

Dr. Peter Reichel

1. Interview mit Gerhard Branstner

2. Der Autor als Spielmeister - Zum Schaffen Gerhard Branstners

1987

Abgedruckt in:

Weimarer Beiträge  
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie  
Aufbau Verlag Berlin und Weimar (DDR)  
1987, Nr. 5, 33. Jahrgang, 1.: S. 773-784, 2.: S. 785-802

1. Interview mit Gerhard Branstner:

Peter Reichel: Du willst aufhören zu schreiben. Grund: Das Programm sei erfüllt. Kann ein Schreiber überhaupt aufhören? Ist das Schreiben nicht sein Leben, was dann aufhört? Oder sind das romantische Klischees?

Gerhard Branstner: Zunächst ist es eine Geldfrage. Die meisten schreiben viel zu lange und viel zu viel. Aber wovon sonst den Unterhalt sichern? Schreiben ist nicht mein Leben, es war mir eine Lebensaufgabe, und zwar, eine genau umrissene in Inhalt und Umfang. Es wäre doch ein merkwürdiger Zufall, wenn die Erfüllung dieser Aufgabe sich mit der Dauer meines Lebens deckte.

Reichel: Und wie sieht der Umriss dieser zeitlich begrenzten Lebensaufgabe in groben Strichen aus?

Branstner: Mir ging es darum, eine bestimmte künstlerische Methode (die Technik der heiteren Verstellung) als gültig zu erweisen. Wie der Sozialismus im Allgemeinen kann auch seine Kunst im speziellen nicht ‚unbewusst‘ gemacht werden, das heißt ohne Kenntnis ihrer wirklichen Gesetze. Um zu zeigen, dass das geht und wie das aussieht, musste ich wenigstens für die wichtigsten Gattungen der Literatur je ein Exempel geben, aber eben auch nicht mehr. Das habe ich gegeben, und die Theorie dazu.

Reichel: Du machst einen rundum zufriedenen Eindruck. Gibt es trotzdem Unzufriedenheiten? Welche?

Branstner: Ich bin mit vielem sehr unzufrieden. Mit Vorgängen in der Ferne und in der Nähe. Und auch mit dem Lauf meiner Dinge. Großen Kummer machen mir die bei uns zunehmenden Erscheinungen von Pragmatismus und Opportunismus, die die Gefahr einer Erosion der historischen Substanz des Sozialismus mit sich bringen.

Reichel: Deine erklärte Liebe gehört dem Theater. Aber gerade hier bist du von Erfolglosigkeit verfolgt. Wo liegen deiner Meinung nach die Gründe?

Branstner: In der geradezu manischen Selbstgenügsamkeit der Theater; sie macht eine Verwendung meiner Theorie fast unmöglich. Für die Nichtverwendung meiner Stücke gibt es noch zwei weitere Gründe. Der erste hat nichts mit mir zu tun. Als ich anfang zu schreiben, habe ich mir die ‚Landschaft‘ angesehen, um sie als Bedingung meiner Arbeit berücksichtigen zu können. Und da fand ich das Theater nicht gerade vielversprechend, ihm war bereits der historische Atem ausgegangen; und die Dresche, die es gekriegt hatte, hatte bereits ihre Wirkung gezeigt. Ich bin also nicht wegen schlechter Erfahrungen mit dem Theater Bücherschreiber geworden, das hat mir meine Voreinschätzung erspart; und Bücher wollte ich ja ohnehin schreiben. Trotzdem habe ich nebenher regelmäßig Stücke geschrieben. Und dass sie regelmäßig abgelehnt wurden, hat mich nicht irritiert. - Der zweite Grund liegt in den Stücken selbst. Sie passten nie zu einer Mode oder Welle oder subjektiven Ambition eines Regisseurs. Sie sind keine Problem- oder Aussagestücke oder dergleichen, sondern Schau-Spiele. Ihr Sinn verwirklicht sich im Spiel, vor allem im Zusammenspiel mit dem Publikum. Dafür muss ein Stück Voraussetzung sein und das muss es aushalten können. Aber daraufhin wird ein Stück von den Theatern nicht geprüft.

Reichel: Also schreibst du bewusst Stücke ohne Opportunismus gegenüber dem Theater; vielmehr so, wie du meinst, dass Stücke geschrieben werden sollten, und denkst, das Theater ist darauf nicht eingerichtet.

Branstner: Das fängt schon mit dem Schauspieler an. Er ist im Wesentlichen nur gewöhnt, als Interpret, als Verkörperer verwendet zu werden, er ist nur ein Fortsatz des Stücks. Bei meinen Stücken ist es umgekehrt, sie sind ihm Mittel zu dem Zwecke, seine Fähigkeiten anzuwenden und auszubauen. Das kommt ihm entgegen, aber es ist ihm ungewohnt. Und vollends ist es ihm ungewohnt, das Publikum als Mitspieler einzukalkulieren. Das geht ihm erst im Laufe der Vorstellungen auf (wenn es bis dahin kommt). Wirklich problematisch ist es aber mit den Regisseuren. Sie suchen sich Stücke aus, wo sie sich in ihre Lesart vernarren können. Und auf die wird der Schauspieler zurechtgeschnitten und verkürzt. Umgekehrt wäre es richtig: Ein Stück aussuchen, das dem Schauspieler Möglichkeiten gibt, eine Inszenierungsweise entwickeln, die den gleichen Effekt hat; in der Folge wohlüberlegt solche Stücke wählen, die dem Schauspieler weitere Entwicklung ermöglichen. Der Endzweck ist nicht der Schauspieler. Wenn ich die Stücke für ihn auswähle und für ihn inszeniere, kann ich dem Publikum etwas Gutes bieten, weil nur der gute Schauspieler etwas Gutes bieten kann.

Reichel: Du nennst Mode und Regie-Ambitionen als der Annahme deiner Stücke hinderlich; vermutlich, weil sie nicht aus der Sache selber, sondern von außen kommen. Welche konkreten Erfahrungen im Umgang mit Theater (als Institution) veranlassen dich, den ‚Machtfaktor‘ Regisseur so hoch zu veranschlagen?

Branstner: Der ‚Machtfaktor‘ Regisseur hat sich in den letzten hundert Jahren in Europa herausgebildet. Die Gründe habe ich in meiner Theorie gekennzeichnet. Konkrete Erfahrungen können diese Gründe nur in ihrer Erscheinung erfassen, und die heißt: Subjektivismus.

Reichel: Kannst du zur Verständigung einmal erläutern, worin die Spezifik deiner Theater-Texte als ‚Schau-Spiele‘ besteht? Meinetwegen in Vergleich und Differenz zu aufgeführter Gegenwartsdramatik. Das hat sicher etwas mit Struktur und Strategie zu tun, vielleicht auch mit dem Genre, dürfte insgesamt aber noch darüber hinausgehen.

Branstner: Meine Stücke haben den Zweck, Anlass und Dramaturgie für ein geselliges Vergnügen, für vergnügliche Geselligkeit zu sein. Das ist in der Tat Strategie, denn das ist die Zukunft des Theaters; und darin ist es durch keine andere Kunst ersetzbar. Und das verlangt in der Tat eine bestimmte Struktur der Stücke. Diese Struktur muss einerseits der Geselligkeit und dem Vergnügen einen genau dosierten Verlauf sichern, und sie muss andererseits der spontanen Aktivität der Schauspieler und des Publikums alle Möglichkeiten bieten. Wenn aber jeder das Seine beitragen kann, wird das Theater zu einer Stätte der Demokratie und hört auf, eine Anstalt der Belehrung und Bekehrung zu sein.

Reichel: Ist die Theatertheorie Gerhard Branstners nicht Utopie, die der heutigen Praxis wenig nützt? Wie ist falsches Bewusstsein korrigierbar? Ist die Praxis die Kritik der Theorie oder umgekehrt?

Branstner: Meine Theatertheorie deckt die objektiven Entwicklungs- und Funktionsgesetze des Theaters auf. Darin kann nichts Utopie sein, darin liegt im Gegenteil der Grund für die Unvermeidlichkeit ihrer Annahme. - Falsches Bewusstsein ist nur korrigierbar, wenn es von einem Bewusstsein, von einer Theorie angegangen wird, die Ausdruck objektiver Gesetzmäßigkeiten ist. Und diese Theorie ist auch Kritik einer falschen Praxis. Aber selbst die falscheste Praxis ist mächtiger als die richtigste Theorie, allerdings nur in der ersten und vielleicht noch in der zweiten Runde; dann zehrt sie sich als falsche Praxis aus und wird besiegt. - Die Praxis als Kritik der Theorie ist ein vieldimensionales Problem. Hier nur soviel: Selbst die richtigste Praxis kann nur dann Kritik der Theorie sein, wenn sie nicht zu kurz gefasst wird; dann allerdings ist sie Kritik auch der richtigen Theorie, denn die Praxis ist immer reicher, lebendiger, problematischer; sie ist unerschöpflich. Nur in der Praxis kann eine Theorie ihre letzte Fitness erhalten.

Reichel: Wie erklärt sich der Widerspruch zwischen der Breiten-Wirkung der heiteren Genres und Autoren (Kassenerfolge, Auflagen, Leserzahlen) und ihrer Missachtung, Disqualifizierung, Ignorierung durch die ‚Fachleute‘?

Branstner: Heiterkeit ist (im Gegensatz zum Ernst) eine Grundsehnsucht des Menschen, denn sie ist Wohlbefinden, Geselligkeit, Offenheit, heile Welt und gutes Ende. Daher die Erfolge der heiteren Kunst. Und dieser Erfolg lockt auch die schwachen Autoren an. Diese Autoren werden von den ‚Fachleuten‘ nun dummerweise der heiteren Kunst angelastet. Hinzu kommt, dass die ernste Kunst aus sich ein Geheimnis macht. Das ist zwar ein negativer Fakt, aber er hat einen positiven Effekt: Man sucht im Ernst nach etwas Tiefem. Und selbst wenn man nichts findet oder gerade weil man nichts findet, hält man ihn für besonders tief, eben für so tief, dass es nicht zu finden ist. - Aber da ist, noch ein historischer Grund, nämlich die Klassenfunktion des Ernstes. Er diente immer der Macht (während die respektlose

Heiterkeit immer eine Gefährdung der Macht war), weshalb die Macht den Ernst privilegierte und die Heiterkeit diskriminierte. Denken wir nur an die Standesklausel. Und darauf fallen unsere ‚Fachleute‘ noch immer herein.

Reichel: Bei dir erscheint die Heiterkeit als zentrale Kategorie. Welche Gründe waren es, die dich zu dieser Beschäftigung führten? Hebt die Heiterkeit als zentrale Kategorie die Theorie der Genres auf? Welchen Platz und welche Chancen gibst du der sozialistischen Satire?

Branstner: Mit der Heiterkeit beschäftige ich mich ‚zentral‘, weil sie Form und Genuss der Freiheit ist. (Hier ist also Heiterkeit nicht als persönliche Eigenschaft, sondern als gesellschaftliche Erscheinung gemeint.) Ohne Form kann eine Sache nicht funktionieren, und ohne Genuss ist sie ein ‚Ding an sich‘ und nicht ein Ding für uns. - Wenn Heiterkeit Form und Genuss der Freiheit ist, kann sie nicht zu einem Genre reduziert und damit degradiert werden. Im Gegenteil werden die Genres erst dann theoretisch und praktisch vernünftig handhabbar, wenn allen die Heiterkeit als Regulativ innewohnt. Die Satire wird im Sozialismus erst dann die größten Chancen haben, wenn sie nicht mehr so nötig ist.

Reichel: Spricht dagegen nicht die Tatsache, dass in der jungen Sowjetkunst der zwanziger und beginnenden dreißiger Jahre die sozialistische Satire sehr wohl eine gute Chance hatte? Zugegeben, sie hatte es dabei nie leicht, und ohne Polemik mit der Gesellschaft und ihren kunstpolitischen Einrichtungen ging es in keinem Falle ab. Nichtsdestoweniger entstand gerade auf diesem Gebiet ein beträchtliches künstlerisches Potenzial, die Beispiele reichen von Katajew bis Sostschenko, von Tairow bis Meyerhold, von Erdmann bis Bulgakow und Majakowski. Du selbst hast ja erst kürzlich Majakowskis Schwitzbad bearbeitet.

Branstner: Deine Beispiele gehören einer bestimmten historischen Zeit an. Inzwischen hat der Sozialismus seine Unschuld verloren. Aber gerade daraus erklärt sich das Bedürfnis, unbefleckt zu erscheinen. Majakowskis Schwitzbad wirkt mehr als fünfzig Jahre nach seiner Entstehung noch immer satirisch. Das ist bedauerlich, war aber nicht der Grund, mich mit dem Stück zu befassen. Selbstverständlich rechtfertigt die noch immer wirksame Satire, sie von den sie behindernden Schwächen des Schwitzbades zu befreien. Meine Neufassung hat aber einen anderen Zweck. Ich wollte die meiner Theaterauffassung entgegenkommende Struktur des Stücks von ihren Mängeln entbinden und weiterführen. Natürlich habe ich bei der Gelegenheit auch einiges andere getan.

Reichel: Wodurch, meinst du, kann Theater seine Spezifik innerhalb der Kulturlandschaft und innerhalb der Künste überhaupt behaupten? Wie sehen hier heute und künftig die Tendenzen aus?

Branstner: Theater ist mehr als andere Künste abhängig vom historischen Atem einer gesellschaftlichen Etappe und vom als lebendige Öffentlichkeit funktionierenden Zeitgeist. Ist beides da, haben wir immer großartiges Theater. Fehlt eines von beiden oder beides, haben wir großartiges Theater nötig, aber meistens keines. Eine Ausnahme ist nur dann möglich, wenn uns der Zufall eine ausnahmsweise Freiheit des Theaters und die zuständigen Genies beschert. - Nicht vom Zufall Abhängiges kann vom künftigen Theater gesagt werden. Da es als die intensivste Vereinigung von Künsten das ‚Korrektiv‘ aller Künste ist, macht deren volle Ausbildung das Theater als zentrale Kunst notwendig. Es ist die kulturvollste Kunst, nicht zuletzt, weil es die

kulturvollste, da geselligste und produktivste Beziehung zum Publikum herstellen kann.

Reichel: Welche Partner und welche Funktionsrichtung hat deine Theorie? Sind es vornehmlich Fragen der Kunstproduktion, also Probleme zwischen Abbild und Gestaltung, die in erster Linie auf die Produzenten zielen - oder sind (etwa im Gefolge deiner Dissertation) Fragen der Rezeptionsästhetik, der Wirkung, der Aneignung und Tätigkeit seitens des Publikums ebenso wichtig?

Branstner: Zunächst ist meine Theorie keine Theorie der Kunst, sondern eine poetische Geschichtsphilosophie. Und nur weil sie zuerst das ist, weil sie die gesellschaftliche Entwicklung in ihren ästhetischen Gesetzmäßigkeiten erfasst, kann sie die Produktion und Rezeption von Kunst in ihrem wirklichen Wesen erfassen. Beide erhalten jetzt einen anderen Stellenwert, sodass die Frage nicht mehr im bisherigen Verständnis gestellt werden kann. Produzent und Publikum werden jetzt zu kreativen Teilhabern der Kunstproduktion, allerdings mit präzise unterschiedenen ‚Rollen‘. Und diese Konstellation hat im Theater ihren höchsten Ausdruck, aber nur, wenn es seinen Gesetzen folgt. Daher kulminiert mein theoretisches Werk in der Darstellung der Gesetze des Theaters.

Reichel: Nun weißt du, dass gegenwärtig nichts so sehr der Veränderung und auch Verunsicherung ausgesetzt ist wie gerade das Theater. Sollten seine ‚Gesetze‘ davon unbetroffen sein? In deiner unmittelbaren Nachbarschaft wird versucht, eine Theorie der darstellenden Künste zu erarbeiten. Allenthalben werden in diesem Zusammenhang Überlegungen angestellt zum Problem des Kunstwerks ‚im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘. Robert Weimann mit seinem Aufsatz *Realität und Realismus (Sinn und Form, 5/1984)* mag für die vielen stehen, die mit Konsequenz auf das gründlich veränderte Kommunikationsfeld im Gefolge der technischen Revolution verweisen. Wie verhält sich deine Theorie zu diesen neuen, objektiven Gegebenheiten?

Branstner: Die Gesetze des Theaters bleiben vom ‚gründlich veränderten Kommunikationsfeld im Gefolge der technischen Revolution‘ völlig unbetroffen. Betroffen, verunsichert wird nur das Theater, das seinen Gesetzen nicht folgt. (Wie nur der Sozialismus betroffen und verunsichert werden kann, der seinen Gesetzen nicht folgt.) Natürlich soll das Theater die technischen Entwicklungen nutzen. Aber doch nur, um der Eigenart des Theaters zu dienen. Also muss man erst einmal diese Eigenart in ihren Gesetzen erkennen. Daher führen ‚Überlegungen‘, die das Theater von den neuen Kommunikationsformen her verändern wollen, nur in die Irre

Reichel: Der Mitteldeutsche Verlag bereitet die Herausgabe deines Buches *Heitere Poetik* vor, das deine wichtigsten theoretischen Schriften vereinigt. Worum handelt es sich dabei. Um eine Hommage anlässlich deines bevorstehenden 60. Geburtstages oder um dein letztes Wort in einer kaum begonnenen, unabgeschlossenen Diskussion?

Branstner: Es ist mein vorletztes Wort. Das letzte muss ich mir vorbehalten.

Reichel: Du verstehst dich auch als Sammler und Bewahrer. Vielleicht ist das sogar eine wichtige literarhistorische Funktion. Dazu einige Fragen: Was hältst du für aufhebenswert? - Was hältst du, jenseits davon, für deine originäre literarische Leistung? (Oder ist das eine bereits das andere?)

Branstner: Kunst ist nichts als die Form der Kultur. Sie ist also nichts, wenn sie nicht vor allem Kultur ist. Und Kultur ist Sammeln, Auslesen, Bewahren, Pflegen, Fortführen. Kultur ist nicht das, was man aus dem Nichts schaffen kann, sondern das, woran viele nebeneinander und nacheinander beteiligt sein müssen und sind. Nur ein an diesem Prozess Beteiligter kann Kultur gewinnen und Kultur schaffen. - Aufhebenswert ist alles, was sich aufheben lässt, das heißt das, was von Dauer ist und sich höher heben lässt, was sich bereichern lässt und bereichert. Aber nicht nur das Aufgehobene ist Kultur, mehr noch ist es das Aufheben selbst. - Das eine ist bereits das andere. Wer nicht aufheben (höher heben) kann, weiß nicht, was des Aufhebens wert ist.

Reichel: Wo stehen deine wesentlichen Quellen, Anregungen, Bezüge? Das kann meinetwegen literarhistorisch oder auch ganz anders verstanden werden.

Branstner: Zunächst ganz anders verstanden. Eine wesentliche ‚Quelle‘ ist die Arbeitsweise des Handwerkers, der sich sein Material ordentlich aussucht, sein Werkzeug kennt und pflegt und seinen Beruf redlich erlernt hat. Diese Arbeitsweise kennt auch keine Schaffenskrisen und keine Entwicklungsphasen.

Reichel: Und nun doch noch literarhistorisch verstanden: Kommen die Impulse mehr von den Lichtenbergs und Lessings, deren Aphorismen und Traktaten, dem aufklärerischen Grundgestus oder von den gegenwärtig wieder stärker ins Blickfeld rückenden, auf Sammlung, Zusammenführung und Bewahrung orientierten Repräsentanten der deutschen Romantik? Die theoretische Bemühung findet sich ohnehin bei den einen wie den anderen.

Branstner: Wie eingangs gesagt, wollte ich Kunst nach ihren Gesetzen machen. Da konnte es keine subjektiven Neigungen geben. Mir war alles recht, was dazu beitrug, egal, wo ich es fand. Wenn ich beispielsweise in einer für wichtig gehaltenen Gattung ein Exempel geben wollte, habe ich erst einmal die Gattungsgeschichte von ihren Anfängen bis heute aufgearbeitet. Wie konnte ich da nach meinen Vorlieben gehen? Aber natürlich habe ich welche: Diderot, Lessing, Büchner, Brecht. Aber das sind keine Vorbilder.

Reichel: War dein Anspruch von vornherein so hoch, dass du nicht über ihn gehen musst?

Branstner: Ich habe erst angefangen zu schreiben, als ich wusste, welche ästhetisch-philosophische Qualität ich liefern wollte. Natürlich konnte das kein willkürlicher Entschluss sein, sondern nur das Resultat einer vielseitigen gedanklichen Arbeit. Diese ästhetisch-philosophische Qualität war also zu Beginn meiner Schriftstellerei angesetzt, und da sie richtig angesetzt war, bedurfte und bedarf sie keiner Verbesserung. Natürlich hat sich die Kunstfertigkeit verbessert, aber eben nur diese. Und selbst darin ist kaum zwischen früheren und späteren Arbeiten zu unterscheiden, denn ich habe mir immer das Projekt vorgenommen, von dem ich wusste, das kannst du jetzt so gut wie später. Dadurch kommen Täuschungen zustande. Auch bei mir selber, da ich mir nicht merke oder notiere, wann ich was geschrieben habe.

Reichel: Diese ästhetisch-philosophische Qualität dokumentiert sich ja in vielen theoretischen Überlegungen und sehr unterschiedlichen praktischen

Unternehmungen. Das alles war ja nicht mit einem Mal da, sondern entstand Stück für Stück und an verschiedenen Punkten, aber dann trifft das alles zusammen. Erschreckt dich das nicht?

Branstner: Dass die Linien, auch wenn ich sie an den entgegengesetzten Enden zu ziehen beginne, sich genau treffen werden, war am Anfang natürlich nicht absolute Gewissheit. Aber immerhin hatte ich so viel Gewissheit, dass es mich nicht sonderlich überrascht hat, als sich die Linien dann mehr und mehr trafen und ein in sich schlüssiges Netz bildeten. Eine gewisse Überraschung allerdings war da, und die ist auch geblieben. Nehmen wir als Beispiel meine Theatertheorie. Dieses Buch kann ich selber nie auslesen. Die zwingende Logik meiner Methode führt oft zu Ergebnissen, die mir genauso unerwartet kommen wie dem Leser. Ich habe vor Kurzem das Buch noch mal gelesen und bin auf Gedanken gestoßen, die mir ganz neu waren.

Reichel: Ich komme auf die ständige Begleitung und die Parallelität von Theorie und Praxis. Es ist immer beides da gewesen, das Analytisch-Wissenschaftliche, die ästhetische Hypothese und auf der anderen Seite der literarische Entwurf oder das literarische Exempel. Und nun frage ich, bei dieser Parallelität, ist das Konzeption, ist das Strategie, oder ist das deine pure Verführbarkeit zur Literatur?

Branstner: Die Literatur hat mich zur Theorie verführt, und die Theorie zur Literatur. Um meinen Anspruch an die Literatur zu realisieren, brauchte ich eine bestimmte Theorie, und um meinen Anspruch an die Theorie zu realisieren, brauchte ich eine bestimmte Literatur. Das heißt aber nicht, dass das eine Legitimation des anderen ist. Im Unterschied beispielsweise zu den Theaterpraktikern von Goethe bis Brecht habe ich nicht eine Theatertheorie gemacht, die Rechtfertigung und Erläuterung meiner Praxis sein soll. Daher verstehe ich mich als Fortsetzer von Lessing, der objektiv und allgemeingültig gedacht hat. Meine Theorie und meine Praxis stimmen überein, weil die eine wie die andere ihren objektiven Gesetzmäßigkeiten folgt.

Reichel: Ist da nicht die Gefahr, dass man Außenseiter bei den Schriftstellern wird und Außenseiter bei den Theoretikern?

Branstner: Personalunionen haben häufig Probleme gebracht, aber auch Ergebnisse, die nur so möglich waren. Wenn die Fachsprache der Theorie immer weiter von der Sprache der Literatur weggeht und immer weniger ‚Wirklichkeit des Gedankens‘ ist, ist sie auch in ihrem Inhalt kaum noch auf ihren Gegenstand übertragbar, beispielsweise die Literaturtheorie auf die Literatur. Je mehr sich Kunst und Wissenschaft voneinander entfernen, um so dringender ist die Notwendigkeit ihrer Zusammenführung. Und das kann nur einer, der auf beiden Pferden zu reiten versteht. Aber da ist noch etwas anderes. Wenn ich als Literat Theorie mache, erfasse ich andere Gegenstände oder andere Seiten des Gegenstandes und finde andere Zusammenhänge. Wie ich umgekehrt, wenn ich als Theoretiker Literatur mache, auf andere Methoden, Absichten und Möglichkeiten komme.

Reichel: Ist es denkbar, dass die permanente theoretische Bewusstheit der Ursprünglichkeit von Dichtung entgegensteht, Naivität wegnimmt?

Branstner: Wenn, wie ich sagte, die Theorie und die Literatur ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen, sind sie natürliche und dialektische Gegensätze. Das heißt, sie leben voneinander, auch in dem Sinne, dass das eine erst durch das andere seine Eigenart voll ausbilden kann. Ohne richtige Theorie gibt es keine richtige Praxis.

Irritieren kann das eine das andere nur, wenn beide mangelhaft sind. - Speziell zur Naivität: Die besten Schriftsteller sind durchweg große Denker gewesen, das ist erst einmal Fakt. Und schließlich ist die ‚Personalunion‘ von Reflexion und Naivität die natürliche und dialektische Eigenart des normalen Menschen. Wer als Schriftsteller nichts taugt, taugt ohne Reflexion nicht mehr und mit Reflexion nicht weniger. Das Problem der Naivität ist in der überlieferten Fragestellung ein Scheinproblem. Die Reflexion als unwiderruflicher ‚Sündenfall‘ der Kunst ist der undialektischste Gedanke von Schiller.

Reichel: Welche Wirkungen vor allem beim Leser möchtest Du erzielen? Ist eine solche Frage aus Gründen des Autorenkonzepts nicht zulässig?

Branstner: Mein ‚Konzept‘ macht diese Frage nicht nur zulässig, es macht sie auch leicht beantwortbar. Ich definiere Kunst als Vorahmung des Spiels mit der Wirklichkeit. Speziell Literatur muss dieses Spiel vorahmen, indem sie auch die Voraussetzungen dafür mitliefert: konkrete Kenntnis und Erkenntnis der Wirklichkeit und aus historischer Souveränität erwachsende Heiterkeit. Das ist bei Weitem nicht alles, aber wenn das zur Wirkung kommt, ist es schon allerhand.

Reichel: Im letzten Gedichtband (*Das Verhängnis der Müllertochter*, 1985), und zwar in dessen Nachwort, nimmst du als Bezugspunkt für deine Arbeit „alles, was Dichtung volkstümlich macht“. Könnte das der konzentrierende Punkt aller deiner theoretischen und praktisch-literarischen Bemühungen sein? Wenn ja - lässt sich dieses „volkstümlich“ etwas genauer beschreiben?

Branstner: Volkstümlichkeit ist tatsächlich ein ‚konzentrierender Punkt‘ meiner Arbeit, aber nur im Zusammenhang mit anderen solcher Punkte. Sonst ist Volkstümlichkeit weder von ihrem Missbrauch noch von ihrer Verleumdung zu befreien, vor allem aber ist sie anders nicht zu erweitern und zu vertiefen. Diese Erweiterung und Vertiefung erfolgt durch meinen Kulturbegriff, durch meine Definition der Kunst, durch meine Technik der heiteren Verstellung und noch einiges. Alle diese Punkte bilden den Treffpunkt der verschiedenen von entgegengesetzten Enden gezogenen Linien, von denen ich vorhin sprach. Im Spezielleren: Volkstümlich sein heißt, die Grundsehnsüchte, die im Volke leben, kennen und ihren genauen und zugleich dauerhaften Ausdruck finden. Das setzt selbstverständlich eine spezifische Erkenntnis der historischen Entwicklung dieser Grundsehnsüchte und die Aneignung eines reichen literarischen Instrumentariums voraus, also eine hohe Intellektualität. Aber die ist der Volkstümlichkeit sowenig hinderlich wie der Naivität, im Gegenteil: je vollendeter die Intellektualität, desto besser, denn: Alles Vollendete ist schlicht. Aber: Nicht alles Schlichte ist vollendet, beispielsweise die Volkstümelei.

Reichel: Im gleichen Nachwort informierst du über den (in fast allen deinen literarischen und theoretischen Texten praktizierten) respektlosen Versuch, die Großen des Metiers (hier ist es Lessing) zu verbessern. Wie kommst du zu dieser Haltung, ist es Attitüde, heitere Verstellung, Selbstbewusstsein oder was sonst?

Branstner: Es ist Kultur. Wo ich Wertvolles, aber Mangelbehaftetes finde, ob bei einem Genie oder auf der Schutthalde, hebe ich es auf und verbessere es, damit es besser weiterlebt. Natürlich mache ich das nicht grenzenlos. Das Objekt muss mit dem Unternehmen zu tun haben, an dem ich gerade sitze.



Reichel: Ist ein solches Verfahren überhaupt erlaubt, also moralisch und ästhetisch legitimiert? Immerhin wird dabei doch die im Objekt Kunstwerk geronnene schöpferische Originalität des nun wehrlosen künstlerischen Subjekts ebenso beschädigt wie die historisch konkreten Bedingungen der Entstehungszeit mit dem besseren Wissen (und der Besserwisserei) der Nachgeborenen ‚korrigiert‘ werden. Natürlich lässt sich mein Einwand auch als philologisch beiseiteschieben.

Branstner: Wenn ich von einer nutzlosen Bruchbude brauchbares Material nehme und es beim Bau eines ordentlichen Hauses verwende, so ist das legitim; wenn ich ein ansonsten architektonisch gelungenes Gebäude von einem misslungenen Element befreie, so ist das legitim, obwohl in beiden Fällen die ‚Originalität‘ beschädigt wird. Ein literarisches Objekt kann nicht beschädigt werden, denn es bleibt ja in seiner Originalfassung erhalten und kann sich dem Vergleich stellen. Beispielsweise habe ich ein Epigramm von Lessing in diese Form gebracht:

Die Frau geht oft zum Doktor!  
Warum nicht?  
Ihr Mann hat doch die Gicht.

Zum Vergleich die Originalfassung:

Frau Trix besucht sehr oft den jungen Doktor Klette.  
Argwohnet nichts! Ihr Mann liegt wirklich krank zu Bette.

Unzweifelhaft heißt der Doktor nur deshalb Klette, damit sich ‚Bette‘ auf ihn reimt. Ebenso ist ‚Bette‘ nur ‚des Reimes wegen‘ genommen, denn läge der Mann statt krank zu Bette ‚krank darnieder‘, wäre nichts verloren; der Arzt müsste dann nur Doktor Flieder heißen. Die Pointe ist nun mal bei ‚krank‘ schon aus, sodass das Bett keinen Effekt mehr macht. Offensichtlich ist Lessing in diesem Epigramm Sklave der Form. Auch die der gleichen Silbenzahl beider Zeilen geschuldeten Füllsel sind dafür Indiz. Dagegen gehe ich mit der Form einerseits völlig frei um, nutze sie aber andererseits, konsequent zur Pointierung des Inhalts. Die ‚Gicht‘ ist nicht nur ‚stärker‘ als ‚krank zu Bette‘, sie ist auch echtes Lösungswort, denn mit ihm erst wird alles klar. Während Lessing den Argwohn durch sein ‚Argwohnet nichts!‘ umständlich erregt, zwingt meine Fassung den Leser am Ende selber drauf zu kommen, was den Knalleffekt verdoppelt. Soviel als kurzes und deshalb nicht als bestes Beispiel. - Übrigens: Das ‚Verbessern‘ dient nicht nur dem Objekt, es dient auch dem ‚Verbesserer‘. Wer weitergehen will, muss eine innige Verbindung mit dem Vorgeleisteten haben. Und die innigste Verbindung mit einer Sache ist ihre praktische Veränderung.

Reichel: Ebenfalls an der gleichen Stelle steht der Satz: „Dieses Buch ist nicht nur still zu genießen.“ Trifft meine Vermutung zu, dass alle deine Arbeiten entweder öffentlichen Charakter haben oder zumindest von dir unter dieser Voraussetzung gesammelt oder geschrieben sind? Brauchen sie vielleicht mehr als nur den einen, ‚heimlichen‘ Leser, vielleicht die Gruppe, ‚das Publikum‘, das Podium oder gar die Szene? Vielleicht brauchen sie auch Vermittlung oder Mitwirkung durch andere Künste, durch den Darsteller, den Rhapsoden, den Sänger?

Branstner: Das alles trifft zu. Meine Texte haben durchweg die Geste des Gesellschaftlichen, Geselligen; sie sind Angebot für eine vergnügliche Unterhaltung, und dazu gehören mehrere Personen. Ihr spielerischer Charakter regt zum Spiel mit ihnen an, und dieses Spiel wiederum macht sie reicher, weil da ein gegenseitiges

Animieren stattfindet. Aber das ist wieder eine Frage der Kultur, denn Kultur ist produktiver Austausch von Individualitäten. Und Kunst ist nur Kultur, wenn sie eine Organisationsform dieses Austauschs ist.

Reichel: Anknüpfend an die letzte Frage: Die Sinnlichkeit der meisten deiner Texte scheint tatsächlich Herausforderung auch für andere, mit ihnen dann korrespondierenden Künste zu sein. Also: Die meisten Texte von dir sind von ausgesprochen originellen, auch abstrusen Illustrationen, Vignetten, Bildern usw. begleitet. Wie siehst du den Zusammenhang zu den anderen Künsten?

Branstner: Kunst kann nur dann Organisationsform von Korrespondenz sein, wenn sie mit sich selber korrespondiert, wenn die einzelnen Künste es miteinander treiben können. Daher haben alle meine Texte eine ausgeprägte optische und akustische Dimension; meine Gedichte beispielsweise sind durchweg nicht nur eine Aufforderung an den Illustrator oder den Sprecher, sie können auch gesungen oder auf der Bühne gespielt werden, was ja auch dauernd geschieht.

Reichel: Woher rührt dein ungebrochener Optimismus? Von Gefahren und Gefährdungen ist bei dir wenig zu lesen; Konflikte werden ins Utopische Heitere oder Aphoristische entrückt, allemal setzt sich Harmonie durch. Bringt dir das möglicherweise bestimmte Wirkungen/Erfolge und ein vielleicht spezifisches Publikum ein?

Branstner. Mein Optimismus rührt nicht daher, dass ich Konflikte ‚entrücke‘, sondern dass ich sie historisch einordne. Meine Position ist die heile Welt: aber nicht als Aussage über die Wirklichkeit (das wäre mehr als Beschönigung), sondern als historisches Postulat. Und als das ist diese Position Maßstab der schärfsten Kritik alles ‚Unheilen‘. Als das ist sie aber auch Voraussetzung der Kunst, ihrer Poesie und Harmonie, denn jetzt kann das in der Wirklichkeit Schrecklichste und Dissonanteste dargestellt und zugleich in einem poetischen und harmonischen Kunstwerk aufgehoben werden. Sowenig eine hässliche Wirklichkeit ein hässliches Kunstwerk rechtfertigen kann, sowenig ein ungelöster Konflikt ein ungelöstes Kunstwerk rechtfertigen kann, sowenig kann eine unheile Welt ein unheiles Kunstwerk rechtfertigen. Kunst hat nun einmal ihren eigenen Gesetzen zu folgen. - Meine Schreibposition bringt mir tatsächlich ‚bestimmte Wirkungen‘ und ein ‚spezifisches Publikum ein‘, beispielsweise haben die weiblichen Leser eine sehr starke Affinität für die ‚heile Welt‘, sodass meine utopische Literatur, ansonsten weitgehend ‚männliche‘ Lektüre, ebenso von Frauen gelesen wird. Ist das nun was Spezifisches?

Reichel: Fällt es dir nicht manchmal schwer, deine Position der Heiterkeit, deine Orientierung an der heilen Welt zu behaupten in, einer Situation, die schlimme existenzielle Bedrohungen für die Menschheit bereithält und damit auch Züge einer ‚hässlichen Wirklichkeit‘ entwickelt? Denkbar, dass deine literarische Arbeit das ‚Trotzdem‘, ‚Gerade deshalb‘ will.

Branstner: Heiterkeit, wie ich sie verstehe, erweist ihren Sinn gerade darin, dass sie durch nichts zu gefährden ist. Wohl aber kann sie durch besondere Situationen besonders herausgefordert werden: Die ernstesten Zeiten bedürfen der größten Heiterkeit.

## 2. Der Autor als Spielmeister - Zum Schaffen Gerhard Branstners

Die Gratwanderung zwischen Kunst und Wissenschaft, das ‚Sitzen auf allen Stühlen‘ ist für den 1927 geborenen Gerhard Branstner Programm. Die Gefahr, dabei zwischen sie zu geraten, stellte sich oft genug ein. Das Theater, dem seine erklärte Neigung gehört, hat in ihm seit Jahrzehnten einen ständigen Besucher und Begleiter, als Autor dagegen bleibt es bei seltenen Gastspielen. In den letzten Jahren mit zwei Majakowski-Inszenierungen befasst - der von *Schwitzbad* in Dresden, der von *Die Wanze* in Leipzig -, geriet ich in Arbeitskontakte mit Gerhard Branstner: Er hatte eine Bearbeitung, eine Neufassung des *Schwitzbades* vorgelegt, gespielt wurde sie dann nicht. Inzwischen ist sie gedruckt, man kann sie im Essay-Band *Das eigentliche Theater* (1984) nachlesen. Ihr Schicksal scheint symptomatisch für Branstners dramatische Texte zu sein. Auf dem gleichen Wege wie sie gelangte ein rundes Dutzend Stücke an die Öffentlichkeit, niemals aber auf die Bühne. Das trifft beispielsweise zu für das Musical *Die entzauberte Kirke* (1977), ein sagenhaftes Schaustück, das orientalische Märchenspiel *Der Tag des Schalks* (1977), die Posse *Der Himmel fällt aus den Wolken* (1977), die utopische Komödie *Das Testament des Roboters* (1977), die musikalische Posse *Die Weisheit im Krüge* (1979) oder die Kabarettoper *Die Narrenschaukel* (1977). Der *Schwitzbad*-Lektüre ist ein Traktat beigegeben (ein Vergleich der Originalfassung mit der Neufassung), dessen denkbare Analogien möglicherweise Anhaltspunkte für die ausgebliebene theatralische Realisierung liefern. Dort heißt es zum Schluss: „Die Tragik von Majakowskis *Schwitzbad* ist es, dass seine ungewöhnlichen theatralischen und politischen Stärken durch seine Schwächen auf eine Weise gebunden sind, dass die Stärken selbst zum Problem werden ... Die Unausgeglichenheit von Anspruch und Erfüllung erklärt das Schicksal des *Schwitzbades* und das seines Autors.“ (Siehe Anmerkung 1.) Allerdings ist das nur die halbe Wahrheit. Einige Texte sind durchaus bis zur Aufführung gelangt. Dass es sich dabei seltener um Theaterstücke und häufiger um Texte anderer Gestalt und Gattung handelt, die von der darstellenden Kunst vereinnahmt wurden, bestätigt eher die Diskrepanz, als dass es sie aufhobe. Die Theaterdisputation *Die Kantine* erlebte immerhin szenische Lesungen, der Sketch *Kunst und Wirklichkeit* gelangte im größeren Zusammenhang eines Einakterabends Anfang der achtziger Jahre auf die Bühne des Kleinen Hauses der Dresdener Staatstheater, die Burleske *Du meine Tante* hatte vor zwei Jahren eine wenig befriedigende Inszenierung in Halle, der dramatische Erstling dagegen, das Libretto zu Kurt Schwaens Kammeroper *Die Morgengabe*, bedeutete für den Autor 1963 am Kleist-Theater Frankfurt/Oder einen verheißungsvollen theatralischen Einstieg. Hansjürgen Schäfer schrieb damals im *Neuen Deutschland*: „Der Oper liegt ein außerordentlich gut geschriebenes Libretto zugrunde. Gerhard Branstners Text ist sprachlich ausgefeilt, hat streckenweise poetischen Charakter, der dem Komponisten die Arbeit leicht machte, und bringt eine Reihe origineller Pointen. Auch operndramaturgisch ist das Libretto geschickt angelegt. Der teilweise ironisch-distanzierende, dann wieder lyrisch-betonte Charakter entspricht der besonderen Handschrift des Komponisten.“ (Siehe Anmerkung 2.) Und der Rezensent fügt eine uneingeschränkte Nachspielempfehlung hinzu. Sie blieb ohne Resonanz. Das hatte auf die Dauer Konsequenzen. Zwei seien genannt. Einmal waren Branstners theatralische Erfolge - sieht man von der Episode der mit C. U. Wiesner fürs Fernsehen geschriebenen siebenteiligen *Stülpnerlegende* (1976) ab - künftig mit literarisch-musikalischen Programmen verbunden. Schon 1969 hatte Fritz Decho den zweiteiligen Abend *Der verummte Herr und ein anderer* mit großer Zustimmung von Publikum und Kritik an der Volksbühne inszeniert; der ‚andere‘ neben Wedekind

war Gerhard Branstner. In Weimar folgte 1977 mit ähnlichem Erfolg *Ich kam, sah und lachte*. Jüngstes Beispiel in der Reihe ist im Hallenser Neuen Theater das *Gaudiarium*, zu dem er nicht nur die Texte schrieb, sondern auch die Musik beisteuerte und Co-Regie führte. Thomas Stein resümiert in der Freiheit: „Das Inszenierungsteam fand zu einer sehr überzeugenden szenisch-parodistischen, dort wo nötig ironisierenden Umsetzung mit vielen Einfällen ... viel Gag, Parodie, Ironie, Leichtigkeit der Konversation, die ihresgleichen durchaus sucht. Doch immer so, dass aktuelle Seitenhiebe und ernst-heitere Betrachtungen nicht in hintersinnigem Humor untergehen.“ (Siehe Anmerkung 3.) Das des Zuspruchs wegen immer noch im Repertoire befindliche Unternehmen hatte Ende der Spielzeit 1985/1986 mehr als fünfzig Vorstellungen. Die Nichtinszenierung der Originalstücke - und das ist die zweite Konsequenz - führte andererseits dazu, dass Branstner seine dramatischen Texte fortan immer mehr als Lesestücke schrieb. Genauer: als aufgezeichnete Autoren-Inszenierungen. Der fünf Stücke vereinigende Band *Der Himmel fällt aus den Wolken* (1977), - Untertitel *Heitere Spiele*, lässt die beiden Theaterbesucher A und B alle Aufführungen erleben, sie kommentieren, analysieren oder ankündigen, bettet den Dialog ein in einen Erzähltext, der die Vorgänge auf der Bühne, die Motive der Figuren, die Eigenarten von Bühnenbild, Kostüm und Musik mitteilt - das ist letztlich episch, aber nicht etwa episches Theater, sondern die Konversion der Gattung zum Zwecke der Rezeption. Was nicht gespielt wird, kann so zumindest gelesen werden. Bleibt man innerhalb der Autorentheorie, dann ist es auch heitere Verstellung: Der Dramatiker nimmt die Maske des Erzählers. Die Theater lassen ihn gewähren. Nun ist Lese-Dramatik ohnehin ein Paradoxon. Im Falle Branstners fällt das besonders ins Gewicht. Seine Texte nämlich, zumindest die dramatischen und die lyrisch-aphoristischen, haben eine ausgesprochen öffentliche Komponente. Die Autorenstrategie zielt erklärtermaßen auf den öffentlichen Vortrag, auf die Vervielfältigung der Wirkung durch gemeinschaftliche Rezeption, auf das Auslösen einer Kommunikationskaskade. Das hat mit seiner Überzeugung von der Funktion der Kunst, von der kollektiven Mitwirkung des Publikums und vom humanisierenden Effekt der Heiterkeit zu tun. „Kunst, wie ich sie verstehe“, schreibt er, „zielt auf Geselligkeit und befördert sie, das ist - und ich gebrauche gern das große Wort - ihre humanistische Absicht.“ (Siehe Anmerkung 4.) Aussagen wie diese nun führen auf direktem Wege zu Gerhard Branstners ästhetischen Hypothesen, Theorien und Überzeugungen. Deren Formulierung hat im Arbeits- und Denkprozess immer einen gleichberechtigten Platz neben der Praxis eingenommen. Mit einiger Sicherheit erfolgte der Einstieg in die Literatur sogar über die theoretische Bemühung. Die Dissertation, 1980 im Mitteldeutschen Verlag zwei Jahrzehnte nach ihrer Niederschrift veröffentlicht unter dem Titel *Kunst des Humors - Humor der Kunst*, zwang den Autor seinerzeit zu einer gründlichen Belegsammlung literarischer Exempel, deren Umfang ihn schließlich auf den Gedanken brachte, das Material herauszulösen und zu publizieren. Das war der Anfang. Weitere Ausgaben folgten, möglicherweise durch die günstige editorische Konstellation befördert, da der Autor später einige Jahre Cheflektor beim Verlag Eulenspiegel/Neues Berlin war. Heute meint er: „Meine Verlagserfahrungen waren geplanter Teil meiner (komplexen) Ausbildung als Schriftsteller: Arbeit am fremden Manuskript, Verlags- und Druckereipraktiken, Arbeit mit den Illustratoren. Das zahlt sich aus.“ (Siehe Anmerkung 5.)

Daneben steht ebenso regelmäßig Traktat, Essay, Aufsatz. Für 1987 bereitet der Mitteldeutsche Verlag eine Ausgabe *Heitere Poetik* vor, enthaltend auch den letzten veröffentlichten Text einer Theatertheorie aus dem Jahre 1984. Wenn hier über die bislang zwanzig Bücher Branstners in einer Auflagenhöhe von einer Million zu handeln ist, dann geht das nur in Auswahl; deren Gründe mögen subjektiv sein: Auf

mich machte das Traktat den nachhaltigsten Eindruck, ihm sei der Hauptplatz eingeräumt. Die anderen Texte in ihrer Vielgestaltigkeit lassen dann nur noch den kursorischen Querschnitt zu.

Mit vollständigem, unbescheidenem Titel heißt das 140-Seiten-Traktat *Das eigentliche Theater oder Die Philosophie des Augenblicks* (1984). Branstner lakonische Diktion, seine Freude am dialektischen Denken und Formulieren, die Respektlosigkeit einer Syntax ohne Konditionalsätze, ohne Gliedsätze überhaupt, das Selbstbewusstsein der Parataxe, die stilistische Bündigkeit des Aphoristikers geben dem Text eine ganz eigene, an Überraschungen und Provokationen reiche Gestalt. Da macht einer, scheint mir, sprachlich-gestisch, also formal Ernst mit seinem Gegenstand und die praktische Probe aufs Exempel: Heiterkeit, in der der Ernst aufgehoben ist, Spiel als Spiel mit der Wirklichkeit. Und das in wissenschaftlicher Prosa! Rudolf Münz auf dem Rücktitel des Büchleins: „So hat noch keiner bisher über Theater geschrieben. Diese Schrift wird in der ausgesprochenen Dürre unserer Theaterliteratur (und -diskussion) wie eine Labsal wirken und insbesondere die nahezu trostlose Lage hinsichtlich des Standes von Theatergeschichtsbewusstsein bei uns erheblich positiv beeinflussen./ Die allgemeine Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst, die außerordentlich interessante und weitreichende Spieltheorie, die Bestimmungen von Spezifika des Theaters - seien es Reprovisation, die verschiedenen Grade der Synthese des Theaters, das Verhältnis von Literatur und Theater, die Forderung nach zwei Probenphasen und damit die grundlegende Behandlung von Publikum u. a. m. - es erscheint überflüssig, aufzählen zu wollen, was da alles an Lobenswertem, weil Neuem und Zukunftsweisendem, vorhanden ist ...“

Natürlich meint Münz das, was Branstner schreibt. Bereits die Begleitumstände sind ungewöhnlich. Da entwirft einer, der nicht Theaterwissenschaftler ist, eine Theorie des Theaters und nennt sie *Das eigentliche Theater oder Die Philosophie des Augenblicks*; da wird dieses theatertheoretische Traktat von einem Verlag, nämlich dem Mitteldeutschen, veröffentlicht, in dessen Profil die darstellende Kunst nicht gehört; da ist der Titel in einer wichtigen, aber eben nicht reißenden Absatz findenden Reihe sofort nach Erscheinen vergriffen, seitdem jedoch spricht kaum einer drüber. Münz' Prognose, „diese Schrift wird wie eine Labsal wirken“, erwies sich bisher als Irrtum. Schließt man aus, dass jemand übel nimmt, bleibt zu vermuten, dass die Betroffenen betroffen sind, sprachlos, auch ratlos. Es wäre im Falle dieses Autors nicht das erste Mal. Seinerzeit brauchte die Universität vier Jahre und bemühte nacheinander sechs Gutachter, ehe sie sich zu Branstners Dissertation positiv zu äußern vermochte. Deren Titel: *Über den Humor und seine Rolle in der Literatur* (1963). Das war der Einstieg, das Thema wurde sein Thema und blieb es bis heute. Als vorläufig letzte Äußerung dazu steht nun, 20 Jahre später, aus der Feder des reifen Mannes - man erinnert sich an Herder - der Versuch der philosophischen Fixierung, der systematischen Theorie, eben der *Philosophie des Augenblicks*. Dazwischen ein Leben für die Heiterkeit, was nicht nur ein heiteres Leben sein muss, zumal da nichts dem Zufall überlassen blieb, vielmehr ein Lebensprogramm, ein geradezu strenger Arbeits- und Schreibplan obwaltete. Der vorweisbare Ertrag seiner freiberuflichen Schriftstellertätigkeit seit 1968 sind 20 Bücher, mehr als ein Dutzend Stücke, zahlreiche theoretische Artikel. Mit unserem Traktat zum eigentlichen Theater hat er den - wohl vorläufigen - Schlusspunkt unter sein Konzept gesetzt ... In dem Auswahlband *Handbuch der Heiterkeit* (1979) liest man in der Abteilung Aphorismen auch jenen Sinnspruch, der die oben konstatierte Ratlosigkeit vorwegnehmend reflektiert: „Jede Zeit ist Treffpunkt von Vergangenheit und Zukunft, aber keine ist es wie die unsere. In ihr treffen sich die gegensätzlichsten

Inhalte, weshalb sie nicht mit den alten Formen gefasst werden kann. Daher erleben wir in ihr neue Formen von Fassungslosigkeit.“ (S. 209)

Ohne permanentes Reflektieren ist Branstners schriftstellerische Praxis nicht denkbar. Dem ständigen Wechsel der Gattungen und Genres antwortet die Kontinuität der theoretischen Bemühung. Hier arbeitet eins dem anderen zu. Deshalb hat die Genese der jetzt vorgelegten Theatertheorie ihre immanente Logik: Das Buch war zu erwarten. Branstners Werkverzeichnis weist quantitativ den Schwerpunkt Theater aus, und schon deshalb überrascht es nicht, wenn er die „Gesetze des Theaters“, deren Verletzung sowie die Korrektur solcher Fehler zum Gegenstand theoretischen Reflektierens macht, zumal er die Beweisführung, dass es diese Gesetze gibt und worin sie bestehen, seit Jahrzehnten erarbeitet hat. Den punktuellen gattungstheoretischen Untersuchungen des Anfangs (*Ist der Aphorismus ein verlorenes Kind?*, 1959) folgten über Dissertation und wissenschaftlich-essayistische Texte zunehmend Vertiefung und Verallgemeinerung. Spätestens mit der Veröffentlichung von *Kantine* (1977), einer als Stück verkleideten *Disputation in fünf Paradoxa*, war die Zielrichtung auf die Grundgesetze der Kunst heute klar. Gegenstand der *Kantinen-Disputation* nämlich ist „die Frage, ob in unserer Zeit gutes Theater (im weiteren Sinne: große Kunst) entstehen kann“. Festgemacht wird die Problematik auch in der *Philosophie des Augenblicks* am Theater, übersteigt dessen Spezifik aber bei Weitem.

Das Traktat, dessen Untertitel in selbstbewusster Bescheidenheit *Kurzgeschichte der Gesetze des Theaters* lautet, hebt alle bisherigen theoretischen Bemühungen auch insofern auf, als es sich als geschlossenes System versteht. Branstner argumentiert auf der Basis und mittels des historischen und dialektischen Materialismus, woraus sich Gliederung, Methode, Reichweite und Gültigkeit der Beweisführung des Autors herleiten. „Was ich nicht in seinen historischen Gesetzen erfasse, kann ich nicht in ein objektiv geschlossenes System fassen. Und nur ein solches System kann alle wirklichen Erkenntnisse in sich aufnehmen.“ (S. 131) Er beruft sich wesentlich auf das dialektische Grundgesetz der Negation der Negation, während der historisch-zeitliche Ansatz die Distanz zwischen Urgesellschaft und künftigem Kommunismus umfasst; hier wie da bleibt auf den ersten Blick kein Rest. Liest man bei Peter Hacks: „Das eigentliche Theater ist eine Hervorbringung des Imperialismus“ (Siehe Anmerkung 6.), so meint Branstner genau das Gegenteil: das eigentliche Theater als eine Hervorbringung des Kommunismus. Die terminologische Verwirrung beiseitegelassen, die durchaus kennzeichnend ist für die gegenwärtige theatertheoretische Diskussion, haben beide gute Gründe für Wahl und Ansiedelung des Begriffs. Branstners Gründe scheinen weiterreichend zu sein, nämlich: Marx folgend, spricht er von der Vorgeschichte und der eigentlichen Geschichte der Menschheit; eigentliches Theater ist Theater der eigentlichen Geschichte der Menschheit. Das nimmt die Maßstäbe aus Künftigem und kritisiert alle gegenwärtige Theorie und Praxis von Theater als Praxis der verkehrten Welt und in der Verallgemeinerung als verkehrtes Bewusstsein. Die Vorgeschichte der Menschheit, deren zweite Stufe, die Klassengesellschaft, die erste, die Urgesellschaft, negiert, kann die Gesetze der eigentlichen Kunst nicht hergeben; dies muss durch Negation der Negation erfolgen. Bis heute jedoch ist die Praxis anders, beweist Branstner mit rigorosem Zugriff und denunziert sie als „einen Fall von historischer Idiotie“, weil ein Bruchteil (das Theater des Kapitalismus) eines Bruchteils (des Theaters der Klassengesellschaft) zum Maßstab gemacht werde. Aus diesem Generalmangel motiviert er Legitimation und Notwendigkeit seines Entwurfs.

Die sieben Kapitel des Buches verschränken jeweils historische Untersuchung mit theoretischer Verallgemeinerung. „Theater einstmals“ und „Theater dereinst“ werden in den beiden Eingangskapiteln miteinander konfrontiert, wobei Theater durchaus

pars pro toto steht, denn es geht um Wesen, Inhalt und Funktion von Kunst generell. In den zwei folgenden Kapiteln stehen dann Realisierungsprobleme zur Debatte, einmal „die Technik der Kunst“, dann „die Spezifik des Theaters“. Von hier an bleibt der Autor bei der Kunstgattung Theater, nimmt sie zwar weiterhin exemplarisch, untersucht aber zwei konkrete theaterhistorische Erscheinungen: „das Theater der Commedia dell’arte“ vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der Bereicherung der Volkstheatertradition über die Verkehrung der verkehrten Welt und „das Theater der deutschen Klassik“ als Mangel an Theater. Die Akzentuierung, wiewohl objektiv begründet, verhält sich bewusst polemisch zur überkommenen Theatergeschichtsschreibung, die „die bürgerliche Linie des Theaters bevorzugt und die plebejische vernachlässigt, wenn nicht ignoriert!“ (S. 107). Das Schlusskapitel „Theater heute“ skizziert zunächst zur „Charakterisierung des heutigen Theaters in seiner Schizophrenie“ die einander ausschließenden Auffassungen wesentlicher Regisseure der ersten Jahrhunderthälfte, um dann „praktizierbare Schritte“ auf dem Wege zum „eigentlichen Theater“ vorzuschlagen.

Mittels eines Ausflugs in die Ethnologie formuliert Branstner seine Eingangsthese. „Das ursprüngliche und eigentliche Wesen des Menschen ist Heiterkeit.“ (S. 6) Als „natürliche Form der Freiheit“ (S. 13) wird Heiterkeit durch Kunst vergesellschaftet und wiederholbar, dadurch verfügbarer Genuss. Heiterkeit sei damit der allgemeine Inhalt der Kunst, qualitativ abgestuft als Grundstimmung in der Urgesellschaft, als Grundsehnsucht in der Klassengesellschaft, als Grundhaltung in der eigentlichen Geschichte der Menschheit. Die allgemeine Funktion der Kunst leitet er aus dem Naturgesetz des Menschen her, nämlich der Anpassung an die Natur durch Anpassung der Natur an sich, welches die Kunst als Aneignung der Wirklichkeit immer vollzogen habe, in ihrer vorgeschichtlichen Gestalt jedoch nur als Nachahmung, während die Kunst in der eigentlichen Geschichte Vorahmung der Wirklichkeit sein müsse. Tatsächlich frei sei der Mensch erst, „wenn ihm die Mittel seiner Existenz zu Spielmitteln geworden sind“ (S. 15). Die Wirklichkeit muss erst auf das Spiel mit ihr eingerichtet werden, unter anderem dadurch, dass die Arbeit als das menschlichste Bedürfnis Form und Eigenschaften des Spiels annimmt; das ist erst im Kommunismus möglich. Dann kann sich die allgemeine Funktion der Kunst entfalten, „Vorahmung“ des Spiels mit der Wirklichkeit zu sein. Den dabei eintretenden individuellen und gesellschaftlichen Effekt hatte Branstner früher mit „Zustand der ästhetischen Schwerelosigkeit“ (*Der Himmel fällt aus den Wolken*, S. 257) reichlich verschwommen feuilletonistisch umschrieben, jetzt spricht er (von einer Ausnahme abgesehen) sehr viel genauer davon, dass „der Grad dieses Spiels“ (S. 21) den Grad des Menschen als historischer Souverän, als historisches Subjekt bestimmt. Aus seiner Definition des allgemeinen Inhalts der Kunst - soziale Heiterkeit und der allgemeinen Funktion der Kunst - „Vorahmung“ des Spiels mit der Wirklichkeit - leitet er als allgemeine Form der Kunst das heitere Spiel ab, das sich realisiert mittels der Technik der „heiteren Verstellung“ (S. 25). Das nun ist im Gedankengebäude Branstners der eigentliche Zentralbegriff, zugleich konstituierend für die eigene künstlerische (und weitgehend wohl auch wissenschaftliche) Praxis. Etwas generalisierend gesagt: Da verstellt sich der Theoretiker als Praktiker, der Wissenschaftler als Künstler, um durch die je wechselnde Erscheinung des Kunstwerks aufs Wesen der Kunst zu kommen. Obwohl erklärter Gegner der Reduzierung der Kunstfunktion auf ihren gnoseologischen Aspekt, zielt er doch über die heitere Verstellung auf Erkenntnisgewinn. Wenn es so spielerisch geschieht, wie für gewöhnlich bei ihm, bleibt er damit deutlich innerhalb des eigenen Postulats. Ohne systematische Zwangsläufigkeit sind einige Effekte, die er der Technik der heiteren Verstellung zuschreibt. Bei allem Ungleichgewicht zielen sie vornehmlich auf eine hohe rezeptive Aktivität, sind nicht durchweg neu, aber bemerkenswert

einleuchtend. Etwa: der Spaß, die Freude am Verstellen und Entdecken, das Vergnügen des Spiels. Oder die Freisetzung der Fantasie als Bereicherungsprozess mit Rückkopplung auf die Wirklichkeit. Wichtig der Gedanke, dass die Verstellung die Richtigstellung durch den Rezipienten verlangt, diesen also zur Vollendung des Kunstwerks verpflichtet, und zwar auf dem Wege der Individualisierung. Zutreffend auch die Feststellung, dass Verstellung auch Verdichtung heißt und damit Poesie möglich macht. Schließlich eine bündige Antwort auf eine bündige Frage: „Warum aber die Umstände? Warum stellt die Kunst das Wesen nicht direkt, warum stellt sie es nicht gleich ohne die (verstellende) Erscheinung dar? Weil sie dann im besten Falle Wissenschaft, in keinem Falle aber Kunst wäre. Und wenn sie nur die Erscheinung darstellt, ist sie nichts als bloße Imitation.“ (S. 27) Im Resümee dieses Kapitels suspendiert Branstner seinen ersten Lieblingsspruch „Nichts ist absolut“ und hält sich an seinen zweiten „Die Wahrheit liegt, wie immer, nicht in der Mitte“; mit absoluter Sicherheit erklärt er, dass der Dialektik nicht als einer unter vielen möglichen, sondern als der einzigen wirklich wissenschaftlichen Methode die Technik der heiteren Verstellung entspreche - nicht als eine unter mehreren möglichen, sondern als die einzige wirklich künstlerische Methode. Und wie es Gesetzen eigen ist, wirken sie auch, ohne erkannt zu sein, objektiv. Ihre höchste Form allerdings erhält die Technik der heiteren Verstellung, wenn sie ins Bewusstsein gehoben, als Philosophie der Heiterkeit Erkenntnis geworden und von der Kunstpraxis als künstlerische Methode angeeignet ist. Als geselligste und lebendigste Kunst, sagt Branstner schließlich, ist das Theater in der Lage, die Dialektik der Heiterkeit am vollständigsten zu verwirklichen. Damit nun ist er bei seinem speziellen Thema. Besteht die wesentliche Leistung von Buch und Autor darin, durch Verkehrung des verkehrten Bewusstseins aus den Bedingungen der eigentlichen Geschichte der Menschheit ein neues Funktionsbild der Kunst historisch und dialektisch zu begründen, so besteht die andere, mindestens gleichrangige Leistung darin, für die Darstellung der Spezifik des Theaters endlich einmal die Spezifik des Theaters zu bemühen. Dieser Versuch nämlich hat einen ganz grundsätzlichen kulturpolitischen Aspekt, weil er sich vollzieht in einem Umfeld von Theatertheorie und -praxis, denen in jüngster Zeit das generelle Problem unabweisbar bewusst geworden ist, ohne dass seine Lösung schon in Angriff genommen wäre. Der gegenwärtige Stand hält bei der Beschreibung einer unhaltbar gewordenen Situation; Hacks bringt das auf die Formel vom „weltweiten Nichtstattfinden von Theater“. (Siehe Anmerkung 7.) Die gesellschaftliche Veranlassung für Branstners Versuch, mag sie nun reflektiert sein oder nicht (weil das den objektiven Wert der Leistung nicht mindert), besteht in der aktuellen Theaterpraxis, und da reicht zur Verdeutlichung bereits deren nationale Dimension. Als Stichpunkte: rückläufige beziehungsweise stagnierende Besucherzahlen, Wirkungsverluste der Gegenwartsdramatik, literarische Begründung theaterpolitischer Entscheidungen, zunehmender Einfluss der Medien auf fürs Theater abträgliches Rezeptionsverhalten, Verunsicherung im Selbstverständnis der Darsteller bis hin zu Attraktivitätseinbußen im Berufsbild. Gegenkräfte können nur durch die praktische Kritik der fragwürdig gewordenen Praxis mobilisiert werden, wie kurzfristig oder weitreichend man das immer verstehen mag. In diese Bestrebungen ordnet sich Branstner mit Gewicht ein. Für deren Richtung abermals nur einige skizzierende Stichworte: Wissenschaft und Praxis des Theaters heute in der DDR sind einerseits in Betrachtungsweise, andererseits in Funktion und Struktur gewachsen oder beeinflusst aus der nationalen bürgerlichen Theatertradition, die Branstner den Bruchteil eines Bruchteils nennt. Zu deren Erscheinungsformen gehören Literaturzentrismus, Dominanz des politisch-weltanschaulichen Aspekts, Ideologieintensität, denkerischer Ernst und nationale Orientierung. Theater als Drama, Drama als „sprachliches Kunstwerk“ - das macht die ganze Kunstgattung zum



Sekundärphänomen. Verändernde Anstrengungen können nur eine Grundrichtung haben: Ausarbeitung, Behauptung und Anwendung der Spezifik des Theaters. Genau diese Intention liegt dem Branstnerschen Buch zugrunde, genau das dafür relevante Kapitel mit der wortgleichen Überschrift platziert er ins Zentrum, in die Achse seines Textes. Die Grundrichtung realisiert sich über zahlreiche Teilaspekte, von denen gegenwärtig einige besonders ins Blickfeld geraten; zu ihnen zählen Aufarbeitung von und Orientierung auf plebejische(n) Traditionen (vgl. Rudolf Münz: *Das andere Theater*, Berlin 1979), die Legitimierung des Unterhaltungswertes von Kunst (vgl. etwa Ernst Schumacher: *Internationale Aspekte der darstellenden Künste*, in: *Weimarer Beiträge*, 8/1985), die theoretische Begründung (vgl. Robert Weimann: *Realität und Realismus*, in: *Sinn und Form*, 5/1984), historisch-gattungsspezifische Beschreibung (vgl. Joachim Fiebach: *Die Toten als die Macht der Lebenden*, Berlin 1986) und theaterpraktische Aneignung internationaler Elemente der Theaterkunst. Noch sind diese Bestrebungen punktuell; münden müssen sie in die Bestimmung des Theaters aus seiner Eigengesetzlichkeit, damit positive Gültigkeit erlangt, was Walter Benjamin vor Jahrzehnten schon in Verbindung mit Brechts epischem Theater sagte: „Worum es heute im Theater geht, lässt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen.“ (Siehe Anmerkung 8.)

Vorläufig allerdings hat Branstner noch Veranlassung, sein Traktat folgendermaßen zu beginnen: „Alle bisherige Theorie des Theaters ist am Ende doch nur Theorie der Dramatik, der Stücke. Das führt zu dem folgenschweren Irrtum, das Stück nicht als Teil des Theaters, sondern das Theater als Reproduktionsanstalt von Stücken zu verstehen.“ (S. 5) Also stellt er bei Erörterung der Spezifik des Theaters versuchsweise die Verhältnisse vom Kopf auf die Füße, nennt als die Kunstgattungen unterscheidendes Merkmal die Art des Spiels der heiteren Verstellung und deren Realisierung durch spezifische Spielmittel. Zur Charakterisierung der Spezifik des Theaters führt er neun Spielmittel auf, die einer eingehenden Erörterung bedürften, zumal sie systematisch Bekanntes mit Neuem verbinden, während wir uns hier mit Tendenzen und Beispielen begnügen müssen. Grundtendenz und zugleich Ordnungsprinzip: Er beginnt beim Darsteller, kommt dann zum Publikum und über dieses zu Produktions- und Kommunikationsbedingungen, ehe ganz am Ende Stück und Regie ihren Platz finden. Man kann nicht oft genug wiederholen, was Branstner als erstes Spezifikum festhält, dass nämlich der Schauspieler sein eigenes Spielmittel ist, dass er sich selbst als Mittel der Verstellung benutzt. Ebenso muss betont werden, dass mit dem Theater, das bei sich ist, ein anderes Spiel korrespondiert - das Körperspiel. Lakonische Begründung: „Leben ist primär Handeln, nicht Reden.“ (S. 44) Dann definiert er als Spezifikum des Theaters das Spiel mit dem Publikum. In dieser öffentlichen Kunstproduktion versteht er das Publikum als „Koduzenten“ (S. 41), demgegenüber die Parole von der Entwicklung der Zuschauerkunst arrogant sei, vielmehr habe das Theater zu lernen, den Reichtum des Zuschauers an Rezeptivität zu fordern und zu nutzen, weshalb, das schauspielerische Verhalten gegenüber dem je konkreten, von Abend zu Abend wechselnden Publikum das der „Reprovisation“ (S. 43) sein müsse. Dieses als reflektierende Improvisation verstandene Spiel und Zusammenspiel erfordere gegenüber bisheriger Praxis zwei Probenphasen, deren erste bis zur Premiere der Inszenierung des Stückes diene, während deren sich anschließende zweite die Übung und Vervollkommnung der Reprovisation beinhalte und von der Sache her nur mit Publikum absolviert werden kann. Unter dem Spezifikum „Synthese von Künsten“ (S. 51) polemisiert der Autor gegen alle Versuche, die immanente Ganzheit und Totalität des Theaters auszuhöhlen durch äußerliche Aufspaltung, wobei er das Spartentheater als Erstarrung und Verengung begriff, die Unterteilung in Gattungen und Altersstufen als Auswirkung der Unterteilung des Menschen und der Kunst durch die Klassengesellschaft denunziert: „Die Kriterien

solcher Unterteilungen sind unerfindlich, sodass wir damit rechnen müssen, nächstens eine Pantomime für Schwangere vom sechsten bis achten Monat oder eine Oper für Linkshänder offeriert zu bekommen.“ (S. 54) Schließlich kommt er zum Stück, das, als Teil des Theaters gefasst, dessen Gesetzen zu folgen habe, die originär im Schauspieler und im Publikum liegen. Trotzdem billigt er dem Stück eine Sonderstellung zu, insofern es nicht nur Spielmittel, sondern auch Spielzweck und Spielobjekt ist. Im Objektcharakter des Stückes drückt sich das Primat des Theaters aus. Dabei erweist sich das Spiel mit dem Stück als die beste Art seiner Bearbeitung, was den qualitativen Unterschied macht sowohl zur präventiven Textänderung als auch zur kritiklosen Inszenierung. Die abschließenden Bemerkungen zur Theaterregie laufen auf die Begründung von deren dienender Funktion hinaus. Heilige Kühe kennt Branstner ohnehin nicht, aus der Vorgeschichte lässt er - außer Meyerhold - überhaupt keinen Regisseur gelten, weil jeder auf andere Weise an der Verkürzung der Theaterkunst mitgewirkt habe - durch Dressur, politische Ignoranz, Literarisierung, Kommerzialisierung oder Imitation. In Wahrheit habe der Regisseur das Training der Spielmittel zu betreiben, die Freisetzung der Möglichkeiten des Schauspielers zu veranlassen, das Zuspiel zu organisieren. Diese und andere Aufgaben, daran lässt Branstner keinen Zweifel, machen den Regisseur nötig. Die übrigen drei Kapitel des Buches sind kaum weniger ertragreich, können hier aber nicht referiert werden. Methodologisch sind sie die Anwendung der bisher entwickelten Theorie auf Beschreibung und Bewertung dreier historischer Abschnitte der Geschichte der Theaterkunst: der Commedia dell'arte, des Theaters der deutschen Klassik und - etwas unschärfer in der Titelterminologie - des Theaters heute. Den Bonmots zur deutschen Klassik („Die Stücke der deutschen Klassik sind mehr dramatische Gedichte als dichte Dramatik.“ - S. 106; „Die Dramatik der deutschen Klassik war folglich ein Kuriosum.“ - S. 104), der respektlosen Attacke gegen die Regieheroen des spätbürgerlichen Theaters und der differenzierten Auseinandersetzung mit dem Theatermanne Brecht folgen auf den letzten Seiten des Buches Vorschläge zu einer „Mehrzahl praktizierbarer Schritte“, um Theater im Sozialismus, da es nicht mehr Gegenwelt der wirklichen Welt sein kann, zu befähigen, „Welt vor der wirklichen Welt, Vorahmung von Welt“ zu sein (S. 131). Diese Passage von Branstners Traktat hält dem Übrigen nicht stand. Da steckt viel Wahrheit im Detail, das große Ganze aber ist weder groß und ganz noch hat es Reichweite. Zu den Wahrheiten gehört, dass neue Stücke gespielt und nicht erwartet werden müssen: „Wenn das Theater auf die richtigen Stücke wartet, können die Stücke mit dem gleichen Recht auf das richtige Theater warten. Und dann kommt keines von beiden.“ (S. 137) Zu den schon zweifelhaften Vorschlägen zu zählen ist das Menü-Konzept als Modell für das Arrangement des vielgestaltigen Theaterabends. Wie dem auch sei, Text und Autor haben diese praktische Nutzenanwendung nicht nötig. Mehr noch, sie ist ein methodischer Irrtum, weil sie die als System angelegte Theorie und damit deren Allgemeingültigkeit auf dem Wege der Individualisierung durch den Autor verkürzt und beschädigt. Die produktive Kraft dieses Buches besteht geradezu in der Provokation an Theatertheorie und -praxis, gewissermaßen zur massenhaften Individualisierung gezwungen zu sein, zur subjektiven Aneignung ohne einschränkende Vorgaben. Weil Gerhard Branstners Traktat dafür eine Fülle äußerst originellen Materials anbietet, sollte die Phase der schweigenden Verblüffung bald durch das erforderliche Gespräch beendet werden.

Die Prosaarbeiten Gerhard Branstners bedürfen einer solchen Lektüre- und Gesprächsaufforderung überhaupt nicht. Nimmt man es oberflächlich, dann erlaubt ihre bisherige Verbreitung jetzt dem Autor den merkwürdigen sozialen Luxus, nicht mehr schreiben zu müssen. Sieht man genauer hin, dann hält man beispielsweise die

vierte Auflage seines Romans *Plebejade* in der Hand oder das siebzigtausendste Exemplar seiner Tierfabeln *Der Esel als Amtmann* (was in dieser Gattung weltrekordverdächtig ist). Fragt man, woran solch breite Resonanz liegen könnte, fällt einem unter anderem auf, dass sich der Autor sehr in der Nähe der volkstümlichen Lesegewohnheiten bewegt. Es dominieren das heitere, das utopische und das Kriminal-Sujet. In der aphoristischen Manier des Autors wäre festzustellen: Branstner ist ein optimistischer Finder und Erfinder. Insofern will mir die Affinität zum eingangs genannten Majakowski mit seinen geradezu fantastischen Erfindungen und Erfinderfiguren schon einleuchten. Bei aller Akzentuierung wird kaum eine Gattung ausgelassen. Science-Fiction begegnet uns als Roman (*Der Sternenkavalier*, 1976), Erzählungssammlung (*Der indiskrete Roboter*, 1980), Kurzgeschichte (*Der negative Erfolg*, 1985), Lügengeschichte (*Vom Himmel hoch*, 1974) oder in der paradoxen Erfindung der utopischen Anekdote (*Der astronomische Dieb*, 1973); der Kriminalroman ist ebenso vertreten (*Der verhängnisvolle Besuch*, 1967) wie der Lyrikband (*Das Verhängnis der Müllertochter*, 1985) mit durchaus leichter, frivoler Kost. Daneben viel Gefundenes - gesammelt, gesichtet, überarbeitet, aufbewahrt zum Teil, nachempfunden und nachgemacht in tradierter Manier zum anderen Teil: Aphorismen, Anekdoten, Sprüche, Lieder, Epigramme, Schüttelreime, Limericks. Seinen jüngst erschienenen Sängen und Reimen fügt er als Erklärung für Schreib- und Auswahlprinzip hinzu: „... alles, was Dichtung volkstümlich macht. Also habe ich die deutsche Volksdichtung der letzten Jahrhunderte durchforscht, um das aufzunehmen, was einem Lied oder Gedicht dazu verholfen hat, über lange Zeit im Volke lebendig zu bleiben. Und das ist sehr vieles und sehr Vielartiges: Es liegt im Stoff, in den Motiven, im Rhythmus, im Reim, in der Sprache, vor allem aber in der Haltung, in der Auffassung.“ (*Ein Wort zum Schluss*, in: *Das Verhängnis der Müllertochter*.)

Der ästhetischen Klassifizierung, dem Dingfestmachen einer Handschrift etwa entzieht sich solch Gebaren weitgehend. Und doch, scheint mir, sind Vielfalt und Vielgestalt, Kunstphilosophie und literarische Praxis unter einen Hut zu bekommen. Organisierendes Zentrum ist das Rollenverständnis des Autors. Er versteht und verhält sich als *Spielmeister* - als homo ludens. Er spielt mit den Genres und dem Publikum, mit dem Wort und dem Bild, mit literarisch überliefertem Material und dem der zeitgenössischen Wirklichkeit. Das Verfahren ist grundsätzlich dialogisch und überwiegend dialektisch. Es rechnet mit dem Mitspieler, mit dem öffentlichen Vorgang, woraus sich nicht zuletzt quasi objektiv die subjektive Liebe zum Theater erklärt. Parlieren und Pointieren gehören zu diesem Handwerk ebenso wie Konversation und Conference. Natürlich ist der Spielmeister im Spiel die herausgehobene Gestalt, zwar braucht er notwendig die Mitspieler, denn ohne sie heißt es ‚rien ne va plus‘, aber er hat ihnen gegenüber einen Vorsprung und das Recht des ersten Wortes. Er teilt die Spielregeln mit, stellt die Akteure vor oder veranlasst die Verstellung, sagt die einzelnen Abteilungen an, meditiert zwischendurch übers eigene Geschäft, verführt zu einer Lesart, deren Korrektur einsetzt, während er schon die nächste Verstellung vorbereitet, hat schließlich als Schalk und Bankhalter das letzte Wort und verkündet großherzig die Moral. Nicht zufällig ist er häufig aus dem Geschlecht der klugen Narren, Schreiber und Entrepreneurs. In der *Plebejade* (1974) fungiert er als Chronist, trägt den sprechenden Namen Gänsekiel, ist am Königshof angestellt, um Leben und Taten des soeben geborenen Riesen Plebejus aufzuzeichnen, nimmt sich darüber hinaus aber jede Freiheit des Kommentierens der Vorgänge und des Kokettierens mit dem Leser. Seine Funktion ist in doppelter Weise dialogisch: Einmal ist er Partner des Hauptakteurs, braucht die Taten, Impulse, Aktionen der handelnden Zentralfigur, zum anderen ist er Partner des Lesers, notiert, kommentiert, vermittelt und belehrt im Hinblick auf diesen. Ähnlich verhält es sich

mit der Konstellation im Stück *Der Himmel fällt aus den Wolken*; da haben wir den schlüsselgewaltigen Pförtner Petrus, ohne den nichts geht, weder hinein noch heraus noch überhaupt, und ihm zur Seite den Schriftsteller Johannes, inzwischen heruntergekommen zum Hilfspförtner, dies nicht zuletzt als Folge seiner uneinsichtigen Fehldarstellung der raffinierten Intelligenz des Petrus als bloße Angst. In der Kabarettoper *Die Narrenschaukel* gibt Eulenspiegel den Part des Spielmeisters, schlüpft in jeder der zehn Szenen in eine andere Verkleidung, um sie am Ende, wenn der Zweck der Bloßstellung erreicht ist, jeweils aufzugeben. Zum Spielgebaren gehört es, dass die Umzüge gewissermaßen auf offener Bühne erfolgen, das Einsteigen in die Rolle und das Aussteigen vollzieht sich öffentlich, Rollenspiel und Maskerade werden vorgezeigt - Petrus hängt den Heiligenschein an den Kleiderständer und schlüpft in die Richterrobe, Eulenspiegel nimmt die Richtermaske am Ende des Sängerkrieges ab -, so wird Einvernehmen mit dem Publikum hergestellt, wobei dieses zusätzlich durch Prologe, Vorsprüche, Zwischenspiele in Gang und Sinn der Sache selber eingewiesen wird. Die Präliminarien gehören zum Kommunikationsvorgang zumindest ebenso wie das Spiel selber. Das lässt in Konstruktion und Verlauf gelegentlich an das derb-drastische Handwerkerspiel in Shakespeares *Sommernachtstraum* denken.

Wenn der organisierende Spielmeister das eine Strukturelement Branstnerscher Texte ist, so sind Anekdote und Aphorismus das andere. Beide bedingen einander. Der spiritus rector braucht das Material für seine Vor- und Verführungen, die auseinanderstrebende Fülle der Stoffproben bedarf des ordnenden Prinzips. Anekdote und Aphorismus bezeichnen zudem die Grundmuster von Vorgang und Moral, von Handlung und Pointe, von Exempel und Abstraktion, von Praxis und Theorie. Ihre Kürze und Verkürzung, ihre relative Geschlossenheit und Selbstständigkeit kehrt wieder als dramatische Szene, als Romankapitel, als Abenteuer des Plebejus oder als Streich des Eulenspiegel; der Autor folgt, in welchem Genre auch immer, zumeist dem Baukastenprinzip. Das ist publikumsfreundlich gedacht, für den massenhaften Gebrauch bestimmt, hat etwas mit den Vorzügen der Kalender-Literatur zu tun. Immerhin wird angesichts solchen additiven oder kumulierenden Verfahrens dem Leser, Zuschauer oder Darsteller die Freiheit der Auswahl eingeräumt, gewiss eine der Voraussetzungen für das anvisierte Vergnügen; außerdem wird er im Sinne der Spielvereinbarung als Mitspieler akzeptiert. Gleichzeitig erklärt sich aus dieser strukturellen Eigenart auch das editorische Kuriosum, dass Branstners viel gelesenes *Handbuch der Heiterkeit* neben Sprüchen, Gedichten, Fabeln und Geschichten Kapitel aus zwei Romanen enthält, die sich offenbar ohne Einbuße fürs Verständnis aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herauslösen und als Versatzstücke in die Anthologie einbringen ließen. Selbst der Romanvorspruch „Verehrter Leser!“ erweist - leicht gekürzt - seine Eignung als Entrée der Sammlung.

Ihre Wirkung machen Gerhard Branstners literarische Prosatexte tatsächlich in erster Linie mittels Verstellung und Spiel. Verstellung heißt dabei zuvörderst Entfernung. Der banale Alltagszusammenhang wird aufgegeben, das Gegenwartskolorit wird durchlöchert, allzu Bekanntes wird verfremdet, verstellt, räumlich-zeitliche und existenzielle Entrückung und Verrückung findet statt, die Wiederbegegnung ereignet sich in galaktischer oder futuristischer oder ästhetischer oder tierischer oder fantastischer Dimension. Solche Entfernung ist spielerisch und macht das Spiel erst möglich. Der aktuelle Vorgang, die Gegenwartsintention wird in eine andere Daseinsweise transponiert. Nicht Flucht oder Konspiration ist der Zweck, sondern Erkenntnis und Vergnügen. Deshalb muss der Grundsatz der Wiedererkennbarkeit gewahrt bleiben. Also werden die Folien aus dem allen zugänglichen Arsenal lebendiger volkstümlicher Überlieferung und im Schwange

befindlicher zeitgenössischer Rezeptionsbereiche bezogen. Der Roman *Die Reise zum Stern der Beschwingten* benutzt das Mittel der Tierfabel, stellt - in der bewährten Branstner-Manier: Was wäre wenn? - die Frage: Wenn die Vögel Menschen geblieben wären ... ?, kehrt damit die Aristophanes/Hacks-Variante der Vögel um, assoziiert zusätzlich Brechts *Wenn die Hai-fische Menschen wären* und lässt das Ganze noch mit ausgestellt pseudowissenschaftlichem Anspruch von dem Professor Siebenscharf erzählen. Die *Plebejade* spielt im Reich der Riesen, lehnt sich damit zwar erklärtermaßen an die Art des François Rabelais an (und seinen Roman *Gargantua und Pantagruel*), funktioniert wohl aber auch deshalb, weil das Grundmuster der Riesen und Zwerge von den Märcen bis Swift Allgemeingut ist. Ähnlich verhält es sich mit den Geschichten der Bibel, den Schwänken und Volksbüchern, den Schelmenromanen, Eulenspiegel- und Schildbürgergeschichten. Die Literaturbezüge ordnen sich dem zu, sie bedienen sich des Verfügbaren von Homer bis Tieck, Diderot bis Wilhelm Busch, von Lessings Fabeln bis Brechts *Keuner*-Geschichten.

Solche Bezüge vermitteln - neben der Rezeptionsvorgabe des Wiedererkennens - eine zusätzliche Wirkungskomponente. Sie tradieren nämlich außer ihren Inhalten und Formen zugleich ihre literarisch-ästhetische Qualität. Der Sozialstatus ihrer Protagonisten ist häufig von erheblicher Repräsentanz, neben der plebejischen Gegenseite ist die Königsebene gewöhnlich kräftig installiert, Bürgermeister, Heerführer, Könige und Götter lenken die gesellschaftlichen Geschehnisse. Das so überlieferte Muster von antiker Kraft oder biblischem Gewicht wird nun mit Befunden, Vorgängen oder Personen von heute gefüllt oder kontrastiert, Anspruch und Realität kollidieren, der Widerspruch von Schein und Sein tritt zutage, die arrogante Unangemessenheit sieht sich der Lächerlichkeit preisgegeben. Auf diesem Enthüllungsvorgang, der Anprangerung des ‚falschen Scheins‘, der Verstellung mit anschließender Richtigstellung beruhen überwiegend Mittel und Methoden der heiteren Wirkungen im Detail. Da versucht Abrahams Frau Sarah bei der Vernehmung den Eindruck einer vornehmen Dame zu machen, fällt aber rasch - außer Selbstkontrolle geratend - in den ordinären Ton einer Prostituierten. Da enthüllt sich im gleichen Stück (*Der Himmel fällt aus den Wolken*) die göttliche Vorurteilslosigkeit als manipuliertes, vorfabriziertes Urteil; die Himmlischen sind allesamt in billige Intrigen verwickelt. Da schreibt, auf ganz anderer Ebene, einer Bettelbriefe an die Westverwandtschaft und muss, als diese sich unverhofft zum Besuch ankündigt, ebenso mühsam wie erfolglos alle selbstverständlich vorhandenen Besitztümer von der Betteliste verstecken oder vernichten. Da hat einer aus der Zunft der Branstner-Erfinder ein Doppelbett ohne Mittelfüße konstruiert, mit dem er in der Hochzeitsnacht schmachvoll zusammenbricht. Solche Zusammenbrüche stehen als didaktische Pointe jeweils am Ende des Zusammenpralls unvereinbarer Gegensätze. Beide zusammen, der Gegensatz von Sein und Schein und seine Auflösung, bilden das Grundelement der meisten Texte Gerhard Branstners. Es findet seinen bündigsten Ausdruck dann, wenn die Steigerung ins Groteske, Sophistische, Absurde gelingt und der Kommentar überflüssig wird. Beispiele dafür liefern die ‚Nepomuks‘, auch eine Genre-Erfindung (bei der allerdings Brecht Pate gestanden hat), mit ihrer Dichte und Präzision. Etwa: „Nepomuk ging hin und kaufte sich für sein letztes Geld ein Portemonnaie.“ In den Verlaufsformen der Texte und in der Erzählweise des Autors begegnet man immer wieder diversen Varianten des genannten Spannungsverhältnisses.

Grobianismus und Intellektualismus treffen aufeinander, das feinsinnige Wortspiel kontrastiert mit verbaler Drastik, epische Breite wird von aphoristischer Kürze gekontert, dem holprigen Zwangsreim antwortet (unterlaufend oder denunzierend) ebenmäßige Glätte. Nichts davon ist ohne Ironie oder Selbstironie; da heißt es eben

statt ‚Lieder und Gedichte‘ beziehungsweise der modernistischen Spielart ‚Songs und Verse‘ im Untertitel des Lyrikbandes leicht anzüglich herunterspielend ‚*Sänge und Reime*‘; und gemeint sind eigentlich Ungereimtheiten. Man mag den Texten selbst gelegentliche Holprigkeit, manchmal Glätte, ein anderes Mal Besserwisserei oder gar Ungereimtheit nachsagen - das alles trifft zu, aber Tiefsinn ist nun einmal nicht die Absicht des Autors, sondern Gebrauchswert und heiteres Vergnügen. Und eben: Spiel. Also tut er ein Übriges, um ein ganzes Arsenal spielerischer Ausdrucks- und Vermittlungsformen zu mobilisieren. Da gibt es Wortspiele und Sentenzen, Rededuelle und die komische Wiederholung verbal-syntaktischer Stereotype, sprechende Namen en masse und Personifizierungen, das Jonglieren mit der Ambivalenz oder Doppelbedeutung von Begriffen, Situationskomik und bewusstes Missverständnis, Stilbrüche und absolut unangemessene Figurensprache, Rollenspiel und Variantverhalten gegenüber der gleichen Aufgabe, Kontaminationen unvereinbarer Sprach- und Bildelemente usw. Übergreifend kommen Formen der Ankündigung, des Einverständnisses mit dem Publikum bis hin zur Verschwörung und der ständige Selbstkommentar des Erzählers hinzu: „Aber ich muss unbedingt zurück, ich habe den Lesern meiner Chronik versprochen, bis zu Beginn des zweiten Kapitels zurück zu sein.“ (*Plebejade*, S.30.)

Seine Themen nimmt Branstner ebenso aus dem öffentlichen wie aus dem privaten Bereich, aus dem gesellschaftlichen wie individuellen Raum. Deshalb begegnet man auf der einen Seite dem beziehungsreichen Gesellschaftsmodell der *Plebejade* mit dem geschichtsrelevanten Auftritt des Riesen Plebejus, „eines Helden, wie er wohl nur einmal in der Historie des Menschengeschlechts auf den Plan tritt“ (S. 249), auf der anderen Seite den vielen Sprüchen und Episoden zwischen Tisch und Bett. Dahinter steckt jeweils ein recht ungebrochener Optimismus, die Überzeugung nämlich, dass sich die menschlichen Beziehungen im Großen wie im Kleinen menschlich regeln lassen. Solche Gewissheit lässt dann zu, das noch Ungeregelte mit spitzer Feder kritisch-satirisch aufzuspießen. Vor diesem Hintergrund dominieren drei Themen: 1. Behauptung und Verteidigung des Reichtums der menschlichen Individualität. Kürzer gesagt: die Lust am Leben und Lieben. - 2. Die Kritik menschlicher Schwächen wie Arroganz, Feigheit, Dummheit, Borniertheit, Autoritätsgläubigkeit, Egoismus. - 3. Die Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse und Verhaltensweisen, die der Entfaltung wahrhaft menschlicher Verhältnisse entgegenstehen, also Erscheinungsformen antidemokratischen Administrierens, bürokratischer Entartung, formalistischer Erstarrung, opportunistischer Anbiederung usw. Zur Verdeutlichung sei auf die Titel und Themen der modernen Eulenspiegelgeschichten in der *Narrenschaukel* verwiesen, denn: „In vielerlei Gestalt/ verkappt sich Narrenheit/ und treibt ihr böses Spiel/ noch immer weit und breit/ ... Mit Witz und Heiterkeit/ die Kappe reißt vom Kopfe/ den Narren hier und heut!“ (S. 126) Also ist die Rede von der zerstörerischen Hektik des Herren Ohnezeit, der absurden Sparsamkeit des Konstrukteurs, der karrieristischen Obrigkeitshörigkeit des Dramaturgen, dem Formalismus des Planers, dem kleinbürgerlich-verlogenen Wohlstandsdenken eines Ehepaares, dem Hauspascha mit der Festrede zur Gleichberechtigung der Frau, der Prüfungskommission mit ihrem ästhetisch-dogmatischen Ausschließlichkeitsanspruch, den schildergläubigen Campingfreunden.

Auf bestimmte Gegenstände seiner Kritik kommt der Autor immer wieder zurück; sie ziehen sich gleichsam durch das Gesamtwerk. Kein Wunder bei einem, der so bewusst und spielerisch mit der Sprache umgeht, dass dazu das Thema von gedankenloser Rede und schlimmer Sprachverluderung gehört. Die Permanenz der kritischen Auseinandersetzung scheint geradezu auf eine primäre Idiosynkrasie des Autors zu verweisen. Im Roman *Die Reise zum Stern der Beschwingten* findet die

Denaturierung der Menschen zu Vögeln ihren direkten Ausdruck in der Degeneration der Sprache auf einen Rest von hundert Vokabeln. In der *Plebejade* wird nicht nur die Anekdote mitgeteilt, derzufolge ein Dichter bei maßloser Aufblähung eines nichtigen Gegenstandes in die Luft flog und schließlich seine Einzelteile aus den Wolken fielen, sondern im gesamten achtzehnten Kapitel geschildert, wie die Ernährung am Königshof allein durch Reden erfolgt („Vom Reden kann man sich überall ernähren“, S. 126), wovon kraft strenger Hierarchie das Volk weitgehend ausgeschlossen und deshalb unterernährt ist. Auch die kleineren Texte nehmen sich dieses Gegenstandes mehrfach an, ob es sich nun um den Beifall für einen Phrasendrescher handelt („Wem die Jacke passt - ist selbst ein Schwein.“, *Verhängnis der Müllertochter*, Text 62), die sprachliche Nachäfferei oder die devote Buchstabenhörigkeit. Ein entsprechender Aphorismus geht dann so: „Die einen reden, wie sie denken; andere denken, wie sie reden; und manche reden, wie andere denken.“ (*Handbuch der Heiterkeit*, S. 205).

Der Schriftsteller Gerhard Branstner gehört zu denen, die die Heiterkeit ernst nehmen und sich ihren Reim drauf machen. Das ist eine Minderheit; sie werden verlegt, gekauft, gelesen und - wenn es sich um ‚Glücksfälle‘ handelt (als welche Kant Hacks und Strahl bezeichnete; siehe Anmerkung 9) - auch gelegentlich gespielt. Schon im Kreise der Zunftgenossen aber stoßen sie auf Verunsicherung, Preiskomitees gar verfallen selten auf sie, und vor den Augen der Literaturwissenschaft finden sie kaum Gnade. Also hat sich Branstner - bleiben wir bei diesem Beispiel - nicht nur die Praxis zu seiner Theorie geschaffen, sondern vice versa gleich selbst die Theorie für seine Praxis. Gefragt, wem er seine Bücher schenke, sagt er: „Bücher schenke ich vor allem Theaterleuten, aber denen ist kaum zu helfen.“ (*Ein Wort zum Schluss*, in: *Das Verhängnis der Müllertochter*.) So geht das schon seit Jahren, trotzdem macht er weiter. Jetzt wird er sechzig. Und will aufhören zu schreiben. Mag das glauben, wer kann.

#### Anmerkungen

1. Gerhard Branstner: *Das eigentliche Theater oder Die Philosophie des Augenblicks*, Halle-Leipzig 1984, S. 220 f.
2. Hansjürgen Schäfer: *Die Morgengabe*, in: *Neues Deutschland*, 25.06.1963, S. 4.
3. Thomas Stein: *Vergnügliche Reise im „Neuen Theater“*, in: *Freiheit*, (Halle), 20.04.1983.
4. Klaus-Dieter Schönewerk: *Warum Lachen ansteckend wirkt und trotzdem sehr gesund ist*, in: *Neues Deutschland*, 31.12.1985, S. 4.
5. Aus einem Brief an den Verfasser vom 19.06.1986.
6. Peter Hacks: *Über das Revidieren von Klassikern*, in: Hacks: *Essays*, Leipzig 1984, S. 329.
7. Peter Hacks: *Die lustigen Weiber von Paris*, in: Hacks: *Die Binsen. Fredegunde. Zwei Dramen*, Berlin und Weimar 1985, S. 188.
8. Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, in: Benjamin: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920-1940*, Leipzig 1984, S. 236.
9. Hermann Kant: *Referat auf dem IX. Schriftstellerkongress*, in: *NDL*, 8/1983, S. 12.