

Galilei und Brecht und die Folgen

Vortrag, gehalten im Staatstheater Darmstadt am 16. September 1979

HANS MAYER

Für Eric Herd

Am 9. September 1943, also vor 36 Jahren, konnte das Schauspielhaus Zürich zum dritten Mal mit einer Brecht-Uraufführung aufwarten. Die Truppe, weitgehend aus Emigranten bestehend, durfte diesmal den dramatischen Text des Mit-Emigranten Bertolt Brecht, den man auf abenteuerliche Weise aus dem fernen Kalifornien erhalten hatte, in guter und zuversichtlicher Stimmung interpretieren. Am 19. April des Jahres 1941 nämlich, als Mutter Courage in der Person der großen Therese Giehse, zum ersten Mal mit ihrem Planwagen eine Bühne betrat, um den Song anzustimmen von der großen Kapitulation, saß man bedrückt und traurig im Zuschauerraum. Das galt für die von allen Seiten eingekreisten Schweizer nicht minder als für uns Flüchtlinge, die hier ein Asyl gefunden hatten: mit ungewissen Zukunftsaussichten. Damals hatte das Dritte Reich auf allen Fronten gesiegt. Daß es sich demnächst anschicken werde, gegen Rußland zu ziehen, was genau neun Wochen nach Uraufführung der *Mutter Courage* geschah, war leicht abzusehen. Brecht selbst, das weiß man heute, befand sich damals in Finnland: auch als ein Flüchtling mit Zwischenaufenthalt und fragwürdiger Perspektive. Er arbeitete am *Guten Menschen von Sezuan* und begann mit der Arbeit am *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui*. Als dann ein Jahr später, also 1942, auch das Parabelstück vom guten Menschen in Zürich zum ersten Mal gespielt wird, worin demonstriert werden soll - durch Maria Becker, die sich als Shen Te verwandeln muß in den bösen und mithin erfolgreichen Kapitalisten Shui-Ta -, daß man nicht gut sein kann in einer ungunstigen Welt, stehen die Menschen auf der Bühne und vor der Rampe verstört vor den wechselnden Nachrichten vom Krieg in Rußland. In der nachts hell erleuchteten Schweiz hört und sieht man die alliierten Bomber, die hinüberfliegen zum Bombenangriff gegen das Großdeutsche Reich. Es herrscht Unruhe im Zuschauerraum bei den Aufführungen des Parabelstücks vom guten Menschen. Auch die Kritiker, die ein Jahr vorher den nicht besonders ernst gemeinten Ausbruch der Courage "Der Krieg sei verflucht!" mit Zustimmung und Respekt begrüßt hatten, geben nunmehr zu bedenken, der Stückeschreiber Brecht habe

es sich doch mit seinem Stadtmodell des Kapitalismus, das früher Mahagonny hieß oder Chikago, nunmehr Sezuan, ein bißchen leicht gemacht. Übrigens habe ich dies Befremden von Betroffenen später noch einmal erlebt, da aber war Brecht bereits tot, und Gustaf Gründgens nahm die noch vor 1933 erteilte Option wahr, um endlich die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* in Hamburg zum ersten Mal zu spielen. Brecht selbst hat dies Stück also nie auf der Bühne gesehen. Auch damals hörte man in den ersten Parkettreihen, dem stürmischen Applaus zum Trotz: So gehe es eigentlich nicht zu in der kapitalistischen Welt. Man sei doch ganz anders.

Nun also die Uraufführung eines Stückes mit dem Titel *Leben des Galilei*. Sollte man in der Tat ein Historienstück erwarten, oder eine neue marxistische Demonstration der Gegensätze zwischen aristokratischer und plebejischer Ideologie? Den Galilei spielte Leonhard Steckel, der auch Regie führte. Die Bühnenbilder hatte, wie beinahe stets in diesen Kriegsjahren des Züricher Schauspielhauses, abermals Teo Otto entworfen. Übrigens hielt man sich an die herkömmlichen Regeln einer Schauspielaufführung. Es gab keine Musik. Die Partitur Hanns Eislers mit den delikaten Klängen des Cembalos ist erst später entstanden: im Zusammenhang mit der amerikanischen Fassung des *Galilei*, die zwei Jahre nach Kriegsende gespielt werden konnte: am 31. Juli 1947 im Coronet-Theatre in Beverley Hills und mit Charles Laughton in der Titelrolle. Die Inszenierung war eine Gemeinschaftsarbeit von Brecht mit dem inzwischen als Filmregisseur bekannt gewordenen Joseph Losey.

Ich habe Augenzeugen der kalifornischen Aufführung später nach dem Eindruck befragt, und vor allem nach der politischen Akzentuierung des Stückes. Die Aussagen stimmten durchaus überein mit meinen eigenen Impressionen von der Züricher Uraufführung: Das Theaterstück *Leben des Galilei* handelte, um einen berühmten Aufsatz von Brecht anklingen zu lassen, der unmittelbar in den Zusammenhang des Schauspiels gehört, von den *Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* in Zeiten, wo das Schreiben der Wahrheit gefährlich ist.

Wir alle in Zürich spürten an jenem 9. September 1943, daß die ideologische und hybride Unvernunft mitsamt ihrer barbarischen Praxis der Menschenverachtung und der Vernichtung nicht dauern werde. In der letzten Szene verabschiedet Galilei, der widerrief und den reumütigen Sünder zu spielen weiß, seinen Schüler Andrea, dem es gelang, durch geschickte Hinweise seines Meisters, das nach dem Widerruf entstandene und ganz unbußfertige Manuskript der *Discorsi* an sich zu nehmen, um es außerhalb von Italien drucken zu lassen. Den Schüler Andrea spielte, damals noch jugendlich wirkend, der kommunistische Schauspieler Wolfgang Langhoff, der als Moorsoldat im Konzentrationslager Börgermoor gewesen war und dann, nach seiner Entlassung und Flucht, das Buch *Die Moorsoldaten* schrieb, das ein Welterfolg wurde außerhalb der deutschen Grenzen. In diesem Schlußgespräch also zwischen Steckel und Langhoff standen Männer auf der Bühne, die in ihrer eigenen Existenz jene Entscheidungen bedacht hatten, die hier, in einem Dialog der Winkelzüge und

halben Andeutungen, abgehandelt wurden. Als sich Andrea verabschiedet, sagt Galilei bloß: "Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock".

Das war für uns, an jenem Abend der Uraufführung, ein Satz, der alles enthielt. Die Auseinandersetzung zwischen der Macht, die sich *auch* als Wahrheit etabliert, wenngleich gerade am Beispiel des Kardinals und späteren Papstes demonstriert wird, wie wenig die Wahrer der mächtigen Institutionen das offizielle Credo ernstnehmen, und der scheinbar ohnmächtigen wissenschaftlichen Wahrheit: das war unser eigener Alltag und unser aller Thema. Galilei will dann, nach diesem Abschiedswort, nichts mehr sagen. Er ißt immer noch gern und fängt an, sich der Gänseleber zuzuwenden. Andrea geht, die Wahrheit unter dem Rock. Die im Schatten des Vaters verkümmerte Virginia, die Spitzeldienste zu leisten hat für die Inquisition, möchte noch ein Gespräch anbringen, das sogleich erstickt wird. Der Vater fragt bloß noch: "Wie ist die Nacht?" Virginia steht am Fenster und antwortet: "Hell".

Helle Nacht. Auch das verstanden wir damals, und die Zuschauer in Los Angeles am letzten Tag des Juli 1947 verstanden es gleichfalls, und ebenso richtig. Freilich, der Krieg war längst schon zu Ende, doch nun gab es, in diesem Nachkrieg, die erneute Auseinandersetzung zwischen der Macht, die sich im Besitz der Wahrheit glaubt, und der scheinbar ohnmächtigen Wahrheit von Dissidenten. Im Deutschland zwischen Elbe und Oder hatte Stalin seine Wahrheiten machtvoll etabliert. In Amerika war es dem Senator Joseph McCarthy aus dem Staate Wisconsin gelungen, mit Hilfe eines Komitees, das 'unamerikanische Tätigkeiten' untersuchen und verfolgen darf, das angeblich kommunistische Schlangennest von Hollywood zu säubern. Am 30. Oktober 1947, drei Monate also nach der amerikanischen Premiere des *Galilei*, muß Brecht vor McCarthy aussagen. Seine vorbereitete Erklärung darf er nicht verlesen. Noch kommt es nicht zu einer Anklage, er darf nach Hause gehen. Regisseur und Producer des *Galilei*, also Losey und Edward Hambleton, hatten Brecht zum Verhör begleitet. Mit ihnen verläßt er sogleich die Hauptstadt Washington. Am 31. Oktober verabschiedet er sich in New York von Laughton, der dort den Galilei spielen soll, am 1. November startet Brecht in New York und fliegt nach Paris. Von dort reist er weiter nach Zürich. Am 6. November bringt ihn sein Jugendfreund Caspar Neher zu Kurt Hirschfeld, der alle drei Uraufführungen der *Courage*, des *Guten Menschen* und des *Galilei* veranlaßt hatte, ins Züricher Schauspielhaus. Hier hat dann noch einmal eine Brecht-Uraufführung stattgefunden. Am 5. Juni 1948 wird auch das Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* in Zürich im Theater am Pfauenplatz uraufgeführt. Leonhard Steckel, damals der Galilei, ist nun ein meisterhafter Puntila, seinen plebejischen Antagonisten spielt Gustav Knuth. Regie führt in Wirklichkeit Brecht selbst, allein die Fremdenpolizei hat ihm keine Erlaubnis zur Theaterarbeit gegeben, folglich erschien Kurt Hirschfeld, der Mitregisseur, allein auf dem Theaterzettel. Bald darauf, gegen Ende dieses Jahres 1948, traten Brecht und Helene Weigel

die Reise nach Ostberlin an. Die letzte Lebensetappe begann für den Stückeschreiber und seine Theaterarbeit.

Dies alles ist nicht besonnte Vergangenheit, denn es ging, wie angedeutet wurde, immer verstörend zu in den Wirkungen und Wechselwirkungen zwischen Leben und Theaterschaffen, bei den Hoffnungen und Traurigkeiten der Zuschauer. Diese vier großen Theaterstücke seiner Exilzeit konnte Brecht voll verantworten: die *Courage*, den *Guten Menschen*, den *Galilei* und den *Puntila*. Sie hat er dann ausgewählt, zusammen mit dem in Amerika entstandenen *Kaukasischen Kreidekreis*, das dramatische Werk von Brecht in dem eigenen und authentischen Brecht-Theater, als Aufführungen des Berliner Ensembles, zu repräsentieren. Alle anderen abendfüllenden Texte der Exilzeit, auch der *Schwejk* und der *Arturo Ui*, sind nur in einer vorläufigen und nicht authentischen Form hinterlassen worden.

Es bleibt zu fragen, wie sich das Theaterstück *Leben des Galilei* in diesem von Brecht anerkannten und legitimierten Viergespann der großen Emigrationsstücke zu behaupten vermag. Man spürt eine Verlegenheit des Stückeschreibers bereits beim Untertitel. Brecht pflegte sich präzise Gedanken zu machen über die jeweilige Gattungsbezeichnung. *Mutter Courage* präsentierte sich als *Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Den *Guten Menschen von Sezuan* bezeichnete Brecht als *Parabelstück*; der *Puntila* war ein *Volksstück*. Vom *Galilei* aber wurde bloß in konventioneller Weise angedeutet, er sei ein *Schauspiel*. Hatte der Stückeschreiber dem eigenen Text mißtraut, vor allem der Fähigkeit dieses Stückes, als episch-dialektisches Theater zu wirken? Brecht ging diesmal nicht so weit in der Selbstbestrafung wie im Falle des unter dem Eindruck des Spanischen Bürgerkrieges geschriebenen Einakters *Die Gewehre der Frau Carrar*, der ganz ohne Gattungsbezeichnung auskommen mußte, dem Brecht sogar eine Opuszahl verweigerte, die er sonst selbst den Essays zubilligte. Der Grund lag darin, daß die *Gewehre der Frau Carrar* in einer klassisch-aristotelischen Dramaturgie verfaßt sind. Es kommt zu einer Wandlung der Heldin im Verlauf des Stückes, als wäre man bei Friedrich Schiller. Brecht verabscheute diese aristotelische Wandlungsdramaturgie, allein der Dramatiker in ihm opferte bereitwillig die Theorie, wenn sich das Stück einer anderen dramaturgischen Behandlung zu widersetzen schien.

Gehört auch das *Leben des Galilei* insgeheim weit eher in den Bereich des klassisch-aristotelischen Theaters als in den der epischen Parabolik im Sinne des *Guten Menschen von Sezuan*? Brecht wurde im Gespräch ein bißchen nervös, wenn man ihn geradezu danach befragte. Er wollte nicht mehr so genau wissen, ob er mit dem *Galilei* nun einwandfreie Arbeit im Sinne seiner Theorie vom *Kleinen Organon* geleistet habe. Der Stückeschreiber und Theoretiker Brecht wußte genau, daß es sich bei solchen Fragen nicht um einen Purismus der Theorie handelte, sondern um die eigene Aussage des Stückes selbst. Es lief hinaus auf die sowohl dramaturgische wie ideologische Grundentscheidung des Stückes: auf die Frage nämlich, ob der Stückeschreiber Brecht

den Widerruf seines Protagonisten Galilei billigte oder mißbilligte.

Bei den Aufführungen in Zürich 1943 wie noch, vier Jahre später, in Beverly Hills, machte die Darstellung durch Steckel und Laughton dem Zuschauer klar, daß *keine Wandlung des Helden* stattfand. Galilei widerrief im Sinne von Brechts Vorschriften über listiges Verhalten beim Schreiben der Wahrheit. Er wollte nicht gefoltert werden und nicht sterben, sondern seine Ruhe haben, um weiterarbeiten zu können. Wenn eine läppische verbale Floskel, genannt Widerruf, dazu verhalf, so mußte man sich ihrer bedienen. Wichtig war, daß die Wahrheit geschrieben und verbreitet werden konnte. Zur List des Widerrufs gesellte sich die List der geheimen Konspiration und Kollusion mit dem standhaft gebliebenen Schüler Andrea. "Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock." Man arbeitet weiter in heller Nacht. So hatten wir alle es verstanden. So wurde es auch entgegengenommen und gebilligt, wie man heute weiß, von den Zuschauern, darunter den vielen deutschen Emigranten, in Los Angeles.

Der einzige jedoch, der diesem Konsens mißtraut hatte und weiter mißtraute, war Brecht. Er mißtraute immer wieder den Theaterwirkungen seiner Stücke, wenn die Reaktion des Publikums nicht übereinstimmte mit der gewollten Dramaturgie. Wut im fernen Kalifornien beim Lesen der Züricher Kritiken über die *Mutter Courage*: da gab es Mitleid mit der Courage. Sogar von der tragischen Gestalt einer 'Niobe' war die Rede. Brecht war außer sich. Das hatte noch gefehlt. Der Zuschauer sollte erkennen, daß die Courage blind bleibt und unverstehend bis zum Schluß, wo sie allein, nach Verlust der drei Kinder, den Planwagen weiterziehen muß. Sie hat nicht begriffen, daß man mit dem bißchen Geld einer Marketenderin am Kriege nicht wirklich verdienen kann. Sie sah nichts ein. Aber das war nicht wichtig. Wichtig war, daß der Zuschauer sieht, warum die Courage nichts gesehen hat. So hatte Brecht es sich ausgedacht. Leider widersprach jede Aufführung diesen Erwartungen.

Auch waren die Zuschauer schamlos genug, den besoffenen Ausbeuter Puntila reizend zu finden, den asketischen Knecht Matti hingegen ein bißchen langweilig. Die falsche Reaktion in Zürich mochte noch angehen: da saßen Kapitalisten im Parkett. Aber später in Ostberlin, beim Berliner Ensemble: da reagierten die Werktätigen auch nicht anders, und das war schlimm. Einmal hat mir Brecht begeistert von einer Aufführung des *Puntila* erzählt, wo das Publikum, nach einer Umbesetzung der Titelrolle, richtig agiert und reagiert habe. Nach Steckel spielte der kleine und wunderbare Schauspieler Kurt Bois den Großgrundbesitzer. Als Bois-Puntila sich im Suff in kommunistischen Tiraden ergeht und wider den Ausbeuter Puntila wettet, habe das Publikum begeistert geklatscht: also Partei ergriffen gegen den Herrn Puntila. Leider blieb es bei diesem einmaligen Vorfall.

Am schlimmsten aber empfand Brecht das Mißverstehen des Publikums, wenn es mit dem Professor Galileo Galilei offensichtlich gemeinsame Sache machte, den Widerruf billigte und mithin den schöpferischen Opportunismus

bejahte. Das durfte nicht angehen. Hier mußte dramaturgisch verändert werden.

Die Schwierigkeit war allerdings, daß auch der Stückeschreiber selbst zunächst den Professor Galilei nach seinem Ebenbild angelegt hatte. Freilich kann man mit Gründen beweisen, daß Gerhard Szczesny in seiner polemischen Studie *Das Leben des Galilei und der Fall Bertolt Brecht* aus dem Jahre 1966¹ sicher Unrecht hat, wenn er den Opportunismus Galileis als Opportunismus des Dramatikers deutet und behauptet: "Der Fall Brecht läßt sich nur psychologisch klären."² Um es mit Szczesnys eigenen Worten zu sagen: es bleibe "zu fragen, warum ein Mann, der alles andere als ein Theoretiker war, überhaupt theoretisiert hat und warum es gerade der Marxismus gewesen ist, der ihm das Grundgerüst für seine Spekulationen lieferte. Oder allgemeiner gefragt: Warum kommt eine der größten dramatischen Begabungen, die Deutschland in den letzten fünfzig Jahren hervorgebracht hat, von einer politisch-ästhetischen Ideologie nicht los, die seine Produktion in einer Sackgasse enden läßt?"³

Die Unzulänglichkeit einer bloß individual-psychologischen Fragestellung erweist sich schon daran, daß solche Fragen nicht außerhalb der geschichtlichen Konstellation erörtert werden können. Die Frage, wie und aus welchen Gründen einer zum Marxisten wird, mußte im Jahre 1926, als sie für Brecht virulent wurde, anders beantwortet werden als für Gerhard Szczesny vierzig Jahre später. Es ist daher durchaus nicht richtig oder gar 'objektiv', wenn Szczesny von einem scheinbar 'objektiven Sachverhalt' auszugehen sucht, der die Verurteilung des Galilei durch Brecht zum Anlaß nimmt, um eine Verurteilung von Brecht durch Szczesny auszusprechen. Gerhard Szczesny ist ein ausgezeichnete Mann, ein Humanist aus der Tradition der französischen Enzyklopädisten und der deutschen vorhegelianischen Idealisten des achtzehnten Jahrhunderts. Materialistisches Denken ist ihm ebenso zuwider wie die hegelianische oder gar marxistische Dialektik. Allein dieses Denken des achtzehnten Jahrhunderts ging notwendigerweise aus vom Primat des Individuums. Das war damals zu verstehen als emanzipatorische Grundidee, die sich, gipfelnd im *Katalog der Menschenrechte*, antithetisch gegen die scheinbar fest gefügten Objektivitäten und 'Sachzwänge' der Feudalgesellschaft empörte. Wenn jedoch Gerhard Szczesny, zwanzig Jahre nach dem Ende eines Zweiten Weltkriegs, nach wie vor 'die Priorität der Individuen vor der sozialen Problematik' unterstreicht, und den Komplex Brecht - Galilei ausschließlich als Phänomen eines individuellen und folglich zynischen Opportunismus interpretiert, so denkt er anachronistisch, also falsch.

Im Gegensatz nämlich zu Bertolt Brecht besitzt Gerhard Szczesny, geboren im Jahr 1918, also zwanzig Jahre jünger als sein geistiger Gegenspieler, weder die Erfahrung des Exils, noch des erlebten Stalinismus, noch der amerikanischen Nachkriegszeit unter der Herrschaft von Leuten, die genau zu wissen scheinen, was amerikanisch und was unamerikanisch ist.

Noch eines, durchaus keine Kleinigkeit, ist bei Analyse der Einwände von Szczesny gegen Brecht zu bedenken. *Der Abwurf von Atombomben auf die*

japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki, im August 1945. Daß dieses Ereignis das Grundkonzept seines Schauspiels *Leben des Galilei* zernichtet hat, ist von Brecht in einer Vorrede zur amerikanischen Fassung des Theaterstücks ausdrücklich betont worden. "Das 'atomarische Zeitalter' machte sein Debüt in Hiroshima in der Mitte unserer Arbeit. Von heute auf morgen las sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders. Der infernalische Effekt der großen Bombe stellte den Konflikt des Galilei mit der Obrigkeit seiner Zeit in ein neues, schärferes Licht."⁴ In einem anderen Text, worin Brecht den 'Aufbau einer Rolle', nämlich der Rolle seines Titelhelden, interpretiert, wird in gleicher Weise argumentiert: "Man muß wissen, unsere Aufführung fiel in die Zeit und das Land, wo eben die Atombombe hergestellt und militärisch verwertet worden war, und nun die Atomphysik in ein dichtes Geheimnis gehüllt wurde. . . Die Freiheit der Forschung, das Austauschen der Entdeckungen, die internationale Gemeinschaft der Forscher war stillgelegt von Behörden, denen stärkstens mißtraut wurde. Große Physiker verließen fluchtartig den Dienst ihrer kriegerischen Regierung; einer der namhaftesten nahm eine Lehrstelle an, die ihn zwang, seine Arbeitszeit auf das Lehren der elementarsten Anfangsgründe zu verschwenden, nur um nicht unter dieser Behörde arbeiten zu müssen. Es war schimpflich geworden, etwas zu entdecken."⁵

Nun bezeichnet Gerhard Szczesny, der diese Texte kennt und auch zitiert, eine solche Darstellung mit höflichen Worten einfach als Schwindel. Nicht das säkulare Ereignis der ersten Atombombe habe die Figur des großen Physikers der Vergangenheit neu deutbar gemacht; auch hier walte, wie so oft im Leben dieses Stückeschreibers, der bare Opportunismus: der amerikanische Schauspieler Charles Laughton habe einen negativen Helden verkörpern wollen, was Brecht, dem Laughton vor allem wichtig war, sogleich ins Werk setzte.

Hier jedoch geht einiges durcheinander. Die amerikanischen Aufführungen mit Laughton mochten vielleicht, wie ein Vergleich der deutschen mit der amerikanischen Fassung zeigt, gewisse negative Züge des Galileo Galilei verstärkt haben, die übrigens auch im ursprünglichen Text nicht übersehen werden konnten. Um diesen Galilei, den genialen Forscher und vom Denken besessenen Menschen, verkümmert alle menschliche Substanz. Das Glück seiner Tochter schert ihn ebensowenig wie die ausreichende Bezahlung seiner Mitarbeiter; offenkundige Plagiate und betrügerische Verkäufe werden ohne Gemütsbewegung akzeptiert, wenn es den Vorteil betrifft, was in jedem Fall bedeutet hat: die Möglichkeit des Forschens und Weiterdenkens. Daß in solchen Zügen auch einige Konturen eines Selbstbildnisses durch Brecht mitentworfen werden, wird keiner leugnen wollen, der den Stückeschreiber kannte und weiß, wie er sich selbst sah. Allerdings tut man doch gut daran, falls unbedingt von Texten Brechts her auf den Autor geschlossen werden soll, das Selbstbildnis dieses Augsburgers vom Jahrgang 1898 weniger in der Kunstfigur des Galilei zu sehen, als vielmehr, worauf Benjamin Henrichs jüngst und mit Recht hinwies, in Brechts *Kunstfigur des Herrn Keuner*.

Weshalb bei Gerhard Szczesny die scheinbaren Übereinstimmungen zwischen dem Bühnen-Galilei und seinem Autor sowohl vor den biographischen Fakten wie den historischen Konstellationen zunichte werden. Diesen Sachverhalten kann man allein mit Psychologie nicht beikommen.

Noch weniger kann man Szczesny folgen, wenn er sich damit abmüht, mit Hilfe von anachronistischen Gleichsetzungen den Opportunismus des Galilei auszuspielen gegen den Opportunismus von Brecht: "Galilei widerrief, um sein Leben zu retten. Brecht verleugnet seine Überzeugung, um Unannehmlichkeiten zu entgehen (und sich vielleicht auch in der Rolle des Listenreichen zu gefallen). Galilei hielt (katholischen) Glauben und Wissenschaft für vereinbar, indem er beiden getrennte Kompetenzbereiche zuwies. Für Brecht war sein (marxistischer) Glaube die eigentliche, nicht ausscheid- und abtrennbare Basis seiner schriftstellerischen Arbeit. Galilei hatte verzweifelt versucht, die Kirche zur Anerkennung seiner wissenschaftlichen Erkenntnisse zu überreden, Brecht wußte von vornherein, daß der kommunistische Staat eine unabhängige Wissenschaft und Kunst nicht zulassen konnte. Wenn Galilei kein Held gewesen ist, so war es Brecht noch sehr viel weniger. Wenn Galilei die Freiheit der Wissenschaft verleugnet haben soll, so Brecht die Freiheit der Kunst noch sehr viel mehr."⁶ Bei genauerem Lesen erweist sich diese brillante Tirade jedoch als ein bloß verbales Spielen mit dem Begriff 'Glaube'. Die dialektische List der Idee hat sich an Szczesny, dem Voltairianer und Kantianer, ein bißchen gerächt.

Man sollte also nicht daran zweifeln, daß Brecht aus historischer Erfahrung und politischer Einsicht, selbst wenn beide sich als unrichtig erwiesen hätten, die ursprüngliche Konzeption vom *Leben des Galilei* verwarf, um seinem Publikum einer neuen Zeit einen Mann zu präsentieren, *der unwürdig war vor dem Widerruf, in der Revokation, und auch hinterher*. Wie aber konnte es gelingen, den ursprünglichen Entwurf eines listigen Galilei, dem alles ephemer erscheint gegenüber dem Erforschen von Wahrheit, in einen Opportunisten zu verwandeln, dem das eigene Wohlergehen über alles geht, und der sogar die gesellschaftlichen Folgen seines Widerrufs für die eigene Wissenschaft in Kauf nimmt? Das geschieht in der endgültigen Fassung in der großen Selbstbeziehung Galileis vor seinem Schüler, in der vierzehnten Szene. Galilei doziert nun: "Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein".

Dem aber habe er selbst, Galileo Galilei, durch seinen Widerruf aus Eigennutz nun einmal Vorschub geleistet: "Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden". Die Art und Weise freilich, wie Brecht die Selbstverurteilung des Galilei begründet, ist subtil und abermals listig, allein sie stimmt historisch

in gar keiner Weise. Der Brecht'sche Galilei der neuen Fassung unterscheidet - mit Hilfe eines Wissenschaftskonzepts aus dem bürgerlichen neunzehnten Jahrhundert, das sorgfältig die Naturwissenschaften von den sogenannten Geisteswissenschaften trennt - zwischen seinen Erfolgen als Mann der Naturwissenschaft und seinem Versagen als Gesellschaftswissenschaftler. Er habe ausgezeichnete Entdeckungen gemacht im Bereich der Natur, und jämmerlich versagt als Soziologe. Von allem habe er die Machtverhältnisse nicht richtig eingeschätzt. Er hatte nichts zu befürchten, man hätte ihn weder gefoltert noch gar exekutiert: er war bereits zu stark geworden. Folglich habe er, Galilei, nicht als ängstliche Kreatur versagt, sondern als Gelehrter. Die Analyse der Zeitverhältnisse sei falsch gewesen und habe zu einer falschen und schädlichen Praxis geführt.

Dagegen steht die wirkliche Geschichte der modernen Naturwissenschaft seit Galilei. Das ist oft und eindringlich in Studien über Brecht und die Folgen nachgewiesen worden. Es stimmt aber auch dramaturgisch nicht überein mit dem Grundentwurf des Schauspiels. Der Galilei dieser neuen vierzehnten Szene paßt nicht zu allem, was vorausging. Das hat Brecht in seinen letzten Lebensmonaten, denn er starb weg über den Proben zum *Leben des Galilei*, immer wieder erfahren müssen. Die Notate von den Proben des Frühsommers 1956 beweisen, daß hier der Stückeschreiber und gleichzeitige Regisseur fast besessen seinen Mitarbeitern klarzumachen sucht, dieser Galilei sei vor allem ein Schuft. Worauf er dann in der nächsten Probe fast kindlich bemüht war, auch wieder positive Einzelheiten an diesem interessanten Schuft zu entdecken.

Nach langem Suchen hatte Brecht in dem Schauspieler und Sänger *Ernst Busch* jenen Galilei gefunden, mit dem er eine Aufführung im Berliner Ensemble wagen konnte. Er war aus Amerika zurückgekommen in der Hoffnung, das Stück mit dem vertrauten Schauspieler Fritz Kortner besetzen zu können, allein Kortner versagte sich einer Aufführung in Ostberlin. Dann lag es nahe, auch im Berliner Ensemble die Titelrolle, wie bei der Uraufführung in Zürich, mit Leonhard Steckel zu besetzen, allein nun lebte man im Kalten Krieg, und auch Steckel verweigerte sich. Schließlich entschloß sich Brecht für Ernst Busch. Ich habe noch das Gespräch im Ohr und den Tonfall, worin er mitteilte, nun werde also Busch den Galilei spielen. Ich habe Ernst Busch stets bewundert, war aber stark beeindruckt durch die Erinnerung an Steckel, fragte daher etwas zweifelnd, ob denn der dürre und asketische Ernst Busch vom Typ her geeignet sei, den 'kulinarischen' und eudämonischen Physiker zu verkörpern. Die Antwort Brechts war sehr aufschlußreich, ich darf das hier auch als Zeugenaussage mitteilen. Er sagte nämlich: "Von allen Schauspielern, die mir zur Verfügung stehen, ist Busch der einzige, dem man Genie glaubt."

Das war es also. Die Physis erschien dem Stückeschreiber belanglos, wenn es darum ging, die Probleme eines Forschers von Genie darzustellen. Wußte Brecht, daß er sich mit einem solchen Ausspruch abermals in Widerspruch setzte zu den Grundlehren des dialektischen Theaters? Die Vorstellung von einem Schauspie-

ler, dem man Genie glauben muß, bedeutete für Brecht einen Rückfall in die verachtete Einfühlungs-Dramaturgie. Über den Satz des Kritikers Alfred Kerr aus Anlaß eines Schauspielers: "Er spielte nicht den Lear, er war Lear" hatte sich Brecht jahrelang mokiert. Er hätte sagen müssen: Ernst Busch sei der einzige Schauspieler seines Ensembles, der Genie glaubhaft vormachen könne. Allein das sagte er nicht.

Auch dies gehört zu den Widersprüchen des Stückes, das ambivalent zwischen dem aristotelischen und dem nicht-aristotelischen Theater schwankt. Es kann sich, nicht bloß aus Gründen der späteren Überarbeitung, nicht wirklich zu einer Verurteilung des Galilei entschließen. Selbst bei Annahme eines negativen Heldentums hat Brecht - abermals als ein unwilliger Aristoteles - eine Art von Heldentum vorausgesetzt. Wie immer Brecht die Gestalt seines widerrufenen Physikers ursprünglich konzipiert haben mochte: fest steht, daß er die Revokation seines negativen Helden mit den vielen positiven Zügen als Verrat an der Wissenschaft verstanden wissen wollte und als Mahnung an die Physiker des zwanzigsten Jahrhunderts. In seiner Selbstanalyse vor dem einstigen Schüler Andrea, die Brecht in Abänderung der ursprünglichen Fassung in die vierzehnte Szene seines Schauspiels einfügte, um mit Hilfe dieses Kunstgriffs das gewünschte Befremden des Publikums über Galileis Verhalten zu provozieren, doziert der abtrünnig gewordene Wissenschaftler, der sein Wissen, ganz im Sinne von Johann Wilhelm Möbius, zurückgenommen hatte: "Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten." Ein Mann, der diesen Prinzipien widerspreche, der also die Verantwortung für die Folgen seines Forschens ablehne, oder gar dies Forschen selbst durch Widerruf zurücknehme, habe in den Reihen der Wissenschaft nichts mehr zu suchen. Die Selbstaussage des Galileo Galilei stimmt mit der Selbstaussage überein, die der Stückeschreiber Brecht aus dem Studium des Falles Galilei gewonnen zu haben glaubte. In der dreizehnten Szene des Schauspiels, die vom Widerruf handelt, sagt Andrea - und scheint damit an dieser Stelle auch die Meinung des Stückeschreibers auszudrücken: "Aber es ist alles verändert heute! Der Mensch hebt den Kopf, der gepeinigte, und sagt: ich kann leben. So viel ist gewonnen, wenn nur einer aufsteht und nein sagt".

Galilei bei Brecht ist zwar ein negativer Held, aber noch ein Held. Sein negatives Handeln soll den Blick freigeben auf die Möglichkeiten positiven Handelns, die Brecht eigentlich nirgendwo in Frage stellt. Der Physiker kann vorbildlich handeln, also soll er es auch. Es ist wichtig, daß er aufsteht und nein sagt. Die Verweigerung eines Widerrufs oder - in der Epoche des Stückeschreibers Brecht - die Weigerung der Physiker, ihre Forschung in den Dienst der Menschheitsvernichtung zu stellen, ist sinnvoll, daher notwendig. Hier

spürt man bereits die Ansätze zu einem Gedankengang, den Dürrenmatt weiterführen sollte: über Brechts Galilei hinaus und gegen ihn.

Wenn es nämlich schimpflich werden kann, etwas zu entdecken, läßt sich die Forderung der Galileifigur nach humanitärem Dienst nicht mehr in der überlieferten Weise erfüllen. Dann ist die Schlußfolgerung des Johann Wilhelm Möbius nicht fern: auf Forschung zu verzichten, weil es verderblich wurde, etwas zu entdecken. Dann wurde die These der Dürrenmatt-Figur sogar von Brecht her bereits denkbar, "daß es heute die Pflicht eines Genies ist, verkannt zu bleiben". Als Forderung an alle Physiker gerichtet: "Entweder bleiben wir im Irrenhaus oder die Welt wird eines. Entweder löschen wir uns im Gedächtnis der Menschen aus oder die Menschheit erlischt". Man sieht, Brechts hintergründiges Schauspiel, das dem Stückeschreiber selbst aus den Händen glitt und das er immer wieder einzufangen bemüht war, läßt sowohl die Entwicklung auf positiv heldenhaftes Handeln zu, inspiriert durch den Anblick des negativ handelnden Galilei (hier arbeitet Brecht mit ähnlichen Mitteln wie bei der negativ handelnden Gestalt der Mutter Courage), als auch die erst von Dürrenmatt zu Ende gedachte Möglichkeit, daß die Physiker in der heutigen Welt und Gesellschaft nicht mehr zu Helden irgendwelcher Art taugen, weder positiv noch negativ.

Auch das steht übrigens im *Leben des Galilei* und gehört zu den bemerkenswerten Widersprüchen dieser dramatischen Schöpfung. "Unglücklich das Land, das keine Helden hat!" In Wut und Verzweiflung über den Widerruf seines Lehrers ruft es Andrea. Galilei antwortet: "Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat". Der Satz stammt noch aus der ersten Konzeption des Schauspiels, die den Widerruf als insgeheim zu billigenden Kompromiß verstanden hatte, weiterarbeiten zu können. Der Satz gehörte zu den Texten in der Sklavensprache. In den *Flüchtlingsgesprächen* hatte Ziffel bemerkt: "In einem Land leben, wo es keinen Humor gibt, ist unerträglich, aber noch unerträglicher ist es in einem Lande, wo man Humor braucht". Hier formulierte der Emigrant Brecht aus den Erfahrungen mit dem Dritten Reich. Unglücklich das Land, wo man Humor braucht um weiterleben zu können, wo Heldentum gefordert wird, weil sonst das Alltagsleben nicht weitergehen kann. Noch an einer anderen Stelle führt das Denken Bertolt Brechts über die vorgesehenen Dimensionen des Galileistückes hinaus. In Anmerkungen zum Schauspiel, die man im Nachlaß fand, begründete der Verfasser mit wenigen, aber bemerkenswerten Sätzen, warum das Schauspiel *Leben des Galilei*, seinem Aufbau zum Trotz, keine Tragödie darstelle. Es beginne mit einer Begrüßung der neuen Zeit durch den großen italienischen Physiker, ende aber mit dessen Absage an eben diese neue Zeit. "Nach den herrschenden Regeln des Stückebaues muß der Schluß eines Stückes schwerer gewogen werden. Aber das Stück ist nicht nach diesen Regeln gebaut".⁷ Das ist ein wichtiger Satz. Brecht wehrt sich ebenso dagegen, von einer Tragödie des Galilei zu sprechen wie von dessen Heldentum. Entscheidend sei die geschichtliche Objektivität im Anbruch

einer neuen Zeit. Daß Galilei in dieser Ära versage, spreche nicht gegen das Phänomen dieser neuen Ära. Denkt man aber auch dies zu Ende, so wird jene andere Grundthese Brechts fragwürdig, wonach das vorbildliche Handeln von Männern der Wissenschaft stets geschichtlich notwendig und wissenschaftlich unabdingbar sei. Wenn der Gelehrte vor dem geschichtlichen Augenblick und vor seiner Wissenschaft versagt, wie im Falle Galilei, setzt sich dann die neue Zeit trotzdem durch? Brecht scheint es zu meinen, die Geschichte hat es bestätigt. Daß er im Entwurf eines Vorworts zum *Leben des Galilei* den Widerruf des Mannes aus Pisa für die wachsende Isolierung der Wissenschaft vom Volk verantwortlich macht, bedeutet kein wirkliches Argument. Hier setzte sich der Verdinglichungsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft durch und hätte sich durchgesetzt auch ohne Widerruf des Galilei. Selbst aber wenn Brechts Thesen im Zeitalter des Galilei noch berechtigt sein mochten, das immerhin im Zeichen einer Emanzipation des Individuums stand, so bleibt die Frage nach der parabolisch-didaktischen Bedeutung der Brecht-Thesen im zwanzigsten Jahrhundert. Brecht glaubt an die Möglichkeit verantwortungsvollen Handelns: nicht bloß im Jahrhundert des Galilei, sondern auch in der Lebenszeit des Bertolt Brecht. Trotzdem sprach er selbst andeutungsweise davon, daß Heldentum einen prekären Begriff darstelle und daß das Galileistück keine Tragödie sei.

Friedrich Dürrenmatt hatte darauf bereits in den *Theaterproblemen* von 1955 geantwortet: "Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden. Alles wird mitgerissen und bleibt in irgendeinem Rechen hängen. Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir sind nur noch Kindeskind. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei".

Galilei und Brecht und die Folgen. Das weitere ist bekannt. Das Theaterstück *Leben des Galilei* hat zahlreiche Fortsetzungen, Gegenentwürfe, Historienstücke und Parabelspiele provoziert. Eine eigene Sekundärliteratur nahm sich des Falles an. Da sind die *Physiker* von Dürrenmatt; Hans Henny Jahn schrieb sein letztes - mißglücktes - Theaterstück, das auch den Konflikt zwischen den Physikern und der Staatsmacht behandeln soll, und das mit dem Widerstehen des Physikers, seinem Selbstmord vor der Verhaftung zu Ende geht, unter dem Titel *Die Trümmer des Gewissens*. Auch dies war ein Gegenentwurf zu Brecht. Das Dokumentarspiel *In Sachen J. Robert Oppenheimer* von Heinar Kipphardt ist gleichfalls bekannt.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Aktualität des Themas und auch des dramaturgischen Modells bei Brecht durch den Zeitvergang hinfällig wurden. Die neueste Zeitgeschichte hat erschreckende Kommentare geliefert zu Brecht und

zur Ambivalenz seines dramatischen Helden. Er selbst war noch zuversichtlich gewesen, im Falle des Galilei, durch die Verweigerung des Widerrufs die geschichtliche Entwicklung beeinflussen zu können. Wir kennen leider aus unserer Wirklichkeit die Erfolglosigkeit von Physikern, die sich in der Tat verweigerten. Man machte nicht viel Aufhebens in der deutschen Nachkriegspolitik vom Göttinger Protest unserer bedeutendsten Physiker. Der einsam vor dem Capitol in Washington protestierende Nobelpreisträger Linus Pauling entartete beinahe zur komischen Figur. Wahrscheinlich hat Dürrenmatt recht, wenn er als achtzehnte These zu seiner Komödie *Die Physiker* nüchtern feststellt: "Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muß scheitern". Allein auch Brecht hat recht behalten, wenn er seinen selbstanklägerischen Galilei voraussagen läßt, wie es in Zukunft stehen werde im dialektischen Wechselspiel zwischen der Förschung und der Menschheit. Nämlich so: "Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte".

Anmerkungen

- 1 Gerhard Szczesny, *Das Leben des Galilei und der Fall Brecht* (Ullstein Buch 3905), Frankfurt a.M. 1966.
- 2 Ibid., S. 80.
- 3 Ibid., S. 81f.
- 4 *Materialien zu Brechts 'Leben des Galilei'* (edition suhrkamp 44), Frankfurt a.M. 1963, S. 10.
- 5 Ibid., S. 75.
- 6 Szczesny, op. cit., S. 57.
- 7 *Materialien*, op. cit., S. 13.