

Annexe 1

Le texte original allemand de Brecht contient des dialogues courts en langage familier, des échanges décousus coupés d'interjections et d'amples tirades lyriques qui rappellent le théâtre de Schiller, composées en vers blancs. La traduction mise au programme tente d'approcher au plus près des mètres iambiques et des vers blancs ainsi insérés dans la pièce.

On propose de comparer les deux extraits suivants (indications pour la représentation et prologue) avec la traduction au programme (voir pages 9 et 137) :

- Édition originale, Bertolt Brecht, *Werke, Stücke 7*, édition de Berlin (Aufbau-Verlag) et de Francfort (Suhrkamp Verlag) avec les commentaires de Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, 1991, p. 8-9.
- *Théâtre complet*, tome 5, Paris, L'Arche, 1976, p. 238-239. Traduction versifiée d'Armand Jacob.

[Mitarbeiterin: Margarete Steffin]

[Hinweis für die Aufführung]

Das Stück muß, damit die Vorgänge jene Bedeutung erhalten, die ihnen leider zukommt, im großen Stil aufgeführt werden; am besten mit deutlichen Reminiszenzen an das elisabethanische Historientheater, also etwa mit Vorhängen und Podesten. Z. B. kann es vor gekalkten Ruffenvorhängen, die oxsenblutfarben bespritzt sind, agiert werden. Auch können gelegentlich panoramamäßig bemalte Prospekte benutzt werden, und Orgel-, Trompeten- und Trommelleffekte sind ebenfalls zulässig. Es sollen Masken, Tonfälle und Gesten der Vorbilder verwendet werden, jedoch ist reine Travestie zu vermeiden, und das Komische darf nicht ohne Grausiges sein. Nötig ist plastische Darstellung in schnellstem Tempo, mit übersichtlichen Gruppenbildern im Geschmack der Jahrmarchen.

20 *Personen*

Flake, Caruther, Butcher, Mulberry, Clark – Geschäftsleute,
Führer des Karfioltrusts · Sheet, Reedereibesitzer · Der alte
Dogsborough · Der junge Dogsborough · Arturo Ui, Gangster-
35 chef · Ernesto Roma, sein Leutnant; Manuele Giri; Giuseppe
Givola, Blumenhändler – Gangster · Ted Ragg, Reporter des
»Star« · Greenwool, Gangster und Bariton · Dockdaisy · Bowl,
Kassierer bei Sheet · Goodwill und Gaffles, zwei Herren von der
Stadtverwaltung · O'Casey, Untersuchungsbeauftragter · Ein
30 Schauspieler · Hook, Grünzeughändler · Der Angeklagte Fish ·
Der Verteidiger · Der Richter · Der Arzt · Der Ankläger · Eine
Frau · Der junge Inna, Romas Vertrauter · Ein kleiner Mann ·
Ignatius Dullfeet · Betty Dullfeet, seine Frau · Dogsboroughs
Diener · Leibwächter · Gunleute · Grünzeughändler von Chi-
35 kago und Cicero · Zeitungsreporter

PROLOG

Verehrtes Publikum, wir bringen heute
– bitte, etwas mehr Unruhe dort hinten, Leute! –
Und nehmen Sie den Hut ab, junge Frau! –
Die große historische Gangsterschau.
Enthaltend zum allerersten Mal
5 DIE WAHRHEIT ÜBER DEN DOCKSHILFESKANDAL!
Ferner bringen wir Ihnen zur Kenntnis
DES ALTEN DOGSBOROUGH TESTAMENT UND GESTÄNDNIS!
10 DEN AUFHALTSAMEN AUFSTIEG DES ARTURO UI
WÄHREND DER BAISSE!
SENSATIONEN IM BERÜCHTIGTEN SPEICHERBRANDPROZESS!
DEN DULLFEETMORD! DIE JUSTIZ IM KOMA!
15 GANGSTER UNTER SICH: ABSCHLACHTUNG DES ERNESTO ROMA!
Zum Schluß das illuminierte Schlustableau:
GANGSTER EROBERN DIE VORSTADT CICERO!
Sie sehen hier, von unsern Künstlern dargestellt
Die berühmtesten Heroen unsrer Gangsterwelt
20 Alle die verflossenen
Gehängten, erschossenen
Vorbilder unsrer Jugendlichen
Ramponiert, aber noch nicht verblichen.
Geehrtes Publikum, der Direktion ist bekannt
25 Es gibt den oder jenen heiklen Gegenstand
An den ein gewisser zahlender Teil des geehrten
Publikums nicht wünscht erinnert zu werden.
Deshalb fiel unsre Wahl am End
Auf eine Geschichte, die man hier kaum kennt
Spielend in einer weit entfernten Stadt
30 Wie es sie dergleichen hier nie gegeben hat.
So sind Sie sicher, daß kein Vater
Oder Schwager im Theater
Hier bei uns in Fleisch und Blut
Etwas nicht ganz Feines tut.
35 Legen Sie sich ruhig zurück, junge Frau
Und genießen Sie unsre Gangsterschau!

La Résistible ascension d'Arturo Ui

Les plus légendaires de tous nos gangsters :

Tous ceux, par l'histoire emportés,
Suicidés, abattus ou morts sur la potence,
Qui furent en exemple cités

Chez nous à l'adolescence,

Et qui, bien qu'en état piteux,

Ne sont pas liquidés encore.

Chers spectateurs, la Direction n'ignore

Certes pas qu'il est des sujets scabreux,

Dont certains d'entre ceux qui, parmi l'auditoire,

Ont payé leur place, aimeraient bien mieux

Ne point se voir rafraîchir la mémoire.

Aussi, tout compte fait, avons-nous choisi

Une histoire qu'ici on connaît à peine,

Ayant pour décor une cité lointaine

Comme il n'en a jamais existé par ici.

Soyez donc sûrs que pas un père

De théâtre, et pas un beau-frère,

Chez nous ne ferait vraiment

Quoi que ce soit d'un peu choquant.

Goûtez donc, bien assise et le buste en arrière,

Ma jolie dame, notre histoire de gansters.

INDICATIONS POUR LA REPRESENTATION

Il est nécessaire, pour que l'action prenne toute la signification qui malheureusement est la sienne, de jouer la pièce dans le *grand style* ; de préférence avec des réminiscences bien reconnaissables du théâtre historique élisabéthain, et à dire peut-être avec des tentures et des praticables. Par exemple la jouer devant des tentures de grosse toile, blanchies au lait de chaux et aspergées de taches sang-de-bœuf. On peut aussi utiliser des vues panoramiques peintes sur des toiles de fond ; des effets d'orgue ; de trompettes et de tambours sont également légitimes. Il serait bon d'utiliser les physionomies, intonations et gestes caractéristiques des originaux réels, mais il faut éviter l'imitation pure et simple, et le comique ne doit jamais aller sans l'horreur. L'indispensable est un style accusant l'élément plastique, avec un rythme rapide et des groupes clairement ordonnés, dans le goût des drames qu'on joue dans les foires.

PROLOGUE 2

Cher public, nous vous présentons...

Surtout ne vous gênez pas, là dans le fond !

Voire chapeau, la jolie dame...

Des gangsters l'historique drame.

Pour la première fois, TOUTE LA VÉRITÉ

Sur le scandale des entrepôts subventionnés.

Dans les tableaux suivants, d'autres révélations :

HINSBOROUGH FAIT SON TESTAMENT ET S'Y CONFESSE ;

LA RÉSISTIBLE ASCENSION

D'ARTURO UI, TANDIS QUE LES COURS BAISSENT ;

SENSATIONNELLES PÉRIPIÉTIES

DU SCANDALE ET PROCÈS DE L'INCENDIE ;

DOUGLASS ASSASSINÉ ! LA JUSTICE DANS LES POMMES !

LES GANGSTERS EN FAMILLE, OU : MEURTRE D'ERNEST ROMÉ.

Et pour épilogue, en un dernier tableau :

LES GANGSTERS TRIOMPHANTS ANNEXENT CICÉRO.

Vous allez voir, joués par nos acteurs,

Annexe 2

Bertolt Brecht, *Essais sur le fascisme* (1933-1939), in *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, « le sens de la marche », 1970, également publiés dans le tome 8 des *Œuvres complètes*, Paris, L'Arche, p. 137-203. L'édition originale de ce texte se trouve dans *Schriften* 2, p. 557-917.

L'extrait proposé (pages 140 à 157) apporte des éléments de lecture sur les liens entre fascisme et capitalisme selon Brecht, sur Hitler et sur la vérité historique *versus* la malhonnêteté politique.

Quand je considère où m'a conduit la participation enthousiaste, et en quoi m'a servi la volonté renouvelée d'examen, de ces deux attitudes je conseille la dernière. Si je m'étais abandonné à la première, j'habitais encore ma patrie, mais comme en ce cas je n'aurais pas adopté la seconde, je ne serais plus un honnête homme.

Ceux d'entre nos amis que les cruautés du fascisme indignent autant que nous, mais qui tiennent aux rapports de propriété existants, ou que la question de leur maintien ou de leur renversement laisse indifférents, ne peuvent mener le combat contre une barbarie qui submerge tout avec suffisamment d'énergie et de persévérance, parce qu'ils ne peuvent nommer, et aider à instaurer, les rapports sociaux qui devraient rendre la barbarie superflue. Par contre, ceux qui, à la recherche des sources de nos maux, sont tombés sur les rapports de propriété, ont plongé toujours plus bas, à travers un enfer d'atrocités de plus en plus profondément enracinées, pour en arriver au point d'ancrage qui a permis à une petite minorité d'hommes d'assurer son impitoyable domination. Ce point d'ancrage, c'est la propriété individuelle, qui sert à exploiter d'autres hommes, et que l'on défend du bec et des dents, en sacrifiant une culture qui ne se prête plus à cette défense ou refuse désormais de s'y prêter, en sacrifiant les lois de toute société humaine, pour lesquelles l'humanité a combattu si longtemps et avec l'énergie du désespoir.

[La République de Weimar]

La République de Weimar a été victime des contradictions entre le démantèlement de son potentiel militaire et le développement de sa grande industrie rationalisée, laquelle, en vertu des conditions résultant de la domination mondiale du capitalisme, ne pouvait servir et se sauver que dans des entreprises belliqueuses. Elle prépara donc la guerre en édifant son industrie. La politique de paix, imposée par la victoire militaire des autres Etats capitalistes, n'était tout bien considéré qu'une *absence* de politique.

Du caractère incalculable des événements historiques

Le peintre en bâtiment est venu au pouvoir non seulement par un coup d'Etat, mais encore par le jeu de la légalité. Son parti était brusquement devenu le plus puissant de tous, si bien qu'il lui revint légalement de former le gouvernement. Le peuple était plongé dans le plus grand désarroi. Beaucoup votèrent pour cet adversaire de la démocratie parce qu'ils étaient démocrates. Il y avait aussi les innombrables mécontents, insatisfaits de certains partis — les partis existants — et prêts à rallier celui du peintre en bâtiment puisque, n'ayant jamais gouverné, il n'avait pas encore eu le temps de faillir. Les vœux, insatisfaits de ceux qui les tondent, les nourrissent et les gardent, résolurent en désespoir de cause d'essayer le boucher.

Lettres apolitiques

Après maintes déceptions, imputables aux ennemis de l'intérieur et de l'extérieur, les petits-bourgeois de mon pays, la caste fort nombreuse des petits artisans, maîtres d'école, boutiquiers, officiers subalternes, peintres en bâtiment, étudiants, etc., résolut désormais d'accomplir de grandes actions. Quelques-uns d'entre eux leur avaient expliqué que leur misère (tous avaient plus ou moins fait banque route) provenait d'une conception trop matérialiste de l'existence ; aussi espéraient-ils maintenant édifier une vie plus humaine grâce à un vigoureux idéalisme, c'est-à-dire à un esprit de sacrifice illimité.

Ils ne doutaient pas qu'ils en tiraient individuellement quelque profit. Ils reconnaissent que, privés de direction, ils se comportaient comme un troupeau de moutons. « Qu'on nous brime, qu'on nous engueule, qu'on nous frappe consciencieusement en pleine figure, autrement nous resterons toujours de lamentables loques », disaient-ils, « nous ne pouvons plus nous permettre d'aller en tous sens ». Il se trouva heureusement un Führer à qui remettre le pouvoir. Tous attendaient avec espoir quels desseins il allait former pour eux. Or le Führer s'était d'abord contenté d'une mention allusive à son programme, en partie parce que d'indignes concurrents risquaient de le lui dérober, en partie pour d'autres raisons aussi. Ses partisans, de leur côté, n'avaient pas insisté pour le connaître, d'abord parce que le principe du chef en aurait pâti, ensuite parce qu'ils se disaient : « A quoi sert le plus beau des programmes si on n'a pas le pouvoir de le réaliser ? » Dès que le Führer eût pris le pouvoir, il publia ce programme : un programme très fastueux, comme il apparut alors. Il se composait en grande partie, en très grande partie, de fêtes et de solennités, et de quelques autres manifestations aussi, principalement à deux fins : premièrement, rétablir l'unité du peuple. Cette unité, durant quelques décennies, plus exactement durant quelques siècles, avait laissé à désirer, car tout n'allait pas également bien pour toutes les fractions de ce peuple : quelques-uns gagnaient trop, quelques autres peu, et le reste presque rien. Telle était l'origine des divisions. Cet état de chose devait maintenant cesser. Désormais, selon la grande pensée du Führer, on ne se diviserait plus à ce sujet. Quant au second point concret du programme, il prévoyait l'assèchement de quelques marais (comme malencontreusement il n'y avait pas de marais dans ce pays, on en fabriquerait pour permettre cette action civilisatrice de grand format). En outre, pour aider au redressement des finances, on réparerait les maisons. Le Führer avait été autrefois peintre en bâtiment, et l'idée lui était quasiment venue d'elle-même ; tous les peintres en bâtiment savent bien que rien ne rapporte autant que les réparations d'immeubles. La réalisation de ce gigantesque programme en trois parties exigeait évidemment des efforts peu communs du peuple tout entier, ainsi que l'idéalisme mentionné au début. Sans cet idéalisme, impossible d'appliquer de semblables programmes.

Telle est l'évolution, accompagnée de quelques menus incidents, qui rendit problématique mon séjour en ce pays. Incapable par nature de m'abandonner en toute confiance aux grands sentiments exaltants, peu de taille à supporter une direction énergique, je me sentais fort superflu ; de prudentes enquêtes auprès de mon entourage immédiat, quelques visites, m'avertirent qu'une ère de grandeur, comme il en

arrive parfois dans la vie des peuples, venait réellement de s'ouvrir, et que les gens de mon espèce ne pouvaient guère qu'en troubler la grandiose image. On me promettait bien de me protéger de la colère populaire en m'envoyant dans l'un des camps prévus à cet effet, voire même de procéder à ma rééducation raciale, mais j'avais le sentiment que ces offres ne témoignaient pas d'une affection sincère pour moi et mes semblables. Désireux au surplus de poursuivre mes études sur les mœurs et les progrès de l'espèce humaine, je quittai le pays et partis en voyage.

C'est ainsi que j'arrivai d'abord à Vienne. Quiconque lit les journaux ne saurait ignorer que cette ville est bâtie autour de quelques cafés où la population se réunit pour lire les journaux. Dans ces cafés, du reste, on entend émettre les opinions les plus diverses sur la fréquentation des cafés. Beaucoup de ceux qui viennent s'asseoir dans ces établissements tiennent ceux qui y sont assis pour d'inutiles fainéants, d'autres racontent ironiquement l'histoire de quelques Viennois, eux-mêmes habitués des cafés (bref, de quelques Viennois tout court), s'exclamant railleusement au cours d'une discussion politique : « Qui donc s'il vous plaît est censé faire cette révolution russe, dont on n'arrête pas de parler ici ? Serait-ce Monsieur Trotsky du café Stefanie ? » Comme je m'intéresse beaucoup aux opinions — n'ai-je pas été éloigné de mon pays par des opinions ? — ces cafés à leur tour m'intéressaient aussi, ce sont de véritables mines à opinions. A ma stupefaction, je remarquai qu'il y avait peu de choses, sinon rien, dans la vie de ces gens, sur quoi ils ne possèdent des opinions. La plupart d'entre eux ne donnaient pas l'impression de faire grand-chose, mais il semblait certain qu'ils faisaient principalement ce qu'ils faisaient pour collectionner les opinions à ce sujet. Ainsi, comme d'autres pour travailler, eux ne mangeaient apparemment que pour acquérir des opinions sur les aliments. Ils pratiquaient l'amour, le commerce, la politique, dans ce même but. Ils acquéraient ces opinions pour les échanger entre eux.

En cela, ils ressemblaient beaucoup aux philatélistes, rassemblant les opinions comme ceux-ci les timbres pour en faire des collections qu'ils gardaient à l'égal de précieux trésors. Il importait peu que ces opinions remplissent encore ou non leur fonction d'origine, et de légères détériorations ne diminuaient pas considérablement leur valeur ; il importait par contre relativement beaucoup qu'il n'en existât pas de trop nombreux exemplaires. De même que certains timbres (de grande valeur) proviennent de pays aujourd'hui disparus où seuls ils étaient utilisables, on pouvait acquérir ici des opinions inutilisables ailleurs, ne correspondant plus à aucune réalité. Il était impossible de dire encore qui les avait émises et dans quel but.

Certaines émissions qui restaient en circulation quelques jours seulement, devant leur existence à des circonstances particulières (festivités ou autres), voire même à des erreurs de l'administration, étaient particulièrement cotées : on pouvait se procurer en échange une masse d'opinions usuelles, ordinaires. L'échange et la confrontation des opinions ne s'opéraient pas dans le calme. Les collectionneurs s'échauffaient, se disputaient avec une violence inouïe, sans toujours respecter le fair-play. Ces gens, on le voit, n'étaient pas simples à comprendre ; ils collectionnaient leurs opinions en fonction de points de vue imprévisibles. Ni la physionomie, ni l'âge, ni la profession n'expliquaient pourquoi un tel avait telle opinion plutôt que telle autre. Il est vrai aussi que telle série de timbres sur fond noir d'une quelconque république sud-américaine, proprement collés les uns à côté des autres, s'accorde aussi bien que n'importe quelle autre avec telle tête grisonnante aux vêtements choisis. Et pourquoi encore s'insultaient-ils avec tant d'ardeur à cause de certaines opinions que pourtant ils défendaient coûte que coûte quand ils les possédaient eux-mêmes ? Ou alors si déjà ils se détestaient à ce point, pourquoi ne cherchaient-ils pas à s'éviter ? Que d'énigmes à la fois !

En ce temps-là, tout le monde parlait des événements dont mon pays était le théâtre. La persécution des juifs, les bûchers de livres suscitaient l'effroi. Les opinions concordantes pour prédire la montée d'une nouvelle barbarie. Ces abominations résultaient d'un détestable esprit guerrier, qui avait mystérieusement gagné : un cataclysme naturel, comparable à un tremblement de terre. Dix-neuf ans plus tôt environ, un événement semblable s'était déjà produit, un cataclysme naturel également ; quatre années durant, le monde entier, du moins dans sa partie civilisée, avait tenté non sans succès de se massacrer, obéissant déjà à un obscur instinct barbare. Aujourd'hui comme hier, la voix de la raison, de la réflexion, de l'humanité avait été soudainement recouverte, réduite au silence par une voix effrayante et bestiale, la voix de la barbarie. En effet, chez une partie des humains, peut-être les plus jeunes ou les moins cultivés, semblait sommeiller un esprit guerrier très particulier ; dès qu'il se réveillait, le continent entier se transformait en abattoir. Sans doute existait-il aussi des coupables. Certaines personnes, certains partis influents n'avaient pas fait suffisamment pour conjurer ce spectre et maintenir au pouvoir un plus noble esprit. Leur faiblesse, leur corruption étaient reconnues et déplorées par tous. Mais tout en dépeignant avec les couleurs les plus sombres les funestes conséquences de la révolution des petits-bourgeois, tout en prédisant à ceux-ci une longue tyrannie remplie d'horreurs, on restait généralement convaincu que quelques voix raisonnables, les voix suaves, sublimes et incorruptibles de l'hu-

manité, retentiraient à nouveau dans quelques cafés, aujourd'hui comme il y a dix-neuf ans, à l'époque de la grande guerre. Jamais aucune puissance au monde, disait-on, ne pourrait réduire ces voix au silence complet. Certains de ceux qui en étaient propriétaires leur avaient déjà fait passer la frontière, par mesure préventive, pour qu'elles continuent à se faire entendre à l'étranger. Moi-même je fus reconnu par quelques-uns et félicité d'être parti... Si maintenant on considère le panorama des opinions ici ébauché, il se pourrait qu'on n'approuve plus entièrement le jugement que je viens de porter sur elles, telles qu'elles s'expriment dans ces cafés. On sera évidemment tenté de leur accorder plus de poids que je ne le fais, et de prendre contre moi-même la défense de ces collectionneurs d'opinions. Ce n'est pas encore le lieu de me prononcer à ce sujet. Toutefois, je ne voudrais pas que la description peut-être malheureuse que j'en donne autorise à conclure à un quelconque mépris de ma part. Je sais fort bien que la passivité de ces gens ne prouve pas encore grand-chose contre eux, et il est difficile, à mon sentiment, de leur reprocher davantage. La société dans laquelle ils vivent ne leur permet guère d'activité fondamentalement plus utile. Préfèrent-ils s'ils sont jugés, qu'ils condamnent de pauvres diables que la faim aura poussés à dérober une miche de pain, s'ils sont médecins, qu'ils rédigent des ordonnances inefficaces (même quand elles sont peu coûteuses), s'ils sont architectes, qu'ils construisent à l'usage d'hyènes à face humaine des appartements de seize pièces, et pour ceux qui les leur paient des logements où l'on s'entasse à douze dans une cuisine ? Certes, beaucoup de ceux qui se réunissent ici pour collectionner les opinions présentent sans doute les faiblesses inhérentes à l'exercice des charges publiques et se montrent prêts à exécuter ce qu'on leur demande, ou peu de chose du moins les en empêche, mais il y en a d'autres qui sont malgré tout fort bien, et même les premiers cités auront été du moins préservés par la bienveillance du sort de commettre de véritables infamies. Ce qui me semblait critiquable dans leur philosophie, pour tout résumer, c'était son absence de perspective. L'image que ces braves gens donnaient de la réalité n'était pas nécessairement fautive, mais elle n'avancait à rien. On pouvait toujours taxer de « barbarie » le comportement des nouveaux maîtres, invoquer « l'instinct obscur » qui les animait : que gagnait-on à ce genre d'explications ? Elles suffisaient peut-être à éveiller certains sentiments mélangés, mais elles n'apprenaient guère à dominer la situation ainsi décrite. Qu'on pense de moi ce qu'on veut, je regrettais chaque jour davantage que la philosophie des bannis et des persécutés ne révèle pas une supériorité décisive sur celle des bannis et des persécutés. Soit, les uns faisaient entendre la

voix brutale de la barbarie, elle était aussi stupide que brutale, les autres la voix de la culture, elle était harmonieuse, mais non moins stupide. Les uns avaient des quantités d'armes et ils s'en servaient, les autres n'avaient que l'arme de la raison, et ne l'utilisaient pas. Je quittai ce pays de la culture plus abattu que je n'étais arrivé du pays de la barbarie.

[Fascisme et capitalisme]

En différents pays (dont le nombre va croissant), le capitalisme ne peut plus faire ses affaires sans recourir à la brutalité. D'aucuns croient encore pouvoir s'en tirer autrement ; un regard dans leurs livres de comptes les persuadera tôt ou tard du contraire. Ce n'est qu'une question de temps.

Toute proclamation contre le fascisme qui se garde de toucher aux rapports sociaux dont celui-ci résulte comme une nécessité naturelle, est dénuée de sincérité. Ceux qui ne veulent pas renoncer à la propriété privée des moyens de production, loin de se débarrasser du fascisme, auront besoin de ses services.

Je n'ignore pas que cette terminologie, la propriété privée des moyens de production, est laide, peu romantique, sans aucune poésie. Mais personne ne prétend l'utiliser pour sa beauté. Ces vocables sont simplement nécessaires, ou plutôt : il est nécessaire de dire ce qu'ils disent. Placés devant le choix de laisser triompher le fascisme ou de recourir à ces formules laides, sèches, doctrinaires, tout en parlant de choses basement matérielles comme les moyens de subsistance et la possibilité de manger à sa faim, nous devrions opter pour la seconde solution.

Pour engager le combat décisif contre son prolétariat, le capitalisme doit rejeter jusqu'au dernier les scrupules qui le retiennent, et balancer successivement par-dessus bord toutes les notions dont il se réclame, liberté, justice, personnalité, et jusqu'à la concurrence. C'est ainsi qu'une idéologie autrefois grandiose, révolutionnaire, aborde la lutte finale en présentant le visage de l'escroquerie vulgaire, de la plus cynique corruption, de la plus brutale lâcheté, c'est-à-dire le visage du fascisme, et le bourgeois n'abandonne pas le terrain avant d'avoir revêtu son apparence la plus répugnante.

Pourquoi est-il si effrayant d'être obligé de dire aux travailleurs intellectuels que l'interdiction de quatorze journaux communistes devrait leur arracher un cri de fureur ? C'est effrayant parce que, dans ce pays où venait d'être fermé un lieu de vérité et de progrès, nul ne s'était jamais avisé de rien, et qu'en interdisant la vérité on n'interdisait rien qu'ils aient jamais dit ni qu'ils puissent jamais dire. L'interdiction de la vérité ne les concerne pas. Ils n'ont que faire de la vérité. Ils écrivent des futilités, aussi n'interdit-on pas ce qu'ils écrivent. Que peuvent entreprendre les travailleurs intellectuels ? La police interdit la vérité et les journaux stipendient le mensonge.

[Sur la vérité]

1. Il existe une vérité. Entendons qu'il n'existe qu'une vérité, et non pas deux ou autant que de groupes d'intérêts.
2. Cette vérité n'est pas seulement une catégorie morale. Entendons qu'elle n'est pas seulement une question de conviction (incorruptibilité, amour de la vérité, justice, etc.), mais aussi de capacité. En effet, la vérité doit être produite. Et il existe divers modes de production de la vérité.
3. L'énonciation (et la découverte) de la vérité doit avoir un but assigné. La vérité est le reflet dans les esprits des forces qui meuvent la réalité. On considérera donc la question de la vérité, là où elle surgit, comme la meilleure preuve que par le fait de circonstances réelles (de transformations intervenues dans la réalité) une action est devenue nécessaire. La question elle-même sera posée en fonction de cette nécessité d'agir. L'ensemble des circonstances qui ont suscité cette question doit invariablement constituer l'objet de la réponse.
4. Le problème qui a déclenché la réflexion et l'énonciation doit recevoir une solution dans l'énonciation et la réflexion. Par exemple, quand surgit la question de la liberté, il importe de rechercher quel type d'oppression a fait naître ce désir de liberté pour déterminer en conséquence le type de liberté nécessaire. Les circonstances qui ont suscité la question (ou le désir) de la liberté

seront utilisées au premier chef pour modifier la situation donnée, donc pour instaurer la liberté.

5. Énonciations et descriptions relèvent de la vérité à partir du moment où elles permettent une prévision.

Mais dans le champ de cette prévision, l'énonçant doit intervenir en tant qu'acteur. Il doit entrer en scène comme un personnage nécessaire à l'accomplissement de la prévision.

Sur le rétablissement de la vérité

Dans les époques exigeant la tromperie et favorisant l'erreur, le penseur s'efforce de rectifier ce qu'il lit et ce qu'il entend. Il répète doucement ce qu'il entend et ce qu'il lit, pour rectifier au fur et à mesure. Phrase après phrase, il substitue la vérité à la contre-vérité. Et il poursuit l'exercice jusqu'à ce qu'il ne puisse plus lire ni entendre autrement.

Donc le penseur avance de phrase en phrase, de façon à corriger lentement, mais complètement ce qu'il a lu et entendu, en suivant l'enchaînement. Ainsi il n'oublie rien. En même temps, toutefois, il confronte les phrases correctes à celles qui ne le sont pas, sans plus se soucier de l'enchaînement lui-même. Il est donc amené à détruire l'enchaînement des phrases incorrectes, n'ignorant pas que celles-ci, du fait qu'elles s'enchaînent, peuvent revêtir une apparence de correction : par enchaînement on peut tirer plusieurs conclusions correctes à partir d'une phrase elle-même incorrecte. La déduction est alors correcte sans que les phrases le soient.

Le penseur ne procède pas seulement ainsi pour prendre acte des tromperies et des erreurs. Il souhaite également mettre en évidence la façon dont les unes et les autres sont commises. Lorsqu'il lit : « Un peuple fort est moins facilement attaqué qu'un peuple faible », il n'a pas besoin de corriger, une adjonction suffit : « mais il attaque plus facilement ». Lorsqu'il entend dire que les guerres sont nécessaires, il ajoutera, de nouveau, dans quelles circonstances elles le sont, et pour qui.

1

Le général Goering à propos de la victoire sur le communisme en Allemagne. (Extraits de la *Baier Nationalzeitung* du 12 décembre 1934.)

Reproduction littérale du discours

On reconnaîtra clairement les méthodes du national-socialisme à la façon dont il entend écarter et vaincre la menace communiste ; ces méthodes sont en tout point opposées à celles du communisme.

En toute liberté, le gouvernement allemand se réserve d'employer tous les moyens qu'il estime justes, sans tenir compte des avis extérieurs.

Je refuse de répondre à nouveau aux accusations lancées contre le gouvernement et en particulier contre moi-même à l'occasion de l'incendie du Reichstag, d'autant plus que la Cour Suprême

a méticuleusement examiné les circonstances de cet incendie et prononcé son jugement.

Rétablissement de la vérité

On reconnaîtra clairement les méthodes du national-socialisme à la façon dont il expose officiellement sa résolution d'écarter et de vaincre toute menace qui, dans un système dominé par la partie laborieuse de la population, risquerait d'abolir l'usage de la propriété à des fins d'exploitation ; ces méthodes, du seul fait qu'elles sont mensongères, sont en tout point opposées à celles du communisme.

Ne s'estimant aucunement lié par les exigences morales d'autres États capitalistes, ni même de groupes capitalistes indigènes, le gouvernement allemand se réserve d'employer tous les moyens qu'il estime justes, comme par exemple l'incendie du Reichstag, destiné au procès des communistes, sans tenir compte des avis extérieurs.

Je refuse de répondre à nouveau aux accusations lancées contre le gouvernement et en particulier contre moi-même à l'occasion de l'incendie du Reichstag, d'autant plus que la Cour Suprême, qui s'est vu retirer entre temps toute compétence en la matière,

a péniblement examiné les circonstances de cet incendie et jugé que les communistes, accusés par moi-même, n'avaient pas mis le feu au Reichstag, sans que, pour autant, elle puisse faire la preuve de notre propre culpabilité.

Je qualifierai le soi-disant testament de l'ancien chef de groupe Ernst de grossière falsification.

Je qualifierai le testament reconnu authentique de l'ancien chef de groupe Ernst, que j'ai fait exécuter, de grossière falsification, et j'agis ici sans m'estimer lié par aucune exigence morale, employant tous les moyens nécessaires pour vaincre le communisme.

Nous étions fermement résolus, après la prise du pouvoir, à porter au communisme de tels coups qu'il ne puisse plus jamais s'en remettre en Allemagne.

Nous n'avions pas besoin pour cela d'un incendie du Reichstag. Pour exécuter notre programme, il nous fallait un instrument, une police parfaitement sûre et extrêmement efficace.

J'ai créé cet instrument en réorganisant la police et en instituant la Gestapo.

J'ai créé cet instrument en réorganisant la police et en instituant la Gestapo, sous prétexte que les communistes et les sociaux-démocrates préparaient un soulèvement.

Commentaire

Du fait qu'il évoque à nouveau, en relation avec l'incendie du Reichstag — comme déjà au procès de Leipzig — la nécessité d'activer la police en l'investissant d'une mission sensationnelle, le général Goering avoue ouvertement son crime d'incendiaire. Il semble donc avoir des ennemis au gouvernement.

2

Message de Noël du représentant du Führer (Hess) en 1934. (Extrait de la *Basler Nationalzeitung* du 26 décembre 1934.)

Reproduction littérale du discours

Légitimement fiers de l'esprit de sacrifice

et de solidarité de nos concitoyens allemands

nous pourrions dire aujourd'hui : En ce jour de Noël, en ce temps d'hiver l'Allemagne ne laisse aucun de ses enfants souffrir de faim.

Ces mêmes enfants

qui, il y a trois ans seulement,

étaient entraînés dans des manifestations haineuses contre le peuple,

contre la nation,

et contre la foi

en faveur du chaos bolchevique.

Ils reçoivent aujourd'hui avec gratitude leur cadeau de Noël

de la main de ceux qu'on leur désignait autrefois comme des ennemis.

Fiers de la générosité de ces possédants qui ont sacrifié un peu de ce que les non-possédants leur avaient sacrifié, et de leur promptitude à se montrer solidaires de ceux qu'ils maintiennent dans la misère, nous pourrions dire aujourd'hui : En ce jour de Noël, en ce temps d'hiver les possédants, en Allemagne, ne laissent aucun de ceux qui ne possèdent rien mourir complètement de faim.

Ainsi se comportent les possédants d'Allemagne envers les mêmes hommes, qui, il y a deux ans seulement, en raison de leur misère, furent contraints de manifester

contre cette partie de la population qui exploite l'autre, contre ce verbiage les invitant à défendre ce qui ne leur appartient pas,

contre cette religion qui sanctifie l'usage de la propriété à des fins d'exploitation en faveur d'un ordre bolchevique, qui rend impossible l'exploitation de l'homme par l'homme.

Ils reçoivent aujourd'hui avec gratitude leur cadeau de Noël, sans lequel ils mourraient de faim,

de la main de ceux qu'on leur désignait autrefois comme des ennemis, puisqu'ils sont effectivement tels. En réalité, ce sont principalement les pauvres gens qui ont fait les sacrifices.

Des centaines de milliers, des millions de travailleurs et de travailleuses allemands, qui auparavant consacraient leurs « gros-chen » péniblement gagnés à l'idée d'une communauté de classe internationale

les sacrifient aujourd'hui

à un socialisme agissant, toujours secourable,

qui embrasse une nation entière.

Je sais que vous, Allemands de l'extérieur et de l'intérieur,

en ce soir de Noël, vous n'attendez pas de moi une allocution politique, je sais même que vous n'en voulez aucunement,

et je suis de mon côté beaucoup trop pris par cette atmosphère de fête pour m'occuper aujourd'hui d'actualité politique ou de statistique.

Mais je sais aussi que les Allemands de l'extérieur en particulier ne connaissent pas de plus belle joie en ce Noël que de se dire : nous n'avons plus honte de notre patrie allemande, nous pouvons en être fiers. Et lorsque des étrangers vien-

Des centaines, des milliers, des millions de travailleurs et de travailleuses allemands, qui auparavant consacraient leurs « gros-chen » péniblement gagnés à l'idée d'une communauté des hommes étendue à tous les pays de l'univers, sans différence de fortune ni de condition,

les sacrifient aujourd'hui, sans les gagner plus facilement pour autant, à un système dans lequel les grandes masses auront véritablement besoin de secours et ne toucheront que les picailions difficiles à gagner de l'exploité, qui n'embrasse que la population d'un seul pays, et menace tous les autres.

Je sais que vous, Allemands, pour autant que vous possédez quelque chose à l'extérieur ou à l'intérieur,

en ce soir de Noël, vous n'attendez pas une allocution sur la façon dont nous entendons protéger votre propriété, je sais même que vous n'en voulez aucunement,

et j'ai beaucoup trop bien mangé pour m'occuper aujourd'hui d'actualité politique ou de falsification des statistiques.

Mais je sais aussi que les Allemands qui ont des biens à l'extérieur en particulier ne connaissent pas de plus belle joie en ce Noël que de se dire : nous n'avons plus honte de notre patrie allemande, nous pouvons en être fiers.

Et lorsque des exploités étran-

nent en visiteurs en Allemagne, ils sont remplis d'admiration pour les progrès accomplis en si peu de temps,

pour ce qui touche non seulement à la métamorphose intérieure et extérieure des Allemands,

mais aussi aux œuvres réalisées, palpables et visibles,

créées par la force de travail rassemblée, réorganisée du peuple.

Commentaire

Après avoir parcouru le discours et le texte qui rétablit la vérité, de gauche à droite, on se représentera que le national-socialiste entendait fait l'éloge du Secours d'Hiver, et qu'il lui fallait affronter les gigantesques difficultés énoncées dans la colonne de droite (dans le texte de rétablissement). Puis, en relisant inversement de droite à gauche, on pourra étudier comment l'individu s'est acquitté de sa tâche. On comprendra alors de quelle espèce d'homme il s'agit, à quelle classe il appartient, quelle tâche celle-ci a entrepris de résoudre, et comment elle la résout.

1934

Hitler est-il sincère ?

1

On pose fréquemment la question de savoir si Hitler est sincère, et de nombreux esprits font comme si beaucoup dépendait de la réponse qu'on lui donne.

On peut évidemment aussi se demander si un sorcier nègre est sincère lorsqu'il prédit que la pluie tombera à condition que tel individu soit dévoré. En général, on n'aura tendance à douter de sa sincérité que dans le cas où il n'aurait rien à voir personnellement

avec l'individu qu'il recommande de manger : ni lien de parenté, naturelle ou non, ni lien d'affaire, ni aucune autre relation d'hostilité. Quant à l'individu concerné, de toute façon il ne croira pas le sorcier sincère, et quand bien même il le croirait tel, cela ne l'en pêcherait pas d'être mangé, et sans que la pluie tombe pour autant.

On se croit généralement obligé de fermer un œil dès qu'un individu affiche des buts élevés. A chaque instant, l'homme peut dire : vous êtes dix mille, pour vous sauver j'ai d'abord besoin d'en tuer dix. Evidemment, le but final doit être réellement élevé. Le but le plus élevé qu'un homme puisse revendiquer pour en tuer un autre, c'est le salut de la patrie. En revanche, l'argent est un but vulgaire ; à vrai dire le plus vulgaire de tous. Seulement, dans ce monde malheureusement confus, il existe d'étranges combinaisons. Le banquier Morgan par exemple a sauvé la patrie (et gagné deux cents millions de dollars) ; Henry Ford, lui, n'a pas sauvé la patrie (et il a également gagné deux cents millions de dollars). Lorsque Morgan eut sacrifié une centaine de milliers de vies humaines pour le salut de la patrie, il obtint un résultat : deux cents millions de dollars. Et lorsqu'il eut gagné ces deux cents millions de dollars, la patrie était sauvée. Ford, lui, a gagné cet argent sans sauver la patrie, puisque Morgan sauvait la patrie en gagnant cet argent. D'autre part, Ford, puisqu'il ne savait pas la patrie, n'avait pas non plus besoin de cent mille vies humaines pour gagner son argent. Morgan, de son côté, ne pouvait parvenir à gagner son argent et à sauver la patrie sans ces pertes humaines. Que Ford, par contre, ne vienne pas dire qu'il entend tuer cent mille hommes pour gagner son argent, puisque dans son cas la patrie ne serait pas sauvée même au prix de ces cent mille hommes. A notre avis, Ford, s'il nous demandait ces cent mille hommes pour gagner son argent, ne saurait être sincère, contrairement à Morgan.

2

On ne doit jamais faire à l'adversaire de concession immédiate, par exemple dans l'idée de se montrer généreux, afin de prouver qu'on peut aussi le battre sur son propre terrain, sur un plan supérieur. Il est bon de s'en tenir à la vérité, quand bien même elle serait invraisemblable ; de ne pas couvrir le mensonge, parce qu'on peut se dispenser présentement de flétrir celui-ci pour triompher de l'adversaire. Si je commence à dire : subjectivement Hitler est peut-être sincère, il n'en reste pas moins que..., j'ai tout simplement « admis que même moi, son adversaire, je n'ose contester la sincérité d'Hitler ». Certes, Hitler pourrait être sincère et bien intentionné,

tout en représentant objectivement le pire ennemi de l'Allemagne. Mais il n'est pas sincère.

3

Lorsqu'Hitler, contre la France, occupa militairement la Rhénanie, il prononça un grand discours, dans lequel il s'écria, la voix pleine de sanglots, qu'il n'avait ni grand domaine ni compte en banque. Cette déclaration laissa généralement une profonde impression.

De tous côtés on voyait l'entourage d'Hitler se remplir les poches sans le moindre scrupule, on voyait tel de ses gouverneurs offrir un domaine à tel autre, et ainsi de suite, en récompense de ses mérites, et le Führer lui-même restait donc les mains vides ? Sous son règne, une équipe de brigands avait pris les rênes, chacun s'était vu offrir la possibilité de s'enrichir, et lui-même n'avait pas saisi l'occasion ? Devant tant de grandeur morale, plus d'un sentait ses yeux se mouiller.

Le général Gering, pourtant d'un rang inférieur au Führer, possédait plusieurs domaines, organisait des banquets dignes de Nabuchodonosor, et il laissait son Führer déambuler dans Berlin la nuit sans avoir dîné, sans un toit où s'abriter ; Dieu sait même si les asiles consentaient à lui ouvrir au cas où il frapperait à leur porte en disant : « C'est moi le Führer. » Evidemment, dans la pire des extrémités, il aurait toujours la ressource d'appeler ses SA...

Le Führer d'un grand Reich comme le nôtre devrait pourtant bien avoir des revenus, aussi modestes soient-ils. Il se peut que Monsieur Hitler ne fasse pas grand-chose, mais quelle impression déplorable lorsqu'on voit le Président du Reich, renouçant même aux émoluments d'un simple Président du Conseil, obligé de taper le premier portier venu pour se payer le tram. C'est en effet ce qui arrive à Berlin.

Beaucoup maintenant estiment, me suis-je laissé dire, que Monsieur Hitler possède bien des revenus, et même des revenus plus que confortables, mais il l'ignorerait tout bonnement. D'après ces gens, il se figurerait uniquement qu'il n'a pas le moindre compte en banque. Est-ce possible ?

C'est à mon avis effectivement possible. C'est même vraisemblable. Il suffit de se poser une simple question : comment le Führer aurait-il pu apprendre qu'il détient un compte en banque ? La nuit, il dort Wilhelmstrasse ou dans sa jolie maison de campagne de Berchtesgaden ; ou encore, ne pouvant trouver le sommeil, il envisage comment préserver l'Allemagne de la guerre : ce n'est tout de même pas le moment de venir lui annoncer qu'il possède ce

compte en banque. Le matin, tôt, il absorbe son petit déjeuner, ce n'est pas une heure non plus pour le déranger, car il a besoin de prendre des forces, autrement nous sommes tous perdus. Après quoi viennent les affaires gouvernementales : par exemple, le Führer visite l'un de ses grands ouvrages. Il est notoire qu'il désire de tout cœur quelques vastes stades dans lesquels il pourrait s'adresser aux Allemands et leur dire tout ce qu'il compte encore leur offrir. Quand il est ainsi plongé dans ses projets, dans ses études, impossible de l'en arracher, simplement pour lui dire que l'argent nécessaire à ses constructions favorites existe bien. Et ainsi de suite, l'après-midi et la soirée entière ; le Führer est alors auprès du ministre de la propagande ; celui-ci lui raconte tout ce qu'il accomplit pour l'Allemagne, tout ce qu'il doit déclarer officiellement, bref, il fait un peu de propagande...

Voilà comment le Führer ne peut jamais apprendre qu'on a pris soin de ses intérêts. Et au moment même où il prépare un discours aussi important que le dernier en date, dont il est question ici, il est exclu de lui crier la chose au risque de l'interrompre. Comment savoir aussi qu'il aborderait ce sujet ? Personne, pas même le Führer, ne sait ce dont il parle.

Toutefois, ses déclarations sur le compte en banque qu'il n'aurait pas m'empêchèrent de dormir. Dorénavant, je compris mieux ses nuits d'insomnie, qu'il aime à évoquer. C'est effectivement une bien grande légèreté de garder tant d'argent chez soi, dans un simple bas de laine. De nombreux petits bourgeois en ont sans doute l'habitude, mais cette habitude est déraisonnable. Il est vrai que la méfiance envers les banques s'exprime également dans le programme national-socialiste...

Du reste, cela doit faire une belle réserve de bas de laine. Car les revenus du Führer ne sont plus aussi minables qu'à l'époque où il était encore mouchard de la Reichswehr à Munich, emploi misérablement rétribué s'il en est (d'autant plus que le travail est très dur, puisque le mouchard doit gagner la confiance des gens avant de les dénoncer).

Au seul vu de la nouvelle disposition obligeant les communes à remettre un exemplaire de *Mein Kampf* à tout jeune couple, on soupçonnera les sommes que le Führer a pu entasser dans ses bas de laine. Chaque année, il y a environ sept cent mille mariages en Allemagne. On n'osera pas offrir au Führer moins de cinquante pfennigs par exemplaire. Ce calcul suffit à montrer que son *combat* n'a pas été un échec.

Si réellement le Führer ne détenait aucun compte en banque, même sans le savoir, et gardait donc tous ses fonds à domicile — car

il a son chez soi, aussi étonnant que cela puisse paraître, un palais à Berlin, une résidence campagnarde en Bavière — il commettrait une grande imprudence : un beau jour, malgré sa Gestapo, toutes sortes de gens pourraient bien lui rendre visite et s'enquérir de ses bas de laine ; de quoi vivra-t-il alors ? Car en ces temps incertains, il ne sera pas davantage en mesure de conserver éternellement son poste.

[Sur l'honnêteté]

Il n'est guère sensé de parler de l'honnêteté (du « fair-play ») en soi, sans analyser son rôle dans la société, un rôle fort changeant. H. G. Wells évoque l'honnêteté que les Rothschild auraient introduite dans les finances modernes. Ils tenaient leurs engagements, commentaient aussi peu de détournements que possible. Mieux encore : ils contraignaient même les gouvernements à l'honnêteté. Wells en conclut à juste titre que cette famille de banquiers a rendu un service inégalable à l'économie mondiale. Malheureusement aussi, cette constatation laisse transparaître une dangereuse conviction, à savoir que l'honnêteté est payante et par suite accessible en principe. Même lorsque ses fidèles partisans y vont de leur poche, elle ne quitterait pas pour autant cette terre. En fait, il est trop simple d'escamoter dès qu'on prétend l'éclaircir et l'évaluer, l'espèce dont elle relève. L'honnêteté des Rothschild, Wells le sait bien, c'est le Landgrave de Hesse ! pratiquant la traite des esclaves et le vieux Rothschild organisant « proprement » ce trafic, veillant à ce que les escrocs ne s'écroquent eux-mêmes réciproquement, en plus petit. La traite des esclaves semblait avoir atteint le point critique où elle menaçait de perdre sa raison d'être, étant donné la malhonnêteté et la corruption des divers complices. L'honnêteté est difficilement dissociable de la fonction qu'elle assume pour le salut de ce commerce d'hommes : elle n'existe pas à l'état pur. Les échanges commerciaux, dans leur ensemble, ne secrètent pas au bénéfice de la collectivité une portion d'honnêteté qui augmenterait le patrimoine culturel. C'est plutôt l'inverse qui se produit : la prétendue honnêteté des petites existences, domestiques et quotidiennes, reçoit une légère teinture du grand art (combien rentable) de l'honnêteté moderne, en vogue depuis peu parmi les grands. Certains se servent de l'honnêteté sans qu'on puisse les désigner exactement comme des « honnêtes gens ».

1. — Mayer-Anselme, fondateur de la dynastie des Rothschild (1743-1813), géra la fortune de l'Électeur de Hesse. (N. d. T.)

Annexe 3

Extraits issus des *Écrits sur le théâtre* (édition de Jean-Marie Valentin), Paris, Gallimard, « Pléiade », 2000.

« Avant-propos à *Macbeth* » (in *Le théâtre épique*), p. 198-201.

« La tragédie dans Shakespeare » et « Shakespeare 1 » (in *L'Achat du cuivre*), p. 545-548.

« Exercices pour comédiens (1940) », p. 886-889.

principes du théâtre épique. Pour la plupart encore à élaborer, ils concernent le jeu du comédien, la machinerie, le travail des dramaturges, la musique de scène, l'utilisation du cinéma, etc. La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question. Il serait néanmoins faux d'affirmer que le sentiment est étranger à ce théâtre. Cela reviendrait seulement à affirmer, aujourd'hui encore, que le sentiment est étranger à la science.

AVANT-PROPOS À « MACBETH »

Quelques-uns de mes amis m'ont assuré franchement et sans me ménager que *Macbeth* ne saurait en aucun cas les intéresser. Caractérisage de sorcières, m'ont-ils dit, ne donne pas à penser, des atmosphères poétiques sont nocives, car elles retiennent leur homme de mettre de l'ordre dans le monde, quant à glorifier de manière plutôt générale ces terres incultes que sont les landes, il est vraiment un peu tard en un temps où l'humanité doit mettre toute son énergie à persuader les landes d'en venir à la production des céréales. D'ailleurs, tenter ainsi de transformer les landes en champs cultivés, les régicides en socialistes, est à la fois plus inutile et plus poétique. Ces objections, il faut les écouter avec beaucoup de sérieux, car elles sont le fait des gens les plus neufs, de ceux qu'on doit, à mon avis, absolument exhorter à fréquenter les théâtres. Et nous ne pouvons opposer à ces gens des arguments esthétiques, bien que nous en ayons plein nos soutes : n'avons-nous pas aujourd'hui au moins de cinq à dix esthétiques ?

En examinant *Macbeth* de près, chacun remarquera que cette pièce ne résiste pas à la critique dramatique contemporaine, à une exception et demie près. Inutile que nous nous étendions sur le fait qu'entre-temps notre psychologie du meurtre, par exemple, a appris à manier des instruments beaucoup plus délicats et subtils. Et pour ce qui est de la psychologie du meurtrier, cette œuvre n'apportera plus rien aux hommes d'une époque qui a connu

les œuvres standards des naturalistes du siècle dernier et vu la science s'épanouir.

Mais même considérée en tant qu'œuvre de théâtre, cette pièce manque de progression, elle n'est absolument pas nouée. Je suis prêt, dix minutes avant le lever du rideau, à vous en fournir encore rapidement la preuve.

Avant tout, je voudrais attirer votre attention sur l'effroyable incohérence qui semble avoir présidé déjà à l'ébauche de la pièce.

Quand au début, par exemple, le général Banquo se voit prophétiser que ses descendants deviendront rois, qu'importe si dans l'histoire ils le sont effectivement devenus !

Dans la pièce, ils ne le deviennent pas. On pourrait passer là-dessus si toute la pièce ne reposait sur le fait que Mac-

beth deviendra roi, elle, s'accomplit. Si l'esthétique a jamais joué un rôle dans l'élaboration d'une pièce, alors le spectateur, puisqu'il lui faut se préparer à voir s'accomplir les prophéties proférées — et c'est ce qu'elles font dans le cas de Macbeth qui devient effectivement roi —, devrait

pouvoir exiger que le fils de Banquo soit couronné avant le dernier tomber de rideau. Mais au lieu de cela, c'est Malcolm, fils de Duncan, le roi assassiné, qui monte sur le trône, et le spectateur est outrageusement laissé en plan

avec son espoir (qu'on a tout de même bien suscité en lui de voir le fils de Banquo devenir roi. Le fils de Banquo, c'est Fléance. Lorsque Banquo est assassiné, il parvient à s'enfuir, et Macbeth se plaint amèrement que maintenant

plus que jamais il lui faille se faire du souci à cause de Fléance. Il semble être tout aussi convaincu que le spectateur de la réalisation de la prophétie. Mais Fléance, dont la fuite a été tellement montée en épingle, nul ne le voit plus. On peut simplement supposer que l'auteur l'a oublié,

ou que le comédien qui jouait le rôle n'était pas assez bon pour venir saluer à la fin avec les autres. Vraiment, devrions-nous être obligés trois siècles durant de cacher à nos amis les fruits d'une pareille incurie ? Vous le voyez, je

donne raison à mes amis : rien ne nous y oblige.

Macbeth ne résiste certainement pas aux exigences habituelles (à une exception et demie près) de la critique dramatique contemporaine. Je ne crois pas trop m'avancer en soutenant que cette pièce ne résiste pas davantage au théâtre contemporain. Je ne suis pas exactement au fait,

mais je ne crois pas que, du moins au cours des cinquante dernières années, elle ait pu connaître le succès dans quelque théâtre, quelque traduction et quelque mise en scène que ce soit. Ses parties centrales en particulier, cette série de scènes où Macbeth s'empêtre dans des entreprises sanglantes mais vouées à l'échec, ne peuvent pas être reprises sans contester les parties les plus importantes. Et ce sont là, pas épuiser ici, même approximativement, la question de savoir pourquoi elles ne peuvent pas [être] représentées; je peux seulement faire ressortir de cet ensemble complexe de causes celle qui me paraît être capitale.

Nous avons affaire ici, nous l'avons vu, à une certaine incohérence, à un arbitraire sauvage qui assume seriemment toutes les conséquences techniques de la décentration scénique. Cette relative incohérence des événements, ce déroulement sans cesse perturbé d'une histoire tragique n'appartient pas en propre à notre théâtre, ils n'appartiennent qu'à la vie.

Si nous considérons les pièces de Shakespeare, à qui nous pouvons tranquillement accorder quelque crédit, nous sommes obligés de conclure qu'un jour un théâtre a existé qui entretenait un tout autre rapport avec la vie. Dans une discussion, le grand romancier Döblin a fait au drame le reproché mortel d'être un genre artistique absolument incapable de donner une représentation vraie de la vie. Ce serait un produit plus artificiel qu'artistique, ne contenant aucune vérité immédiate, d'une pièce de théâtre on ne pourrait jamais rien apprendre sur la vie, elle nous renseignerait seulement sur l'état d'esprit de l'auteur. Appliqué à une représentation théâtrale, ce reproche est totalement fondé, en particulier dans le cas d'une pièce qui se situe à un certain niveau intellectuel. Et il s'applique peut-être aussi à cette partie de la dramaturgie allemande dont le théâtre allemand a tiré son style. Les drames de Shakespeare, eux, et certainement aussi son théâtre étaient à tout le moins très près de la forme qui permet de conserver la vérité de la vie elle-même. L'élément épique contenu dans ses pièces, et qui les rend si difficiles à présenter sur la scène, mettait Shakespeare à même de capter cette vérité.

Pour le théâtre d'aujourd'hui, un seul style confère une pleine efficacité au contenu réel, c'est à dire philosophique, de Shakespeare, c'est le style épique.

Apparemment à l'abri de la moindre attaque et donc intact dans sa naïveté, le théâtre shakespeareien pouvait admettre d'emblée que son public ne se poserait pas de problèmes sur la pièce, mais bel et bien sur la vie.

Nous ne dirons rien de la production dramatique de cette période de basses eaux qui dure depuis bientôt un siècle. Son contenu philosophique est nul. Mais même les auteurs de la dernière marée, les classiques, peuvent davantage évoquer leur formation philosophique antérieure que le contenu philosophique de leurs pièces. Le malheur, dans notre littérature dramatique au moins, c'est la formidable différence qui existe entre l'intelligence et la sagesse. Dès que les auteurs allemands se sont mis à penser, ce qui est le cas de Hebbel par exemple, ou déjà de Schiller, ils se sont mis à construire. Shakespeare, lui, n'a pas besoin de penser. Et pas davantage de construire. Chez lui, c'est le spectateur qui construit. Shakespeare ne tresse pas, au deuxième acte, le cours d'une destinée humaine pour rendre un cinquième acte possible. Tout chez lui connaît une fin naturelle. Dans le désordre des actes de ses pièces, on reconnaît le désordre d'une vie humaine, telle que la raconte un homme qui n'a aucun intérêt à y mettre de l'ordre dans le seul but de doter d'un argument non tiré de la vie une idée qui pourrait n'être qu'un préjugé. Il n'y a rien de plus stupide [que] de représenter Shakespeare de façon à le rendre clair. Il est par nature obscur. Il est matériel à l'état brut.

J'ai essayé d'expliquer que c'est précisément ce qu'il y a de meilleur chez Shakespeare qu'on ne peut représenter aujourd'hui, parce que cela contredit notre esthétique dominante et échappe à nos théâtres. Cet état de choses est d'autant plus déplorable qu'une génération qui a bien fait d'extirper de sa mémoire toute la littérature classique (car elle s'enlève toute possibilité d'exister si elle ne soumet pas les complexes d'idées les plus importants à un renversement des valeurs) trouverait ici, dans la dramaturgie de Shakespeare, l'exemple réconfortant de la possibilité d'un matériau à l'état pur.

y est particulièrement effroyable ; une obscurité presque impénétrable recouvre l'activité meurtrière de certains groupes d'hommes ; celui qui voudrait mettre en lumière la première les comportements sociaux devrait donc pousser très avant la réflexion et prendre des dispositions infinies. L'oppression et l'exploitation monstrueuses de l'homme par l'homme, les boucheries, guerrières et les dégradations en tous genres du temps de paix ont déjà pris sur toute la planète un caractère quasi naturel. L'exploitation dont l'homme est l'objet, par exemple, paraît à beaucoup de gens aussi naturelle que l'exploitation à laquelle nous soumettons la nature ; on considère les hommes comme des champs ou comme des bœufs. Innombrables sont ceux à qui les grandes guerres apparaissent comme des tremblements de terre : comme si les guerres étaient le fait non des hommes, mais uniquement des puissances naturelles, en face desquelles l'humanité serait impuissante. Le phénomène qui nous semble peut-être le plus naturel de tous, c'est la façon dont nous gagnons notre vie, la façon qu'a Pierre de vendre à Paul un morceau de savon, une miché de pain, sa force musculaire. Il ne s'agit là, croyons-nous, que de choses qu'on échange en toute liberté, mais un examen plus attentif, tout comme la terrible expérience quotidienne, révèle parfaitement que cet échange non seulement se fait entre des hommes, mais qu'il est dominé par certains hommes. Plus nous arrachons de choses à la nature grâce à l'organisation du travail, aux grandes découvertes et inventions, plus nous tombons, semble-t-il, dans l'incertitude de l'existence. Ce n'est pas nous qui dominons les choses, semble-t-il, mais les choses qui nous dominent. Or, cette apparence subsiste parce que certains hommes, par l'intermédiaire des choses, dominent d'autres hommes. Nous ne serons libérés des puissances naturelles que lorsque nous serons libérés de la violence des hommes. Si nous voulons profiter en tant qu'hommes de notre connaissance de la nature, il nous faut ajouter à notre connaissance de la nature la connaissance de la société humaine.

[B 53]

LE PHILOSOPHE : Qui aura considéré avec étonnement les coutumes alimentaires, les mœurs judiciaires, la vie amoureuse des peuplades sauvages, celui-là sera capable aussi de considérer avec étonnement nos coutumes ali-

mentaires, nos mœurs judiciaires et notre vie amoureuse. Le pitoyable petit-bourgeois repère toujours dans l'histoire les mêmes mobiles, les siens. Et cela dans la mesure où il les connaît, c'est-à-dire dans une faible mesure. L'homme boit du café l'après-midi, est jaloux de sa femme, veut faire carrière, et il y parvient simplement plus ou moins, plutôt moins. « L'homme ne change pas », dit-il, et s'il est plus désagréable à sa femme qu'il y a vingt ans, c'est que les hommes ont toujours été plus désagréables à leurs femmes à quarante-cinq ans qu'à vingt-cinq. « L'amour a toujours existé », dit-il, et il n'a pas envie d'entrevoir ce que jadis on mit et pratiqua sous ce vocable. S'il change, c'est simplement comme change le galet du ruisseau que polissent les autres galets. S'il progresse, c'est encore comme le galet. Comme il ne vise à aucun but, il pourrait faire en définitive n'importe quoi, « selon les circonstances », par exemple il pourrait même conquérir le monde, comme César. Tout peut lui arriver, il se sent parfaitement à l'aise dans toutes les catastrophes. Comme Lear il récolte l'ingratitude et comme Richard III il se met en fureur. Il renonce à mille choses pour sa femme comme Othello traque la pâtre, il la traque plus ou moins comme Hamlet pour le sien. Comme Hamlet il hésite à effacer l'injustice par le sang et ses amis ne sont pas différents des amis de Timon. Il est parfaitement comme tout le monde et tout le monde est comme lui. Les différences ne lui sont pas essentielles, à ses yeux tout revient au même. Dans tous les hommes, il voit l'homme, lui qui n'est qu'un singulier de ce pluriel : les hommes. Aussi sa pauvreté intellectuelle contamine-t-elle tout ce avec quoi son esprit entre en contact.

[B 54]

LE DRAMATIQUE DANS SHAKESPEARE

LE DRAMATURGE : Et le tragique chez Shakespeare ?
LE PHILOSOPHE : La chute des féodaux y est vue sous l'angle tragique. Lear, le prisonnier de conceptions patriarcales ; Richard III, indigne d'amour, qui exerce la terreur ; Macbeth l'ambitieux, égaré par les sorcières ; Othello voluptueux, qui se risque à la conquête du monde ; Othello tué par la jalousie — tous existent dans un monde nouveau au contact duquel ils se brisent.

LE COMÉDIEN : Pour beaucoup cette explication rendra les pièces banales.

LE PHILOSOPHE : Mais qu'y a-t-il de plus varié, de plus important et de plus intéressant que la chute de grandes classes dominantes ?

[B 55]

LE PHILOSOPHE : Ce n'est qu'avec de grands efforts et beaucoup d'art que nous pourrions dissoudre les grumeaux qui se forment dans les relations humaines et qui ont pour les hommes une signification si fatidique ; et ce n'est qu'ainsi que nous pourrions éclaircir « le destin » en le considérant comme un réseau de types de comportement entre les hommes.

[B 56]

(Voir *Kautsky*, NZ, XXIII, 137.³⁰)
LE PHILOSOPHE : Pour nous, l'élément qui régit l'évolution sociale réside dans l'ordinaire, le quotidien, pas dans l'extraordinaire ; dans les rapports sociaux entre les individus et pas dans les individus pris séparément.

LE COMÉDIEN : Oui, mais voilà, la seule réalité qu'éveille en nous la quotidienneté est celle de l'ennui.

LE PHILOSOPHE : Du moins dans l'art qui est le vôtre.

[B 57]

LE PHILOSOPHE : De même que l'identification rend habituel ce qui est particulier, de même la distanciation rend particulier ce qui est habituel. Même les processus archicommuns perdent leur ennuyeuse banalité si on les présente comme des processus tout à fait particuliers. Le spectateur cesse de s'évader de l'actualité³¹ pour chercher refuge dans l'histoire : l'actualité devient histoire.

[B 58]

LE COMÉDIEN : Est-ce que l'élimination de l'identification signifie l'élimination de tout ce qui a trait aux sentiments ?

LE PHILOSOPHE : Non, non. Il ne faut entraver ni la participation affective du public ni celle du comédien. Il ne faut pas empêcher non plus la représentation des sentiments, ni leur emploi par les comédiens. Seulement, des nombreuses sources possibles de sentiments, il en est une, l'identification, qu'il ne faut pas utiliser, ou qu'il faut faire passer du moins au second plan.

[B 59]

SHAKESPEARE [1]

(Schüchle.³²)

LE DRAMATURGE : Le manuscrit d'une pièce de 1601 comporte plusieurs variantes, au sujet desquelles l'auteur note en marge : « Choisissez l'une ou l'autre de ces deux versions, celle qui vous semblera la meilleure », et encore : « Si cette version est difficilement compréhensible ou si elle n'est pas adaptée au public, on peut prendre l'autre. »

[B 60]

LE DRAMATURGE : Les femmes vont déjà au théâtre³³, mais les rôles féminins sont encore tenus par de jeunes garçons. Comme il n'y a pas de décors, c'est le poète qui se charge de dépeindre le paysage. Le lieu scénique reste indéterminé, c'est parfois une lande tout entière. Dans *Richard III* (V, III), entre les deux camps militaires figurés par les tentes de Richard et de Richmond, visible et audible de l'un et de l'autre, un spectre surgit qui, dans leurs rêves respectifs, s'adresse à l'un et à l'autre. Un théâtre plein d'effets de distanciation !

[B 61]

LE DRAMATURGE : On fume aussi, dans ces théâtres-là³⁴. On vend du tabac dans la salle. Sur la scène des snobs fument la pipe en observant rêveusement comment le comédien joue la mort de Macbeth.

[B 62]

LE PHILOSOPHE : Notre attitude critique repose sur la grande confiance que nous inspirent maintenant les capacités de travail et d'invention des hommes, et sur la

méfiance que nous inspire l'idée que les choses devraient rester telles qu'elles sont, même si elles sont aussi mauvaises que nos institutions. Il se peut que la violence et l'oppression aient à tel ou tel moment de l'histoire extorqué de grands ouvrages, il se peut que la possibilité même d'exploiter l'homme ait suggéré à certains cerveaux des projets qui furent d'une certaine utilité à la communauté. Aujourd'hui cette violence et cette oppression paralysent tout. C'est pourquoi vous, les comédiens, vous pouvez maintenant jouer vos personnages de façon qu'on puisse les imaginer agissant autrement qu'ils ne font, même si les raisons ne manquent pas pour qu'ils agissent comme ils le font. Pour dessiner vos personnages, vous pouvez procéder comme un grand ingénieur qui, parce qu'il a plus d'expérience, corrige les dessins de son prédécesseur, ajoute de nouveaux traits, biffe des chiffres et les remplace par d'autres, et inscrit dans la marge remarques critiques et commentaires. La célèbre première scène du *Roi Lear*, celle où il donne son royaume en partage à ses filles, à proportion de l'amour qu'elles lui portent — la proportionnalité des parts étant tout à fait spéciale — vous pouvez la jouer de façon que le spectateur se dise : Son comportement n'est pas le bon, si seulement il réfléchissait.

[TEXTES ÉCRITS
POUR LA TROISIÈME NUIT]

[B 63]

LE DRAMATURGE : L'Augsbourgeois distinguait très nettement les fautes causées par la non-observation de ses règles et les fautes commises en dépit, voire à cause de l'observation de ses règles. « Mes règles, disait-il, ne doivent être appliquées que par des personnes qui se font librement leur opinion, qui ont l'esprit de contradiction, qui ont une imagination sociale, et qui sont en contact avec les parties progressistes du public, c'est-à-dire par des gens qui soient eux-mêmes progressistes, qui aient de l'idée et qui

réfléchissent. Je ne musellerais point le bœuf quand il foule le grain. Ainsi donc, il y a chez mes comédiens une série de fautes qui ne constituent pas des infractions à mes règles parce qu'il y a toute une partie de leur comportement qui ne relève pas de mes règles. Même la Weigel, certains soirs, fondait en larmes par endroits, tout à fait contre son gré, et pas pour le bien de la représentation. Dans une pièce où elle jouait une paysanne espagnole confrontée à la guerre civile², elle devait maudire son fils et lui souhaiter la mort, étant persuadée qu'il avait pris les armes contre les généraux — en réalité, il venait d'être abattu par les troupes des généraux alors qu'il était tout tranquillement à la pêche. La guerre civile durait encore lorsque cette représentation eut lieu. Or la guerre eût pris ce jour-là une mauvaise tournure pour les opprimés ou que la Weigel eût été, pour toute autre raison, d'une humeur particulièrement sensible, le fait est que des larmes lui vinrent aux yeux lorsqu'elle eut à maudire celui qui était déjà mort assassiné. Elle ne pleurait pas en tant que paysanne, mais, en tant qu'interprète, sur la paysanne. Je vois là une faute, mais je ne vois pas qu'aucune de mes règles ait été violée.»

LE COMÉDIEN : Mais ses pleurs n'étaient pas travaillés. Ils étaient tout ce qu'il y a de privé !

LE DRAMATURGE : Certes. Mais l'Augsbourgeois refusait de céder aux exigences du public et d'accorder au comédien le droit de s'abandonner tout entier à son jeu. Ses comédiens n'étaient pas des garçons de café chargés de servir la viande et de se tenir sur leurs sentiments personnels et privés, considérés comme autant d'arrogances déplacées. Ils n'étaient les serviteurs ni de l'écrivain ni du public. Ses comédiens n'étaient ni les fonctionnaires d'un mouvement politique ni les prêtres de l'art. En tant qu'hommes politisés, ils avaient à faire avancer leur cause sociale par le moyen de l'art et par tous les autres moyens. À cela s'ajoute que l'Augsbourgeois jugeait avec indulgence la mise en pièces de l'illusion. Il était contre l'illusion, il avait dans son théâtre des plaisanteries de caractère privé, des improvisations et des inventions impensables dans l'ancien théâtre.

LE PHILOSOPHE : Peut-être voyait-il dans cette indulgence à l'égard de conduites livrées au hasard, non travaillées, arbitraires, l'un des moyens de dénoncer l'autorité

matérialisation théâtrale des bruits qui courent au château sur la mort du roi. Toute mise en scène dans laquelle le fantôme épouvante par lui-même détraite naturellement de l'essentiel qui est que [inachevé]

[L'HÉSITATION D'HAMLET,
ACTE DE RAISON]

[76]

Dans la célèbre hésitation d'Hamlet, le Moyen Âge peut voir de la faiblesse, mais en revanche une conclusion satisfaisante dans le fait qu'il finit par agir. Nous, c'est cette hésitation que nous considérons précisément comme un acte de raison, et le carnage final comme une rechute. Il est vrai que de telles rechutes continuent à nous menacer, nous aussi, et que leurs conséquences se sont aggravées.

[AUTRES TEMPS]

[77]

Tandis que, chez Shakespeare, Antoine aime Cléopâtre avec tant de passion qu'il précipite un empire dans des guerres, que ses soupirs d'amour se muent en soupirs de légionnaires agonisants, ses visites à l'aimée en batailles navales, ses serments d'amour en ballets politiques, aujourd'hui, dans la même situation, un roi anglais se contente de perdre son job et d'être heureux.

[CARACTÈRE ET
EFFET TRAGIQUE]

[78]

Nous trouvons dans le vieux théâtre une technique perfectionnée qui permet de décrire l'homme passif. On construit son caractère en montrant ses réactions psychologiques devant ce qui lui arrive. Le Richard III de Shakespeare répond à son destin d'infirme en cherchant à mutiler

VIII. EXERCICES POUR COMÉDIENS

(1940)

SHAKESPEARE SUR LA
SCÈNE DU THÉÂTRE ÉPIQUE

[74]

La célèbre scène de l'acte I de *Richard III* est redoutée des comédiens pour sa difficulté. D'ordinaire, le succès de l'infirme avide de puissance auprès de la dame qui pleure une ou plutôt deux de ses victimes doit servir à montrer la fascination qu'il exerce. Le comédien s'impose ainsi la tâche difficile de représenter la fascination comme un trait de caractère, ce qui nuit considérablement à la vraisemblance du processus, le comédien échouant presque toujours dans sa tentative. S'il agit en réaliste, le comédien procédera différemment : il étudiera ce que Richard entreprend pour gagner la veuve, c'est-à-dire ce qu'il fait et non sa manière d'être. Alors il trouvera que ce que Richard fait et par là même la fascination qu'il exerce, consiste en une très grossière flatterie. Son succès dépend maintenant, il est vrai, entièrement du jeu de la dame. Il sera même nécessaire qu'elle ne soit pas trop belle et donc pas habituée à être flattée. Si l'on objecte que cela amoindrit son triomphe [inachevé]

[75]

TITRES

On peut exprimer le contenu gestuel élémentaire de la première scène d'*Hamlet* en l'intitulant : « Un fantôme est apparu au château d'Eliseneur ». Cette scène représente une

le monde. Lear répond à l'ingratitude de ses filles, Macbeth à l'invitation que lui font les sorcières à se proclamer roi, Hamlet à l'exhortation de son père à le venger. *Wallenstein* répond à la tentation d'être infidèle à l'empereur, Faust à celle de vivre que Méphisto lui fait miroiter. Les tisserands répondent à l'oppression du fabricant Dreissiger, Nora à celle de son époux ! C'est « le destin » qui pose la question, il se borne à déclencher la crise, il échappe au domaine de l'activité humaine. Quant à la question posée, elle est « éternelle », elle n'a cessé et ne cessera de se poser, il n'est pas de forme d'action qui puisse la faire disparaître, elle n'est elle-même ni humaine ni présentée de manière qu'on reconnaisse en elle une activité des hommes. Ceux-ci agissent par contrainte, conformément à leur « caractère », lequel est « éternel », échappe à toute influence ; il peut seulement se manifester et n'a pas lui-même de cause à laquelle les hommes pourraient remonter. Le destin se trouve maîtrisé, mais dans la mesure où l'on s'y soumet ; « l'injustice » est supportée, c'est toute la maîtrise qu'on peut en avoir. Les hommes se couchent comme on a fait leur lit, ce n'est pas eux qui le font. L'empereur de *Wallenstein* est un principe, il se soustrait à toute intervention sur lui ; l'ingratitude des filles de Lear est absolue, elle n'a aucune motivation qu'on pourrait changer ; la mère d'Hamlet a commis un crime, il ne peut y être répondu que par un crime ; Faust ne saurait vivre que grâce au diable, celui-ci est un principe, Dieu lui-même n'en vient pas à bout, ne peut le manier. Le roi de *Macbeth* n'est pas devenu roi comme n'importe qui, comme Macbeth par exemple pourrait le devenir, Macbeth ne peut devenir un roi comme celui-là. Reprenons Lear, et présentons-le à des analystes du comportement. S'imagine-t-on que l'effet tragique puisse encore se produire lorsque le spectateur se demande si le repas des cent courtisans que Lear exige de sa fille est bien là et, sinon, où l'on pourrait éventuellement se le procurer ?

Pour déterminer la position de la dramaturgie non aristotélicienne vis-à-vis de l'illusion, il faut reconsidérer la

question de l'illusion ; car on ne peut se contenter d'affirmer que cette dramaturgie, ou toute autre dramaturgie, peut renoncer totalement à tous les éléments de l'illusion. La représentation de *Pyrame et Thibé* par des artisans dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare est bien connue. Un public féodal, assis sur la scène, s'amuse des difficultés que rencontrent des non-professionnels pour produire une illusion la plus parfaite possible.

Le public féodal s'amuse du penchant des personnes non cultivées à choisir un sujet classique, de leurs tentatives ridicules pour feindre les subtils élans du cœur, de leur supposition qu'on pourrait prendre un petit-bourgeois pour un lion. Pour nous, il n'y a plus rien de véritablement comique dans toutes ces tentatives, sauf peut-être dans la dernière, mais la tentative elle-même de faire naître l'illusion produit encore son effet. C'est le comique d'une tentative avec des moyens insuffisants.

[TRAITS ÉPIQUES DU

THÉÂTRE DE SHAKESPEARE]

Quelques traits épiques du théâtre de Shakespeare sont certainement dus à deux circonstances : au fait qu'il s'agit de l'adaptation d'œuvres déjà existantes (nouvelles ou drames) et, d'autre part, comme on est en droit de le supposer aujourd'hui, à ce qu'un collectif de gens de théâtre se trouvait à l'œuvre. C'est dans les drames historiques, où le caractère épique se manifeste avec le plus de force, que le sujet repris s'est le plus vigoureusement opposé à ce qu'on le mette au pas. Il a imposé certains personnages historiques dont l'absence eût été remarquée. Pour la même raison « extérieure », il a fallu que certains événements pré-cis eussent lieu. L'élément de montage ainsi introduit a suffi déjà à rendre la chose épique.

Annexe 4

Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique éditions, 2003. Traduit par Philippe Ivernel. Il s'agit de textes publiés chez Suhrkamp en 1955, 1966 et 1978, écrits entre 1930 et 1938.

Extraits des pages 16-17 et 20-23.

Monsieur Bertolt Brecht espère

que vous verrez le sol

*Fondre sous vos pieds comme neige molle
Et que vous noterez avec Galy Gay*

le commissionnaire

Combien périlleuse est la vie sur terre.

Le démontage/remontage dont il est question ici - nous avons déjà entendu Brecht le proclamer à l'égal d'une forme littéraire. L'écrit pour lui n'est pas œuvre, mais appareil, instrument. Plus haut se situe son niveau et plus il est capable de transformation, de démontage et de métamorphose. L'exemple des grandes littératures canoniques, surtout de la chinoise, a montré à Brecht que là-bas la suprême exigence posée à l'égard de l'écrit est qu'il soit citable. Signalons que prend fondamentalement ici une théorie du plagiat qui aura vite fait de couper le souffle aux plaisantins.

S'il fallait dire en trois mots le décisif au sujet de Brecht, on serait bien avisé de s'en tenir à l'énoncé suivant : son objet s'appelle la pauvreté. Comment l'homme qui pense doit se tirer d'affaire avec le peu de pensées pertinentes qui existent, l'homme qui écrit avec le peu de formulations solides dont nous disposons, l'homme d'État avec le peu d'intelligence et d'énergie des gens, tel est le thème de tout son travail. « Ce qu'ils ont fait », disent les Lindberghs de leur appareil, « cela doit me suffire ». « Approcher étroitement la réalité en son étroite justesse » - voilà le mot d'ordre. La pauvreté, pense Monsieur Keuner, est un mimétisme permettant d'approcher au plus près la réalité, comme aucun riche ne le peut. Naturellement, il ne s'agit pas de la mystique de la pauvreté d'un Maeterlinck, ni de celle, franciscaine, que Rilke a en tête quand il écrit : « Car la pauvreté est une grande lumière venant de l'intérieur » - cette pauvreté brechtienne, pour sa part, est plutôt un uni-

Bert Brecht

forme, elle est bien faite pour conférer une haute charge à qui l'assume consciemment. Bref, c'est la pauvreté physiologique et économique de l'homme à l'ère de la machine. « L'État doit être riche, l'homme doit être pauvre, l'État doit avoir l'obligation de pouvoir beaucoup, l'homme la permission de pouvoir son peu » : c'est l'universel droit humain à la pauvreté, tel que Brecht le formule, en examine la fécondité dans ses écrits et en exhibe la manifestation frêle, déguenillée.

Nous ne concluons pas, mais nous brisons là. Vous pouvez, Mesdames et Messieurs, poursuivre ces considérations avec l'aide de toute bonne librairie, mais plus à fond sans elle.

1930

thèses sur lesquelles prendre position. Pour son metteur en scène, l'acteur n'est plus un mime ayant à s'incarner un rôle, mais un chargé de fonction devant inventorier ce rôle.

Que les fonctions ainsi transformées reposent sur des éléments eux-mêmes transformés, voilà qui est clair. Les meilleures chances de procéder à leur examen étaient offertes par la mise en scène récente, à Berlin, de *Homme pour homme*, la parabole de Brecht. Car grâce aux efforts courageux du directeur Legal, ce fut là non seulement une des réalisations les plus précises qu'on ait pu voir à Berlin depuis des années, mais aussi un modèle de théâtre épique, le seul existant jusqu'alors. On va tout de suite saisir ce qui a empêché la critique professionnelle de le reconnaître. Le public, après que se fut déchargée la lourde atmosphère de la première, a trouvé sa propre voie d'accès à la comédie, sans tenir aucun compte de la critique professionnelle dans son ensemble. Car les difficultés auxquelles se heurte la compréhension du théâtre épique n'expriment rien d'autre que sa proximité avec la vie, tandis que la théorie languit dans l'exil babylonien d'une pratique n'ayant rien à faire avec notre existence, au point que les valeurs d'une opérette de Kollo sont plus faciles à traduire dans le langage académique de l'esthétique que celles d'un drame de Brecht. D'autant que ce drame, pour se consacrer entièrement à l'édification de la nouvelle scène, se laisse les mains libres face au texte littéraire.

Le théâtre épique est gestuel. Dans quelle mesure il sera poétique au sens traditionnel, c'est une autre question en soi. Le geste constitue son matériau ; et la mise en valeur adéquate de ce matériau, sa tâche. Face aux expressions et aux assertions des gens d'une part, et devant la complexité ou l'opacité de leurs actions d'autre part, le geste offre deux avantages. D'abord, il ne peut être falsifié qu'à un certain degré,

et le sera d'autant moins qu'il reste plus anodin et plus habituel. Ensuite, contrairement aux actions et autres entreprises des gens, il a un début fixe et une fin fixe. Cette clôture, ce cadrage strict de chaque élément d'une attitude néanmoins globalement prise dans un flux vivant, constitue même un des phénomènes dialectiques fondamentaux du geste. En découle une conclusion d'importance : plus souvent nous interropons quelqu'un en train d'agir, plus nous obtenons de gestes. Pour le théâtre épique, l'interruption de l'action se trouve donc au premier plan. C'est en elle que réside la prestation formelle des songs brechtiens avec leurs refrains rudes, déchirants. On peut établir, sans anticiper sur l'étude détaillée de la fonction du texte dans le théâtre épique, que sa fonction principale consiste dans certains cas à interrompre l'action — loin de l'illustrer ou de la faire avancer. Et pas seulement l'action d'un personnage, mais tout aussi bien celle du personnage lui-même. C'est le retardement dû à l'interruption et la découpe en épisodes due au cadrage qui font du théâtre gestuel un théâtre épique.

Le théâtre épique, a-t-on expliqué, n'a pas tant à dérouler des actions qu'à présenter des situations. Et alors que presque tous les mots d'ordre de sa dramaturgie passaient inaperçus, ce dernier d'entre eux a pourtant mené jusqu'au malentendu. Raison suffisante pour enchaîner sur ce point. Les états de choses dont il est question avec le théâtre épique ne semblent pas pouvoir différer du « milieu » cher aux théoriciens antérieurs. Ainsi comprise, cette exigence débouchait, pour parler sommairement, sur une reprise du drame naturaliste. Or personne, finalement, ne saurait être assez naïf pour soutenir cela. Rien moins qu'un podium, la scène naturaliste est debout en bout de scène illusionniste. Elle ne peut féconder sa propre conscience d'être théâtre, elle a

besoin de la refouler afin de se consacrer fixement à son but, la reproduction du réel. En revanche, le théâtre épique garde sans cesse la conscience vivante et productive du fait qu'il est théâtre. Cette conscience le rend apte à traiter les éléments du réel dans le sens d'un arrangement expérimental, et c'est au terme de cette expérience, non à son début, que se révèlent les états de choses. Ils ne sont pas rapprochés du spectateur mais éloignés de lui. Et le spectateur, dès lors, prend connaissance de leur réalité non avec suffisance, comme dans le théâtre naturaliste, mais avec étonnement. Étonnement par lequel le théâtre épique met à l'honneur une pratique sociale, de façon pure et dure. Chez l'individu qui s'étonne, l'intérêt s'éveille. Chez lui et uniquement chez lui, l'intérêt se manifeste à son origine. Or, rien ne caractérise mieux le mode de pensée brechtien que la tentative du théâtre épique pour assimiler directement cet intérêt à celui de l'expert. Le théâtre épique s'adresse à des individus intéressés qui « ne pensent pas sans motif ». Or, c'est là une attitude qu'ils partagent entièrement avec les masses. Dans l'effort pour intéresser ces masses au théâtre en expertes, mais non par la voie de la culture [Bildung], c'est le matérialisme dialectique de Brecht qui s'impose sans équivoque. « Très vite, on aurait ainsi un théâtre rempli de spécialistes, comme on a des salles de sport remplies de spécialistes. »

Le théâtre épique ne reproduit donc pas des états de choses, il les découvre. Leur découverte se fait par interruption des déroulements. L'exemple le plus primitif : une scène de famille. Soudain entre un étranger. La femme était juste en train de mettre en boule un oreiller pour le projeter sur la fille ; le père, juste en train d'ouvrir la fenêtre pour appeler un agent de police. À cet instant, l'étranger apparaît sur le seuil. « Tableau », avait-on coutume de dire

en 1900. Ce qui signifie que l'étranger se trouve alors confronté à la situation : draps de lit tout chiffonnés, fenêtre ouverte, mobilier saccagé. Or il existe un type de regard devant lequel les scènes plus habituelles de la vie bourgeoise n'offrent pas, elles non plus, un aspect bien différent. À vrai dire, plus augmentent les ravages de l'ordre social qui est le nôtre (plus nous en sommes atteints nous-mêmes, ainsi que la capacité de nous en apercevoir encore), et plus se marquera forcément la distance de l'étranger. On connaît par les *Essais* de Brecht un étranger de la sorte : un « Utis » souabe, une réplique du « Personne » grec, à savoir Ulysse, allant trouver dans sa grotte ce Polyphème qui n'a qu'un seul œil. Ainsi Keuner - c'est le nom de l'étranger - pénètre-t-il dans la grotte du monstre borgne qu'est l'« État de classe ». L'un et l'autre sont rusés, tout autant habitués à la souffrance, fort expérimentés ; ils sont sages tous deux. Une résignation pratique, évitant tout idéalisme utopique depuis toujours, fait qu'Ulysse songe uniquement à revenir au foyer, tandis que Keuner, lui, ne quitte guère le seuil de sa porte. Il aime les arbres qui se dressent dans sa cour quand, sortant de son logement au quatrième étage de l'immeuble arrière, il arrive à l'air libre : « Pourquoi ne vas-tu jamais en forêt, si tu aimes tant les arbres ? », demandent ses amis. « N'ai-je pas dit », réplique Monsieur Keuner, « que j'aime les arbres de ma cour ? » Amener alors ce pensant, Monsieur Keuner, à propos duquel, un jour, Brecht a suggéré qu'il fallait le transporter sur la scène allongé (tant il est peu attiré par elle) - l'amener, donc, à exister sur cette scène, telle est l'ambition de ce nouveau théâtre. On ne constatera pas sans surprise combien son origine historique remonte loin. Depuis les Grecs en effet, la recherche du héros non tragique n'a pas cessé sur la scène européenne. Malgré toutes les résurgences de l'Antiquité, les grands

Annexe 5

Jan Knopf (éd.), *Brecht-Handbuch*, tome 1, *Stücke*, Metzler Verlag, Stuttgart et Weimar, 2001, analyse de la pièce au programme pages 459 à 474.

Wenige wissen heute, die fragmentarisch blieb. In einem Brief an Hans Tombröck von 1940/41 tauchen Motive auf, die später im *Ui* verwertet finden, etwa der Reichstagsbrand (GBA 29, S. 195f.). Dieser spielt auch in einer undatierten Notiz eine zentrale Rolle: »Das Gangsterstück / der reichstagsbrand, der gangster organisiert ein verbrechen, um die widerstrebende polizei in die hand zu bekommen. er leidet dann seine leute als hilfspolizei. der 30. juni« (BBA 351/33; in: Gerz 1983a, S. 117).

Der *Aufstieg des Arturo Ui* wurde, in der Hoffnung auf eine amerikanische Aufführung, im März 1941 innerhalb von drei Wochen in einer Fassung niedergeschrieben, die zwar später noch einige signifikante Änderungen in einigen Details, jedoch keine grundlegenden Überarbeitungen mehr erfuhr. In einer *Journal*-Eintragung vom 10. 3. 1941 äußerte sich B. über frühere Planungen, »nämlich ein Gangsterstück zu schreiben, das gewisse Vorgänge, die wir alle kennen, in die Erinnerung ruf. (The gangsterplay we know.« (GBA 26, S. 468) Der nächste Eintrag im *Journal* vom 28. 5. 1941 berichtet von der bevorstehenden Fertigstellung des Stücks (S. 469). Am Ende des *Ui*-Typoskripts notierte B.: »Helsingfors 29.3.41 Mitarbeiterin: Steffin« (GBA 7, S. 354). Bis Mitte April beschäftigte sich B. nach kritischen Anmerkungen von Margarete Steffin damit, die Jamben »zu glätten«, die er »sehr schlampig« behandelt hatte (GBA 26, S. 470).

B. traf am 21. 7. 1941 in den USA ein. Ruth Berlau berichtet in ihren Erinnerungen, dass B. hoffte, »mit diesem Stück in Amerika bald zu Geld zu kommen« (Bunge, S. 151). Zwar besorgte der amerikanische Schriftsteller Hoffmann Reynolds Hays eine Übersetzung (*The Rise of Arturo Ui*), Kontakte mit dem emigrierten deutschen Regisseur Erwin Piscator führten aber ebenso wenig weiter (Brief vom September 1941; GBA 29, S. 231f.) wie eine Anfrage bei dem Regisseur Berthold Viertel (Brief vom Herbst 1941; GBA 29, S. 219f.). Im Herbst 1941 stellte B. weitere Versuche, eine Aufführung zustande zu bringen, endgültig ein: »niemand in Amerika interessiert sich für das Stück« (Bunge, S. 151).

Historische und literarische Quellen

Den dominanten historischen Anspielungsrahmen des *Ui* bildet die deutsche Geschichte, einsetzend mit der Weltwirtschaftskrise 1929-1932 und endend mit der Besetzung Österreichs 1938 in der ersten Fassung bzw. dem militärischen Höhepunkt der Nazi-Herrschaft im Jahr 1941 in der vierten Fassung (vgl. die Projektionstexte in: Brecht, S. 127f.; mit denen der Fassung in: GBA 7). Die personellen Querverbindungen zwischen den Personen der »Gangsterhistorie« (GBA 26, S. 469) und ihren historischen Vorbildern stellte B. in einer Notiz ausdrücklich her, in der er Parallelen zwischen Dagsborough und Hindenburg (etc.) notierte (vgl. GBA 7, S. 360).

Als Quelle für die detaillierte Kenntnis einzelner Ereignisse diente vermutlich Exilpublikationen. So entstammen die Informationen über den Osthilfskandal zum Großteil dem *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror* (Basel 1933). An der Vorbereitung von *Braunbuch II. Dimitroff contra Goering. Enthüllungen über die wahren Brandstifter* (Paris 1934) war B. vorübergehend selbst beteiligt. Bleistiftanreichrungen in seinem Handexemplar in der Nachlassbibliothek weisen darauf hin, dass B. die Hitler-Biographie von Rudolf Olden als Quelle herangezogen hat. Anreicherungen von B. finden sich auch in einem Exemplar der Hindenburg-Biographie von Emil Ludwig. Im BBA gibt es darüber hinaus eine eigene Mappe zu den Ereignissen um den 30. 6. 1934, der Liquidierung von Ernst Röhm und der SA-Führung. Zugleich konnte B. auf genaue Kenntnisse des amerikanischen Gangsterwesens zurückgreifen, auf das ursprünglich, wie Notizen belegen, schon im amerikanischen Titel verwiesen werden sollte: »The Gangsterplay we know« und »That wellknown racket« (BBA 363/126 in: Gerz 1983a, S. 114). Die Bildung von »rackets«, d. h. die Praxis, Geschäftsalte zur Abnahme bestimmter Waren zu zwingen und sie zugleich für den »Schutz« vor »Überfällen« bezahlen zu lassen, hatte B. vermutlich

durch Louis Adamics Buch *Dynamite. The Story of Class Violence in America* (New York 1931) kennen gelernt. Das amerikanische Bandewesen hatte sich in den 20er-Jahren, bedingt durch die Prohibition (1919-1933), mittels illegal erzeugtem und geschmuggeltem Alkohol zu einem lukrativen Geschäftszweig entwickelt. Bandenkriege um »Markanteile« forderten hunderte von Opfern. Im Laufe der 30er-Jahre verstärkten sich die Bemühungen des organisierten Verbrechens, die Verwaltung und die Politik zu durchdringen und sich Rik- und Korruption und Wahlbeeinflussung des Rik- und W. Seliger hat darauf hingewiesen, dass der Aufstieg des *Ui* bis in Details der Karriere des Chicagoer Gangsters Al Capone nachgebildet ist (Seliger, S. 203-218). In der Tat finden sich zwischen den Biografien Hitlers und Capones auffällige Parallelen, wie die ungeklärte Herkunft, das Einüben gesellschaftlich akzeptierter Verhaltensweisen, das bevorzugte Absteigen in Hotels. Vermutlich war B. die Capone-Biografie von Fred D. Pasley bekannt. Doch handelt es sich insgesamt, wie Dieter Thiele anmerkt, wohl eher um »zufällige« Parallelen, »die die Gleichsetzung von Politiker und Gangster in der *Ui*-Figur erleichtern« (Thiele, S. 11).

Von seiner ersten USA-Reise (Oktober 1935-Februar 1936) hatte B. ein Bündel von Zeitungen mitgebracht, die sich unter anderem mit der Ermordung des New Yorker Gangsters Dutch Schultz beschäftigten, darunter ein Artikel von Pasley über *Geary Mars in New York* aus den *New York Daily News*. In den USA musste B. erfahren, dass aus den Anfängern des organisierten Verbrechens längst charismatische Erscheinungen geworden waren, deren Faszination durch die technischen Fortschritte in der Filmkunst zum Gegenstand kulturindustrieller Verwertung gemacht worden war. B. ging zusammen mit Hanns Eisler bis zu seiner Abreise häufig ins Kino und schaute sich Gangsterfilme an, »um, wie wir uns beide literarisch versicherten, soziale Studien zu betreiben« (Eisler/Bunge, S. 10). Filme wie *Little Caesar* von Mervyn LeRoy (1930) und *Scarface* von Howard Hawks (1932), deren

Kennnis man bei B. wohl voraussetzen darf, begründeten das Genre des Gangsterfilms und festigten zugleich den Mythos seiner Helden. Ein Motiv dieser Gangsterkonografie, das Massaker am St. Valentins-Tag, bei dem Capone am 14. 2. 1929 Mitglieder der konkurrierenden Moran-Bande niedermetzeln ließ, nimmt B. als Motiv für den *Ui* später auf. Als weitere Quelle erwähnt B. die Kenntnisse seines Sohnes Stefan über die Verwertungen der Gangsterwelt mit der Verwaltung« (GBA 26, S. 469).

Daneben bezieht B. in seinen *Ui* eine Reihe von literarischen Anleihen ein, vornehmlich aus Stücken des elisabethanischen Theaters und der deutschen Klassik, allen voran die nahezu durchgängige Verwendung des fünfhebigen Jambus, des so genannten Blankverses. Mit ihm vor allem löst er den projektierten großen Stil ein. Die klassischen Vorlagen tauchen vornehmlich als Zitate auf, freilich in variierten Formen. Die Forschung hat als wichtigste literarische Quellen Stücke von Shakespeare, Goethe und Schiller ausgemacht (detaillierter dazu: Thiele, S. 9f.). Von Shakespeare übernommen ist auch die im *Ui* durchgängig – bis auf die Schauspielerszene – zu beobachtende Praxis, die letzten beiden Verse einer Szene zu reimen.

Die literarischen Anleihen werden in der Forschung unterschiedlich bewertet. Während sich B., Paul Kusmaul zufolge, überall dort gegen Shakespeare und dessen Zeitgenossen wendet, »wo sie an alten Moralvorstellungen festhalten« (Kusmaul, S. 145), sieht Gudrun Schulz den kritischen Impuls nicht gegen die Elisabethaner und die deutschen Klassiker gerichtet, sondern gegen ihre falsche Aktualisierung durch die »entarteten Klassikeraufführungen der Göttingtheater« (Schulz, S. 157f.). In diesem Sinn konstatiert auch Klaus Völker, dass »die für B. überkommene Ästhetik keine Abwehrmechanismen gegen ihren Gebrauch aufweisen konnte« (Völker, S. 255). Die Gestaltungsmittel und der »große Stil« stellen auch für Günter Heeg nicht in erster Linie Reminiszenzen an die literarische Tradition, sondern an die zeitgenössische Realität dar (Heeg, S. 148). Nach Burkhardt Lindners Auf-

fassung wird der »authentische Heroismus des Bürgertums in der Epoche des Aufstiegs konfrontiert mit dem falschen Heroismus des Tausendjährigen Reichs, des dunkelsten Niedergangs des Bürgertums« (Lindner 1975, S. 254). B.s literarische Anspielungen sowie die Verwendung des Blankverses erscheinen demnach nicht nur als adäquater Ausdruck der faschistischen Inszenierung von Politik in Nazideutschland. Das verwendende Zusammen treffen von Gangstermilieu und hohem Stil hebt den *Ui*, über ein bloß reduziertes Geschichtsmittel hinaus, auf eine Ebene, auf der der Geschichte und ihre ideologische Verein nahung Gegenstand sind, indem die einzelnen Elemente des Stücks »in ihrer falschen Zugehörigkeit erkennbar« gemacht werden (Thiele, S. 30).

Parabolik: Das Verhältnis von Gangster- und Nazihandlung

B.s *Arturo Ui* wird in der Forschung gemeinhin als Parabelstück bezeichnet, oft im Zusammenhang mit den anderen großen Stücken zum Faschismus. Im Kontext der Vorbereitung für eine mögliche Aufführung ist dagegen von einer »Jahrmärkthistorie« die Rede (GBA 7, S. 8). Diese Etikettierung trifft den Charakter des Stücks insofern besser, als der *Ui* nicht in erster Linie eine Parabel im Sinn eines Schlußstücks ist, das Zug um Zug auf die Ereignisse in Deutschland zu beziehen wäre. B. hält zwar am Parabelbegriff fest, besteht aber zugleich auch auf der Gangsterhistorie und ihrer gewissen Selbstständigkeit. Auf das Verhältnis von Nazi- zu Gangsterhandlung als Verhältnis einer strukturellen Analogie verweist zwar eine Vorbemerkung zur geplanten *Versuche*-Ausgabe (S. 556), doch um der satirischen Wirkung seines Stücks willen musste B. über eine leicht entzifferbare modellhafte Verkleinerung historischer Zusammenhänge hinausgehen. In einer *Journal*-Notiz vom 1. 4. 1941 spricht B. das ambivalente Verfahren an, »die

der realen Geschichte« (Lindner 1982, S. 102).

Ein wichtiger Verfremdungseffekt ist in diesem Zusammenhang der ursprüngliche, schon sprichwörtlich gewordene paradoxe Titel des Stücks. Dem »schicksalhaft absoluten Adjektiv« (Onderdelinden, S. 255) »unaufhaltsam« wird im ursprünglichen Titel die Vorsilbe genommen, was nicht allein zu einer einprägnanten Alliteration führt, sondern vor allem in einem erheblichen Kontrast zu der Handlung des Stücks und der militärischen Lage zum Zeitpunkt seiner Niederschrift steht. Der Titel setzt die Frage danach, wie dem Terror politischer Krimineller Einhalt geboten werden kann, vorab an den Zuschauer weiter und lenkt seine Aufmerksamkeit auf jene politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen, die eine solche Form von Herrschaft möglich oder gar notwendig machen.

Großer Stil und Terror

Das Stück verbindet zwei wesentliche Aspekte miteinander: die Klärung der Affinitäten von profitorientierter Ökonomie und politisch ausgerichtetem Gangsterwesen sowie die Kritik an historischer und politischer »Größe«: »Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. Denn sie sind vor allem keine großen politischen Verbrecher, sondern die großen politischen Verbrecher, sondern die großen politischen Verbrecher« (GBA 24, S. 316ff.). Die nachstehende Analyse folgt weitgehend dem Werdegang des *Ui* in fünf Etappen (nach Lindner 1982, S. 48f.).

Prolog und Epilog

Ton und Tempo gibt der Prolog am deutlichsten in der ersten Fassung vor. Die außerhalb der Handlung verbleibende Figur des Ansehers hält die Fäden der Handlung in der Hand.

»Verhüllung (die eine Enthüllung ist) mit Eingeleben auszustatten« (GBA 26, S. 469). Die den jeweiligen Szenen nachgestellten Projektionstexte können, in Umkehrung des parabolischen Verfahrens, als Hilfe zur Dekodierung des fiktionalen Geschehens gelesen werden. Tatsächlich lässt sich die Figurenkonstellation im *Arturo Ui* insgesamt keineswegs unstandslos auf die Konstellation der politischen Kräfte in Deutschland übertragen. Die Figuren im Stück haben zum einen ein zu unterschiedliches Gewicht, »um als Repräsentanten der konkurrierenden historischen Kräfte gelten zu können« (Lindner 1982, S. 44); zum anderen sind alle wesentlichen politischen Entscheidungen nicht nur ausgeblendet bzw. hinter die Szene verlegt, sondern »die Logik der Handlung erweist sich als recht oberflächlich [...]». Streng stückimmanent genommen, ist es absurdes Theater, das als Aufstieg des *Ui* inszeniert wird« (S. 101). Lindner sieht hier eine differenzierte Strategie am Werk. Statt der modellhaften Reduktion der historischen Vorgänge habe B. die als »Basisverfremdung« gewählte Capone-Story »um satirischen NS-parabolische Bezüge zur geschichtlichen NS-Handlung semantisch« verstärkt, die Beziehung zur historischen Realität sei die einer »Anspielung« (S. 47).

B. griff zu einer Reihe von epischen Mitteln, die geeignet waren, den Anspielungscharakter zu wahren und zugleich den ästhetischen Abstand zu halten. Dazu gehört vor allem die »Doppelverfremdung«, die Kombination »Gangstermilieu und großer Stil« (*Journal*, 5. 4. 1941; GBA 26, S. 469). Der Charakter einer im Stil der Jahrmarktunterhaltung vorgenommenen historischen Chronik dispensiert von einer allzu strengen Handlungslogik, lässt »so wohl Zeiträuber als Zeitlupe« zu (*Journal*, 2. 4. 1941; S. 470) und erlaubt die Verwendung diverser Verfremdungsmittel. Das Dramengeschehen, das auf einen historischen Bezugsrahmen von mindestens zehn Jahren anspielt, kann so auf einen Zeitraum von etwa einem Jahr zusammengedrängt werden. »Die Absurditäten des Stückgeschehens«, so fasst Lindner den Sinn dieses ästhetischen Verfahrens zusammen, »verschoben sich zur Absurdität

Zu Marionetten verkleinert, schmilzt der Habitus der dargestellten Figuren, die unschwer als Karikaturen von NS-Größen und deren Selbstinszenierung zu erkennen sind, zur bloßen Parade mit dem »guten alten ehrlichen Dogsborough«, der als »verdorbener Greis« sich nur der Korruption schuldig gemacht hat (GBA 7, S. 113). Der Nächste auf der Verbrecherskala, Giuseppe Givola, erinnert nicht nur durch sein kurzes Bein an Goebels, er verfügt auch über die gleisnerische Rhetorik des NS-Propagandaministers. Emanuele Gini erhält Eigenschaften, die auf Görings brutale Bonhomie verweisen. Ui selbst wird darüber hinaus ironisch als größte »unster Sehenwürdigkeiten« historisiert, ironisch als alttestamentarische Strafe Gottes demonstriert und in literar-historische Zusammenhänge gestellt: »Wem fällt da nicht Richard der Dritte ein?« (S. 114) Die anknüttelnde »Bumstusch« (S. 113) und das stich auf die weitere Durchführung des akustischen Maschinengewehrs deuten akustisch auf die weitere Durchführung des Kontrastprogramms von Gangsterhandlung und großem Stil hin. Damit findet sich schon im Prolog die »Makrostruktur des Stücks in ihrer Vielschichtigkeit« (Onderdelinden, S. 260) wieder.

Der neue Prolog aus den 50er-Jahren trägt der Nachkriegssituation, die der erste mit seinem historisierenden Verfahren ebenfalls in gewisser Weise voraussetzt, in stärkerem Maße Rechnung. Es ist nicht mehr die Rede von dem »Gangsterstück, das jeder kennt« (GBA 7, S. 114), sondern ironisch von einer »Geschichte, die man hier kaum kennt / [...] / Wie es sie dergleichen hier nie gegeben hat« (S. 9). In einer Variante dieses Prologs findet sich eine radikalisierte Formulierung, die auf die ironische Spitze zugunsten einer aggressiven Anklage verzichtet, »Lump und Mörder, Schwindler und Schuft!« auf die Bühne zitiert und beim Zuschauer neben dem »Zorn« auch die »Scham« einfordert (S. 365).

Der gleichfalls in der späteren Bearbeitungsphase hinzugefügte Epilog ist eine Variation des im Jahr 1944 entstandenen letzten Epigramms (Nr. 69) der *Kriegsfiabel* (GBA 12, S. 266). B. nimmt hier den didaktischen Faden

des neuen Prologs auf und schlägt zugleich einen Bogen zum ursprünglichen Titel des Stücks. »Aufhaltsam« war der Aufstieg nur mit den vereinten militärischen Mitteln der »Wäcker«, nicht durch die politische Einseitigkeit des deutschen Volks. Eine Diskrepanz zwischen dem »pernigen ursprünglichen Titel und dem im getragenen Ton formulierten Epilog, ist hier nicht zu übersehen (vgl. Onderdelinden, S. 261).

Ui in Wartestellung

Die ersten drei Szenen des Stücks skizzieren die Voraussetzungen der Machtübernahme als ein Zusammenspiel von ökonomischer Krise und Uis politischen Ambitionen: Der Karfoll-trust kann seinen Blumenkohl bei der mittellosen Bevölkerung nicht mehr absetzen. Um finanzielle Engpässe zu vermeiden, will man mit Hilfe des stadtbekanntesten Dogsborough eine Anleihe für den Bau von Kaianlagen von der Stadt erhalten, die dann zur Schulden-tilgung verwendet werden soll. Der zunächst unwillige Dogsborough wird durch eine Schenkung korrumpiert. Als der Gangster Arturo Ui vom »DOCKSHILFESKANDAL« (GBA 7, S. 9) erfährt, wittert er eine Chance, legal ins Geschäft zu kommen.

B. reduziert die komplexe ökonomische Krise auf eine Überproduktionskrise agrarischen Ursprungs: »Dieser Wechsel / Vom Überfluß zur Armut kommt heut schneller / Als mancher zum Erblichen braucht. [...] / [...] und schon ist kein Käufer / Mehr aufzutreiben« (GBA 7, S. 10), klagen die Herren des Karfolltrusts. Der Trick, einen misslungenen Coup zu einem Naturereignis zu stilisieren, wirkt durch die Verwendung des Blankverses unmittelbar lächerlich: »'s ist, als ob die Nacht / Arn hellen Mittag ausbräch!« (Ebd.) Im Kontrast zu ihren Inhalten demaskieren sich die Phrasen bürgerlicher Wohlstandigkeit: »Moral, wo bist du in der Zeit der Krise?« (S. 13) Die Ambivalenz von Moral und Geschäft bestimmt auch das Verhältnis der Trust-

horren zu Arturo Ui, dessen Leutnant die Grünzughändler mit vorgehaltener Waffe zur Abnahme des Karfolls zwingen will, »weil die Händler / Nach seiner Meinung lieber noch Karfoll / Als Särge kaufen« (S. 11). Solange die Krise noch vordergründig legal, d. h. über eine vernünftige Stadtanleihe zu lösen ist, ist der Rücktritt auf den starken Mann als Ultima Ratio noch nicht nötig.

Während der ökonomische Hintergrund nur in Umrissen skizziert ist, wird die Figur des Ui in ihren politischen Absichten wie in ihrer politischen Funktion präziser auf die Situation der Nazi-partei im Jahr 1932 bezogen. Uis zögerliches Verhalten reflektiert die Doppelstrategie Hitlers, massenwirksam die »nationale Revolution« zu propagieren, zugleich aber legalistisch die Möglichkeiten der Weimarer Demokratie zu nutzen sowie Bündnisse mit der alten Rechten einzugehen. Diese strategische Unentschlossenheit lässt auf Seiten der Karfollherren Bedenken bezüglich Uis Einstellung für die Lösung ihrer Probleme entstehen, lässt aber auch Irritationen an seiner Basis aus. Denn sein Paladin Ernesto Roma, der mit seinen Mannen und seinen traditionellen Gangstermethoden auf die SA, das proletarische Fußvolk der Nazibewegung, verweist, drängt zum Handeln und sieht die Moral sei-ner Truppe schwinden. B. thematisiert damit, wenn auch in stark vereinfachender Weise, die Vielschichtigkeit der NS-Propaganda, in der sich, zumindest vorübergehend, die unterschiedlichsten sozialen Gruppen ideologisch wieder finden konnten. Anders als in den *Rundköpfen* belässt er es hier bei Andeutungen, von der »massenwirksamen Kampfideologie der Nazis ist nur rudimentär etwas zu erkennen« (Lindner 1982, S. 54).

Uis larmoyante Haltung macht objektiv die Stärke seiner nach allen Seiten offenen politischen Strategie aus. Romas Drängen wird folgerichtig von Ui zurückgewiesen: »Nicht jetzt. Nein, nicht von unten. 's ist zu früh. [...] / Erst brauch ich selber Schutz. Vor Polizei / Und andre schützen kann. 's geht nur von oben.« (GBA 7, S. 23f.) Die Beförderung der Gangster zu Ordnungshütern hat eine historische Paral-

lele in der Rekrutierung von SA und SS als Hilfspolizei, mit der nach dem Reichstagsbrand am 28. 2. 1933 ein ausgedehnter Terror gegen politische Gegner eingeleitet wurde.

Ui im Geschäft

Mittels Erpressung macht sich Arturo Ui für die herrschende Schicht unentbehrlich. Dogsborough hat die Anleihe gezeichnet, in deren Genuss er als Mehrheitsaktionär der ihm geschenkten Reederei ebenfalls gekommen ist, und ist dafür obendrein mit einem Landhaus beschenkt worden. Angesichts einer bevorstehenden städtischen Untersuchung setzt er Ui als seinen Vertrauensmann ein. Der lässt alle Belastungen ermoren und hat damit den Trust und Dogsborough in der Hand. Auf diese Weise zu politischer Reputation gelangt, nimmt Ui bei einem Schauspielerehrer Unterricht in »DEKLAMATION UND EDLEM AUFTRETEN« (GBA 7, S. 55).

Hatte sich Ui in der vorangegangenen Szene von dem Reporter Ted Raggs, einem Vertreter der öffentlichen Meinung also, durch die Metapher eines »schnell sinkenden Sterns von zweiter Größe« (GBA 7, S. 26) diffamiert gesehen, so wird die Gier nach bürgerlicher Anerkennung jetzt als Hauptmotiv seines Handelns herausgestellt. Das Oszillieren zwischen Selbstmitleid und Brutalität, das auch zum Repertoire Hitlerscher Rhetorik gehörte, ist hier als Bild für die Situation Hitlers zum Jahresende 1932 zu verstehen. Hitler steht Hindenburg als das entscheidende Hindernis für seine Machübernahme, wie aus einer Rede vom September 1932 deutlich wird: »Der Reichspräsident ist 85 Jahre alt, und ich bin 43 und fühle mich kerngesund« (S. 380).

In der Logik des Stücks wie auch in den verschiedenen Versionen der Projektionstexte wird Hitlers Machtergreifung als Resultat einer politischen Erpressung interpretiert: Hindenburg habe Hitler zum Reichskanzler ernannt, um den drohenden Skandal um veruntreute Osthilfgelder niederzuschlagen. Diese

Subventionen, ursprünglich für verschuldete Bauern östlich der Elbe vorgesehen, waren hauptsächlich in den Taschen der ostelbischen Junker gelandet. Diese hatten dem Präsidenten bereits 1927 das Gut Neudeck geschenkt. Dass B. den Osthilfeskandal zur Bruchstelle der Weimarer Demokratie stilisiert, mag, wie Lindner meint, zum einen auf das »vereinfachte Capone-Modell« zurückgehen, zum anderen ein »bürgerliches Verständnis von der Zerstörung der Republik« reproduzieren, demzufolge sich das Bürgertum nur unfreiwillig dem Druck der Nazis ergeben habe (Lindner 1982, S. 57).

Damit ist Ui in seinem Legalitätsstreben am Ziel angelangt. Wenn das Verbrechen salonfähig wird, muss auch der Gangsterboss seinen Habitus bürgerlichen Usancen anpassen. In der virtuellen Szene 6 greift B. auf die in Oldens Hitler-Biographie (Olden, S. 88) mitgeteilte Behauptung zurück, Hitler habe bei einem »PROVINZCHAUSPIELER BASIL« (GBA 7, S. 55) Unterricht genommen. Verbürgt ist, dass Hitler wegen strapazierter Stimmübungen den Operntenor Paul Devrient zu Rate zog (vgl. Lindner 1982, S. 57f.). Möglicherweise waren B. auch die Aufnahmen des Fotografen Heinrich Hoffmann aus den 20er-Jahren bekannt, die Hitler in gestellten Redeposen zeigen. Im Originalyposkript von 1941 finden sich allein im Zusammenhang dieser Szene sieben Zeitungsfotos, die Hitler in typischen Haltungen zeigen. Stückmanant betrachtet, handelt es sich bei der Schauspielerszene um die »Schlüsselszene« (Joost, S. 265), sie ist »durch die Begründung des »großen Stils« so etwas wie das poetologische Programm des Stücks« (S. 267). Die Szene, die als einzige beziehungsweise in Prosa beginnt, macht Uis Gestik und Rhetorik als eine eingeübte Machtinszenierung durchsichtig, die nicht auf Inhalte ausgerichtet ist, sondern allein auf Wirkung. Auf Givolas Frage: »Wozu machst du das?« antwortet Ui: »Selbstredend ist's für die kleinen Leute« (GBA 7, S. 51). Es komme nur seinen Herrn vorstellt. Basta.« (S. 52) Nicht zufällig übt Ui das Sprechen anhand der Antonius-Rede aus Shakespeares *Julius Caesar*,

dem klassischen Beispiel uneigentlicher, demagogischer Rede.

Ui an der Macht

Bei seiner Ansprache vor den Kleinbändlern kann Ui seine frisch erworbenen Kenntnisse erstmals wirksam einsetzen, indem er die Kleinbändler in Anwesenheit Dogsboroughs von der Notwendigkeit ihrer Unterwerfung überzeugt. Deren Einsicht wird dadurch befördert, dass Uis Leute für jedermann erkennbar Petroleumkannen durch das Publikum schleppen. Wenig später brennt der Speicher eines Grünzeughändlers, der sich gegen Ui ausgesprochen hatte. Der darauf folgende Speicherbrandprozess ist ein Beispiel manifesten Rechtsbewusstseins: Das Gericht steht auf der Seite Uis, seine Zeugen können dreist auftreten, die Zeugen der Verteidigung werden zusammengeschlagen, der Angeklagte ist von Medikamenten betäubt.

Uis »Machtergreifung« und sein Eintritt in das öffentliche Leben markieren eine Wende im Stück. Stärker als zuvor kann B. nun auf historische Ereignisse sowie auf das Material faschistischer Machtinszenierung satirisch zugreifen. B. parodiert nahezu beiläufig die mit großem Pathos aufgeladene Eröffnung des neu gewählten Reichstags in der Potsdamer Garnisonkirche (21.3.1933), wo die Versöhnung des alten Preußenstums mit dem Nationalsozialismus, verkörpert durch Hindenburg und Hitler, symbolträchtig demonstriert werden sollte. Wie Hindenburg propagandistisch als Gewährsmann Hitlers eingebunden wird, so steht Dogsborough für die Ehrlichkeit Uis ein, der den Gemüsehändler soeben noch offen gedroht hatte: »GIVOLA halblaut; Erschütterter Moment! Vater und Sohn!« (GBA 7, S. 58) Aus dem historischen Händedruck wird in B.s gestischer Interpretation eine Machtinszenierung: Uis fasst Dogsboroughs »schlafherabblitzende Hand« (ebd.). Das alte Deutschland hat politisch abgedankt. Auch Uis Erschöpfung, die auf Hitlers häufig zur Schau

gestellte Enttückung nach großen Reden verweist, sowie seine Hinwendung zu dem Kind, die an dessen publikumswirksame Kinderfreundlichkeit erinnert, spielen auf Hitlers stets öffentlichkeitsorientierten Habitus an.

In Uis rhetorischer Selbstinszenierung nimmt B. eine Fülle von jenem Sprachmaterial auf, das ihm die faschistische Propaganda gewissermaßen frei Haus lieferte. Dazu gehören neben den pseudoreligiösen Gründungsmythen der Bewegung (»Als ich / Vor nunmehr vierzehn Jahren als Sohn der Bronx und / Ein-facher Arbeitsloser in dieser Stadt / Meine Laufbahn anfing, [...] / [...] hatt ich um mich nur / Sieben brave Jungens, mittellos, jedoch / Entschlossen wie ich [...]«; GBA 7, S. 33f.), vor allem die Beschwörung von Leerformeln und der exzessive Gebrauch von Leerformeln (vgl. S. 56f.). In seiner Analyse der »Führersprache« stellt Lindner fest, dass der *Arturo Ui* »Merkmale der faschistischen und rhetorisch-syntaktischen, lexikalischen und rhetorisch-pragmatischen Ebene kopiert« (Lindner 1982, S. 116). Der »Wechsel von hohem Pathos und banalstem Jargon«, die »Mischung aus Plattheit, Infamie und Sendungsbewusstsein« werde am »Blumenkohl-Gangster Ui« vorgeführt (S. 118). Grober Stil, verbal wie gestisch, und Terror werden in Szene 7 direkt parodiert: Während Ui spricht, wird die Brandstiftung öffentlich vorbereitet; das Kind, das er im Speicherbrandprozess nimmt B. die »inzwischen widerlegte« These des *Brazzibuchs* auf, dass der Reichstagsbrand von den Nazis selbst in Szene gesetzt wurde, um den Terror von oben zu legalisieren, wie es dann mit der Notverordnung »Zum Schutz von Volk und Staat« vom 28. 2. 1933, der so genannten »Reichstagsbrandverordnung«, auch geschah. Der Zustand des Angeklagten Fish deutet auf das apathische Verhalten des der Brandstiftung beschuldigten Holländers van der Lubbe. Die im Leipziger Prozess mitangeklagten Kommunisten Torgler, Vorsitzender der KPD-Reichstagsfraktion, Dimitroff, später Generalsekretär der Komintern, sowie seine bulgarischen Landsleute Popoff und Taneff werden in der Figur des Verteidigers zusammengezogen.

Entsprechend richten sich die vom preußischen Innenminister Göring im Prozess mehrfach brüllend und vom Gericht unbehindert gegen Dimitroff vorgetragenen Drohungen (»Sie sind in meinen Augen ein Gauner; der direkt an den Galgen gehört«; *Braunbuch II*, S. 253) hier gegen den Verteidiger selbst. Mit der nahezu filmischen Konstruktion dieser Szene, deren sieben Bilder durch Abblenden und eine Orgel, die das Trio aus Chopins Trauermarsch »als *Tanzmusik*« spielt (GBA 7, S. 64), regelrecht »geschnitten« sind, demonstriert B. die beschleunigte und widerstandslose Gleichschaltung einer rechtsstaatlichen Justiz und die Liquidierung der freien Presse.

Ui als Staatsmann

Während Dogsborough die Mitwisserschaft an Uis Verbrechen in seinem letzten Willen bekundet, ist Givola bereits dabei, eine gefälschte Testament aufzusetzen, worin Dogsborough Ui als seinen politischen Erben einsetzt. Ernesto Roma wittert ein Komplott des Trusts gegen Ui, an dem auch Givola und Girt beteiligt sein sollen. Diese wiederum beklagen, dass Roma bei seinen Überfällen auch die Leks des Trusts nicht ausnimmt. Als Ui schon halb entschlossen ist, sich auf die Seite Romas zu schlagen, bietet Betty Dullfest die Ausdehnung des Geschäfts in die Vorstadt Cicero an, freilich nur dann, wenn Roma und seinen Leuten das Handwerk gelegt wird. Ui lässt seinen alten Kampfgefährten und dessen Gefolgs-männer liquidieren.

In dem personalisierten Modell des *Arturo Ui* fällt dem korruptierten Dogsborough eine maßgebliche Verantwortung an Uis Machtergreifung zu, von der er sich durch sein Gerücht um die politischen Gerüchte um eine Fälschung des Hindenburgschen Testaments, das zunächst nicht aufgefunden und später nur in Hauptaugenmerkungen publiziert wurde, im Stück überhaupt aufgenommen werden, erklärt Thiele daraus, dass mit der Anspielung auf den Tod

des Reichspräsidenten eine weitere Station auf dem »Abstieg der demokratischen Kontrolle« benannt werde sollte (Thiele, S. 41). Eine solche Kontrolle aber war zu diesem Zeitpunkt auf demokratischem Weg ohnehin nicht mehr möglich, und ein Garant demokratischer Prinzipien war Hindenburg auch zuvor nicht gewesen.

Mit der Machtübergabe an Hitler nahmen die Auseinandersetzungen in der NSDAP wieder zu. Die NS-Sturmtruppen, seit 1931 unter der Führung von Hitlers Duz-Freund Ernst Röhm, klagten im Sinn des 25-Punkte-Programms von 1920 die »zweite Revolution« ein. Hitlers Pläne von der Konsolidierung des Staates, wie auch die seiner Hintermänner, waren mit den Vorstellungen der nationalsozialistischen Linken nicht vereinbar. Zudem sah die Reichswehr in der SA, die sich als Ordnungsmacht und neues Volksheer begriff, einen Konkurrenten um den militärischen Führungsanspruch. Mit der Niederschlagung des so genannten »Röhm-Putsches«, der Ermordung der SA-Führung und anderer politischer Gegner am 30. 6. 1934 und den darauf folgenden Tagen, beugte sich Hitler den Vorstellungen der Reichswehr und erwarb damit deren Loyalität. B. führt diese Richtungsentscheidung vor als Konfrontation von alter Gangstertromantik, verkörpert in Roma und seinen Männern, und pragmatischer Machtpolitik, repräsentiert von Givola und Gri. Ob Uis Unentschlossenheit zwischen schuterklopfener Männerfreundschaft und geschäftlichen Expansionsaussichten eine historische Entscheidung hat, muss offen bleiben.

Uis Monolog, mit dem er die rivalisierenden Gruppen wieder hinter der Fahne scharen will, verweist über seine stückmanante Funktion hinaus auf die massenwirksamen Hitlerschen Beschwörungsrhetorik und ist eine Persiflage auf die delirierende faschistische Leerformelrhetorik. Zwölfmal allein taucht das Wort »Glauben«, durch Adjektive wie »fanatisch« und »unerschütterlich« verstärkt, in diesen Zeilen auf, die formal wie ein »umgedrehtes Gebet« (Thiele, S. 40) erscheinen und deren politisches Surrogat ein diffuses Versprechen ist: »Ihr werdet zufrieden sein.« (GBA 7, S. 78)

Damit ist nicht nur der pseudoreligiöse Stil von Hitlers Inszenierungen karikiert, sondern auch die Inhaltslosigkeit einer Propaganda, die auf nichts als sich selbst verweist. Angereichert mit Floskeln wie »Pflicht [...] bis zum Äußersten«, »Verdienen / Kommt nach dem Dienen«, »Vertrauen und noch einmal Vertrauen (S. 77) wird der »Völkische Idealismus« als das vorgeführt, was er ist: ein begriffloser Glaube, der argumentativ nicht zu begründen ist, oder, wie Ernst Bloch schreibt, ein »Glauben an den Glauben« (Bloch, S. 1362).

Die »Garagenszene« rekurriert auf amerikanisches Fotomaterial, das u. a. Aufnahmen vom »Massaker am St. Valentinstag« enthält. Als Vorbild könnte auch die entsprechende Sequenz aus »Scarface« gedient haben, wenn Hawks die Gangster effektiv als Schattenrisse an der Wand erscheinen und liquidieren lässt (vgl. Gersch, S. 145f.). Das Motiv der Gangstertromantik wird wieder aufgenommen. Auch wenn der Text über den verbrecherischen Charakter dieser Fraktion von Uis Bande keinen Zweifel aufkommen lässt, wächst Roma und seinen Anhängern, wie auch zuvor Dogsborough und Teilen des Trassus, eine »moralische Opferqualität« (Lindner 1982, S. 69) zu, welche die historischen Konstellationen verzerrt. Der Auftritt von Romas Geist (Szene 14), für den sich Parallelen in Shakespeares »Richard III.« wie im »Julius Caesar« finden, scheint diesen Zug zu verstärken, indem er Uis Verrat die eigene Treue entgegenhält und sich als Opfer auf der richtigen Seite sieht, wenn sich dereinst »alle, die / Du niederschlugst, aufzichten, [...] / Und gegen Dich antreten, eine Welt / Blutend, doch haßvoll« (GBA 7, S. 105f.). Der Schriftsteller Lothar Kusche sah, wie er in einem Gespräch mit B. Ende 1953 ausführte, in dieser Szene die Gefahr einer »Glorifizierung« Romas: »So wie der Text jetzt ist, erhält ein fetter, versoffener Nazi Märtyrerverzerrung.« (GBA 24, S. 519, S. 554), eine Einschätzung, der B. zustimmt (S. 518). Wohl aus diesem Grund wurde in der Inszenierung des Stücks am Berliner Ensemble, wie auch in vielen folgenden Inszenierungen, die Szene 14 gestrichen. Die Gefahr eines solchen Missverständnisses erscheint im Kontext allerdings als

gering, wenn auch Romas verbrechliche Gesinnung nicht in dem Maß herausgestellt wird wie in B.s *Ballade vom armen Stabschef* aus dem Jahr 1934. Mit Blick auf B.s Wirkungssabsticht kommt dieser Szene mit dem erbärmlich wirremenden Ui durchaus eine Bedeutung zu, denn sie ademonstriert die in Anspruch genommene Größe« (Thiele, S. 45).

Ui als Imperator

Nach der Liquidierung Romas werden die Verhandlungen um die Übernahme des Grünzeughandels in der Vorstadt Cicero wieder aufgenommen. Zwar stellen die Bedenken des Zeitungsverlegers Dullfeet ein gewisses Hindernis dar, das aber durch seine Ermordung aus dem Weg geräumt wird. Am Sarg Dullfeets nimmt Ui das Werben um die Sympathien von dessen widerstrebender Gattin Betty wieder auf. Die letzte Szene des Stücks führt den Erfolg von Uis Einschüchterungspolitik vor: Eskortiert von Betty Dullfeet und dem Trustherrn Clark präsentiert sich Ui den Grünzeughändlern von Cicero als neuer Beschützer und kündigt weitere Eroberungen an.

Der letzte Szenenkomplex des Stücks zeigt Ui auf dem vorläufigen Höhepunkt seiner Macht. B. zieht hier erneut mehrere historische Vorgänge zu einem Handlungsstrang zusammen. Als Gangstergeschichte nimmt der *Arturo Ui* die Ausdehnung von Al Capones Racket auf Cicero, eine Vorstadt von Chicago, zum Vorbild. Bezogen auf die Nazihandlung spielt die Kontaktaufnahme mit der ersten Verlegergattin Betty Dullfeet auf die ersten Versuche der Nazis an, in Österreich politisch Fuß zu fassen. Dort hatte der seit 1932 regierende Kanzler Engelbert Dollfuß auf der Basis von Notverordnungen ein autoritäres Regierungssystem etabliert. Im Jahr 1934 schlugen Regierungstruppen und Einheiten der Heimwehr den sozialdemokratischen Februaraufstand nieder, SPÖ und Gewerkschaften wie auch die Nazipartei wurden verboten. Im Verlaufe eines nationalsozialistischen Putschver-

suchs am 25. 7. 1934 wurde Dollfuß ermordet. Am 12. 3. 1938 marschierten deutsche Truppen unter dem Jubel weiter Teile der Bevölkerung in Österreich ein. Eine von der neuen Regierung Seyß-Inquart am 10. 4. 1938 durchgeführte Volksabstimmung bestätigte den »Anschluss« Österreichs.

Ist in der Figur der Betty Dullfeet die »Willingkeit der herrschenden Kreise und des herrschenden Bewußtseins« in Österreich verdichtet (Lindner 1982, S. 72), so erscheint Dullfeet – im Unterschied zum historischen Dollfuß – wie eine moralische Größe, der es ausschließlich um das Wohl seiner Mitmenschen geht, eine Verzeichnung, wie sie auch an der Gestalt Dogsboroughs zu beobachten ist. Nimmt man die Eroberung Ciceros aber metaphorisch als Bild für den nationalsozialistischen Imperialismus insgesamt, so lassen sich diese Einwände zumindest relativieren. Dafür spricht, dass die Grünzeughändler von Cicero sich, wie auch die übrigen okkupierten europäischen Länder, nur der nackten Gewalt beugen, anders als die begeisterten Massen auf dem Wiener Heldenplatz. Die historische Reduktion bringt die kritischen Absichten des Stücks damit verstärkt zur Geltung. In der Szene 12, im »Blumenladen des Givolas« (GBA 7, S. 90), einer Parodie auf den Reigen der Paare Faust/Gretchen und Mephisto/Marthe in der »Garten-Szene« des *Faust*, wird der große Stil als eine nur notdürftig verblümete Sprache des Terrors vorgeführt. Givolas Blumenladen, aus dem die Kränze für die Beerdigungen bezogen werden, ist ein »Vorort des Todes« (Thiele, S. 43). Die aufeinander folgenden Travestien klassischer Vorbilder – im Blumenladen, in der Beerdigungsszene und im Gespensterszene – dienen, so lässt sich mit Thiele zusammenfassen, in erster Linie als »Folie, auf der sich die stückmanante Aussage gerade umso deutlich abhebt« (S. 44). Vor allem die Gartenszene hat dazu einen unverkennbar humoristischen Aspekt, wenn B. etwa beiläufig die sprichwörtliche Hitlersche Aussage gerade umso deutlich abhebt (S. 44). Vor allem die Gartenszene hat dazu einen unverkennbar humoristischen Aspekt, wenn B. etwa beiläufig die sprichwörtliche Hitlersche Aussage auf Korn nimmt: »Ich bin ein Mann, der keine Lüste kennt.« (GBA 7, S. 95) Die große Abschlussrede Uis greift die rhetorischen und

gestischen Usancen nationalsozialistischer Machtdarstellung ein letztes Mal auf, führt sie aber nun als kaum mehr kaschierte Drohungen vor. Das Schluss tableau zitiert zwei Zeitungsphotos von Hitler bei Massveranstaltungen, die sich am Ende des ersten *Ui*-Typoskripts (in: Gerz 1983a, S. 109) sowie in der *Kriegs-fibel* als Illustration zur Variante des *Ui*-Epi-logs (GBA 12, S. 267) finden.

Faschismuskritik

Die Paradestücke *Die Rundköpfe* und *die Spitzköpfe*, *Arturo Ui* und *Turandot* beziehen sich, bei jeweils unterschiedlicher Akzentsetzung, in ihren Basisverfremdungen auf ein marxistisches Faschismusbild. In dieser Perspektive erscheint der Nationalsozialismus für B. als »konsequenter Spätkapitalismus« (GBA 26, S. 329). Er soll zum einen die Kontinuität bürgerlicher Klassenherrschaft garantieren und zugleich der Industrie durch Aufrüstung und Expansionskriege neue Perspektiven sichern.

Auf dem Hintergrund dieses Modells steht im *Arturo Ui* die Figur des Demagogen selbst im Mittelpunkt. An ihr wird vor allem das Zusammenspiel von Terror und Ideologie thematisiert. B. gestaltet seine Führerfigur ausdrücklich nicht als eine Marionette des Kapitals. Auch wenn er zeitweise unentschlossen und manipulierbar erscheint, ist Ui eben kein »armseliges Werkzeug«, nicht nur »Mittelsmann«, der den »Steg der offenen, grausamen Herrschaft des Monopolkapitals« herbeiführt, wie ihn Johannes Goldhahn als Vertreter einer orthodoxen Position interpretiert (Goldhahn, S. 88f.). Vielmehr lässt sich an verschiedenen Stellen des Stücks nachweisen, dass B. die Besonderheit des Faschismus gerade in seinen partiellen Eigenständigkeit gegenüber seinen Nutznießern sieht. Uis Terror läuft permanent der moralischen Selbstinszenierung der Trustherren zuwider. B. erwählt etwa ein Jahr nach der Niederschrift des *Ui*, im *Journal* vom 28. 2. 1942, eine Diskussion mit Lion Feuch-

wanger über die Frage: »Ist Hitler ein Hemppelmann?« (GBA 27, S. 65) Hinter der Meinung Hitler sei ein »unbedeutender Mime« (ebd.) steht für B. eine spezifisch bürgerliche Auffassung. Doch nur wenn er auf der Bühne als ein schlauer, vitaler, unkonventioneller und origineller Politiker« dargestellt werde, könne »seine äußerste Korruptheit, Unzulänglichkeit, Brutalität usw. [...] wirkungsvoll ins Spiel« (ebd.). Für B. stellt die »pathologische Seite der Hitler-Figur nur einen Nebenaspekt dar, der die Sucht nach sozialer Anerkennung erklärt; entscheidender ist ihm die politische Funktion der Figur. Deren Stärke resultiert eben daraus, dass Hitler sich zwischen den Klassen etabliert, d. h. »objektiv« die Interessen der herrschenden Cliquen bedient, ideologisch aber die Kleinbürger und die plebejische Massenbasis bei der Stange hält: »es ist Handlangertum, Faustlangertum, aber die Faust hat eine gewisse Selbständigkeit; die Industrie bekommt ihren Imperialismus, aber sie muß ihn nehmen, wie sie ihn bekommt, den Hitlersehen« (ebd.).

Der zweite wesentliche Aspekt aus dem Komplex seiner faschismustheoretischen Überlegungen, den B. in den Vordergrund rückt, ist die »Theatralisierung der Politik durch den Faschismus« (*Journal*, 6. 12. 1940; GBA 26, S. 445), ein Begriff, der an Benjamins Formulierung von der »Ästhetisierung des politischen Lebens« erinnert. Der Faschismus sehe sein »Heil« darin, »die Massen zu ihrem Ausdruck (beibeibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen«, dem Recht nämlich auf »Veränderung der Eigentumsverhältnisse« (Benjamin 1977, S. 506). Ziel Benjamins Begriff der »Ästhetisierung« vornehmlich auf die propagandistische Verwendung neuer Techniken, so hat B. die faschistischen Veranstaltungen vor Augen, die die »Eignigkeit des Volkes« durch ein »sehr festliches Programm« herstellen sollen, wie es schon im Jahr 1933 in den *Unpolitischen Briefen* heißt (GBA 22, S. 12). Die »tiefe Liebe des Kleinbürgertums zu pyrotechnischen Veranstaltungen« (GBA 22, S. 50), so B. an anderer Stelle, führe »tief in das Wesen dieser neuen Art von Demokratie [...] die man eine Pyrokratie nennen könnte, wenn

man an den berühmten Reichstagsbrandmontage der Führer« hinaus in die »gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenhänge verlängert, versagt Adorno zufolge das vereinfachende Modell der Parabel. Wenn an die Stelle »der Konspiration hochmöglicher Verfügender [...] eine läppische Gangsterorganisation« trete, so werde das »wahre Grauen des Faschismus [...] eskamotiert«. Eine solche unzulässige Verkleinerung fördere die falsche Politik, »so verpufft der Angriff« (S. 417f.).

Für B. hat Kunst nicht nur eine aktivierende Potenz. Es geht ihm darum, »daß das gesamte gesellschaftliche Leben vom Theater als experimentell aufgefaßt werden sollte« (GBA 22, S. 558), mit dem Ziel, »die gesellschaftsproduzierende Phantasie des Zuschauers« (S. 559) anzukurbeln. Folgt man diesen Prämissen, stellt sich die Frage, wie mit dem *Arturo Ui* heute, mehr als ein halbes Jh. nach der Niederschlagung des Nationalsozialismus, produktiv umzugehen sei. Als Aufklärungsstück über den deutschen Faschismus ist er nur dann tauglich, wenn das zum Verständnis nötige Wissen mitgeteilt wird. Lindner hält es daher für »un so dringlicher [...] die historischen wie ästhetisch-intellektuellen Voraussetzungen in die Inszenierung des Stücks mit hineinnehmen und anzustellen« (Lindner 1982, S. 125). Auf diese Weise erst ließe sich das Stück gegen die Faszination wie gegen die Banalisierung des Bösen aufbieten, der die Besetzung mit dem Nationalsozialismus – schäftigung mit dem *Hitler*-Biographie und – Film von Joachim Festis *Hitler*-Biographie und – Film bis zu fragwürdigen, auf leichte Verdaulichkeit zurechtgeschneiderten TV-Beiträgen wie der *Holocaust*-Serie oder zeitweilig modischen Ausschwitz-Komödien wie *Das Leben ist schön* – immer wieder zu erliegen droht.

Das Stück bietet eine Reihe von Anhaltspunkten, die es erlauben, es aus seinem NS-Kontext herauszunehmen und im Hinblick auf aktuelle Themen zu verfremden. So erscheint zumindest Uis Blumenkoll-Imperialismus in seiner ökonomischen Zielsetzung, nämlich als Strategie der Profitmaximierung, dem nicht fern, was sich heute unter dem euphemistischen Begriff der »Globalisierung« daran und richtig ins Licht« zu rücken. Doch dort, wo

man an den berühmten Reichstagsbrandmontage der Führer« hinaus in die »gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zusammenhänge verlängert, versagt Adorno zufolge das vereinfachende Modell der Parabel. Wenn an die Stelle »der Konspiration hochmöglicher Verfügender [...] eine läppische Gangsterorganisation« trete, so werde das »wahre Grauen des Faschismus [...] eskamotiert«. Eine solche unzulässige Verkleinerung fördere die falsche Politik, »so verpufft der Angriff« (S. 417f.).

Für B. hat Kunst nicht nur eine aktivierende Potenz. Es geht ihm darum, »daß das gesamte gesellschaftliche Leben vom Theater als experimentell aufgefaßt werden sollte« (GBA 22, S. 558), mit dem Ziel, »die gesellschaftsproduzierende Phantasie des Zuschauers« (S. 559) anzukurbeln. Folgt man diesen Prämissen, stellt sich die Frage, wie mit dem *Arturo Ui* heute, mehr als ein halbes Jh. nach der Niederschlagung des Nationalsozialismus, produktiv umzugehen sei. Als Aufklärungsstück über den deutschen Faschismus ist er nur dann tauglich, wenn das zum Verständnis nötige Wissen mitgeteilt wird. Lindner hält es daher für »un so dringlicher [...] die historischen wie ästhetisch-intellektuellen Voraussetzungen in die Inszenierung des Stücks mit hineinnehmen und anzustellen« (Lindner 1982, S. 125). Auf diese Weise erst ließe sich das Stück gegen die Faszination wie gegen die Banalisierung des Bösen aufbieten, der die Besetzung mit dem Nationalsozialismus – schäftigung mit dem *Hitler*-Biographie und – Film von Joachim Festis *Hitler*-Biographie und – Film bis zu fragwürdigen, auf leichte Verdaulichkeit zurechtgeschneiderten TV-Beiträgen wie der *Holocaust*-Serie oder zeitweilig modischen Ausschwitz-Komödien wie *Das Leben ist schön* – immer wieder zu erliegen droht.

Das Stück bietet eine Reihe von Anhaltspunkten, die es erlauben, es aus seinem NS-Kontext herauszunehmen und im Hinblick auf aktuelle Themen zu verfremden. So erscheint zumindest Uis Blumenkoll-Imperialismus in seiner ökonomischen Zielsetzung, nämlich als Strategie der Profitmaximierung, dem nicht fern, was sich heute unter dem euphemistischen Begriff der »Globalisierung« daran und richtig ins Licht« zu rücken. Doch dort, wo

macht, die Märkte, Arbeitskräfte und Rohstoffe der Welt zu beherrschen. Auch wäre zu fragen, wie weit das Stück als Modell für eine bürgerliche Gesellschaft trägt, in der Staatskonsens und politisches Diskurs ersetzen und die relevanten gesellschaftlichen Entscheidungen in den anonymen Zentralen fusionierter Großkonzerne getroffen werden. Andererseits aber könnte gerade eine Betonung der NS-Bezüge die Aktualität des Stücks auch verschärfen und ihrerseits eine eigenmächtig verfreiende Wirkung hervorrufen. B. hatte sein Stück zunächst nicht nur als Aufklärungsgeschichte über den Nationalsozialismus gedacht, sondern das US-Publikum sollte aus ihm auch etwas über das verbrecherische Wesen seiner eigenen kapitalistischen Verhältnisse erfahren. In diesem Sinn könnte eine verstärkte theatralische Ausgestaltung der NS-Verkleidung – in einem bestimmten Kontext – auch bei einem heutigen Publikum Assoziationen im Hinblick auf den latent oder offen faschistischen Charakter eines politischen Systems auslösen, Vergleiche provozieren oder die Unzufriedenheit verstärken. So berichtet Walter Fränkfurter *Allgemeine Zeitung*, über eine *Ui*-Premiere in Madrid, kurz vor dem Tod des Diktators Franco am 20. 11. 1975: »Furcht und Betroffenheit zeigten sich auf den von starken Lampen von der Bühne her ausgestrahlten Gesichtern des Premierenpublikums bei der Gerichtsprozesse. Die Reichstagsbrand-Verhandlung mit gefoltertem Angeklagten, Provokation und Bedrohung des Verteidigers – das erinnerte sie möglicherweise an ähnliche, gar nicht so lange zurückliegende Vorgänge in ihrem eigenen Land. Daß *Ui* zunächst und vor allem Hitler ist, das hat der deutsche Regisseur Fizi [...] nicht verheimlichen wollen. Es wurde aber auch deutlich, daß Arturo *Ui* heute nicht nur Hitler sein muß, was sicher im Sinne Brechts ist.« (Haubrich) Staatlich verordneter Terrorismus, Rassismus und Korruption zeitgen, das es – von Lateinamerika über Asien bis zu den Staaten auf dem Territorium der zerfallenen Sowjetunion – gegenwärtig genü-

gend Beispiele gibt, an denen sich die Aktualität des *Arturo Ui* überprüfen ließe.

Aufführungsgeschichte

In der Aufführungsgeschichte lassen sich Bemühungen um eine aktualisierende Sichtweise des Stücks kaum erkennen. Es wurde nahezu durchgehend als ein Schlüsselstück über den deutschen Faschismus interpretiert, dessen ideologisches Kernproblem in der angemessenen Gewichtung von Gangster- und Nationalsozialismus liegt. An diesem Punkt setzte auch die Theaterkritik immer wieder an.

Die Stuttgarter Uraufführung am 10. 11. 1958 – verantwortet vom B.-Schüler Peter Palitzsch – verzichtete auf eine allzu große Nationalsozialismus-ähnlichkeit. Die Uraufführung geriet, wie vor auszusehen, zum Spiegel der besonderen deutsch-deutschen Verhältnisse in den Hochzeiten des Kalten Krieges und zum »Gradmesser der jeweiligen Vergangenheitsbewältigung« (Thiele, S. 67). Die Gemeinschaftsszenierung von Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch am Berliner Ensemble (Premiere am 23. 3. 1959) nahm gegenüber der Stuttgarter Aufführung gravierende Änderungen vor. Hatte diese die Figur des *Ui* eher wie einen pathologischen Charakter wirken lassen, so wurden die hochstilisierten Masken nun stärker an die Nazivorbilder angelehnt. Außerdem war der missverständliche Auftritt von Romas Geist gestrichen. Der Berliner *Arturo Ui*, mit Ekkehard Schall in der Titelrolle, wurde von der Kritik hochgelobt und kann als die erste »Modell-Inszenierung der Nach-B.-Ära des Berliner Ensembles betrachtet werden. Mordcharakter erlangte ebenfalls die von Hans Dieter Hosalla für die Uraufführung komponierte und von den B.-Erben »kanonisierte« Musik, die auch in der Verfilmung des Deutschen Fernsehfunks (DDR) von 1974 zu hören ist (Lucchesi/Shull, S. 782–784).

Mit dem zeitlichen Abstand zum Nationalsozialismus bildete sich ein neues Grundmuster der feuilletonistischen Rezeption heraus,

zumindest in westlichen Publikationen. Deren Grundtenor bestand in einer verbreiteten Geringschätzung der Inhalte des Stücks bei gleichzeitiger Wertschätzung seiner Bühnenwirksamkeit. Diese hat wohl maßgeblich dazu beigetragen, den *Arturo Ui* zu einem der meistgespielten Stücke B.s zu machen. Beispielhaft dafür ist die vielbeachtete Aufführung am Hamburger Schauspielhaus (Regie: Dieter Giesing) im Jahr 1976. Jürgen Schmidt zufolge ist die *Ui*-Darstellung durch den Schauspieler Herbert Mensching von einer derart »präzisen Virtuosität« (Schmidt), dass die historischen Vorgänge, auch wegen des Verzichts auf die Projektionstexte, in den Hintergrund treten. Die Inszenierung habe über weite Strecken den »Appeal« einer »Personality Show« (ebd.). Andere Kritiker wendeten dieses Phänomen ins Positive. Der Hamburger *Arturo Ui* stelle, so Michael Jürgs, weniger die Historie als den Emporkömmling in den Mittelpunkt: Ein »betroffen machender Abend« (Jürgs) darüber, was passiert, wenn einer mit allen Mitteln nach oben will.

Der Versuch, die virtuoseren Potenziale der *Ui*-Figur durch herausragende Schauspielereffekte auszugestalten zu lassen, wurde zur vorherrschenden Inszenierungspraxis, und diese wirkte nicht selten B.s Intentionen entgegen. Vor dieser Gefahr war auch die fast schon legendäre Neuzensurierung am Berliner Ensemble aus dem Jahr 1995 nicht frei. »Interessant ist Brecht«, so deklarierte Regisseur Heiner Müller, »nicht als Aufklärer«. *Arturo Ui* hält er für »theatralisch [...] toll gemacht, aber von der Substanz her dünn« (H. Müller, S. 18). Er zeigt sich eher fasziniert von dem »bösen fons« mit dem B. seinen »Idealfeind« Hitler attackiert habe (in: Hecht, S. 134). In diesem Sinn führt er *Ui*, dessen Darsteller Marin Wutke für seine Rolle zum »Schauspieler des Jahres 1995« gekürt wurde, als einen Bluthund ein, der, mit nacktem Oberkörper und hängender Zunge, auf allen Vieren auf der Bühne umherhechelt. Die Dynamik der Inszenierung wurde durch die neue Musik gesteigert, einer Collage aus Motiven von Schubert, Liszt, Wagner und anderen. *Ui* erscheint, so Gerhard Stadelmayer, als ein »Uderdog« auf seiner »Lauf-

bahn zum Uppergock«, ein Psychopath, der sich, um Liebe bettelnd, an die Füße des alten Dognborough klammert. Für Franz Wille ist er ein »Schmierlappen mit dem bedingungslosen Selbstbewußtsein eines infantilen Neurotikers«, der schnell zum Zweibeiner mutiert und schließlich durch die Autorität des Schauspielers (Bernhard Minetti) »zu einem stolzen Schreier geadelt« (Wille) wird. Gerade diese Szene legt, der Kritik zufolge, die Problematik der Berliner Inszenierung frei. Hier werde nicht, im Sinne B.s, der Missbrauch von Kunst und Theater vorgeführt: »Hier wird dieser Mißbrauch schamlos schaudernnd genossen«, konstatiert Stadelmayer, und Wille legt nach: »Dann endlich ist es vollbracht: Hitler spricht, das Theater tobt, alle sind begeistert. [...] Spätestens jetzt ist Brecht im Berliner Ensemble kein Aufklärer mehr, sondern ein gefährlicher Demagoge, der es genießt, sein Publikum zu verführen. [...] A star is born.« (Wille, S. 12f.) Während andere Kritiker die »Harmlosigkeit« der Inszenierung beklagen (*Der Spiegel*, 5.6.95), sieht Volker Trauth, wie »über die Geschichte von Hitlers Aufstieg und die sie verfreiende Gangsterhandlung hinaus etwas Drittes« wächst: »die Parabel von einer sich selbst auslöschenden Welt, in der das Wachstum zum Fetisch erklärt wird« (Trauth).

In den USA, für die B. das Stück ursprünglich gedacht hatte, konnte der *Arturo Ui* erst spät reisen. Eine 1965 in New York realisierte Aufführung des Lunt-Fontanne-Theaters musste schon nach sieben Tagen abgesetzt werden (vgl. Berg). Eine Inszenierung am Goodman Theater in Chicago im Jahr 1975 glättete das Stück »im Sinne des Hollywood-Professionalismus, wodurch die politische Absicht bis zur Unkenntlichkeit verflüchtigt« (Bathrick, S. 161). Im Sommer 1999 führte das Berliner Ensemble die Müller-Inszenierung im Rahmen eines Gastspiels mit großem Erfolg am Kulturzentrum der Universität von Berkeley auf.

Literatur:

Adamic, Louis: *Dynamite. The Story of Class Violence in America*. New York 1931. – Adorno, Theo-

der Wk.: Engagement. In: Ders.: *Noten zur Literatur III* (= Gesammelte Schriften, Bd. 11). Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1974, S. 409-430. - Ders.: *Stansaktion*. In: Ders.: *Minima Moralia* (= Gesammelte Schriften, Bd. 4). Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1964, S. 160-163. - Bathrick, David: Ein Ui kommt nach Clero. In: BrechtJb. 1975, S. 159-163. - BENJAMIN, Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 470-508. - Berg, Robert von: [Rezension]. In: Thiele, S. 71. - Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1977. - Basel 1953. - Braunbuch II. Dimitroff contra Goering. Enthüllungen über die wahren Brandstifter. Paris 1954. - Brecht, Bertolt: Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Frankfurt a.M. 1965. - BROWN, Elizabeth/Brown, Gersch, Wolfgang: Film bei Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin 1975. - Gertz, Raimund (Hg.): Brecht's Aufsatzsammlung. Bertolt Brecht und der Faschismus. In den Parabelstücken »Die Rundköpfe und die Spitzköpfe«, »Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« und »Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher«, Rekonstruktion einer Versuchsreihe. Bonn 1983b. - Goldmann, Johannes: Das Parabelstück Bertolt Brechts als Beitrag zum Kampf gegen den deutschen Faschismus. Rudolstadt 1961. - Haubrich, Walter: Hitler in Madrid. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 10. 1975. - Haug, Wolfgang Fritz: Bürgerhaushalt, Starbaker Mann und Großer Stil: Beitrag zur Aktualisierung des Ui-Stücks. In: Ders. [u.a.] (Hg.): *Aktualisierung Brechts*. Berlin 1980, S. 180-192. - Hecht, Werner (Hg.): Alles was Brecht ist... Fakten - Kommentare - Meinungen - Bilder. Frankfurt a.M. 1998. - Heeg, Günther: Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil. Stuttgart 1977. - Jours, - Jürgs, Michael: Ein Arturo Ui von ganz besonderer Güte. In: *Die Welt* (Hamburg), 29. 3. 1976. - Kaufmann, Hans: Geschichtsdrama und Parabelstück. Berlin/DDR 1962. - Kusenaul, Paul: Bertolt Brecht und das englische Drama der Renaissance. Bern [u.a.] 1974. - Lindner, Burkhardt: Avantgardistische Ideologiekritik. Theorie und Praxis des Brechtischen Theaters am Beispiel der Faschismusparabel. In: Ders. [u.a.] (Hg.): *Arbeitsfeld materialistische Literaturtheorie. Beiträge zu ihrer Gegenstandsbestimmung*. Frankfurt a.M. 1975, S. 229-267. - Ders.: Bertolt Brecht *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. München 1982. - Ludwig, Emil: Hindenburg und die Sage von der deutschen Republik. Amsterdam 1935. - Müller, Heiner: Heiner Müller im Gespräch

mit Peter von Becker: »Die Wahrheit, leise und ungetragenlich«. In: *Theater heute*. Jahrbuch 1995, S. 9-30. - Müller, Klaus-Detlef: Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen 1967. - Nischmidt, Hans-Werner: Glorifizierung oder Preisgabe des politischen Gegners? Zum Geistertrag in Brechts *Arturo Ui*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies XXII* (September 1986), Nr. 3, S. 218-229. - Olden, Rudolf: Hitler. Amsterdam 1955. - Onderdelinden, Spaak: Der aufhaltsame Aufstieg der Parabelform. Bertolt Brechts »Arturo Ui«. In: *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*. 90 (1991), S. 250-266. - Pasley, Fred D.: *Al Capone. The Biography of a Self-Made Man*. London 1951. - Schmidt, Jürgen: Eindrücke geschunden. Brecht im Hamburger Schauspielhaus, Grillparzer-Premiere im Thalia-Theater. In: *Stuttgarter Zeitung*, 6. 4. 1976. - Schneider, Peter: *Literatur als Widerstand*. Am Beispiel von Bert Brechts *Arturo Ui*. In: *Literatur und Kunst* zu ordnen. Reinbek 1977, S. 111-126. - Schulz, Gudrun: Die Schillerbearbeitungen Bertolt Brechts. Tübingen 1974. - Seliger, Heinfried W., Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn 1974. - Stadelmaier, Gerhard: Die Chose ist fruchtbar noch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. 6. 95. - Thiele, Dieter: Bertolt Brecht. Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui. Frankfurt a.M. 1998. - Trauth, Volker: Parabel einer sich selbst auslöschenden Welt. In: *Frankfurter Rundschau*, 6. 6. 95. - Völkner, - Wekwerth, Manfred: Schriften. Arbeit mit Brecht. Berlin 1975. - Wille, Franz: »Interessant ist Brecht nicht als Aufklärer.« Zweimal Chikago und zurück: Heiner Müller inszeniert »Der unauhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« im Berliner Ensemble, Rauh Bergmans »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« im Hamburger Thalia Theater. In: *Theater heute* (1995), H. 7, S. 8-13.

Raimund Gertz

Die Gesichte der Simone Machard

Entstehung

Während seines Aufenthalts in Finnland, »un- dem unmittelbaren Eindruck der Besetzung Frankreichs durch die Nazis« (Schmitt-Sasse, S. 171), kam B. die Idee zu dem Stück. Der Frankreichfeldzug endete mit dem Waffenstillstand in Compiègne am 22. 7. 1940, am 7. 7. 1940 hatte B. ins *Journal* notiert: »Eine junge Französin in Orleans, in Abwesenheit ihres Bruders eine Tankstation bedienend, träumt im Wachen und Schlafen, sie sei die Jeanne d'Arc und erlebe ihr Schicksal. Denn die Deutschen rücken auf Orleans vor. Die Stimmen, die Jeanne hört, sind Stimmen des Volkes, was der Hufschmid sagt und der Bauer. Sie gehört diesen Stimmen und rettet Frankreich vor dem äußeren Feind, jedoch wird sie besiegt von dem inneren.« (GPA 26, S. 400) In dieser Notiz war bereits einmal abgesehen von der Lokalisierung - der Kern der Vorbereiten war B.s Mitarbeiterin Ruth Berlau beteiligt, die einen Stückentwurf erst nach seiner Ankunft in Amerika entwarf. B. im Dezember 1941 - wenige Tage nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor - »für das Theater eine »Jeanne d'Arc 1940«« (GPA 27, S. 35), und am 19. 12. 1941 existierten bereits »neun Szenen, davon vier Träume« (S. 37). Die Notiz Berlaus, die im Mai 1942 nach New York übersiedelte, bezieht sich wohl auf diesen Arbeitsabschnitt im Dezember 1941: »Brecht erzählte ihre Träume ein. Ich schrieb wie im Feuilleton etwas abliefern durfte, was Brecht verwenden konnte.« (Bunge, S. 154) Das Stück heißt jetzt *Die Stimmen*, diese identifizierte B. im *Journal* vom 19. 12. 1941 wiederum als »Stimmen des Volkes: »Jeanne vertritt, was das Volk sagt«, denn die »gesellschaftlichen Zustände sind so, dass in Kriegen zwischen

zwei Ländern nicht nur die Beherrschten, sondern auch die herrschenden Schichten der beiden Länder gemeinsame Interessen haben. Der Besitzer und der Räuber stehen Schulter an Schulter gegen diejenigen, welche das Eigentum nicht anerkennen - die »Patrioten.« (GPA 27, S. 37) Trotz dieser klaren Konzeption bereitete B. die Ausführung der ersten Szene Schwierigkeiten, wie er am 20. 12. 1941 im *Journal* notierte: »Das ist zu wenig im Geisteslichen, überhaupt noch nicht Theater, qualitativlos, tot, reiner Kaffkitt ohne Widersprüchlichkeit.« (Ebd.) Da die Szene »also vorläufig unschreibbar« war, wurde die Arbeit zunächst nicht fortgesetzt. Der Eintrag ins *Journal* vom 24. 12. 1942 (vgl. GPA 27, S. 38) weist darauf hin, dass B.s Lektüre des deutschen Manuskripts von Lion Feuchtwangers *Unholdes Frankreich* (1942), das zuerst in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Devil in France* (1941) erschien, etwa gleichzeitig mit der Arbeit am Stück verhältnisse im Jahr 1940 informierten und stieß auf Formulierungen von Erfahrungen und Ansichten, die er teilte. Er lobte den Erfahrungsbericht des aus französischen Internierungslagern entkommenen Feuchtwanger als »Wahr-scheinlich sein schönstes Buch« (S. 38). Die Wiederaufnahme der Arbeit erfolgte in engem Kontakt mit Feuchtwanger. Am 30. 10. 1942 besprach B. mit ihm den Stückplan zu *Die heilige Johanna von Vitry* (*Die Stimmen*): »In den Träumen einer verwirrten Person nehmen die Gestalten der patriotischen Legende die Züge ihrer Oberen an, und sie erfährt, wie, warum und wie lang die Oberen ihren Krieg führen.« (*Journal*, 30. 10. 1942; GPA 27, S. 132). Es folgte eine bis etwa Februar 1943 dauernde Phase der regelmäßigen Zusammenarbeit im Hause Feuchtwangers am Sunset Boulevard in Los Angeles. Das Stück hieß jetzt *Die Visionen der Simone Machard*, und es ergaben sich Meinungsverschiedenheiten über Feuchtwangers zähe Verteidigung der naturalistischen Wahrscheinlichkeit, seine »veraltete »biologische« Psychologie«, seine »veraltete »biologische« Psychologie«, seine »veraltete »biologische« Psychologie« und über die Anwendbarkeit der »Marx'schen Klassenkampfgesetze« (*Journal*, 25. 11. 1942; S. 140).