LINGENER BEITRÄGE ZUR THEATERPÄDAGOGIK BAND XIX

Florian Vaßen

„einfach zerschmeißen“

Brecht Material: Lyrik – Prosa – Theater – Lehrstück

Mit einem Blick auf Heiner Müller

Schibri-Verlag Berlin • Milow • Strasburg

Die **Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik** veröffentlichen und diskutieren neueste Forschungsergebnisse der Theaterpädagogik als angewandte Wissenschaft und als künstlerische Praxis. Die Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik richten sich an Praktiker*innen und Forscher*innen, erweitern das konzeptionelle Denken und sind unverzichtbar für Ausbildungsgänge. Sie stärken das große Arbeitsfeld der Theaterpädagogik. Die Autorinnen und Autoren der Beiträge stammen aus internationalen fachlichen Zusammenhängen. Die Reihe wurde 2006 von Bernd Ruping, Marianne Streisand und Gerd Koch begründet, wird derzeit von Bernd Ruping und Marianne Streisand herausgegeben und mit Unterstützung des Lingener Instituts für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück gedruckt.

Bestellungen sind über
den Buchhandel
oder direkt beim Verlag möglich.
© 2021 by Schibri-Verlag

Dorfstraße 60, 17337 Uckerland/OT Milow
E-Mail: info@schibri.de
http://www.schibri.de
Umschlaggestaltung: Markus Monecke
Layout: Martina Goth

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-86863-218-7

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 9

Ein langer Weg mit Brecht – eine Wegbeschreibung 11

1 Bertolt Brechts Lyrik und Prosa im Kontext der literarischen Moderne 45

Bertolt Brechts Lyrik- und Prosa-Experimente
Überlegungen zu ästhetischer Autonomie und sozialer Funktion 46

Hauspostille 71

Bertolt Brecht: *Das Schiff* – ein intertextueller Versuch 72

Bertolt Brechts Großstadtlyrik *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* –
ein Medienexperiment zwischen Rundfunk und Lehrstück 81

Geschichten vom Herrn Keuner 104

2 Theaterexperimente eines ‚Klassikers‘ 105

Bertolt Brecht – ein experimenteller ‚Theatermacher‘ und
‚folgenreicher‘ Klassiker. Eine Einführung 106

Kleines Organon für das Theater 132

Literarizität und Theatralität
Bertolt Brechts episches Theater als Spiel von Schrift und Bild 135

„Jeder sollte sich von sich selbst entfernen“
Fremdheit und Verfremdung bei Brecht 143

Die Alterität des Publikums
Bertolt Brechts „Zuschaukunst“ und die (Ko-)Produktion
der Zuschauer*innen 160

Die ‚Verwerter‘ und ihr ‚Material‘ – Brecht und Baal 174

„Erst kommt das Fressen, …“
„Glücksverlangen“, Produktivität und „Materialwert“ – Nietzsches Antimoralismus, Spinozas Materialismus und Freuds Lustprinzip 200

Potenzierte Spiele und tödliche Inszenierungen –
Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 224

Die Dreigroschenoper 237

Die heilige Johanna der Schlachthöfe 240

Die Mutter zwischen Pagnol und Chaplin. Ein Brecht-Fundstück 241

Furcht und Elend des III. Reiches 243

Galileo Galilei und Bertolt Brechts *Leben des Galilei* –
Experiment und ästhetischer „Rückschritt“ 245

Mutter Courage und ihre Kinder 266

Der gute Mensch von Sezuan 269

Herr Puntila und sein Knecht Matti 272

Der kaukasische Kreidekreis 273

Mitleid und Eigennutz – Gedanken zu Produktion und Destruktion
in Bertolt Brechts *Der kaukasische Kreidekreis* 276

Der ‚andere‘ Brecht – Eigensinn und Theater 282

3 Von Lachen und Tod – Komödie und Tragödie 287

Was gibt’s da zu lachen?
Der Narr und die verkehrte Welt in Bertolt Brechts *Baal* 288

Trauer oder Tragödie?
Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück 310

Der Tod – Einverständnis versus Revolte
Die Antipoden Bertolt Brecht und Elias Canetti 337

4 Bertolt Brecht – „Probenleiter“ und Theaterpädagoge 349

Brecht – der „Probenleiter“
Überlegungen zu „Probe“ und „Schauspielkunst“ 350

Theaterpädagogische Perspektiven
in Bertolt Brechts Theater-Arbeit – ein Überblick 355

Lernen und Üben
Erfahrung und Wahrnehmung im ästhetisch-sozialen Prozess
des Theater-Spielens bei Walter Benjamin und Bertolt Brecht 366

Eine andere (politische) Pädagogik
Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters*
und Bertolt Brechts Lehrstück-Modell 385

**5 „… eine andere Kette von Versuchen …“
Brechts Experimente mit dem Lehrstück** 393

Lehrstück – „‚learning-play‘“
Entwicklung, Veränderung und Aktualität eines
politisch-pädagogischen Theater-Konzepts 394

Bertolt Brechts Lehrstück-Konzeption 408

Lehrstück und Alterität
Dezentrierung und plurale Identität, „Selbstverständigung“
und politisch-ästhetischer Lernprozess 411

„Inseln der Unordnung“
Krieg, Ausnahmezustand und alltägliche Gewalt in Brechts
‚destruktiven Spielen‘ 428

Der Jasager / *Der Neinsager* 435

„Asiatische Moral“, jüdisches „Anpassungsvermögen“
und „Negerrhythmen“ 438

Brecht auf evangelisch?
Bertolt Brechts *Der Jasager* und *Der Neinsager*
in der Pauluskirche in Hamburg-Altona 440

Die Maßnahme 443

Die Maßnahme – der dunkle Fleck eines ‚Klassikers'? 444

Lehrstück und Gewalt
Ulrike Meinhof und „Die Wiederkehr des jungen Genossen
aus der Kalkgrube" 446

Vom Lehrstück-Prozess zur kollektiven Inszenierung – ein Praxisbericht
Brechts *Fatzer* und Müllers „Bühnenfassung" *Der Untergang des
Egoisten Johann Fatzer* 450

Thesen zu Bertolt Brechts Lehrstück-Konzeption heute 463

6 *Glücksgott* und *Fatzer* – Brecht und Müller 465

Vom *Baal* zum *Glücksgott* – auf der Suche nach dem Glück
Von Sinnlichkeit, Genuss und *„Glücksverlangen"* bei Bertolt Brecht
und vom Scheitern des Glücksverlangens bei Heiner Müller 466

Der unglückliche Glücksgott – Versuch über einen „Spielball" 490

„Spaziergang" und „Mechanik"
Körper und Bewegung in Bertolt Brechts Lehrstück-Fragment *Fatzer* und
Heiner Müllers „Bühnenfassung" *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* 509

„Das utopische Moment ist in der Form"
„Selbstverständigung", Schreibprozess und theatrale Form –
Heiner Müllers und Bertolt Brechts Fatzer 521

Siglen 537

Drucknachweise 538

Florian Vaßen: Veröffentlichungen zu Bertolt Brecht und Heiner Müller 544
Bertolt Brecht 544
Heiner Müller 554

Register 560
Register der Brecht-Titel 560
Register der Müller-Titel 564
Register der Personen 565

Danksagung

Ich danke meinen Kindern Pina, Sirah und Lenya für ihr langjähriges Verständnis – wenn ich, wie so oft, zuhause am Schreibtisch saß, hieß es: „Papa ist da, aber nicht anwesend.“ Ich danke vor allem meiner Frau Karin, die über 40 Jahre meine wissenschaftliche und theaterpraktische Arbeit interessiert und produktiv begleitet, zum Teil aber auch ‚erduldet‘ hat. Ich danke weiterhin auch Freunden, Kolleg*innen und Studierenden, mit denen zusammen ich gelehrt und gelernt, geforscht und Theater gespielt habe, insbesondere meinem Freund und langjährigen Weggefährten Gerd Koch, meinem Freund und Lehrstück-Ko-Initiator in Hannover Ralf Schnell, meinem Freund und solidarischen Kollegen Martin Rector, der wissenschaftlich einen ganz anderen Weg gegangen ist, meinem Freund und ‚Nachfolger‘ im Studiengang Darstellendes Spiel Ole Hruschka sowie den vielen Studierenden, die als Tutor*innen und Theaterpädagog*innen die Lehrstück-Praxis (und -Theorie) mit mir zusammen praktiziert und weiterentwickelt haben.

Schließlich gilt mein Dank den Herausgeber*innen der „Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik“, Marianne Streisand und Bernd Ruping, mit denen mich ebenfalls viele Jahre Theater- und Lehrstück-Praxis verbindet, sowie der Gesellschaft für Theaterpädagogik für ihre finanzielle Unterstützung.

Ein langer Weg mit Brecht – eine Wegbeschreibung

Brecht als Material

Brecht Material, der Untertitel dieses Sammelbandes, bezieht sich auf einen der zentralen Aspekte von Bertolt Brechts Arbeitsweise: Alles, was brauchbar ist, wird für ihn zum Material, wie er in seiner Theorie vom „Materialwert“[1] darlegt. Damit fallen nicht nur Auswahlkriterien wie ‚fortschrittlich‘ oder ‚rückschrittlich‘, ‚klassisch‘ oder ‚dekadent‘ weg, sondern auch Erbe-Konzeptionen, wie sie bei den „Schubfachverwaltern“ (GBA 22.1, 448) des sozialistischen Realismus üblich waren. Brecht hält sehr Verschiedenes für brauchbar und dementsprechend verwendet er ostasiatische und antike Literatur und Philosophie ebenso wie Hegel und Marx, Spinoza und Nietzsche, Lenin und Karl Korsch, den logischen Empirismus und die Quantentheorie, die Psychologen Sigmund Freud und Kurt Lewin, die französischen Symbolisten, Frank Wedekind und Karl Valentin, um nur einige wichtige Bezüge zu nennen. Brecht kooperiert mit den Komponisten Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau, mit Theaterleuten wie Sergej Tretjakow und Erwin Piscator; Benno Besson, Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch z. B. waren seine Regieassistenten. Besonders intensiv aber ist Brechts Kontakt zu Walter Benjamin. Die „Materialwert“-Theorie hat zur Folge, dass eine seiner zentralen Methoden – oft in Verbindung mit Montage – die Zitation ist, die er sehr großzügig handhabt, was er mit seiner „Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“ (GBA 21, 316) erklärt. Zitieren aber heißt die Kontinuität unterbrechen, Bruchstücke aus dem Zusammenhang herauslösen und sich Fremdes aneignen; zitieren bedeutet mit Brecht und Müller aber auch „einfach zerschmeißen“ (GBA 10.2, 1120) – so wie pointiert auch der Titel dieses Sammelbandes lautet –, um nach dem Destruieren Neues zu produzieren.

Der Begriff ‚Material‘ mit der Bedeutung „Rohstoff“, Arbeitsmittel, aber auch „[schriftliche] Angaben, Unterlagen, Belege, Nachweise“[2], etymologisch abgeleitet von spätlateinisch *„materialia“*, bezogen auf lateinisch *„materia“*, bildet mit seiner spätlateinischen adjektivischen Form *„materalis“*[3] auch den sprachlichen Ursprung des Begriffs Materialismus.[4] Es ist also durchaus denkbar, dass Brecht

1 Bertolt Brecht: Materialwert. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berline und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 285; vgl. auch S. 164, 288 f. u. 311 sowie vor allem den *Messingkauf*, Bd. 22.2, S. 695–869; hier S. 707 u. 778; im Folgenden steht die Sigle GBA mit der Band- und Seitenzahl nach dem Zitat.

2 *Duden*. Bd. 5. Fremdwörterbuch. Mannheim u. a.: Dudenverlag 8. Aufl. 2005, S. 639.

3 *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München: dtv 1995, S. 847.

4 Vgl. Ernst Bloch: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972; er verweist dort darauf, „daß das Wort Materie von mater herstammt, also von fruchtbarem Weltschoß und seinen durchaus experimentierten Formen, […].“ (S. 17).

in seiner Vorliebe für den Material-Begriff den historischen und dialektischen Materialismus von Karl Marx und Friedrich Engels mitdenkt.

Brecht ist aber auch selbst zu ‚Material'[5] geworden, auch er wird benutzt, z.B. von Schriftstellern wie Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und Peter Weiss, von Peter Hacks und Volker Braun. Besonders aber Heiner Müller verwendet für seine Theatertexte in großem Maße Brecht-Material, von seinem frühen Theatertext *Der Lohndrücker* bis zum letzten, *Germania 3*; Müller setzt Brecht fort, modifiziert und radikalisiert ihn. Wie Bertolt Brecht und Walter Benjamin in ihrem gemeinsamen Zeitschriftenprojekt „Krise und Kritik" diese beiden Aspekte zusammendachten, so konzentriert sich auch Müller in seiner Auseinandersetzung mit Brecht auf die Perspektive: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat."[6] Brecht ist aber heute – bewusst oder unbewusst – auch für viele jüngere Regisseur*innen und Theatermacher*innen ‚Material' in ihrer Theaterarbeit und ihren Inszenierungen. Brechts Lehrstück-Konzeption hat zudem einen festen Platz in der Theaterpädagogik, aber auch im Theater, besonders bei freien Gruppen. Es gilt also, ihn zu gebrauchen, ihn praktisch umzusetzen und auszuprobieren, und deshalb ist die Modifikation von Müllers Diktum gleichermaßen zutreffend: „Brecht zu kritisieren, ohne ihn zu gebrauchen, ist Verrat!"[7]

Auch für mich selbst war und ist Brecht seit ca. 60 Jahren in unterschiedlichster Weise ‚Material'. Da es dabei jedoch verschiedene Anknüpfungspunkte gibt, sozusagen unterschiedliche ‚Materialien', neben der Person Brecht vor allem seine literarischen Texte, seine Theorie und Theaterpraxis, ist es nötig, eine Auswahl zu treffen: Mir ging es in meiner Beschäftigung mit Brecht nicht um den in Ost und West jeweils unterschiedlich vereinnahmten ‚Klassiker' Brecht.

Mich interessierte: Der **‚andere' Brecht**, der Brecht der ästhetischen Moderne und des „eingreifende[n] Denken[s] (GBA 21, 415), für den in seinen ‚Versuchen' und (Theater-)Experimenten Theorie und Praxis nicht zu trennen sind. Ich konzentrierte mich auf den Brecht, der sich in der **‚Baal-Linie'** von Baal bis zu Fatzer und dem Glücksgott intensiv mit dem Verhältnis von *„Glücksverlangen"* (GBA 23, 242) und sozialer Verantwortung, mit Asozialität und Sozietät beschäftigte, ein Widerspruch, den er mit der „Leidenschaft des Produzierens" (GBA 23, 73) ‚aufzuheben' versuchte. Besonders das Lehrstück-Modell als „Kunst für den Produzenten" (GBA 22.1, 167) ermöglicht in den Spielprozessen mit der Betonung von Performativität und Improvisation – vergleichbar mit heutigen Formen des theatralen

5 Vgl. auch Günther Heeg (Hg.): *Recycling Brecht. Materialwert, Nachleben, Überleben*. Berlin: Theater der Zeit 2018.

6 Heiner Müller: Fatzer ± Keuner. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 223–231; hier, S. 231; im Folgenden steht die Sigle HM mit der Band- und Seitenzahl in Klammern nach dem Zitat.

7 Sebastian Kirsch: Brecht kritisieren ohne ihn zu gebrauchen ist Verrat! In: *Theater der Zeit* 67 (2012) H. 3, S. 61.

Forschens – (ästhetische) Differenzerfahrungen. In Brechts theoretischem Ansatz geht es – wie bei Walter Benjamin – nicht um Überzeugungen und Meinungen, sondern um Haltungen – innere und äußere – und deren Zusammenhang. Bei Brecht steht das Individuum nicht im Gegensatz zum Kollektiv, vielmehr erfährt es in der Gruppe eine Stärkung, so wie sie der Individuen bedarf. Der moderne Mensch ist, nach Brecht, geprägt von Dezentrierung und pluraler Identität und sieht sich mit Fremdheit und – aus heutiger Sicht – mit Transkulturalität konfrontiert. Brecht hat sich intensiv mit den Ambivalenzen von Fremdheit in ihren verschiedensten Formen, als Entfremdung, Verfremdung und Fremde, sowie mit Gewalt und Schrecken, Tod und Sterben theoretisch und ästhetisch auseinandergesetzt. Seine Texte und seine Theaterarbeit dienten ihm zur „Selbstverständigung" (GBA 10.1, 1120) als politischer Schriftsteller und Theatermacher. Er leistet Widerstand gegen die ‚schlechte' Realität und fordert – mit Blick auf einen Möglichkeitssinn – immer wieder: „Verändernd die Welt, verändert euch!" (GBA 3, 46).

Bertolt Brecht in meinem familiären Umfeld

Bertolt Brecht hat mich fast mein ganzes Leben lang begleitet, mal waren es eher die Songs und die Gedichte, dann dominierte das epische Theater, mal waren es seine dialektische Denkweise und sein undogmatischer Sozialismus, seine Überlegungen zur „Lebenskunst" (GBA 23, 241) und seine „Philosophie der Straße, die eine Philosophie der Fingerzeige ist" (GBA 22.1, 513); später dann insbesondere die Theaterpraxis, die Theaterpädagogik und die Lehrstück-Konzeption; ungeachtet dieser verschiedenartigen Akzentuierung vermischten sich diese unterschiedlichen Aspekte jedoch ständig.

Mein Kontakt zu Brecht begann jedenfalls recht früh, ich war 14 oder 15 Jahre alt, es muss also Ende der 1950er Jahre gewesen sein, als ich auf die Platten mit der Musik aus der *Dreigroschenoper*[8] aufmerksam geworden bin, die meinem Vater gehört hatten, der 1945, am Ende des Krieges, gefallen war. Vielleicht

8 *Aus der „3-Groschen-Oper"* (Musik: Kurt Weill, Text: Bert Brecht). 1. Teil: Verbindende Worte: Kurt Gerron, Begleitung: Lewis Ruth Band, Dirigent: Theo Mackeben, Ouverture (Lewis Ruth Band), Moritat (Kurt Gerron), Ballade vom angenehmen Leben (Willy Trenk-Trebitsch). 2. Teil: Verbindende Worte: Kurt Gerron. Begleitung: Lewis Ruth Band mit Chor, Dirigent: Theo Mackeben. Liebeslied (Erika Helmke/Willy Trenk-Trebitsch), Kanonensong (Kurt Gerron/Willy Trenk-Trebitsch). Telefunken Best-Nr. A 752.
Kurt Weill: Quatre suites pour Orchestre à Vent de l'Opéra de Quat'Sous. No 2 – Complainte de Mackie Messer; No 4 – Ballade de la vie agréable. Orchestre de l'Opéra National de Berlin sous la direction de M. Otto Klemperer. Polydor 24.172.
Kurt Weill: Quatre suites pour Orchestre à Vent. Orchestre de l'Opéra de Berlin sous la direction de M. Otto Klemperer. „*Ballade du souteneur*" de „l'Opéra de Quat'Sous"; „*Chant des canons*" de „l'Opéra de Quat'Sous". Polydor 24.173.

habe ich sie sogar schon als Kind gehört, wenn meine Mutter sie aufgelegt hat. Unsere Familie war nicht sehr musikalisch, es gab bei uns keine Beschäftigung mit klassischer Musik, ganz zu schweigen von musikalischer Erziehung oder bildungsbürgerlicher Hausmusik. Es dominierten in der Familie und auch bei mir eindeutig die Jazz-Platten meines Vaters aus den 1920er und -30er Jahren – später dann auch der Jazz der Nachkriegszeit, es existierten weder klassische Musik noch Volksmusik, Schlager oder Märsche. Zum Jazz, speziell zum Swing sowie zu Platten von Josephine Baker und Marlene Dietrich passte offensichtlich auch die Musik von Kurt Weill.

Brechts freche und provozierende Texte und Weills schwungvolle, rhythmische Musik faszinierten mich, öfter hörte ich die Platten oder sang die Songs einfach so im Alltag; meine Jugend wurde also begleitet von der *Moritat von Mackie Messer*, dem Song der Seeräuber-Jenny und dem *Kanonen-Song*. Vermutlich sprach mich das Antibürgerliche und Revoltierende, das Asoziale und Amoralische, vielleicht sogar das Gewalttätige besonders an, ohne dass ich diese rein emotionale Haltung allerdings irgendwie reflektiert hätte. Unter meinen Büchern von und zu Brecht findet sich heute auch ein schmales Heft von Brechts *Songs aus der Dreigroschenoper* mit Illustrationen von Friedrich Stabenau (Berlin: Gebrüder Weiss Verlag 1948), an das ich langandauernde Erinnerungen habe und das vermutlich sehr früh im Besitz meiner Familie war.

Schule und Theater in Frankfurt am Main

Parallel zu diesen familiären Bezügen kam ich seit dem Umzug meiner Familie nach Frankfurt am Main im Herbst 1958 auch in der Obertertia des Schiller-Gymnasiums und im Theater mit Brecht in Kontakt. Dabei hatte ich das Glück, dass mein Klassenlehrer, der – im Gegensatz zu den vielen alten Nazis an unserem Jungengymnasium – Sozialdemokrat war, mit uns im Deutschunterricht Jean-Paul Sartre und Bertolt Brecht las und über Existentialismus und Sozialismus diskutierte. 1951 kam Harry Buckwitz als Generalintendant an die Städtischen Bühnen in Frankfurt. Mit seinen Inszenierungen von Brechts Theaterstücken, mit der Uraufführung der *Gesichte der Simone Machard* und der Erstaufführung von *Schweyk*, mit *Mutter Courage und ihre Kinder* und *Leben des Galilei*, aber auch mit deutschen Erstaufführungen zeitgenössischer Autoren wie Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Rolf Hochhuth, Eugène Ionesco, Jean Anouilh, Albert Camus und Jean-Paul Sartre hatte er großen Erfolg, es brachte ihm aber auch den Vorwurf ein, er sei ein ‚Kommunistenfreund'. Ich ging in dieser Zeit öfter ins Theater, privat oder auch mit der Klasse, erinnere mich jedoch heute nicht mehr an einzelne Aufführungen. In dieser Zeit jedenfalls begann mein Interesse am Theater und parallel dazu auch meine Politisierung.

In der Unterprima (12. Klasse) habe ich 1962 einen „Hausaufsatz (schriftliches Referat)“, wie es damals hieß, über „Bertolt Brecht und seine ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘“ geschrieben. Das Typoskript von 32 Seiten mit dem Datum vom 30. April 1962, von dem ich heute noch einen Durchlag besitze, beinhaltet einen 12-seitigen biographischen Teil, der mit den Schlussversen des Gedichts *An die Nachgeborenen* endet. Es folgt eine tabellarische Übersicht der Werke mit Erscheinungsjahr und Uraufführung sowie vier Seiten, in denen die „Theorie des epischen Theaters“ vorgestellt wird. Am wichtigsten aber sind die 11 Seiten Interpretation von Brechts Theaterstück, in der ich u.a. darlege, dass die Ebenen der Handlung und des Kommentars (Szenentitel und Songs) durch das Requisit des Marketenderwagens miteinander verbunden werden, der zugleich die Vergänglichkeit und Sicherheit, die Heimatlosigkeit und Geborgenheit, „Krieg und Geschäft“ symbolisiert. „‚Mitmachen und sich heraushalten‘ lautet der widersinnige Leitspruch der Marketenderin“, schrieb ich damals auf Seite 22. Die ausführliche Interpretation der Songs, von denen vier im Anhang des Referats abgedruckt sind, zeigt Brechts Kritik an der „Tugendlehre“ sowie seine Wirkungsästhetik: „Das Publikum soll sich nicht identifizieren oder Mitleid bekommen, sondern ihr (der Mutter Courage) kritisch und mit Abstand gegenüberstehen […].“ (S. 22) Brecht postuliert: Nicht die Courage soll im Verlauf der Handlung etwas lernen, sondern das „Publikum“ könnte etwas lernen, „sie betrachtend“ (S. 27), denn – so das Schlusszitat meiner Arbeit: „Solange die Masse Objekt der Politik ist … lernt sie so wenig aus der Katastrophe, wie das Versuchskaninchen über Biologie lernt.“ Auffällig an diesem „Hausaufsatz“ ist nicht nur die Themenwahl, d.h. meine Beschäftigung mit dem damals sehr umstrittenen und vom Bürgertum und weiten Teilen der Gesellschaft abgelehnten Schriftsteller Bertolt Brecht und seinem Antikriegsstück, sondern dass ich in dieser Zeit mit 18 Jahren Brecht nahezu durchgängig literarisch und politisch positiv bewertete und dabei durchaus identifikatorische Züge zeigte.

Diese Haltung hat sich tendenziell fortgesetzt, allerdings in differenzierter Form. Mit Brecht als Person habe ich mich nie in irgendeiner Weise identifiziert, sein individuelles und zugleich gesellschaftlich bedingtes Verhalten vielmehr immer mit kritischer Distanz betrachtet, insbesondere was seine Beziehung zu Frauen, aber auch darüber hinaus zu seinen Mitarbeiter*innen betrifft; Brecht entspricht durchaus dem problematischen Männerbild seiner Zeit. Auch seine Geschäftstüchtigkeit in Bezug auf Tantiemen ist wohl zu Recht kritisiert worden, und sein Verhältnis zum Stalinismus, und in gewisser Weise auch zur DDR, muss kritisch, aber auch in seiner Ambivalenz genau analysiert werden. Interessiert habe ich mich für Brechts Texte, seine Schreibhaltung, seine Theaterarbeit und seine ästhetische Theorie. Auch da gibt es selbstverständlich mehr oder weniger berechtigte Kritik, von Georg Lukács bis Theodor W. Adorno. Besonders wichtig scheint mir Walter Benjamins Kritik, die solidarisch ist und doch grundlegend, etwa in Bezug auf Kafka, Baudelaire und die Surrealisten, aber auch mit Blick auf Brechts Geschichts- und Fortschrittsbe-

griff. Daran anknüpfend hat Heiner Müller zudem Brechts reduzierten Subjektivitätsbegriff, seine permanente Distanz, seine „Rollentexte[ ]“ und ihre unzureichende „Makrostruktur“ (HM 8, 202) in Frage gestellt und gezeigt, wie das menschliche *„Glücksverlangen“*, das für Brecht als Bezugspunkt von besonderer Bedeutung ist, angesichts von Gewalt, Schrecken und Tod bedroht ist und sogar destruiert wird. Eine zusätzliche Radikalisierung erhalten diese Widersprüche des ‚Klassikers‘ Brecht im Kontext der Gender-Debatte. Meine Nähe zu Brecht war und ist eine zugleich politische und ästhetische, meine Distanz zeigt sich vor allem darin, dass ich seine Haltung zum Material auf ihn selbst und seine Texte angewandt und dabei die Perspektive von ‚Krise und Kritik‘ immer mitgedacht habe.

Studium in Frankfurt und Marburg

Mein Entschluss, Germanistik (sowie Französisch und Geschichte) zu studieren, ging ebenfalls auf den schon erwähnten Deutschlehrer zurück, allerdings wurden mein Interesse und meine Neugier in den ersten Semestern weitgehend enttäuscht. In Geschichte musste ich mich anfangs vor allem mit Mittellatein beschäftigen und gab dieses dritte Fach nach zwei Semestern auf. In Französisch fehlte die moderne Literatur vollständig, Camus und Sartre, aber auch Jean Anouilh und André Gide sowie Stéphane Mallarmé und Guillaume Apolinaire oder die Symbolisten rückten in weite Ferne. Auch in der Germanistik standen neben Gotisch, Althochdeutsch und Mittelhochdeutsch die Klassik und Romantik im Zentrum, und selbst mein späterer Doktorvater Johannes Klein, ebenfalls Sozialdemokrat, konzentrierte sich auf Stefan George, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. Immerhin habe ich bei ihm die ersten theaterwissenschaftlich orientierten Seminare besucht, in denen es eben nicht nur um das Drama, sondern auch um das Theater ging, also konkret um Inszenierungskonzeptionen, veranschaulicht mit Hilfe von Bildmaterial. Nach meiner Erinnerung tauchte Brecht als Gegenstand in germanistischen Lehrveranstaltungen erst mit der Studentenbewegung Ende der 1960er Jahre auf, als in Marburg, wo ich seit dem Sommersemester 1965 studierte, Hans Peter Hermann aus Freiburg und Wolfgang Fritz Haug aus Berlin als Gastdozenten lehrten.

In dieser Zeit nahm allerdings meine Theater-Begeisterung für einige Zeit deutlich ab, was sicherlich mehrere Gründe hatte: Zum einen bot das ‚Provinztheater‘ in Marburg keine interessanten Inszenierungen, zum anderen stand die Studentenbewegung in großen Teilen der Kunst, insbesondere dem Theater und der Literatur, kritisch gegenüber. Der „Tod der Literatur“, wie er 1968 in *Kursbuch* 15 diskutiert wurde, ist zwar ein Mythos und wurde so nicht gefordert oder praktiziert, aber dennoch gab es eine – wie ich finde – durchaus berechtigte radikale Kritik am ‚bürgerlichen‘ Literaturbetrieb und der Kulturindustrie, und dazu gehörten für mich auch die Theater, allen voran die Stadttheater und die meisten Staatstheater,

auch wenn es etwa in Frankfurt und Berlin Experimente mit der Theaterleitung und Versuche mit neuen Theaterformen gab. Das Theater im Allgemeinen und Brecht im Besonderen stand in dieser Zeit also nicht im Mittelpunkt meines (literaturwissenschaftlichen) Interesses. Vielmehr konzentrierte ich mich parallel zu meinen politischen Aktivitäten gegen Ende des Studiums auf die politische Literatur des Vormärz, schrieb meine Staatsexamensarbeit über Georg Weerth und verfasste – darauf aufbauend – 1970 eine Dissertation mit dem Titel *Georg Weerth, ein politischer Dichter des Vormärz und der Revolution von 1848/49*.

Wissenschaftlicher Werdegang in Gießen und Hannover

Auch in der Folgezeit galt mein Forschungsinteresse Georg Weerth und dem Vormärz sowie in der weiteren zeitlichen Folge der sozialistischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Ferdinand von Lassalle und der Sickingen-Debatte, der ‚Arbeiterdichtung' und Arbeiterliteratur, Friedrich Wolf und dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller; als Grundlage diente meine Forschung zu Lu Märten und zur materialistischen bzw. marxistischen Literaturtheorie. Auch meine Beschäftigung mit der Literatur der DDR und meine frühen Veröffentlichungen zu Heiner Müller (1980) und Volker Braun (1981) stehen noch in diesem Zusammenhang. Erst 1984 folgte dann ein kurzer Aufsatz zu Brecht, der den bezeichnenden Titel *Der ‚andere' Brecht* trug, sowie eine kurze Interpretation des *Kaukasischen Kreidekreises* (1986).

Zu erwähnen ist aber noch eine frühe Beschäftigung mit Brecht (1972) im Rahmen der kommentierten Textsammlung *Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*.[9] Sie enthält in der Kritik an Georg Lukács und im Zusammenhang mit Walter Benjamin und bedingt auch mit Hanns Eisler eine kurze Analyse von Brechts theoretischen Überlegungen sowie zwei seiner Texte: *Volkstümlicheit und Realismus* (GBA 22.1, 405–413)[10] (in Auszügen) und *Was haben wir zu tun?* (GBA 23, 265 f.).[11] Brechts literaturtheoretische Position wird in Auseinandersetzung mit Georg Lukács im Rahmen der Expressionismus- bzw. Realismus-Debatte dargestellt. Gegen Lukács' Realismusbegriff und seine Orientierung am bürgerlichen Realismus sowie gegen seine Kritik an neuen Literaturformen wie Reportage, Montage, innerer Monolog und Verfremdung, die mit dem Dekadenzbegriff belegt wurden, betont Brecht, dass Realismus keine „bloße Frage der Form" sei und dass die Schriftsteller der Gegenwart, „die Formen der

9 Florian Vaßen: *Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Mit einer Bibliographie. Düsseldorf: Westdeutscher Verlag 1972; 3. Aufl. 1978, S. 31–38 (=Grundstudium Literaturwissenschaft, Bd. 4).

10 Vaßen: Methoden, S. 109–113.

11 Vaßen: Methoden, S. 114 f.

Balzac und Tolstoi übernehmend", „die Schreibweise dieser Realisten kopierend, nicht mehr Realisten sein" „würden" (GBA 22.1, 409). Weiterhin werden die Differenzen zwischen Brecht und Lukács sowohl was die Katharsis betrifft als auch in Bezug auf den Volksbegriff dargelegt. Brecht kritisiert und differenziert die Bezeichnung „volkstümlich" (GBA 22.1, 408) und fordert: „Unser *Realismus*begriff [kursiv im Original] muß breit und politisch sein, souverän gegenüber den Konventionen." (GBA 22.1, 409); „gesellschaftskritische, realistische und sozialistische Kunstwerke *verschiedener* Art [kursiv im Original]" (GBA 23, 266) sind notwendig. Bereits damals betonte ich, „daß *Brecht* [kursiv im Original] einen noch viel zu wenig genutzten Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung der marxistischen Literaturwissenschaft darstellt."[12]

Ende der 1960er Jahre entwickelte sich eine deutliche Kritik am universitären Literaturkanon und in diesem Kontext gelang es uns als Studierende gegen den starken Widerstand der Professoren, die obligatorischen Leselisten in der Germanistik der Philipps-Universität Marburg abzuschaffen. Wir hielten den vorliegenden ‚bildungsbürgerlichen' Kanon für anachronistisch, er stand, unserer Ansicht nach, für Herrschaft, Machtwissen und kulturelles Kapital, wie es heute heißt. Dementsprechend haben wir die De-Kanonisierung vorangetrieben, die allerdings in der Tendenz zu einem Gegenkanon führte. Unsere alternativen Lektüreinteressen mündeten – um in der Terminologie der Kanon-Debatte zu bleiben – letztlich in einem neuen „Materialen Kanon" von Texten im Sinne eines „Realen ‚Kanons von unten'" und das hieß in einem „Akuten Kanon", entsprechend unseren politischen und literarischen Interessen. Mit Hilfe einer sozialgeschichtlichen Orientierung bzw. Ansätzen einer materialistischen Literaturwissenschaft interpretierten wir die Literatur nicht nur neu und schufen so einen anderen „Deutungskanon", unser „Gruppenkanon"[13] ersetzte auch den bisher dominierenden der universitären Institution. Wir forderten zwar Vielfalt und Pluralisierung, aber unsere Empfehlungen beschränkten sich doch häufig auf unbekannte, verborgene, vergessene, verbannte – auch verbrannte – Literatur: sozialistische und kommunistische Schriftsteller*innen, die Literatur der Weimarer Republik und des Exils, aber auch auf eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Kultur; weiterhin auf sogenannte Frauenliteratur, auf die Literatur von Minderheiten, z.B. ‚Knastliteratur', ebenso auf sogenannte Trivialliteratur, Alltagstexte und Sozialreportagen; auch die Literatur aus der DDR gehörte zu diesem

12 Vaßen: Methoden, S. 36.

13 Zu dieser Kategorisierung der Kanonbildung siehe Thomas Anz: Einführung. In: Renate von Heydebrand (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 3–8 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände, Bd. 19); vgl. auch Detlef C. Kochan (Hg.): *Literaturdidaktik – Lektürekanon – Literaturunterricht*. Amsterdam: Rodopi 1990 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 30); Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literarische Kanonbildung*. München: text + kritik 2002 (Sonderband).

Gegenkanon. In diesem Zusammenhang stand auch die Wahl meines Dissertationsthemas: Georg Weerth kannten damals nur wenige, als „erste[r] und bedeutendste[r] Schriftsteller des deutschen Proletariats“[14], wie Friedrich Engels ihn nannte, war er ein absoluter ‚Geheimtipp‘. Stattdessen wurde die Zeit des Vormärz[15], die in der traditionellen Germanistik als Epoche des Biedermeier gesehen wurde, vor allem vertreten durch Autor*innen wie etwa Eduard Mörike, Friedrich Rückert, Annette von Droste-Hülshoff, Karl Immermann, Jeremias Gotthelf und Franz Grillparzer. In der Literaturtheorie dominierten die biographische oder die geisteswissenschaftliche Methode bzw. die textimmanente Interpretation, sozialgeschichtliche oder materialistische Methoden nahmen lediglich eine kritische Außenseiterposition ein. Und so gehörte damals selbst der ‚Klassiker‘ Brecht als Kommunist und sogenannter DDR-Schriftsteller zu dieser Gegenbewegung.

Trotz des Internationalismus der Studentenbewegung (Vietnam, Kuba etc.) war dagegen Inter- bzw. Transkulturalität in der Literaturwissenschaft kaum von Bedeutung, und die sogenannte Frauenliteratur gewann im Kontext des Feminismus zwar langsam an Gewicht, sie blieb aber eine unter mehreren ‚Ergänzungen‘ und damit – wie früher in der Arbeiterbewegung – auch zur Zeit der Studentenbewegung lange Zeit marginal. Aus der Perspektive von Gender, ein Forschungsfeld, das es zu jener Zeit allerdings noch nicht gab, war – und ist vor allem heute – meine Beschäftigung mit Georg Weerth und der politischen Literatur des Vormärz, mit Bertolt Brecht und Heiner Müller, obwohl ursprünglich als kritische Gegenposition zur offiziellen Germanistik und ihrem normierenden Kanon gedacht, ein integraler Bestandteil des heute vorherrschenden Kanons geworden. Das traditionelle Verhältnis von *sex*, *race* and *class*, lange dominiert von *class*, heute weitgehend verdrängt von *gender* und *race*[16], wird erst in der Gegenwart in Form von Intersektionalität[17] wieder zusammengedacht.

14 Friedrich Engels: [Georg Weerth, der erste und bedeutendste Dichter des deutschen Proletariats]. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 21. Berlin: Dietz. 3. Aufl. 1972, S. 5–7; hier S. 6.

15 Als neuste Publikation siehe dazu: Norbert Otto Eke: Vormärz – Prolegomenon einer Epochendarstellung. In: Ders. (Hg.): *Vormärz-Handbuch*. Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 9–18.

16 Anders als der biologistische Begriff ‚Rasse‘ ist *race* im Englischen eine soziologische Kategorie. Die Diskussion über den Begriff ‚Rasse‘ hat sich in letzter Zeit nochmals intensiviert und dabei ist erneut sichtbar geworden, dass es beim Menschen keine biologischen Rassen gibt, sondern nur rassifizierte Menschen, d. h. Menschen, die eine Zuschreibung zu einer angeblich existierenden Rasse erfahren. Wegen des dennoch existierenden strukturellen, institutionellen und persönlichen Rassismus ist eine klare antirassistische Haltung allerdings unabdingbar.

17 Zur Diskussion über Intersektionalität vgl. u. a. Helma Lutz/Maria Teresa Herrera/Linda Supik (Hg.): *Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*. Wiesbaden: Springer 2010; Sabine Hess/Nikola Langreiter/Elisabeth Timm (Hg.): *Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen*. Bielefeld: transcript 2011; Katrin Meyer: *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*. Hamburg: Junius 2017; Kerstin Bronner/Stefan Paulus (Hg.): *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*. Opladen/Toronto: Budrich 2017.

Das Theorie-Praxis-Verhältnis – Brechts Lehrstück-Modell

Der 1984 veröffentlichte Sammelband *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, herausgegeben von Reiner Steinweg, dem ‚Begründer' der neueren Lehrstückforschung, meinem Freund und Kollegen Gerd Koch, mit dem ich bis in die Gegenwart gemeinsam über Brecht und die Lehrstück-Konzeption theoretisch und praktisch gearbeitet habe, und mir, ist das Resultat von mehreren Jahren theoretischer, praktischer und beides verbindender konzeptioneller Arbeit. In unserem Vorwort heißt es dazu:

> [E]ine neue Weise, Theaterspiel produktiv zu machen, wird also in diesem Band vorgestellt. […] Die intensive Diskussion über die Aufführungen der Terni-Gruppe (Besson 1976), der „Einmaligen Theatertruppe" (Binnerts u.a. 1977) und der Gruppe ‚Regel ohne Ausnahme' (Friedrich 1979) beim dritten internationalen Lehrstück-Kolloquium in der Akademie der Künste Berlin (West), im Sommer 1978, hatte das allgemeine Bedürfnis deutlich gemacht, nach der theoretischen Aufarbeitung des Lehrstückmodells jetzt endlich selbst zu spielen und praktische Erfahrungen zu sammeln. Die erste überregionale Spielwoche wurde für April 1979 in Ovelgönne bei Celle geplant. Sie fand nicht nur ihre Fortsetzung in weiteren derartigen Spielwochen (in Thomasburg und Tecklenburg November 1979, Thomasburg Juli 1980, in Essen Februar 1981 und in Frille 1982 bis zum Theatertreffen in Münster Februar 1983); sie stellte zugleich den Beginn einer verstärkten spielpraktischen Auseinandersetzung mit Brechts Lehrstück-Modell in den verschiedensten Ausbildungsbereichen dar und wirkte anregend in schon bestehende Initiativen hinein, z.B. das „Theaterpädagogische Forschungsprojekt ‚Jugend und Gewalt'", das Lehrstückspiel für Friedenserziehung nutzbar zu machen sucht. Diese Arbeitsprojekte, teilweise beim Lehrstück-Kolloquium der neu gegründeten Gesellschaft für Theaterpädagogik im Oktober 1981 in Hannover vorgestellt, bilden die Grundlage für den vorliegenden Band. […]: Lehrstücke sind nicht für ein konsumierendes Publikum gedacht; es sind Stücke für arbeitende, auf Selbstverständigung und Selbstreflexion bedachte Gruppen/Kollektive. Sie sind keine Spielvorlagen für professionelle Schauspieler, sind aber auch nicht für ein ‚Laientheater' im herkömmlichen Sinne gedacht.[18]

Früh schon entwickelten sich sehr unterschiedliche Herangehensweisen an Brechts Lehrstück-Konzeption, und im Gegensatz zu anderen Ansätzen stellten wir in Hannover die „[ä]sthetische Erfahrung als Widerstandsform"[19] ins Zentrum unserer Spielprozesse. Bei aller Strenge des Lehrstück-Modells ging es uns damals schon um den ‚anderen' Brecht, es ging um Suchbewegungen, Offenheit und Ambiva-

18 Gerd Koch/Reiner Steinweg/Florian Vaßen: Wegweiser durch Baalinesien – für ein assoziales Theater. In: Dies. (Hg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln: Prometh 1983, S.7–13; hier S.7f.

19 Ralf Schnell/Florian Vaßen: Ästhetische Erfahrung als Widerstandform. Zur gestischen Interpretation des *Fatzer*-Fragments. In: Steinweg/Koch/Vaßen: Assoziales Theater, S.158–174; hier S.158.

lenz, um spielerisches Vorgehen, Sinnlichkeit und Körperlichkeit, ganz im Sinne einer ‚hedonistischen Linken', zu der ich mich damals – aus heutiger Sicht – zählen würde.

Ein besonderer Aspekt, der sowohl biographisch mit meiner Person als auch mit der Person Brechts als Theatermacher, als Dramatiker, Theoretiker, Regisseur und „Probenleiter" (GBA, 22.1, 597), wie er sich selber nennt, und damit als Theaterpädagoge zu tun hat, ist demzufolge ein spezifisches Theorie-Praxis-Verhältnis im Kontext von theatralen und performativen Prozessen. In dem Maße, in dem ich zu Drama und Theater, speziell zu Brechts epischem Theater und Lehrstück wissenschaftlich gearbeitet habe, in dem Maße habe ich mich auch der theater(pädagogischen) Praxis zugewandt. Brechts Lehrstück-Konzeption, die besagt, dass die Jugend Theater spielen soll, damit sie lernt, Theorie und Praxis dialektisch zu verbinden, „d. h. sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen" (GBA 21, 398), war für mich, für meine Forschung und Lehre von großer Bedeutung. Zugleich war dieser Ansatz der Ausgangspunkt für Überlegungen, wie ein verändertes Studium der Literaturwissenschaft aussehen könnte, das Lesen, Schreiben und Sprechen vor allem aber theatrales Agieren, ‚Theater spielen', also Sehen und Hören, Stimme und Körper in der Ausbildung von zukünftigen Deutschlehrer*innen und Kulturschaffenden verbindet. Lehrveranstaltungen in Kooperation mit dem Schauspiel Hannover zu Dramaturgie und Inszenierung oder zur Theaterkritik gehörten ebenso dazu wie theaterpraktische Seminare und Wochenendseminare sowie vor allem ein neu konzipiertes Einführungsseminar mit Tutorien in die Literaturwissenschaft.

Seit 1977 haben wir ca. dreißig Jahre lang am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover, wie die institutionellen Namen heute lauten, – auch im Sinne einer alternativen Hochschuldidaktik – eine zweisemestrige Einführung in die Literaturwissenschaft angeboten.

> Sie unterscheidet sich von Einführungsveranstaltungen herkömmlicher Art in Gegenstand, Methode und Organisation. Ihr Aufbau ist zweiteilig: Das *Plenum* hat die Funktion, zum einen anhand von Brechts epischem Theater Techniken des wissenschaftlichen Arbeitens kennenzulernen (Bibliotheksbesuch, Bibliographieren, Exzerpieren, Referate schreiben etc.); zum anderen am Beispiel von Brechts Entwicklung in der Weimarer Republik (vom *Baal* bis zur *Mutter*) ein Spektrum literaturwissenschaftlicher Problemstellungen zu erörtern: die Beziehung zwischen literarischer Produktion und gesellschaftlichen Verhältnissen, zwischen Theatertheorie und Dramenkonzeption, zwischen literarischer Technik und Thematik, zwischen politischer Theorie und ästhetischer Produktion. Schließlich werden im zweiten Semester verschiedene literaturtheoretische Ansätze im Umkreis Brechts analysiert.
>
> Die *Tutorien* haben parallel dazu die Funktion, anhand von Brechts Lehrstücken, d. h. im Spielen, Diskutieren, Verändern/Umschreiben eines Lehrstücktextes, eine körperliche, gestisch-sprachliche Auseinandersetzung mit Literatur auf der praktischen wie auf der theoretischen Ebene zu erproben und damit möglicherweise zu veränderten Wahrneh-

> mungsweisen und neuen ästhetischen Erfahrungen, speziell zu erweiterten Sichtweisen und Umgangsformen mit Literatur und andersartigen Interpretationsansätzen zu gelangen. Die Tutoren, die vorher selber an praktischen Lehrstückseminaren teilgenommen haben, z.B. im Rahmen der Spielwochen, […], arbeiten dabei völlig selbständig, ohne Eingriffe des Dozenten.
> Einen nicht unwichtigen zusätzlichen Aspekt dieser Einführungsveranstaltungen sehen wir in der Tatsache, daß Konzeption und Methode die Studiensituation und das Studierverhalten der Erstsemester-Studenten positiv zu beeinflussen vermögen. Die komplementäre Aneignungsform von Literatur in Plenum und Tutorien scheint uns eine besonders geeignete Möglichkeit, um in das Studium der Literaturwissenschaft einzuführen.[20]

Die ursprüngliche Konzeption wurde im Laufe der Jahre allerdings ständig modifiziert; so rückte im wöchentlichen Plenum die detaillierte Interpretation von Brechts *Baal* als exemplarische Dramenanalyse bzw. Brechts episches Theater in den Mittelpunkt der Einführung und im zweiten Semester konzentrierten wir uns an ausgewählten Beispielen auf die Geschichte des Dramas und Theaters seit Aristoteles. Die ebenfalls verpflichtenden wöchentlichen Tutorien hatten zum Ziel, dass „im Spielprozeß, in der sprachlichen, mimischen und gestischen Auseinandersetzung mit einem hochartifiziellen ästhetischen Text“ die Agierenden „die sinnliche Qualität, die poetische Innovation sowie die Produziertheit von Texten“[21] wahrnehmen und erfahren können. Zudem änderte sich immer wieder die politisch-pädagogische Ausrichtung der Lehrstück-Spielprozesse; hinzugefügt wurde auch ein obligatorisches Wochenendseminar bzw. Blockseminar. Kontinuierlich bestand aber der Anspruch, eine kognitive, sprachlich diskursive Analyse von Literatur und eine gestisch-körperliche Interpretationsmethode miteinander zu verbinden.

Diese Neukonzeption der Literaturwissenschaft bildete Ende der 1990er Jahre auch die Grundlage für die Entwicklung des ersten grundständigen Studiengangs Darstellendes Spiel/Theater für das höhere Lehramt in Deutschland im Verbund der Leibniz Universität Hannover, der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und TU Braunschweig, der Universität Hildesheim und der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Die Entwicklung dieses Studiengangs, der in Hannover lange mit dem Namen Brecht eng verbunden war, kann hier nicht weiter ausgeführt werden.[22]

20 Florian Vaßen: Konzeption. In: Ingolf Bannemann: u.a.: „Einführung in die Literaturwissenschaft“ durch Lehrstückspiel. In: Koch/Steinweg/Vaßen(Hg.): Assoziales Theater, S.175–191; hier S.175.

21 Florian Vaßen: Praxisfeld Universität: Theaterpädagogik im Germanistikstudium. In: *Korrespondenzen. … Lehrstück … Theater … Pädagogik* … 4 (1988), H. 3/4, S.22f.; hier S.22.

22 Vgl. http://www.darstellendesspiel.uni-hannover.de/ [Zugriff 15.10.2020]