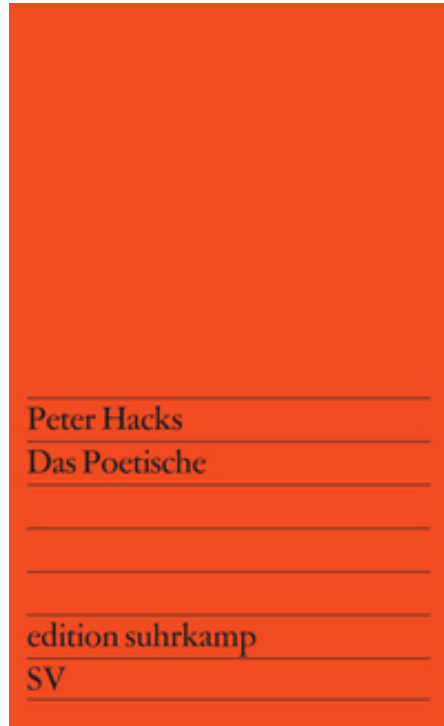


# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Peter Hacks  
Das Poetische

edition suhrkamp  
SV

Hacks, Peter  
**Das Poetische**

Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie

© Suhrkamp Verlag  
edition suhrkamp 544  
978-3-518-10544-3

edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Peter Hacks, geboren 1928 in Breslau, lebt in Berlin, DDR. *Zwei Bearbeitungen* 1963, *5 Stücke* 1965, *Stücke nach Stücken* 1965, *4 Komödien* 1971.

Der Ton im Titel liegt auf »postrevolutionär«. Im Verlauf der sechziger Jahre gelangt Hacks zu der Überzeugung, daß die revolutionäre Kunst sich erschöpft habe: erschöpft in Polemik, Enthüllung, Demontage; erschöpft auch in der Idylle des totalen Optimismus. Die neue DDR-Gesellschaft stellt – zum ersten Mal seit der deutschen Klassik – eine andere Aufgabe: Wiederherstellung. Wiederherstellung nicht etwa der unrettbaren Hervorbringungen der Bourgeoisie, sondern des Besten, was die besten Köpfe der Menschheit in deren besten geschichtlichen Augenblicken begonnen und entworfen haben. Der Essay *Das Poetische*, welcher die Kategorie des Poetisierens gleichberechtigt neben die des Historisierens stellt, bildet die gedankliche Mitte des Bandes.

Peter Hacks  
Das Poetische  
Ansätze zu einer postrevolutionären  
Dramaturgie

Suhrkamp Verlag

2. Auflage 2015

Erste Auflage 1972

edition suhrkamp 544

© dieser Ausgabe: Suhrkamp Verlag,  
Frankfurt/Main 1972. Erstausgabe.

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept  
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-10544-3

# Inhalt

Vorwort	7
Literatur im Zeitalter der Wissenschaften	13
Versuch über das Theaterstück von morgen	23
Die Ästhetik Brechts	45
Über den Vers in Müllers Umsiedlerin-Fragment	47
Faust-Notizen	55
Über Korthners »Sendung der Lysistrata«	64
Antworten auf 4 Fragen	75
Iphigenie oder: Über die Wiederverwendung von Mythen	79
Shakespeare	83
Kritik zu Käte Hamburgers Buch »Von Sophokles zu Sartre«	84
Interview	88
Autobiographie	97
Über Langes »Marski«	98
Unruhe angesichts eines Kunstwerks	116
Das Poetische	118
Hamlet ohne Geheimnis	138
Nachweise	145



## Vorwort

Kunst lebt von den Fehlern der Welt. Ob sie uns lachen oder weinen macht, wir belachen oder beweinen Abschaffungswertes. Ob sie die Welt schön abbildet oder häßlich, sie fordert den Vergleich mit der häßlichen Realität. Das begeistertste Lobgedicht hat seinen Pfeffer daher, daß es den Tadel am Unrühmlichen impliziert. Jedes Kunstwerk ist auf seine eigentümliche Weise vollkommen, und Vollkommenheit, weiß man doch, ist die Schwester der Langweile. Ästhetische Vollkommenheit aber ist nicht langweilig, sondern eine Beleidigung des Universums.

So ist alle Kunst kritisch, selbst die kritische, bei der freilich die inhaltliche Opposition zu leicht die poetische überlagert. Gerade die allgemeinsten Züge des künstlerischen Tuns – das Vermenschlichen des Stoffs, das Erzeugen von Nichtgewesenem, das Befolgen selbstgegebener Gesetze, das In-den-Griff-Kriegen des Störrischen und Stimmigmachen des Widerstreitenden – bewirken das Interesse, das die Menschheit nicht aufhört, an der Kunst zu nehmen: als an dem Vorschlag eines unentfremdeten, produktiven, freien, bewältigten, durch gegenwirkende Interessen nicht mehr entzweiten Lebens. Indem Kunst Unbefriedigendes auf zufriedenstellende Weise abbildet, ist sie selbst das entzeitlichte Abbild des Verhältnisses von Aufgabe und Lösung.

Die hier gesammelten Aufsätze stammen aus den Jahren von 1959 bis 1966. Sie sind nach der Folge ihrer Entstehung geordnet. Die Texte erscheinen unverändert, so wie sie geschrieben wurden; der Verfasser trägt Bedenken,



durch nachträgliche Korrekturen seinem Mitautor, dem Zeitgeist, Unrecht zu tun. Unterschiede zu schon vorliegenden Abdrucken erklärt er mit der moralischen Verwahrlosung unserer modernen Publikationsapparate, welche er geringer Sorgfalt bei der Weitergabe einer geistigen Produktion bezichtigen muß. Er findet, daß diese Vervielfältiger noch immer sich als den Produzenten und den eigentlichen Produzenten als ihren Gehilfen ansehen; ein höchst lästiger Irrtum das.

Des Verfassers Reflexionen sind im schlichten Stil und verständlich gehalten. Dennoch fehlt es ihnen an dem Vermögen zu überzeugen. Der Verfasser ist zu allen Überlegungen fähig außer zu langwierigen. Er kommt zu Ergebnissen oft auf verwickelte Weise, aber mitteilenswert erscheint ihm allein das Ergebnis. Was er sich vorher gedacht hat, meint er, läßt sich mitdenken. Er liebt – vielleicht zu sehr – Beweise, aber er haßt es, die Prämissen zu beweisen. Das heißt, daß der Verfasser Leser voraussetzt, die ohnehin zu den gleichen Ansichten gelangt sind wie er, oder die doch im Begriff sind, dorthin zu gelangen. Aber für wen anders schreibt man? Glaubt da noch wer an die Macht der Argumente?

Freunde des Verfassers dürften in diesem Band frühe Arbeiten vermissen, die ihrerzeit einigen Rumor verursacht haben. Er hat sie fortgelassen. Es geht ihm da wie gewissen älteren Damen, welche wenig Wert auf die Sorte von Berühmtheit legen, die sie in ihrer Jugend errungen. Das wiederum will – bei den älteren Damen und bei dem Verfasser – nicht als Zeichen von Reue verstanden sein; im Gegenteil. Des Verfassers erste Äußerungen enthalten nicht nur Irrtümer, so wie die hier ausgewählten sicher nicht nur Wahrheiten. Und die Irrtümer, die sie enthalten, waren notwendige Irrtümer. Die alten Irrtümer sind

die Pforten zu den neuen Erkenntnissen; hochgelegene Ziele erreicht man für gewöhnlich auf Serpentinien.

Aber es reicht, denkt der Verfasser, wenn er das Publikum mit seinen Ansichten bemüht; er mag es nicht noch mit der Weise bemühen, auf die seine Ansichten zustande kamen. Übrigens kann auch in dem ziemlich kurzen Zeitraum dieser acht Jahre, welche der Verfasser für fette hält, noch Bewegung wahrgenommen werden. Für den, der zweifelt, ob er das Buch lesen will oder nicht, sei das bisherige Ende dieser Bewegung mitgeteilt.

Kunst lebt von den Fehlern der Welt; hieraus folgt nicht, daß die Kunst um so besser würde, je fehlerhafter die Welt ist. Offenkundige Mißstände verlangen politische Lösungen, nicht poetische. Bloße Schweinereien wollen beseitigt, nicht bedichtet werden. Kunst, um Kunst zu sein, braucht, außer Widersprüchen, auch eine sinnlich faßbare Einheit derselben, wie das die griechische Polis war, der englische Absolutismus oder – in Gottes Namen – die deutsche Hoffnung auf einen bürgerlich-feudalen Klassenkompromiß. Eine solche Einheit hebt die Kunst über die Armut naiver Parteilichkeit hinaus und befähigt sie zur Idee der Totalität.

Die meisten Arbeiten dieses Bandes kamen nach 1961 zustande, in jener Zeit also, wo der Sozialismus seine Fähigkeit bewies, für eine moderne Industriegesellschaft zu taugen. Mittels sichtbarer Beispiele begann er zu zeigen, daß er nicht mehr nur Negation der Abscheulichkeiten des Kapitalismus war, sondern vielmehr die Aufhebung von dessen Vorzügen; er wurde, was er in der Theorie seit jeher war, erstmals in der Praxis: ein System von Maßnahmen zur Befreiung der Produktivkräfte vom sie beengenden Privateigentum. Dieser weit übers Jahrhundert hinausgreifende Erfolg der DDR, in Verbindung mit ihren

höchst lebendigen Widersprüchen, ermöglichte die Neuentdeckung der Kunst und die Wiederaufnahme der größten ästhetischen Fragen.

Es gibt in der Geschichte keine Gleichbeschaffenheiten; was sich ähnelt, ist doch Verschiedenes. Der grundsätzliche Unterschied zwischen der Jetztzeit und anderen kunstfreundlichen Epochen besteht darin, daß von dem fruchtbaren Widerspruch zwischen Fug und Unfug in allen vor-maligen Gesellschaftszuständen der Unfug die Hauptseite war, und daß es heute der Fug ist. Mit diesem Glück hatten wir lange viel Ärger, das war unsere neue Frage. Wie behandelt Kunst Untadeliges?

Der Verfasser meint, daß auch die beste aller wirklichen Welten einen Fehler behalten muß: den, daß sie schlechter ist als die beste aller möglichen Welten. Gegenstand der jüngsten Kunst, glaubt er, ist das Verhältnis der Utopie zur Realität. Die Utopie hat keine andere Weise zu existieren als in einer sich zu ihr hin entwickelnden Realität; indem sie so existiert, existiert sie schon nicht mehr als solche. Der einzige der Realität erreichbare Zustand von Vollkommenheit ist der Prozeß des sich Vervollkommnens, also ein unvollkommener Zustand.

Aus dieser befreundeten Feindschaft des Denkbaren zum Machbaren ergibt sich eine unendliche Zahl von Rätseln, heitern und traurigen, in der Tat meist heitern. Wir leisten uns ja Unersättlichkeit, weil wir schon nicht mehr Hunger leiden. Die hohe Leistung wird verfremdet durch die höhere Forderung. Die unwürdige Zwischenlösung erhält bessere Noten als die würdige Lösung, die sich als Endlösung ausgibt. Sinnlichkeit (eins der beliebtesten Themen der DDR-Kunst) wird beschrieben in ihrem dreifachen Wesen als statthabendes Glück, Störung der Ordnung und Vorwegnahme der Utopie. Das Individuum (die

wichtigste sozialistische Errungenschaft) ist uns nie emanzipiert und zugleich nie soziabel genug.

Der Verfasser bleibt hier fragmentarisch, er zeigt nur eine Richtung an. Er wirft der Welt vor, daß sie ist, und indem er diesen Vorwurf, der ein Lob ist, erhebt, weiß er der Kunst eine gesicherte Zukunft.



## Literatur im Zeitalter der Wissenschaften (Diskussionsrede)

### I

Ich lobe mit vielem Respekt das Referat von Ernst Schumacher, nicht allein um seiner wissenschaftlichen Vorzüge willen, sondern auch wegen seiner Eignung als Anfang und Eröffnung eines Gesprächs. Es hatte das Verdienst, einen bestimmten Standpunkt mit sehr großer Konsequenz durchgeführt zu haben. Über so etwas kann man doch diskutieren. Goethe, höre ich, sagte einmal zu einem Besucher, der ihn mit seinen seelischen Wirrungen behelligte: »Haben Sie keine Meinungen? Probleme habe ich selber.« Ich denke so. Wenn eine Ansicht bis zu ihrem wirklichen Ende durchgearbeitet ist, dann erhellen automatisch alle ihre Grenzen, alle Punkte ihrer Nichtanwendbarkeit. Dann erfolgt der Umschlag in die Negation, i. e. es geht weiter. Niemand ist schrecklicher als Leute, die immer ganz recht haben. Sie haben die Geschichte des menschlichen Geistes schon abgeschlossen. Sie fadaisieren uns mit ihren Sowohl-als-auch-Rücksichten, und sie sind so steril wie ein Maultier. Soviel über die Dialektik im Prozeß der kollektiven Erkenntnis; entschuldigen Sie, daß ich schon mit einer Abschweifung beginne. Mich hat, also, das Referat von Ernst Schumacher sehr angeregt, und ich glaube, daß ich es seiner besonderen Qualität entsprechend würdige, wenn ich im ferneren gegen einige seiner Gedanken polemisieren werde.

Schumacher hat uns erzählt, die Wissenschaft sei das Thema des *Galilei*. Und er hat durchblicken lassen, daß er die Wissenschaft für einen brauchbaren Gegenstand der

Kunst hält. Ich folge ihm da nicht. Ich glaube, der *Galilei* wäre teuflisch langweilig, wenn sein Thema die Wissenschaft wäre. Das Thema des *Galilei* ist, wenn man will, der Kampf des bürgerlichen Zeitalters gegen das Feudalzeitalter. Oder vielleicht besser: die Widersprüche zwischen einem Wissenschaftler und der Gesellschaft in einem Augenblick drohender Konterrevolution. Aber im Kunstwerk interessiert uns der Wissenschaftler nicht in seiner besonderen Eigenschaft als Mann, der Wissenschaft macht, sondern einfach als ein gesellschaftlich Mächtiger. *Galilei* ist ein wichtiger Mann, ein Mann, der am Hebel sitzt. Meiner Ansicht nach übrigens an einem zu langen; darauf komme ich noch.

Wollten wir wirklich annehmen, die Kunst kümmere sich um die Physik, dann kämen wir zu der Konsequenz, daß der Kampf mit der Natur ein Gegenstand für die Kunst sei. Daß er das nicht ist, ist schwerer theoretisch zu begründen als empirisch festzustellen. Alle möglichen Leute haben versucht, die Natur als handelnden Partner in die Kunst einzuführen, und das ist nie etwas geworden. Natürlich ist ein solches Unternehmen besonders unsinnig für den Stückeschreiber, aber auch die Romanciers kommen damit nicht weit.

*Moby Dick* von Melville behandelt, äußerlich gesehen, den Kampf des Menschen mit der Natur. Aber die Natur ist doch da nichts als eine Analogie. Sie ist ein Bild für die Gesellschaft, wie sie Melville damals beschreiben konnte und wollte: nämlich als eine böse, zerstörerische, unübersichtliche und blinde Macht. Die Natur ist kunstfähig nur, wo die Gesellschaft gemeint ist, und das Verhältnis des Menschen zur Natur, wo, anläßlich dieses Verhältnisses, gesellschaftliche Haltungen gezeigt werden. Der Mensch nimmt der Natur gegenüber die gleiche Haltung ein wie

der Gesellschaft gegenüber. Er fühlt sich als ihr Subjekt oder als ihr Objekt; er zieht aus ihr Nutzen oder Stimmung; er empfindet sie als vertraut oder fremd, freundlich oder feindlich. Oft projiziert er seine utopischen Vorstellungen von der Gesellschaft in die Natur. Die Natur als solche hingegen geht ihn im Grunde gar nichts an; er ist ja kein Affe mehr. Er produziert sozial, und im Sozialen liegen seine Probleme.

Ich habe hier also einen Punkt nachzutragen, der in der Diskussion noch nicht berührt worden ist. Wir haben noch nicht gesagt, was wir unter den Wissenschaften verstehen wollen, wir haben unser Gesprächsthema noch nicht genügend untersucht. Ich bin der Meinung, daß die Naturwissenschaft, als eine Wissenschaft von den Produktionsmitteln, so klassenindifferent ist wie die Produktionsmittel, und daß folglich der Schriftsteller, der sich nur mit gesellschaftlichen Fragen beschäftigt, das Recht und die Pflicht hat, sie zu vernachlässigen. Ich bin auch der Meinung, daß die Naturwissenschaft auf die Literatur keinen Einfluß hat. Über das blöde Wesen, das Maler und Schriftsteller mit Professor Einsteins Raum und Zeit machen, ist schon geredet worden; Arnold Zweig hat das angedeutet.

Ich bringe noch das Beispiel der Atombombe bei. Da sind Leute, die vorgeben, im »Zeitalter der Atombombe« anders schreiben zu müssen als in prä-nuklearen Zeitaltern. Warum bloß? Daß, was sie mit der Atombombe meinen, in Wirklichkeit eine gesellschaftliche Sache ist, zeigt das unterschiedliche Verhalten von Ost- und Westdeutschen der Atombombe gegenüber. Hier in der DDR geht das Interesse an der Atombombe über das Interesse jedes denkenden politischen Menschen an der Frage des Kriegs und des Friedens nicht hinaus. Hier geht kein Mensch mit der



Atombombe zu Bett. Hier sagt kein Mensch, wenn er sich einen Schrank kauft, »sie schmeißen doch bald die Bombe, ich nehme den billigeren«. Aber das ist eine typische Haltung eines Bürgers der Bundesrepublik. Für die Westmenschen ist die Atombombe ein Symbol, an dem sie ihre gesellschaftlich verursachte Angst und Unsicherheit aufhängen. Die Atombombe ist das Unvorhersagbare, Schlimme, also das, was jedes Mitglied einer anarchischen, krisengeschüttelten Gesellschaft stündlich erwartet; nun endlich haben sie für dieses unerklärliche Grundgefühl einen faßbaren Anlaß, einen Fetisch. Die Angst kristallisiert sich an der Atombombe; die Atombombe ist nicht Ursache der Angst. Die Angst ist ja viel älter. Die Angst interessiert die Kunst sehr, die Atombombe überhaupt nicht.

Oder wie ist das mit dem »modernen Tempo«? Vorgebracht wird, das Leben sei neuerdings so mobil. Der Mensch bewege sich nicht in Postkutschen fort, sondern im Düsenflugzeug. Folglich, heißt es, müsse die Kunst schneller werden, knapper, oder was weiß ich. Aber so ein Schluß basiert auf kunstsoziologischen Vorstellungen, die keine andere Funktion haben, als die ästhetische Wissenschaft von der Klassenfrage abzulenken, und die mithin nichts taugen. Sie versagen völlig vor einem Phänomen wie etwa dem dramatischen Stil des Sturm und Drang. Die Sturm-und-Drang-Periode ist eine Zeit, wo die Produktivkräfte von wahrhaft urväterlicher Gemütlichkeit waren, aber wo sich die gesellschaftliche Lage in großer Unruhe befand. So wurde ihr Stil viel moderner, nervöser, dynamischer, sprunghafter und dialektischer als der aller gegenwärtigen Atom-Literaten. Und Jazz-Rhythmen haben halt gar nichts zu tun mit dem Rhythmus der Maschinen; ihr Ursprung ist ganz agrarisch.

Der Schriftsteller, der von Wissenschaft redet, redet dem-

nach von den Gesellschaftswissenschaften. Er redet von den Gesellschaftswissenschaften Historischer Materialismus und Politische Ökonomie. Eventuell redet er noch von den Gesellschaftswissenschaften Philosophie und Psychologie. Und er sollte von Ästhetik reden; denn das ist, von Lessing bis Brecht, eine deutsche Tradition; auch unter den deutschen Traditionen gibt es gute. Die Ästhetik bereichert und verbessert sein Handwerkszeug. Die Gesellschaftswissenschaften präparieren seinen Stoff so, daß derselbe verständlich wird, sinnfällig, praktikabel, kurz: kunstfähig. Konkretheit ist die Tochter des Begriffs. Bürgerlicherseits wird ernsthaft behauptet, die Welt würde immer komplizierter, weil die Wissenschaften immer komplizierter würden: je mehr Wissenschaft, desto komplizierter die Welt. Die Wissenschaften sind auch danach. Natürlich verhält es sich genau umgekehrt: je mehr Wissenschaft, desto einfacher wird die Welt; kompliziert ist sie für den Common sense.

## II

Wir sprechen über die Literatur im wissenschaftlichen Zeitalter. Und offenbar haben wir uns alle mit zwei Prämissen schon abgefunden, auch Schumacher hat es, nämlich mit der, daß wir im wissenschaftlichen Zeitalter leben, und mit der, daß Brechts Literatur die Literatur des wissenschaftlichen Zeitalters sei. Beide Voraussetzungen erscheinen mir aber höchst zweifelhaft. Ich würde gern vorschlagen zu formulieren, daß Brechts Literatur die Literatur im Zeitalter der Einführung der Wissenschaft ist. Schumacher zitiert Brecht und sagt, es sei die Aufgabe des Theaterstücks, dem Zuschauer ihm unbekanntes Sachver-

halte mitzuteilen. Das ist sicher richtig. Jedes Kunstwerk bezweckt die Übermittlung einer Nachricht, und eine Nachricht, die keine Neuigkeit ist, hat keinen Witz. Aber wenn es sich bei diesen unbekanntem Sachverhalten um Grundeinsichten des Marxismus handelt (wie etwa um die, daß in der Ausbeutergesellschaft Ausbeutung herrscht, oder die, daß die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft nur durch eine proletarische Revolution behoben werden können, oder die, daß die humanistischen Tugenden und die Befriedigung natürlicher Bedürfnisse des Individuums im Kapitalismus zum Untergang des Individuums führen), dann gilt der Satz doch nur für den Schriftsteller in einer Zeit, wo das Publikum von den primitivsten Dingen nichts weiß. Vom wissenschaftlichen Zeitalter, meine ich, können wir als Künstler erst dann reden, wenn im Zuschauerraum Leute sitzen, die auch angefüllt sind mit Wissenschaft. Denn das Kunstwerk ist immer eine Einheit von dem, was der Künstler abliefert, und dem Publikum. Es existiert erst und allein in dem Augenblick, wo es konsumiert wird.

Brechts »wissenschaftliches Zeitalter« war (und ist weitgehend noch heute) ein Postulat, eine Antizipation. Brecht beherrschte die Wissenschaft und erkannte ihre Notwendigkeit, und er fand eine seiner Aufgaben darin, das Publikum mit ihr bekanntzumachen. Er konnte gar nicht umhin, zu dieser Aufgabenstellung zu gelangen. Alfred Kurella hat das getadelt. Er hat polemisiert gegen eine ihm gefährlich scheinende ästhetische Richtung, die er im Verdacht hat, in der Kunst nicht mehr zu erblicken als sinnlich exemplifizierte Wissenschaft. Ich glaube, daß er, wenn er daran so gar keinen Geschmack findet, die Zeitumstände übersieht. Eine solche Haltung ist nicht falsch, sie ist historisch. Sie ist unvermeidbar für einen Autor, der

viel weiß, sich aber einem Zuschauer gegenüber sieht, der gar nichts weiß. Was soll er denn machen? Er muß sich doch erläutern. Er kann doch nicht unbegrenzt unter sein Niveau gehen, das ja das wirkliche Niveau seiner Zeit ist. Ein Autor kann überhaupt keinen Schritt unter sein Niveau gehen. Der Umstand, daß ausgerechnet Brecht zu solchen Konsequenzen kam, ein Schriftsteller, dessen Verhältnis zur Welt sinnlicher, leiblicher und also poetischer war als das jedes anderen, zeigt die Unvermeidbarkeit dieser Konsequenzen. Die Verhältnisse, die nicht so waren, zwangen einen geborenen Klassiker aufs Katheder des Aufklärers.

Voraussichtlich wird das einmal anders. Voraussichtlich nähern wir uns einer Zeit, wo sich der Autor mit dem Publikum einig weiß in den fundamentalen Einsichten und Urteilen. Dann wird er seine Arbeitskraft nicht mehr darauf verschwenden müssen, Neues vorzubringen oder gar zu entdecken. Dann wird er sich damit beschäftigen, Altes neu anzulegen, Bekanntes (oder jedenfalls Nicht-Fremdes) in großer und tiefer Weise vorzutragen. Dann kommt die Kunst zu ihrer angemessensten Aufgabe. Dann kann gerechnet werden mit Klassik. Offensichtlich jedoch sind wir nicht so weit; wir sind auf dem Weg da hin, und wir sollten uns in jedem einzelnen Augenblick sehr klar sein, wo wir sind.

Ein Zustand der Naivität wird nicht erreicht, indem der Künstler die Wissenschaft verleugnet, sondern indem das Publikum sie akzeptiert. Ich fand es unfreundlich von Arnold Zweig, mit seinem Laputa-Beispiel die Wissenschaft hier ein bißchen madig zu machen. Das hat der alte Swift nicht gemeint, und das ist auch nicht richtig. Der Künstler muß die Wissenschaft beherrschen, er muß sie nur nicht propagieren. Ich komme auf ein Kunstwerk zu spre-

den, dessen einziger Fehler in einem wissenschaftlichen Irrtum besteht; ich meine die dritte *Galilei*-Fassung, über die wir ja heute handeln.

Das innere Thema Brechts, die ungeheure Verantwortung des modernen Fachgelehrten für die Gesellschaft, ist eine wahrhaft künstlerische und zugleich höchst aktuelle Frage, leider ist es kaum das Thema des *Galilei*-Stoffes. Aus sehr legitimen Gründen also hat Brecht an dem historischen Vorgang so lange gedreht und gedrechselt, bis die Sache zwar artistisch stimmte, wissenschaftlich aber nun eben nicht mehr. Denn tatsächlich behauptet doch diese dritte Fassung, daß der Umfall des *Galilei* die Ursache dafür sei, daß auf die Renaissance eine Periode der Refeudalisierung folgte. Aber dieser Umfall ist diese Ursache nicht. Sie ist vielmehr zu suchen in den Eigentümlichkeiten des Renaissance-Kapitalismus, der kein industrieller Kapitalismus war, sondern ein Handels- und Wucherkapitalismus, ein recht katholischer Kapitalismus also, ohne inneren Zwang zu erweiterter Reproduktion, vielmehr tendierend zur erweiterten negativen Reproduktion. Sie steckt auch in der Entdeckung des westlichen Seewegs und der Verstopfung des östlichen. Sie steckt in allen möglichen Faktoren, aber nicht in *Galilei*. Ich unterschätze gar nicht die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte. Aber wir müssen doch einsehen, daß Fälle, wo ein einzelner Mann Umwälzungen der Gesellschaft verzögert oder beschleunigt, wenn überhaupt, ganz selten vorkommen. Lenin war vielleicht so ein Mann. Sicher nicht Napoleon, nicht Rousseau, nicht Einstein und schon gar nicht *Galilei*. Und wenn Brecht, um besonders gut die Herzen der Atomkundigen zu treffen, den *Galilei* zu einer solchen Auslöser-Persönlichkeit hochmogelt, dann verkündet er keine geringere Absurdität, als daß das moralische Bewußtsein des Herrn *Galilei*