

## IV. Brechts Widersprüche

---

Was wird durch solche Mittel erreicht? Was bewirken sie? Eine finstere Gangsterstory, aber in Stil und Versform des hohen Dramas, dargeboten als Gleichnis für Geschehnisse von leider welthistorischem Ausmass: das sind offensichtlich krasse Widersprüche.<sup>1</sup>

Dass sich Brecht nicht nur an eigenen und gesellschaftlichen Widersprüchen abgearbeitet hat, sondern bis heute Widerspruch hervorruft und zu gänzlich widersprüchlichen Urteilen reizt, zeigt sich exemplarisch an zwei der jüngsten Monographien über den »politischen« Dichter, die – bezeichnenderweise und dem heutigen Zeitgeist entsprechend – zugleich auch autobiographische Züge der jeweiligen Autoren tragen. Beide reflektieren anhand von Brechts Leben und Werk über das eigene künstlerische respektive wissenschaftliche Leben, doch ihr Urteil könnte unterschiedlicher kaum sein, obgleich sie sich in der jeweiligen Selbstbezüglichkeit auch wieder ähneln:

Der Brecht-Forscher Jost Hermand weist schon im Titel seiner aktuellen Brecht-Studien auf sein Anliegen hin, nämlich: *Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers*. Es geht ihm darum, Brecht für die Gegenwart wiederzuentdecken, und der Titel provoziert nicht allein wegen der Verfremdung des *Arturo-Ui*-Titels, sondern vor allem aufgrund der behaupteten bisherigen »Wirkungslosigkeit«<sup>2</sup>, die der andere Brecht-Monograph, dem wir uns hier kurz zuwenden wollen, nämlich der Schriftsteller Uwe Kolbe, vehement in Zweifel ziehen würde. »Brecht«, so zunächst Hermand,

---

1 Grimm: »Verfremdung«, S. 209.

2 Die Formulierung ist darüber hinaus auch ein Zitat von Max Frischs 1964 geäußelter Feststellung, Brecht habe »die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers«. Vgl. Max Frisch: »Der Autor und das Theater«, in: ders.: *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a.M. 1967, S. 68-89. Hier S. 73.

war kein Egoist, der nur dem Lustprinzip huldigte, sondern bekannte sich in seinen mittleren und späteren Jahren zu einer ideologischen Identität, die auf einer überindividuellen »Haltung« beruhte. Mit anderen Worten: er wollte ein Lehrer sein, der in der Kunst wesentlich mehr als bloße Unterhaltung sah. Er gehörte noch zu jenen, die daran glaubten, dass die Mäßigung der eigenen Habgier zugunsten einer sozialgerechteren Gesellschaftsordnung stärker sein müsse als der infantile Egoismus. Wehe uns, wenn dies eine Täuschung war und sich die skrupellose Marktwirtschaft als die dem menschlichen Wesen gemäßigere Verhaltensnorm entpuppen sollte, das heißt, wenn der Egozentrismus das einzige soziale Leitbild bliebe, während alle »höheren« Engagementsformen als Überbeanspruchungen abgewertet würden.<sup>3</sup>

Hermannd betrachtet Brechts »Haltung« als eine der heutigen Vorstellung vom Menschen als eines bloßen *homo oeconomicus* diametral entgegengesetzte, und das zu Recht. Dennoch bleibt dieser Aspekt noch *en detail* in den Blick zu nehmen, denn gar so eindeutig ist Brechts »Haltung« dann doch nicht, wie wir später noch sehen werden.

Uwe Kolbe dagegen geht vor allem den Widersprüchen in Brechts Leben und Schreiben nach und tut dies, wie er selbst sagt, als »Betroffener«, nicht als Wissenschaftler oder Interpret: »Ich werde nicht in die Archive vordringen. Diese Rede ist die eines Betroffenen, eines von Brecht Betroffenen.«<sup>4</sup> Kolbe schätzt Brecht als Dichter und ist von ihm nach eigenem Bekunden zutiefst geprägt, doch rechnet er vor allem mit Brecht als politischem und engagiertem Intellektuellen ab. In seiner Polemik unterscheidet Kolbe – der immerhin selbst Dichter ist und demnach die Sensibilität für derlei Differenzen besitzen sollte – dabei nicht zwischen Person und etwa lyrischem Ich der Gedichte, obwohl er in Brecht, wie schon der Titel sagt, geradezu das »Rollenmodell eines Dichters« erkennt. Diese Zuschreibung ist jedoch durchaus abwertend gemeint, wie etwa die folgende Passage deutlich macht:

Was er dem akklamierenden Publikum in der offenen Gesellschaft zurief, war und ist nicht wirklich neu: »Und die Wahrheiten werden gehandelt auf dem Lügenmarkt« im Westen, jaja. Darunter litt schon Brecht, dem es in Kalifornien alles viel zu hübsch war, nachdem er durch Stalins Reich ohne Auf-

3 Jost Hermannd: *Die aufhaltsame Wirkungslosigkeit eines Klassikers. Brecht-Studien* (= Recherchen 137), Berlin 2018, S. 137.

4 Uwe Kolbe: *Brecht. Rollenmodell eines Dichters*, Frankfurt a.M. 2016, S. 13.

enthalt hindurchgehuscht war: »Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen/Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.« [...] Hier nun, im Alltag Hollywoods, muss und will er mit Drehbüchern Geld verdienen. Es geht um die Ausübung des Berufs eines Schriftstellers unter den gewöhnlichsten Bedingungen des Marktes. Schon die Troubadoure zum Beispiel oder der Theatermann Shakespeare waren selbständige Unternehmer. Brecht ist es doch auch, und zwar erfolgreich auch unter den Bedingungen des Exils. In einer feinen kleinen Volte des Mannes, der »die Wahrheit« auf den Fahnen trug, benannte er in dem Zusammenhang einmal genau, was der Schreiber tut, wenn er seinen Beruf ausübt: »Hoffnungsvoll/Reihe ich mich ein unter die Verkäufer« der Lügen.<sup>5</sup>

Kolbe spricht hier offenbar von genau jener »offenen Gesellschaft«, die dem Begriff nach auf Karl Popper zurückgeht und heute so sehr in die Alltagssprache eingedrungen ist, dass dieser Hintergrund meist kaum noch ins Bewusstsein dringt. Gemeint ist damit, so wird in dem Zitat deutlich, nicht in erster Linie Westdeutschland, sondern Hollywood, das Brecht in dem antizipierten Gedicht sowie in den anderen *Hollywood-Elegien* von 1942 thematisiert. Wie erfolgreich Brecht unter den Bedingungen des Exils in Hollywood tatsächlich gewesen ist, zeigt zum einen die Tatsache, dass nur sehr wenige seiner Drehbücher realisiert worden sind, darunter dasjenige zu Fritz Langs Film *Hangmen also Die* von 1942, und zum anderen sein Status als »feindlicher Ausländer«. Was Kolbe Brecht mit offensichtlich moralisch überlegener Arroganz vorwirft, ist im Grunde dessen mehr oder weniger erfolgreicher Versuch, auch unter fragwürdigen und von ihm nicht goutierten Bedingungen seinen Beruf auszuüben und diese Bedingungen, nämlich den »Lügenmarkt« Hollywood, gleichwohl zu kritisieren. Warum, so müsste umgekehrt der sich als liberal inszenierende Dichter Kolbe gefragt werden, sollte das in einer »offenen Gesellschaft« nicht möglich sein, warum sollte dies moralisch oder ästhetisch verwerflich sein?

Er wirft Brecht mithin das vor, was sich dieser zeitlebens zur Aufgabe gemacht hat, nämlich gesellschaftliche Widersprüche und Paradoxien aller Art aufzuzeigen und künstlerisch zu verarbeiten – und das weitgehend ohne Rücksicht auf Übereinstimmung mit der jeweils herrschenden Ideologie. Dass dies auch und gerade dann geschieht, wenn jemand selbst ein »Betroffener« ist – den Begriff verwendet Kolbe schließlich selbst, um sein Verhältnis

---

5 Ebd. S. 132f.

zu Brecht zu beschreiben – , wenn jemand von den Widersprüchen also persönlich und unmittelbar affiziert ist, das scheint Kolbe auszublenden. Dabei nimmt er jedoch seine eigene Betroffenheit zum Anlass, ein ganzes Buch zu schreiben, das ausschließlich von ebendieser eigenen Betroffenheit handelt. Auch dies ist ein offenkundiger Widerspruch, an dem Brecht selbst sich vermutlich gar nicht gestört hätte, den Kolbe aber ebenfalls ausblendet, da er seine eigene Kritik an Brecht in Frage stellen würde. Die Enttäuschung Kolbes rührt indes daher, dass Brecht nicht jener Held ist, zu dem Kolbe in jungen Jahren und andere mit ihm ihn gemacht haben, doch verrät dies mehr über den Enttäuschten als über Werk und Leben Brechts.

Dass es Brecht insbesondere in den frühen Stücken, und dort noch in radikalerer Weise als später, um die Frage nach der ›Axiomatik des Politischen‹ geht, darauf verweist Nikolaus Müller-Schöll im Zusammenhang mit dem häufig auftauchenden Begriff des ›Einverständnisses‹: »Wo Brecht das Wort ›Einverständnis‹ verwendet, untersucht er [...] die Axiomatik des Politischen, die Frage, wie ein gerechtes Gemeinwesen begründet und durch welches Band es zusammengehalten werden kann.«<sup>6</sup> Wenn wir dem folgen, dann geht es Brecht somit weniger um eine konkrete politische Ideologie, sondern vielmehr um die »Erfahrung des Verstricktseins in Sprache«<sup>7</sup>, die den Einzelnen permanent daran erinnert, dass er immer in einer Gesellschaft lebt, mithin also gar nicht anders als ›politisch‹ existieren kann: »Dem Einzelnen wird die Tatsache, daß er in der Gesellschaft ist, zunächst dadurch erfahrbar, daß sein Denken ein Denken in Sprache ist. Die Erfahrung, die er dabei macht, ist die einer Grenze seines Individualismus [...]. Er existiert in einer paradoxalen Verschiedenheit zu ›sich selbst‹ [...].«<sup>8</sup>

Diese apriorische paradoxe Verschiedenheit jedes und jeder Einzelnen zu sich selbst erinnert nicht nur entfernt an Diderots Konzeption des idealen Schauspielers, die, so haben wir gesehen, auch eine politische und die Gesamtgesellschaft betreffende Dimension enthält, insofern hier wie dort die radikale Differenz des ›Individuums‹ zu sich selbst problematisiert und dadurch ins Bewusstsein gerückt wird – wodurch aus dem ›Individuum‹ in letzter Konsequenz dann ein ›Dividuum‹ wird, wie wir noch sehen werden. Bei

6 Nikolaus Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt«, in: MLN 119, 3 (2004), S. 506-524. Hier S. 507.

7 Ebd. S. 513.

8 Ebd.

Brecht tritt diese Auffassung vom Menschen in paradigmatischer Weise in seinem frühen Lustspiel *Mann ist Mann* zutage.<sup>9</sup>

Der erste, dem diese Auffassung des Menschen bei Brecht auffiel, war vermutlich Walter Benjamin, der zurecht Galy Gay aus »Mann ist Mann« als solchen Massenmenschen begreift, als »Schauplatz von Widersprüchen unserer Gesellschaftsordnung«, als einen, der weise ist, weil er »nicht nein sagen kann (...) Denn damit läßt er die Widerstände [sic!] des Daseins da ein, wo sie zuletzt allein zu überwunden sind: im Menschen. Nur der ›Einverstandene‹ hat Chancen die Welt zu ändern.« [...] Was Galy Gay [...] auszeichnet, ist, daß er über kein »Sein« hinter den Rollen verfügt, über keinen Charakter hinter den verschiedenen Haltungen, die er im Lauf des Stückes zur Schau trägt: Seinem Dasein fehlt das »s«.<sup>10</sup>

Das klingt nun in der Tat wie eine Beschreibung des Schauspielers aus Diderots *Paradox*, jedoch mit dem feinen Unterschied, dass die Figur Galy Gay zwar in einem Theaterstück vorkommt und später gar an einem *Spiel im Spiel* beteiligt ist, er jedoch selbst kein Schauspieler ist – zumindest nicht vor dem *Spiel im Spiel*. Anders gesagt, er spielt nicht freiwillig und bewusst die Rolle eines anderen, sondern vollzieht in erster Linie eine Anpassungsleistung an die gegebenen Umstände, nämlich in diesem Fall an einen Krieg und dessen Vorbereitung, indem er einen abhandengekommenen Soldaten »ersetzt«. Kein Rollenspiel findet hier statt, sondern die paradigmatische Substitution eines ›Individuums‹ durch ein anderes – zumindest auf den ersten Blick. Galy Gay wird zu jenem Soldaten gemacht, jedoch auch zu einem paradoxen, weil sich bis zu einem gewissen Grade entziehenden Subjekt, eben jenem »Schauplatz von Widersprüchen«, von dem bereits Benjamin spricht.

Freilich, und darauf werden wir noch zurückkommen, kann Galy Gays ›Ummontierung‹ auch als Gründungsszene dessen gelesen werden, was bei

9 Der Frage, inwiefern es sich bei Galy Gay um ein ›kritisches‹ Subjekt handelt, bin ich bereits in einem auf einem Vortrag basierenden Artikel nachgegangen, den ich im November 2016 auf dem Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft mit dem Titel *Theater als Kritik* in Frankfurt a.M. und Gießen gehalten habe. Vgl. Susanne Schmieden: »perhaps/ am the Both which has just come about. (Non-)Identity as Critique in Brecht's Man equals Man«, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 29, Nr. 1+2 (2014): *Theatre as Critique*, hg. von Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund, Tübingen 2018, S. 28-36.

10 Vgl. Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 513f. Vgl. auch Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16. Wir werden darauf noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Diderot der ideale Schauspieler ist. Das ›Subjekt ohne Subjekt‹, wie Lacoue-Labarthe es in Diderots *Paradox über den Schauspieler* vorfindet, hätte somit eine paradoxe, weil anachronistische ›Geschichte‹ und ›Genealogie‹, mithin also doch eine ›Identität‹ und einen Namen. Den idealen Schauspieler, den Diderot in seinem *Paradox* entwirft, kann erst das Brecht'sche Theater in Verbindung mit Benjamins ›Ummontierung‹ desselben als konkrete Figur hervorbringen. Galy Gay wäre damit Konkretisierung und Abstraktion zugleich, Chiffre eines Alles-und-Nichts, reines Zitat oder genauer: Zitierbarkeit. Doch der Reihe nach.

#### IV.1 *Mann ist Mann* und das Theater (jenseits) des Politischen

Galy Gays Widerstandslosigkeit gegenüber der Vereinnahmung durch die Soldaten, die einen vierten Mann benötigen, macht ihn überhaupt erst tauglich für den Krieg, in den sie alle am Ende des Stückes ziehen werden. Zuletzt hat er seine Rolle als »menschliche Kampfmaschine« gar so sehr verinnerlicht, dass er als Anführer der übrigen Soldaten in Erscheinung tritt und den an ihn gerichteten »Auftrag« als seinen eigenen, gleichsam »ursprünglichen« Wunsch empfindet:

Und schon fühle ich in mir  
Den Wunsch, meine Zähne zu graben  
In den Hals des Feinds  
Urtrieb, den Familien  
Abzuschlachten den Ernährer  
Auszuführen den Auftrag  
Der Eroberer.<sup>11</sup>

Die Verbindung von absoluter Flexibilität und Kriegstauglichkeit ist insofern bemerkenswert, als – wir erinnern uns – das Fehlen eines eigenen Charakters und die Tauglichkeit für alle möglichen Rollen bei Diderot noch die Hauptmerkmale eines guten Schauspielers gewesen sind. Sind aber der Schauspieler und der Soldat nicht geradezu einander wechselseitig ausschließende Fi-

11 Akademie der Künste [AdK], Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv [BBA] 1729/75. Hier und im Folgenden wird aus der Vorlage für die Neuausgabe der Erstausgabe von *Mann ist Mann* von 1926 zitiert. Materialien zur Textgenese und den verschiedenen Fassungen finden sich in: Carl Wege (Hg.): *Brechts »Mann ist Mann«*, Frankfurt a.M. 1982.

guren und Subjektformen? Während der eine nur eine Rolle spielt, kämpft der andere auf Leben und Tod. Die scheinbare Analogie zwischen einem Kämpfer, nämlich dem Gladiator, und einem Schauspieler ist jedoch, wir erinnern uns, bereits an anderer Stelle aufgetaucht und dort als unhaltbar zurückgewiesen worden.<sup>12</sup>

Bei Galy Gay haben wir es nun mit einem Subjekt zu tun, das grenzenlos anpassungsfähig, flexibel und mobil ist; es lässt sich in eine beliebige Gruppe von Soldaten einfügen und funktioniert – vermeintlich – im Sinne der Herrschenden, die es selbst kaum je zu Gesicht bekommt. Wer führt hier eigentlich Krieg gegen wen und warum? Das scheint keinerlei Rolle zu spielen.

Die Figur Galy Gay spielt nicht wie ein Schauspieler eine Rolle, sondern er wird »ummontiert«, wie es im Stück heißt, obgleich dessen Form die ›Realität‹ dieser Behauptung auf vielfältige Weise in Frage stellt, am deutlichsten in dem metafikionalen *Zwischenspruch* der Witwe Begbick:

Herr Bertolt Brecht behauptet: Mann ist Mann.  
 Und das ist etwas, was jeder behaupten kann.  
 Aber Herr Bertolt Brecht beweist auch dann,  
 Daß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann.  
 Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert  
 Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.  
 Dem Mann wird menschlich nähergetreten  
 Er wird mit Nachdruck, ohne Verdruß gebeten  
 Sich dem Laufe der Welt schon anzupassen  
 Und seinen Privatfisch schwimmen zu lassen.  
 Herr Bertolt Brecht hofft, Sie werden den Boden, auf dem Sie stehen  
 Wie Schnee unter sich vergehen sehen  
 Und werden schon merken bei dem Packer Galy Gay  
 Daß das Leben auf Erden gefährlich sei.<sup>13</sup>

Was Brecht in seinem Stück zeigt, ist keineswegs die Affirmation eines behavioristischen Menschenbildes, wonach der Mensch beliebig konditionierbar wäre, sondern vielmehr dessen ästhetische und durchaus auch komische Befragung.<sup>14</sup> *Mann ist Mann* ist nämlich ein Lustspiel, und zwar das einzige

12 Vgl. Därmann: »Zum sklavischen Charakter des Schauspielers«.

13 BBA 1729/35.

14 Vgl. zu diesem Aspekt die Studie von Hansjürgen Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1970, in der Brecht weitgehend unkritisch

explizit so genannte ›Lustspiel‹ Brechts, wie schon Reinhold Grimm bemerkt hat.<sup>15</sup> Wie oftmals die Komödie, so ist hier Galy Gay selbst ein ›Schauplatz von Widersprüchen‹ und damit *per se* ungeeignet zur vollständigen Konditionierung und Instrumentalisierung, da dies Eindeutigkeit und Eindimensionalität erfordern würde. Wer Widersprüche spiegelt, wer gar ein ›Schauplatz von Widersprüchen‹ ist, legt letztlich auch Widerspruch ein, wenn auch bloß implizit, insofern er jene Widersprüche nicht auflöst, sondern darstellt und offen zur Schau trägt. Um das leisten zu können, muss in der Tat ein gewisses Maß an ›Einverständnis‹ vorhanden sein oder genauer: *ein Verständnis* dessen, was mit einem geschieht – kurz: ein minimaler kritischer Abstand zu sich selbst. Diese Haltung verbindet Galy Gay, dessen für eben diese Haltung wichtigen Monolog wir uns später noch ansehen werden, dann allerdings doch mit dem idealen Schauspieler, insofern beide eine radikale Zerrissenheit, eine Spaltung des vermeintlich individuellen ›Ichs‹ darzustellen in der Lage sind – vermittelt über das jeweilige Konzept von Theater.

Die Haltung des Einverständnisses setzt sich außerdem in anderen Stücken Brechts fort: »In der Haltung des ›Einverständnisses‹, so Nikolaus Müller-Schöll, »vermitteln Brechts Lehrstücke die Erfahrung der theatralischen oder literarischen Verfaßtheit des Politischen [...].«<sup>16</sup> Der Zusammenhang von Theater und Politik begegnete uns hier bereits bei Rousseau, jedoch unter umgekehrten Vorzeichen, denn Rousseau misstraut dem Theater aus politischen Motiven, bedient sich seiner und auch der theatralischen Rhetorik gleichwohl selbst. Auch taucht, wie gezeigt worden ist, das theatralische Moment der Politik selbst bereits bei ihm auf, da er indirekt zugibt, dass der Staat auf Inszenierungen angewiesen ist.<sup>17</sup> Diese Aporie erstreckt sich jedoch weiter auf alle menschlichen Äußerungen: »Die

---

eine ›behavioristische‹ Haltung zugeschrieben wird. Der Grund für uns, diese offensichtlich eindimensionale und überholte Studie wieder auszugraben, ist, dem Missverständnis zuvorzukommen, man könne Brechts durchaus radikales Denken für heute tatsächlich wieder affirmativ rezipierte, wenn auch häufig nicht direkt so benannte, behavioristische Konzepte instrumentalisieren. Als Stichwort mag an dieser Stelle die sogenannte ›Digitalisierung‹ im Bildungsbereich genügen. Vgl. dazu paradigmatisch Krautz: »Bildung als Anpassung?«.

15 Vgl. Grimm: »Verfremdung«, S. 234.

16 Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 508.

17 Vgl. Rousseau: *Briefan d'Alembert*; sowie Marshall: »Rousseau and the State of Theater«.

Reduktion des Theaters läßt die irreduzible Theatralität jeder menschlichen Äußerung hervortreten.«<sup>18</sup>

Die Haltung des ›Einverständnisses‹, die Galy Gay auszeichnet, ist dann auch keineswegs ein Beleg für eine behavioristische Haltung Brechts, wie dies Hansjürgen Rosenbauer unkritisch und ohne jegliches Bewusstsein für die Metafiktionalität der titelgebenden »These« herauszulesen meint:

Nicht marxistisch, wohl behavioristisch ist *Mann ist Mann*. [...] Die drei Soldaten – Gefühlsingenieure – beobachten Galy Gays Verhalten, finden heraus, wie er funktioniert: er kann nicht nein sagen. [...] Er wird zur menschlichen Kampfmaschine. Aus Mann ist Mann geworden, Packer und Soldat sind aus gleichem Material, nur die Verwendung hat sich geändert. [...] Nicht nur Herr Brecht, auch Herr Watson behauptet: Mann ist Mann, und das Stück ist Illustrierung der These.<sup>19</sup>

In der Tat handelt es sich hierbei um eine Paraphrasierung des eindimensionalen behavioristischen Menschenbildes, das Rosenbauer selbst anhand von Originalquellen nachzeichnet und zusammenfasst.<sup>20</sup> Genauer gesagt entspricht seine Beschreibung wohl dem Wunschdenken so manches Apologeten des Behaviorismus.<sup>21</sup> Allerdings gerät Rosenbauer dabei völlig aus dem Blick, dass es sich bei Brechts Stück – dies zu betonen ist im Grunde trivial, hier jedoch nötig – eben um Literatur respektive um ein Lustspiel handelt. Es ist also mitnichten so, dass »Herr Watson« das Gleiche behauptet wie »Herr Brecht«, vielmehr dient Brechts allzu offensichtliche Parodierung jener simplen ›wissenschaftlichen‹ Behauptungspraxis mit anschließendem »Beweis« eher dem, was er später mit dem Verfremdungsbegriff zu syste-

18 Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«, S. 521. Eine Verbindung zwischen Rousseau und Brecht besteht auch über Carl Schmitt, dessen Rousseau-Lektüre Brecht in seinen Lehrstücken rezipiert, und zwar insbesondere in Auseinandersetzung mit jenem Begriff des ›Einverständnisses‹. Vgl. ebd. S. 508-511.

19 Rosenbauer: *Brecht und der Behaviorismus*, S. 30-32.

20 Vgl. ebd. Rosenbauer bezieht sich unter anderem auf die folgenden Texte, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann: John B. Watson: *Behaviorism*, Chicago 1962; ders.: *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*, Philadelphia 1924.

21 Vgl. insbesondere Krautz' Kritik an der Etablierung eines derart gearteten Menschenbildes im Zusammenhang mit der sogenannten ›Kompetenzorientierung‹ im heutigen Bildungssystem in: Krautz: »Bildung als Anpassung?«.

matisieren versucht, nämlich einer kritischen Distanznahme zu dem, was vermeintlich illustriert und wissenschaftlich bewiesen werden kann.<sup>22</sup>

Das Stück zeigt dann auch etwas ganz anderes, nämlich dass Theater nicht der bloßen Illustrierung wissenschaftlicher oder sonstiger Thesen dienen kann, sondern, insofern es ein kritisches ist, vielmehr deren Grenzen und Aporien ins Bewusstsein ruft, die – wie auch im Bereich der Politik – mit deren gleichfalls theatralischer Verfasstheit zusammenhängen. Anders gesagt: Nicht nur die Politik und das Politische, auch ›die Wissenschaft‹ kann sich der irreduziblen theatralischen Dimension ihrer eigenen Äußerungen nicht entziehen. Das heißt umgekehrt gleichwohl nicht, dass Politik und Wissenschaft ›nur‹ Theater im Sinne einer Inszenierung wären. Es heißt aber, dass die Frage der Darstellung auch in Politik und Wissenschaft eine entscheidende Rolle spielt.

#### IV.1.1 Galy Gays überhörtes Nein

Dass es sich bei Galy Gay ferner um eine paradoxe Figur handelt, die sich – sowohl im Stück selbst als auch auf der Metaebene theoretischen Nachdenkens und wissenschaftlicher Analyse – gerade nicht politisch instrumentalisieren lässt, umschreibt Marc Silberman in jüngerer Zeit mit dem Begriff der ›class mobility‹, was insofern bemerkenswert ist, als dies zwar einer explizit politischen, jedoch recht harmlosen Lesart des Stücks gleichkommt und nebenbei bemerkt stark an Thomäs Darstellung von *Rameaus Neffen* erinnert:

Such figures do not represent class positions but rather move between them, and hence they are able to undermine both class solidarity and social hierarchies. [...] Galy Gay in *Man Equals Man* is the most extreme example of this class mobility. He has no individual personality but conforms to the changing circumstances around him because he simply cannot say no.<sup>23</sup>

Sowohl die Solidarität innerhalb einer gesellschaftlichen Klasse als auch soziale Hierarchien werden demnach durch eine Figur, die sich widerstands-

22 Zur distanzlosen und geradezu ihrerseits ins Komische kippenden Übernahme des innerhalb der Fiktion Behaupteten von Seiten der frühen Kommentatoren vgl. Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a.M./Basel 2002, S. 207.

23 Marc Silberman: »Bertolt Brecht, Politics, and Comedy«, in: *Social Research: An International Quarterly* 79 (1) (2012), S. 169-188. Hier S. 178.

los über soziale Grenzen hinwegsetzt, unterminiert. Als »the most extreme example of this class mobility« verweist Galy Gay damit auf die hier bereits geführte Diskussion um den »sklavischen Charakter« des Schauspielers bei Diderot. Die Beschreibung passt indes weniger zum idealen Schauspieler des *Paradox* als vielmehr zu *Rameaus Neffen*, handelt es sich doch in beiden Fällen um eine konkrete, aber buchstäblich substanzlose Figur, die vor allem durch ihre jeweilige soziale Umwelt definiert wird und sich dieser chamäleonartig anpasst. Der Schauspieler hingegen muss seine Fähigkeiten unabhängig von kontingenten äußeren Einflüssen entwickeln, um souverän spielen zu können. Darüber hinaus spielen soziale Klassen und Hierarchien in *Mann ist Mann* höchstens implizit eine Rolle, und zwar aus dem einfachen Grund, weil dort nämlich Krieg herrscht. Das bedeutet, dass wir uns dort bereits mitten in einem Auflösungsstadium stabiler sozialer Verhältnisse, mitten in einer allumfassenden Krise befinden, mithin also in einem gesellschaftlichen Ausnahmestadium, in dem »class mobility« insofern keine Rolle mehr spielt.

Es ist ferner nicht nur die Abwesenheit einer sozialen Identität, sondern auch die behauptete Abwesenheit irgendeines Könnens, die Galy Gay auszeichnet, denn er kann vermeintlich vor allem etwas *nicht*, nämlich Nein sagen. Der Mangel ist genau genommen ein doppelter: Nicht nur kann Galy Gay nicht Nein sagen, also etwas ablehnen, er kann – aufgrund der Abwesenheit einer festen Identität – auch nicht Ja sagen. Seine Stimme zählt nicht, er wird vom Lauf der Dinge mitgerissen. Darin ähnelt er in der Tat dem Neffen und dessen tatsächlich »sklavischem Charakter«. Anders gesagt: Galy Gay passt sich zwar scheinbar mühelos an, jedoch ohne große eigene Aktivität, er ist also mehr Objekt als Subjekt und insofern noch »charakterloser« als der Neffe.

Das Stück ist indes bereits einen Schritt weiter als der Versuch seiner nachträglichen Theoretisierung. Der sehr kurze Auftritt von Galy Gays Frau im 8. Aufzug, die ihm jene Nicht-Eigenschaft, nämlich das Nicht-Nein-sagen-Können, zuschreibt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als die Demonstration eines performativen Widerspruchs oder eben einer Paradoxie, die in der im Folgenden zu zeigenden sprachlichen Brisanz nicht einmal Benjamin erkannt zu haben scheint, obgleich es wohl ihm zuzuschreiben ist, dass Galy Gay immer wieder als »der Mann, der nicht nein sagen kann«, beschrieben und zitiert worden ist.<sup>24</sup>

---

24 Vgl. Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

Benjamin zitiert zunächst die Bezeichnung aus dem Stück selbst, und zwar im Kontext derjenigen Stelle, die, wie bereits Müller-Schöll feststellt, auf Heideggers ›Dasein‹ verweist.<sup>25</sup> Galy Gay, so Benjamin, werde »als ein Mann vorgestellt, ›der nicht nein sagen kann‹. Und auch das ist weise. Denn damit läßt er die Widersprüche des Daseins da ein, wo sie zuletzt zu überwinden sind: im Menschen. Nur der ›Einverständene‹ hat Chancen, die Welt zu ändern.«<sup>26</sup> Hier wahrt Benjamin noch Distanz, spricht davon, dass Galy Gay »vorgestellt« werde. Einige Zeilen später wird Galy Gay jedoch gänzlich mit dieser Rolle identifiziert, wenn auch aus der Perspektive der drei Soldaten. Aus dem Zitat einer Aussage innerhalb des Stücks ist in Benjamins Lektüre nun ein ›Sein‹, eine (Nicht-)›Identität‹ geworden: »Galy Gay ist [jetzt, S. Sch.] der Mann, der nicht nein sagen kann.«<sup>27</sup> Schließlich erwähnt Benjamin, noch immer auf derselben Seite, die Begegnung Galy Gays mit seiner Frau als Zeitpunkt, an dem die ›Ummontage‹ bereits abgeschlossen sei, denn er »wird seine Frau, die ihn ausfindig gemacht hat, gar nicht mehr anerkennen [...]«<sup>28</sup>

Die Szene selbst indessen spielt sich folgendermaßen ab:

BLODY Treten Sie ein, Frau Gray<sup>29</sup> [sic!]! Hier ist ein Mann, der Ihren Mann kennt.

(Uria stößt einen schrecklichen Fluch aus. Die drei stellen sich schnell an die Wand)

GALY GAY Verlassen Sie sich auf mich! Jetzt hat Galy Gay Blut geleckt.

(Blody, seinen Johnny summend, herein mit Galy Gays Frau)

25 Vgl. zuletzt Nikolaus Müller-Schöll: »Theater der Flucht – Theaterflucht. Brecht und die Krise der Menschenrechte«, in: *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, hg. von Bettine Menke und Juliane Vogel, Berlin 2018, S. 240–257. Hier S. 249.

26 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Die Namensverwechslung ›Gray/Gay‹ ist inhaltlicher Bestandteil des Stücks und kein Druckfehler. Dies geht bereits aus dem Archiv-Material hervor. Naheliegenderweise denkt die philosophisch und philologisch geschulte Leserin hier an Derridas *différance*, allerdings ist das zusätzliche ›r‹ im Namen nicht nur sichtbar, sondern insbesondere im Bühnendeutsch auch signifikant hörbar. Die Differenz wird hier also vor allem im Sprechen (auf der Bühne) markiert, während sich die geschriebenen Wörter zum Verwechseln ähnlich sehen. So gesehen würde es sich um einen die *différance* umkehrenden Fall von *différance* handeln.

FRAU GALY GAY Entschuldigen Sie eine niedrige Person, meine Herren, auch meinen Aufzug, ich war sehr in Eile. Ach, da bist du ja, Galy Gay, aber bist du es wirklich in dem Soldatenrock?

GALY GAY Nein.<sup>30</sup>

Gerade in jenem Moment, in dem er nach seiner sozialen Identität gefragt und mit seinem Namen angesprochen wird, und dies gerade von der Person, die ihn am besten kennen müsste, nämlich von seiner Frau, ›kann‹ Galy Gay durchaus Nein sagen. Jedenfalls tut er es. Dieser Akt der Selbstdurchstreichung ist somit zugleich ein Akt der Selbstermächtigung, insofern er dem Urteil der anderen und insbesondere dem seiner Frau – gleichsam voraussehlend – performativ widerspricht. Sie ist es dann auch, die nicht in der Lage ist, sein gerade geäußertes Nein anzuerkennen, und zwar in doppelter Weise:

FRAU GALY GAY Ich verstehe dich nicht. Wie bist du in den Soldatenrock gekommen? Du siehst gut aus in ihm, das würden dir alle Leute sagen. Du bist ein eigentümlicher Mann, Galy Gay.

URIA Sie ist im Kopf nicht in Ordnung.

FRAU GALY GAY Es ist nicht leicht, einen solchen Mann zu haben, der nicht nein sagen kann.<sup>31</sup>

Nicht nur übergeht seine Frau durch ihr erklärtes Nichtverstehen Galy Gays Nein, sie negiert es durch dessen Charakterisierung als »einen solchen Mann [...], der nicht nein sagen kann« schließlich auch und verstrickt sich damit nicht nur in der Sprache, sondern auch in deren ›dramatischem‹ und zugleich ›demokratischem‹ Modus: dem Miteinandersprechen. Insofern sie Galy Gay die Anerkennung seines Neins verweigert, entzieht sie sich selbst dem Dialog – und markiert zugleich den Beginn einer langen Reihe von gescheiterten Dialogen mit dem Text selbst seitens der Kommentatoren. Es fehlt hier, so lässt sich sagen, das Einverständnis ihrerseits und Galy Gay spiegelt dieses fehlende Einverständnis, wenn er uns daraufhin, ebenfalls in der dritten Per-

30 BBA 1729/32. In den gängigen Druckfassungen wird Blody ›Fairchild‹ genannt.

31 BBA 1729/32. In den späteren Druckfassungen wird der Satz verneint: »Du siehst gar nicht gut aus in ihm, das würden dir alle Leute sagen.« Vgl. Bertolt Brecht: *Mann ist Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig. Lustspiel*, Frankfurt a.M. 1968, S. 42. Interessanterweise ändert das wenig an der Logik der Szene.

son über seine Frau sprechend, mitteilt: »Ich möchte wissen, mit wem sie spricht.«<sup>32</sup>

Seine Weigerung, dem Bild und Urteil seiner Frau zu entsprechen, führt dann gleichwohl in eine Paradoxie: Weil er zu den Soldaten und deren ›kriegerischem‹ Identitätsangebot – das gleichwohl keines ist, denn ›Mann ist Mann‹ und somit ist er als Individuum vollkommen austauschbar – nicht Nein sagen kann, muss er die Frage seiner Frau verneinen. Er ist, kurz gesagt, genötigt, ein konkretes Nein zu äußern, weil er nicht in der Lage ist, zu entscheiden, wann ein Nein geboten und als performativer Sprechakt auch wirksam ist. Betrachtet man den Satz im Hinblick auf seine Modalität in seiner Buchstäblichkeit, lässt sich die Paradoxie jedoch wieder auflösen: *Weil er nicht kann, muss er*. Statt einer Fähigkeit und damit einer Möglichkeit entsteht eine Notwendigkeit, gar ein Zwang. Er sagt dieses eine Mal also tatsächlich Nein, und zwar gerade, weil er es nicht ›kann‹ – sondern muss. Das Nein ist insofern aber kein wirksamer Sprechakt, als es lediglich jene Faktizität wiederholt, die durch die ›Ummontierung‹ bereits hergestellt worden ist. Nicht Galy Gay hat diese sprachliche Macht, die aus Worten Taten werden lässt, sondern er ›zitiert‹ lediglich das, was von ihm oder vielmehr von seiner neuen Identität erwartet wird. Gleichwohl bleibt es paradox, da es als ein ausgesprochenes Nein jener Charakterisierung Galy Gays widerspricht, die ihn zu einem Mann, der nicht Nein sagen kann, macht.

Das Nein ist ferner auch in anderer Weise ein doppeltes und bleibt paradox. Es wendet sich nicht nur gegen das Ausgesagte, sondern auch gegen die Aussagende, die sich gleichwohl ihrerseits dem Miteinandersprechen bereits entzogen hat, indem sie ein Urteil gesprochen und eine Entscheidung getroffen hat. Mit Werner Hamachers Begriff der ›Sprachgerechtigkeit‹ lässt sich hier argumentieren, dass beide Seiten, also Galy Gay und seine Frau, der jeweils anderen nicht ›gerecht‹ werden und an den Versuchen der Vereindeutigung, dem Identisch-Machen und der Entscheidung über Galy Gays Identität scheitern, denn »[d]ie Entscheidung spricht nicht *mit* Anderen; sie spricht *über* sie und *von* ihnen so, dass deren Antwort nicht eigens verwehrt werden muss, um wirkungslos zu bleiben. Entscheidungen, so ist damit gesagt, legen Stummzonen in das Miteinanderreden und um es.«<sup>33</sup>

32 BBA 1729/32.

33 Werner Hamacher: »Dike – Sprachgerechtigkeit«, in: ders.: *Sprachgerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 2018, S. 7-49. Hier S. 30.

Im weiteren Verlauf der Szene entziehen sich auch die anderen Figuren dem Miteinandersprechen, sei es durch den Wechsel auf eine metasprachliche Ebene oder den in die dritte Person, also in jenes ›Über‹ oder ›Von‹ anstelle eines ›Mit‹. Auch ist jeweils nicht klar, an welche der anderen anwesenden Figuren sich die jeweilige Rede genau richtet. So kommentiert Uria die Aussage von Galy Gays Frau, und zwar ohne auf die Inhalte des Gesagten einzugehen, folgendermaßen:

URIA Ich möchte wissen, mit wem sie spricht? Es sind sicherlich Beschimpfungen.

BLODY Ich glaube, daß Frau Gray sehr klar im Kopfe ist. Bitte, sprechen Sie weiter, Frau Gray. Ich höre Ihre Stimme lieber als die einer Sängerin.

FRAU GALY GAY Ich weiß nicht, was du da wieder treibst in deiner Großspurigheit, aber du wirst noch schlimm enden. Komm jetzt mit! Aber rede doch etwas! Bist du heiser?

GALY GAY Ich glaube, du sprichst das alles zu mir her. Ich sage dir, du verwechselst mich mit einem anderen, und was du über den daherredest, ist dumm und schickt sich nicht.

FRAU GALY GAY Was sagst du? Ich verwechsle dich? Hast du getrunken? Das verträgt er nämlich nicht.

GALY GAY Ich bin so wenig dein Galy Gay, wie ich der Kommandant dieses Kamp bin.<sup>34</sup>

Die Figuren, so wird deutlich, sprechen an keiner Stelle miteinander und über die gleiche Sache. In der letzten hier zitierten Replik von Galy Gays Frau wechselt diese sogar während ihrer Rede den Adressaten. Stellt sie zunächst Galy Gay direkte Fragen, so ist die letzte Aussage an einen Dritten gerichtet, ohne dass jedoch klar wäre, wer dieser Dritte ist. Sind es Uria und Fairchild oder handelt es sich um eine Ansprache des Publikums? Fast scheint es, als wende sie sich hier bereits an ein noch imaginäres Publikum, bestehend aus Kommentatoren, um diesen zu erklären, wer dieser Galy Gay denn nun sei – anstatt im direkten Gespräch, im ›Miteinandersprechen‹ zu bleiben.

Auffällig ist ferner auch die ›phonozentristische‹ Perspektive der Figuren, die sich in einer expliziten und andauernden Thematisierung des ›Sprechens‹, der ›Stimme‹, des ›(Daher-)Redens‹, des ›Sagens‹ niederschlägt. Die geradezu zwanghafte Beschäftigung mit gesprochener Sprache führt gleichwohl zu einem ›Über-Hören‹ im doppelten Sinne: Durch die permanente Beschäftigung

---

34 BBA 1729/33.

mit der Metaebene, also dem bloßen Akt des Sprechens als solchem, unabhängig von dem, was gesagt wird, sind die Figuren in gesteigertem Maße eben darauf fixiert, und trotzdem oder gerade deswegen bleibt weder Raum noch Zeit, um auf die Inhalte des Gesagten einzugehen, also miteinander über eine konkrete Sache zu sprechen.

Einzig Galy Gay antwortet zu Beginn direkt auf die an ihn gerichtete Frage seiner Frau, und zwar mit jenem Nein, das nicht nur seine Frau, sondern auch die Kommentatoren des Stücks – auch und sogar Walter Benjamin – weitgehend ›überhört‹ haben.<sup>35</sup> »Dennoch wird er als ein Mann vorgestellt, der ›nicht nein sagen kann‹. Und auch das ist weise.«<sup>36</sup>

#### IV.1.2 Das (Nicht-)Nein(-Sagen-Können) als ›Dialektik im Stillstand‹ oder: Vom ›Hören der Stimme des Freundes‹

Insofern bleibt die Feststellung Benjamins, Galy Gay sei »nichts als ein Schauplatz von Widersprüchen unsrer Gesellschaftsordnung«<sup>37</sup>, nicht nur weiterhin gültig und zitierbar, sondern gewinnt durch jenes ›überhörte‹ Nein eine zusätzliche Dimension. Mit seinem gleichwohl geäußerten Nein nämlich legt Galy Gay selbst Widerspruch ein und ist insofern und in jenem Moment der Schauplatz eines konkreten Widerspruchs, mithin also das, was ihm von allen Seiten abgesprochen wird: ein widerständiges, ein gleichsam widersprechendes und widersprüchliches Subjekt. Er ist an dieser Stelle einer, der Nein sagt – wie im Übrigen auch schon an einer vorigen Stelle, an der die Witwe Begbick ihn fragt, ob er nicht ›Galy Gay‹ heiße.<sup>38</sup> In beiden Fällen handelt es sich um eine Verleugnung des eigenen Namens, das Durchstreichen der ei-

35 Klaus-Detlef Müller erwähnt die Stelle und den offenkundigen Widerspruch, der sich dort artikuliert, zwar, geht dann aber nur insofern darauf ein, als es sich dabei gleichwohl um eine Bestätigung der scheinbar kontinuierlichen ›Verwandlung‹ handele: »Zum zweiten Mal verleugnet er jetzt seinen Namen, dieses Mal gegenüber seiner Frau, die ihn identifizieren soll, und diese Selbstverleugnung ist schon ein Identitätsverlust: der Mann, der nicht nein sagen kann, sagt nein zu seinem Namen. Seine Verwandlung hat damit bereits begonnen, so daß seine Frau ihn nicht mehr eindeutig wiedererkennt.« Vgl. Klaus-Detlef Müller: »Mann ist Mann«, in: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1984, S. 89-105. Hier S. 95.

36 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

37 Ebd. S. 15.

38 Vgl. Brecht: *Mann ist Mann*, S. 27.

genen Identität, aber dennoch um ein wörtliches Nein. Anders lässt sich die Verleugnung gar nicht artikulieren.

Dass aber insbesondere der Moment der Verleugnung seiner Frau und seiner selbst als Galy Gay ein zentraler ist, hat neben Benjamin sehr früh bereits Bernhard Reich erkannt, der einen direkten Zusammenhang zum aufziehenden Faschismus und Brechts späterer eigener Bezugnahme darauf herstellt:

Es brauchte eine ungeheure geistige Kraft, zu einer Zeit, da der Hitlerfaschismus als eine Sekte betrachtet wurde und sich durch mißglückte prahlerische Aktionen unsterblich lächerlich machte, eine unselige historische Entwicklung vorauszusehen. Brecht wurde aufgebracht, wenn jemand sagte, Galy Gay entwickle sich aus einem Zivilisten zu einem Soldaten: Man montiert ihn, und er läßt sich montieren, das ist es. Übrigens zeigt das Werk selbst, daß Brecht erst im Verlauf der Arbeit an diesem Lustspiel die große Entdeckung des Nicht-Nein-Sager machte. Nach der Szene, in der Gay seine Frau verleugnet, setzt Brecht zu einem Sprung ins Neue an. Bis dahin wächst von Szene zu Szene die Fabel schön zur Kulmination; nachher bricht der Stückeschreiber aus dem Gehäuse der strengen Story aus und erzählt einige Kapitel aus der Ummontierung des Zivilisten Gay, aus der Geschichte seiner großen Kapitulation.<sup>39</sup>

Erst das konkrete Nein seiner Frau gegenüber ermöglicht die Ummontierung und nicht etwa Verwandlung nicht nur zum Soldaten, sondern auch zum ›Nicht-Nein-Sager‹, der er fortan sein wird. Möglicherweise ist es auch gerade dieser im Kontext des gesamten Stückes zunächst recht unscheinbare Moment, der Benjamins Begriff der ›Dialektik im Stillstand‹ in besonderer Klarheit zeigt, denn das geäußerte Nein kann auch als Geste verstanden werden, zumal es dort bereits eine Wiederholung ist, mithin ein Zitat. Zitierbare Gesten sind indes das, was – laut Benjamin – das epische Theater kennzeichnet, und zwar insofern die ›Geste‹, so wie er sie versteht, geradezu »die Mutter der Dialektik« ist, wobei, wie Samuel Weber feststellt, bereits die einzelne Geste selbst bei Benjamin »eine zusammengesetzte Abfolge von Bewegungen ist« und die ›Dialektik im Stillstand‹, welche eine »unsichtbare, virtuelle Be-

---

39 Zitiert nach: Bernhard Reich: »Erinnerungen an Brecht«, in: *Brechts »Mann ist Mann«*, hg. von Carl Wege, Frankfurt a.M. 1982, S. 289–293. Hier S. 291.

wegung« in sich birgt, somit »mehr kierkegaardisch als hegelianisch« sei.<sup>40</sup> »Denn wie bei Hegel der Zeitverlauf nicht etwa die Mutter der Dialektik ist, sondern nur das Medium, in dem sie sich darstellt, so ist im epischen Theater nicht der widersprüchliche Verlauf der Äußerungen oder der Verhaltensweisen die Mutter der Dialektik, sondern die Geste selbst.«<sup>41</sup>

Anstatt einer ›Vermittlung‹, wie sie die hegelsche Dialektik vorsieht, kommt es hier zu einer Wiederholung respektive zu einem Zitat. Das konkret geäußerte, aber mehrfach überhörte Nein Galy Gays als (zitierbare) Geste zu begreifen, die dann bereits an dieser Stelle dessen Existenz als ›Dividuum‹<sup>42</sup> markiert, hieße zugleich, anzuerkennen, dass sich der Gegenstand – hier Brechts Stück und konkret die Figur Galy Gay – seiner eigenen Theoretisierung vorauseilend entzieht, aber noch in jener Geste des Entzugs diese Geste selbst erst hervorbringt. Mit Benjamin gesprochen: »Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand.«<sup>43</sup>

Benjamins Zitat über Galy Gay »als ein Mann [...], der ›nicht nein sagen kann‹«<sup>44</sup>, welches zugleich eine Setzung und ›Definition‹ ist und diesen überhaupt erst zu jenem ›Mann, der nicht nein sagen kann‹, mithin selbst zu einem Zitat macht (worauf noch zurückzukommen sein wird), verbindet Benjamin selbst mit dem Stück auf – so müssen wir wohl sagen – unerhörte Weise. Und das ebenfalls ganz wörtlich. Der bereits erwähnte Phonozentrismus der Figuren an just jener Stelle, an der eben doch ein Nein Galy Gays ertönt, durchkreuzt, so scheint es, die Logik der Benjamin'schen Zitierbarkeit. Als zwar ausgesprochenes, aber buchstäblich überhörtes Nein kann es nicht im emphatischen Sinne zitiert, sondern lediglich wiederholt werden, es ist, so gesehen, eine Geste, die sich selbst verneint, denn die Gesten sind es ja, die Benjamins Brecht-Lektüre zufolge im epischen Theater zitierbar zu sein haben: »›Gesten zitierbar zu machen‹, ist die wichtigste Leistung des Schauspielers [...].«<sup>45</sup> Dabei gilt es zu beachten, dass ›die Geste‹ bei Brecht

40 Vgl. Samuel Weber: »Die denkende Bühne«, übers. von Jonas Rosenbrück, in: *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, hg. von Leon Gabriel und Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2019, S. 249–272. Hier S. 260.

41 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 20.

42 Vgl. u.a. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 211–230.

43 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 16.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd. S. 19. Zum ›gestischen Prinzip‹ bei Brecht aus einer Perspektive des Theatermachens vgl. die ausführliche Studie von Hans Martin Ritter: *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986.

von Anfang an »als Kind zweier Väter« gesehen werden muss, das heißt, dass Benjamin diesen Begriff – genau wie auch die Figur Galy Gay – in erheblichem Maße mitprägt.<sup>46</sup>

Es ist darüber hinaus nicht allein Brechts Freund Benjamin, sondern noch ein weiterer Zeitgenosse beider, der sich insbesondere im Kontext des ›Überhörens‹ indirekt vernehmen lässt, nämlich Martin Heidegger. Dieser »evoziere«, so schreibt wiederum Jacques Derrida, an genau einer einzigen Stelle seines zeitgleich mit *Mann ist Mann* erschienenen Werks *Sein und Zeit* ›den Freund‹, nämlich an jener Stelle, die vom Hören handelt.<sup>47</sup> Hören wir also zunächst Heidegger selbst:

Das Hören ist für das Reden konstitutiv. Und wie die sprachliche Verlautbarung in der Rede gründet, so das akustische Vernehmen im Hören. Das Hören auf ... ist das existenziale Offensein des Daseins als Mitsein für den Anderen. Das Hören konstituiert sogar die primäre und eigentliche Offenheit des Daseins für sein eigenstes Seinkönnen, *als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt*.<sup>48</sup>

Der letzte Halbsatz, also die Spezifizierung des abstrakten Vermögens des Hörens »als Hören der Stimme des Freundes, den jedes Dasein bei sich trägt«, ist es, den Derrida seinem ursprünglich als Vortrag gehaltenen Text als Motto voranstellt und an dem er seine Überlegungen zum Verhältnis von ›Dasein‹, ›Freund‹, ›Stimme‹ und ›Hören‹ bei Heidegger entwickelt. Der Versuch einer Beschreibung des ›Freundes‹, wie er bei Heidegger auftaucht, erinnert dabei stark an das hier an ganz anderer Stelle bereits aufgetauchte ›Subjekt ohne Subjekt‹<sup>49</sup>, das sich in Diderots *Paradox* findet, sowie nicht zuletzt an jenen Galy Gay, dessen ›Identität‹ vollends paradox wird, wenn er seine eigene Leichenrede hält. Dazu gleich mehr.

»Alles sieht danach aus«, so zunächst noch einmal Derrida in Bezug auf das singuläre Erscheinen des ›Freundes‹ in Heideggers *Sein und Zeit*,

46 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 297.

47 Vgl. Jacques Derrida: »Heideggers Ohr. Philopolemologie (Geschlecht IV)«, in: ders.: *Politik der Freundschaft*, S. 411-492. Hier S. 416.

48 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen 2006 (19. Auflage), S. 163. (Hervorh. S. Sch.) Den hervorgehobenen Teil stellt Derrida als Motto seinem Text voran. Vgl. Derrida: »Heideggers Ohr«, S. 411.

49 Vgl. Lacoue-Labarthe: »Paradox und Mimesis«, S. 25.

als sei der Freund mehr als eine Figur, eine Gestalt unter anderen und daher geeignet eine exemplarische Rolle spielen [sic!] – weil er der *sans-figure*, der Gestaltlose und Gesichtslose oder, wie man im Französischen auch sagt, der *figurant* ist, der Statist, der niemand ist, um wer auch immer sein zu können: die exemplarische, also zugleich einzigartige und allgemeine Kon-figuration jedes möglichen anderen, jeder möglichen Figur, jeder möglichen Gestalt, jedes möglichen Gesichts oder vielmehr jeder möglichen Stimme des Anderen. Jede Stimme des anderen ist in gewisser Weise Stimme des Freundes, vertreten durch die Figur jeder Stimme des anderen, durch die Stimme des Freundes des *Daseins*\*. Denn nur das *Dasein*\* kann und muß einen Freund haben, der spricht. Nur das *Dasein*\* hat ein Ohr für den Freund, der spricht.<sup>50</sup>

›Der Freund, der spricht‹, so lässt sich Derridas Pointe zu Heidegger noch deutlicher in unseren Zusammenhang überführen, ist einer, der »gerade, weil er absolut nichts ist, [...] alles so vorzüglich sein [kann]«<sup>51</sup>. Hören wir also an dieser Stelle auch noch einmal Galy Gay, wenn er seine eigene Leichenrede hält:

Ich könnt nicht ansehen ohne sofortigen Tod  
 In einer Kist ein entleertes Gesicht  
 Eines gewissen, mir einst bekannt, von Wasserfläch her,  
 In die einer sah, der, wie ich weiß, verstarb.  
 Drum kann ich nicht aufmachen diese Kist.  
 Weil diese Furcht da ist in mir beiden, denn vielleicht  
 Bin ich der Beide, der eben erst entstand  
 Auf der Erde veränderlicher Oberfläch<sup>52</sup>

Auch hier erscheint, wie in Derridas Heidegger-Lektüre, ein »entleertes Gesicht«, ein »Gesichtsloser«, jedoch nicht als Anderer, als Freund, sondern als das eigene, aber zugleich andere Ich, als gleichsam unmögliche Repräsentation des eigenen Todes. Derrida indes kann diesen Zusammenhang noch weiter zuspitzen, wenn auch nur unter der Bedingung, dass dafür ein Zitat aus seinem Zusammenhang gerissen werden muss: »Der Freund ist derjenige und er ist in gewisser Hinsicht der einzige, der meinen eigenen Tod trägt,

50 Derrida: »Heideggers Ohr«, S. 430f. (Hervorh. i. O.)

51 Vgl. Diderot: *Paradox*, S. 36.

52 BBA 1729/53.

der schwanger geht mit diesem meinen eigenen und so im voraus ent-eigneten, mir im voraus genommenen Tod.«<sup>53</sup> Nur der Freund kann ›meinen‹ Tod tatsächlich erleben, insofern ist ›mein‹ Tod ›mir‹ enteignet und gehört dem Freund mehr als ›mir‹ selbst. ›Ich‹ trage damit den eigenen Tod nur vermittelt über den Freund bei mir.

Galy Gays Doppelexistenz als ›der Beides‹, als »der eine ich und der andere ich«<sup>54</sup>, als sein eigener Grabredner lässt sich vor diesem Hintergrund auch als Auseinandersetzung mit der absoluten Abwesenheit des ›Freundes‹ lesen, wie er laut Heidegger das ›Dasein‹ in Gestalt einer Stimme begleitet und wie er an der oben zitierten Stelle bei Derrida den eigenen Tod als Möglichkeit bei sich trägt. Insofern Galy Gay ein ›Dasein‹ in *statu nascendi* ist, »der Beide, der eben erst entstand«, ein »abgenabelt fledermäusig Ding, hangend/Zwischen Gummibäumen und Hütt«<sup>55</sup>, insofern er also ein ›Dividuum‹ ist, hat er (noch) kein Gegenüber, keinen Freund, keine Stimme, die ihn begleitet, und er erkennt dieses Dilemma selbst, wenn er jene gleichsam leitmotivischen und apodiktischen Sätze wiederholt, die sich durch das gesamte Stück verfolgen lassen: »Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen.«<sup>56</sup>

Dieser Anruf, die Apostrophe des Einen durch einen Anderen erfolgt dann, so können wir jetzt sagen, auf der Ebene der Kritik und Rezeption, nämlich durch Walter Benjamin, der Galy Gay als ›Dividuum‹ insofern mitkonstituiert, als er dessen Nein gleichsam ›über-hört‹ und in einer ›Dialektik im Stillstand‹ aufhebt, allerdings – und dieser Unterschied markiert ebenso die Differenz zwischen Heidegger und Derrida – als Schrift und als Zitat. Insofern diese Konstitution Galy Gays immer wieder aufgegriffen worden ist, sind Stück und Rezeption, Figur und Kommentar, der Eine und der Andere gleichsam ununterscheidbar geworden.

#### IV.1.3 ›Dividuum‹ und Zitierbarkeit ...

Nicht von ungefähr sind es das Lustspiel *Mann ist Mann* (in seiner ersten Fassung von 1926) und dessen Hauptfigur Galy Gay, an denen Benjamin *seine* Überlegungen zum epischen Theater entwickelt, die, so die hier zu verfolgende Hypothese, nichts weniger als eine Theorie des Zitats und der Zitier-

53 Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 35.

54 Vgl. BBA 1729/53.

55 BBA 1729/53.

56 Ebd.

barkeit darstellen.<sup>57</sup> Dass es ferner gerade Zitate und der Akt des Zitierens sind, die zentrale Elemente dessen darstellen, was Brecht unter ›Verfremdung‹ versteht, möglicherweise sogar *das* paradigmatische Verfahren der Verfremdung, darauf weist in jüngerer Zeit Georges Didi-Huberman hin:

Verfremden hieße so: Zeigen, indem man zeigt, dass man zeigt, und dadurch das, was man zeigt, abtrennt – um seine komplexe dialektische Natur umso besser aufzeigen zu können. In diesem Sinne gilt also: *Verfremden heißt Montieren*, was wiederum bedeutet, die Evidenzen auseinanderzunehmen, um so die Differenzen visuell und zeitlich besser nebeneinanderstellen zu können. In der Verfremdung rücken die Einfachheit und die Einheit der Dinge in die Ferne, während ihre Komplexität und ihre dissoziierte Natur in den Vordergrund treten. Ebendies bezeichnet Brecht als eine *Kunst der Historisierung*: eine Kunst, die die Kontinuität der Narrationen unterbricht, ihre Differenzen aus ihnen herausholt und durch die komponierende Zusammenstellung dieser Differenzen den wesentlich »kritischen« Charakter aller Historizität wiederherstellt. Verfremden heißt, sich darauf zu verstehen, sein visuelles oder narratives Material als eine *Montage von Zitaten* zu behandeln [...].<sup>58</sup>

Diese »Montage von Zitaten« ist, wie schon erwähnt worden ist, in direkter und vielfacher Weise mit Benjamin verbunden. Brechts Entwurf eines anderen ›Subjekts‹, nämlich des ›Dividuums‹ einerseits und Benjamins kritische Zitierpraxis respektive seine zitierende Kritik andererseits können gar nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Die Texte beider Autoren sind

---

57 Vgl. die detaillierten Lektüren zu Benjamins Auseinandersetzung mit Brecht in: Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 19-184. Spätestens an dieser Stelle scheint der Hinweis nötig, dass der wichtigste Referenztext dieser Arbeit, wenn es um Brecht und Benjamin geht, der eben erwähnte ist. Aus zweierlei Gründen wird hier nur ab und zu direkt darauf verwiesen: 1. Aufgrund der zu großen, zuweilen unheimlichen Ähnlichkeit der Fragen, die beiden Arbeiten zugrunde liegen. Eine zu große Nähe verunmöglicht das eigene Herantasten an den Gegenstand, auch und gerade mit dem zeitlichen Abstand, der zwischen beiden Arbeiten liegt. 2. Es erscheint uns kaum möglich, an die Materialfülle anzuschließen, die sich dort findet, weshalb es aus pragmatischen Gründen geboten scheint, sich erst recht auf – hoffentlich paradigmatische – Einzelaspekte zu beschränken. Die Frage, wie unter diesen Umständen zu zitieren sei, ist mithin keine leichte. Das heißt jedoch nicht, dass wir in allen Punkten zu denselben Ergebnissen kommen. Die Diskussion von Galy Gays Nein mag dafür ein Beispiel sein.

58 Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, übers. von Markus Sedlaczek, Paderborn 2011, S. 80. (Hervorh. i. O.)

in derart hohem Maße aufeinander verwiesen und selbst in geradezu unerschöpflicher Weise zitierbar, dass sie ferner als paradigmatisches Beispiel und Zeugnis einer radikalen ›Politik der Freundschaft‹ betrachtet werden können.<sup>59</sup> Wie das?

In seiner *Politik der Freundschaft* zeichnet Jacques Derrida, den wir auch hier befragen wollen, die ›Geschichte‹ einer Philosophie respektive Politik der Freundschaft nach, die, so seine radikale Pointe, aus nichts anderem als Zitaten besteht, und entwickelt daran zugleich den Entwurf einer anderen, einer kommenden Demokratietheorie und, in Abgrenzung zu Carl Schmitt, eines anderen Begriffs des ›Politischen‹. Im letzten Kapitel seiner Arbeit formuliert Derrida dort diejenige Frage, welche seiner Ansicht nach übrig bleibt, nachdem alle bisherigen Kategorien zur Definition der Freundschaft (von ihm) dekonstruiert worden sind:

Die Frage, die bleibt und von der man sich fragen kann, was von ihr bleibt, nachdem die gerade genannten Stimmen ertönt sind, ist eine Frage, deren Neuheit wir die Form erhalten [sic!], die Platon ihr in dem Augenblick, da er die Konsequenzen aus einem Scheitern zieht, im *Lysis* gegeben hat. Nicht »Was ist die Freundschaft«, sondern: Was ist der Freund? Wer ist der Freund? Wer ist es? Wer ist er? Wer ist sie? *Wer*, da doch, wie man sehen wird, alle Kategorien und Axiome, die den Freundschaftsbegriff in seiner Geschichte konstituiert haben, sich als morsch erwiesen haben: das Subjekt, die Person, das Ich, die Anwesenheit, die Familie und die Vertrautheit, die Wesensverwandtschaft, die Zugehörigkeit (*oikeiotes*) oder die Nähe, also eine bestimmte Wahrheit und ein bestimmtes Gedächtnis, der Verwandte, der Bürger und die Politik (*polites* und *politeia*), selbst der Mensch – und, natürlich, der Bruder, der all das kapitalisiert.<sup>60</sup>

Nicht die allgemeine, die ›essentialistische‹ Frage nach der Freundschaft, sondern die konkrete Frage nach ›dem Freund‹ als einer Singularität bleibt also übrig. Derrida, so viel sei noch gesagt, geht es im Folgenden um die Denkmöglichkeit eines »Überschreitens des menschlichen Maßes«, um »die Erfahrung einer gewissen Unmenschlichkeit«. <sup>61</sup> Beides ist uns bereits in Gestalt

59 Umfangreiches Material und eine ausführliche Darstellung der Freundschaft zwischen Benjamin und Brecht finden sich in: Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a.M. 2004.

60 Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 392. (Hervorh. i. O.)

61 Vgl. ebd. S. 393.

von Heideggers ›Dasein‹ und Brechts ›Dividuum‹ Galy Gay begegnet. Darüber hinaus jedoch ist jene ›Politik der Freundschaft‹ Derridas zugleich eine Theorie der Zitierbarkeit, das heißt, sie manifestiert sich nicht so sehr im *Logos*, in der physischen Präsenz und der ›Abstammung‹, wie er selbst sagt, sondern – wie könnte es bei Derrida anders sein? – in der Schrift und damit einhergehend in der (radikalen) Differenz. (Es ließe sich im Anschluss an Benjamin auch sagen: im Gestischen und im Zitat.) In jedem Fall zeigt sie sich in der ›Zitierbarkeit‹ als unendlichem und damit radikal offenem Potential der Anknüpfung an bereits Geschriebenes und Gegebenes.

Dass Brechts episches Theater von jenen ›zitierbaren Gesten‹ getragen wird, die Benjamin seinerseits fleißig zitiert, heißt dann auch, dass es eines ist, das sich dem ›Logozentrismus‹ und dem ›Schematismus der Abstammung‹, um *avant la lettre* mit Derrida zu sprechen, entgegensetzt:<sup>62</sup>

›Gesten zitierbar zu machen‹, ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können, wie ein Setzer die Worte. [...] Es ist das oberste Gebot dieses Theaters, daß ›der Zeigende‹ – das ist der Schauspieler als solcher – ›gezeigt werde‹.<sup>63</sup>

Das epische Theater, wie es sich insbesondere in Brechts frühen Stücken und exemplarisch in *Mann ist Mann* manifestiert und von Benjamin dargestellt, ja, geradezu durch ihn ›definiert‹ und miterfunden wird, wäre damit eine frühe Form der Dekonstruktion (als Zitierbarkeit) und zugleich deren Praxis – allerdings nur unter Einbezug jenes Benjamin, dessen Brecht-Lektüre bereits eine ›zitierende‹, ›über-setzende‹ und damit distanzierende, mithin eine das Nicht-Identische und die Differenz um jeden Preis verteidigende ist:

Benjamin setzt sich, kaum merklich manchmal, kaum zu übersehen in anderen Fällen, mit Brecht auseinander. Keineswegs kritiklos, keineswegs Brechtfürchtig oder mit ihm um die radikalere Position wettstreitend, entwickelt er vielmehr in der Auseinandersetzung mit Brecht eine der komplexesten Theorien eines Theaters der Nicht- oder A-Identität. Im Moment einer zunehmenden Polarisierung und Konfrontation hält er [...] in der Theorie an der Möglichkeit von Differenz fest, liefert mit der Kritik des Brechtschen

62 Vgl. die entsprechenden Begriffe Derridas in der *Grammatologie* sowie in der *Politik der Freundschaft*.

63 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 19.

Theaters das Modell einer anderen Kritik – und vielleicht auch eines anderen Theaters.<sup>64</sup>

Der Freund, so lässt sich im Hinblick auf die von Derrida aufgeworfene Frage und unter Einbezug der Benjamin'schen Praxis eine mögliche Antwort formulieren, ist derjenige, der in solcher Weise an der Möglichkeit von Differenz, von Kritik gar noch der Kritik selbst festhält, auch und gerade im Modus des verfremdenden Zitats und im Offenhalten weiterer, insbesondere auch kritischer Zitierbarkeit.

Dass es darüber hinaus einen inneren Zusammenhang im Denken Benjamins und Brechts einerseits sowie Derridas andererseits gibt, welcher sich gerade im Konzept des ›Zitats‹ zeigt, darauf hat in jüngster Zeit auch Judith Butler aufmerksam gemacht. In ihrem Vortrag mit dem Titel *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (der seinerseits ein Zitat ist) interessiert sie sich im Kern für Fragen der politischen Handlungsfähigkeit unter den Bedingungen des Wegfalls aller »Stützen«, wie sie sagt, und stützt sich in ihren Überlegungen, die auch Fragen der Genderperformativität miteinbeziehen, selbst auf genau diejenigen Autoren, welche uns auch hier vornehmlich beschäftigen, nämlich Walter Benjamin und Bertolt Brecht sowie Jacques Derrida, ferner auch Franz Kafka und Hannah Arendt. Die zentralen Fragen und ihre Herangehensweise an diese formuliert sie folgendermaßen:

Kommen wir also erneut auf jenes dringliche theoretische Problem zurück: Was geschieht mit dem Handeln, wenn die Bedingungen seiner Autorisierung und seine Stützen wegfallen? Welche Form nimmt das Handeln an, wenn es radikal ungestützt bzw. ent-authorized ist? Und was hat dies mit dem Verhältnis von Performanz und sozialer Verkörperung zu tun?

Um mich diesen Fragen zu nähern, möchte ich das Verhältnis zwischen dem Zitat und der Geste in Walter Benjamins Auseinandersetzung mit Brechts epischem Theater in Betracht ziehen. Dies mag weit hergeholt erscheinen; aber erinnern wir uns daran, dass Derridas eigene Kritik an Austin auf einer Vorstellung von Zitathaftigkeit beruht, die in Benjamins auf das Moment des Zitats fokussierenden Lektüren von Brecht und Kafka ihren Widerhall findet. Der Begriff des Zitats ist in Benjamins Überlegungen nicht so sehr mit dem Sprechakt als vielmehr mit der Geste verbunden.<sup>65</sup>

64 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 43.

65 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 49f.

Weiter vermutet Butler, dass auch Derridas Überlegungen zur Zitathaftigkeit von Sprechakten und deren Bruch mit dem Kontext tatsächlich direkt von Benjamins Beschreibung des epischen Theaters beeinflusst worden ist. Ob sich dafür konkrete Belege finden lassen, interessiert uns hier weniger als die Tatsache, dass der von uns herausgestellte Bezug zwischen Benjamins Überlegungen zu Brecht einerseits und Derrida andererseits von Butlers Ausführungen bestätigt wird und eine aktuelle Dimension gewinnt.

Wir wollen an dieser Stelle noch einmal explizit daran erinnern, wer der wohl wichtigste philosophische Vorläufer der Dekonstruktion ist, auf den sich diese gleichwohl in kritischer Absicht bezieht, nämlich Martin Heidegger. Zur selben Zeit, in der Brechts Galy Gay die Theaterbühne betritt, betritt das Heidegger'sche ›Dasein‹ die Bühne der Philosophiegeschichte:<sup>66</sup> *Sein und Zeit* erscheint 1927 und ebenso Heideggers Marburger Vorlesung über die *Grundprobleme der Phänomenologie*.<sup>67</sup> Ohne hier auch nur annähernd eine hinreichende Heidegger-Auseinandersetzung leisten zu können, sei daran erinnert, dass das Heidegger'sche ›Dasein‹ ein von Grund auf unbestimmtes und dezentriertes, dabei aber paradoxerweise zugleich ›es selbst‹, genauer es selbst »als In-der-Welt-sein, das erkennt«, ist.<sup>68</sup> Bereits Heidegger selbst erweist sich bei der Beschreibung seines ›Daseins‹ im § 13 von *Sein und Zeit* über das ›Welt-erkennen‹ (und auch schon zu Beginn von *Sein und Zeit*) darüber hinaus als ein ›Grammatologe‹, wenn er gleich zu Anfang statt eines Objekts im Satz eine Leerstelle setzt und diese in Form desjenigen Satzzeichens markiert, welches wie kein anderes Unbestimmtheit, Offenheit und Flüchtigkeit darstellt – der drei Punkte, den »Spuren subversiven Denkens«<sup>69</sup>:

Im Sichrichten auf ... und Erfassen geht das Dasein nicht etwa erst aus seiner Innensphäre hinaus, in die es zunächst verkapselt ist, sondern es ist seiner primären Seinsart nach immer schon »draußen« bei einem begegnen-

66 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 196-199.

67 Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1975.

68 Vgl. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 62.

69 Vgl. dazu Christine Abbt: »Die Auslassungspunkte. Spuren subversiven Denkens«, in: dies., Tim Kammasch (Hg.): *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld 2009, S. 101-116. Hier insb. S. 102: »Während Heideggers Werk *Sein und Zeit* mit ihnen beginnt und Derridas *Grammatologie* die zentrale Frage nach dem Ursprung mit ihnen enden lässt, sucht man in vielen philosophischen Texten vergebens nach ihnen.« Zu ergänzen wäre hier noch die *Politik der Freundschaft*, die ebenfalls mit Auslassungspunkten endet. Vgl. Derrida: *Politik der Freundschaft*, S. 409: »O Freunde, Demokraten ...«.

den Seienden der je schon entdeckten Welt. Und das bestimmende Sichaufhalten bei dem zu erkennenden Seienden ist nicht etwa ein Verlassen der inneren Sphäre, sondern auch in diesem »Draußen-sein« beim Gegenstand ist das Dasein im rechtverstandenen Sinne »drinnen«, d.h. es selbst ist es als In-der-Welt-sein, das erkennt.<sup>70</sup>

Wir verlassen Heidegger an dieser Stelle wieder und behalten im Blick, dass das ›Dasein‹, wie es sich hier zeigt, in seiner Struktur paradox ist: drinnen und draußen, dezentriert und bei sich, beim anderen und es selbst. Wir werden darauf zurückkommen.

Die Besonderheit der Freundschaft zwischen Benjamin und Brecht hat unter vielen anderen sehr früh bereits Hannah Arendt erkannt und auch die Bedeutung der ›Zitierbarkeit‹ für diese Konstellation.<sup>71</sup> In ihren zwei Essays über Brecht und Benjamin bezeichnet sie diesen als ›Meister‹ im Umgang mit der Vergangenheit, denn, so Arendt:

Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition. Walter Benjamin wußte, daß Traditionsbruch und Autoritätsverlust irreparabel waren, und zog daraus den Schluß, neue Wege für den Umgang mit der Vergangenheit zu suchen. In diesem Umgang wurde er ein Meister, als er entdeckte, daß an die Stelle der Tradierbarkeit der Vergangenheit ihre Zitierbarkeit getreten war, an die Stelle ihrer Autorität die gespenstische Kraft, sich stückweise in der Gegenwart anzusiedeln und ihr den falschen Frieden der gedankenlosen Selbstzufriedenheit zu rauben.<sup>72</sup>

Dies kann mitunter ebenfalls als Formulierung einer radikalen Theorie der Zitierbarkeit, eben einer frühen Form der ›Dekonstruktion‹ gelesen werden, die dann – wie bereits gesagt – auch eine komplexe Theorie der Freundschaft (und womöglich deren Unmöglichkeit) und damit einhergehend, Derrida folgend, unweigerlich auch eine radikale (und daher womöglich auch unmögliche) Demokratietheorie wäre. ›Wäre‹ deshalb, weil es sich gerade um keine ausformulierten Theorien handelt, sondern um konkrete, mithin singuläre Beschreibungen und eine reflektierende Praxis, die jedoch Elemente ei-

70 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 62.

71 Vgl. noch einmal Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Hier werden wir uns jedoch vornehmlich auf den Begriff der ›Zitierbarkeit‹ konzentrieren, der dort weniger prominent auftritt.

72 Hannah Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*, München 1971, S. 49.

ner Theorie enthalten. Arendt spricht nämlich nicht davon, dass Benjamin Traditionsbruch, Autoritätsverlust und Zitierbarkeit der Vergangenheit postuliere, sondern davon, dass er davon gewusst habe und jene entdeckt habe. Das heißt, dass es sich, wenn man Arendt in ihrer Deutung folgt, bei Benjamins Praxis um verallgemeinerbare, theoriefähige Entdeckungen und keine bloß ›subjektive‹ Auseinandersetzung handelt. Gleichwohl bleibt die Theorie implizit, sie wird als Theorie nicht ausformuliert.

Wenn nun aber die ›Dekonstruktion‹ als Theorie und Verfahren – in unserem Zusammenhang hier bislang vor allem vertreten durch Derridas *Grammatologie* und die *Politik der Freundschaft* – diejenige denkerische Praxis darstellt, welche jenen radikalen Entwürfen (von Brecht und Benjamin) am nächsten kommt, sie aber *nolens volens* auf Heidegger ›zurückgeht‹ (dessen Verstrickung in den Nationalsozialismus hinlänglich bekannt ist und hier nicht weiter erörtert zu werden braucht), wenn auch in kritischer Weise, dann stellt sich die grundsätzliche Frage nach den ideengeschichtlichen Verstrickungen in jenen Jahren der Zwischenkriegszeit, in denen die Ansätze zu den oben schlaglichtartig beleuchteten Ideen und Konstellationen nahezu zeitgleich aufgetaucht sind.<sup>73</sup> Ihre konkreten Versuche der ›Destruktion‹ der Autorität der Vergangenheit eint – so lautet hier zunächst die irritierende Feststellung – Brecht, Benjamin und Heidegger mehr, als dass diese sie trennen würden.

Es ist dann auch keineswegs überraschend, dass sich gerade in einem Text Hannah Arendts über die Freunde Brecht und Benjamin diese unheimliche Ähnlichkeit sogar sprachlich manifestiert, denn liest man nur den ersten Satz des oben zitierten Abschnitts, so könnte es auch um den Einstieg zum Heidegger'schen Verfahren der ›Destruktion‹ gehen:

---

73 Es bliebe noch in den Blick zu nehmen, wer darüber hinaus explizit oder implizit zu diesen ideengeschichtlichen ›Verstrickungen‹ gehört. Zu nennen wären unter vielen anderen mit Sicherheit Franz Kafka und Robert Musil einerseits, außerdem Carl Schmitt andererseits. Eine These zur Bedeutung Carl Schmitts in diesem Zusammenhang lässt sich ausführlich nachlesen in: Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Eine Gegenthese in Bezug auf das Verhältnis Schmitt/Brecht entwickelt wiederum Dong-Min Choi: *Die Literatur des Ausnahmezustandes bei Bertolt Brecht (1929–32)*, in: Brecht – Werk und Kontext, hg. von Jürgen Hillesheim, Bd. 5, Würzburg 2018. Einen originären Versuch, ein einzelnes Jahr dieser hochverdichteten Zeit – nämlich dasjenige der Uraufführung von *Mann ist Mann*, der Entstehung von *Sein und Zeit* sowie auch der postumen Publikation von Kafkas *Schloß*-Roman durch Max Brod – in seiner ganzen Breite zu erfassen, unternimmt Hans Ulrich Gumbrecht: *1926: Ein Jahr am Rand der Zeit*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2003.

Negierend verhält sich die Destruktion nicht zur Vergangenheit, ihre Kritik trifft das »Heute« und die herrschende Behandlungsart der Geschichte der Ontologie, mag sie doxographisch, geistesgeschichtlich oder problemgeschichtlich angelegt sein. Die Destruktion will aber nicht die Vergangenheit in Nichtigkeit begraben, sie hat *positive* Absichten; ihre negative Funktion bleibt unausdrücklich und indirekt.<sup>74</sup>

Zum Vergleich noch einmal der erste Satz Arendts, an den sich der Heidegger'sche Abschnitt nahtlos anfügen ließe: »Sofern Vergangenheit als Tradition überliefert ist, hat sie Autorität; sofern Autorität sich geschichtlich darstellt, wird sie zur Tradition.«<sup>75</sup> Arendt jedoch spricht hier, wir haben es oben bereits gesehen, nicht über Martin Heidegger, sondern über Walter Benjamin, und zwar insbesondere über den Brecht nahestehenden Benjamin. Gleichwohl bleibt die von uns hier angedeutete ›Ummontierung‹ der Zitate als Möglichkeit bestehen und unterstreicht einmal mehr die unheimliche Nähe von Brecht und Benjamin zu Heidegger.<sup>76</sup>

Bereits in seinem ersten *Versuch über Brecht* 1930 hatte wiederum Benjamin, auch hier bezüglich der ›Ummontierung‹ Galy Gays aus *Mann ist Mann*, geschrieben:

Die Ummontierung, von der hier die Rede ist – wir hörten schon, wie Brecht sie als literarische Form proklamiert. Das Geschriebene ist ihm nicht Werk, sondern Apparat, Instrument. Es ist, je höher es steht, desto mehr der Umformung, der Demontierung und Verwandlung fähig. Die Betrachtung der großen kanonischen Literaturen, vor allem der chinesischen, hat ihm gezeigt, daß der oberste Anspruch, der dort an Geschriebenes gestellt wird, seine Zitierbarkeit ist. Es sei angedeutet, daß hier eine Theorie des Plagiats gegründet, bei der den Witzbolden sehr schnell der Atem ausgehen wird.<sup>77</sup>

Benjamin bringt nicht nur Galy Gays ›Ummontierung‹ in einen direkten Zusammenhang mit der Praxis des Zitierens als einer eigenständigen literari-

74 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 22f. (Hervorh. i. O.)

75 Arendt: *Benjamin*, Brecht, S. 49.

76 Vgl. dazu Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 196f. Die dort von Derrida zitierte Überlegung, dass der Faschismus als Möglichkeit bereits in der Demokratie selbst angelegt sein könnte, und die Frage danach, welche Schlüsse daraus zu ziehen sind, ist womöglich der Fluchtpunkt, auf den die hier herausgestellte Nähe hinausläuft.

77 Benjamin: »Bert Brecht«, S. 15.

schen Form, sondern äußert selbst die These, dass es sich dabei gar um die Begründung einer Theorie handele – jedoch keine des Zitats, sondern eine des Plagiats.<sup>78</sup> Dass dabei »den Witzbolden sehr schnell der Atem ausgehen wird«, ist vor dem Hintergrund jener Radikalität der Zertrümmerung des ›Subjekts‹ und der ›Person‹ im und als Zitat, wie sie sich insbesondere in *Mann ist Mann* und der davon kaum zu trennenden Lektüre Benjamins zeigt, dahingehend zu lesen, dass es in jener ›Theorie‹ keinen Unterschied mehr zwischen Zitat und Plagiat, zwischen Ummontierung und Verwandlung, mithin in letzter Konsequenz auch keinen zwischen Theorie und Praxis geben dürfte – weshalb wir den Begriff gerade oben veruneigentlicht und in einfache Anführungszeichen gesetzt haben. Was Benjamin hier nur ›anzudeuten‹ vorgibt, dies aber durch den unvermittelten Wechsel des Begriffs vom ›Zitat‹ zum ›Plagiat‹ zugleich theoretisch radikalisiert, das sind die Engführung und das Aufeinanderverwiesensein von Subjekt und Schrift respektive von ›Dividuum‹ und Zitat als deren, wenn man so will, gleichursprüngliche Derivate.

Damit lässt sich sagen: »[D]en Witzbolden [wird] sehr schnell der Atem ausgehen«<sup>79</sup>, weil jene »Theorie des Plagiats«, die Benjamin heraufbeschwört, konsequenterweise weder eine Theorie sein würde noch Plagiate zum Gegenstand hätte, insofern diese auf klassische Subjekte, mithin ›Individuen‹ und eindeutige geistige Eigentumsverhältnisse angewiesen sind. Gibt es jedoch nur noch ›Dividuen‹ und Zitate, ist alles zum Sprachmaterial geworden, sind diese Unterscheidungen hinfällig, auch, wie bereits gesagt, jene zwischen Theorie und Praxis, und zuletzt auch jene zwischen Metasprache und Objektsprache.

»Das Geschriebene«, von dem Benjamin an dieser Stelle konkret spricht, ist schließlich nichts anderes als die Figur Galy Gay, die damit – durch Vermittlung und Bearbeitung Benjamins – zum Sprachmaterial, gar selbst zu einer Geste und eben zum Zitat und dessen Potentialität: der Zitierbarkeit geworden ist.<sup>80</sup> So gesehen ist ›Galy Gay‹ nichts anderes als eine Chiffre für

78 Zur in diesem Zusammenhang nicht uninteressanten Geschichte des Plagiats, in der auch Brecht eine Rolle spielt, vgl. Philipp Theisohn: *Plagiat: Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009, insb. S. 446-459.

79 Vgl. Benjamin: »Bert Brecht«, S. 15.

80 Vgl. dazu auch die damit korrespondierenden Überlegungen zur Geste von Giorgio Agamben: »Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.« Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, übers. von Elisabetta Fontana-Hentschel, in: *Postmoderne und Politik*, hg. von Jutta Georg-Lauer, Tübinger Beiträge zu Philosophie und Gesellschafts-

jene Potentialität der Sprache, in die er selbst verstrickt ist, auch und gerade dann, wenn er Nein sagt: die Zitierbarkeit.<sup>81</sup>

Dass sich Brecht, wenig überraschend, in sehr viel pragmatischerer Weise dieses Verhältnisses auch selbst bewusst war und es auf paradoxe Weise produktiv gemacht hat, darauf verweist Philipp Theisohn in seiner Geschichte des Plagiats:

Der Kapitalismus vernichtet das Kunstwerk als individuelle Ausdrucksform, während er zugleich ausgerechnet an dieser Ausdrucksform festhält. Der Autor, der Eigentümer, der Rechteinhaber, das Urheberrecht überhaupt – das sind alles notwendige Maskierungen eines Systems, das am allerwenigsten an der Persönlichkeit von Kunst interessiert ist, denn diese Persönlichkeit ist nicht marktfähig. Marktfähig aber ist allein das, was (wir lernen dazu) technisch reproduzierbar ist, das, was keine ›Echtheit‹ an sich trägt, die sich gegen die Vermassung sperrt – und das dennoch eine individuelle Erscheinungsform annehmen kann. Gefragt ist also der Schein der Authentizität – das ist der Widerspruch und nach Brecht die Realität der bürgerlichen Kunst. Der Anspruch des revolutionären Künstlers muss es somit sein, diese Scheinrealität aufzuheben, zu *sagen, was ist*.<sup>82</sup>

#### IV.1.4 Notwendiges *Postscriptum*: Aktualität

Dass es sich bei Brechts in jeder Hinsicht radikalem Entwurf eines ›neuen‹, ›ummontierten‹ Subjekts nicht um ein normatives, sondern ein deskriptives (und damit zugleich kritisches) Konzept respektive eine experimentelle ästhetische Auseinandersetzung handelt und jener somit von einer ausgepräg-

---

kritik, Bd. 4, Tübingen 1992, S. 97-107. Hier S. 106. Die Metapher des Tanzes ist insofern passend gewählt, als sich insbesondere die Tanelemente improvisierter Tänze – zu denken wäre an den Tango Argentino – als Gesten verstehen lassen, die schon deshalb eine Potenz aufrechterhalten müssen, weil die Ausführung der jeweiligen Elemente von der gelungenen Kommunikation und Verbindung der beiden Tänzer abhängt; die Bewegungen sind zwar frei improvisiert, folgen aber dennoch einer körpersprachlichen Grammatik und einem Vokabular. Jene Gesten, die für das Gegenüber den Impuls zur Ausführung geben, müssen verstehbar und mithin ›zitierbar‹ sein, gleichzeitig – und das ist das Entscheidende – tanzt im Tanz selbst immer auch die Möglichkeit, etwas anders zu machen.

81 Vgl. auch Samuel Webers Rede von der Bühne des epischen Theaters als einer »scene of citability« in: Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004, S. 45.

82 Theisohn: *Plagiat*, S. 454f. (Hervorh. i. O.)

ten Sensibilität für die Tendenzen seiner Zeit zeugt, sollte eigentlich selbstverständlich sein, wird hier jedoch noch einmal explizit betont. Die Ähnlichkeit Galy Gays als ›Dividuum‹ mit dem nicht erst seit kurzem affirmativ propagierten ›neoliberalen‹ Subjekt, dessen ›Identität‹ gleichsam nur noch aus einzelnen ›Kompetenzen‹ und Konsumententscheidungen besteht, liegt auf der Hand: Keine feste Persönlichkeit, keine eigene Geschichte, schwache soziale Bindungen, Entwurzelung, grenzenlose Flexibilität und Fremdverwertbarkeit (sprich: ›Zitierbarkeit‹, nicht zuletzt auch im juristischen Sinne) sowie die Anpassungsfähigkeit an permanent wechselnde äußere Verhältnisse legen den Schluss nahe, dass wir es bei Galy Gay mit einer sehr frühen Figuration dessen zu tun haben, was heute mitunter – ebenfalls in der Regel affirmativ und keineswegs kritisch – als ›Humankapital‹ bezeichnet wird.<sup>83</sup>

Auch die soziale und politische Situation, in der sich die Figur im Stück bewegt, passt ausgesprochen konsequent zu diesem Kontext: Es herrscht Krieg (und damit ein dauerhafter und der denkbar radikalste Ausnahmezustand); die ›Logik‹ von *Mann ist Mann* ist *notabene* die des Krieges *und* die der Ökonomie<sup>84</sup> (in heutiger Terminologie: die des ›Marktes‹), und das nicht etwa nur in kontingenter Weise, sondern weil die Logik des Krieges und die Logik des Marktes *per se* dieselbe sind: Mann ist Mann, der Einzelne ist absolut austauschbar, seine Singularität ist ohne Bedeutung. Was zählt, ist allein seine Verwertbarkeit (im Krieg/auf dem Markt) als Einzelner, als Individuum.<sup>85</sup> Darin allerdings liegt jedoch zugleich das Widerstandspotential

---

83 Die Literatur zum Themenkomplex ›Neoliberalismus‹ und dem damit einhergehenden Menschenbild, das eng mit dem hier bereits durch die Forschungsliteratur thematisierten ›Behaviorismus‹ zusammenhängt, ist mittlerweile derart umfangreich, dass hier nicht *en detail* darauf eingegangen werden kann. Exemplarisch seien drei einschlägige Titel genannt, die in vielfacher Weise auf historische und systematische Zusammenhänge eingehen: Brown: *Die schleichende Revolution*; Philip Mirowski: *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, übers. von Felix Kurz, Berlin 2015; sowie der für unseren Zusammenhang sehr aufschlussreiche Aufsatz von Jochen Krautz: ›Bildung als Anpassung?‹ Krautz thematisiert explizit die Tatsache, dass eine ökonomisierte Bildung, wie sie der real existierende ›Neoliberalismus‹ (über den Begriff lässt sich freilich ausführlich streiten, wozu hier jedoch nicht der Ort ist) propagiert und durchsetzt, letztlich eine militarisierte Bildung ist: Grenzenlos anpassungsfähig zu sein heißt, kriegstauglich zu sein. ›Humankapital‹ lässt sich auf dem ›Markt‹ ebenso gut verwerten wie im Krieg. Für diejenigen, die davon profitieren, ist dies im Wortsinne gleichgültig – und sogar zu begrüßen.

84 Vgl. dazu auch Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 204f.

85 Vgl. noch einmal Krautz: ›Bildung als Anpassung?‹

Galy Gays, denn als ›Dividuum‹ ist er bereits das Derivat dessen, was wir seit Margaret Thatchers berühmter Aussage aus dem Jahr 1987 als Mantra des ›Neoliberalismus‹ kennen: »[...] who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families [...].«<sup>86</sup> Wenn es keine Gesellschaft gibt, sondern nur Individuen, die sich maximal zu Familien zusammenschließen können, wo ist dann das ›Dividuum‹ zu verorten? Ist Galy Gay nicht gerade deshalb ein solches, weil es eben doch eine Gesellschaft gibt oder vielmehr sogar mehrere, einander womöglich widersprechende Gesellschaften?

Dass Brecht sein Stück mehrfach umgearbeitet hat und den Bezug zum seinerzeit aufziehenden Faschismus später selbst thematisiert hat, zeugt indes gerade von dessen gleichsam vorausseilender Wahrnehmung zentraler und weitreichender gesellschaftlicher Entwicklungen. 1936, also zehn Jahre nach der ersten Fassung und als er sich selbst bereits seit drei Jahren im Exil befindet, stellt er fest: »Die Verwandlung des Kleinbürgers Galy Gay in eine ›menschliche Kampfmaschine‹ kann statt in Indien in Deutschland spielen. Die Sammlung der Armee zu Kilkoa kann in den Parteitag der NSDAP zu Nürnberg verwandelt werden.«<sup>87</sup> In welchen Kontext, so drängt sich außerdem die Frage auf, müsste das Stück heute gestellt werden?

Brechts Feststellungen sind dann auch keineswegs eine Revision oder eine Umdeutung des eigenen Stücks, wie dies etwa noch Ralf Simon herauszulesen meint, und das noch dazu aufgrund der geradezu grotesken Unterstellung, die erste Fassung des Stücks sei von Brecht als »marxistisches Heroenstück« (was auch immer das sein mag) konzipiert worden, was aus der von ihm als Beleg angeführten Textstelle aus Brechts Vorrede von 1927 nicht einmal mit viel Phantasie abzuleiten ist.<sup>88</sup> Vielmehr ist Brechts oben zitierter

86 Vgl. Margaret Thatcher: »Interview for *Woman's Own* (no such thing as society)«, in: <https://www.margarethatcher.org/document/106689> (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).

87 Hier zitiert nach der ›alten‹ Gesamtausgabe der Werke Brechts: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 17, hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1967, S. 987. (Im Folgenden werden alle aus dieser Ausgabe zitierten Texte folgendermaßen nachgewiesen: BBCW Bandnummer, Seitenzahl.)

88 Vgl. Ralf Simon: »Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*«, in: *Brecht 100 <=> 2000*, hg. von John Rouse, Marc Silberman und Florian Vaßen, Das Brecht-Jahrbuch/The Brecht Yearbook 24 (1999), S. 277-290. Hier S. 286: »Wenn Brecht in seinem Stück *Mann ist Mann* die Ummontierung von Galy Gay in Jeraiah Jip als marxistisches Heroenstück versteht und ein paar Jahre später am selben Stück die Identität mit der faschistischen Gehirnwäsche entdeckt, dann dürfen wir uns vielleicht erlau-

Kommentar zu seinem eigenen Stück die Konsequenz aus der Tatsache, dass das Stück von Beginn an eine »sehr frühe, überraschend genaue Auseinandersetzung mit einem zentralen Mechanismus des Faschismus«<sup>89</sup> ist, und es zeugt von, man kann sagen, sehr viel Mut und Haltung, dass er dies 1936 auch offen formuliert. Es gilt für *Mann ist Mann* also vielmehr: »Gezeigt wird der zerstörerische ›Immanentismus‹, der sich aus selbst nicht mehr hinterfragten Totalitätsbehauptungen ergibt, wo diese zum Gesetz erhoben werden.«<sup>90</sup> Eben: ›Mann ist Mann‹, der Satz der Identität und mithin eine Tautologie als Totalität.

Anders gesagt: Es geht dort nicht ausschließlich um den konkreten Faschismus der Dreißigerjahre, sondern um die grundlegenden Strukturen faschistischer Ideologien und Bewegungen, die sich durch nicht mehr hinterfragte und nicht mehr hinterfragbare Totalitätsbehauptungen auszeichnen und in ganz unterschiedlichem Gewand auftreten können. Genau aus diesem Grund – also nicht als historisches Dokument, sondern als präzise Auseinandersetzung mit faschistischen Strukturen, in welcher Gestalt oder Zeit auch immer – ist das Stück gerade heute wieder von herausragendem Interesse.<sup>91</sup>

---

ben, beide Gestalten in das Verlachen zu verabschieden: das Problem, den Faschismus und die Lösung, den Marxismus.«

89 Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 203f.

90 Ebd.

91 Wie brisant das Thema des ›Umbaus‹ von Menschen gerade heute wieder ist, macht auch der folgende Aufsatz von Silja Graupe deutlich, der die historischen und ideologischen Grundlagen des sogenannten ›Change-Managements‹ aufzeigt, das, so zeigt sie auf, strukturell und methodologisch und damit ganz unabhängig von den konkreten Implikationen nichts anderes als ›Gehirnwäsche‹ darstellt (wobei dieser Begriff seinerseits als problematisch zu betrachten ist): Silja Graupe: »Der manipulierbare Geist. Das Menschenbild hinter dem Change-Management – und wie man sich dagegen wehren kann«, in: Jochen Krautz und Matthias Burchardt (Hg.): *Time for Change? Schule zwischen demokratischem Bildungsauftrag und manipulativer Steuerung*, München 2018, S. 155-178. [https://www.silja-graue.de/wp-content/uploads/2018/07/Silja-Graupe\\_Der-manipulierbare-Geist\\_2018.pdf](https://www.silja-graue.de/wp-content/uploads/2018/07/Silja-Graupe_Der-manipulierbare-Geist_2018.pdf) (zuletzt aufgerufen am 3.9.2020).