

MANFRED HAIDUK

*Zur Brechtrezeption im dramatischen Werk von Peter Weiss*

Seine weltweite Wirkung erlangte der Schriftsteller Peter Weiss durch sein Drama in zwei Akten, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1964). Unter den zustimmenden Pressekritiken war die von Karna Niehoff, die das Marat/Sade-Drama als das erste bedeutende Bühnenwerk eines Deutschen seit Brechts Tod bezeichnete, als „das erste, das vielleicht aus der bundesdeutschen Enge in die Welt ausbrechen könnte.“<sup>1</sup>

Die Beziehung, die Niehoff zwischen Brecht und Weiss herstellt, ist äußerlich; sie berührt den Aspekt der weltliterarischen Wirkung und die Theaterqualität, nicht aber mögliche Traditionslinien oder Rezeptionsfragen.

In seinem Roman *Fluchtpunkt*, 1960/61 entstanden, schreibt der Autor Peter Weiss mit deutlichem autobiographischem Bezug, daß seine Bücherreihen „heute von Beckett, Miller, Genet, Michaux, Sartre, Brecht“ beherrscht würden.<sup>2</sup> Schon vorher berichtet der Erzähler, daß sich in seinen Leseerlebnissen eine besondere geistig-weltanschauliche Etappe widerspiegele. „Alle Stadien meiner Entwicklung hatten ihre Bücher.“<sup>3</sup> Um 1960/61 tritt also offenbar Brecht neben Beckett, Miller u. a. Mündliche Mitteilungen von Weiss bestätigen, daß er sich Ende der 50er Jahre verstärkt mit dem Werk Brechts beschäftigt. Auffallend ist, daß sich Brecht mit seinem politisch engagierten Werk neben Beckett, Miller, Genet befindet. Das entspricht jedoch durchaus der geistigen Situation des Schriftstellers Weiss, der in dieser Zeit „offen (war) für alle Möglichkeiten“, für die anarchische Freiheit wie für das soziale Engagement. In der Gestalt des Erzählers ist der Widerspruch angelegt, in dem sich Weiss damals selbst befand: der Widerspruch von Gesellschaft und Individuum, von Gemeinschaft und Einsamkeit, von politischer Umgestaltung und anarchischem Ausbrechen.

In Gesprächen berichtete Weiss, daß er Brecht im schwedischen Exil persönlich begegnete (1939/40), als er durch den ebenfalls emigrierten Arzt Hodann mit Brecht bekannt wurde. Außerdem wohnte er einige Zeit bei dem deutschen Antifaschisten Trepte, der ebenfalls Verbindung zu Brecht hatte. Weiss' Interesse an Brecht sei aber nicht sehr tiefgehend gewesen. Es war die Zeit, in der

sich der 23jährige Peter Weiss auf das eigene Ich zurückzog, eine totale Unzugehörigkeit fühlte und vor allem in der Malerei Befreiung suchte.<sup>4</sup>

Die erste Bekanntschaft mit dem Werk Brechts hatte allerdings schon der 15 oder 16jährige Peter Weiss gemacht, als er in Berlin die *Dreigroschenoper* sah und im Rundfunk, ohne Wissen der Eltern, heimlich Brecht-Songs hörte, deren Antibürgerlichkeit und deren anarchische Elemente ihn offensichtlich faszinierten. Brechts *Hauspostille* hatte Weiss in der Emigration gelesen, *Die Gewehre der Frau Carrar* in der Stockholmer Aufführung gesehen, aber erst in den späten 50er Jahren wird Brecht einer jener Autoren, die das Schaffen von Peter Weiss beeinflussen.

Wie eingangs erwähnt, weist Weiss um 1960 auf seine Beziehung zum literarischen Werk Brechts hin, ohne daß etwas über das rezeptive Verhältnis oder gar über eine Traditionsaufnahme gesagt wird. Dasselbe trifft — wie ebenfalls schon gesagt — auf den Vergleich Weiss' mit Brecht zu, der nach der Marat/Sade-Premiere gezogen wird. Der Marat/Sade schließt bekanntlich das Frühwerk von Weiss ab und leitet zugleich eine neue Schaffensperiode ein. Dieses Drama ist der zentrale Angelpunkt im literarischen Schaffen von Weiss. In diesem Werk sind sehr unterschiedliche, zum Teil aber auch korrespondierende Dramentraditionen rezipiert worden, wie Grand Guignol, Moritat, Kasperletheater, Kabukitheater, Theater der Grausamkeit, Commedia dell'arte, aber auch Demonstrationstheater in der Nachfolge Brechts. Also auch hier steht Brecht wieder neben literarischen Erscheinungen, die von seiner Theatertheorie und -praxis zum Teil erheblich abweichen.

Wenn wir Theorie und Praxis der Theaterarbeit Brechts und Weiss' vergleichen, dann müssen wir zunächst ausgehen von der Haltung beider Schriftsteller gegenüber der Wirklichkeit und gegenüber der Funktion der Kunst, wobei hier Brechts theoretische Auffassungen der 20er Jahre ausgeklammert bleiben. (Ein Vergleich des Frühwerks Brechts mit den frühen Stücken von Weiss dürfte sehr produktiv sein, sprengt aber den Rahmen unserer Arbeit.)

Brechts Theorie des Theaters ist konzentriert dargestellt in seinem *Kleinen Organon für das Theater* (1948), einschließlich der *Nachträge zum Kleinen Organon* (1952—54). Theoretische Vorstudien zum *Kleinen Organon* gibt es schon im Frühwerk, vor allem in den *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'* (1930/31). Hier findet sich bereits die für Brecht exemplarische Gegenüberstellung von „Dramatischer Form des Theaters“ und „Epischer Form des Theaters“. Dabei grenzt Brecht beide Theaterformen u. a. durch folgende Gegensatzpaare ab:

#### *Dramatische Form des Theaters:*

handelnd  
 verwickelt den Zuschauer in  
 in eine Bühnenaktion  
 verbraucht seine Aktivität  
 ermöglicht ihm Gefühle  
 Der Zuschauer wird in etwas  
 hineinversetzt  
 Suggestion  
 Der Mensch als bekannt  
 vorausgesetzt  
 Der unveränderliche Mensch  
 Spannung auf den Ausgang  
 Eine Szene für die andere  
 Wachstum  
 Geschehen linear (lineare  
 Fabel)  
 Das Denken bestimmt das Sein

#### *Epische Form des Theaters:*

erzählend  
 macht den Zuschauer zum  
 Betrachter, aber  
 weckt seine Aktivität  
 erzwingt von ihm Entscheidungen  
 er wird gegenübergestellt  
 Argument  
 Der Mensch ist Gegenstand der  
 Untersuchung  
 Der veränderliche und verändernde  
 Mensch  
 Spannung auf den Gang  
 Jede Szene für sich  
 Montage  
 in Kurven (diskontinuierliche  
 Fabel)  
 Das gesellschaftliche Sein bestimmt  
 das Denken<sup>5</sup>

Diese wesentlichen Unterschiede des epischen Theaters gegenüber der dramatischen Form des Theaters bringt Brecht auf die kurze Formel des antiaristotelischen Theaters oder der antiaristotelischen Dramaturgie. Brecht bezeichnet eine Dramatik als aristotelisch, wenn die Einfühlung in die Theaterveranstaltung (in die handelnden Personen) von ihr herbeigeführt wird, „ganz gleichgültig ob unter Benutzung der vom Aristoteles dafür angeführten Regeln oder ohne deren Benutzung.“<sup>6</sup> Dieses Theater wird auch kurz „Einfühlungstheater“ genannt. Einfühlung ist die Identifikation des Zuschauers mit den Handelnden auf der Bühne und mit der Handlung selbst. Einfühlung ist aber auch die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle. Brecht spricht von den Inkubusgewohnheiten des Zuschauers und meint damit, daß sich der Zuschauer in die Handlung oder in die Dramengestalt hineinversetzt, in die Gestalt gleichsam hineinkriecht, wobei die Identifikation mit Gestalt und Handlung herbeigeführt wird. Diese Identifikation lähmt das kritische Verhalten des Zuschauers gegenüber der Dramengestalt und deren Handlungen. Dadurch wird zugleich die Aktivität des Zuschauers verbraucht und eine Katharsis der Gefühle herbeigeführt. Brecht will einen Zuschauer, der dem Bühnengeschehen — und damit auch den Figuren — kritisch gegenübersteht, die Welt als veränderbar begreift, zur Veränderung aktiviert wird. Er wollte „auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu

interpretieren, sondern sie zu verändern.“<sup>7</sup> Ebenfalls in Anlehnung an die 11. Feuerbachthese von Marx schrieb Weiss wenige Wochen nach der Rostocker Marat/Sade-Premiere in sein Notizbuch (1965, unveröffentlicht): „Nicht interpretieren, sondern verändern.“ Auch hier also die gleiche Zielstellung, die Brecht hatte.

Diese Übereinstimmung könnte leicht dazu verführen, den Zweck des von Weiss praktizierten Theaters a priori mit dem des Brecht-Theaters gleichzusetzen. Dabei würde freilich nicht beachtet, daß diese Notiz erst ein Jahr nach der Uraufführung des Marat/Sade-Dramas gemacht wurde und Ergebnis eines geistigen Entwicklungsprozesses ist.

Wenn Brecht dem Theater die Aufgabe stellt, die „Lust am Erkennen“ zu erregen, „den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit“ zu organisieren, dann ist er sich darüber klar, daß das mit den Mitteln des bürgerlichen Theaters nicht geht. Damit der Zuschauer zu Erkenntnissen geführt wird, das Bekannte neu begreift, setzt Brecht Verfremdungseffekte (V-Effekte) ein, die sich in ihrer Funktion im Hinblick auf die Wirkung beim Zuschauer von ähnlichen V-Effekten des antiken und des mittelalterlichen oder auch bei Formen des zeitgenössischen Theaters unterscheiden. Unter der Verfremdung eines Vorgangs oder eines Charakters versteht Brecht, „dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen“.<sup>8</sup> Die Verfremdung soll die Einfühlung verhindern.

Auch Weiss verwendet im Frühwerk V-Effekte; übrigens auch in den Stücken, die auf den Marat/Sade folgen. Es wäre im einzelnen zu untersuchen, ob diese V-Effekte die gleiche Funktion haben wie bei Brecht. Weiss hat selbst darauf hingewiesen, daß er mit den frühen Werken einen Schock beim Publikum erzielen wollte. Diese Schockfunktion — auch der V-Effekte — widerspricht einem Theater, das den Zuschauer zu Erkenntnissen führt und ihn aktiviert. So verwendet Weiss beispielsweise in der *Versicherung* (1952) V-Effekte, wie wir sie auch vom „absurden Theater“ her kennen, ohne daß dieses Werk dem „absurden Theater“ zuzuordnen wäre. Surreale Szenen, die wir schon im *Turm* (1949) finden, haben ebenfalls eine Schockfunktion. Es ist bekannt, daß Weiss zeitweilig stark durch den Surrealismus beeinflusst worden ist (Breton, Max Ernst, Dali u. a.).

Brecht sagt zur Schockfunktion von Verfremdungen bei den Surrealisten, daß diese extremen Verfremdungseffekte die Gegenstände aus der Verfremdung nicht wieder zurückkehren lassen.<sup>9</sup> Die Verfremdungen Brechts dagegen, die zwar ebenfalls das Überraschungsmoment, das Unerwartete enthalten, dürfen nicht nur die „Funktionsstörung“, sondern sie müssen das „Funktionieren eines Vorgangs“ zeigen. Brecht zielt also auf die Aufdeckung der Ursachen gesellschaftlicher Vorgänge oder Prozesse. Den mechanischen, naiven, spontanen Verfremdungen, wie wir sie u. a. von den Absurden kennen, stellt er dialektische, historisierende, soziale Verfremdungen gegenüber.

Die frühen Dramen von Weiss sind unter dem Eindruck des Ausgeschlossenseins, einer totalen Unzugehörigkeit, der Entfremdung entstanden. Die Welt war für ihn weithin undurchschaubar, statisch, immobilistisch, obgleich er die Notwendigkeit der radikalen Umgestaltung der kapitalistischen Gesellschaft fühlte und zunehmend erkannte. Dabei boten sich ihm für die soziale Umgestaltung — wie in der *Versicherung* — primär anarchistische Mittel an. Die Verwendung des Grotesken im Frühwerk — auch hier wieder besonders deutlich in der *Versicherung* — ist Ergebnis einer weitgehend agnostizistischen Weltsicht. Das Groteske dient zwar schon der Kritik der bestehenden bürgerlichen Gesellschaft; Überhöhung und Zuspitzung, Phantastik und Verdinglichung wirken entlarvend, aber der Gesellschaftsmechanismus wird nicht durchschaut. Allerdings werden mit den Mitteln der Groteske bereits in dieser Zeit Entfremdungserscheinungen erfaßt, in der *Versicherung* wie im *Mockinpott*, ohne daß der Autor schon zur Erkenntnis der wirklichen Zusammenhänge gesellschaftlicher Widersprüche vordringt, wie das dann später zum Beispiel im *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1966) der Fall ist. Hier dient das Groteske zur Erhellung gesellschaftlicher Zusammenhänge.<sup>10</sup>

Die schon erwähnte, immobilistisch gewordene, aber veränderungsbedürftige Welt, in der der Schriftsteller keine Veränderer sieht, begegnet uns in der Literatur um die Mitte der 60er Jahre häufiger, nicht nur bei Weiss. 1964, ein halbes Jahr nach der Uraufführung des Marat/Sade, erklärte Weiss, daß es besser wäre, wenn er von sich sagen könne, er sei „überzeugter Kommunist“ oder „extremer Sozialist“. Dann könnte er etwas sagen; er stehe aber nur in der Mitte; er vertrete den „dritten Standpunkt“, der ihm selbst nicht gefiele. Das war der geistige Standpunkt von Weiss, als er sein Marat/Sade-Drama schrieb. Und er schreibt das Stück nicht zuletzt, um herauszufinden, wo er steht.<sup>11</sup> So verlegt er in die Protagonisten des Stücks seine Zweifel, seine gegenwärtige wie seine angestrebte ideologische Position. Vereinfacht gesagt ist die Position Marats die erstrebte Position, die für Weiss aber noch nicht erreichbar war, die de Sade-Position ist die kritisierte, auf der sich Weiss aber weitgehend noch selbst befand.

Wie im Frühwerk, so verwendet Weiss auch im Marat-Sade V-Effekte, wobei mechanische, spontane Verfremdungen neben bereits historisierenden, soziale Zusammenhänge aufdeckenden Verfremdungen stehen.<sup>12</sup>

Einige Beispiele für Verfremdungen durch das Stück:

1. Verfremdung durch Fabel bzw. Handlung: Weiss verwendet drei Zeitebenen (1808, 1793 und eine Gegenwartsebene, 1964). Diese Aufspaltung der Handlung führt zu einer gegenseitigen Verfremdung der Zeitebenen und gleichzeitig dazu, daß ein kausales Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt, die Gegenwart aus der Vergangenheit erklärt wird. Hier wird schon deutlich, daß es sich um historisierende Verfremdungen handelt, deren

Wirkung dadurch eingeengt ist, daß zwar Zusammenhänge aufgedeckt, aber keine historische Perspektive angeboten werden kann.

2. Brechungen und Unterbrechungen des „Spiels im Spiel“: Neben den Zeitbrechungen gibt es eine große Anzahl Brechungen, die durch die besondere Situation, daß nämlich sowohl Irre als auch politisch Verfolgte agieren, herbeigeführt werden. Die „Patienten“ fallen aus der Rolle oder aber sie spielen ihr eigenes Schicksal, wenn der Text das anbietet. So gleich am Anfang, wenn die Patienten im Takt sprechen: „Wer hält uns zu Unrecht gefangen wer sperrt uns ein Wir sind gesund und wollen in Freiheit sein“. Das ist einmal Sadescher Text; denn auch er ist zu Unrecht gefangen, das wird aber von den Darstellern zugleich auf ihr Schicksal bezogen. Daher kommt auch Unruhe unter den Patienten auf, die den Anstaltsdirektor Coulmier als Exponenten der napoleonischen Regression zu einer Unterbrechung des Spiels veranlaßt. Hierbei zeigt sich übrigens, wie eng Brechungen und Unterbrechungen kausal verknüpft sind. (Ähnlich beim *Bedauerlichen Zwischenfall*.) Sie dienen zur Aufhellung gesellschaftlicher Widersprüche, sind dialektisch und historisierend.

3. Adressen ans Publikum wie bei Brecht: Der Ausrufer, der Anstaltsdirektor Coulmier, die vier Sänger kommentieren die Handlung bzw. die Geschichte, wobei ihre Worte durch das Bühnengeschehen widerlegt werden können, wie das für Coulmier zutrifft.

4. Verfremdend ist der Schauplatz, der Baderaum eines Irrenhauses, im Sinne Brechts ein „exotischer“ Schauplatz. Eine zusätzliche Verfremdung wird dadurch erreicht, daß ein Widerspruch besteht zwischen der hygienischen Sauberkeit des Baderaums und der „Unsauberkeit“ der gesellschaftlichen Verhältnisse, der menschlichen Beziehungen. Auch hierdurch werden soziale Zusammenhänge aufgedeckt.

5. Verfremdung durch Parodierung vorgeprägter „klassischer“ Formen, wie Liturgie, Opernarie. Die antiklerikale Polemik Marats zum Beispiel steht im Widerspruch zur gewählten Form der Liturgie. Die Liebesarien Corday-Duperret widersprechen ihrem Inhalt: Vorbereitung des politischen Mordes, Camouflage sexueller Anarchie und einer idealisierten Gesellschaftsform, die letztlich Klassengesellschaft bleibt.

6. Verfremdung durch den sozialen Gestus: Das gesprochene Wort steht im sichtbaren Widerspruch zum Handeln. Coulmier im Prolog: „Als moderne und aufgeklärte Leute / sind wir dafür daß bei uns heute / die Patienten der Irrenanstalt / nicht mehr darben unter Gewalt / . . .“. Im Gegensatz zu diesen Versprechungen werden die Patienten im Verlaufe des Spiels brutal mißhandelt.

Einige Beispiele für Verfremdungen durch Inszenierung und Darstellung:

1. Auf die parodistische, verfremdende Funktion der Musik wurde schon hingewiesen. Grotteske und damit verfremdende Wirkungen können durch

die Pantomime erzeugt werden, wenn zum Beispiel parodistisch dargestellte Würdenträger der Kirche einen Eimer wie ein Weihrauchfaß schwenken oder ein aus Besen zusammengebundenes Kreuz tragen. Im Gegensatz zu der unter 5 erwähnten antiklerikalen Polemik Marats, die soziale Zusammenhänge aufdeckt, sind diese Formen antiklerikaler Polemik eher mechanisch, spontan.

2. Arrangements unterstützen die Aussage sozialer Gesten, geben Auskunft über soziale Verhaltensweisen und Zusammenhänge und können dadurch zugleich verfremdend wirken. Wenn zum Beispiel die Corday nach dem Mord ihren Dolch Sade überreicht, dann braucht das nicht mehr zu bedeuten, als daß der Regisseur Sade hier notgedrungen die Funktion des Requisiteurs übernimmt. Es kann aber auch darauf hindeuten, daß die Corday als Alter ego de Sades aufzufassen ist.

3. Verfremdung durch die Sprechweise: In der Szene „Marats Gesichte“, einer Vision, wird die Sprechweise der Figuren schon in den Regieanweisungen gekennzeichnet: Der Lehrer singt mit „Fistelstimme“, Mutter singt mit „zeternder Stimme“, Vater mit sich überschlagender Stimme, Voltaire „leiernd“, Lavoisier „leiernd“. Durch die Sprechweise wird also das Gesagte verfremdet, wodurch eine kritische Haltung des Zuschauers gegenüber diesen Figuren erzwungen wird. Das entspricht genau dem, was Brecht durch verfremdende Sprechweise erreichen will: eine kritische Haltung gegenüber den dargestellten Figuren.

4. Verfremdung durch Projektionen: In der ersten Marat/Sade-Fassung hatte Weiss Projektionen geplant. So waren zum Beispiel Projektionen einer Kriegsmaschine Leonardo da Vincis, eines Panzerkreuzers der Jahrhundertwende und des Rauchpilzes einer Atombombe vorgesehen, die nach der Damienserzählung Sades eingeblendet werden sollten. Bei Sades Reflexionen über die Gleichgültigkeit der Natur sollten der Projektion einer Gebirgslandschaft die einer Wüste und einer Polarlandschaft folgen. Es waren also wesentlich mechanische Verfremdungen, die wohl kaum über eine illustrierende und vordergründig aktualisierende Funktion hinausgelangt wären.

Wie bei Brecht, so verhindern auch bei Weiss diese Mittel der Verfremdung, deren Aufzählung um zahlreiche weitere Beispiele ergänzt werden könnte, die Einfühlung in das Bühnengeschehen. Sie unterstützen zugleich die Erzählung der Fabel. Im Roman *Fluchtpunkt* sagt der Erzähler — und das ist zugleich Autorenstandpunkt von Weiss: „Der Heldenkult der Griechen und Römer war faul. Die mittelalterlichen Dichtungen, die Oratorien und Messen, die klassischen Dramen und Opern waren von Lügen durchtränkt, überall gab es die großen mitreißenden Gefühle, die Heerführer, die Heiligen, die Märtyrer, alles war gespalten und anrühlich, selbst Bach konnte entstellt werden.“<sup>13</sup> Die Einfühlung in die anrühlichen großen mitreißenden Gefühle, das, was Brecht die „automatischen, veralteten, schädlichen“ Gefühle nennt, wird von Weiss abgelehnt.

Entspricht also die Funktion der V-Effekte im Marat/Sade der bei Brecht? Brecht meinte, daß echte, tiefe, eingreifende Verwendung der V-Effekte voraussetze, daß die Gesellschaft ihren Zustand als historisch und verbesserbar betrachte. „Die echten V-Effekte haben kämpferischen Charakter.“<sup>14</sup> Betrachtete Weiss bei der Niederschrift des Marat/Sade und betrachtete die Gesellschaft, für die er dieses Werk schrieb, ihren Zustand als historisch und verbesserbar? Auffallend ist, daß in den ersten Fassungen des Marat/Sade (und das gilt in gewissem Umfang noch für die letzte Fassung) das Kämpferische neben der Resignation steht. Weiss erkennt die Notwendigkeit der Veränderung der kapitalistischen Gesellschaft, aber die Gesellschaft scheint immobilistisch. Heist hat in seiner Untersuchung über den Faschismus der Nichtfaschisten im Hinblick auf Sartres Roman *Der Ekel* davon gesprochen, daß hier eine immobilistisch gewordene, aber veränderungsbedürftige Welt dargestellt wird.<sup>15</sup> Im *Requiem für einen Unsterblichen*, in seinem Stück *Überlebensgroß Herr Krott*, demonstriert Martin Walser, wie Krott, der Kapitalist, in einer Art Agonie liegt, aber nicht sterben kann, da der Widerpart, der Antagonist, fehlt. Niemand ist da, um Krott zu beseitigen, der sich längst historisch überlebt hat.

Daß eine Reihe progressiver Schriftsteller um die Mitte der 60er Jahre keine Veränderer zu erblicken vermochte, keine organisierte Arbeiterklasse, hatte objektive wie subjektive Gründe. Das führte schließlich im Marat/Sade dazu, daß Weiss hier noch eine partiell nonkonformistische Position einnahm<sup>16</sup>, was sich ästhetisch u. a. darin ausdrückte, daß er das dramaturgische Übergewicht Marats durch den Fortfall eines ursprünglich geplanten Epilogs relativierte und eine Ambivalenz zwischen Marat und Sade herstellte. Daraus ergab sich, daß eben das Kämpferische neben der Resignation stand oder vielmehr die Resignation neben dem Kämpferischen. Unter diesem Aspekt war es dem Schriftsteller Weiss, der — wie de Sade — in seinem Marat/Sade-Drama Thesen ausprobierte, noch nicht möglich, V-Effekte mit einem durchgehend kämpferischen Charakter zu schaffen, wie es Brecht gefordert hatte. Das schmälert nicht das Verdienst von Weiss, mit dem Marat/Sade wieder großes Weltanschauungstheater auf die Bühne gebracht und den sozialen und weltanschaulichen Grundkonflikt unserer Epoche in einer hochartifizialen Form dargestellt zu haben. Außerdem gab er mit seiner *Spielvorlage* einem progressiven Theater die Möglichkeit in die Hand, diesen Grundkonflikt auch kämpferisch zu gestalten.<sup>17</sup>

Es wurde schon erwähnt, daß die frühen dramatischen Werke von Weiss voller V-Effekte sind. In der Moritat *Nacht mit Gästen* (1963) zum Beispiel sind die liturgischen Parodien des Marat/Sade, die dann auch im *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (1966) praktiziert werden, bereits vorgebildet. „Kinder: Lieber Vater Rosenrot / komm und teil unser Abendbrot / komm und bleibe unser Gast / selbst wenn du keinen Hunger hast / iß von dem Fisch und trink von dem Bier / sei unser Vater und bleibe hier.“<sup>18</sup> Die Diktion, aber auch

einzelne Formulierungen stellen deutliche Assoziationen zu christlichen Tischgebeten her. Natürlich zielt schon die Genre-Wahl *Moritat* auf Verfremdung, wie auch die eingesetzten gestischen und pantomimischen Mittel, wie schließlich das Bühnenbild und die Sprache (Knittelverse mit Kinderreimen). Ziel der V-Effekte aber ist es auch hier, beim Publikum einen Schock zu erzielen. Mit deutlichem Bezug auf *Nacht mit Gästen*, aber auch schon auf Marat/Sade, äußerte Weiss: „Neben dem individualisierten Charakter, mit dessen Konflikten, Krisen und, Seelenkäse“, steht der Clown oder Kasper, der die Probleme mit dem Knüppel löst. Wüste Schlägereien und Schimpfereien können ebensoviel über die heutige Zeit aussagen wie differenzierte Analysen. Als Ausdrucksmittel taugt fast alles, wenn der Stückeschreiber seine Ansichten damit manifestieren kann: vom schizophrenen Welttheater bis zum Bänkellied.“<sup>19</sup> Diese Bemerkungen enthalten die Absage an den Teil der eigenen künstlerischen Produktion, in der sich der Künstler auf den „Seelenkäse“ der Innerlichkeit zurückzog. Freilich wird zugleich übersehen, daß durch die zwangsläufig durch das Genre bedingte Enthistorisierung eine umfassende, konkrete Aussage über die heutige Welt nicht möglich ist. So verwundert es auch nicht, daß die Verwendung von V-Effekten überwiegend mechanisch ist, der Schockfunktion dient, die Einfühlung zwar verhindert, aber kaum zur Aufhellung oder Aufdeckung gesellschaftlicher Kausalzusammenhänge im Sinne Brechts dienen kann.

Erst, als sich seine politischen und kunsttheoretischen Auffassungen denen Brechts und anderer sozialistischer Autoren angenähert hatten, schrieb Weiss Stücke, die das Publikum zu neuen gesellschaftlichen Einsichten führten, was partiell schon für den Marat/Sade zutrif.

Auf die Variation der Marxschen Feuerbachthese in den Notizbüchern von Weiss wurde bereits hingewiesen: „Verändern, nicht interpretieren.“ Dieser Versuch, mit Hilfe der Literatur verändernd einzugreifen, beginnt mit dem Oratorium *Die Ermittlung* und wird in den weiteren Dokumentarstücken fortgesetzt. V-Effekte im *Popanz* wie im *Viet Nam-Diskurs* erhalten einen kämpferischen Charakter und sollen den Zuschauer zu neuen Erkenntnissen führen. Für Weiss trifft im wesentlichen das zu, was Max Frisch über Brecht sagte: „Brecht ohne Marxismus? Es war der entscheidende Akt, der den Anarchisten rettete als Artist, damit er nicht im bloßen Nonkonformismus degenerierte.“<sup>20</sup>

Man kann die meisten Stücke von Weiss — von der Zuschauerwirkung her — als unterkühlt bezeichnen. Zweifellos tragen dazu auch die V-Effekte bei, die Distanz schaffen zwischen Zuschauer und Handlung, zwischen Zuschauer und Schauspieler. Es gibt seit der *Ermittlung* aber dennoch eine Reihe Beispiele für starke emotionale Wirkungen, vor allem dann, wenn Weiss neben das Kollektivschicksal der Auschwitz-Häftlinge, der Bevölkerung von Angola und Moçambique oder des vietnamesischen Volkes Einzelschicksale stellt (*Ermittlung*: Lili Tofler; *Popanz*: Juana, Ana). Es wurde dem epischen Theater Brechts

oft unterstellt, daß es Gefühle auf dem Theater grundsätzlich verurteile. Brecht hat u. a. in dem Gespräch über *Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles* dazu Stellung genommen. Er weist darauf hin, daß nur „automatische, veraltete, schädliche“ Gefühle verurteilt werden.<sup>21</sup> Es ist zum Beispiel bekannt, daß im *Kaukasischen Kreidekreis* die Gestalt der Grusche stark emotionale Wirkungen hervorrufen kann. Solche Wirkungen stellen sich ein bei Grusches Flucht in die nördlichen Gebirge. Daß kein Widerspruch zwischen V-Effekt und emotionaler Wirkung zu bestehen braucht, zeigte die Inszenierung des Berliner Ensembles. Auf der leeren Bühne war lediglich ein kleiner Prospekt einer kaukasischen Gebirgslandschaft. Grusche, mit dem Kind auf dem Rücken, bewegte sich in entgegengesetzter Richtung auf der sich drehenden Drehscheibe. Die Theatermaschinerie, also die Drehscheibe, wurde als V-Effekt eingesetzt. Da Grusche in entgegengesetzter Drehrichtung lief, bekam sie den Ausdruck des Beschwerlichen, Mühevollen. Der Zuschauer fühlte mit ihr; die Wirkung führte zu einer „natürlichen Einheit von Gedanke und Gefühl“.<sup>22</sup>

Dort, wo Weiss Emotionen zuläßt, dienen sie ebenfalls der Aktivierung des Zuschauers. Der Autor erklärte während der Arbeit an einem Roman über den antifaschistischen Widerstand, daß er als Marxist natürlich von den politischen und ökonomischen Gesetzen ausgehe, die die Handlungen von Menschen weitgehend bedingen. Das schließe aber nicht aus, daß die Menschen auch nach psychologischen Impulsen handeln. Sobald das psychische Leben in Zusammenhang gestellt werde mit dem sozialen Leben, nehme es für ihn brennendes Interesse an.<sup>23</sup>

Übereinstimmungen oder Annäherungen der Standpunkte von Brecht und Weiss sollten nicht zu dem Schluß verführen, als handele es sich immer um eine direkte Abhängigkeit, um unmittelbare Rezeption oder gar bewußte Traditionsaufnahme. Der Einfluß des Werkes von Brecht auf Weiss ist unbestritten. Er wird an einigen Beispielen noch direkt nachzuweisen sein. Überwiegend gilt aber für die Brechtrezeption Ähnliches wie für die Genet-, Miller- oder Artaud-Rezeption: Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen sind oft weniger auf (gegenseitige) Einflüsse und Abhängigkeiten zurückzuführen, sondern darauf, daß sich bestimmte Zeittendenzen im Werk ähnlich ausprägen, sich daher bestimmte Mittel oder Motive einfach anbieten.<sup>24</sup>

Unmittelbare Beeinflussung zeigt sich vor allem im Sprach-Duktus. An Brecht erinnern zum Beispiel die Schlußverse des Stadiums III im *Viet Nam-Diskurs*: „Die Geschichtsschreiber sollen festhalten / mit deutlichen Schriftzeichen / wie wir alle gemeinsam / den mächtigen Feind vertrieben.“ Schon im Marat/Sade begegnen wir der demonstrativen Sprechweise: „Verehrtes Publikum / Zusammengesetzt aus allen Ständen / ist auch das Ensemble in diesen Wänden / . . . / und sie sehen heute am dreizehnten Juli achtzehnhundert und acht / wie vor fünfzehn Jahren die immerwährende Nacht / für jenen dort in der Wanne begann . . .“ (Ausrufer). Zum Vergleich der Hofmeister-Prolog

Brechts: „Geehrtes Publikum, unser heutiges Stück / Wurd verfaßt einhundertfünfzig Jahre zurück.“ Auf Parallelen zwischen Prolog und Epilog des Hölderlin-Dramas und Versen des jungen Brecht, auf Ähnlichkeiten der „syntaktischen Führung, der Technik der Reimassonanz und Lautgebung“ weist Manfred Karnick hin.<sup>25</sup> Weiss hat selbst erklärt, daß Brecht das Interesse am Song, an der Verbindung von Musik und Sprache, bei ihm verstärkt habe.<sup>26</sup>

Weiss hat die demonstrative Spielweise des Brecht-Theaters bewußt fortgeführt. Hier reiht er sich in die Brecht-Nachfolge ein, bei allen Unterschieden, auf die nachdrücklich verwiesen werden muß. Schumacher hebt die Möglichkeiten und Vorzüge der „bewußten Anwendung einer demonstrativen Dramaturgie und Spielweise“ hervor: „den breitesten und weitesten Blick auf die Geschichte mit dem tiefsten Blick in die Geschichte zu verbinden und dabei der theatralischen Veranstaltung zu neuen Reizen zu verhelfen“.<sup>27</sup> Schumacher bezieht sich dabei auf den Marat/Sade, der diese Möglichkeiten — ähnlich, wie später der *Hölderlin*, aber auch schon der *Gesang vom Lusitanischen Popanz* — besonders überzeugend verwirklicht.

Die Theaterpraxis zeigt, daß trotz einer partiellen Übereinstimmung der verwendeten Mittel und Haltungen, wie wir sie bei Brecht und Weiss finden (V-Effekte, kämpferischer Gestus, demonstrative Spielweise), eine Inszenierung eines Werkes von Weiss nicht im Stile des Brecht-Theaters möglich ist, wenn das Werk nicht beschädigt werden soll. Das bewies die Aufführung des *Viet Nam-Diskurses* durch das „Berliner Ensemble“. Brecht wie Weiss schrieben Verfremdungstheater, beide schrieben Demonstrationstheater. Dennoch sind die Unterschiede so groß, daß eine „Verbrechtung“ dem Theater von Weiss schaden muß. Die Unterschiede der Fabelführung, des Figurenaufbaus bis hin zu unterschiedlichen Theaterr Mitteln sind zu groß, als daß eine Angleichung der Spielweise möglich wäre, was besonders deutlich bei den Werken wird, die wir zum dokumentarischen Theater rechnen (*Ermittlung*, *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, *Viet Nam-Diskurs*). Sowohl Brecht wie Weiss wollen in ihren Stücken einen gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdecken, beide wählen große historische Stoffe. Aber während bei Brecht die Erzählung der Fabel an Hauptgestalten gebunden ist, wird bei Weiss in den Dokumentarstücken der Geschichtsprozeß selbst zur Fabel, wie Weiss sagte. Protagonisten sind jetzt direkt antagonistische Klassen; sie werden unmittelbar entgegengestellt, das individuelle Schicksal tritt hinter die Geschichte einer Klasse, eines Volkes zurück. Insofern ist es etwa bei der Umsetzung des *Viet Nam-Diskurses* auf der Bühne nicht möglich, individuelle Schicksale zu spielen, die im Einzelnen, im Besonderen das Allgemeine zeigen. Das Berliner Ensemble spielte den *Viet Nam-Diskurs* mit nur zehn Darstellern, von denen kaum mehr als die Hälfte gleichzeitig auf der Bühne war. Es wurden individuelle Schicksale gegeben, wobei bedeutende Schauspielerleistungen sichtbar waren. Aber die Massenszenen, die beim *Viet Nam-Diskurs* unabdingbar sind und die das Bild der Rostocker

Inszenierung bestimmten und nicht zuletzt zu einem revolutionären Impetus beitragen, waren durch die Regiekonzeption unmöglich geworden. Das Herausstellen eines sozialen Gestus in den „Individualszenen“ konnte den notwendigen revolutionären Gestus nicht ersetzen oder hervorbringen. Diese Weiss entgegengesetzte Spielweise führte folgerichtig dazu, daß Monolog und Dialog dominierten und alle wirksamen chorischen Gesänge fehlten.

Im Detail, gerade bei satirischen und grotesken Szenen, gab es sehr überzeugende Lösungen. Hier trafen sich Brechtsche und Weiss'sche Spielweise. Das gilt zum Beispiel für die Darstellung der amerikanischen Politiker und Militärs. In seinen Anmerkungen zum *Arturo Ui* schreibt Brecht: „Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. Denn sie sind vor allem keine großen politischen Verbrecher, sondern die Verüber großer politischer Verbrechen, was etwas ganz anderes ist.“<sup>28</sup> Einen „kabarettistisch übersteigerten Gestus“ (Thurm) verwendet Weiss im *Viet Nam-Diskus* bei der Darstellung der „Verüber großer politischer Verbrechen“, bei der Darstellung der US-Amerikaner und der Diem-Clique. Das Groteske diente der Aufhellung gesellschaftlicher Sachverhalte. In der Berliner Inszenierung kommen die amerikanischen Politiker und Militärs, ähnlich den Göttern von Sezuan, vom Schnürboden heruntergeschwebt, jeder in einem goldenen Sessel. Diem wurde durch eine mannsgroße Marionette dargestellt, deren Fäden von den amerikanischen Politikern gezogen wurden. Hier — bei der Verwendung grotesker Mittel — zeigten sich Gemeinsamkeiten, die indes nicht über die wesentlicheren Unterschiede beider Theaterformen hinwegtäuschen dürfen. Sosehr Dürrenmatt und Frisch von Brecht gelernt haben und von ihm beeinflusst sind, sowenig scheint es sinnvoll, ihre Werke im Stile Brechts zu inszenieren. Gleiches trifft für Weiss zu.

Gemeinsamkeiten wären übrigens auch in der Klassik-Rezeption Brechts und Weiss' zu sehen, ohne daß davon gesprochen werden dürfte, daß Weiss von Brecht beeinflusst ist. Bei beiden Schriftstellern spielt wohl die Opposition gegen die bürgerliche „Erbepflege“, wie sie sie schon in ihrer Jugend erlebt haben, eine entscheidende Rolle für die spätere umstrittene Haltung zum Erbe. Diese Haltung ist wesentlich zu verstehen als Reaktion auf das verfälschte Klassikbild der Bourgeoisie.<sup>29</sup>

Zusammenfassung: Die Rezeption der Werke von Brecht durch Weiss verstärkt sich Ende der 50er Jahre. Dabei steht Brecht neben Schriftstellern wie Genet, Miller, Beckett, von denen Weiss das rezipiert, was seiner damaligen Weltanschauung entspricht. Eine gefühlsmäßige Revolte gegen das Bürgertum wird zunehmend überwunden durch die bewußte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem sozialen und weltanschaulichen Hauptkonflikt unserer Epoche. In diesem Prozeß ist zweifellos die Wirkung der Brecht-Rezeption nicht zu unterschätzen.

Brechts Theater ist ein Theater der Veränderung, auch der gesellschaftlichen Veränderung. Das Theater von Weiss ist zunächst ein Theater, das eine bestimmte Situation, eine individuelle, eine gesellschaftliche, kritisch konstatiert. Die Funktion der gesellschaftlichen Veränderung haben dann die Stücke, die unter dem Begriff „dokumentarisches Theater“ zusammengefaßt werden. Dabei unterscheiden sich freilich Fabel- und Figurenaufbau bei Weiss von dem bei Brecht.

Brecht will sein Publikum zu neuen Erkenntnissen führen, Weiss dagegen einen Schock auslösen (was objektiv auch für die Frühwerke Brechts zutrifft). Die Erkenntnisfunktion haben dann die Stücke nach dem Marat/Sade, partiell auch schon der Marat/Sade, der allerdings die Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderung noch weitgehend offen läßt, zur Ambivalenz tendiert.

Weiss verwendet ähnliche und gleiche Verfremdungseffekte wie Brecht. In den frühen Stücken haben die V-Effekte — im Gegensatz zum Brecht der 30er und 40er Jahre — keinen „kämpferischen Charakter“. Im Marat/Sade stehen neben mechanischen Verfremdungen bereits solche, die historisierend sind, dialektisch, soziale Zusammenhänge aufdecken.

Mit dem „dokumentarischen Theater“ beabsichtigt Weiss ein ähnlich „wissenschaftliches Theater“ wie Brecht, wobei er sich anderer Mittel bedient (starke Anlehnung ans Dokument, Ablehnung der herkömmlichen Fabel: Geschichtsprozeß als Fabel).

Er wendet sich mit seinem Theater (nach dem Marat/Sade) gegen „die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausweglosen und absurden Welt. Das dokumentarische Theater tritt ein für die Alternative, daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann.“<sup>30</sup>

Übereinstimmungen mit Brecht finden sich im Gebrauch einzelner Theatermittel, bei bestimmten Auffassungen über die Funktion des Theaters (u. a. auch in der Praktizierung eines antipsychologischen Theaters, das den Einsatz psychologischer Mittel selbstverständlich nicht ausschließt, eines Demonstrationstheaters, der Ablehnung der Einfühlung, der Darstellung von Widersprüchen als gesellschaftliche Widersprüche, einer stark antithetischen Gestaltung). Bei diesen Übereinstimmungen darf nicht in jedem Fall von einer unmittelbaren Beeinflussung ausgegangen werden.

Das Theater Brechts wie das Theater von Weiss sind zwei Möglichkeiten des politischen Theaters in unserer Zeit.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Karena Niehoff, Süddeutsche Zeitung v. 2. 5. 64.
- <sup>2</sup> Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Fluchtpunkt. Berlin 1966, S. 293.
- <sup>3</sup> a. a. O., S. 47.
- <sup>4</sup> Eine ausführliche Darstellung der Entwicklung von Weiss mit Belegen, auf die in diesem Aufsatz im einzelnen verzichtet werden muß, findet sich in der monographischen Arbeit: Manfred Haiduk: Der Dramatiker Peter Weiss. Berlin 1969. Zur „Unzugehörigkeit“, zum Ausgeschlossensein; s. S. 22 ff.
- <sup>5</sup> Vgl. Bertolt Brecht: Stücke, Bd. III, Berlin 1955, S. 266 f. (Im vorliegenden Aufsatz gekürzt).
- <sup>6</sup> Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Bd. III, Berlin und Weimar 1964, S. 23 f.
- <sup>7</sup> Zit. nach Käthe Rüllicke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts. Berlin 1966, S. 223. Die aktivierende, zur Veränderung beitragende Funktion des Theaters formulierte Brecht 1953 wie folgt: „Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die *Lust* am Erkennen erregen, den *Spaß* an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien.“ Brecht: Schriften zum Theater, Bd. VII, Berlin und Weimar 1964, S. 76.
- <sup>8</sup> Brecht: Schriften zum Theater, Bd. III, a. a. O., S. 109. Im „Kleinen Organon“ formuliert Brecht: „Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt.“ Brecht: Schriften zum Theater, Bd. VII, a. a. O., S. 36. Brecht grenzt hier auch seine V-Effekte von denen des antiken und mittelalterlichen, auch des asiatischen Theaters ab und weist auf deren hypnotisch suggestive Grundlage hin. „Die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unsern völlig verschieden.“ (S. 36). Ähnliches trifft für die Verwendung von V-Effekten in den frühen Stücken von Weiss zu.
- <sup>9</sup> Vgl. Brecht: Schriften zum Theater, Bd. III, a. a. O., S. 201, 204, Band V, S. 168 f.
- <sup>10</sup> Vgl. Haiduk, a. a. O., S. 20 f, 18 f, auch 208 f. u. a.
- <sup>11</sup> Vgl. Gespräch mit Peter Weiss (A. Alvarez). In: Theater 1965. Velber 1965, S. 89. Die Korrektur wurde begründet in „10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt“, zuerst veröffentlicht in: Dagens Nyheter vom 1. 9. 65 und Neues Deutschland vom 2. 9. 65.
- <sup>12</sup> Eine gründliche Untersuchung des Brecht-Theaters und speziell auch der verfremdenden Spielweise gibt Käthe Rüllicke-Weiler, a. a. O. Dabei geht sie im Zusammenhang mit der Behandlung von Brechts „Gewehren der Frau Carrar“ auch auf die Frage ein, wann die historische Situation die aristotelische Dramatik auf die Tagesordnung setzen kann (S. 80 ff).
- <sup>13</sup> Weiss: Abschied von den Eltern. Fluchtpunkt; a. a. O., S. 117.
- <sup>14</sup> Brecht: Schriften zum Theater, Bd. VII, a. a. O., S. 71.
- <sup>15</sup> Walter Heist: Genet und andere. Hamburg 1965, S. 185.
- <sup>16</sup> Vgl. Heinz Plavius: Peter Weiss, Marat und die soziale Revolution — Ein Grenzfall des Nonkonformismus. In: ND, 9/65.
- <sup>17</sup> Das zeigte Hanns Anselm Perten mit seiner Inszenierung in Rostocker Volkstheater (Premiere am 26. 3. 65), die Modellcharakter erhielt. Weiss überarbeitete danach den Marat/Sade und gab die „Vom Autor revidierte Fassung 1965“ heraus.
- <sup>18</sup> Weiss: Dramen, Bd. I, Frankfurt am Main 1968, S. 100.
- <sup>19</sup> Frankfurter Rundschau vom 24. 8. 63.  
Den volkstümlichen Charakter des Kasperle- und Jahrmarkttheaters betont Brecht, wenn er sagt: „Selbst in den Panoramen der Jahrmarktsschabuden und in den Volksballaden lieben

die einfachen Leute, die so wenig einfach sind, die Geschichten vom Aufstieg und Sturz der Großen, vom ewigen Wechsel, von der List der Unterdrückten, von den Möglichkeiten der Menschen.“ Brecht: Stücke, Bd. XI, Berlin 1959, S. 418.

- <sup>20</sup> Max Frisch: Erinnerungen an Brecht. In: Kursbuch 7/1966, S. 75.
- <sup>21</sup> Brecht: Schriften zum Theater, Bd. VII, a. a. O., S. 284.
- <sup>22</sup> a. a. O., S. 289.
- <sup>23</sup> Gespräch mit Peter Weiss, Ende August 1974.
- <sup>24</sup> Vgl. Haiduk, a. a. O., S. 20 f, 106, 212 u. a.
- <sup>25</sup> Manfred Karnick: Peter Weiss und der Hölderlin-Turm. In: Der andere Hölderlin Hrsg. Thomas Beckermann und Volker Canaris). Frankfurt am Main, 1972, S. 247.
- <sup>26</sup> Gespräch mit Weiss, Ende August 1974.
- <sup>27</sup> Ernst Schumacher: Drama und Geschichte. Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ und andere. Stücke. Berlin 1965, S. 263.
- <sup>28</sup> Brecht: Stücke, Bd. IX. Berlin 1958, S. 370.
- <sup>29</sup> Zur Erbe-Diskussion und zur Stellung Brechts zum Erbe vgl. u. a. Weimarer Beiträge, 7/73 (Dau, Erben oder Enterben?), 10/73 (Kaufmann, Zehn Anmerkungen . . .), ebda. (Kändler, Rezension: Werner Mittenzwei, Brechts Verhältnis zur Tradition). Sinn und Form, 1/73 (Mittenzwei, Brecht und die Probleme der deutschen Klassik. Holtzhauer, Von Sieben, die auszogen, die Klassik zu erlegen), 4/73 (Literarische Vergangenheit im Blickfeld der Zukunft)
- <sup>30</sup> Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Brecht-Dialog 1968. Berlin 1968, S. 299