

# HEINER MÜLLER VS. BERTOLT BRECHT: „DER HORATIER“ UND „DIE HORATIER UND DIE KURIATIER“ ALS „LEHRSTÜCK“-DRAMATIK

Larysa FEDORENKO,

Dr. Phil., Doz.,

Tetiana VASHCHENKO

Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, Ukraine

**Abstract:** *The relevance of the article is due to the need for a theoretical and literary study of the genre and poetological features of the post-Brecht theater through a comparative analysis of the play “The Horatians and The Curiatians” by Bertolt Brecht and “The Horatian” by Heiner Müller. The process of development and modification of the Lehrstück genre in the playwright Heiner Müller on the material of the play “The Horatian” is investigated. Based on the identified general typological features of the plays of Brecht and Müller, a conclusion is drawn about the influence of Brecht's dramaturgy, in particular the Lehrstück genre, in the post-Brecht period. A comparative literary analysis of the play “The Horatians and The Curiatians” by Bertolt Brecht and the play “The Horatian” by Heiner Müller allowed to distinguish the following typological features of the Lehrstück genre that are characteristic of both plays: the plays are a training exercise (learning play), preparing for the activity in the political and social sphere of players according to the author's intention and stage implementation; the high degree of abstraction and styling of the image; use of Chinese and Japanese theater art; plays involve self-exploration in play and play; players must exchange roles during the production; the plays were written not for professional, but for amateur production.*

**Key words:** *Post-Brecht theater, drama, Lehrstück, learning play, estrangement effect, Chinese theater.*

Das Kernkonzept dieser Schrift ist das sogenannte Post-Brecht-Theater. Dieses künstlerische Phänomen umfasst theatralische Systeme, Konzepte, Theorien und Praktiken, die unter dem expliziten oder impliziten Einfluss von Brechts Theater entstanden sind, d. h. die sich nach Brecht bzw. auf Brechts Anregung entwickelt haben oder gegen Brechts theatralische Ansichten verstoßen. Unter der Genrevielfalt von Brechts Dramatik (episches Drama, Oper, Operette, Musical, dialektisches Drama usw.) heben wir nur einen engen Aspekt hervor – die Gattung *Lehrstück*, die Bertolt Brecht in den 1930er Jahren entwickelte.

Das Ziel des Artikels ist eine vergleichende literarische Analyse des

Genres und der poetischen Merkmale des Post-Brecht-Theaters anhand der Stücke *Die Horatier und die Kuriatier* (1934/35) von Bertolt Brecht und *Der Horatier* (1968) von Heiner Müller.

Die Handlung der beiden Stücke stammt aus dem Buch des antiken römischen Historikers Titus Livius (59 v. Chr. – 17 n. Chr.) *Ab urbe condita* (deutscher Titel: *Von der Gründung der Stadt*). Es geht um den Krieg zwischen den Städten Rom und Alba Longa. Beide Städte hatten für den Kampf je drei Krieger aufgestellt – drei Horatier und drei Kuriatier. Nach einem langen Kampf fielen zwei Horatier, die Kuriatier wurden verletzt. Der letzte Horatier konnte nicht drei Gegner gleichzeitig bewältigen, war aber stärker als jeder einzelne. Um den Kampf mit ihnen zu teilen, rannte er weg. Durch die Flucht konnte der Horatier seine Gegner trennen und damit sie einzeln besiegen.

Brechts Stück wird durch die Techniken und Mittel des chinesischen Theaters stilisiert, die in der *Anweisung für die Spieler* beschrieben sind:

#### 1

Die Heerführer stellen zugleich ihre Heere dar. Nach einer Gepflogenheit des chinesischen Theaters können die Heeresteile durch kleine Fahnen angedeutet werden, welche die Heerführer auf einer Holzleiste im Genick tragen. Sie ragt über die Schultern heraus. Die Bewegungen der Spieler müssen langsam sein und aus dem Gefühl des Tragens der Schulterleisten und einer gewissen Breite erfolgen. Die Spieler deuten die Vernichtung ihrer Heeresteile dadurch an, daß sie mit großer Geste eine Anzahl der Fahnen aus der Leiste ziehen und wegwerfen.

#### 2

Die Landschaft ist auf den Bühnenboden fixiert. Die Spieler sehen so wie die Zuschauer den Fluß oder das Tal aufgezeichnet. Auf ansteigendem Bühnenboden kann man eine Bodendekoration aufbauen, das ganze Schlachtfeld, kniehohe Wälder, Hügel usw. Diese Dekoration darf aber nicht verspielt (zum Beispiel nicht farbig) sein, sie soll sein wie auf alten Landkarten. Im Kapitel „Die sieben Lanzenverwertungen“ können die Hindernisse (Feldspalte, Schneewehe usw.) auf kleinen Tafeln am nackten Spielgerüst bezeichnet werden.

#### 3

Auch die Positionen der Schritte sollten fixiert sein; die Spieler treten gewissermaßen in Fußtapfen. Das ist nötig, weil die Zeit gemessen werden

muß. In der ersten Schlacht ist der Sonnenträger die Uhr. In der zweiten Schlacht ist während der „sieben Lanzenverwertungen“ der Kuriatier die Uhr. Die Vorgänge werden so langsam wie unter der Zeitlupe dargestellt.

4

In der Schlacht der Bodenschützen sind Pfeile nicht notwendig.

5

Um das Schneetreiben anzudeuten, werden ein paar Hände Papierschnitzel über den Lanzenträger gestreut.

6

Was das Sprechen der Verse betrifft: die Stimme setzt mit jeder Verszeile neu ein. Jedoch darf das Rezitieren nicht abgehackt wirken.

7

Man kann ohne Musik auskommen und nur Trommeln benutzen. Die Trommeln werden nach einiger Zeit monoton wirken, jedoch nur kurze Zeit lang.

8

Die Titel sollen projiziert oder auf Transparente aufgemalt werden (Brecht 1978: 165-167; Bpext 2009: 179-180).

Die *Anweisung für die Spieler* beschreibt die für die Gattung Lehrstück inhärenten Bühnennormen, die ein hohes Maß an Abstraktion und Stilisierung des Handelns bestätigen. So übernahm Brecht aus der römischen Fassung das Substitutionsprinzip, nach dem die Truppen als einzelne Vertreter dargestellt werden: Auf der Bühne "kämpfen" drei Heerführer, Vertreter jedes Volkes – Bogenschützen, Lanzenträger, Schwertkämpfer. Die Heerführer haben nach der Tradition des chinesischen Theaters Fahnen, die die Militäreinheiten kennzeichnen. Das Bühnenbild ist schematisch und ohne naturalistische Verzerrungen: Die Landschaften werden mit Kreide bemalt, die Dekorationen sind kniehoch. Die Handlung soll so langsam stattfinden, als würde sie "unter einer Lupe" eingehend untersucht. Die Projektionen als konstantes Attribut von Brechts Aufführungen sind auch vorhanden.

Alle von Brecht empfohlenen Techniken des Bühnenbildes und des Schauspielens zielten darauf ab, die Handlung zu "verfremden", die Illusion des Stücks zu zerstören, die Spieler und die Zuschauer stets an die "Täuschung" von allem auf der Bühne Geschilderten zu erinnern und auf die spielerische und experimentelle Natur der Handlung hinzuweisen.

Eine andere Technik des Verfremdungseffekts bei der Inszenierung des Stücks ist die Projektion der Szentitel sowie der Schriften "Hindernisse" auf kleinen Tafeln: "Abgrund", "Schneewehe", "scharfe Kante des Felsens".

Nach den klassischen Kanonen des Lehrstücks war der Zuschauer in der Struktur des Stücks nicht vorgesehen, obwohl sie ihn, wie Brecht betonte, nicht ausschloss (Zitiert nach: Федоренко 2009). Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Erstaussgabe von *Die Horatier und die Kuriatier* nach jedem Kampf Dialoge zwischen Chören und Zuschauern enthielt. Dies war eine Art Diskussion mit dem Publikum, analytische Kommentare, um Inhalte zusammenzufassen und zu versuchen, die Meinung des Publikums in die richtige Richtung zu lenken. So entsteht zwischen den Chören und dem Publikum folgender Meinungs austausch nach dem Kampf der Lanzen träger:

ZUSCHAUER:

also entscheidet einzig die list?

SPIELER:

nein. eben entschied doch die waffe.

aber durch list erreicht der schwächer bewaffnete

daß er, selbst ausscheidend, den gegner doch schwächte.

ZUSCHAUER:

also entscheidet nicht nur die maschine?

SPIELER:

auch der horatier baute sich

eine maschine. aus fluß und floß

und einem lanzenstumpf baute er

sich selbst in ein mächtiges geschoß um.

(nach der schlacht der bogenschützen)

SPIELER:

was habt ihr gesehen?

ZUSCHAUER:

wir haben gesehen:

der gute kämpfer

benutzt die sich bewegende umwelt.

er berechnet

voraus, wie der schatten fällt.

wie eine große maschine bedient er verständig

die sich bewegende umwelt (Zitiert nach: Steinweg 1976: 146).

In späteren Fassungen wurden diese "Diskussionen" mit dem Publikum in eine Reflexion der Chöre und einen Dialog zwischen ihnen und ihren Kriegern umgewandelt.

Die Chöre in *Die Horatier und die Kuriatier* repräsentieren die gegnerischen Völker – Chor der Horatier und Chor der Kuriatier. Sie gelten als immanente Zuschauer der Handlung, deren Kommentatoren, die Berater und das führende Glied der Heere. Die Chöre kommentieren und bewerten die Ereignisse im Stück, vergleichen einzelne Phänomene und Fakten und verleihen damit dem Stück einen epischen Charakter. Dies sind "gemischte" Chöre, von denen ab und zu die Frauenpartien hervorgehoben werden – das sind die Frauen von Horatiern und die Frauen von Kuriatiern.

Der Grundgedanke des Stücks ist, dass selbst die gefallenen Kämpfer die notwendigen Voraussetzungen für den entscheidenden Sieg schafften, sodass der Horatier der Bogenschütze nur durch die Leistung anderer zum Gewinner wurde. Daher soll der Sieg des Horatiertsals gemeinsame Leistung von Bogenschützen, Lanzenträgern und Schwertkämpfern gelten:

Unser Bodenschütze hat seinen Feind geschwächt.

Unser Lanzenträger hat seinen Feind schwer getroffen.

Und unser Schwertkämpfer hat den Sieg vollendet (Brecht 1978: 148).

Nach Brechts Intention sollten alle drei Kämpfe von Schauspielern und Zuschauern als "Übung" für den Dialektikunterricht betrachtet werden. Die Horatier gelten in dem Stück als Modell für dialektisch denkende Individuen. Im Gegensatz zu denen verkörpern die Kuriatier, die sich bei allen Umständen auf ihre ursprünglichen Positionen stützen, das Prinzip der begrenzten Starrheit, das keine Änderungen zulässt.

Walter Benjamin nannte Brechts Stück *Die Horatier und die Kuriatier* "unter allen der Art das vollkommenste" (Zitat nach Krabiell 1993: 259). Diese Ansicht wurde auch von Frederic Ewen und Ilja Fradkin geteilt (ebd.: 414). *Die Horatier und die Kuriatier* gehört jedoch zu den am wenigsten untersuchten Werken von B. Brecht. Die Literaturforscher sowohl der ehemaligen DDR als auch der BRD haben das Drama lange am wenigsten beachtet: Es wurde entweder im Werk von "reifen" Brecht überhaupt nicht erwähnt oder es wurde falsch klassifiziert.

Eine Art der Fortsetzung und Modifikation des antiken römischen

Plotsund Brechts Lehrstücks auf inhaltlicher und formaler Ebene wurde Heiner Müllers Stück *Der Horatier* (1968), das auch die Genrebezeichnung Lehrstück trägt.

Das Stück bringt den Widerspruch zwischen fanatischem Patriotismus und Humanismus auf den Punkt sowie thematisiert die Ambivalenz des menschlichen Handelns und dessen Bewertung durch die Gesellschaft.

Im Stück wählten die Städte Rom und Alba Longa einen Krieger für den gemeinsamen Kampf gegen die Etrusker aus – einen Horatier und einen Kuriatier. In einem Zweikampf tötet der Horatier den Kuriatier, der mit seiner Schwester verlobt war:

Und der Horatier verwundete den Kuriatier  
Und der Kuriatier sagte mit schwindender Stimme:  
Schone den Besiegten. Ich bin  
Deiner Schwester verlobt.

Und der Horatier schrie:

Meine Braut heißt Rom

Und der Horatier stieß dem Kuriatier

Sein Schwert in den Hals, daß das Blut auf die Erde fiel (Müller 2011: 3).

Mit demselben Schwert tötet der Horatier auch seine Schwester, die um den Bräutigam Kuriatier trauerte:

Und der Horatier, im Arm noch den Schwertschwung  
Mit dem er getötet hatte den Kuriatier  
Um den seine Schwester weinte jetzt  
Stieß das Schwert, auf dem das Blut des Beweinten  
Noch nicht getrocknet war  
In die Brust der Weinenden  
Daß das Blut auf die Erde fiel. Er sagte:

Geh zu ihm, den du mehr liebst als Rom(Müller 2011: 3-4).

Nachdem der Horatier einen Doppelmord begangen hat – seinen Feind und seine Schwester – bringt er sein Volk in ein moralisches Dilemma. Wer ist Horatier? Sollte er als Sieger berühmt werden oder als Bösewicht hingerichtet werden? Die Entscheidung des römischen Volkes war beides: Der Horatier wird zuerst als Nationalheld verherrlicht, dann als Mörder hingerichtet.

Doch auch nach Horatiers Tod war das Dilemma nicht gelöst. Wieder stellt sich die ambivalente Frage: Wie soll die Erinnerung der Römer an

Horatier sein? Als Nationalheld oder Mörder? Und wieder löst das römische Volk das Dilemma zweierlei:

Er soll genannt werden der Sieger über Alba

Er soll genannt werden der Mörder seiner Schwester

Mit einem Atem sein Verdienst und seine Schuld (Müller 2011: 7).

In Bezug auf Erzählstil, Struktur und Form der Handlung tendiert das Stück *Der Horatier* zu rezitativ-volkstümlichen, heroisch-lyrisch-epischen Werken – historischen Liedern, Sagen, Heldengedichten. Es fehlt die Aufteilung in Akten, Aufzügen etc., die für das Drama kennzeichnend ist. Der Text enthält auch weder kontinuierliche Regieanweisungen noch Liste der handelnden Personen. H. Müller hinterlässt jedoch wie B. Brecht einen Kommentar zur Inszenierung des Stücks, in dem er insbesondere Anweisungen zur Verteilung von einzelnen Passagen gibt. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Geschichte "vom Autor" von allen Darstellern geäußert wird: "ALLE DARSTELLER: Zwischen der Stadt Rom und der Stadt Alba / War ein Streit um Herrschaft..." (Müller 2011: 3). Die Anweisungen des Autors verleihen dem lyrisch-epischen Text typische Merkmale des Dramas.

H. Müllers Kommentar enthält auch Informationen über die Verwendung von Requisiten, über die Art und Weise, wie die Schauspieler spielen sollen, was vom evidenten Einfluss von Brechts epischem Theater, insbesondere vom Lehrstück als Gattung zeugt:

[...] Alle Requisiten: Masken (Römer und Albanermasken, Maske der Schwester, Hundemasken), Waffen usw. sind während des ganzen Spiels sichtbar. Kein Abgang. Wer seinen Text gesprochen und sein Spiel gespielt hat, geht in seine Ausgangsposition zurück bzw. wechselt die Rolle. (Die Albaner, nach dem Kampf, spielen das römische Volk, das den Sieger empfängt. Zwei römische Soldaten, nach dem Mord, spielen die Likatoren usw.) Nach jeder Tötung läßt ein Spieler an der Rampe ein rotes Tuch fallen. Der Spieler des Horatiers kann, nach seiner Tötung, durch eine Puppe ersetzt werden. Die Puppe sollte überlebensgroß sein. Der Text: Nämlich seine Hand mit der Leichenstarre ... wird in jedem Fall von dem Spieler des Horatiers gesprochen (Müller 2011: 3).

Dieser kurze, aber sehr aufschlussreiche Kommentar gibt Anlass, das Werk von H. Müller in der direkten Einheit, Beständigkeit, Vererbung und

Stilisierung nicht nur des Theaters der Antike, sondern auch der asiatischen Theaterkunst zu betrachten. Dies ist wiederum ein Zeichen für den Einfluss von Brechts Theater, insofern es bekanntlich viele Attribute des chinesischen Theaters und der traditionellen japanischen No- und Kabuki-Theater übernommen hat.

Neben den Attributen, die die "Theatralität", die Symbolik der Handlung deutlich betonen, beweist das Stück *Der Horatier* seine genetische Affinität zum Genre Lehrstück, dessen Hauptregeln lauten: "Spiel ohne Zuschauer", "Spiel für sich selbst" und „Rollenwechsel“ (Steinweg 1976: 87-96).

**Schlussfolgerungen.** Die vergleichende literarische Analyse von Bertolt Brechts *Die Horatier* und Heiner Müllers *Der Horatier* ermöglicht, folgende typologische Hauptmerkmale des Genres Lehrstück hervorzuheben, die für beide Stücke charakteristisch sind:

- ein hohes Maß an Abstraktion und Stilisierung der Handlung;
- der betonte feierliche Präsentationsstil, der zum historisch-lyrischen Epos tendiert;
- demonstrative Realisierung mittels chinesischer und japanischer Theaterkunst;
- weit verbreitete Anwendung von Techniken der Verfremdung (Schneepapier; das Fehlen von Pfeilen in der Schlacht der Bogenschützen; Tafeln im Stück von B. Brecht; Masken, Puppen, ein rotes Tuch im Stück von H. Müller);
- die Anwesenheit von zwei Chören, die als Zuschauer und Kommentatoren der Handlung in Brechts Stück gelten sowie die gemeinsame Rezitation epischer Teile durch alle Interpreten in H. Müllers Stück übernehmen;
- das Thema beider Stücke ist Dialektik, die als gemeinsames Bildungsziel aller Lehrstücke gilt sowie als charakteristisches Merkmal des Genres;
- die Struktur der Stücke schließt keine Zuschauer ein (die Handlung ist geschlossen, es gibt keine Appelle nach außen), was dem Prinzip "Spielen ohne Zuschauer" entspricht;
- Lehrstücke ermöglichen Selbsterkenntnis im und durch das Spiel; Die Spieler sollen während der Handlung die Rollen tauschen;

- die Stücke wurden nicht für professionelle Bühnen, sondern für Amateuraufführungen konzipiert;
- beide Theaterstücke sind gemäß der Absicht der Autoren und der Bühnenrealisierung ein Lern-Spiel (learning-play), das die Spieler auf Aktivitäten im politischen und sozialen Bereich vorbereiten soll.

### **Bibliographie:**

- Асмут, Б., *Вступ до аналізу драми*. Пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова], Житомир, Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
- Brecht, B., *Die Lehrstücke*. Herausgegeben von B. K. Tragelehn, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1978.
- Брехт, Б., *"Lehrstücke" ("навчальні" п'єси)* [укладач Л. О. Федоренко; за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова], Житомир, ПП "Рута", 2009. 224 с.
- Федоренко, Л. О., *«Lehrstück» – «Lesestück» – «Schaustück» (Місце і роль глядача в «навчальному» театрі Бертольта Брехта)*. In: Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, Філологічні науки, 2009. № 44. С. 226–229.
- Федоренко, Л. О., *Lehrstück як авторська інтенція Бертольта Брехта*. In: Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, Житомир, 2011. № 59. Філологічні науки. С. 193-196.
- Федоренко, Л. О., *(Пост)-брехтівський театр: Lehrstück як макросистема*. In: Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». Філологічні науки. 2020. № 1 (19), с.408, с. 113-121. DOI: 10.32342/2523-4463-2020-1-19-9
- Федоренко, Л. О., *Розвиток жанру Lehrstück в драматургії Хайнера Мюллера*. In: Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка: науковий журнал. Філологічні науки. [гол. ред. П. Ю. Саух, відп. ред. Н. А. Сейко], Житомир, Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2017. Вип. 2 (86). 153 с. С.135-139.
- Krabiell, K.-D., *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1993. 472 S.
- Müller, H., *Der Horatier*, Henschel SCHAUSPIEL, pp. 1-7, <https://henschel-schauspiel.de/serve leseprobe/25>. Accessed 6 Apr 2020.
- Steinweg, R., *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion*,

*Erfahrungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1976. 520 S.

Steinweg, R., *Das Lehrstück : Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, 2., verb. Aufl. Stuttgart, Metzler, 1976. 284 S.

## CĂLĂTORUL MIHAIL KOGĂLNICEANU (NOTE DE CĂLĂTORIE ÎN SPANIA)

Angela GREJDIERU, drd.

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

**Abstract:** *In this article, we comment on the writing "Travel Notes in Spain" by Mihail Kogălniceanu, inspired by the author of the journey undertaken, during the years 1846-1847, in the Iberian region. The text includes a broad look on the geographical, ethnographic, historical, social, political, cultural, family aspects of this picturesque area. The observations of the Moldovan traveller are structured on the principle of comparison, most of the evoked Hispanic realities being compared to the similar ones from Moldova of the past. Frequent parallels denote that the travelling writer is critically observing and analyzing otherness, relating it to the identity of his homeland and his people. The prose is built from meticulous comments, which the narrator, adopting sometimes the role of guide, seems to present them to an imaginary interlocutor.*

**Keywords:** *travel, traveller, subjectivity, identity, otherness, discourse.*

Dacă ar fi să definim tipul prozatorului român din perioada 1830-1860, supranumită și pașoptistă, expresia *homo viator* (din latină, *omul pelerin*) l-ar caracteriza cel mai exact. Călătoriile pe care le-au întreprins mai toți scriitorii timpului, în condiții și scopuri diverse, îi inspirau nu doar în descoperirea altor meleaguri, ci și le stimulau, în primul rând, experiența scrisului. În acest context, exegeza literară discută ideea că, în literatura noastră, originea speciilor se află în călătorie, „ferment al imaginației autorilor români, în aventura ce se va finaliza cu nașterea literaturii române moderne” (Dodu Bălan, Marinescu 2007: 278). Într-adevăr, dacă invocăm aici operele semnate de primii noștri scriitori, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu ș. a., atunci ajungem la concluzia că atât speciile lirice (meditația, elegia, pastelul), cât și cele epice (schița, povestirea, nuvela) își au originea în experiențele lor de călătorie.

Interesul condeierilor pașoptiști pentru călătorii este întreținut de