

# Die Komposition – Anleitung für eigene Inszenierungen

*Die folgende Beschreibung des Lehrstück-Plots und die eingestreuten Materialien (jeweils in Rahmen) und Hinweise auf Materialien sollten es interessierten Lehrkräften möglich machen, das Lehrstück in ihren eigenen Klassen „nachzuspielen“, natürlich nach den unumgänglichen Adaptionen an die Gegebenheiten in ihren Schulen.*

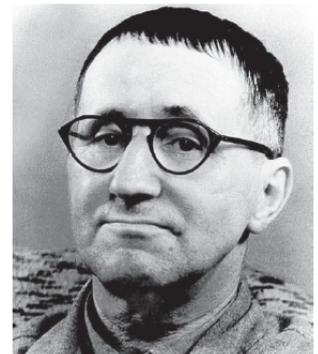
*Die Beschreibung gliedert das Lehrstück in einen Rahmen und in 8 Punkte oder Stationen. Es ist möglich, für den Rahmen und für jede Station zum Beispiel eine Doppelstunde einzusetzen und so das Lehrstück in rund 20 Lektionen zu unterrichten. Es ist auch möglich, eine geraffte Version zu spielen und einige Stationen cursorischer zu behandeln. Wichtig bei „Kürzungen“ ist aber, das Zentrum, nämlich die Genese von Brechts Drama im Jahre 1938, im Zentrum zu behalten und von den „Ausflügen“ zu anderen Stationen (1928, 1933, 1947, 1956) immer wieder zurückzufinden in Brechts dänische Schriftstellerwerkstatt von 1938.*

*Methodisch steht in diesem Zentrum der Vergleich von Brechts Quelle mit Brechts Dramenentwurf und die SchülerInnen dürfen gerne diese Umarbeitung mit Brecht analytisch nachvollziehen, noch lieber aber sich Brecht als Übungstheatertruppe zur Verfügung stellen und einzelne Szenen aus der Quelle und dem „Galilei“-Stück für ihn (und für sich) gleich auf unserer Klassenzimmerbühne probieren.*

## Lehrstück zu Brechts Drama „Leben des Galilei“



Galileo Galilei (1564-1642)

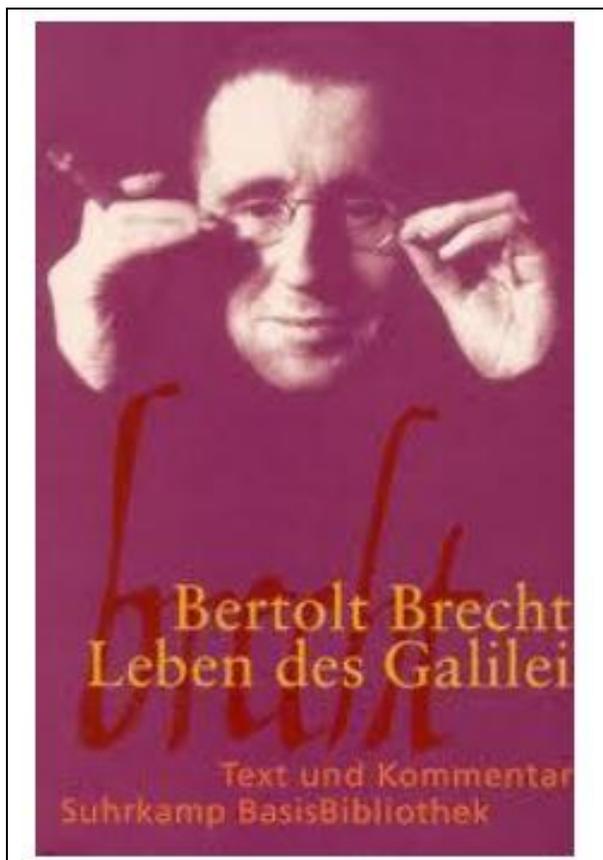


Bertolt Brecht (1898-1956)

## «Leben des G.G. - Leben des B.B.»

### Rahmen mit Sogfrage: Wie wehren wir uns für Wahrheit, Werk und Leben?

Das Schauspiel „Leben des Galilei“ hat Bertolt Brecht (1898-1956) nach eigenem Bekunden in kürzester Zeit niedergeschrieben: „brauchte dazu drei wochen“, heisst die Eintragung vom 23. November 1938 in seinem „Journal“. (Nachweise alle im *Kommentar* der Ausgabe Bertolt Brecht: Leben des Galilei. Text und Kommentar, Suhrkamp BasisBibliothek 1.)



Dazu benötigen wir noch einen tabellarischen Überblick über Brechts sowie Einsteins Leben und Werk (vgl. dazu das weitere Material auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)). Den Rahmen für das Stück hatte Brecht bereits acht Jahre zuvor in einer Art Vorahnung, welche Konsequenzen Hitlers (dann 1933 erfolgte) Machtergreifung für ihn haben könnte, abgesteckt: Es ist die bekannte Keuner-Geschichte „Massnahmen gegen die Gewalt“, deren Kern seine Galilei-Figur im achten Bild auf der Bühne erzählt.

Die Parabel stellt die Frage, wie wir uns für die Wahrheit, für unser Lebenswerk und für unser Leben selbst wehren können, radikal. Die Lehrkraft stellt zu Beginn am besten nur den Anfang der Keuner-Parabel vor. (Natürlich soll sie die Keuner-Figur als philosophisches Alter Ego Brechts einführen:)

1930 schrieb Brecht eine seiner Keuner-Geschichte mit dem Titel:

### **Massnahmen gegen die Gewalt**

*Als Herr Keuner, der Denkende, sich in einem Saale vor vielen gegen die Gewalt aussprach, merkte er, wie die Leute vor ihm zurückwichen und weggingen. Er blickte sich um und sah hinter sich stehen – die Gewalt.*

*"Was sagtest du?" fragte ihn die Gewalt.*

*(.....)*

Welche Reaktionsarten gibt es in dieser Situation:

.....

.....

.....

.....

.....

Die Antwort (en) auf diese Frage sollen sich die einzelnen Studierenden in der Klasse gleich zu Beginn notieren, indem sie entweder die Geschichte selbst zu Ende erzählen oder systematisch mögliche Reaktionsweisen auf eine solche Situation erörtern. Es sind mindestens fünf Reaktionen auf die Begegnung mit der Gewalt möglich, nämlich 1. das Leugnen, bzw. Umdrehen seiner Aussage, wie es Herr Keuner angesichts der Gewalt hinter ihm macht. 2. Das schweigende Akzeptieren der Gewalt, die tatsächliche Unterwerfung, ohne ihr jemals zuzustimmen, wie es Herr Egge (bzw. der Philosoph Keunos) in der Keuner-Binnengeschichte macht. 3. Das Verwirren des Gegners, indem man den Dialog verschiebt bzw. vorgibt, die Fragen nicht richtig zu verstehen, wie es Brecht (aber auch seine Schweijk-Figur) am 30. Oktober 1947 vor dem Kongress-Ausschuss für unamerikanische Umtriebe HUAC macht. 4. Die offene Auseinandersetzung mit Hilfe von Gegengewalt (die wahrscheinlich schnell tödlich endet) und 5. der Verzicht auf die Rede, das Vermeiden der Konfrontation, was aber in der Keuner-Geschichte nicht gestaltet ist.

*"Ich sprach mich für die Gewalt aus", antwortete Herr Keuner.*

*Als Herr Keuner weggegangen war, fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat. Herr Keuner antwortete: "Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen. Gerade ich muss länger leben als die Gewalt."*

*Und Herr Keuner erzählte folgende Geschichte:*

*In die Wohnung des Herrn Egge, der gelernt hatte, nein zu sagen, kam eines Tages in der Zeit der Illegalität ein Agent, der zeigte einen Schein vor, welcher ausgestellt war im Namen derer, die die Stadt beherrschten, und auf dem stand, dass ihm gehören soll jede Wohnung, in die er seinen Fuss setzte; ebenso sollte ihm auch jedes Essen gehören, das er verlange; ebenso sollte ihm auch jeder Mann dienen, den er sähe.*

*Der Agent setzte sich in einen Stuhl, verlangte Essen, wusch sich, legte sich nieder und fragte mit dem Gesicht zur Wand vor dem Einschlafen: "Wirst du mir dienen?"*

*Herr Egge deckte ihn mit einer Decke zu, vertrieb die Fliegen, bewachte seinen Schlaf, und wie an diesem Tage gehorchte er ihm sieben Jahre lang. Aber was immer er für ihn tat, eines zu tun hütete er sich wohl: das war, ein Wort zu sagen.*

*Als nun die sieben Jahre herum waren und der Agent dick geworden war vom vielen Essen, Schlagen und Befehlen, starb der Agent. Da wickelte ihn Herr Egge in die verdorbene Decke, schleifte ihn aus dem Haus, wusch das Lager, tünchte die Wände, atmete auf und antwortete: "Nein."*

(1930)

Zum Schluss der Rahmen-Eröffnung liest die Lehrkraft der Klasse den Rest der Keuner-Geschichte vor und kündigt an, dass wir beim Verfolgen der Lebenswege von Galileo Galilei (G.G.) und Bertolt Brecht (B.B.) immer wieder die Frage aufwerfen wollen, wie sie sich für die Wahrheit, für ihr Lebenswerk und ihr Leben gewehrt haben bzw. was wir an ihrer Stelle getan hätten. Alternativ können wir auch die Keuner-Geschichte bereits auf die Klassenzimmerbühne bringen (vgl. Foto unten).

**Die daraus abgeleitete Sogfrage, die uns durchs Lehrstück führt:**

**«Wie wehre ich mich für Wahrheit,  
Werk und Leben?»**

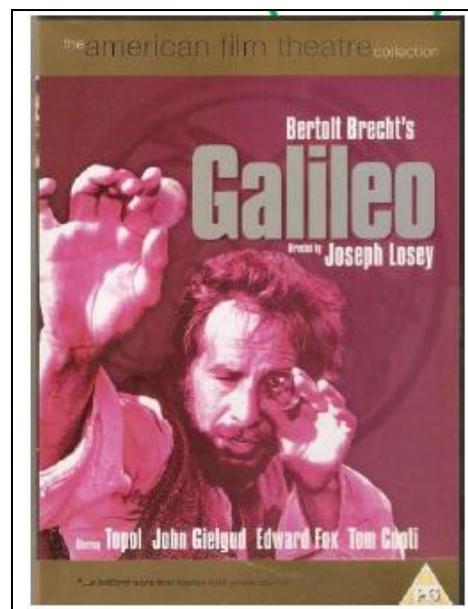
## Das Anspielen der Keuner-Geschichte auf unserer Klassenzimmerbühne:



Drei Studierende aus der BME-Klasse 11B inszenieren Brechts Keuner-Geschichte «Massnahmen gegen die Gewalt»

### 1. Die Begegnung mit dem Ganzen

Brecht sah in Theatertexten immer nur Partituren bzw. Rohstoff und womöglich Zündstoff für Aufführungen auf der Bühne. Bekannt ist sein Bild vom Verbrennen des Textes in der Aufführung (vgl. Kommentar, S. 163). Wenn wir uns in der Schule mit Theaterstücken befassen, sollten wir deren zündende Kraft möglichst in einer Aufführung einfangen, um den Status des Textes im Unterricht zu verdeutlichen. Was natürlich nicht ausschliesst, dass wir – in allen Fällen - das Theater auch auf unsere Bühne im Klassenzimmer holen müssen (s. unten). Falls das Stück im erreichbaren Umkreis auf einer Bühne gegeben wird, ist ein Theaterbesuch an dieser Stelle das Beste. Sonst behelfen wir uns mit dem Video einer Aufführung oder Inszenierung. Die der Brecht'schen Auffassung nächste Inszenierung von „Leben des Galilei“ bietet noch immer der Film „Galileo“ des US-amerikanischen Regisseurs Joseph Losey von 1974, weil Losey bereits 1947 bei der Beverly Hills-Inszenierung der zweiten (amerikanischen) Fassung von Brechts Stück Regie führte und dort zum Brechtianer wurde.



### 2. Erster Werkstattbesuch 1938 – warum diese Eile?

Bertolt Brecht hat seine Dramen immer im Hinblick auf eine Inszenierung auf der Bühne geschrieben – und er wollte wo immer möglich selbst Regie führen oder die Regiearbeit überwachen. Im Jahre 1938, im Exil in Dänemark, war er aber von jeglicher Aufführungsmöglichkeit abgeschnitten. Ein Grund dafür, dass er das Drama „Leben des Galilei“ im November dieses Jahres in nur „drei Wochen“ niedergeschrieben hat und es dann gleich im Typoskript verbreiten liess? Er schickte sein Werk an Theater- und Filmleute in Europa und in den USA – und bekanntlich erhielt auch Albert Einstein, der bereits 1933 aus Deutschland vertrieben worden und in die USA emigriert war, ein Exemplar.

Die grosse Eile bei der Abfassung und Verbreitung des Werks ist zunächst rätselhaft, bietet aber gerade deshalb einen Ansatzpunkt für unsere Beschäftigung mit dem Gegenstand. Die folgende Frage soll deshalb in der Klasse erörtert werden: Wie ist es möglich, dass jemand – auch wenn er eine Ausnahmeerscheinung wie Bertolt Brecht ist – ein solches Meisterwerk in nur drei Wochen schreiben kann? Die SchülerInnen können für die Beantwortung der Frage durchaus die Quellen-Angaben in ihrer Text-Ausgabe konsultieren.

Die plausibelste Erklärung ist: Brecht muss sich auf Vorarbeiten gestützt haben, möglichst auch schon auf dramatisch aufbereitete Texte. Und da bietet sich Jakob Bührers (1882-1975) „Dramatische Dichtung in fünf Akten“ „Galileo Galilei“ von 1933 geradezu an. Zwar kann man nicht mehr nachweisen, dass die Broschüre aus dem Zürcher Verlag Oprecht und Helbling 1938 tatsächlich im dänischen Arbeitszimmer auf Brechts Bücherbord gestanden hat, aber wir wissen, dass Bührers Verleger Emil Oprecht Brecht sein Werk über Helene Weigel, Brechts Frau, 1933 zukommen liess. Ausserdem sind die inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen den beiden Galilei-Dramen von Bühler und Brecht so zahlreich, dass die bei Schülern nahe liegende Antwort: „Er hat eben abgeschrieben“ sogar eine taugliche Arbeitshypothese abgibt. (Den Forschungs-Stand zur Frage von Brechts Vorlage hat der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Werner Wüthrich in seiner Monographie „Bertolt Brecht und die Schweiz“, Zürich 2003, ausgebreitet.)

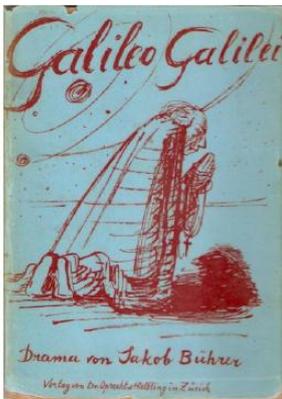
## Das Rätsel der Stückgenese

Eintrag in Brechts «Journal» am 23. 11. 1938:

«Das Leben des Galilei abgeschlossen. Brauchte dazu drei Wochen. (...)

### *Wie ist das möglich?*

**Die Antwort - Brecht hatte eine Vorlage:**



Galileo Galilei. Dramatische Dichtung in fünf Akten, Zürich 1933



Jakob Bühler (1882-1975)

Mit dieser Arbeitshypothese – dass sich Brecht bei der Abfassung seines „Leben des Galilei“ auf Bührers Stück als Vorlage abstützte – gewinnen wir Einblick in die Werkstatt Brechts und können die Genese des Dramas nachvollziehen, gerade auch weil wir wissen, dass dessen Niederschrift sicher ganz ins Jahr 1938 fällt. Die Leitfragen für die SchülerInnen lauten fortan immer: Wo übernimmt Brecht Bührers Ideen, Formulierungen oder Texte und wo weicht er ab und warum weicht er ab? (Der Text von Bührers Stück ist leider seit 1933 nicht mehr neu ediert worden; zugänglich ist er auf der Website der Lehrkunst [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)). Das Studium der Genese ist ein Verfahren, das Brecht – gerade für geschichtliche Stücke – selbst empfiehlt: „Kurse über Dramatik müssten beginnen mit einem Vergleich etwa des *König Johann* [von Shakespeare] mit der Chronik, aus der er vermutlich geschöpft ist.“ (Bertolt Brecht, Tagebücher, 26. 10. 1941)

## Der Prozess der Stückgenese im Detail



Gehen wir hinein in Brechts Dichter-Werkstatt von 1938 und fragen ihn, wie er Bührers am klassischen Drama orientierten Fünfakter umgearbeitet hat in die 15 Bilder seines Schauspiels. Was hat er geändert und warum? Dabei hilft uns die jüngste Forschung:



Werner Wüthrich: Bertolt Brecht und die Schweiz. Zürich 2003

Zurück zur Frage der Eile: Wenn Brecht den Bühler-Text von 1933 fünf Jahre später wieder aufnahm, müsste er mindestens eine Aktualisierung versucht haben und diese sollte in der Tendenz des Stücks ablesbar sein, am besten natürlich am Dramen-Ende. Eine erste Vergleichsarbeit, welche die ganze Klasse vornehmen kann, bezieht sich deshalb auf die beiden Dramen-Schlüsse. Wo also übernimmt Brecht Bühlers Vorgabe, wo weicht er ab und warum weicht er ab?

Die Unterschiede sind bereits so deutlich, dass ein Plagiat ausgeschlossen werden kann. Trotzdem können wir uns nicht darauf beschränken, die Unterschiede festzustellen, wir müssen sie interpretieren: Während Bühler die letzte Szene (V, 2) mit dem Einschlafen des übernachtigen und dem Tode nahen Galilei enden lässt und damit das Ende des *Menschen* Galilei ins Zentrum stellt (sein Todesjahr war 1642), überschreibt Brecht seine letzte Szene (Nr. 15 in der Berliner Fassung, Nr. 14 in der dänischen): „1637. Galileis Buch „Discorsi“ überschreitet die italienische Grenze.“ Fazit: Bei Brecht rettet Galilei sein *Werk*, das bekanntlich 1638 im holländischen Leiden von Ludwig Elzevier herausgebracht wird. Auch Bühler erwähnt diese Tatsache, legt die Worte aber in V,1 Papst Urban in den Mund (vgl. Zeilen 1-10).

Wenn wir nach den Unterschieden der biographischen Bezüge bei Bühler und Brecht fragen, wird der Unterschied der Tendenzen noch verständlicher. Bühler schreibt seine Drama in der Sicherheit der demokratischen Schweiz zum 300sten „Jubiläum“ von Galileis Prozess (von 1633), während Brecht 300 Jahre später mit seinem eigenen Werk genau das macht, was er Andrea Sarti mit Galileis Lebenswerk machen lässt: Er bringt es über die Grenze – in grössere Sicherheit. Ein zweites Mal könnten wir hier die Sogfrage ins Spiel bringen: Hätten auch wir so gehandelt?

### 3. Station 1928 – das windige Geschäft mit dem Instrument der Aufklärung

Noch drängender wird die Sogfrage bei der nächsten biographischen Station, die wir wieder mit der vergleichenden Methode angehen wollen. (Es empfiehlt sich, hier mit den erwähnten Vergleichstabellen zu arbeiten. Wüthrichs tabellarische Gegenüberstellung von Bührers und Brechts Drama sind von [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch) herunterzuladen.) Übernimmt Brecht die Szene mit der Nacherfindung des Fernrohrs durch Galilei und warum?

Natürlich haben die SchülerInnen schnell herausgefunden, dass Brechts Bilder 1-3 Bührers I,3 – II,2 entsprechen. Brecht übernimmt also die Darstellung von Galileis windigem Geschäft, wenn auch nicht mit gleichem Wortlaut und auch nicht mit dem gleichen Personal. Die interessante Frage, bevor wir auf die Detailunterschiede eingehen können, ist hier die, welche Facetten Brecht mit dieser Übernahme für seine Galilei-Figur gewinnt. Auch diese Aufgabe, das Zusammentragen eines Charakterbilds der Galilei-Figur(en), kann der ganzen Klasse oder einer Gruppe gesondert gestellt werden. Bei genauem Hinsehen teilen wir am Ende vielleicht Wüthrichs Einschätzung, dass „Brecht in der „Zürcher Vorlage“ bereits einen von Feigheit, Geilheit, Schlauheit und Geldgier gezeichneten Gelehrten vorfand“ (Wüthrich 2003, S. 196).

Möglicherweise kommen jetzt schon in der Klasse Fragen auf, wie denn der historische Galilei gewesen sei, so dass neben der biographischen Übersicht in der Brecht-Ausgabe (S. 137-141) ein Blick auf die Quellenlage etwa mit Hilfe von Albrecht Fölsings Galilei-Biographie nützlich sein könnte (Fölsing 1996, S. 179-185). Als wichtiges Fazit ist festzuhalten, dass weder Bührer noch Brecht ein Geschichtswerk schreiben, sondern in ihren Galilei-Figuren einen dramatischen Charakter gestalten – mit bewussten Abweichungen von den Quellen. So ist Bührer zum Beispiel noch näher bei der geschichtlichen Wahrheit, wenn er die historisch belegte Persönlichkeit des venezianischen „Staatstheologen“ Sarpi zum Anstifter für Galileis Fernrohrentwicklung macht, Brecht aber verbindet mit der erfundenen Figur des Landedelmanns Ludovico Marsili dramatisch viel geschickter die konträren Familien- und Forschungsinteressen seines Galilei.

## 1928: Weiterfolg «Dreigroschenoper» - Galileis Fernrohr

### Station 1928 – das windige Geschäft mit dem Instrument der Aufklärung

Die Dreigroschenoper ist Brechts Fernrohr



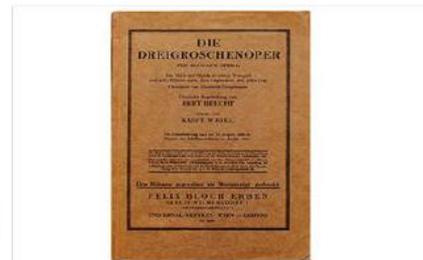
Die Moritat des Mackie Messer (Auszug)

Und der Halfisch<sup>1</sup>, der hat Zähne,  
Und die trägt er im Gesicht,  
Und der Macheath, der hat ein Messer,  
Doch das Messer sieht man nicht.

An 'nem schönen blauen Sonntag  
Liegt ein toter Mann am Strand<sup>2</sup>,  
Und ein Mensch geht um die Ecke,  
Den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier<sup>3</sup> bleibt verschwunden,  
Und so mancher reiche Mann,  
Und sein Geld hat Mackie Messer,  
Dem man nichts beweisen kann.

<sup>1</sup> Metapher für rücksichtsloses Gewinnstreben  
<sup>2</sup> „The Strand“ ist eine Londoner Geschäftsstrasse  
<sup>3</sup> (jidd) Männl. Name



Brechts Selbstkritik

„Was meinen Sie, macht den Erfolg der ‚Dreigroschenoper‘ aus?“

„Ich fürchte, all das, worauf es mir nicht ankam: die romantische Handlung, die Liebesgeschichte, das Musikalische. Als die ‚Dreigroschenoper‘ Erfolg gehabt hatte, machte man einen Film daraus. Man nahm für den Film all das, was ich in dem Stück verspottet hatte, die Romantik, die Sentimentalität usw. und liess den Spott weg. Da war der Erfolg noch grösser.“

„Und worauf wäre es Ihnen angekommen?“

„Auf die Gesellschaftskritik. Ich hatte zu zeigen versucht, dass die Ideenwelt und das Gefühlsleben der Strassenbanditen ungemein viel Ähnlichkeit mit der Ideenwelt und dem Gefühlsleben des soliden Bürgers haben.“

Selbstinterview 1933, Bertolt Brecht - Die Dreigroschenoper, BasisBibliothek Suhrkamp, 2004

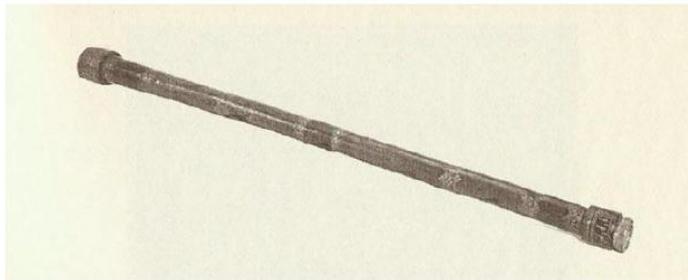
Entscheidend für die Übernahme der Szene des Fernrohrhandels durch Brecht ist jedoch die Bedeutung, die ein ähnliches Ereignis in seinem Leben hatte. Auch Brecht hatte zehn Jahre vor der Abfassung des „Leben des Galilei“ seinen Durchbruch und ein glänzendes Geschäft feiern können dank eines von ihm

übernommenen und weiter entwickelten „Instruments“. Gemeint ist natürlich die „Dreigroschenoper“ von 1928 (Uraufführung am 31. August im Berliner Theater am Schiffbauerdamm), dem noch heute bekanntesten Werk Brechts. Bewährt hat sich hier das Verfahren, einen Studierenden oder ein Team die historisch-biographischen Fakten mit Hilfe der Brecht-Chronik (von Werner Hecht) darstellen zu lassen. Und zumindest die Mackie Messer-Moritat mit der Schlager-Melodie von Kurt Weill (womöglich gesungen von Brecht selbst, vgl. die Sound-Datei auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)) müssten wir uns anhören.

Brechts und Bühners „Galilei“-Dramen zeigen beide, wie Galileis Fernrohr (nach einem zweifelhaften Karrierestart in den Niederungen der Warenwelt) zum entscheidenden Erkenntnis-Mittel für die Entdeckungen am Himmel wird, mit welchen die neuzeitlichen Wissenschaften auf der Erde Einzug halten. Die abschliessende Darstellung, inwiefern die „Dreigroschenoper“ Brecht den Anstoss gab, seine revolutionierende Theaterkonzeption (das epische Theater) als kritisches Analyse-Instrument der Gesellschaft zu entwickeln, darf einem Kurz-Referat der Lehrkraft vorbehalten sein.

## 1928: Welterfolg «Dreigroschenoper» - Galileis Fernrohr

**Brecht erlebt «seinen Galilei» zum Ersten. Zweimal Entwicklung eines Instruments fürs gute Geschäft *und* zum Umsturz unseres Weltbilds**



Galileis Fernrohr, auf den Himmel gerichtet



Brechts episches Theater, auf die Gesellschaft gerichtet

## 4. Station 1933 – Kampf eines Exilierten um die Heimat

Wieder machen wir einen Besuch in Brechts Stückeschreiber-Werkstatt auf der dänischen Insel Fünen und blicken ihm über die Schulter.

**Auch in der Exil-Zeit von 1933-1938 erlebt er «seinen Galilei». Wie das?**



Brechts Schreibtisch im dänischen Strohdachhaus

1933 tritt das ein in sein Leben, was Brecht in seiner Keuner-Geschichte vorgedacht hatte: die Konfrontation mit der offenen, terroristischen (Staats-)Gewalt. Zunächst klären wir mit unserer biographischen Tabelle, welche Lösung Brecht in der Praxis wählt. Die Antwort ist klar: Im Gegensatz zu vielen anderen war er darauf vorbereitet und zog Lösung 5 vor. Dass sich dabei seine Arbeits- und Publikationssituation katastrophal verschlechterte, konnte er in diesem Moment noch nicht ahnen.

1933 beginnt auch die „Inkubationszeit“ für den „Galilei“, denn Brecht äussert gegenüber dem russischen Schriftsteller Sergej Tretjakow im Zusammenhang mit der bevorstehenden Erinnerung an den Galilei-Prozess vor 300 Jahren den Plan, grosse Prozesse der Weltgeschichte zu dramatisieren (vgl. Kommentar, p. 141). Seit 1933 ist er aber auch im Besitz von Bührers Stück (vgl. Wüthrich 2003, p. 408). Weitere Einflüsse und Interessen Brechts im Zusammenhang mit dem „Galilei“-Thema sollen die SchülerInnen im Kommentar nachlesen. Unter unserem genetischen Blickwinkel ist an dieser Station spannender, mögliche Spuren dieser ersten Exil-Erfahrung Brechts im Stück selbst aufzufinden – natürlich wieder im Vergleich mit seiner Vorlage.

Bevor wir uns wieder in Brechts 1938er Werkstatt begeben, müssen wir zunächst wissen, welcher Art diese Erfahrungen waren. Am besten lassen wir ein weiteres Team von Studierenden Brechts Aufenthaltsorte und Aktivitäten in den Jahren 1933 bis 1938 referieren (etwa erneut mit Material aus Hechts Brecht-Chronik) und diskutieren danach im Klassenverband, welche Strategie Brecht dabei verfolgte. Bereits die geographischen Stationen lassen erkennen, dass Brecht bis 1939 in Svendborg auf der dänischen Insel Fünen, wo seine Frau ein Haus (mit Strohdach) erwarb, eine „symbolische Position“ ((Hans Peter Neureuter in: Jan Knopf: Brecht-Handbuch II, S. 210) 50 km von der deutschen Reichsgrenze entfernt gewählt hatte (Einladungs-Brief an George Grosz 1934: „Nirgends sitztest Du näher an Deiner Heimat!“, Hecht, S. 400) und bei seinen Auslandsreisen notgedrungen auch immer wieder um Deutschland herumreiste. Gleich nach 1933 suchte er alte und neue Werke in deutschen Exil-Verlagen unterzubringen. Zwar wurde Brecht bereits 1935 aus Deutschland ausgebürgert, doch schätzte er bis 1938 die Nazi-Herrschaft für vorübergehend ein und führte seinen politischen, publizistischen und künstlerischen Kampf als prominenter Einzelner, unterstützt von seinen Künstlerkollegen und seiner (um zwei Frauen) erweiterten Familie.

Auch der historische Galilei kannte Todesdrohungen, Zensur, Anfeindungen, Verrat und Bedrohung durch Anklage, er kannte Geldnot, die Last der Familie (Brecht hatte vier Kinder), schlechte Arbeitsbedingungen und Unverständnis seinen neuen Anliegen gegenüber, aber er verfügte auch über ein Netz von Gleichgesinnten und einflussreichen Unterstützern, über ganz Europa verteilt. Alle diese Elemente gestalten Bühler und Brecht in ihren Dramen. Aber kannte er auch das Exil, die Verbannung aus der Heimat?

Vergleichen wir geographisch die Schauplätze bei Bühler und Brecht, so scheinen sie nur auf den ersten Blick gleich. Die formale Untersuchung sollte für die Schüler und Schülerinnen mit Hilfe der Vergleichstabellen keine Schwierigkeit bereiten. Sie werden schnell herausbekommen, dass Venedig (und das dazu gehörende Padua), Florenz und Rom bei beiden Dramatikern vorkommen. Auch das Umzugsmotiv ist für Galilei bei beiden Stücke-Schreibern gleich: Heimatliebe, verbunden mit der Hoffnung auf bessere Arbeitsbedingungen als Hofmathematiker.

Erst ein zweiter, genauerer Blick bringt aufschlussreiche Gewichtsverschiebungen zum Vorschein. Während bei Bühler nur drei (von 18) Szenen (III,2; IV, 2; V, 2) in Florenz spielen – alle in Galileis Landhaus in Arcetri (bei Bühler: Arcestri) - , siedelt Brecht 5 (oder 6, wenn die Karnevalsszene auch in Florenz spielt) von seinen 14 (oder 15) Bildern in Florenz an, davon die letzte (historisch korrekt) im Landhaus in Arcetri. Wichtiger als diese formalen Detailunterschiede sind die inhaltlichen. Und diese könnten wir erfragen mit dem Auftrag an die Klasse, zu beschreiben, was Brecht in diesen zusätzlichen Florenz-Szenen gestaltet und warum er hier Bühler abändert.

## 1933: Der Flüchtling Brecht und die Selbstgefährdung durch die politische Fehleinschätzung seines Hauptgegners



Papst Urban VIII. (1568 – 1644)

(Büste von Giovanni Lorenzo Bernini, um 1640)



Adolf Hitler (1889-1945)

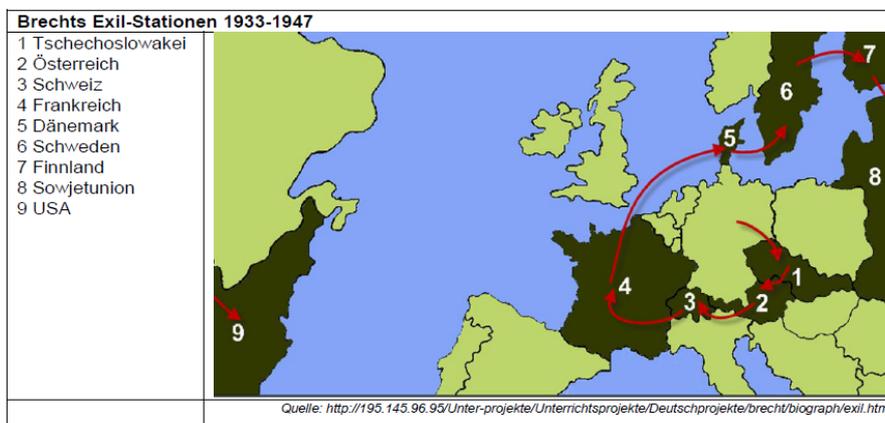
Galilei hoffte auf den neuen Papst, weil er ihn als Kardinal kannte, Brecht verschätzte sich, weil er Hitler zu wenig zutraute.

Sie zeigen den Umgang, den der Hof mit ihm pflegt (dort, wo Bühner nur deklamieren lässt (Bsp. III, 2 „Galilei: (...) Seit zehen Jahre bald/ Scharwenzle ich bei grossen Herrn herum. / Seit Padua hab' ich nichts mehr getan.“) Dies in schneidend kritischen Szenen, die den grossen Preis zeigen, den Galilei für die Aufgabe seiner Freiheit im republikanischen Venedig zahlt: Die neo-feudalen Medici halten ihn zwar aus, so dass er, modern gesprochen, so etwas wie physikalische Grundlagenforschung betreiben kann, aber sie beschützen ihn nicht vor der Inquisition, sondern erzwingen seine Unterwerfung unter das Diktat des Papstes und wachen am Schluss über sein Gefängnis in Arcetri. Warum Brecht diese Art Verbannung *in* der Heimat bzw. das „innere“ Exil Galileis so präzise und dramatisch brillant gestaltet, während er als Flüchtling unter dem dänischen „Strohdach“ auf eine baldige Rückkehr in seine Heimat hofft? Diese Frage zielt auf einen Widerspruch im Werk, es wird aber nicht der einzige sein, den wir finden. Wir könnten aber hier bereits einzelne Vermutungen aus der Klasse sammeln, warum Brecht sich so in seiner Galilei-Figur sieht.

## 1933: Der Flüchtling Brecht und Selbstgefährdung durch seine falsche Heimatliebe – Brecht erlebt «seinen Galilei» zum Zweiten

1. Plan Brechts, grosse Prozesse der Weltgeschichte, darunter auch Galileis', zu dramatisieren.
2. Brecht erhält Bühners Drama zugespielt.
3. Brecht flieht rechtzeitig vor den Nazis, aber nicht weit genug – und er unterschätzt Hitler.

### Station 1933 – Kampf eines Exilierten um die Heimat



Reflex im Stück: Im Gegensatz zu Bühner verstärkt Brecht Galileis Rückkehr aus dem liberalen Venedig in dessen Heimat, das neofeudale Herzogtum Florenz (1610). 3 von 18 Szenen bei Bühner, 6 von 15 bei Brecht spielen in Florenz.

## 5. Zweiter Werkstattbesuch 1938 – kein Bedarf an Helden

Bei unserem nächsten Werkstattbesuch könnte es von Vorteil sein, die Bühne in unserem Klassenraum einzurichten. Denn im Gegensatz zu Brechts „Galilei“ gibt es von Bührers Stück keine Aufzeichnungen – wir müssen deshalb eine Inszenierung selbst besorgen. Das ist nicht schwierig, denn wir können jeder Zeit unsere Bühne für das Spiel öffnen und beide Text-Vorgaben auch als Mitspiel-Stücke begreifen. Man rufe die Klasse kurz nach vorne – unter dem Vorwand, den SchülerInnen etwas zeigen zu wollen. Die Lehrkraft steht bei der Tafel, so dass sich die Klasse ganz natürlich in einem Halbkreis oder Oval gruppiert. Der Raum, den wir damit ausgespart haben, ist unsere bewusst geschaffene Bühne, auf der SchülerInnen als Akteure auftreten können, die jeweilige Restklasse bildet das mitspielende Publikum. Zur Genese der Rollen wäre bei Bedarf auch die zweite Vorübung – das Durchbrechen der vierten Wand – einzuüben oder, wo die Zeit reicht, die ganze Eröffnung mit Brechts „Strassenszene“ von 1938.

Der Vergleich in dieser Runde betrifft nicht den Schluss und auch nicht den Anfang der beiden Galilei-Stücke, sondern deren Spannungs-Mitte bzw. Peripetie oder dramatischen Höhepunkt. Zunächst sollte die Klasse diesen in Bührers Stück ausfindig machen. Dass es die Szene III,4 sein muss, wo sich Papst Urban und Galilei direkt begegnen und Galilei am Schluss sein legendäres „Und sie bewegt sich doch!“ äussert, ist nicht schwer zu erraten. Schwieriger dürfte die nachfolgende Aufgabe sein, in einer Inszenierung vorzuführen, wie diese Stelle zum Höhepunkt wird. Am besten stellen wir zwei Theatergruppen zusammen (neben Papst Urban und Galilei brauchen wir mehrere Diener und zwei Regisseure) und geben ihnen genügend Vorbereitungszeit für mindestens eine szenische Lesung, besser aber eine Aufführung der Szene. Denn so hören wir (und sehen eventuell), wie die Klasse Bührers dramatische Ideen umsetzt und seinen politischen Standpunkt (den „Katholizismus“ seines Galilei) begreift. Bei Inszenierungen von zwei „Theatergruppen“ hilft uns zusätzlich der Vergleich der Varianten, ohne dass wir lange Text-Analysen brauchen.

### Die Hauptveränderungen in Brechts «Episierung» von Bührers klassischem Drama:

#### 1. Der Held wird abgeschafft.

Statt des trotzigem «Und sie bewegt sich doch!» Galileis in Bührers Peripetie-Szene III,4 in direkter Konfrontation mit dem Papst .....



Hier gespielt von der BME-Klasse 13B auf unserer Klassenzimmerbühne

Zu Analytischem kommen wir noch genug, denn die Hauptfrage lautet auch bei diesem Werkstattbesuch wieder: Übernimmt Brecht diesen dramatischen Höhepunkt oder vielleicht einzelne Ideen, Formulierungen oder Texte daraus? Gegebenenfalls, wo wäre der Spannungshöhepunkt in Brechts „Galilei“ zu orten? Der Suche nach einer Antwort ist hier genug Zeit einzuräumen, denn sie betrifft einen Kernbereich der Umarbeitung.

Wenn sich nach dieser Phase Enttäuschung breit macht, weil Brecht uns nicht nur jegliche (positive) Peripetie verweigert und das (allerdings historisch nirgends belegte) Diktum Galileis rauskippt, sondern den Helden-Charakter des Bühler'schen Galilei geradezu konterkariert (vgl. 13. 3-4: „GALILEI Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.“), so soll diese Enttäuschung Raum bekommen. Denn es könnte sich um den

Abschied der Klasse vom aristotelischen Theater handeln, das um einen grossen, tragischen Helden herum gebaut ist. Die Änderung, die Brecht hier vornimmt, ist auch deshalb zentral und radikal, weil historisch eine Begegnung zwischen Galilei und Urban VIII verbürgt ist (sechs lange Audienzen im Frühjahr 1624).

Einzelne SchülerInnen mögen bemerkt haben, dass Brecht aus Bührers Szene III,4 das Entkleidungsmotiv ins zwölfte Bild übernommen hat. Wie er es einsetzt, kann nochmals mit dem Video überprüft werden. Bleibt als Höhepunkt im Brecht'schen Szenenbogen nur das Bild 13 übrig, das Abschwören, wo Brecht aus Bührers Darstellung (IV, 5) die Spiegelung des Geschehens in einem gemischten Zuschauerkreis übernimmt, aber wiederum das direkte Agieren Galileis ausblendet. (Alternativ lässt sich hier auch – falls eine Englischlehrkraft mithilft – die Szene aus dem „amerikanischen“ Galilei nachspielen, vgl. den Text auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch))

... lautet der entscheidende Satz in Szene 13:

**«GALILEI Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.»**

und wird von Brechts Galilei *nach* dessen Widerruf geäussert.



Galilei in Joseph Loseys Film,  
Ende Szene 13

An dieser Stelle ist statt einem biographisch-historischen Erklärungsversuch unsere Sogfrage angebracht: Hätten wir uns an Brechts Stelle 1938 auch so für die Wahrheit eingesetzt – und ist sein Galilei glaubhafter und wahrhaftiger als Bührers?

## 6. Dritter Werkstattbesuch 1938: Das Licht der Vernunft bewahren; Brecht erlebt seinen Galilei zum dritten Mal

Wir sind jetzt im Entstehungsjahr angelangt und sehen Brecht beim Konzipieren und Schreiben des „Galilei“. Wiederum bietet uns ein Zweierteam aus der Klasse eine Zusammenfassung zum Thema „Brecht im Jahre 1938“. Wichtig zu wissen, dass im Mai zwei der auf vier Bände geplanten „Gesammelten Werke“ von Brecht erscheinen und dass er von Band 3 und 4 die Druckfahnen liest. Ebenfalls im Mai werden in Paris 8 Szenen der Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ uraufgeführt (mit Brechts Frau Helene Weigel). Am 26. Mai erscheint in der Exil-Zeitschrift „Die neue Weltbühne“ in Prag der Abdruck der Szene „Physiker 1935“, die in Paris nicht gespielt wurde. Sie führt recht direkt zum Galilei-Thema hin und könnte deshalb kurz für eine szenische Lesung auf unsere Bühne im Klassenzimmer geholt werden (s. Material auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)), weil sie sich um den Namen dreht, der auch in Brechts „Galilei“ mitgemeint ist: Albert Einstein.

Brecht verfolgt die internationale Politik sehr genau. 1938 kommt es zum „Anschluss“ Österreichs ans faschistische Deutschland, 1938 sind die stalinistischen Moskauer Prozesse, die Brecht kritisch verfolgt, weil er von vielen Bekannten in Russland kaum mehr etwas gehört hat, Ende September 1938 wird das Münchner Abkommen geschlossen, das Brecht als Hitlers „Sprungbrett nach Osten“ interpretiert. Brecht weiss jetzt, dass er die anti-faschistische Auseinandersetzung mit der neuen deutschen Obrigkeit verloren hat. Sein „Galilei“ kann nicht als Sieger auftreten, sondern nur versuchen, so viel wie möglich von der Vernunft rasch zu retten – die leidige Entsprechung zur Situation des historischen Vorbilds 1638.

Die Welt hat sich grundlegend verändert seit 1933, sie steuert für alle erkennbar auf einen neuen Krieg zu. Kann Brecht unter diesen Umständen die Kernbotschaft von Bührers Galilei inhaltlich übernehmen? Schauen wir doch ein erneut in der Schreibwerkstatt Brechts nach, wie er mit ihr umgeht.

Zunächst müssen wir uns an die früheren Befunde erinnern. Brecht lässt das Leben Galileis nicht 1642 enden, sondern die letzte Szene spielt bei ihm 1637, als Galilei noch fünf Jahre zu leben hatte. Den Grossteil der Botschaft des Bühler'schen Galilei haben wir bereits in der zentralen Szene III, 4 vernommen. Trotzdem ist es legitim, die beiden letzten Szenen von Bühlers und Brechts Stück, in welchen Galilei auftritt, miteinander zu vergleichen, um zu sehen, was Brecht beibehält oder inhaltlich ändert. Und noch ein Bedenken: Weil es sich bei diesem 13. (bzw. 14.) Bild um jene Szene handelt, die Brecht später am meisten verändert und damit die Literaturwissenschaft lange Zeit beschäftigt hat, müssen wir uns bei diesem Vergleich an die erste, dänische Fassung halten (Text auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)).

Ein tabellarischer Vergleich kann helfen, Unterschiede zu erkennen. Brecht behält die Idee Bühlers bei, Galilei einmal „offiziell“ für die mithörenden Ohren der Inquisitionswächter und einmal „off records“ sprechen zu lassen, so dass wir als Publikum wissen, wo er aufrichtig spricht. Der Vergleich nur schon dieser „Off Records“-Passagen zeigt zunächst gewaltige quantitative Unterschiede: rund 20 Verszeilen stehen bei Brecht 160 Prosazeilen gegenüber. Bühlers Galilei lobt seine Freiheit in Florenz, die eine Freiheit vom Zwang war, Geld zu verdienen („Der Kampf um Geld macht unbedingt stupid.“), und seine Chance, „einmal dies Dasein anders durchzudenken.“ Und das tue not. Aber ohne Voreingenommenheit: „Wenn einer kommt, der etwas Besseres sagt, / Der richtiger die Welt erkennt als ihr, / Dann, gelt, versteift euch nicht auf meine Lehre, / Sonst muss der wieder einen Meineid schwören, / Und seine Tochter stirbt an ihrer Liebe.“ Seine letzten Worte wiederholen schliesslich die Utopie einer einigen katholischen Menschheit, die er bereits vor dem Papst entwickelt hat. Fazit: Bühlers Galilei beharrt auf der Freiheit des Denkens und sieht seinen fatalen Lebensfehler darin, Vorurteile gepflegt zu haben.

Erstaunlicherweise kommt Brecht dem Bühler'schen Galilei sehr nahe – wohl ein Grund dafür, dass er das Drama als Vorlage tauglich fand. Zum einen übt Galilei auch bei Brecht Selbstkritik, die Wissenschaft verraten zu haben („Der Name des Verfassers hatte einmal einige Bedeutung in der wissenschaftlichen Welt. Aber er hat sich als Lügner entpuppt.“). Zum andern hält er aber auch fest an der aufklärerischen Utopie: „Die Vernunft ist eine Sache, in welche die Menschen sich teilen. Sie ist nämlich die Selbstsucht der gesamten Menschheit. Diese Selbstsucht ist zu schwach, aber selbst ein Mensch wie ich kann ja noch sehen, dass die Vernunft nicht am Ende ist, sondern am Anfang. Ich bleibe auch dabei, dass dies eine neue Zeit ist.“

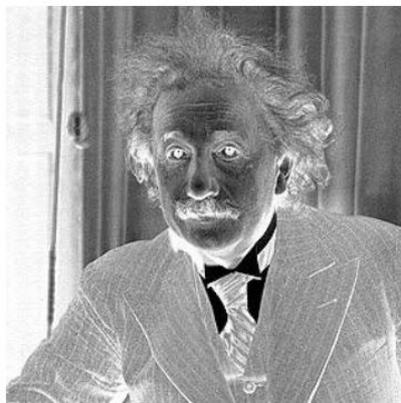
Grosse Unterschiede sind nicht im inhaltlichen, sondern im (beinahe tages-) aktuellen Bezug auszumachen, wenn Galilei seinem Lieblingsschüler Sarti rät: „Nimm dich in acht, wenn du durch Deutschland fährst und die Wahrheit unter dem Rock trägst!“ Gemeint ist natürlich das Werk Galileis, das er nach Holland schmuggelt, und Brecht hat das nationalsozialistische Deutschland vor Augen und sein Galilei-Stück, das er niemandem in Deutschland zusenden kann. Und grosse bis sehr grosse Unterschiede sind im dramatischen Geschick auszumachen, wie die beiden Stückeschreiber ihre Pointen platzieren. Während Bühler in V, 1 den Papst wüten lässt über die erfolgte Publikation der „Discorsi“, steht bei Brecht der Erfolg der Schmuggel-Aktion noch aus, verlängert sich also die Spannung über das Stück-Ende hinaus (in die Lebenspraxis der Rezipienten).

Brechts Galilei erscheint so als listiger Kämpfer oder gar politischer Stratege in einem Mass, das sogar seine Selbstkritik als unglaublich erscheinen lässt. Es lohnt sich, diese viel diskutierte Szene „Gefangener der Inquisition“ im Vergleich mit Bührers Dramenschluss mit der Klasse durchzugehen, schon nur um sicherzustellen, dass alle die vielen Anspielungen richtig verstehen. Schliesslich wäre unsere Sogfrage hier wieder am Platz: Hätten wir zur Verteidigung der Wahrheit in dieser Lage auch so gehandelt wie Brecht?

2. Bührer lässt das Leben Galileis 1642 mit dessen Tod enden (V, 2).  
Bei Brecht spielt die letzte Szene (in der Erstfassung) 1637, als Galilei noch fünf Jahre zu leben hatte.

Wir sehen in ihr, wie Andrea die «Discorsi» über die Grenze schmuggelt.

**Und was macht Brecht mit seinem «Galilei»? Er verschickt sofort Kopien in alle Welt, sein berühmtester Adressat heisst:**



Albert Einstein (1879-1955)

**Brecht erlebt «seinen Galilei» zum Dritten:**

**Er beantwortet diesmal unsere Sogfrage bzw. die Lehre aus seiner Keuner-Geschichte**

*«Wie wehre ich mich für Wahrheit, Werk und Leben?»*

**richtig, indem er sein Werk – wie Galilei in seinem Stück –  
‘über die Grenze schmuggelt.’**

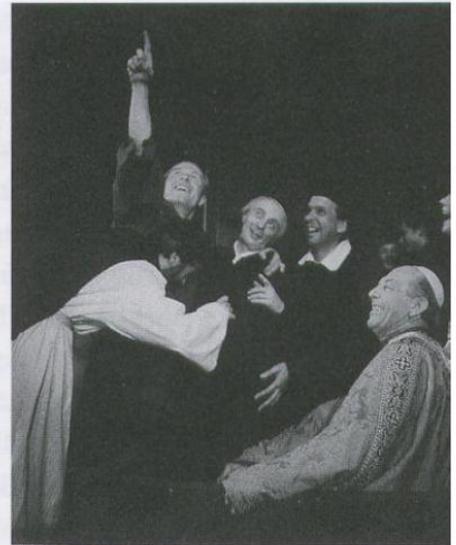
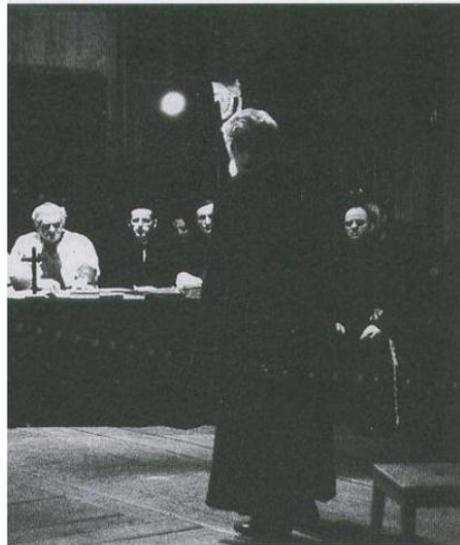
## 7. Stationen 1947, 1956 – Brecht erlebt seinen Galilei zum vierten und fünften Mal

Das erstaunliche Schicksal von Brechts biographisch lebensnächstem Stück ist, dass es 1938 steckenblieb. Bis zu seinem Tod gelang es Brecht nicht mehr, eine Modell-Inszenierung des Galilei unter seiner ausschliesslichen Regie durchzusetzen. Zwar erlebte die dänische Fassung (unter dem Titel „Galileo Galilei“) am 9. September 1943 ihre Uraufführung im Schauspielhaus Zürich, doch Brecht weilte zu dieser Zeit am anderen Ende der Welt, in Santa Monica (Kalifornien). Unter dem gleichen Titel war übrigeins eineinhalb Jahre vorher Jakob Bührers Galilei-Stück am Stadttheater Bern (ur-) aufgeführt worden (27. Januar 1942; Wüthrich 2003, S. 205 druckt die zwei folgenden Bilder dazu ab).

Die Entdeckung, dass die Erde nicht still steht, sondern sich doch bewegt, erweckte zu Galileo Galileis Zeiten zunächst Heiterkeit, dann Befremden. Das Befremden ist geblieben. Es tritt immer dann auf den Plan, wenn die Erde sich weiterbewegt. Jedes Mal, wenn die Wissenschaft das Selbstverständliche auf den Kopf stellt. Immer wenn das geschieht, verändert sich nicht nur das Denken, sondern auch das gesamte Leben und die Gesellschaft.

Auch Brecht hat diese Erfahrung der kopernikanischen Wende in seinem Galileo gemacht, an dem er 1938/39 in Dänemark zu Schreiben begann.

Nach der Uraufführung 1943 in Zürich überarbeitete Brecht das Stück in Amerika neu, zusammen mit Charles Laughton. Jahre später in der Schweiz musste er dann die veränderte amerikanische Version wieder zurückübersetzen ins Deutsche.



Schweizer Uraufführungen: Jakob Bührers „Galileo Galilei“ am 27. Januar 1942 im Stadttheater Bern (links) und Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ am 9. September 1943 im Schauspielhaus Zürich

Zwei weitere Inszenierungen erfuhr Brechts Stück 1947 und 1956: zunächst die Umarbeitung in die englischsprachige (amerikanische) Fassung, die wir unter Joseph Loseys Regie im Video sehen können, und ab 1953 in die Berliner Fassung, die wir in unserem Textbuch abgedruckt haben. Unter welchen biographischen Umständen diese Versionen und Inszenierungen zustande kamen, ist relevant im Hinblick auf die Verschränkung von Literatur und Leben, die in keinem anderen Brecht-Stück so dicht ist. Es empfiehlt sich deshalb erneut, je ein Team aus der Klasse mit Material auszustatten (Hechts Brecht-Chronik hat sicher am meisten, aber Brechts Verhör vor dem Kongressausschuss müssen wir natürlich live hören samt dem dort verhandelten Solidaritäts-Lied, vgl. die Sounddatei auf [www.lehrkunst.ch](http://www.lehrkunst.ch)) und den Referat-Auftrag mit „Brecht im Jahre 1947“ und „Brecht im Jahre 1956“ einzugrenzen. Die Klasse erinnert sich dabei mit Vorteil an die Keuner-Geschichte und stellt sich die Leitfrage, wie Brecht sich hier für die Wahrheit, für sein Lebenswerk und Leben gewehrt hat und wie wir gehandelt hätten.

Das Jahr 1947, so wird sich in den Referaten zeigen, ist das Jahr seines Triumphs in den USA, aber auch das seiner grössten Niederlage. Sein „Galilei“ wird an zwei Orten (Los Angeles und New York) gespielt – und dies in einer Inszenierung, die er als die bislang modellhafteste betrachten kann (der in New York gedrehte 16mm-„Modell“-Film der Inszenierung ist 1987 restauriert worden, vgl. Hecht 1979: Alles was Brecht ist..., S. 88). Gleichzeitig setzt eine Verfolgung ein (das FBI überwachte Brecht schon seit 1941), die am 30. Oktober zum öffentlichen, vom Radio übertragenen Hearing vor dem HUAC führte. Anders als sein Galilei war Brecht aber gut gewappnet, indem er seine „Flucht“ nach Europa zurück bereits seit dem März 1947 geplant hatte, gleich am nächsten Tag nach Paris abflog und sich so einer möglichen Verhaftung entzog. Anregend für die Klassendiskussion könnte die Anschlussfrage hier lauten, ob sich „Brechts Verhör“ als dramatisches Zentrum eines Stücks zu Brechts Leben eignen würde oder eher als ein „Bild“ in einer epischen Reihung von Lebensstationen.

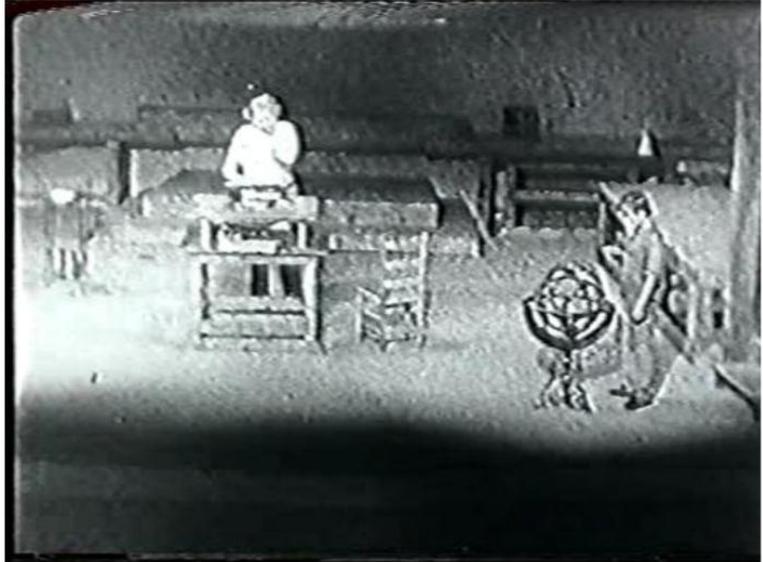
## Die Atombombe schlägt auch bei Brecht ein

Die Welt aber hatte sich von 1938 bis zur Uraufführung des amerikanischen Galileo am 30. Juli 1947 im Coronet Theatre in Beverly Hills dramatisch verändert. Denn die Physiker um Niels Bohr, die Brecht 1938 in Dänemark halfen, hatten 1945 ihre Einsichten ins innerste Zusammenhalten der Welt vervollkommen. Der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima schlägt buchstäblich auch in Brechts Arbeiten mit Charles Laughton ein.

Alles erscheint jetzt in einem neuen Licht:  
Der Konflikt mit der Obrigkeit, die Idee der Wissenschaft selbst und die ethische Verantwortung der Wissenschaft.  
Erstaunlich ist, dass Brecht eine Menge wissenschaftliche Bücher über die neue Atomphysik las. So sieht Brecht, dass sich der Skandal Galileis, sich mit dem Wissen über den Glauben und die Kirche erheben zu wollen, fortpflanzt. Die Erde bewegt sich eben doch und die Bewegung dieser Erde bringt wissenschaftliche Entdeckungen und schliesslich die Bombe hervor, die Brecht kühl als soziales Versagen entlarvt.

(Gert Scobel in der Anmoderation zum Galileo-Film von Joseph Losey)

*Uraufführung des «amerikanischen» Galilei mit Charles Laughton am 30. Juli 1947 in Beverly Hills.*



## Brecht erlebt «seinen Galilei» zum Vierten:

Die zweite Aufführung seines «Galilei» in New York erlebte Brecht schon nicht mehr, weil er nach seinem 'Prozess', der Anhörung vor dem Ausschuss für unamerikanische Umtriebe, am 31. Oktober 1947 in Washington die USA fluchtartig verliess – Richtung Europa.



*Brecht bestritt in einem Schweyk-ähnlichen Auftritt, Mitglied in einer kommunistischen Partei zu sein oder je gewesen zu sein. Deshalb entliess ihn der Ausschuss in die Freiheit.*

**SMOKE SCREEN** is thrown up by cigar of German-born Writer Bertold Brecht, an acquaintance of Communist Gerhard Eisler. His thick accent mystified the committee, which excused him after he denied being a party member.

Die zweite Station, 1956, hat von vornherein eine tragischere Note in sich, weil sie – anders als die Arcetri-Szene in Brechts „Galilei“ – mit dem Tod Brechts infolge eines Herz-Infarkts am 14. August endet. Zwar hat Brecht wie sein Galilei gesichert, dass das Werk diesseits und jenseits der Grenzen ordentlich veröffentlicht wird („Gesammelte Stücke“ erscheinen im Aufbau Verlag (DDR) und „Stücke“ im Suhrkamp-Verlag in Westdeutschland, der „Berliner“ Galilei im Heft 19 der „Versuche“-Reihe sowie Übersetzungen in viele Sprachen). Aber jetzt verfälscht der kalte Krieg zwischen West und Ost fast alle künstlerischen Diskussionen, indem sie jede Brecht-Aufführung zum Politikum macht. Nachdem die erste deutsche Galilei-Aufführung am 16. April 1955 in Köln über die Bühne gegangen war, zu der Brecht „unter den jetzigen miserablen Umständen“ (Hecht, Chronik 1997, S. 1156) nicht hinfahren mochte, beginnen die Planungen für eine eigene Modell-Inszenierung des „Galilei“ mit dem Berliner Ensemble am 22. September 1955 – gleichzeitig erkrankt Brecht (leicht erhöhtes Fieber, 25. 9.). Diese Proben stehen fortan unter diesem schlechten Vorzeichen und

werden zweimal abgebrochen. Dazu belasten Brecht Reibereien mit den Behörden in der DDR, er braucht Sonderbewilligungen für alles, etwa auch für einen Telephon-Anschluss in seinem Ferienhaus in Buckow am Schermützelsee. Empörend findet er vor allem, dass die Abrechnung Chruschtschows mit Stalin auf dem 20. Parteitag der KPdSU in Moskau in der DDR nicht veröffentlicht wird. Die Kommentare und Gedichte des Stalin-Friedenspreisträgers Brecht darauf können natürlich nur im Freundeskreis zirkulieren. Dagegen wird sein Appell an den (West-) Deutschen Bundestag gegen die Wiedereinführung der allgemeinen Wehrpflicht im Parteiorgan „Neues Deutschland“ veröffentlicht. Es erzielt keine grosse Wirkung, Brecht erhält nur viele persönliche Zuschriften.

Nachdem er in Berlin sein altes Theater (am Schiffbauerdamm) zurückerobert hatte, wollte Brecht endlich eine Muster-Inszenierung des «Leben des Galilei» veranstalten. Es sollte ihm wieder nicht gelingen, weil er vor der Premiere verstarb (14. 8. 1956). Nach dem Tod Albert Einsteins (18. 4. 1955) ging er daran, Material für ein Einstein-Stück zusammenzutragen.



Brecht im März 1956 bei den Proben zu seiner Inszenierung des «Leben des Galilei»

### Brecht erlebt «seinen Galilei» zum Fünften:

Wie der historische Galilei, der nach 1633 in seinem Landhaus in Arcetri bei Florenz im Hausarrest und unter der Überwachung der Kirche stand, war auch Brecht in der DDR halbwegs überwacht und unfrei. Sein kritisches Gedicht zum Aufstand der Arbeiter 1953 zum Beispiel konnte er nur privat zirkulieren lassen.

#### Die Lösung

Nach dem Aufstand des 17. Juni  
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands  
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen  
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk  
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe  
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit  
 zurückerobern könne. Wäre es da  
 Nicht doch einfacher, die Regierung  
 Löste das Volk auf und  
 Wählte ein anderes?

1953, in *Buckower Elegien*

Das Leben Brechts als österreichischer Staatsbürger in der DDR, der – obwohl er auch hier nicht Mitglied der SED wird - von Fall zu Fall von der Partei propagandistisch als Staatsdichter eingesetzt (er ist zum Beispiel Präsident des PEN-Zentrums Ost und West), von gewissen Fraktionen in der Staatsführung (Ulbricht, Becher, Honecker) aber auch beargwöhnt und in seiner Arbeit behindert wird, liest sich auf dem Hintergrund der rückblickenden Selbsteinschätzung Galileis in Szene 13 (als Gefangener der Inquisition) wie die Erfüllung einer Prophezeiung. Wie, das kann eine anschließende Klassendiskussion erörtern. Auch hier wäre aber unsere Frage aus dem Rahmen anzufügen: Hätten wir anders gehandelt?

## 8. Letzter Werkstattbesuch 1938/39 – Das falsche Stück mit der falschen Technik?

### Alles auf planetarische Demonstrationen stellen

Am 25. Februar 1939, also drei Monate nach seinem Jubelruf «DAS LEBEN DES GALILEI abgeschlossen. brauchte dazu 3 wochen. (...)» notierte Brecht ins selbe Journal:

«*Leben des Galilei* ist technisch ein grosser Rückschritt (...) . Man müsste das Stück vollständig neu schreiben, wenn man diese 'Brise, die von neuen Küsten kommt', diese rosige Morgenröte der Wissenschaft, haben will. Alles mehr direkt, ohne die Interieurs, die ‚Atmosphäre‘, die Einfühlung. Und alles auf planetarische Demonstrationen gestellt».

### Was ist da passiert?

Im Dezember 1938 gelingt den beiden deutschen Chemikern Otto Hahn und Fritz Strassmann zum ersten Mal die Spaltung eines Uran-Atoms.

Brecht war mit seinem Stück ins Institut von Niels Bohr in Kopenhagen gegangen, wo auch an der Atom-Spaltung gearbeitet wurde, um sich wegen der physikalischen Details beraten zu lassen.



Christian Moeller, damals Assistent bei Bohr, erinnerte sich an Brechts Besuch

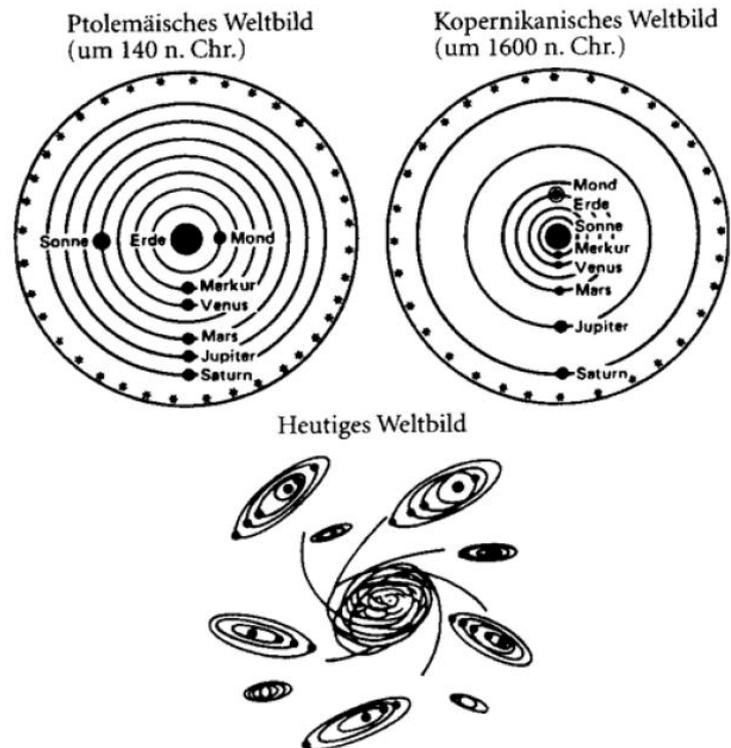
Es scheinen nicht nur die äusseren Umstände zu sein, die das Gedeihen von Brechts „Leben des Galilei“ verhinderten, sondern Widersprüche, die schon in der Genese angelegt waren. Deshalb müssen wir ein letztes Mal in die dänische Werkstatt vor dem Krieg zurück und Brechts Kritik am eigenen Stück ansehen. Nur drei Monate nach der triumphalen Eintragung „*Leben des Galilei* abgeschlossen“ folgt im gleichen Journal die radikale Selbstkritik: „*Leben des Galilei* ist technisch ein grosser Rückschritt (...) . Man müsste das Stück vollständig neu schreiben, wenn man diese „Brise, die von neuen Küsten kommt“, diese rosige Morgenröte der Wissenschaft, haben will. Alles mehr direkt, ohne die Interieurs, die ‚Atmosphäre‘, die Einfühlung. Und alles auf planetarische Demonstrationen gestellt“ (vgl. Kommentar in unserer Ausgabe, S. 144).

Was ist bei Brecht geschehen, dass er sein eigenes Werk so streng verwirft? Auch für diese Frage haben wir Hinweise in den Kommentaren (ebd., S. 151). Sie sind mit dem Namen des grössten Physikers des 20. Jahrhunderts verbunden, den Brecht ja kannte und dem er als erstes seinen „Galilei“ zusandte: Albert Einstein. Neuere Forschungen (vgl. Wüthrich 2003, S. 205ff. ) zeigen, dass Brecht schon viel früher und nicht erst in Einsteins Todesjahr 1955 Ideen zu einem Stück unter dem Titel „Leben des Einstein“ entwickelte (vgl.

Einstein-Biographie und Einstein-Bezüge Brechts). Und Brechts Besuch bei Christian Møller, einem Assistenten von Niels Bohr an dessen Institut in Kopenhagen, zur Zeit der Abfassung des „Galilei“ hat ihm wohl die Augen dafür geöffnet, dass der Paradigmenwechsel der Physik im 20. Jahrhundert (Unschärferelation) auch Auswirkungen auf die aufdeckende Darstellung von Realität auf dem Theater haben muss. Gefordert wäre also bereits ein nach-episches Theater gewesen – in einem Moment, wo Brecht nach eigener Einschätzung noch nicht einmal seinen „Galilei“ ganz vom aristotelischen Stil (Bührers) weggebracht hatte. (Vgl. die folgenden Grafiken von Weltbildern und Theaterkonzeptionen).

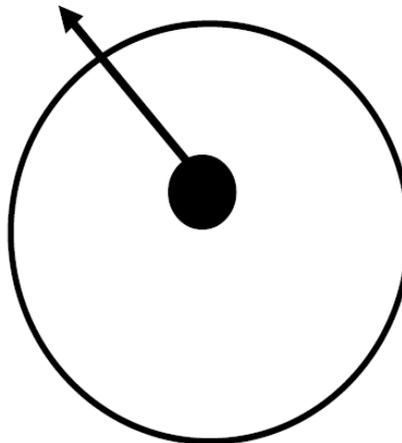
Was meint Brecht wohl mit seiner Forderung, alles in seinem Stück müsse «auf planetarische Demonstrationen gestellt» werden?

### Weltbilder und Theater-Abbilder dieser Weltbilder



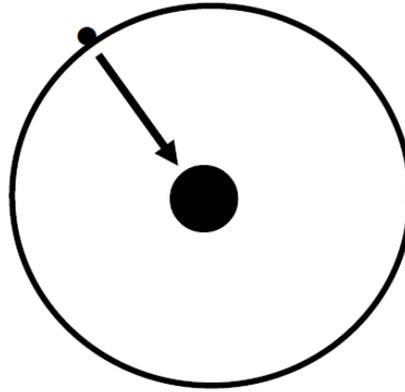
### Aristotelisches Theater entspricht dem ptolemäischen Weltbild

„Aristotelisches“ Theater entspricht dem ptolemäischen Weltbild: Der Standpunkt des Zuschauers ist mitten im Geschehen, Der Betrachter identifiziert sich mit der Bühnen-Realität und diese wird zu seiner Realität. Jakob Bührers „Galileo Galilei“ von 1933 verfährt in dieser Weise.



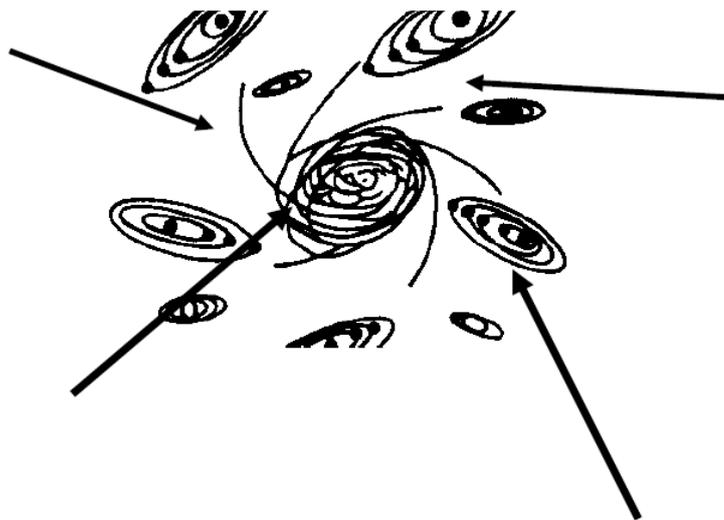
## Episches oder nicht-aristotelisches Theater entspricht dem kopernikanischen Weltbild

„Episches“ Theater“ entspricht dem kopernikanischen Weltbild: Der Standpunkt des Zuschauers ist immer noch fest, aber ausserhalb der Bühnen-Realität. Die kritische Distanz resultiert aus dem Bewusstsein, dass der Betrachter einen festen Standpunkt in einer nicht-fiktionalen Realität draussen hat. Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ versucht, so zu verfahren.



## Nach-episches Theater entspricht dem Weltbild der Relativitätstheorie

„Nach-Episches“ Theater“ entspricht dem Weltbild der Relativitätstheorie: Der Standpunkt des Zuschauers ist räumlich und zeitlich so relativ wie die Bühnen-Realität. Praktisch muss man wohl den Zuschauer-Standpunkt jeweils fixieren, die zeit-räumliche Relativität muss sich ganz in der fiktionalen Realität der Bühne abspielen. Möglicherweise hat Brecht diesen Schritt mit seinem „Einstein“-Stück angepeilt. Michael Frayn macht ihn in seinem Stück „Kopenhagen“ von 1998, indem er die toten Protagonisten Niels und Margarete Bohr sowie Werner Heisenberg zur Zeit der Stück-Inszenierung wieder aufleben und ihre Begegnung im September 1941 in Kopenhagen wiederholt aus verschiedenen Standpunkten spielen lässt.



Bekanntlich hat Brecht weder das Galilei-Stück neu geschrieben, sondern nur zwei Mal versucht, es im zweitletzten Bild den Zeitläuften (Atombomben-Abwurf 1945 und Entwicklung der Wasserstoff-Bombe 1953) anzupassen, noch konnte er nach 1955 ernsthaft an die Abfassung eines „Leben des Einstein“ gehen. Aber mit seinem Vorschlag von 1939 sagt er uns selbst, was wir zu tun haben. Führen wir – wenigstens skizzenhaft – zu Ende, wozu Brecht nicht mehr in der Lage war. Mindestens drei Teilaufgaben kann die Klasse zunächst getrennt (in Gruppen) angehen und dann die Resultate ins Plenum zurückbringen (oder aber wir stellen die Themen als Aufsatz-Aufgaben für alle Studierenden und veranstalten am Schluss einen Austausch dieser Texte):

Wo gibt es bereits „planetarische Demonstrationen“ in Brechts „Galilei“ und welche anderen Szenen könnte man noch „planetarisch-demonstrierend“ darstellen?

1. Wie stellte sich Brecht das Stück „Leben des Einstein“ vor und wäre darin das Prinzip der „planetarischen Demonstration“ (episches Theater) angepasst?
2. Skizziere dein „Leben des Einstein“ unter Berücksichtigung eines nach-epischen Theaterversuchs (Michael Frayns „Kopenhagen“).

*Stephan Schmidlin, Kontakt: [stephan.schmidlin@lehrkunst.ch](mailto:stephan.schmidlin@lehrkunst.ch)*