Did not go forth of us, 'twere all alike
 As if we had them not... (I.i. 32-5)
 [Zitiert nach der Arden Edition, ed. J.M. Lever, London 1965]

Mit diesen Worten verweist der Herzog seinen Vertreter Angelo auf das für den Herrscher gültige Maß, während er ihm die Macht übergibt. Er spricht hier gleichsam als Prototyp des Fürsten (wobei seine Worte eine Passage aus

40 Vgl. dazu R. B. Parker, 'Dramaturgy in Shakespeare and Brecht' (s. Anm. 2).

41 Weisstein, 'Two Measures' 30

Basilikon Doron, dem Fürstenspiegel von James I., paraphrasieren); die Sentenz verallgemeinert als Quintessenz die Bedeutung der Bezugssituation und bezieht mit 'us' nicht allein die anwesenden Personen, sondern die Menschheit überhaupt ein. In der folgenden Szene bedient sich Lucio ebenfalls eines kryptischen Zitats, um mitten in einem zweideutigen Wortgeplänkel ein Hauptthema des ganzen Stücks anzuschlagen:

...Grace is grace, despite of all controversy; as for example, thou thyself art a wicked villain, despite of all grace. (1.ii. 24–6)⁴²

Wenig später wird der verhaftete Claudio vorbeigeführt; er überhöht die Einsicht in seine mißliche Lage zu einer philosophischen Erkenntnis:

Thus can the demi-god, Authority,
Make us pay down for our offence by weight. (1.ii. 112–13)

Als Lucio ihn nach den Gründen für seine Festnahme fragt, erwidert er wiederum sentenzhaft:

From too much liberty, my Lucio. Liberty,
As surfeit, is the father of much fast;
So every scope by the immoderate use
Turns to restraint. Our natures do pursue,
Like rats that ravin down their proper bane,
A thirsty evil; and when we drink, we die. (1.ii. 117–22)

An dieser Stelle wird die Sentenz assoziativ erweitert und durch bildhafte Vergleiche intensiviert. Sie etabliert einen abstrakten 'Bedeutungshorizont,' der dem Zuschauer eine Bewertung des Stücks nahelegt. Ein Überblick über den gesamten Bestand an Sentenzen in *Measure for Measure* ergibt jedoch, daß diese sich nicht zu einem in sich geschlossenen System der Weltdeutung zusammenfügen, sondern einander häufig nur locker zugeordnet sind, ja sich mitunter sogar zu widersprechen scheinen. Die einzelne Sentenz bleibt damit an den dramatischen Kontext gebunden. Sie kann – wie im obigen Beispiel – eher der objektivierten Selbstdarstellung des Sprechers diene als eine übergeordnete Wahrheit formulieren. Diese Ambivalenz kann soweit gehen, daß dem Publikum nicht nur ephemere, sondern auch moralisch zweifelhafte Haltungen durch eine einprägsame Sen-

42 Die Stelle wandelt Römerbrief 11.6 ab: 'Ist es aber aus Gnaden, so ist es nicht aus Verdienst der Werke, sonst würde Gnade nicht Gnade sein.'

tenz nahegelegt werden. Besonders wichtig ist dieser Gesichtspunkt für die Beurteilung der Gestalt Angelos.

So antwortet Angelo zu Beginn des zweiten Aktes auf Escalus' Plädoyer für Milde mit der didaktischen Feststellung:

'Tis one thing to be tempted, Escalus,
Another thing to fall... (II.i.17-18)

Eine derartige Aussage wirkt, als Sentenz betrachtet, zwar zutreffend, aber trivial. Gewicht gewinnt sie erst durch ihre dramatische Funktion, die darin besteht, den Widerspruch zwischen Angelos hohem moralischen Anspruch und seiner kurz darauf hervortretenden moralischen Schwäche sichtbar zu machen. Ganz anders nimmt sich Angelos Urteil über diese Schwäche aus, als er im Selbstgespräch über den starken Eindruck reflektiert, den Isabella auf ihn gemacht hat:

O cunning enemy, that, to catch a saint,
With saints dost bait thy hook! Most dangerous
Is that temptation that doth goad us on
To sin in loving virtue. (II.ii.180-3)

Als Sentenz ebenso 'richtig,' in der Tendenz aber wiederum differierend, ist schließlich Angelos 'We are all frail' (II.iv.121), mit dem er später versucht, die um Milde bittende Isabella mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und ihr seine korrupte Moral zu suggerieren.

Ähnlich Angelo ist jede der Hauptfiguren durch eine Anzahl von Sätzen über das rein Individuelle hinausgehoben. Insgesamt bietet *Measure for Measure* ein reichhaltiges Spektrum moralisch-didaktischer Aussagen, ohne daß man von einer eindeutig ableitbaren Moral sprechen könnte.⁴³ Das Stück stellt eindringliche Fragen, aber vermeidet eindeutige Antworten. Aus dem dramatischen Kontext herausgelöst, verlieren die in den Sätzen ausgedrückten Ansichten ihre Prägnanz und Überzeugungskraft und werden zu banalen und widersprüchlichen Phrasen.

Die Unmöglichkeit, eine direkte didaktische Beziehung zwischen Stück und Realität des Rezipienten herzustellen, ergibt sich aus dem besonderen Kunstcharakter von Shakespeares späten Komödien. Northrop Frye hat darauf hingewiesen, daß sie eine stilisierte Kunstwelt errichten, die wohl auf

43 Einen Überblick über divergierende Deutungen des Stücks in den vergangenen 50 Jahren gibt Michael Jamieson, 'The Problem Plays 1920-1970: A Retrospect,' *Shakespeare Survey* 25 (1972) 1-10.

die Wirklichkeit in ihren psychologischen, sozialen und politischen Aspekten anspielt, aber nicht mit ihr identifiziert werden will. Nur wenn die für das Stück maßgeblichen Konventionen akzeptiert werden, erschließt sich seine Bedeutung.⁴⁴

Daraus ergibt sich eine Distanz, die es ermöglicht, nicht nur Probleme darzustellen, sondern die Problematik menschlicher Normen überhaupt ins Spiel zu bringen. Ambivalent erscheinen daher auch die Figuren des Spiels: sie vereinen allegorische und individuelle Züge. Ebenso präsentiert sich die 'Lösung' am Schluß teils modellhaft und paradigmatisch, teils willkürlich und zufällig. An diesen Kontrasten wie auch an der beschriebenen Doppelfunktion der Sentenzen erweist sich, daß *Measure for Measure* allenfalls insofern als didaktisches Stück bezeichnet werden kann, als es die Dialektik von moralischer Norm und individueller Realität als menschliche Ursituation enthüllt und damit zugleich die Unmöglichkeit einer didaktischen Dramatik postuliert.

Gerade im Bereich des Didaktischen ergibt sich ein besonders auffälliger Kontrast zwischen Shakespeares 'Problemstücken' und Brechts 'Lehrstücken.' Brecht erkennt die trennende Grenze von Kunstwelt und Realität nicht an; sein Lehrstück ist zeitbezogen und spiegelt gesellschaftliche Wirklichkeit. In den Notizen zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* heißt es:

Nicht das "ewig Menschliche" sollte in Erscheinung treten, nicht, was angeblich alle Menschen zu aller Zeit tun, sondern das, was in unserer Zeit, zum Unterschied zu anderen Zeiten, Menschen bestimmter gesellschaftlicher Schichten, zum Unterschied zu Menschen anderer Schichten, tun.⁴⁵

Diese Zeitbezogenheit ist nicht Selbstzweck, sondern hat die Änderung von gesellschaftlichen Haltungen beim Zuschauer zum Ziel. Eine didaktische Wirkung stellt sich nur dann ein, wenn die zu vermittelnde Wirklichkeit zuvor zur Parabel komprimiert, also objektiviert wird. Hier setzen dann die Techniken des epischen Theaters (Gestus, Verfremdung) an, die den Zuschauer von der Richtigkeit der im Stück dramatisierten Thesen überzeugen sollen.

Um einen Shakespeare-Stoff für die eigenen Intentionen nutzbar zu machen und ihn in das eigene Vermittlungsmodell einzubeziehen, mußte Brecht ihn bearbeiten. Dabei handelt es sich – nicht chronologisch, sondern systematisch betrachtet – um einen dreistufigen Vorgang: die Definition der

44 Vgl. Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York: Harcourt 1965) 34–71.

45 BBA 265/03

historischen Position des Shakespeare-Stücks; die Formulierung der eigenen Thematik; die Anpassung des Stückes an die obigen Prämissen. Alle drei Punkte seien kurz am vorliegenden Beispiel erläutert.

Was 'Historisierung' Shakespeares bedeutet, geht sehr anschaulich aus der bekannten Notiz hervor, in der Brecht nicht nur sein Unternehmen überhaupt rechtfertigt, sondern auch *Measure for Measure* in einer Weise interpretiert, die ebenso einseitig wie prägnant ist:

Das Stück "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" ist eine neue dichterische Bearbeitung der alt-italienischen Fabel, die Shakespeare in seinem Stück "Maß für Maß" benutzte. "Maß für Maß" gilt für viele als das philosophischste aller Shakespeari-schen Werke, es ist zweifellos sein fortschrittlichstes. Es verlangt von den Hochgestellten, dass sie nicht nach anderem Masse messen, als sie selbst gemessen sein wollen. Und es zeigt, dass sie nicht von ihren Untertanen eine moralische Haltung verlangen dürfen, die sie selber nicht einnehmen. Das Stück "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" vertritt nach Möglichkeit für unsere Zeit den gleichen fortschrittlichen Standpunkt, den der grosse Dichter des Humanismus für die seine vertreten hat.⁴⁶

Indem Brecht hier das Shakespeare-Stück in einer übergreifenden humanistisch-sozialistischen Entwicklung placiert und eine didaktische Botschaft gleichsam extrapoliert, schafft er eine wesentliche Voraussetzung für die eigene Bearbeitung. Die explizite Fassung einer 'Aussage' erlaubt es ihm nämlich, eigene thematisch variierende oder dialektisch kontrastierende Aussagen als Kristallisationspunkte der Bearbeitung dagegenzusetzen. Das immer wieder neu ansetzende Resumieren der Grundthesen eines Stückes ist charakteristisch für Brechts Arbeitsweise überhaupt; im vorliegenden Fall läßt sich daran das Fortschreiten der Bearbeitung ablesen. Einige Beispiele:

kann man ein volk als ganzes – unter nichtachtung der klassenteilung in der ideologie und ihrer beibehaltung in der praxis – auf "höhere" sittliche stufe heben?

kann man auf einer bestimmten basis die forderung nach gerechtigkeit erfüllen wenn diese forderung das symthom [sic] dafür ist dass die basis nicht in ordnung ist?⁴⁷

Sentenzhafte Prägnanz haben auch frühe Titellentwürfe, die sich in den Notizen finden:

Was dem einen recht ist dem andern teuer⁴⁸

Wie man's macht, ist's falsch⁴⁹

46 BBA 268/81

48 BBA 267/01

47 BBA 266/58

49 BBA 267/11

Offenbar als Hinweis für den Regisseur der Kopenhagener Inszenierung ist die folgende Maxime gedacht:

hauptlinie: *unhaltbare einteilung: nach rassen. haltbare: nach klassen*⁵⁰

Auch wenn Brecht davon spricht, seine Bearbeitung stelle gewissermaßen nur eine 'Weiterentwicklung' des Shakespeare-Stücks anhand dort vorgegebener Richtlinien dar, so zeigt sich doch gerade an der dominierenden Rolle des Didaktischen, daß der Eingriff eine fundamentale Veränderung des Verhältnisses von dramatischer Form und didaktischer Aussage bewirkt. *Measure for Measure* gestaltet eine autonome Kunstwelt, deren einzelne Elemente nicht ohne weiteres abstrahierbar sind, sondern auch da, wo sie konkrete moralische Probleme gestalten, symbolisch einen ambivalenten Weltzustand reflektieren, der von möglicher Harmonie wie von Anfälligkeit gegenüber dem Bösen gekennzeichnet ist.

Brecht hingegen 'meint,' was er dramatisch gestaltet. Wenn Northrop Frye zur Illustration dieser Autonomie des Shakespeare-Stücks bewußt überspitzend bemerkt,

Shakespeare had no opinions, no values, no philosophy, no principles of anything except dramatic structure,⁵¹

so läßt sich vom Drama Brechts ebenso überspitzt das Umgekehrte behaupten: die dramatische Struktur orientiert sich an den Wertmaßstäben des Autors und versucht, sie – didaktisch – zu vermitteln.

Als Bearbeitung basieren *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* darauf, daß der moralische Kosmos von *Measure for Measure* immer wieder ironisch zitiert und als schöner Schein entlarvt wird. Dies geschieht – abgesehen von den bereits beschriebenen Änderungen im Detail – durch das konsequente Auffüllen von Motivationslücken, durch Vereinheitlichung und Beseitigung von Doppeldeutigkeiten.

Während die allegorischen Elemente in *Measure for Measure* immer wieder durch märchenhafte Züge, individuelle Reaktionen oder farcenhafte Einschübe in Frage gestellt und aufgelockert werden, führt Brecht die Parabel konsequent durch und ordnet ihr alle Details zu. Ihren äußeren Zusammenhalt gewinnt diese Parabel nicht zuletzt dadurch, daß die bei Shakespeare dramatisch integrierten Sentenzen durch ein dem Stück übergeordnetes didaktisches Gerüst ersetzt werden, das absolute Gültigkeit hat. Hauptbestandteile dieses Gerüsts sind das 'Vorspiel' und die zwischen die Szenen eingeschobenen Songs.

50 BBA 330/07

51 Frye, *Natural Perspective*, 39

Im 'Vorspiel' (das ebenso wie die Songs erst für die letzte Fassung entstand und vielleicht Brechts Zweifel an der Durchschlagskraft der Parabel signalisiert) wird explizit didaktisch der Begriffsrahmen erstellt, auf dem das folgende Spiel beruht. Der Theaterdirektor sagt:

Aber der Unterschied, den *ich* seh
 Der ist größer als der zwischen den Schädeln nur
 Und der hinterläßt eine viel tiefere Spur
 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.⁵²

Anschließend erläutert der Statthalter die Prinzipien seiner Politik. Dabei zeigt er unmißverständlich, daß auch eine scheinbar so fundamentale Idee wie die der Gerechtigkeit zum Instrument der Herrschenden werden kann, also keinen absoluten Maßstab darstellt. Die Waage – bei Shakespeare erscheint sie metaphorisch als Symbol des überindividuellen und zeitlosen Ausgleichs – erweist sich als beeinflussbar:

Wer mit meiner Waage wiegt
 Der wird sehen, wo das Recht und wo das Unrecht liegt.

(Mit dem Finger drückt er die Schale nieder, auf der die Rundköpfe liegen.)⁵³

Gegenstücke dieses Vorspiels sind die eingestreuten Songs, in denen einzelne Figuren an gewissen Schlüsselpunkten der Handlung aus ihrer Rolle heraustreten und deren Prämissen pointiert kommentieren. Verstärkt wird ihre didaktische Funktion durch die Musik, in der Brecht einen wichtigen Bestandteil des Lehrstücks sah, da sie den 'gestischen' Charakter des Spiels unterstreicht, d.h. das Theater beim Zeigen typischer Verhaltensweisen unterstützt. Geeignet sei allerdings nicht die sog. 'ernste' Musik, die als Ausdruck individueller Stimmungen nur lyrische, 'narkotische' Wirkungen hervorrufe, sondern die häufig durch parodistische Elemente provozierende 'billige' Musik.⁵⁴

⁵² GW 3, p 910

⁵³ GW 3, p 911

⁵⁴ B. Brecht, 'Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater' (1935), *Schriften zum Theater 1*, GW 15, pp 472–82

Wie das Auffüllen von Motivationslücken die parabelhafte Wirkung verstärkt, wurde schon am Beispiel des Vizekönigs gezeigt. Sein Verschwinden zu Beginn ist nicht wie das Verschwinden des Herzogs in *Measure for Measure* handlungsauslösendes Motiv, sondern verweist konkret auf den moralischen Bankrott einer genau definierten Gesellschaftsordnung. Seine Rückkehr symbolisiert nicht wie in der Shakespeare-Komödie die halb reale, halb utopische Wiederherstellung des rechten Maßes, sondern wird hingestellt als verschleiender Trick, durch den der bürgerliche Kapitalismus seine Komplicenschaft mit dem faschistischen Helfershelfer tarnt.

Die Beseitigung von 'Leerstellen' als Mittel zur Intensivierung und Steuerung der Wirkung auf den Zuschauer läßt sich an allen Gestalten nachweisen, die Brecht aus *Measure for Measure* übernimmt. Mariana wird als Nanna Callas zur Prostituierten aus sozialer Not, Escalus als Missena zum devoten Befehlsempfänger, Lucio als de Guzman zum Großgrundbesitzer, der zwar aufgrund seiner Rasse gefährdet ist, aber dennoch am Ausbeutungssystem teilhat. Besonders krass erscheint die Verwandlung vom psychologisch differenzierten Individuum zum Exponenten einer sozial fixierten Verhaltensweise im Falle der Isabella.

Shakespeares Isabella ist eine der komplexesten Gestalten des Stücks; wie Rosalind ist sie eine seiner 'modernen' Frauengestalten, zugleich aktiv und schutzbedürftig, zwischen den Rollen der tugendhaften Jungfrau und der liebenden Schwester schwankend. Bei Brecht wird Isabella zur altjüngferlichen Figur, deren Keuschheit nur ein Rest bürgerlicher Konvention ist. Ebenso wie sie bereit ist, zur Rettung ihres Besitzes ins Kloster zu gehen, will sie sich auch dem Kommandanten Zazarante hingeben, nachdem ihr Bruder sie über die ökonomische Verquickung ihres Schicksals mit dem seinen aufgeklärt hat:

Ich hab's verlangt! Und er verlangt es auch!
 Und 's ist auch nicht nur meine Sach'! 's ist deine!
 Wenn man mich hängt, zahlt dir kein Pächter Pacht
 Und deine Keuschheit liegt am freien Markt.
 Sie will bezahlt sein, und das liegt an dir!⁵⁵

An der Entstehungsgeschichte von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* zeigen sich exemplarisch die Möglichkeiten und Schwierigkeiten von Brechts Shakespeare-Rezeption. Die Relativität von Recht und Gesetz erscheint bei Shakespeare – sofern ein moralisches Modell überhaupt abstrahiert werden kann – als existenzielle Gegebenheit, die allenfalls durch Selbsterkenntnis individuell überwunden werden kann; Brecht stellt sie dar als Konsequenz

historischer Fehlentwicklungen, zu deren Behebung die dramatische Analyse und Enthüllung erforderlich ist.

Brechts Versuch, *Measure for Measure* in eine Parabel über den Aufstieg Hitlers und die Grundlagen des Faschismus in Deutschland zu übersetzen, endet ohne endgültige Lösung. Einerseits entzieht sich die elisabethanische 'Vorlage' durch ihre ganz andersartige Wirkungsstruktur dem radikalen Umformungsprozeß; andererseits verhindern eine einseitige ideologische Perspektive und der fehlende zeitliche Abstand zum aktuellen Geschehen einen völlig überzeugenden Zeitbezug.

Obwohl Brecht sein 'Greuelmärchen' für ein Stück hielt, das sich 'an das "breitere" Publikum wendet und die reinen Unterhaltungsbedürfnisse mehr berücksichtigt',⁵⁶ wobei die Musik Hanns Eislers eine wichtige Rolle spielte, ist heute noch nicht abzusehen, ob sich – sei es durch die weitere Entwicklung der Geschichte oder die des Theaters – die Voraussage des Autors bestätigen wird:

Die Schärpen und Härten des *epischen Theaters* werden, sind erst einige Dutzend Jahre vergangen, kaum noch so wahrnehmbar sein. "Die Rundköpfe und die Spitzköpfe" mögen sich anschauen wie ein goldenes Märchen, voll von milden Zureden und vielleicht sogar recht lustig.⁵⁷

Universität zu Köln

56 'Über die Verwendung von Musik' 480

57 B. Brecht, 'Über die Verwendung von Prinzipien,' *Schriften zum Theater 1*, GW 15, p 315