



# LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

## Brecht-Jahrbuch. 1979

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1979

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GXTDT6KXDO5KN8T>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

---

Brecht-Jahrbuch 1979

---

Herausgegeben von

---

John Fuegi, Reinhold Grimm

---

und Jost Hermand

---

---

edition suhrkamp

---

SV

---



edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Die »Internationale Brecht-Gesellschaft«, die 1968 in New York gegründet wurde, hat zwischen 1970 und 1973 unter dem Titel *Brecht heute – Brecht today* drei Jahrbücher herausgegeben. Seit 1974 erscheint das *Brecht-Jahrbuch* regelmäßig in der *edition suhrkamp*. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, den Fortgang der internationalen Brecht-Rezeption zu dokumentieren und die wissenschaftliche Erörterung der Werke und der Wirkung Brechts in ausgewählten Aufsätzen, Theaterberichten und Rezensionen vorzustellen. Stückeschreiber, Theaterpraktiker und Wissenschaftler beschäftigen sich hier mit Fragen der Quellenforschung, der Wirkungsgeschichte, der Interpretation und der Inszenierungsformen der Texte Brechts wie auch des an ihn anknüpfenden politischen Theaters. – Manuskripte und Rezensionsexemplare sind an John Fuegi (Department of Comparative Literature, University of Maryland, College Park/Maryland, USA 20742), Reinhold Grimm oder Jost Hermand (Department of German, University of Wisconsin, Madison/Wisconsin, USA 53706) zu richten.

# Brecht-Jahrbuch 1979

Herausgegeben von John Fuegi,  
Reinhold Grimm und Jost Hermand  
in Verbindung mit Gisela Bahr,  
Eric Bentley, Walter Hinck,  
Hans Mayer, Ulrich Weisstein und der  
Internationalen Brecht-Gesellschaft

Suhrkamp Verlag

Das Wort "Brüder" ist ein  
wichtiges Wort in der  
deutschen Sprache. Es  
bedeutet "Brüder".  
Es ist ein Wort, das  
wir alle kennen und  
verstehen. Es ist ein  
Wort, das uns verbindet  
und uns zusammenhält.  
Es ist ein Wort, das  
wir alle lieben und  
schätzen. Es ist ein  
Wort, das wir alle  
brauchen und wollen.  
Es ist ein Wort, das  
wir alle haben und  
haben wollen.

edition suhrkamp 989

Erste Auflage 1979

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags und der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

# Inhalt

## *I. Aufsätze und Materialien*

Georg Lukács

Der Bolschewismus als moralisches Problem. Mit einer  
Einleitung von Judith Marcus Tar (New York) 9

Katherine B. Eaton (Denton, Texas)

*Die Pionierin* und *Feld-Herren* vorm *Kreidekreis*. Bemerkungen  
zu Brecht und Tretjakow 19

Roswitha Trexler (Leipzig)

unter Mitarbeit von Fritz Hennenberg

Was der Sänger von Brecht lernen kann oder Meine Auffassung  
von Weill 30

Roland Jost (Karlsruhe)

*Panem et circenses?* Bertolt Brecht und der Sport 46

Rolf J. Goebel (Kiel)

Brechts *Dreigroschenroman* und die Tradition des  
Kriminalromans 67

Rainer Stollmann (Bremen)

Der Faschismus und das Private. Eine Analyse des *Anton  
Sittinger* von Oskar Maria Graf 82

## *II. Aufführungsberichte*

Volker Tetze (Bremen)

Trommeln in der Boettcherstraße 103

Margaret E. Ward (Wellesley, Mass.)

Eine *Brecht-Fibel* für Neuengland 109

Frank Trommler (Philadelphia)

Tom O'Horgan inszeniert *Arturo Ui* für La Mama 115

## *III. Polemiken*

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Unter Christenmenschen. Krupp, Pabst & Co. 121



Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)  
Cagri oder Die Güte des Puddings. Eine Polemik in Moll 131

#### IV. Rezensionen

*Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen.* Hrsg. von  
Walter Hinck (Frankfurt, 1978) 147

Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal  
zum Caesar* (Frankfurt, 1977) 152

T[amara] M[ichailowna] Surina, *Stanislawski i Brecht* (Moskau,  
1975) 158

Arrigo Subiotto, *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner  
Ensemble* (London, 1975) 163

Laurence P. A. Kitching, »Der Hofmeister«. *A Critical Analysis  
of Bertolt Brecht's Adaptation of Jacob Michael Reinhold Lenz's  
Drama* (München, 1976) 166

Gottfried Wagner, *Weill und Brecht. Das musikalische  
Zeittheater* (München, 1977) 171

# I. Aufsätze und Materialien



Georg Lukács

## Der Bolschewismus als moralisches Problem

Einleitung von Judith Marcus Tar (New York)

Der hier erstmals in deutscher Übersetzung vorgelegte Artikel *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma* erschien vor sechzig Jahren in der ungarischen Zeitschrift *Szabadgondolat* (*Freie Gedanken*) vom Dezember 1918 (vgl. VIII, 10, S. 228-232). *Szabadgondolat* galt als das offizielle Sprachrohr des sogenannten Galilei-Kreises, einer Organisation von linksbürgerlichen Intellektuellen, von denen die meisten Studenten an der Universität Budapest waren. Georg Lukács soll diesen Artikel auf Anregung des Herausgebers Karl Polányi für eine Sondernummer der Zeitschrift, die ausschließlich dem Thema ›Bolschewismus‹ gewidmet war, verfaßt haben. Der Text ist in Vergessenheit geraten und nicht in Lukács' Gesamtwerk aufgenommen worden. Eine englischsprachige Fassung wurde von mir im Herbst 1977 in der Zeitschrift *Social Research* (New York) veröffentlicht.

Dieser Essay kann zu Recht als ein bedeutsames historisches Dokument bezeichnet werden, und zwar aus mehreren Gründen. Unter anderem werden in ihm manche Probleme behandelt, die damals einen großen Teil der europäischen Intelligenz beschäftigten. Der sogenannte Weber-Kreis in Heidelberg soll zum Beispiel während des Ersten Weltkrieges lange und heftige Debatten darüber geführt haben, ob und in welcher historischen Situation die Anwendung von Gewalt berechtigt sei. (Georg Lukács, Ernst Bloch, Karl Jaspers u. a. haben an diesen Diskussionen aktiv teilgenommen.) Gleichzeitig beleuchtet der Artikel die Krisensituation, in der sich die linksgerichteten Intellektuellen Budapests befanden, als sie nach dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie mit der bürgerlich-demokratischen Revolution vom Oktober 1918 konfrontiert wurden. Lukács' Essay erhält jedoch seine größte Bedeutung im Zusammenhang mit der Hinwendung seines Verfassers zum Bolschewismus.

Als Lukács diesen Essay niederschrieb, befand er sich in einem Übergangsstadium seines Lebens. Er hatte bereits die romantisch-antikapitalistische Phase seines politischen Denkens über-

wunden und sich eine sozialdemokratische Position zu eigen gemacht. Sein Essay stellt aber nicht nur die objektive Analyse eines wichtigen Problems ideologischer und ethischer Art dar, sondern hat darüber hinaus einen bekenntnishaften Charakter. Er vermittelt dem Leser einen Einblick in den schweren inneren Konflikt, den Lukács zu jener Zeit in sich austrug. Alle bedeutenden Erlebnisse seines bisherigen Lebens haben hier ihre Spuren hinterlassen: die Begegnung mit Dostojewski, mit den russischen Anarchisten (zu denen seine erste Frau gehörte), dem jüdischen Messianismus, dem deutschen Idealismus und mit Marx. Diese Erlebnisse bilden den Hintergrund, vor dem die Alternativen gegeneinander abgewogen werden.

Es ist wenig bekannt, daß Lukács sich schon früher darüber Gedanken gemacht hatte, ob es möglich sei, die konventionellen ethischen Normen im Dienst des »absoluten Ziels« (der Erlösung des Individuums) zu verletzen. In dem 1912 verfaßten »Dialog« *Von der Armut am Geiste* verwirft Lukács die formale, das heißt Kantsche Ethik und bekennt sich zu einer »höheren«, »verpersönlichten« Ethik. Darüber hinaus finden wir in der vormarxistischen, bürgerlich-ästhetischen Periode von Lukács auch manche radikalen Aussagen über die Form – Aussagen, in denen sich ebenfalls Vorstellungen von Gewalt niedergeschlagen haben. »Die Form ist ein Akt des Richtens«, schrieb Lukács, »der die Erlösung mit heiligem Terror überall aufzwingen muß« (so in dem Text *Ästhetische Kultur* von 1913; er existiert bis heute nur auf ungarisch und ist nie nachgedruckt worden). Lukács ist in dem vorliegenden Essay zwar noch nicht bereit, sich zu dem bolschewistischen Standpunkt zu bekennen. In seinen Frühschriften finden sich aber radikale Ansichten ethischer und ästhetischer Art, die seine »große Wandlung« vom bürgerlichen Intellektuellen zum Marxisten bzw. Kommunisten signalisieren und somit teilweise erklären helfen. Diese Hinweise und Andeutungen lassen seinen späteren politischen Radikalismus als das Ende einer langen Entwicklung und nicht als »plötzlichen«, fast unerklärlichen Umschwung erscheinen.

Man hat Spekulationen darüber angestellt, wie und wann Lukács der Durchführung der bolschewistischen Revolution zustimmte. Die Kommunistische Partei Ungarns wurde von Béla Kun und anderen am 24. November 1918 gegründet. Das offizielle Parteiblatt, *Vörös Ujság* (*Rote Gazette*), erschien am 7. De-

zember 1918 zum erstenmal. Lukács wurde zu der Zeit noch nicht unter den Mitarbeitern genannt. Der vorliegende Artikel, die letzte Schrift des »vormarxistischen« Lukács, erschien wenige Tage später.

Wir wissen inzwischen aus neu aufgefundenen Unterlagen, daß Lukács sich noch im September 1918 mit dem Gedanken trug, sich in Heidelberg niederzulassen. Zu diesem Behuf suchte er die Hilfe seiner Freunde, darunter die von Hans Staudinger, eines heute in New York lebenden Weimarer Intellektuellen, sowie die des Dramatikers Paul Ernst. Lukács hatte außerdem am 18. Mai 1918 sein Habilitationsgesuch in Heidelberg eingereicht. Das Gesuch löste heftige Debatten unter den Gegnern und Befürwortern (die von dem Soziologen Alfred Weber geführt wurden) aus. Der Dekan der philosophischen Fakultät der Universität, von Domaszewski, begründete in seinem Brief vom 12. Dezember 1918 die schließliche Ablehnung wie folgt: »Die philosophische Fakultät [darf] unter den gegenwärtigen Zuständen einen Ausländer, zumal einen ungarischen Staatsangehörigen, zur Habilitation nicht zulassen . . .« Unter den Akten befindet sich auch ein Brief von Lukács, in dem nachzulesen ist, daß er »mit Vergnügen« bereit sei, seinen Antrag zurückzuziehen, da er sich mittlerweile der Politik verschrieben habe. Aufgrund dieser Daten können wir also mit ziemlicher Sicherheit feststellen, wann Lukács sich der Kommunistischen Partei angeschlossen hat. Es soll aber damit keineswegs behauptet werden, daß er sich zu diesem Schritt allein wegen jener Abweisung entschlossen habe. Er selbst gab eine Erklärung darüber ab. Laut seither veröffentlichten Memoiren verschiedener Zeitgenossen soll nämlich Lukács erzählt haben, die »charismatische« und überzeugende Art Béla Kuns habe den entscheidenden Anstoß gegeben. »Ich bin jemandem begegnet, der Recht hat«, sagte Lukács den Berichten zufolge. »Ich verstehe darunter, daß sein Denken und seine Überzeugungen sich nicht in einem Vakuum verflüchtigen, sondern sich in Tat verwandeln. Wir pressen unsere Überzeugungen in bürgerliche Formen. Zum erstenmal habe ich jemanden gesehen, in dem Hegels Dialektik Fleisch und Blut geworden ist. Er lebt, worüber wir uns unterhalten. Er hat mir bewiesen, daß ich die nötigen Konsequenzen aus meinen Gedanken bisher nicht gezogen habe.« Und Lukács habe in steigender Aufregung hinzugefügt: »Ich werde schon dafür sorgen, daß es anders wird.«

Als die nächste Nummer von *Vörös Ujság* Ende Dezember 1918 herauskam, war auch Lukács' Name unter den Herausgebern zu finden. Und kaum zwei Monate danach verfaßte Lukács die »Fortsetzung« zu seinem *Bolschewismus*-Essay, die den Titel *Taktik und Ethik* trug. Lukács hat sich in diesem zweiten Essay nicht nur zum Kommunismus bekannt. Er hat in ihm auch die Gründe für seine Bereitschaft dargelegt, die individuelle Ethik zugunsten einer kollektiven, einer Ethik von höherem Wert, aufzugeben.

## Der Bolschewismus als moralisches Problem

Wir wollen uns hier und jetzt weder mit der praktischen Durchführbarkeit des Bolschewismus noch mit dessen eventuellen nützlichen oder schädlichen Folgen auseinandersetzen. Davon abgesehen, daß der Verfasser dieser Zeilen sich diesem Problem keineswegs gewachsen fühlt, scheint es auch der erwünschten und nötigen Klarheit zuliebe ratsamer zu sein, von der Erörterung der praktischen Folgen abzusehen. Die Entscheidung ist sowieso – wie bei jeder wahrhaft bedeutenden Sache – eine moralische; die immanente Klärung einer solchen Entscheidung ist also eine höchst aktuelle Aufgabe und bleibt zu jeder wahrhaft ehrlichen Handlung unentbehrlich. Für die moralische Problemstellung spricht weiter die Tatsache, daß in den Auseinandersetzungen um den Bolschewismus meist die Frage diskutiert wird, ob und inwiefern die wirtschaftliche und gesellschaftliche Lage reif sei für eine unmittelbare Verwirklichung. Solche Spekulationen sind von vornherein unfruchtbar, da es meiner Meinung nach keine Situation gibt, in welcher das *mit Bestimmtheit im voraus* festgestellt werden könnte. Darum ist eben der *Wille* zu einer unmittelbaren und unbedingten Verwirklichung ein ebenso integrierender Teil der Voraussetzungen wie die objektiven Verhältnisse. Andererseits: Jeder, der sich aus ethischen oder geschichtsphilosophischen Überlegungen heraus für den Bolschewismus entscheidet, muß einsehen, daß der Sieg des Bolschewismus große kulturelle oder zivilisatorische Errungenschaften vernichten könnte. Diese Einsicht wird jedoch nie ein wirksames Gegenargument für ihn sein. Er wird von dieser Möglichkeit – mit oder ohne Bedauern – Kenntnis nehmen und sie als etwas Unvermeidliches akzeptieren. Mit Recht wird seine Zielsetzung von dem Wissen um diese Möglichkeit unberührt bleiben. Er weiß nur zu gut, daß eine welthistorische Umstellung von so enormem Ausmaß nie ohne die Zerstörung alter Werte vor sich gehen kann. Sein Wille zur Setzung neuer Werte gibt ihm ja Kraft genug, die kommende Generation für das Verlorene zu entschädigen.

Im Lichte dieser Überlegungen würde man denken, daß es für einen Sozialisten gar keine moralischen Probleme mehr geben könnte und der Entscheidung für den Bolschewismus nichts im Wege stünde. Wenn also die Lage reif und die Vernichtung der



alten Werte kein Hindernis ist, was steht dann noch im Wege, die Zielsetzungen *sofort und bedingungslos* zu verwirklichen? Kann in diesem Falle ein wahrer Sozialist weiter von Warten, Kompromissen und Überlegungen sprechen? Wenn dagegen die Nicht-Bolschewisten, auf dem Prinzip der Demokratie beharrend, die Diktatur der Minderheit verneinen, so beantworten Lenins Leute solche Zweifel damit, daß sie die Bezeichnung »Demokratie« aus dem Namen und Programm ihrer Partei entfernen und sich einfach »Kommunisten« nennen. Die Möglichkeit der ethischen Fragestellung ist bedingt von der Überlegung, ob Demokratie bloß eine Taktik des Sozialismus ist, als solche zeitlich bedingt, gedacht für die Periode der Kämpfe der Minderheit gegen den legitimierten, aber rechtlosen Terror der herrschenden Klassen, oder aber ein integrierender Teil des Sozialismus, den man nicht einfach ausmerzen kann, ohne alle ethischen und ideologischen Fragen zu erwägen. Der eventuelle Verzicht auf das Prinzip der Demokratie würde ein schweres *ethisches* Problem konstituieren für jeden, der sich für einen bewußten und verantwortungsvollen Sozialisten hält.

Man hat die Marxsche Geschichtsphilosophie fast nie von seiner Soziologie bewußt abgegrenzt. Darum entging vielen, daß die zwei kardinalen Elemente seines Systems, der Klassenkampf und die sozialistische Staatsordnung, die sowohl Klassen als auch jegliche Klassenherrschaft abzuschaffen berufen ist, keineswegs Produkte einer einzigen Begriffswelt sind, auch wenn sie in engem Zusammenhang stehen. Der erste ist die epochemachende *Tatsächlichkeitsfeststellung* der Marxschen Soziologie; wir haben es hier mit dem ewigen Bewegungsgrund der gesellschaftlichen Ordnung zu tun, der eins der wichtigsten Grundprinzipien der wahren geschichtlichen Zusammenhänge ist. Der letztere Begriff ist das *utopistische* Postulat der Marxschen Geschichtsphilosophie und als solches eine *ethische Zielsetzung* für die kommende Weltordnung. (Marx' Hegelianismus ist daran schuld, daß dieser Unterschied nicht klar wird.) Der Klassenkampf des Proletariats, der diese neue Weltordnung hervorbringen soll, enthält in sich keine Garantie für diese neue Weltordnung. Daraus, daß die Befreiung des Proletariats der kapitalistischen Klassenherrschaft ein Ende setzt, folgt noch gar nicht, daß dies das Ende *jeglicher* Klassenherrschaft sein wird; wie bekannt, bedeutete der siegreiche Klassenkampf der bürgerlichen Klasse keineswegs das Ende

jeder Unterdrückung. Rein soziologisch gesehen, bedeutet derlei nur eine Umschichtung: aus dem Unterdrückten wird der Herrschende. Dazu, daß jetzt keine Umschichtung, sondern eine Ära der wahren Freiheit – ohne Herrschende und Beherrschte – komme, ist der Sieg des Proletariats eine *unabdingbare Voraussetzung*: mit dem Proletariat wird nämlich die letzte beherrschte Klasse frei. Es ist aber nur eine Bedingung – und als solche ein Negativum. Damit sich die wahre Freiheit verwirklichen könne, ist der Wille zu einer über das rein Soziologische hinausgehenden Weltordnung, einer demokratischen Weltordnung, nötig.

Dieser Wille, eben weil er über die soziologische Tatsächlichkeit hinausgeht, ist dermaßen ein integrierender Teil der sozialistischen Weltanschauung, daß sie ohne ihn in sich zusammenfallen würde. Das Proletariat wird durch diesen Willen Träger der sozialen Erlösung der Menschheit. Mit Hilfe dieses Willens wird also das Proletariat die messianische Klasse der Weltgeschichte. Ohne das Pathos dieses Messianismus wäre der beispiellose Siegeszug der Sozialdemokratie undenkbar. Mit Recht erblickte Engels im Proletariat den Erben der klassischen deutschen Philosophie, da in ihm aus dem ethischen Idealismus, durch den das Kant-Fichtesche Denken die alte Welt aus den Angeln heben wollte, die Tat wurde. Hier wurde Tat, was dort nur Gedanke blieb; der Weg, der bei Schelling ästhetisch und bei Hegel staatsrechtlich in die rechte, reaktionäre Richtung bog, führte hier schnurgerade zum Ziel. Mag auch Marx nach dem Muster der Hegelschen ›List der Idee‹ diejenige geschichtsphilosophische Entwicklung konstruieren, nach der das Proletariat durch seinen Kampf für die eigene Befreiung auch die der ganzen Menschheit erzielt, so wird doch der Entscheidungsmoment – und wir erleben ihn jetzt – kommen, wo wir diese Trennung der seelenlosen empirischen Wirklichkeit und des humanen, utopischen, d. h. ethischen Willens wahrnehmen. Es wird sich dann zeigen, ob diese erlösende Rolle des Sozialismus den Erlösungswillen wahrhaft freiwillig und unbedingt in sich schließt oder ob sie nur einen ideologischen Rahmen für eigene Klasseninteressen darstellt; denn dann würde sie sich von vorangehenden Klassenkämpfen nur inhaltlich, aber nicht moralisch unterscheiden. (Auch die Freiheitstheorien des 18. Jahrhunderts proklamierten die Menschheitserlösung und glaubten daran, wie z. B. im Falle des freien Wettbewerbs; daß es sich dabei um von Klasseninteressen

diktierte Ideologie handelte, wurde schon *während* der französischen Revolution – im Moment der Entscheidung – sichtbar.)

Wäre hier nur davon die Rede gewesen, daß die reine Sozialdemokratie, die klassenlose Staatsordnung als Ideologie existierte, dann wären wir nicht mit einem moralischen Dilemma konfrontiert. Das moralische Problem ergibt sich daraus, daß das wahre, entscheidende *Endziel* der Sozialdemokratie ist, durch den Klassenkampf des Proletariats auf das Ende aller Klassenkämpfe hinzuarbeiten, damit eine Staatsordnung zustande kommen kann, in der der Klassenkampf nicht einmal mehr theoretisch denkbar ist. Heute und jetzt ist diese Möglichkeit nahe gerückt, und aus der Perspektive der Nähe ergibt sich folgendes Dilemma: Wenn wir diese Möglichkeit wahrnehmen und auf ihrer Verwirklichung bestehen, dann müssen wir die Diktatur, den Terror und die Beherrschung anderer Klassen in Kauf nehmen: wir müssen die *Klassenherrschaft* des Proletariats anstelle aller anderen Klassenherrschaften befürworten in dem Glauben, daß – sozusagen Satan mit Beelzebub austreibend – diese letzte und inloedessen erbarungsloseste, offenkundigste Klassenherrschaft am Ende sich selbst und damit alle Klassenherrschaften für immer vernichtet. Wenn wir uns dagegen entschließen, die neue Weltordnung mit neuen Mitteln, den Mitteln der wahren Demokratie, zu verwirklichen (dabei soll nicht vergessen werden, daß wahre Demokratie nur als Forderung, aber nirgendwo als Wirklichkeit existiert, nicht einmal in den sogenannten demokratischen Staaten), dann müssen wir in Kauf nehmen, daß die Mehrheit der Menschheit diese neue Weltordnung vielleicht noch gar nicht haben will; in diesem Falle – wenn wir sie nicht zwingen wollen – gibt es für uns nur Warten, Lehren, Aufklären und die Hoffnung, daß die Menschheit von sich heraus einmal zustande bringt, was wir schon lange gewollt und als die einzige Möglichkeit betrachtet haben.

Das moralische Dilemma ergibt sich daraus, daß beide Entscheidungen die Möglichkeit von Irrtümern, Verwirrungen und schrecklichen Sünden in sich bergen. Jeder, der sich so oder so entscheidet, muß die Bürde seiner Entscheidung tragen. Die Gefahr der zweiten Entscheidung liegt ohne Zweifel in der nötigen zeitweiligen Zusammenarbeit mit Klassen und Parteien, die den Endzielen der Sozialdemokratie feindlich gegenüberste-

hen. Die Aufgabe wäre danach, die Methode der Zusammenarbeit so zu arrangieren, daß dabei das Endziel in seiner Reinheit voll bewahrt bliebe. Die Gefahr der Verirrungen und Abweichungen ist dabei ziemlich groß; manche Abwege könnten als Ziel aufgefaßt werden, und die *bewußte* Verlangsamung der Verwirklichung des Endzieles würde ohne Zweifel viel vom Pathos des Wollens wegnehmen. Die Problemstellung ist wie folgt: Die Forderung nach demokratischen Mitteln in der Verwirklichung des Sozialismus bringt die Notwendigkeit der äußeren Kompromisse mit sich, die aber nie in einen inneren Kompromiß ausarten dürfen.

Der Bolschewismus ist deshalb so faszinierend, weil hier die Notwendigkeit des Kompromisses wegfällt. Alle aber, die dieser Faszination erliegen, haben sich wahrscheinlich nie ganz klargemacht, was sie da auf sich nehmen. Ihr Dilemma wäre: Wie kann man das Gute mit schlechten Mitteln erzielen? Kann man die Freiheit mit Unterdrückung erzwingen wollen? Kann eine neue Weltordnung mit Mitteln errichtet werden, die sich nur technisch von denen der alten unterscheiden? Scheinbar läßt sich hier die marxistische soziologische Tatsächlichkeit anführen, die Feststellung nämlich, daß der Gang der Geschichte nichts anderes ist als eine Reihe von Klassenkämpfen und daß es auch immer so bleiben wird.

Stimmte das, so wäre der ideelle Gehalt des Sozialismus nur eine Ideologie. Dem ist aber nicht so. Und weil dem nicht so ist, sollte man eine geschichtliche Feststellung nicht zur Grundlage des ethischen Willens, des Wollens einer neuen Weltordnung machen. So müssen wir bereit sein, das Böse als Böses, die Unterdrückung als solche und die neue Klassenherrschaft als Herrschaft zu sehen. Und wir müssen glauben – und das ist das wahre *credo quia absurdum est* –, daß aus der Unterdrückung nicht der Aufstand der Beherrschten wird, sondern die Selbstvernichtung der Unterdrückung.

Es ist also eine Frage des Glaubens – wie jede moralische Frage –, welche von den zwei Möglichkeiten gewählt wird.\* Viele scharf-

\* Um Mißverständnisse zu vermeiden, möchte ich betonen, daß den ganzen Text hindurch nur von schärfsten typisierten und reinsten ethischen Standpunkten die Rede war. In beiden Fällen mag es Menschen geben, die oberflächlich, unverantwortlich oder aus Selbstinteresse handeln; ihre Wahl gehört nicht zu den hier besprochenen Möglichkeiten.

sinnige, aber vielleicht oberflächliche Beobachter der Situation meinen, der Glaube an den Sozialismus sei im Schwinden, und das sei der Grund, warum zahlreiche alte und erprobte Sozialisten sich dem Bolschewismus nicht anschließen können. Ich will es nicht glauben. Es stimmt meiner Meinung nach nicht, daß der »unerwartete Heroismus« einer bolschewistischen Entscheidung eine größere Portion von Glauben verlangt als der demokratische Weg, welcher ziemlich unheroisch scheint, dabei aber einen langen Lebenskampf voll von tief verantwortungsvoller, die Seele bedrückender und langwieriger Aufklärungstätigkeit verlangt. Im Falle der ersten Wahl ist es möglich, die Reinheit der eigenen Überzeugung zu bewahren, koste es was es wolle; bei der zweiten Wahl gibt man dies auf, damit durch das Selbstopfer die *ganze Sozialdemokratie* zur Verwirklichung gelangen könne anstatt nur ein Teil von ihr. Ich wiederhole: Die metaphysische Begründung des Bolschewismus liegt in der Annahme, daß aus dem Bösen das Gute entstehen könne, oder wie Razumichin in Dostojewskis *Schuld und Sühne* sagt: man kann sich zu der Wahrheit hindurchlügen. Der Verfasser dieser Zeilen kann diesen Glauben nicht teilen und sieht dem zufolge ein unlösbares Dilemma in den Wurzeln des bolschewistischen Standpunktes. Dagegen glaubt er, daß der demokratische Weg »nur« übermenschliche Selbstaufopferung und Entsaugungen verlangt. Mag auch dieser Weg einen übermenschlichen Kraftaufwand fordern, er stellt uns vor keine unlösbare Frage, wie das moralische Problem des Bolschewismus.

(Aus dem Ungarischen von Judith Marcus Tar)

Katherine B. Eaton (Denton, Texas)

*Die Pionierin und Feld-Herren*

vom *Kreidekreis*.

Bemerkungen zu Brecht und Tretjakow

Die Freundschaft zwischen Bertolt Brecht und dem Sowjetschriftsteller Sergej Tretjakow umspannt fast ein volles Jahrzehnt, von ihrer ersten Begegnung in Berlin bis zur Verhaftung des Russen im Jahre 1938. Tretjakow war einer jener großartigen künstlerischen Neuerer aus den zwanziger und frühen dreißiger Jahren, bahnbrechend als Herausgeber und Beiträger der Zeitschriften *Lef* und *Novij Lef*, als Journalist, Stückeschreiber, Regisseur, Lyriker, Romancier und Literaturtheoretiker. An der Bewegung des Futurismus/Formalismus, der Brecht möglicherweise Anstöße zur Ausformulierung seiner eigenen dramentheoretischen Einsichten (mit Einschluß des Verfremdungsbegriffs) verdankt,<sup>1</sup> hatte Tretjakow, der Freund und Mitarbeiter Majakowskis und Meyerholds, maßgeblichen Anteil. Doch die Beziehungen zwischen ihm und Brecht beschränken sich keineswegs, wie hypothetisch auch immer, auf das Gebiet der Theorie; vielmehr hat sich jeder von beiden den Werken des anderen ganz unmittelbar und konkret gewidmet. Tretjakow übersetzte und bearbeitete drei von Brechts Stücken, die 1934 gesammelt erschienen.<sup>2</sup> Brecht hatte sogar schon einige Jahre zuvor, unter dem Titel *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*, eine deutsche Fassung von Tretjakows Stück »*Chotschu rebjonka!*« vorgelegt.<sup>3</sup> Darüber hinaus sind unmittelbare Einflüsse oder Entlehnungen zwischen ihnen zwar nicht gesichert; aber die Indizien sprechen deutlich dafür.

Für Brecht war Tretjakow schlechtweg »Mein Lehrer / Der große, freundliche«.<sup>4</sup> Dieser wiederum erklärte von ihm: »Ich verfolge jeden seiner Schritte mit äußerster Aufmerksamkeit, wenn man so will, mit Liebe.«<sup>5</sup> Ich möchte hier den Nachweis zu erbringen suchen, daß Brechts Freundschaft mit Tretjakow, zusammen mit seiner Kenntnis von dessen Leben und Werk, auch in der Gestaltung eines seiner wichtigsten Stücke, des *Kaukasischen Kreidekreises*, ihre Spuren hinterlassen hat.

Die beiden Männer hatten vieles gemeinsam: die Weltanschauung des Marxismus; einen unerschütterlichen Glauben an den politisch-gesellschaftlichen Lehrzweck der Kunst; die Fähigkeit, sich mühelos der verschiedensten literarischen Gattungen zu bedienen; und insbesondere natürlich ihre Faszination durchs Theater. Tretjakow hatte als Stückeschreiber und Drehbuchautor eng mit dem großen russischen Avantgarde-Regisseur Meyerhold sowie mit dessen Schützling Eisenstein zusammengearbeitet; selbst bei der praktischen Inszenierungsarbeit hatte er mitgewirkt. Er war unermüdlich tätig und unterwegs und praktizierte seine politischen Ansichten nicht weniger, als er sie propagierte; den Erfahrungsschatz, den er dabei sammelte – etwa in China oder auf einer Kolchose im Kaukasus –, schuf er sofort in wirksame Massensliteratur um, die nicht zuletzt in der Weimarer Republik viel übersetzt und veröffentlicht wurde. Es ist gut denkbar, daß seine Erfahrungen und die auf ihnen beruhenden Texte für manche der rosig-verklärten Schilderungen des Lebens in Sowjetrußland, die sich in Brechts Werk finden, verantwortlich sind. Und dazu könnte sehr wohl auch das optimistische Bild von den zwei Kolchosen im Vorspiel des *Kaukasischen Kreidekreises* gehören.

Dieses Vorspiel trägt bekanntlich den Titel *Der Streit um das Tal*. Es berichtet vom Wiederaufbau im Kaukasus nach dem Zweiten Weltkrieg und handelt von einem fruchtbaren Stück Land, auf das zwei Kolchosen zugleich Anspruch erheben. Die eine von ihnen betreibt Ziegenzucht, die andere Obstbau. Die Ziegenhirten, die während der deutschen Besetzung evakuiert waren, möchten nun in ihr angestammtes Tal zurückkehren, während die Obstbauern, die sich inzwischen dort angesiedelt haben, dieses Tal, das sie erfolgreich verteidigten, nicht wieder verlassen wollen, zumal sie zu allem Überfluß einen Bewässerungsplan vorweisen können, der es noch weitaus fruchtbarer machen würde. Sie vertreten die Auffassung, daß der Anspruch der Ziegenzuchtkolchose, obwohl der ältere, ihrem neueren zu weichen habe; denn einzig und allein die bessere Nutzung des Bodens dürfe den Ausschlag geben.

Das Stück beginnt damit, daß ein Sachverständiger der Staatlichen Wiederaufbaukommission in dem umstrittenen Tal eintrifft. Er verliert die Ansprüche der beiden Kolchosen und fordert dann deren Delegierte auf, den Streitfall zu erörtern und sich, wenn

möglich, gütlich zu einigen. Die Ziegenhirten lassen sich denn auch bald von den Argumenten der Obstbauern überzeugen und verzichten schließlich großmütig auf ihr Recht. Nach beendeter Debatte herrscht eitel Freud und Wonne; und um Eintracht und Freundschaft gebührend zu feiern, bietet man sich und dem Sachverständigen ein altes Spiel. Es betrifft zwar Vorgänge aus der längst vergangenen Feudalzeit Georgiens, doch diese spiegeln die soeben glücklich gelösten Verwicklungen symbolisch wider. Der Volkssänger Arkadi Tscheidse trägt die Geschichte vor; aufgeführt wird sie von Mitgliedern der Obstbaukolchose, die sie schon vorsorglich einstudiert haben. Wovon sie erzählt, weiß jeder. Im Mittelalter, in einer Zeit blutiger Verwirrung, rettet die junge Magd Grusche das von seiner Mutter im Stich gelassene Kind des Gouverneurs. Unter Hintansetzung ihres eigenen Glücks, ja unter Gefahr für Leib und Leben pflegt und erzieht sie das verlassene Kind, bis nach neuerlicher Wendung der Kriegswirren die Gouverneursfrau, nunmehr Witwe, zurückkommt, um ihre Ansprüche auf den kleinen Michel geltend zu machen. Sie liebt ihr Kind nicht eigentlich; aber sie braucht es, um sich das Erbe ihres Mannes zu sichern. Grusche dagegen liebt ihren kleinen Ziehsohn: sie hat ihn mütterlich betreut und will ihn nicht wieder hergeben. Der Streitfall gelangt vor den Stuhl des Azdak, eines listigen, genußfrohen Vertreters des Volkes, den das Auf und Ab von Krieg und Umsturz zum obersten Richter über ganz Grusinien erhöht hat. Er ist es, der zu guter Letzt das Schicksal des kleinen Michel entscheidet. Der Azdak unterwirft die beiden Frauen der alten Kreidekreisprobe – freilich in paradoxer, unerwarteter Umkehrung. Denn im chinesischen Spiel vom Kreidekreis, auf das sich Brecht hier als Quelle stützte, wird die wirkliche Mutter daran erkannt, daß sie sich weigert, ihrem Kind durch Ziehen und Zerren wehzutun oder es gar zu verletzen; hingegen in Brechts Stück läßt die Zieh Mutter, die mütterliche Magd, den Arm des Kindes fahren und erweist sich ebendadurch als die wahre Mutter, die das Kind wirklich liebt. Der Azdak ist zwar völlig über alles im Bilde; doch er spricht Grusche trotzdem, nein gerade deswegen den kleinen Michel zu. Die soziale Indikation, weil die bessere, fruchtbarere, dem Kinde am meisten Nutzen bringende, gibt gegenüber der biologischen den Ausschlag. Das Stück endet, wie bekannt, mit der Lehre oder »Meinung der Alten«:



Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also  
Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen  
Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird  
Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt (5, 2105).

Ein Vergleich zeigt, daß zwischen Brechts *Kaukasischem Kreidekreis*, dessen Inhalt hier noch einmal skizziert werden mußte, und zwei Werken Tretjakows ganz auffällige thematische und auch sonstige Entsprechungen bestehen. Und zwar betreffen sie das bereits erwähnte Stück »*Chotschu rebjonka!*« (*Ich will ein Kind haben*) sowie zwei Sammlungen von Berichten aus dem sowjetischen Kolchosleben, *Wysow. Kolchosnye otscherki* (*Die Herausforderung. Schilderungen aus dem Kolchos*) und *Mesjaz v derevne* (*jun-jul 1930 g.*). *Operativnye otscherki* (*Ein Monat auf dem Lande* (*Juni/Juli 1930*). *Operative Schilderungen*), die deutsch, in einem Band zusammengefaßt, unter dem Titel *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft* erschienen.<sup>6</sup> In *Ich will ein Kind haben* geht es um die Frage, wer in einer gerechten Gesellschaft am ehesten geeignet sei, Kinder aufzuziehen – die leiblichen Eltern oder irgendeine andere Instanz, zum Beispiel eine staatliche Einrichtung oder Behörde? Welche Lösung, so fragt sich Tretjakow, bietet die größere Gewähr dafür, daß ein Kind richtig erzogen wird, so daß es seine Gaben zum Besten der Gesamtgemeinschaft am wirkungsvollsten und nutzbringendsten gebrauchen kann? Die Auseinandersetzung, die sich daraus entwickelt, spielt sich in der Welt der Kolchoswirtschaft ab, nicht anders als im Stück Brechts.

In Tretjakows Stück handelt es sich um eine junge Agronomin namens Milda, welche beschließt, ein Kind zu haben, obwohl sie weder Mann noch Geliebten besitzt. Bei der Wahl des Vaters für dieses Wunschkind will sie sich einzig und allein von den Prinzipien der Eugenik (so wie sie sie versteht) leiten lassen. Ihr Auge fällt schließlich auf einen Arbeiter, Jakob Kitschkin, den sie, nach ausführlicher Befragung über seinen Gesundheitszustand, seine Familienvorgeschichte und seine persönlichen Gewohnheiten, zu sich auf ihr Zimmer einlädt. Jakob wird daraus nicht recht schlau, nimmt aber die Einladung an. Als Milda ihm bei seiner Ankunft ihren Plan eröffnet, ist er vollends verdutzt, läßt sich jedoch gern zu der für ihn in Aussicht genommenen Rolle überreden. Seine Besuche wiederholen sich, bis Milda endlich feststellen kann, daß sie schwanger ist, worauf sie Jakob prompt den Laufpaß gibt. Das

bringt ihn natürlich ganz und gar durcheinander; denn mittlerweile hat er eine echte Zuneigung zu ihr gefaßt. Und nicht nur dies: Jakobs Wissen um Mildas Schwangerschaft weckt in ihm entschiedene Vatergefühle. Er erhebt Anspruch auf das Kind. Auch er will sein Kind haben. Doch derlei irrationalen Gefühlen räumt Milda keinen Platz ein. Ihr zufolge gehört das planmäßig empfangene Wesen, das in ihrem Leib wächst, ausschließlich ihr: damit sie es so, wie sie es für richtig hält, erziehen (lassen) kann.

Als das Kind, ein Sohn, geboren ist, überläßt sie es nämlich der staatlichen Kinderkrippe. Es soll als Teil der Gemeinschaft aufgezogen werden. Milda besucht ihren Sohn zwar gelegentlich, gibt indes nie zu erkennen, daß sie seine Mutter ist. Nach Jahren, als sie bei dieser Gelegenheit zufällig mit Jakob (der inzwischen längst verheiratet und Vater weiterer Kinder ist) zusammentrifft, kommt es zu einer erregten, jedoch völlig offenen Schlußszene. Jakob hat nicht aufgehört, sich nach dem Kind zu sehnen, das er mit Milda zeugte und niemals gesehen hat. Er möchte seinen Sohn selber aufziehen: er verlangt sein Kind für sich und seine Frau; oder zumindest soll ihm Milda sagen, welches der vielen Kinder das seine ist, so daß er es wenigstens besuchen und ihm seine Liebe erzeigen kann. Aber Milda lehnt sogar dieses bescheidene Ansinnen ab. Man soll, so bedeutet sie Jakob, alle Kinder lieben, nicht bloß seine eigenen. Und an dieser Stelle endet Tretjakows Stück. Der Schluß bleibt offen. Es gibt hier, im Gegensatz zum *Kaukasischen Kreidekreis*, kein Happy End, keine verbindliche Lösung oder klar ausgesprochene Lehre, die man, wie ungewohnt auch immer, getrost nach Hause tragen könnte.

Tretjakow bot sein Stück 1926 dem Meyerhold-Theater an. Er tat dies in der Hoffnung, es als »dialektisches Drama« aufgeführt zu sehen, das heißt als ein Werk, das gesellschaftliche Probleme zwar aufdeckt, aber keine Lösungen liefert, sondern statt dessen den Zuschauer zwingt, sich selbst damit auseinanderzusetzen – nicht nur während, sondern vor allem auch nach der Vorstellung. (Die Nähe zu Brecht ist unverkennbar; und daß die Dialektik auf der Bühne für ihn ebenfalls eine zentrale Einsicht ist, bedarf keiner Erläuterung.<sup>7</sup>) Drei Jahre später, 1929, ging Tretjakow sogar so weit, die dialektische Struktur von »*Chotschu rebjonka!*« durch einen Vergleich der Bühne mit einem Trampolin oder Sprungbrett zu veranschaulichen: das Stück, so meinte er,

schnelle sich gleichsam in die Höhe, beschreibe gleichsam eine immer ausgedehntere Spirale, um so ins Bewußtsein des Publikums, in dessen Gespräche und konkretes Alltagsleben einzudringen und einzugreifen.<sup>8</sup>

Das zweite von Tretjakows Werken, das zur Ausgestaltung des Brechtschen *Kreidekreises* beigetragen haben dürfte, verdankt sich nicht so sehr wirkungs- als produktionsästhetischen Erwägungen. Der sowjetische Schriftsteller glaubte, jeder Künstler müsse über ein konkretes Verständnis der Gesellschaft, in der er lebt, verfügen, doch könne er nicht bloß Konsument, sondern müsse auch aktiver Produzent ihrer materiellen Werte sein, um dazu zu gelangen. Diese Überzeugung bewog Tretjakow, 1928 Moskau zu verlassen und Mitglied der im nördlichen Kaukasus gelegenen Kolchose »Kommunistischer Leuchtturm« zu werden. Er lebte und arbeitete dort in der Zeit zwischen 1928 und 1930, und die Erfahrungen, die er dabei sammeln konnte, schlugen sich in seinem Buch *Wysow. Kolchosnye otscherki* nieder. Dieses Buch erschien 1930 in Rußland und kam im Jahr darauf, unter dem Titel *Feld-Herren*, auch in deutscher Übersetzung heraus; Brechts bedeutendem Freund und Interpreten Walter Benjamin zufolge soll es »von erheblichem Einfluß auf die weitere Durchbildung der Kollektivwirtschaft gewesen sein«. Wie wir inzwischen wissen, hatte Tretjakow sogar vor, es auch für die Bühne zu bearbeiten – ein Plan, der zwar nie verwirklicht wurde, an dem Brecht aber von Anfang an großes Interesse bekundete. Immer wieder drängte er Tretjakow, das geplante Drama (das *Wir machen die Erde satt* heißen sollte) zu vollenden.<sup>9</sup>

Dem anonymen Ich-Erzähler in Tretjakows *Feld-Herren*, den man wohl mit dem Autor gleichsetzen darf, entspricht im *Kaukasischen Kreidekreis* einerseits der nicht näher benannte »Sachverständige«, andererseits aber auch – jedenfalls in gewisser Hinsicht – der Azdak. Denn dieser Erzähler ist selber eine Art Sachverständiger und Richter: nämlich einer, der zum Teil eigens mit dem Auftrag aus Moskau gekommen ist, Störungen im Zusammenleben der Kolchose zu beseitigen. Er fungiert ausdrücklich als Vermittler zwischen den streitenden Kolchosbauern und greift überdies, ganz wie der Azdak, in private Familienzwistigkeiten ein. Die Frage, wie nicht nur das Land, sondern auch die Kinder am besten zu behandeln seien, ist eins seiner Hauptanliegen; ebenso gehört es zu seinen Aufgaben, die Mitglieder der Kolcho-

se davon zu überzeugen, daß ihr herkömmliches Besitzdenken (in bezug auf Land wie auf Kinder) in der neuen Gesellschaftsordnung keinen Platz mehr habe. Er vermerkt dazu unter anderm:

Ich hielt Massenversammlungen in den Kolchosen ab und sammelte Gelder für die Anzahlung auf die Traktoren und für den Staatsfonds. Erläuterte die Thesen Jakowlews (des Volkskommissars für Landwirtschaft).

Und ferner:

[Ich] überredete die Einzelbauern, dem Kolchos beizutreten. Stiftete Frieden zwischen streitenden Müttern in den Kinderkrippen. Beriet mit, wie die Ernte aufzuteilen sei [. . .]. Untersuchte die Klagen der Bauern nach jeder Richtung hin auf ihre Berechtigung.<sup>10</sup>

Die alte Besitzvorstellung, welche fordert, daß Land und Vieh als Privateigentum zu betrachten seien, geht Hand in Hand mit der alten Übereinkunft, wonach eine Mutter ihr Kind unbedingt selber aufzuziehen habe, gleichgültig ob sie nun dafür geeignet ist oder nicht. Der Widerstand der Bäuerinnen, die sich verbissen dagegen sträuben, ihr Fleckchen Land, ihre mageren Kühe und abgetriebenen Pferde in Gemeinbesitz überzuführen, wird an Hartnäckigkeit nur noch von ihrer Weigerung übertroffen, ihre Kinder der gemeinschaftlichen, vom Staat eingerichteten Krippe anzuvertrauen. »Wie die selbstwirtschaftenden Bäuerinnen die Pferde von den Feldern der Kolchose wegführen, so stehlen bei uns die Kommunardinnen die Kinder aus den Krippen«, erklärt einer der Bauern lakonisch.<sup>11</sup> Zu guter Letzt freilich gewöhnen sich die Frauen doch an den Gedanken einer gemeinschaftlichen Erziehung und beginnen, die Kinderkrippe als einen nötigen und nützlichen Bestandteil ihres Kolchoslebens zu empfinden.

Im einzelnen wäre aus *Feld-Herren* vor allem jene Episode zu nennen, die unverkennbar den Anfang des *Kaukasischen Kreidekreises* vorwegnimmt. Tretjakows Erzähler berichtet hier von der Gepflogenheit der Kolchosbauern, sich nach Bedarf zu versammeln, um gemeinsam etwaige Meinungsverschiedenheiten in Fragen der Landbewirtschaftung zu besprechen. Bei einer dieser Zusammenkünfte erweist es sich, daß die Versammlungsteilnehmer in zwei Gruppen gespalten sind, die einander feindlich gegenüberstehen. Die einen sind die »neuen«, die anderen die »alten« Kolchosniki: jene bebauen Land, das erst kürzlich der Kollektivbewirtschaftung einverleibt wurde; diese bewirtschaften

eine der älteren Gründungen, wie zum Beispiel die Kolchosa »Kommunistischer Leuchtturm«. Zur Debatte steht die kommende Ernte, und die Auseinandersetzung darüber, welche Felder zuerst abgeerntet werden sollen, wird immer hitziger, bis der Erzähler schließlich, bewußt provozierend, die rhetorische Frage stellt: »Was soll geschehen nach einer solchen Teilung? Handgemein werden? Brüllen?« Doch plötzlich erhebt sich mitten aus dieser gereizten Atmosphäre die Stimme der Vernunft und Versöhnung: »Was da ›alte‹, was da ›neue‹! Wir alle sind hier neue!«<sup>12</sup> Die Kluft ist geschlossen, der Zwiespalt vergessen, und die versammelten Bauern machen sich daran, ihre Aufgaben wieder im Sinne echter Kollektivarbeit in Angriff zu nehmen. Auch in dieser Szene, nicht anders als im Vorspiel zum *Kaukasischen Kreidekreis*, ist es also keineswegs der staatliche Bevollmächtigte, sondern das Volk selber, durch dessen Einsicht der Streit beigelegt wird: und zwar gemäß den Erfordernissen des Gemeinwohls, unter Verzicht auf jegliche Gewalttätigkeit oder persönliche Gier.

Wie man weiß, wird Brechts Vorspiel mitunter, ob von Kritikern oder Regisseuren, als überflüssiges Anhängsel abgetan, das der Dichter seinem sonst so hinreißenden Stück bloß aufgepfropft habe; nach ähnlichem Schema wird auch der thematische Zusammenhang zwischen Rahmen und Binnengeschichte (der Streit um das Land und der Streit um das Kind) gern als gekünstelt und schwach abgewertet.<sup>13</sup> Eric Bentley etwa sieht darin lediglich »the non-Russian Stalinist's view of Stalin's Russia.«<sup>14</sup> All solchen Mißverständnissen ist jedoch mit Nachdruck entgegenzuhalten, daß jenes optimistische Bild vom Kolchos- und Kollektivleben, das Brecht zeichnet, weiter nichts ist als die genaue Wiedergabe dessen, was Tretjakow einst sah und in seinem Bericht niedergelegt hat.<sup>15</sup> Erwägt man Brechts Interesse an *Wir machen die Erde satt* und bedenkt man außerdem, daß seine Bearbeitung von »*Chotschu rebjonka!*« die einzige vollständige Fassung dieses Stückes darstellt, die uns erhalten ist<sup>16</sup>, dann wird die Wahrscheinlichkeit, daß die beiden Freunde derartige Probleme miteinander erörtert haben, beinahe zur Gewißheit, zumal ja dieselben Probleme auch im *Kaukasischen Kreidekreis* auftauchen – von Tretjakows *Feld-Herren* gar nicht zu reden. Es mag zwar sein, daß der Sowjetrusse für die zum Teil sehr schlimmen Auswirkungen der Zwangskollektivierung vergleichsweise blind war oder sein wollte; aber ein versponnener Schwär-

mer und verstiegener Utopist war er darum beileibe nicht. Sein Buch zeigt die Leistungen wie die Fehlschläge und Enttäuschungen der Kollektivierung. Getreu seiner Auffassung von der Verantwortlichkeit der Kunst und des Künstlers in der Gesellschaft, nahm Tretjakow auf seine Weise, doch stets voller Leidenschaft und Zustimmung an dem großen sozialen Experiment der zwanziger und frühen dreißiger Jahre teil. Freilich, er konnte nicht ahnen, daß unmittelbar vor ihm bereits der Abgrund gähnte. Aber deshalb seine Vision einfach als falsche Prophetie in den Wind zu schlagen oder auch nur als billigen »sozialistischen Realismus« zu brandmarken, dem man achselzuckend den Rücken kehren könne, wäre wahrhaftig verfehlt.

Brecht schrieb seinen *Kaukasischen Kreidekreis* in den vierziger Jahren und siedelte ihn im Sowjetrußland des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg an. Doch die Kolchos-Szene zu Beginn ist ein Blick zurück – und übrigens gar nicht so unähnlich dem, den uns im Binnenspiel, obzwar mittelalterlich verfremdet, die Geschichte vom Armeleuterichter Azdak vermittelt. Beide beschwören Zukunft in der Vergangenheit. Auch die Utopie des Vorspiels spiegelt eine »goldene Zeit« wider, wie es bei Brecht so aufschlußreich heißt: diejenige nämlich, in der Idealisten wie Tretjakow gedeihen und arbeiten konnten, die doch, genau besehen, zugleich Realisten waren. Denn sie glaubten an die Verwirklichung einer echten sozialistischen Gesellschaft, einer Menschengemeinschaft, in der einst sowohl das Land als auch die Kinder unter der Obhut der dazu am besten Geeigneten stehen würden. Um eine solche Welt zu schaffen, setzten Brecht und Tretjakow ihre Kräfte ein. Für diesen wie für den Azdak gelten daher die Schlußworte des Volkssängers aus dem *Kaukasischen Kreidekreis*:

Und nach diesem Abend verschwand der Azdak und ward nicht mehr  
gesehen.

Aber das Volk Grusiniens vergaß ihn nicht und gedachte noch  
Lange seiner Richterzeit als einer kurzen  
Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit (5,2105).

(Aus dem Amerikanischen von Reinhold Grimm)

1 Vgl. Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* (Berlin, 1970), S. 371 f.; John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects* (New York, 1960), S. 208 f.; Marjorie Hoover, *Brecht's Soviet Connection: Tretjakov*. In: *Brecht Heute / Brecht Today* 3 (1973/74), S. 39 ff. – Hoover diskutiert ausführlich Brechts Freundschaft mit Tretjakow wie auch die Wichtigkeit und Bedeutung dieser Freundschaft für Brechts künstlerische Entwicklung.

2 Sergej Tretjakow, *B. Brecht: Epitscheskie dramy* (Moskau, 1934).

3 Ders., *Ich will ein Kind haben (Die Pionierin)*. Übersetzt von Ernst Hube, bearbeitet von Bert Brecht (Freiburg i. Br., o. J. [um 1930]). Der Text erschien »als Manuskript vervielfältigt« im Max Reichard-Verlag.

4 Bertolt Brecht, *Ist das Volk unfehlbar?* (9, 741 ff.).

5 Sergej Tretjakow, *Perwyyj wsesojusnyj sedz sovjetskich pisatelej* (1934), S. 345; zit. nach *Geschichte der russischen Sowjetliteratur 1917-1941* (Berlin, 1973), S. 611.

6 Ders., *Wysow. Kolchosnye otscherki* (Moskau, 1930); ders., *Mesjaz v derevne (jun-jul 1930 g.)*. *Operativnye otscherki* (Moskau, 1930); ders., *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft*. Übersetzt von Rudolf Selke (Berlin, 1931). Das Buch erschien in Wieland Herzfeldes Malik-Verlag.

7 Vgl. Bertolt Brecht, *Die dialektische Dramatik* (15, 211 ff.) sowie *Die Dialektik auf dem Theater* (16, 867 ff.).

8 Vgl. den Beleg bei A. Fewraskij, S. M. Tretjakow, in: S. Tretjakow, *Slyschisch, Moskwa?!* Hrsg. von G. Mokruschewa (Moskau, 1966), S. 203 f.

9 Vgl. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), S. 99; Fritz Mierau, *Zwei Stücke von Tretjakow*, in: Sergej Tretjakow, *Ich will ein Kind haben. Brille, China!* (Berlin, 1976), S. 195 und 202. Diese Ausgabe bietet, in Mieraus eigener Übersetzung, die erste Fassung von *Ich will ein Kind haben*, die sich beträchtlich von der von Brecht verwendeten unterscheidet. Die Brechtsche Bearbeitung wurde als Anhang zu Mieraus Tretjakow-Monographie *Erfindung und Korrektur* (Berlin, 1976) gedruckt. Inzwischen wurde sie auch in den Sammelband *Stücke der Zwanziger Jahre*. Hrsg. von Wolfgang Storch (Frankfurt, 1977) aufgenommen.

10 Tretjakow, *Feld-Herren*, S. 20.

11 Ebd., S. 259.

12 Ebd., S. 365.

13 Vgl. noch neuerdings Renata Berg-Pan, *Mixing Old and New Wisdom. The »Chinese« Sources of Brechts »Kaukasischer Kreidekreis« and Other Works*. In: *German Quarterly* 48 (1975), S. 221; Claude Hill, *Bertolt Brecht* (Boston, 1975), S. 137 f.

14 Eric Bentley, in: *Seven Plays by Bertolt Brecht* (New York, 1961), S. XLVIII.

15 Andere Quellen sind natürlich ebenfalls in Erwägung zu ziehen. So gehörten zum Beispiel zu der Gruppe deutscher und anderer ausländischer Schriftsteller, die Tretjakow 1934, im Anschluß an den Sowjetischen Schriftstellerkongreß, durch den »schönen wilden Kaukasus« geleitete, auch Oskar Maria Graf und Ernst Toller. Sie sahen Kollektivgüter, interviewten Kolchosbauern, besichtigten ein neues Wasserwerk und überquerten – ein beklemmendes Erlebnis – gähnende Bergschluchten auf schwankenden, baufälligen Holzbrücken. »Vieles an dieser Reise«, bemerkt Betty Weber, »ruft Assoziationen mit dem Kaukasischen Kreidekreis wach.« Vgl. *Brechts »Kreidekreis«, ein Revolutionsstück. Eine Interpretation von Betty Nance Weber. Mit*

*Texten aus dem Nachlaß* (Frankfurt, 1978), S. 59 f.; ferner Oskar Maria Graf, *Reise in die Sowjetunion 1934* (Darmstadt und Neuwied, 1974), S. 111 ff.

16 Lediglich zwei (zudem verstümmelte) Szenen des Originals der zweiten Fassung von »*Chotschu rebjonka!*« wurden überhaupt je veröffentlicht; vgl. Sergej Tretjakow, »*Chotschu rebjonka!*« [Szenen 4 und 5]. In: *Novyj Lef* (Februar 1927), S. 3 ff. – Nach Fritz Mierau sind diese zwei Szenen alles, was von Tretjakows ursprünglichem Text noch vorhanden ist. Nur Brechts Bearbeitung hat sich erhalten.



# Roswitha Trexler (Leipzig)

## Unter Mitarbeit von Fritz Hennenberg

### Was der Sänger von Brecht lernen kann oder Meine Auffassung von Weill

#### I

»In keinem Augenblick läßt er [der Schauspieler] es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: »Er spielte den Lear nicht, er war Lear«, wäre für ihn vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben.«

(*Kleines Organon für das Theater*, 16, 683)

»Der Zuschauer soll nicht auf den Weg der Einfühlung verwiesen werden, was die Übermittlung des Stoffes betrifft, sondern zwischen dem Zuschauer und dem Schauspieler findet ein Verkehr statt, und bei aller Fremdheit und allem Abstand wendet der Schauspieler sich doch letzten Endes direkt an den Zuschauer. Dabei soll der Schauspieler dem Zuschauer mehr erzählen, als »in seiner Rolle steht.«

(*Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«*, 2, 487)

Die Meinung, der Sänger müsse sich, um intensiver Ausstrahlung willen, in das, was er singt, einfühlen, ist weithin verbreitet. Das heißt, daß er versuchen soll, die Empfindungen, die in Wort und Ton ausgedrückt sind, zu seinen eigenen zu machen. Dabei wird selbstredend vorausgesetzt, daß er technisch so über der Sache steht, um auf eine Selbstbeobachtung verzichten zu können; dies würde ja die Hingabe ans Gefühl beeinträchtigen.

Auch für Walter Felsenstein, den Reformator der Opernregie, ist dies die Prämisse für die von ihm gewünschte Darstellung. Davon ausgehend, daß bereits der Opernkomponist solche Situationen für den Einsatz von Musik gewählt hat, die emotional so angespannt sind, daß sie einfach nach Musik verlangen, möchte er den Sänger bewegen, sich in eine Gefühlslage zu versetzen, die ihn sozusagen zum Gesang treibt. Wo die Emotionen so stark

werden, daß das gesprochene Wort sie nicht mehr mitzuteilen vermag – dort begänne die Musik.<sup>1</sup>

Brecht hingegen meint, daß das »gehobene Reden« keinesfalls eine Steigerung des »nüchternen Redens« bedeute »und das Singen eine solche des gehobenen Redens«, und folgert: »Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein« (17, 996 f.). Brecht setzt an die Stelle der Einfühlung die bewußte Übermittlung von in ihren Details erforschten und in ihrer Wichtigkeit hervorgehobenen Beobachtungen. Emotionale Ergriffenheit dabei ist eher hinderlich, denn sie könnte Unkontrolliertheit in das Spiel tragen und die Perfektion und Eleganz des auf den Proben Erarbeiteten beeinträchtigen.

Der Sänger ist noch stärker auf eine alleweil kontrollierte Übermittlung seiner Aussage angewiesen. Durch die Musik ist der emotionale Spielraum ohnehin weit enger abgesteckt als beim Schauspieler; je genauer die Noten bezeichnet sind – um so größer die Einschränkungen. In den Proben wird die Konzeption des musikalischen Textes erarbeitet und mithin die emotionale Richtung festgelegt. Dabei spielen natürlich auch gesangstechnische Fragen eine Rolle. Das ideale Ergebnis ist eine Interpretation, die sich so eingeschliffen hat, daß der Sänger gleichsam spielend darüber gebieten kann. Er erschafft die Interpretation aber nicht aus der Emotion, sondern in den Proben aus der Auseinandersetzung mit dem Nötentext; und bei der Aufführung wird er, darüber wachend, die Konzeption möglichst perfekt abzuliefern, Genuß über das Gelingen empfinden, gewiß auch Impulse zur Steigerung empfangen, seinen eigenen Gefühlseinsatz aber nicht strapazieren – weil er kaum Belang hätte.

Es begegnet oft genug, daß mit dem Gefühl Nachlässigkeiten und mangelnde Technik entschuldigt werden sollen. Die Komponisten selbst legen Wert auf genaue Verwirklichung ihrer Absichten: Im Notentext sind die Emotionen festgelegt, und sie sollen genau so, ohne willkürliche Zutaten, zu Klang werden. Von Franz Schubert wird berichtet, daß er »nie heftigen Ausdruck im Vortrage« gestattet habe.<sup>2</sup> Und weiter heißt es dort: »Der Liedersänger erzählt in der Regel nur fremde Erlebnisse und Empfindungen, er stellt nicht selbst die Person vor, deren Gefühle er schildert.«<sup>3</sup> Sergej Oblaszow überliefert von Schaljapin, daß er, der im Konzert jede Romanze nicht nur sang, sondern auch

spielte, es dennoch vermieden habe, sich mit dem, was er sang, zu identifizieren, dazu ein ungewöhnliches Hilfsmittel benutzend: »Obwohl Schaljapin kein sehr umfangreiches Konzertrepertoire hatte und sicherlich jede Romanze auswendig konnte, betrat er nie ohne Noten das Podium. Während seines Vortrages nun – und darin gerade liegt das Wesentliche – führte er sein Lorngnon immer wieder an die Augen und blickte in die Noten. Durch diese Geste wurde die ganze Zeit über der äußerst schmale, aber sehr bezeichnende Grat zwischen dem singenden Schaljapin und der Gestalt, in deren Namen er sang, gewahrt.«<sup>4</sup>

Das Lied, im Konzertsaal gesungen, ist ein Bericht. Die erzählende Haltung legt nahe, daß sich der Sänger auch als Erzähler zu erkennen gibt, sogar dort, wo er in der ersten Person spricht. Sich nicht identifizierend, kann er Fragen aufwerfen, sogar widersprechen. Wichtig ist, daß er die Gefühle, die in der Musik eingeschrieben sind und die er durch Erfahrung und Beobachtung kennt, deutlich und einleuchtend darstellt; in sie zu versetzen braucht er sich nicht. Dies wäre ja, bei der changierenden Vielfalt der Stimmungen, psychologisch gar nicht möglich. Seine Beherrschtheit und Distanz kann er durch den Wechsel zwischen einer stärker an den Bericht und einer mehr ans Gefühl gebundenen Haltung ausdrücken, wobei – grob gesagt – dort die deklamatorischen Mittel im Vordergrund stehen werden und hier die melodischen.

Womit kann aber die von Brecht gewünschte kritische, das Publikum zum Urteil über die liedhafte Erzählung einladende Haltung erreicht werden? Ohne dem musikalischen Text etwas schuldig zu bleiben oder gar in ihn einzugreifen, stehen dem Sänger Mittel zu Gebote, seinen eigenen Standpunkt auszudrücken. Zum Beispiel kann er in den Ausdruck durch Ansetzen der Töne als Frage eine staunende Haltung tragen, die ihrerseits Nachdenken – Fragen – beim Hörer anregt. Durch Überzeichnung von Ausdruck kann der Hörer verunsichert werden; er mißtraut der großen Geste – und soll es, denn damit ist – meist mit ironischem Unterton – Kritik beabsichtigt.

## II

»Der Sänger wird zum Referenten, dessen Privatgefühle Privatsache bleiben müssen.«

(Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, 17, 1011)

Die Art, wie Moritatensänger ihre Geschichten erzählen, ohne inneres Engagement (gewiß aus Abstumpfung) und den Hörer nicht von vornherein programmierend, es sei denn, auf eigenes Urteil hin, empfand Brecht als vorbildlich. Aus seiner Biographie ist bekannt, daß er sich in seiner Jugend gern auf Jahrmärkten herumtrieb, und er soll sich sogar dort selber produziert haben.

Die *Dreigroschenoper* wird von einem Lied eingeleitet, das ausdrücklich als Moritat bezeichnet und einem solchen Sänger übertragen ist. Wie sich Lotte Lenya, Weills Gattin, die bei der Uraufführung 1929 in Berlin die Jenny spielte, erinnert, wurde das Lied durch die Eitelkeit des Darstellers des Mackie Messer veranlaßt, der sich ein wirkungsvolles Entree wünschte, und erst nachträglich, während der Proben, hinzugefügt.<sup>5</sup> Die Laune eines Akteurs, zunächst als gar unerwünscht angesehen, wurde geschickt ausgenutzt, um von vornherein auf das Neue der sich mit der *Dreigroschenoper* etablierenden epischen Dramatik zu weisen. Es wird etwas demonstriert, und die Haltung des Zeigens, die der Moritatensänger in Gebärde und Klang einnimmt, ist bezeichnend für das ganze Stück.

Kurt Weill tut das seine, um den Bänkelsängerton genau zu treffen. Eine einzige einfache Motivformel, rhythmisch (von geringen Abweichungen abgesehen) immer identisch, nur intervallisch variant, wird unablässig wiederholt. So bildet sich das Modell eines Verses, der sich – mit einer Auswahl aus Brechts Strophen – seinerseits achtmal aneinanderreihet. Nur in der Begleitung und Instrumentierung ergeben sich – mit der Tendenz sachter Steigerung, bezeichnenderweise aber jähem Abfall, gleich einer Ernüchterung, am Schluß – Variationen.

Der Gesang sollte von dem, was um ihn herum geschieht, unbeeindruckt bleiben und sich eher an die Monotonie halten. Der die Moritarentafeln erläutert, läßt sich von den auf den Bildern in schreienden Farben dargestellten gar schrecklichen Vorgängen nicht hinreißen; so wirken auch die musikalischen Malereien nicht auf ihn ein. Brecht singt auf einem überlieferten alten Tondokument<sup>6</sup> die Ballade mit stoischer Gelassenheit, die sinnwidrige Zerschneidung der Syntax beachtend. Er trägt aber auch, sehr spürbar, Genuß in den Vortrag, bietet seine Ware – die Schreckensschilderung – mit Lust an.

Warum sollte nicht eine Frau die Moritat singen können? Ich habe mich daran gewagt, freilich von vornherein darauf verzichtend, einen Mann etwa stimmlich nachmachen zu wollen. Ich habe versucht, denselben Gestus mit meinen Möglichkeiten – mithin anders als im Modell! – auszudrücken. Wie auf dem Tondokument, halte ich mich genau an das durch den Nötentext vorgeschriebene abgehackte, leirige Referieren und lasse die Vorgänge nicht auf mich einwirken. Um aber die Bedeutsamkeit auszustellen, lege ich den Ausdruck des Staunens hinein. Die genußvolle Haltung verdeutliche ich mit den besonderen Möglichkeiten einer hohen Frauenstimme, indem ich mich in der mittleren, melodisch aufgewölbten Phrase jedes Verses dem Belkanto hingebe. Daß es ironisch gemeint ist, wird durch die mitschwingenden Untertöne gewiß deutlich, aber auch dadurch, daß ich die Schlußphrase wieder in jenem staunenden Moritatenstil singe und die letzten Töne sogar ernüchternd hart.

### III

»Den allgemeinen Gestus des Zeigens, der immer den besonderen Gezeigten begleitet, betonen die musikalischen Adressen an das Publikum in den Liedern.«

(*Kleines Organon für das Theater*, 16, 697)

Die Lieder in Brechts Stücken sind direkt ans Publikum gerichtet. Wenn der Darsteller sie vorträgt, steigt er aus seiner Rolle und kann Meinungen vertreten, die seinen Horizont überschreiten. Der Funktionswechsel soll vom szenischen Arrangement her betont werden: durch Desillusionierung, Projizierung der Liedtitel, Beleuchtung der Kapelle, Aushängen eines Musikemblems, Ad-spectatores-Wendung. Andererseits sind die Lieder aus der Handlung motiviert und wirken kommentierend auf sie zurück, und der Reiz und Erkenntniswert dieser gut verstreuten Einlagen liegt auch in der Spannung zwischen der erdichteten Figur und den ihr plötzlich in den Mund gelegten direkten Äußerungen des Autors. Die Musik tut ein übriges, das Spannungsfeld zu verschärfen; ihre Qualität zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie ihrerseits selbständig kommentiert und dialektische Widersprüche aufreißt.

Gewiß ist es möglich, Lieder aus Brechts Stücken auch für sich genommen aufzuführen. Doch sollte ein Hinweis auf den inhalt-

lichen Stellenwert beigegeben sein; er prägte ja Aussage und Ausdrucksweise, auch die besondere musikalische, und bleibt der Anlaß im Dunkeln, können sich Mißverständnisse ergeben. Zu schweigen von einer verfehlten Interpretation, die den Sinn des Liedes verzeichnet, weil sie es nicht aus dem Zusammenhang begreift.

Das Lied *Die Seeräuber-Jenny* wird von Polly, der Braut des Räubers Macheath, auf der improvisierten Hochzeitsfeier in einem Pferdestall gesungen. Sie sagt zu ihren Gästen, der Bande des Mackie: »Meine Herren, wenn keiner etwas vortragen will, dann will ich selber eine Kleinigkeit zum besten geben, und zwar werde ich ein Mädchen nachmachen, das ich einmal in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in Soho gesehen habe. Es war das Abwaschmädchen, und Sie müssen wissen, daß alles über sie lachte und daß sie dann die Gäste ansprach und zu ihnen solche Dinge sagte, wie ich sie Ihnen gleich vorsingen werde.« Der Vorgang des »Zeigens« ist gleichsam vervielfacht: Polly »zeigt« dem Publikum, wie sie die Hochzeitsgesellschaft unterhält. Dabei »zeigt« sie, was sie einmal in der Vier-Penny-Kneipe erlebt hat: sie zitiert das »Abwaschmädchen«. Dieses erzählt eine Geschichte, die es sich für die Zukunft erträumt, und »zeigt«, wie es sich darin verhalten wird.

Das Lied berichtet beispielhaft an einem Einzelfall, wie sich dereinst die Entrechteten von ihren Unterdrückern befreien werden. Der revolutionäre Inhalt ist aber in Amusement verpackt. Ernst Bloch schreibt über die Musik: »Blümchen wachsen aus dem faulsten Operettenzauber, aus Kitzelchansons von 1900, aus der Herrlichkeit amerikanischer Jazzfabrikate, mit der Hand nachgemacht, vorgemacht.«<sup>7</sup> Von den Gästen wird der Auftritt prompt mißverstanden, einer sagt: »Sehr nett, ulkig, was?« Aber gerade dadurch wird das Publikum im Theater darauf gestoßen, zu widersprechen und die Heiterkeit befremdlich zu finden. Bloch hat auf messianische Züge hingewiesen und das Lied als Weills »Gebet einer Jungfrau« bezeichnet: »Der himmlische Bräutigam erscheint der Schubertschen Nonne, die hier die Seeräuber-Jenny ist, als Pirat, und das Hoppla ist so apokalyptisch, wie man nur will.«<sup>8</sup>

Damit sind der Interpretation wichtige Fingerzeige gegeben. Auf einer 1930 unter den Auspizien Brechts und Weills entstandenen Schallplatte<sup>9</sup> singt Lotte Lenya das Lied mit aufreizender

Lieblichkeit und Lustigkeit, sogar – und gerade! – wo von der Verkündung und Vollstreckung des Urteils die Rede ist. In den visionären Refrain – übrigens ein musikalischer Einfall Brechts!<sup>10</sup> – legt sie viel Süße. Gewiß steckt dies alles schon in der Musik drin und muß nur hervorgeholt werden. Allerdings darf dabei die originale Lage durch Transposition nicht verändert werden; im tieferen Register kommt es nicht zur Geltung. Lotte Lenya folgt bei der Schallplatte von 1930 dem Original; Ernst Bloch, der sie zu dieser Zeit gehört hat, beschreibt ihre Stimme als »süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel«. <sup>11</sup> Brecht wollte mit diesem kleinen »Lehrstück«, dessen Charakter als eine »Inszenierung in der Inszenierung« – und mithin dessen »Zeige«-Funktion – stets gegenwärtig sein sollte, auf hintergründige und desto wirksamere Weise aufklären; das stets mitschwingende Frohlocken drückt die gelassene Gewißheit und Überlegenheit aus, auch die Freude auf die bevorstehende Umwälzung zu einem befreiten Leben.

Als ich meine Interpretation bedachte, suchte ich mich an die alten Dokumente zu halten. Dies war um so einfacher, als die dort gewünschte Tonlage und das Timbre meinem Stimmcharakter entsprachen. Ich wollte die Geschichte auf eine lockere, heiter-überlegene Art erzählen, von der Zuversicht aus gesehen, die im Refrain liegt, und nicht etwa mit dem Ton der Beschwerde oder Anklage, hingegeben an die jetzt doch miserable Situation des Abwaschmädchens, das ich zeige. Andererseits sollte der Hörer die erzählte Geschichte und die dazu eingenommene Haltung als merkwürdig empfinden und den doppelten Boden und revolutionären Stachel entdecken; so trage ich prononciert Fragen in den Text. Beides wechselt miteinander ab, wobei die berichtenden Partien den vorgegebenen tänzerisch akzentuierten Rhythmus straff nachvollziehen, während die fragenden, zum Verweilen an dieser Stelle – zum Nachdenken – einladend, im Ritardando verlaufen. Den Refrain singe ich sehr kantabel, doch zart, fast in einer Art Falsett, und versuche so auf die Schönheit der Befreiung zu lenken, die mit dem angekündigten Schiff verheißen wird.

Die apokalyptische Schlußstrophe, die ihre besondere Bedeutung schon darin verrät, daß sie eine musikalische Variante ausbildet, beginne ich, das angezeigte langsame Marschtempo befolgend, verhalten und sachlich. Je deutlicher das Bild des Umstur-

zes wird, um so mehr kommt Begeisterung in die Stimme. In die Vision des revolutionären Terrors werden aber weder Rachsucht noch Jubel getragen; gewiß ist Genugtuung über die Vergeltung spürbar, doch hinein mischt sich ein fragendes Nachdenken. Das schreckliche Bild der Exekution wird aufreizend leichtfertig beschrieben. Es wirkt so, als vollziehe sich ein Naturgeschehnis, unabwendbar, folgerichtig; und doch schwingt Staunen darüber mit, daß dies so sein muß.

#### IV

»Es ist absolut wünschenswert, daß Fräulein Polly Peachum vom Zuschauer als tugendhaftes und angenehmes Mädchen empfunden wird.«  
(Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«, 2, 488)

»Die romantischen Lieder sollten zwar so schön wie möglich gesungen werden, aber das Unechte und Falsche an diesem »Versuch einer romantischen Insel, in der noch alles stimmt«, muß besonders unterstützt werden.«

(Brecht in einem Gespräch mit Giorgio Strehler über eine Neuinszenierung der *Dreigroschenoper*)<sup>12</sup>

Der *Barbarasong* oder – einem anderen Titel nach – *Die Ballade vom Nein und Ja* wird auf der Schallplatte von 1930 (deren Zwischentexte Brecht verfaßte) so angesagt: »Durch ein kleines Lied deutet Polly ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath an. Sie berichtet von ihrer lange bewahrten Unschuld und ihrem Vorsatz, in allen Lebenslagen den Kopf oben zu behalten. Sie führt Beispiele ihrer Standhaftigkeit an. Jedoch eines Tages . . .« Damit ist bereits die Beziehung zu der oben von Brecht gewünschten Charakterisierung gegeben. Polly hat ihre Unschuld verloren; aber sie berichtet im Unschuldston davon. Sie gibt sich, zum Entsetzen ihrer Eltern, des Bettlerkönigs Peachum und seiner Frau, die ihre ökonomischen Interessen angegriffen sehen, ganz naiv, hingeeben ihrem Liebesglück; später wird sich zeigen, daß sie sehr wohl auch die andere Seite sieht, wenn sie ihr nützt, und sie in dieser Hinsicht die Tochter ihres Vaters ist. Brecht empfiehlt der Darstellerin, um ihre Charakteristik zu finden, die des Vaters zu studieren (17, 994), und schreibt über eine Szene, in der Polly brutal auf ökonomischen Vorteil achtet: »Hat sie in der zweiten Szene ihre jeder Berechnung ferne Liebe bewiesen, so zeigt sie jetzt jene praktische Veranlagung, ohne



welche die erstere gewöhnlicher Leichtsinn wäre« (2, 488 f.).

Das Lied hat seinen Titel davon, daß Polly eine Geschichte singt, die einem Mädchen namens Barbara widerfuhr; aber sie meint damit sich selbst. Durch das »Zitieren« einer Geschichte wird wiederum das »Zeigen« herausgefordert. Um ihrer Rechtfertigung Nachdruck zu verleihen, übertreibt Polly die liebliche Unschuld und die Natürlichkeit der Hingabe noch. Dabei wird sie von der Musik unterstützt. Die Worte nennen die Dinge beim Namen: »Ja da kann man sich doch nicht gleich hinlegen« – »Ja da muß man sich doch einfach hinlegen«; aber die Musik läßt sich nicht auf diese Ausdrucksweise herabzerren, sondern teilt sich emotional verklärt, zuckrig und zart mit.

Bei den Versen singe ich den ersten Teil mit fast seliger Verzücktheit, mich weich im Rhythmus wiegend. In der mittleren Partie wechsele ich zu einem demonstrierenden Erzählen, die Faktur hier als Rezitativ auffassend, frei von strengem rhythmischen Zwang. Um so stärker kehre ich den Akzentrhythmus im dritten, belebteren Teil hervor und beginne ihn tänzerisch, locker und fröhlich. Die sodann beschriebenen entscheidenden Geschehnisse – die Verweigerung, die Hingabe – hebe ich durch Verlangsamung, die schließlich in ein großes Ritardando mündet, und eine fragende Haltung, als sei ich selbst verwundert über das, was ich berichte, hervor. In der letzten Strophe, der eigentlichen »Ballade vom Ja«, betone ich alle die Worte, welche die Abweichungen vom bisherigen Verhalten bezeichnen (also besonders das »nicht«). Übrigens bedingt dies eine Korrektur einiger Zuordnungen im Notentext, die, wie die Aufnahme von 1930 zeigt, schon damals in der Aufführungspraxis vorgenommen wurden und sich seither auf diesem Wege überliefert haben: Die wichtigen, die Veränderung anzeigenden Worte werden auf betonte Taktzeiten gesetzt.

Der Refrain wird im schönsten Belkanto begonnen, unter besonderer Beachtung der beiden Fermaten beim Auftakt, die bereits in Wohllaut schwelgen. Der springende Punkt im Text – daß der Bewerber abgewiesen oder erhört wurde – wird aber durch eine andere, fragende Haltung hervorgehoben. Sogleich geht es wieder in den Belkantostil, sogar mit noch größerer Intensität, und der höchste Ton wird durch eine zart leuchtende Fermate, von der sich die Stimme sacht niedersenkt, wonnig ausgestellt.

»Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit.«

(*Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, 15, 474)

»Die Straßenräuber zeigten, auch in der Musik, daß ihre Empfindungen, Gefühle und Vorurteile dieselben waren wie die des durchschnittlichen Bürgers und Theaterbesuchers. Ein Thema war etwa die Beweisführung, daß nur der angenehm lebe, der im Wohlstand lebe, wenn dabei auch auf manches ›Höhere‹ verzichtet werden müsse.«

(*Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, 15, 473)

Der Bandenchef Macheath ist ins Gefängnis geworfen worden und erkaufte sich durch Bestechung einige Erleichterung. In einem Lied gibt er seine Lebensphilosophie zum besten: »Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!« In den verschiedenen Strophen führt er für diese Lehre Beispiele an. Sie ist vom ökonomischen Standpunkt aus einleuchtend, vom moralischen her aber höchst verwerflich. Die Belehrung des Publikums erfolgt auf dialektische Weise: indem sein Widerspruch herausgefordert wird. Das, was durch Ideologie sonst sorgsam ummantelt ist, wird hier offen gesagt; obwohl das propagierte Lebensprinzip in der Praxis alleweil befolgt wird, wirkt es, beim Namen genannt, schockant. Natürlich kann und soll die *Ballade vom angenehmen Leben* über den Einzelfall Macheath hinaus verallgemeinert werden; auch aus dem Stück genommen, erfüllt sie ihre Funktion, wenn nur die Gesellschaftsordnung, die gemeint ist, im Hintergrund aufscheint.

An der Ideologieentlarvung ist entscheidend die Musik beteiligt. Kurt Weill lehnt sich an den in den zwanziger Jahren aus Amerika importierten Modetanz »Shimmy« an. Man achte auf flottes Tempo; die von Weill angegebene Metronomzahl Viertel = 96 ist – der von ihm überwachten Schallplatte nach – auf Viertel = 132 zu korrigieren, der originale »Shimmy« ging sogar noch wesentlich schneller! Das rasche Tempo ist wichtig, damit die in der Musik angelegte Lustigkeit und Leichtfertigkeit hervortritt. Denn darin liegt gerade die stärkste Provokation: daß diese bedenkliche Lebensphilosophie so frech und frohlockend daherkommt.

Willy Trenk-Treibtsch bietet die Ballade auf der Schallplatte in

einer Art rhythmischen Sprechens und verdeutlicht nur an wenigen Stellen durch Annäherung an den Gesang auch die Melodie. Dadurch wird die Erzählhaltung, die direkte, belehrende Ansprache ans Publikum, herausgestellt. In dem Abschnitt *Über das Singen der Songs* seiner *Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«* schreibt Brecht über den von ihm gewünschten Typ des Interpreten: »Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten« (17, 997). Das versuche ich zu beherzigen, indem ich einerseits bestimmte Zeilen in deutlich demonstrierter Erzählhaltung spreche, andere aber – und zwar weit mehr als auf der Schallplatte – singe. Der Übergang in den Gesang wird dabei – Brechts Anregung folgend – als ein genußvoller Moment dargestellt; bei den neckischen melodischen Reizen des Liedes bietet sich das von selbst an. Durch stärkere Hervorhebung des Gesangs und mithin der Melodie kommt die provokante Lustigkeit besser heraus, und zum anderen wird die Eigenart der zweiten Ebene – das erzählende Sprechen – deutlicher. Und eine dritte Haltung trage ich von mir aus hinein: die fragende. Natürlich besonders an jenen Stellen, wo der Text tatsächlich an den Hörer gerichtete Fragen stellt. Aber auch anderswo nehme ich diese Haltung ein, um dem Hörer das Nachdenken zu empfehlen; denn er soll ja diesem Liede, das so leicht daherhüpft oder sich in süßer Kantilene gefällt (beides vollziehe der Gesang in gleichsam rhythmischem Wechsel nach, den stilistischen Widerspruch zur Satire nutzend), gründlich mißtrauen.

## VI

»In ihrem unablässigen Kampf mit der Sünde dringt die Heilsarmee in die dunkelsten Schlupfwinkel der Riesenstadt. Hallelujah-Lilian, Leutnant der Heilsarmee, erteilt den Gangstern in Bills Ballhaus eine moralische Lektion. Nach einer halben Stunde Gespräch war die religiöse Frage noch nicht gelöst, aber Lilian hatte drei weitere Whiskys getrunken und wagte nun, um die granitnen Herzen zu bezwingen, ein gefährliches Experiment.«

(Aus Zwischentexten zu *Happy end*)

Mit *Happy end*, 1929 im Berliner Schiffbauerdamm-Theater uraufgeführt, suchten Brecht und Weill an den Erfolg der *Dreigroschenoper* anzuknüpfen – aber es mißlang. Brecht entwarf die Story und zeichnete für die Songs, griff auch mit Korrekturen ein, beließ das Stück indes in der Verantwortung seiner Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann. Die Frage vom Verrat menschlicher Güte durch das falsche Mittel, den Reformismus, beschäftigte Brecht sogar an derselben Thematik (Heilsarmee) weiter und fand seine schließliche Beantwortung in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.

Für Weill bot das Stück eine Gelegenheit, auf dem mit der *Dreigroschenoper* eingeschlagenen Wege weiterzugehen. Wünsche, Hoffnungen, Lehren, Moral und Philosophie werden durch Trivialmusik mitgeteilt und mithin bereits, auf solchem »niederen« Niveau stehend, fragwürdig gemacht. Hinzu kommt die Travestie der Trivialmusik, ihre satirische Verzeichnung: Fröhlichkeit wird zur Albernheit, Gefühl zum Schmalz.

Der *Matrosen-Song* wird nicht etwa von Matrosen gesungen. Bei Aufführungen losgelöst vom Stück muß wenigstens die szenische Situation angedeutet werden: Das Heilsarmeemädchen will mit dem Lied eine Verbrecherbande bekehren, und sie meint, am besten zum Ziel zu kommen, wenn sie dabei deren Jargon spricht. Im Hintergrund steht aber immer die moralische Absicht, und die paar Kraftausdrücke sollen sie nur durchzusetzen helfen. Dies muß bei der Darstellung spürbar sein: daß das Mädchen versucht, sich in die Matrosen zu versetzen, sie nachzuahmen, daß es ihr aber nicht richtig gelingt, daß sie dort Dinge überdreht und es zudem nicht unterläßt, dann und wann mahnend den Zeigefinger zu erheben.

Den ersten Teil der ersten Strophe über das fette Wohlleben auf Schiff singe ich sehr leger und prahlerisch mit dem Ausdruck des In-die-Brust-Werfens und Renommierens. In die Worte »und einen lieben Gott, den brauchen wir nicht – und einen Anstand, den brauchen wir auch nicht« versuche ich aufreizend freche Überlegenheit zu tragen. Dann fällt das Heilsarmeemädchen aber kurz aus seiner Verstellung – der »Rolle« – und kommentiert: »Und das segelt so hin – und das kommt auch mal an, und ein lieber Gott läßt sich nicht blicken« – was ich durch eine eher fragende Haltung ausdrücke. Doch geht es sofort mit dem dreisten Renommieren weiter, und ich stürze mich sogar noch tiefer

in die Nachahmung, die folgenden Jargonwendungen, wo sie mit tiefer Stimmlage verbunden sind, betont brustig singend, wie so ein alter Seebär. Am Schluß falle ich indes wieder aus dieser Rolle und weise mit leichten, glöckchenhaften Tönen auf das Mädchen, somit die Verstellung vergegenwärtigend. Der Refrain »Ja das Meer ist blau, so blau« wird mit all dem emphatischen Belkanto ausgestattet, dazu die Melodie auffordert; wobei ich an dem ständigen Rollentausch bis zum Schluß festhalte, indem ich die hohe Lage zart und kopfig, die tiefere hingegen dunkel und brustig singe.

Für die zweite Strophe ist das in der ersten aufgestellte Modell im wesentlichen gültig, weil sie textlich ähnliche Vorgänge – nur an anderen Beispielen – beschreibt. Die Ankündigung »Jetzt braucht da nur einmal ein Sturm zu kommen« spreche ich, die Haltung des Mädchens zeigend, das – wie es glaubt – von hoher Warte aus belehrt, fast pffiffig. In das folgende Melodram, das das Aufkommen des Sturms schildert, lege ich szenische Wirkung, indem ich die drei Leute, die darüber berichten, stimmlich ganz verschieden charakterisiere. Der letzte schreit entsetzt aus sich heraus, was er da Furchtbares sieht. Mit dem Einsatz des Gesangs gehe ich aber zu betonter Sachlichkeit über und erzähle wieder, fast unbeteiligt, damit die Vorhersicht über den Verlauf des Geschehens ausdrückend: So mußte ja alles kommen! Im zweiten Teil der Schlußstrophe erfolgt nun die Belehrung unverstellt: »Da hört man auf einmal keine großen Reden mehr, da sind sie auf einmal alle ganz klein«; mit wissendem Bedenken in der Stimme wird gemahnt, den Blick auf das Ende zu richten – ehe es zu spät ist. Dann werden härtere Töne angeschlagen: »Da wird ein Leben lang das Maul aufgerissen, und steht sowas dann vor Gottes Thron, dann wird in die Hosen geschissen« – ich singe die Stelle mit der Empörung, die das Heilsarmeemädchen empfinden mag, wenn sie so hartverpackte Sünder vor sich sieht.

## VII

»Um über die Modellszene nicht hinauszugehen, muß das Theater nur jeweils jene Technik entwickeln, durch welche die Emotionen der Kritik des Zuschauers unterworfen werden. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Zuschauer prinzipiell verhindert werden muß, gewisse Emotionen, die vorgeführt werden, zu teilen; jedoch ist die Übernahme von Emotio-

nen nur eine bestimmte Form (Phase, Folge) der Kritik. Der Demonstrant des Theaters, der Schauspieler, muß eine Technik aufwenden, vermittels der er den Ton des von ihm Demonstrierten mit einer gewissen Reserve, mit Abstand wiedergeben kann (so, daß der Zuschauer sagen kann: »Er regt sich auf – vergebens, zu spät, endlich« und so weiter). Kurz gesagt: der Schauspieler muß Demonstrant bleiben; er muß den Demonstrierten als eine fremde Person wiedergeben, er darf bei seiner Darstellung nicht das »er tat das, er sagt das« auslöschen. Er darf es nicht zur restlosen Verwandlung in die demonstrierte Person kommen lassen.«

(*Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters*, 16, 552 f.).

Mit dem Lied vom »Surabaya-Johnny« verhindert Halleluja-Lilian, daß der Gangsterboß Bill Cracker sich rechtzeitig zu einem mit seinen Kumpanen vereinbarten Coup einstellt und rührt ihn zu Tränen. Wieder benutzt sie ein Lied für ihre Absichten, und wieder entscheidet sie sich – ihre Gesittung und ihren Geschmack verleugnend – für eines, das sich recht deftig mitteilt, aber gerade deshalb bei dem, auf den es wirken soll, gut ankommt. Als Bill ihre Anregung, etwas zu singen, entsetzt von sich weist, beruhigt sie ihn, daß es nichts von der Heilsarmee, sondern etwas anderes sei, und wählt den *Surabaya-Johnny*. Sie hat damit Erfolg – der Zweck heiligt die Mittel.

Es ist also wiederum eine Verstellung, die sich hier vollzieht. Lilian »spielt« das Mädchen, das von seiner verratenen Liebe erzählt. Sie hat damit tiefe Wirkung auf ihr Gegenüber im Sinn: Der kaltblütige Gangster soll von Emotion so überwältigt werden, daß er Zeit und Raum vergißt. Sie drückt sich mit aller Hingabe aus, macht die Sache des Mädchens zu ihrer eigenen; aber gerade aus dem Überschwang tritt die Distanz hervor, der Ansatz zur Kritik. Der Zuschauer ist gewiß auch gerührt, andererseits aber durch soviel Liebeswahn und Sentimentalität zu einem Kopfschütteln gehalten. Die Liebe macht blind, und das Mädchen, von dem da gesungen wird, ist nicht sehend geworden; doch die Sängerin schaut dahinter, indem sie durch Übertreibung zum Widerspruch reizt, und vollends der Zuhörer.

Damit die gewünschte Wirkung (und zwar sowohl auf die Person auf der Bühne als auch im Publikum) eintritt, sollte das Mädchen mit möglichst innigen, naiven Zügen ausgestattet sein und sich dies im Gesang ausdrücken. Sie erzählt mit Bitternis über ihre Liebe, der sie doch weiter verfallen ist; sie wird von

Sehnsucht und Empörung zerrissen. Das teilt sich schon in der Musik mit – und die Interpretation sollte sich daran halten.

Ich beginne die erste Strophe, das vorgeschriebene »sehr ruhige« Blues-Tempo gut beachtend, auf eine nachdenklich-erzählende Weise, wobei in den mitgeteilten Erinnerungen Sehnsucht mitschwingt. Die erste Lüge des Seemanns, daß er bei der »Eisenbahn« arbeite, wird aber nüchtern herausgestellt; die Bedeutung, die ich in das höchst profane Wort lege, läßt zum ersten Male Ironie aufscheinen. Im zweiten Teil – und an den parallelen Stellen in den folgenden Strophen – sprudeln harte Anklagen heraus; die Faktur fängt die Empörung, zum Dreiertakt wechselnd und damit die Bewegung antreibend, in einem ziemlich pathetischen Stil ein, den ich noch überziehe. Am Schluß tritt aber Beruhigung ein, und das Mädchen wird sich bewußt, daß es unvermindert liebt; so lege ich in die Aufforderung »Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund!« (die gesprochen werden soll) sowohl den Gestus des Schmerzes (ich würde ihn ja gerne vergessen – aber ich kann nicht von ihm loskommen) als auch des Bittens (ach wenn er doch wenigstens ein bißchen netter wäre!).

Durch recht hohes Sprechen suche ich die rührende Naivität auszudrücken – die zu den kräftigen Worten komisch kontrastiert. Diese Interpretation gilt für alle Strophen, wobei nur zunehmend die Bitternis hervortritt (was den Umschlag in Liebe um so auffälliger macht) und im zweiten Teil der Schlußstrophe die Pathetik, unterstützt von der aufgewühlten Faktur, gleichsam überboten wird.

Der Einstieg in den Refrain erfolgt stets auf dieselbe Weise: Die Frage an den Surabaya-Johnny, warum er »so roh« sei, wird wie mit Verwunderung gestellt; wobei der Mann, beim Namen gerufen, eine Verstellung herausfordert und das Mädchen, mit brustigem Ton, sich gibt, als wäre es – wie er – ganz schön abgebrüht. Aber sie kann die Maske nicht lange bewahren und wird wieder sie selbst, sich ihm, mit hohem Sprechstimmchen, eröffnend und gleichzeitig flehentlich bittend »Mein Gott, und ich liebe dich so!« Diese Haltung wird nun beibehalten: Das Mädchen steht zu seiner Liebe, sie in aller Süße schildernd (Lotte Lenya setzt kurz vor Schluß eine genußvolle Fermate – was ich übernehme). Es ist nützlich, eine Überzuckerung anzustreben, damit die Penetranz hervortritt. Das Lied soll sich als eine Schnulze bekennen – damit der Hörer um so besser mit Kritik eingreifen kann.

## Anmerkungen

- 1 Walter Felstenstein, *Schriften zum Musiktheater* (Berlin, 1976), S. 373.
- 2 Leopold von Sonnleithner in: *Franz Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig, 1957), S. 153 f.
- 3 Ebd.
- 4 Sergej Oblaszow, *Mein Beruf* (Berlin, 1952), S. 78.
- 5 Lotte Lenya, *Das waren Zeiten!* In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 1 (Frankfurt, 1973), S. 333.
- 6 Bertolt Brecht, *Über die irdische Liebe und andere gewisse Welträtsel* (Berlin, 1974), Schallplattenbeilage.
- 7 Ernst Bloch, *Lied der Seeräuber-Jenny in der »Dreigroschenoper«*. In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 1 (Frankfurt, 1973), S. 291.
- 8 Ebd., S. 292.
- 9 Neueröffentlichung Eterna 33 = 820440.
- 10 Fritz Hennenberg, Rezension von Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*. In: *Brecht-Jahrbuch* (1977), S. 217.
- 11 Ernst Bloch, *Zur Dreigroschenoper*. In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 1 (Frankfurt, 1973), S. 288.
- 12 *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 1, S. 192.



Roland Jost (Karlsruhe)

*Panem et circenses?*

Bertolt Brecht und der Sport

## I

Brechts Interesse an Massensportveranstaltungen der zwanziger Jahre – vor allem an Boxen und Radrennen – ist ebenso bekannt wie seine Freundschaft mit dem deutschen Boxschwergewichtsmeister Samson-Körner. Die meisten Zeugnisse Brechts über den Sport stammen daher aus der Zeit zwischen 1920 und 1932 – ein Zeichen dafür, daß diese typische Zeiterscheinung, ihre Auswirkungen auf die Menschen und sich daraus eröffnende interpretatorische Perspektiven Brecht dazu anregten, mittels Literatur und Theater eigene Bewertungen abzugeben.

Brechts Beschäftigung mit dem Sport in seinen verschiedensten Erscheinungsformen ist gemäß seiner eigenen persönlichen und damit auch literarischen Entwicklung auf vielfältige Art und Weise in seinen Ausführungen festgehalten worden: sie reicht von der Begeisterung für den Kampfsport als Selbstzweck über die Ablehnung bürgerlicher Sportauffassung bis zur Propagierung des Sports auf der Bühne und mündet schließlich in eine Auffassung vom Sport als Mittel zur Erzeugung von Klassenbewußtsein.

Aufgrund dieser Vielfältigkeit muß die Aussage von Karl Schwarz über die Brechtsche Haltung dem Sport gegenüber als zu pauschal abgelehnt werden: »Damit [mit der Ablehnung des bürgerlichen Sportbetriebs] sieht Brecht den Sinn des Sports nicht in seinem Beitrag zur Erziehung des einzelnen Menschen, sondern in seinen Wirkungen bei der Stiftung sozialer Bezüge zwischen den Menschen.«<sup>1</sup> Schwarz berücksichtigt lediglich Brechts Ablehnung der bürgerlichen Sportwirklichkeit, die nur ein Aspekt im ganzen Komplex der Brechtschen Aussagen über den Sport ist, die einer differenzierteren Erörterung bedürfen.

Um Brechts Äußerungen über den Sport und seine Darstellung in Theater und Film im notwendigen historischen Kontext be-

trachten zu können, scheint es angebracht, zunächst kurz die Entwicklung des Massensports in den zwanziger Jahren ins Gedächtnis zu rufen, um vor diesem historisch-gesellschaftlichen Hintergrund Brechts ›Sporttheorien‹ zu durchleuchten, die keineswegs so widerspruchlos einheitlich sind, wie Ruprecht Erndal und Karl Schwarz glauben machen wollen.<sup>2</sup> War der Sportbetrieb in den vergangenen Jahrhunderten weitgehend ein Zeitvertreib Privilegierter (der Aristokratie und des Bürgertums), so konnte man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zunächst in den industriellen Ballungszentren Englands, dann in Deutschland, als deutliche Anzeichen beginnender Emanzipation der bisher vom bürgerlich-kulturellen Leben Ausgeschlossenen feststellen, daß auch die Arbeiterbewegung den Sport für sich ›entdeckte‹.

Der vorläufige Höhepunkt einer beginnenden Massensportbewegung und zugleich ein Indiz für wachsendes Selbstbewußtsein des Proletariats war 1893 die Spaltung der Sportorganisation und -bewegung in ein bürgerliches und sozialdemokratisches Lager. Die Arbeitersportbewegung verstand sich eindeutig als sozialistische Bewegung und als dritte Säule – neben den Gewerkschaften und politischen Arbeiterparteien – des proletarischen Kampfes gegen das Bürgertum. Während die Deutsche Turnerschaft (in der Jahn'schen chauvinistischen Tradition) auf die imperialistische Linie der wilhelminischen Ära einschwenkte und auch die SPD immer weiter von marxistischen Positionen abrückte, trat die Arbeitersportbewegung während der letzten Friedensjahre in eine immer stärkere Konkurrenz zur SPD, zog sich jedoch nach der Revolution von 1918 in ihrer Mehrheit wieder auf sozialdemokratische Positionen zurück. In der relativ freien Atmosphäre der Weimarer Republik gewann die Arbeitersportbewegung eine breite Massenbasis, verlor dabei jedoch immer mehr an revolutionärem Willen und Elan, was schließlich zu einer – von bürgerlichen Kräften begrüßten – Spaltung in eine sozialdemokratisch orientierte Mehrheit und eine kommunistische Minderheit in den Jahren 1928/29 führte. Heinz Timmermann schreibt dazu: »Anders als die rein politischen Organisationen des Proletariats konnten und wollten die sozialistischen Massenorganisationen der Arbeitersportler nicht primär in den politischen Tageskampf eingreifen, sondern ihren Mitgliedern zunächst nur die Möglichkeit der sportlichen Betätigung in eigenen Klassenorganisationen

geben, um sie damit zu Kämpfern für die Arbeiterklasse zu formen.«<sup>3</sup> Die Heranbildung und Schärfung des Klassenbewußtseins war – aus der Sicht der Beteiligten – das legitime und notwendige Interesse der Arbeitersportbewegung; dieses Interesse wurde in der Weimarer Republik allerdings nur von der kommunistischen Minderheit konsequent verfolgt, während es in der sozialdemokratisch orientierten Mehrheit durch reformorientierte systemerhaltende Zielsetzungen verdrängt wurde.

Die Arbeitersportler wandten sich auch Sportarten wie Schach, Segeln und Tennis zu, die bis dahin als typisch »bürgerlich« gegolten hatten, was nicht unbedingt als ein Zeichen von beginnender Verbürgerlichung der Arbeitersportbewegung zu werten ist, sondern den Willen des Proletariats dokumentiert, auch oder gerade im Bereich des Sports bisher von den anderen Schichten sorgsam gehütete Privilegien zu durchbrechen und wenigstens teilweise aktiv ins gesellschaftlich-kulturelle Leben einzugreifen. Der Sport hatte in der Arbeitersportbewegung die Funktion, gesellschaftliche Vorgänge – etwa das von der Arbeitswelt auf den Sport projizierte Prinzip der Leistung und Konkurrenz – bewußtzumachen und durch gemeinsame Übungen, Aufmärsche, Demonstrationen das Erleben von Solidarität zu ermöglichen. Mit gewissen Abstrichen galt dies auch für die sozialdemokratisch orientierte Mehrheit der Arbeitersportler. Die Solidarität mußte als Ausgangspunkt für den Kampf des Proletariats um seine materiellen Interessen dienen; schließlich konnten die Arbeitersportverbände nicht viel mehr als ein »gesellschaftlicher Hebel der politischen Organisationen der Arbeiterklasse« sein.<sup>4</sup>

Aber auch Geschäftstüchtige erkannten die Zeichen der Zeit und versuchten, das erwachende Interesse der Massen am Sport in profitable Bahnen zu lenken. Dazu dienten dem Bürgertum die Profitveranstaltungen des Boxsports und der Sechstagerennen, die in den zwanziger Jahren eine immer größere Ausbreitung erfuhren. Diese Veranstaltungen, die von Managern und Funktionären der bürgerlichen Sportorganisationen initiiert wurden, sollten ebenfals »solidarisieren«, jedoch in einem anderen Sinn: Getragen von den Hauptstützen der bürgerlichen Sportideologie – von Individualismus, Konkurrenz und Profit – stellte man Berufsgladiatoren in die Arenen und verkaufte das Sportspektakel den Tausenden passiver Zuschauer als sinnvolle, weil politisch ungefährliche Freizeitgestaltung. Daher ist es Geschichtsklitterung,

von *der* Massenbewegung des Sports in der Weimarer Republik zu sprechen, weil sich die bürgerliche Massensportbewegung (als Spiegelbild der herrschenden politischen Verhältnisse) und Teile der Arbeitersportbewegung als Antinomien gegenüberstanden und den Sport von verschiedenen Interessen aus betrachteten und anwandten. Diese realen Gegensätze müssen bei der Betrachtung – auch der literarischen – des Sports erhalten bleiben. Mit dieser Gegensätzlichkeit in der Wirklichkeit des Sportbetriebs sah sich auch Brecht konfrontiert, wie zu zeigen sein wird.

## II

»Kurz: ich bin gegen alle Bemühungen, den Sport zu einem Kulturgut zu machen, schon darum, weil ich weiß, was diese Gesellschaft mit Kulturgütern alles treibt, und der Sport dazu wirklich zu schade ist. Ich bin für den Sport, weil und solange er riskant (ungesund), unkultiviert (also nicht gesellschaftsfähig) und Selbstzweck ist« (20, 28).

Ursache dieser Polemik Brechts gegen den Sport als bürgerliches Kulturgut ist seine Ablehnung des Bürgertums als kulturtragender und -diktierender Klasse insgesamt, die versucht, auch den Sport für sich zu vereinnahmen. Brechts Kritik richtet sich gegen eine Etablierung des Sports im Sinne einer Hygieneeinrichtung, wie es die bürgerlichen Wissenschaftler fordern: »Hygiene ist vorteilhafter als Medizin. Turnlehrer sind rentabler als Ärzte« (20, 28). Der Utilitarismusgedanke bezüglich des Sportbetriebs als Mittel zur Hygiene bedeutet, ihn unter dem Aspekt der Funktionalität in geordnete, kontrollierbare Bahnen zu lenken und ihn damit für das Bürgertum attraktiv zu machen: »Wenn der Sport nur laut und lange genug *Hygiene* brüllt, wird er schon gesellschaftsfähig werden« (ebd.). Für Brecht fängt deshalb der eigentliche Sport erst dort an, »wo er längst aufgehört hat, gesund zu sein« (20, 27). Ja, er unterstreicht seine Meinung mit einem treffenden Beispiel: »Ich glaube nicht, daß Lindbergh sein Leben durch seinen Ozeanflug um zehn Jahre verlängert hat« (20, 29).

Auch die Körperertüchtigung an den Schulen, die eine Erhöhung der geistigen Kapazität zur Folge haben soll, habe mit dem Sinn des Sports nichts gemeinsam, behauptet Brecht, da Leibesübungen unter diesen Voraussetzungen nur Mittel zum Zweck seien und schon der Zweck selbst, nämlich das bessere Grie-

chischlernen, höchst fragwürdig sei (20, 27). Sport müsse aus Freude an der Bewegung getrieben werden und dürfe keineswegs als Ausgleich für geistige Arbeit gelten; denn zu behaupten, ein kranker Körper könne keine besonderen geistigen Leistungen vollbringen, sei höchst fragwürdig. Sportliches Training für »Geistesarbeiter« erübrige sich daher, schreibt Brecht. »Etwas anderes ist es natürlich mit ungeistigen Arbeitern, wie etwa Schauspieler, die körperliches Training nötig haben, da ihre falsche Auffassung vom Theaterspielen sie zu ungeheuren Kraftleistungen zwingt«, heißt es an der gleichen Stelle (20, 27). Die Schauspieler des bürgerlichen Theaters werden ihrer Aufgabe und Rolle nur gerecht, wie Brecht erklärt, indem sie sich als Repräsentanten der bürgerlichen Kultur die bürgerliche Auffassung vom Sport als körperlichem Ertüchtigungsmittel zu eigen machen und diese Betrachtungsweise auf ihr ungeistiges, weil affirmatives Theaterspielen übertragen.

Ein weiterer Kritikpunkt Brechts an der Sportwirklichkeit der zwanziger Jahre ist »der wissenschaftliche Fimmel« (20, 29), der sich ausgebreitet habe und mit dem man versuche, aus dem Sport eine ›Kunst‹ zu machen. Brecht führt als Beispiel dafür das Punkteverfahren im Boxsport an, das im Grunde sportfeindlich sei, da »ein Boxer, der seinen Gegner nicht niederschlagen kann, ihn natürlich nicht besiegt« hat (ebd.). Hier zeigt sich Brechts unverhohlene Sympathie für den unzivilisierten Kampf, der erst dann zu Ende sein sollte, wenn der Gegner als sichtbares Zeichen seiner Niederlage ausgezählt worden ist. Allerdings wäre in diesem Zusammenhang zu fragen, ob es gerechtfertigt ist, wenn Brecht behauptet: »Je weiter sich der Boxsport vom K.o. entfernt, desto weniger hat er mit wirklichem Sport zu tun« (ebd.). Bei aller Distanz zum Expressionismus, die Brecht zugebilligt werden muß, ist eine derartige Aussage inhaltlich doch eine typisch expressionistische. Die Haltung der Expressionisten, wenigstens in Teilbereichen der bürgerlichen Gesellschaft den sich von Technik und Zivilisation befreienden Menschen entdecken zu wollen, unterstützte eindeutig die euphorische Befürwortung von Massensportveranstaltungen, vor allem des Kampfsports. Angesichts der vor allem von den Marxisten aufgezeigten historischen Entwicklung, nämlich daß die Unterdrückten den Kampf gegen ihre Unterdrücker 1918-19 nicht siegreich beenden konnten, da ihr revolutionärer Wille zur Befreiung durch die Führer

der Sozialdemokratie in reformistische Bahnen gelenkt wurde, ist es nicht verwunderlich, daß einige Expressionisten (und auch Brecht) im Sport, vor allem im Kampfsport, die Möglichkeit eines »echten« Sieges sahen, der auch für die Zuschauer sichtbar werde. Die Metaphorik des Brechtschen Beispiels eines Boxers, der, um siegen zu können, seinen Gegner niederschlagen müsse, läßt sich in diesem Zusammenhang konkretisieren: Das Proletariat kann das Bürgertum nur dann besiegen, wenn es ihm den »politischen K.o.« versetzt, das heißt, wenn es die bürgerliche Klasse von den Schalthebeln der Macht, sowohl den ökonomischen als auch den kulturellen und politischen, verdrängt und ihr ein »Wiederaufstehen« – im Sinne einer Konterrevolution – unmöglich macht. Da die politische Realität – die gescheiterte Revolution von 1918 – diesen K.o. ausschloß, dokumentiert Brechts Haltung zum sportlichen Kampf zu diesem Zeitpunkt – etwa 1925 – einen politisch motivierten Rückzug ins vermeintlich Unpolitische.

Brechts Haltung, gegen einen Sport in den Händen des Bürgertums zu polemisieren und zu versuchen, ihn als Selbstzweck zu propagieren, ist angesichts der gesellschaftlichen Realität höchst fragwürdig. Das Individuum, das in einer »stillen Ecke« seine gymnastischen Übungen absolviert, wird sportliche Aktivität sicher als Selbstzweck betrachten. Derjenige, der sich einem (bürgerlichen) Sportverein anschließt, der wie ein Boxer schon von der Sportart her Wettkämpfe bestreitet und dies noch öffentlich vor einem Publikum tut, wird zwangsläufig mit Regeln, Normen und Erwartungen konfrontiert, die aus der bestehenden Gesellschaft stammen und denen er sich nicht entziehen kann. Schließlich sind »Religion, Familie, Staat, Recht, Moral, Wissenschaft, Kunst etc. nur *besondere* Weisen der Produktion und fallen unter ihr allgemeines Gesetz.«<sup>5</sup> Dies gilt dann auch für den Sport, der sich in einem gesellschaftlichen Rahmen vollzieht. Aus solcher Sicht wird Brechts Bekenntnis zum Sport als Selbstzweck zumindest teilweise perspektivlos (vor allem hinsichtlich der von ihm mit größter Sympathie bedachten Sportart, dem Boxen) und kann nur aus der politischen Selbsteinschätzung erklärt werden, die Brecht von sich gab: »1918 war ich Soldatenrat und in der USPD gewesen. Aber dann, in die Literatur eintretend, kam ich über eine *ziemlich nihilistische* Kritik der bürgerlichen Gesellschaft nicht hinaus.«<sup>6</sup> Die hier erwähnten Äußerungen Brechts

über den Sport, die um die Mitte der zwanziger Jahre entstanden, müssen zwar vor dem Hintergrund einer derartigen Selbsteinschätzung gesehen werden, dürfen jedoch nicht aus dem zeitgeschichtlichen Rahmen gelöst und als *die* Aussagen Brechts über den Sport betrachtet werden<sup>7</sup>; denn seine Haltung änderte sich maßgeblich, wie noch zu sehen sein wird.

Dennoch bleibt festzustellen, daß Brecht zwar nicht, wie einige Expressionisten, den neuen Menschentypus in der Sportarena entdeckt zu haben glaubte, sich jedoch mit dem Aufzeigen von Widersprüchen innerhalb der kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft angesichts des realen Sportbetriebs begnügte und, als idealistisch-expressionistische Komponente dieser Betrachtungsweise, den sportlichen Kampf als Möglichkeit einer Betätigung im politischen und kulturellen Freiraum zu propagieren trachtete.

### III

»In einen Meisterschaftskampf sollte einer [ein Boxer] hineingehen wie ein Verkäufer in seinen Laden. Verkauft er was, gut. Verkauft er nichts, gibt es noch einen Ladenbesitzer für die schlaflosen Nächte« (11, 118).

Mit diesen Sätzen, die ein Profiboxer in der »lehrreichen Geschichte« über einen seiner »Kollegen«, nämlich Freddy Meinke, äußert, wird ein zentraler Gedanke aus der Erzählung *Der Kinnhaken* aufgegriffen, der den Sportbetrieb der zwanziger Jahre charakterisiert: Der Sportler, in diesem Falle ein Boxer, wird nicht als *homo ludens*, sondern als Mensch der Arbeitswelt vorgestellt. Mit dem Beispiel des Verkäufers werden Strukturen des Arbeitsbereiches auf den Sport übertragen. Der Boxer als Profi verkauft seine Arbeitskraft im Ring, er sichert sich durch Siege, die seine »Arbeitsleistungen« sind, die Existenz und hat einen Arbeitgeber in Person des Veranstalters, der ihm die Gegner besorgt. Das Beispiel verweist gleichzeitig auf ein Nicht-Identifizieren-Können des Boxers mit seinem Tun, das dadurch den Charakter einer entfremdeten Arbeit erhält. Der Kampf um die Meisterschaft, die zum zwischen den Gegnern ausgehandelten »Produkt ihrer Arbeit« wird, vollzieht sich nicht mehr als Möglichkeit der Selbstverwirklichung in Eigenverantwortlichkeit der Beteiligten, sondern vor dem Hintergrund eines Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber. Siegt der

Boxer, gut. Verliert er im Ring, gibt es noch einen Veranstalter für die schlaflosen Nächte. Zu ergänzen bliebe noch: Verliert ein Boxer zu oft, sinkt sein Marktwert, und der Veranstalter sucht sich einen neuen profitablen Kämpfer (analog dazu: Verkauft ein Verkäufer zu oft nichts, sucht sich der Ladenbesitzer einen neuen Verkäufer).

Das Motiv der materiellen Existenz durchzieht die gesamte Kurzgeschichte, so auch, wenn Meinke sich vor dem Meisterschaftskampf ein Motorrad auf Abzahlung und einen Hausstand anschafft. Aufgrund der eingegangenen Verpflichtungen gerät er in Zugzwang: er muß diesen entscheidenden Kampf gewinnen, um nicht alles in Frage zu stellen. Sport erscheint also als Voraussetzung zu bürgerlicher Existenzgründung und -sicherung. Wenn der Erzähler der Geschichte daraufhin warnt: »Aber ich sage Ihnen, Herr, wenn von etwas zuviel abhängt, dann ist die Sache schon faul« (ebd.), dann bedeutet dies im konkreten Fall des Freddy Meinke, daß der Bereich des Sports durch die bürgerliche Gesellschaft pervertiert zu sein scheint, indem man das Profitum förderte und damit die betroffenen Sportler unter das Diktat von Angebot und Nachfrage, Preis und Profit stellte, dem sie sich dann, wie Meinke, kaum noch entziehen können. Nur als Profi kann Meinke in diese Situation gelangen; er ist bis in die Leistungsspitze des Profisports vorgedrungen und damit zur »öffentlichen Person« geworden, das heißt, er steht im Rampenlicht der Öffentlichkeit, der Zuschauer und Fans und muß, gemäß dem Selbstverständnis einer bürgerlichen Leistungsgesellschaft, in dieser Funktion ein bestimmtes Sozialprestige zur Schau stellen. Diesem Anspruch erliegt Meinke, und er verliert den Kampf, weil er zuvor den Kampf gegen sich selbst verloren hat, wie noch unten auszuführen sein wird.

Den Beinamen »Der Kinnhaken« hatte Meinke sich durch seine mit ungewöhnlicher Härte geführten Kämpfe erworben, die er stets mit einem K.o. beendet hatte. Die Härte, die sich in seinem Durch-den-Gegner-Hindurchschlagen äußert, dokumentiert Meinkes Willen, sich durchzusetzen, zu siegen, und er offenbart seinen Freunden das Erfolgsgeheimnis, das lediglich »eine Folge von Sichzusammennehmen« sei (11, 117). Das »Sichzusammennehmen« ist jedoch nicht nur eine Frage der Konzentration auf das Kampfgeschehen, sondern auch der Überwindung von Angst und Zweifel und des Parteiergreifens für eine Sache.



Das Motiv des Kampfes erscheint ebenso im Fragment *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*. Dort sind es die Sozialisationsbedingungen, die den Helden der Geschichte, Samson-Körner, zum täglichen Kampf um die Existenz nötigen. Dieses anfängliche Kämpfenmüssen führt, wie ich meine, in folgerichtiger Konsequenz als Ergebnis eines Lernprozesses Samson-Körner an das berufsmäßige Kämpfen als *eine* reale Möglichkeit der materiellen Existenzsicherung heran.

Mit der Wende in *Der Kinnbaken*, die sich schon in Meinkes Eingehen auf finanzielle Verpflichtungen andeutete und sich dann in seiner Niederlage im Ring manifestiert, wird das Motiv des Kampfes um eine ideelle Dimension erweitert, nämlich als Meinke mit sich kämpft, ob er wenige Minuten vor dem Kampf noch Bier trinken könne oder nicht:

»Ich glaube, er war mit seinem Kampf gegen sich selbst ziemlich zu Ende. Es war ihm ganz unerträglich, daß er hier sitzen sollte und nichts trinken durfte, weil irgend etwas davon abhing, daß er nicht schlapp machte, und daß er doch Lust hatte, diese Typhuslache in sich hineinzubekommen, und zu schwach war, es einfach zu tun, wonach ihn unvernünftigerweise gelüstete, und daß er sich vor allem ärgerte, daß er diese Unvernunft hatte« (II, 119).

Der Kampf gegen sich selbst, der für Meinke auf seinem Weg zur Leistungsspitze eine erfolgbringende Selbstverständlichkeit war und aus dem »Sichzusammennehmen« bestanden hatte, endet nun mit einer Niederlage, weil Meinke »eine schlechte Meinung von sich bekommen hatte« (II, 120). Somit vollzieht sich der Kampf im Ring für den Boxer nicht mehr als lustvolles Sportereignis, als Erlebnis eines vergnüglichen Kampfes um seiner selbst willen, sondern als Abhängigkeit von einer Verpflichtung sich und anderen gegenüber, die eben jene »schlechte Meinung« erst ermöglichte. Auch Meinkes Unvernunft als zweite Ursache der »schlechten Meinung« konnte erst in dem Augenblick bedeutungsvoll werden, als zuviel von ihr abhing: erst im (Meisterschafts-)Kampf des Berufsboxers werden unvernünftige Handlungsweisen als echte Störfaktoren eines reibungslosen Ablaufs einer Veranstaltung betrachtet, an der Publikum, Veranstalter und die Sportler mit hohen Erwartungen – auch finanzieller Art – teilnehmen. Die Meinung des die Geschichte Erzählenden verdeutlicht das Dilemma Meinkes, wenn er philosophiert: »Ein Mann soll immer das tun, wozu er Lust hat. Nach meiner

Ansicht. Wissen Sie, Vorsicht ist die Mutter des K.o.« (ebd.). Im Fall Meinkes konnte die Vorsicht nur deshalb entstehen, »weil irgend etwas davon abhing, daß er nicht schlapp machte«, weil der Kampfsport der Vernunft im Sinne eines Taktierens mit persönlichen, spontanen Willensäußerungen unterworfen wurde und damit nicht mehr seine – im Brechtschen Sinne – ursprüngliche Funktion erfüllt.

Ein weiterer Aspekt ist in den »Geschichten« noch zu berücksichtigen, der auch im Zusammenhang mit dem oben Dargestellten und damit der Absage Brechts an den Sport in den Händen des Bürgertums steht: die in *Der Kinnhaken*, *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* und *Herr Keuner und Freiübungen* auffallende gelegentliche Ironisierung des Sportbetriebs durch Brecht. Damit wird der Bereich des Sports relativiert, einer Heroisierung und Leistungsmystifizierung enthoben und von Brecht bewußt den bürgerlichen Sportideologen entgegengehalten, die sich darin befeißigen, den Sport zu einer ernsten, weil geschäftsträchtigen Angelegenheit zu machen. Brechts Ironie soll an einem Beispiel aus *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* verdeutlicht werden. Als im Gefängnis Karten gespielt werden und der Aufsichtsbeamte als Partner Samson-Körners vorgestellt wird, heißt es hier: »Er [der Aufseher] war sehr dick und ziemlich krank und brauchte etwas Bewegung auf Verordnung des Arztes und mußte daher etwas Karten spielen« (11, 127). Diese Auslassung Brechts über die Möglichkeit, Sport zu treiben, mußte dem Bürgertum banal erscheinen. Sie macht deutlich, daß der Sport, trotz allem Anspruch, in der bürgerlichen Praxis kein Kulturgut, das heißt nichts das Alltägliche Übersteigendes ist. Darüber hinaus zeigt sich, daß jene Bewegungsverordnung für Patienten mit zu großem Leibesumfang – ein Aspekt des bürgerlichen Hygieneverständnisses, der heute unter die Rubrik »Kurative Sportmedizin« fallen würde – von Brecht als Entfremdung entlarvt wird. In ähnlicher Weise wird sportliche Betätigung in *Herr Keuner und Freiübungen* vorgeführt, wenn ein Freund Herrn Keuner erzählt, daß er sich durch das Abernten eines Kirschbaumes und das dadurch bedingte Umherklettern im Baum gesundheitlich besser fühle. Keuner fragt daraufhin, ob der Freund die Kirschen auch gegessen habe, »und im Besitz einer bejahenden Antwort sagte er: ›Das sind dann Leibesübungen, die ich auch mir gestatten würde« (12, 400). Man sieht, nach Brecht ist auch das Kirschen-

essen ein Sportereignis, das zumindest die Tätigkeit und – nicht zu vergessen – die Technik des Kauens erfordert!

#### IV

Standen in den vorangegangenen Abschnitten Äußerungen Brechts über Sportler und Sportveranstaltungen im Mittelpunkt der Betrachtungen, so soll nun ein weiterer Aspekt in den Vordergrund treten: Brechts Einschätzung des Sportpublikums.

Im 1920 entstandenen Fragment *Das Theater als sportliche Anstalt* distanziert sich Brecht zunächst von der expressionistischen Theatertheorie und -praxis. Diese »neuen Leute«, behauptet er, hätten das traditionelle Theater nicht entscheidend verändert, sie hätten aus den Hörsälen für Biologie und Psychologie lediglich Tempel gemacht, an die sie rote Plakate geklebt hätten (15, 48). Die roten Plakate als Aushängeschild des Fortschritts symbolisieren die Sympathie der Expressionisten für die Unterdrückten, die Randgruppen der bürgerlichen Gesellschaft, denen sie die Befreiung verkünden und versprechen sollten:

»Und dann kamen die guten Leute aus ihren Geschäften, ihren Kämpfen um Eier, Geliebte und Ehren, in ihren besten Anzügen, und dann standen sie *selber* auf den Kanzeln und schrien, der Mensch müsse sich erneuern« (ebd.).

Aber sie, die Expressionisten, die selbst zum größten Teil dem Kleinbürgertum angehörten, schrien eben nur noch Erneuerung – ein verbaler Kraftakt, der bedeutungslos bleiben mußte, solange nicht die Institution selbst, das Theater, mit in die Erneuerung einbezogen wurde. Auch das Publikum und seine Haltung zum Theater konnten auf diese Weise nicht erneuert werden, da es sich, wie Brecht erklärt, in traditioneller Manier, ohne viel zu verstehen, ruhig verhalte, danach das Theater verlasse, um es dann nicht wieder zu betreten. In einer solchen Situation, in der noch die »Tempelidee« herrsche, blieben alle neuen Ideen notwendig wirkungslos (15, 49). Brecht erinnert deshalb an den Zirkus, dessen Jubel- und Wettatmosphäre die richtige Haltung der Zuschauer zum Gezeigten provoziere. Im Zirkus, der fern jeder Plüschsessel-Ideologie vor allem Akrobatik, also »guten Sport«, zeige, werde das Publikum emotional gefordert und

reagiere entsprechend. »Das konnten sie nicht in der Kirche« heißt es höhnisch (15, 48). Das neue Theater, das eben nicht mehr an die Kirchenatmosphäre erinnern dürfe, müsse sich den Zirkus zum Vorbild nehmen, denn dort »schauen [die Leute] zu, wie es mit einem Mann gut geht oder abwärts, wie er unterdrückt wird oder wie er Triumphe feiert, und sie *erinnern sich an ihre Kämpfe vom Vormittag*« (15, 49). Das Theater soll also nach Brecht nicht nur emotionales Engagement im Sinne von Heiterkeit und Geschrei erzeugen, sondern auch die Ratio des Publikums ansprechen. Die Erinnerung an »die Kämpfe vom Vormittag« bedeutet, den konkreten Bezug zur Wirklichkeit herzustellen, zu den Kämpfen um die Existenz, die eben in der bürgerlichen Gesellschaft – schon aus der Sicht des jungen Brecht – Klassenkämpfe sind. Jetzt wird verständlich, wenn Brecht, der ein neues Theater will, behauptet: »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum« (15, 81). Dieses Publikum, so Brecht in *Mehr guten Sport*, wisse, was es wolle und was es zu erwarten habe, wenn es die Stadien betrete. Für das heutige Theater könne dies nicht behauptet werden, da es unter anderem keinen Spaß mehr am Bühnengeschehen biete. Im Hinblick auf solche Institutionen heißt es: »Es gibt hier keinen ›guten Sport‹« (15, 83). Die emotionale Teilnahme und das fachliche Beurteilungsvermögen des Sportpublikums sind Aspekte, die, wie Brecht meint, auch für das heutige Theaterpublikum vonnöten wären. Aufgrund des Engagements der Zuschauer im Stadion besteht ein enger Kontakt zwischen Publikum und dem Geschehen in der Arena. Die Kämpfe auf der Aschenbahn oder im Ring packen den Zuschauer und ermuntern ihn zu einem kritischen Urteil über das Gesehene. Nach Brecht müsse Ähnliches auch für das Theater gelten, wenn er erklärt: »Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. Unser Theater ist also ein Nonsens« (ebd.).

Brecht versuchte, diese Erkenntnis auch in die Theaterpraxis umzusetzen, wie das Drama *Im Dickicht der Städte* beweist. In seinen Vorbemerkungen zu diesem Stück bezieht Brecht Stellung zum sportlichen Kampf, der das gesamte Geschehen durchzieht:

»Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen dem Untergang einer Familie bei, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerschlagen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen

Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish« (1, 126).

Brechts Absicht, den Ringkampf als »unerklärlich« zu bezeichnen, wird verständlich, wenn man eine seiner späteren Aussagen über dieses Drama heranzieht: »Hier wird Sport als Passion einfach den für das Theater schon zur Verfügung stehenden Passionen angereicht.«<sup>8</sup> Der Kampfsport als Passion, dessen Motive in den Hintergrund zu treten haben, wird von Brecht bewußt den im bürgerlichen Theater dargestellten Kämpfen um Frauen usw. gegenübergestellt und soll den Zuschauer zum unparteiischen Urteil über die Gegner und das Geschehen anregen; damit soll eine Identifizierung des Publikums mit der Handlung oder einer Person verhindert und, durch die Unparteilichkeit, der Weg zu einer kritischen Distanz gegenüber dem Bühnengeschehen eröffnet werden.

Für Brecht gibt es keine Erklärung des Sports, die sich aus einer rationalen, wissenschaftlichen Begründung ableiten ließe, sondern nur die Freude am Kämpfen. Damit tritt er in Gegensatz zur bürgerlichen Auffassung vom Sport, wie schon gezeigt wurde.

»Die Handlungsweise der Menschen unserer Zeit, die, wenn auch unvollständig, in manchem Zeitungsbericht zum Ausdruck kommt, ist durch alte (oft der Literatur entlehnte) Motive nicht mehr erklärbar.«<sup>9</sup>

Auch dieses Zitat legt nahe, daß Brechts »guter Sport«, den er auf der Bühne vorführen will, nicht in die übliche bürgerliche Theorie von Theater und Gesellschaft zu integrieren ist. Er wollte einen den traditionellen Rahmen überschreitenden Kampf zeigen, der die Perspektive auf eine andere, zukünftige Zeit und Gesellschaft eröffnen kann:

»Einen so idealen Kampf, wie man ihn in dem Stück ›Im Dickicht der Städte‹ sehen kann, wird man vorerst nur im Theater, in der Wirklichkeit erst in fünfzig Jahren haben können.«<sup>10</sup>

Einen derartigen Kampf soll es also erst geben können; wenn die wichtigste geschichtliche Auseinandersetzung der Menschheit, der Klassenkampf, ausgefochten sein wird. Der Sport als Selbstzweck, als Passion, erhält dann seine Berechtigung im gesellschaftlichen Rahmen, während er zum augenblicklichen Zeitpunkt als »guter Sport« nur außerhalb des Einflusses der bürgerlichen Klasse existieren kann.

Auch die Aufforderung Brechts an den Zuschauer, sein eigent-

liches Interesse auf das Finish des Kampfes zu richten, muß im Zusammenhang mit den theoretischen Äußerungen über den Sport verstanden werden: Das Ende ist der K.o., der durch Shlinks Selbstmord symbolisiert wird. Der Kampf wird demnach nicht mit einer »Punktwertung« beendet, sondern durch einen – im Brechtschen Sinne – »echten« Sieg, der seine bekannte Auffassung vom Kampfsport auch auf der Bühne vergegenwärtigt.

Dennoch bleibt der Bereich des Kampfsports in diesem Drama problematisch. Einerseits spricht Brecht vom »idealen« Kampf oder wenigstens der Motivation, ihn zu führen, andererseits spielt sich dieser Kampf unter Einbeziehung von Existenz und Familie der beiden Gegner, Garga und Shlink, ab, erinnert also an die Realität von Klassenkämpfen und kann somit nicht als total »unerklärlich« betrachtet werden.<sup>11</sup> Hier soll jedoch auf eine weitergehende Interpretation des Dramas verzichtet werden, da sie den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde. Dennoch läßt sich zusammenfassend sagen, daß zwei wesentliche Aspekte der Brechtschen »Sporttheorie« im *Dickicht*-Stück sichtbar werden: erstens die Absicht, einen »frischen Wind« ins Theater zu bringen, nämlich den »guten Sport«, der einem sich beteiligenden und sachverständigen Publikum vorgeführt wird; zweitens bestätigt sich durch das Adjektiv »unerklärlich« und vor allem durch das Ende des Kampfes Brechts Auffassung vom unzivilisierten, nicht-bürgerlichen, das heißt mit aller geforderten Härte geführten sportlichen Kampf.

An dieser Stelle soll eine weitere Differenzierung vorgenommen werden, die sich aus der bisherigen Erörterung über Brecht und den Sport ergibt: Einerseits stellt Brecht die verzerrte Wirklichkeit des (Profi-)Sports in der kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft bloß, plädiert also für den Sport als Selbstzweck, der sich nicht dem politischen und kulturellen Diktat des Bürgertums beugen dürfe und vom Einzelnen aus Spaß getrieben werden solle; andererseits benutzt er ihn in seiner Theatertheorie und -praxis als Mittel zur Darlegung seiner Vorstellungen vom »neuen« Theater und weist in der Darstellung von sportlichen Kämpfen auf der Bühne auf die realen, materiellen Kämpfe der Zuschauer hin, die sie täglich in der Gesellschaft führen. Für den Sportler selbst soll also die körperliche Betätigung Selbstzweck sein und wird aus dieser Sicht dem Zuschauer nahegebracht, für

das Publikum jedoch hat der »gute Sport« als Bestandteil des »neuen« Theaters auch politische Bedeutung, da er Brechts Kritik am bürgerlichen Theater und an der bürgerlichen Gesellschaft offenbart.

## V

Über den Film *Kuhle Wampe* ist einmal behauptet worden: »Die revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist das Programm des Werkes, das zu Recht als Beginn des sozialistischen Realismus im deutschen Film angesehen wird.«<sup>12</sup> Dem ist durchaus zuzustimmen. Darüber hinaus bleibt jedoch festzustellen, daß dieser Film die weitestgehende Auseinandersetzung Brechts mit dem Sport darstellt.

Schon die ersten Szenen lassen sportliche Problematik erkennen. Die Jagd mehrerer junger Arbeitsloser auf dem Fahrrad nach Arbeit hat Wettkampfcharakter, wobei der Schnellste, das heißt der Sportlichste, die besten Chancen hat, zu siegen und die ausgeschriebene Stelle zu erhalten. Der Wettkampf vollzieht sich nicht als vergnüglicher Zeitvertreib, sondern als Kampf um die Existenz und ist damit an die reale materielle Situation der Betroffenen gebunden. Allerdings zeigt sich hier der Wettkampf noch als Kampf aller gegen alle, als an die Ideologie der bürgerlichen Leistungsgesellschaft angepaßte Auseinandersetzung von Individuen untereinander, die, wie im Film gezeigt, ohne Perspektive bleibt: keiner der Beteiligten kann seine Schnelligkeit in einen greifbaren Erfolg ummünzen, da die Stelle schon besetzt ist.<sup>13</sup>

Im weiteren Verlauf des Films wird die hoffnungslose Situation des Proletariats in den zwanziger Jahren gezeigt: der Selbstmord des jungen Arbeitslosen Bönike, die von Gerichts wegen angeordnete Exmittierung der Familie Bönike, der Umzug der Familie in die Zeltstadt »Kuhle Wampe«, die Freundschaft Anni Bönikes mit Fritz und deren Verlobungsfest.

Die Zeltstadt, deren Bewohner den ärmsten Teil des Proletariats repräsentieren, der mangels finanzieller Potenz in provisorische Behausungen ausweichen mußte, ist kein Hort von Solidarität und Klassenbewußtsein, sondern offenbart in desillusionierender Eindrücklichkeit einen kleinbürgerlichen Lebensstil, wie das etwa im V. Akt deutlich wird, wo eine Verlobungsfeier in

Form eines wüsten Saufgelages am Zuschauer vorüberzieht. Es gibt dennoch gelegentlich Hinweise auf eine andere, bessere Zeit, so im Frühlingslied des VII. Aktes, wenn es in den Schlußversen heißt: »Und es gebiert die Erde das Neue / Ohne Vorsicht.«<sup>14</sup> Hier deutet sich eine Perspektive für den Zuschauer an, die als Aufforderung zu verstehen ist, es der Natur gleichzutun, ihre Gesetze zu erkennen und selbst die Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung zu erfassen und aktiv (eben ohne Vorsicht) anzuwenden, in daraus resultierender Konsequenz die Revolution zu wagen. Es ist die Aufforderung, aus der Natur zu lernen, menschliches Denken ihren Gesetzen anzupassen, um die Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Entwicklung zu erfassen und in die Geschichte einzugreifen.

»Für ›Kuhle Wampe‹ ist die Darstellung der elenden Lebensbedingungen des Proletariats nicht Ziel, sondern Voraussetzung einer umfassenden kritischen und mobilisierenden Interpretation.«<sup>15</sup> Brecht liefert mit dem 3. und 4. Teil des Films selbst die Interpretation, mit der er die oben angedeutete Perspektive konkretisiert. Zunächst steht die Vorbereitung eines Sportfestes der Arbeitersportbewegung im Vordergrund. Es werden Flugblätter verteilt, die auf das bevorstehende Ereignis verweisen, und, für den Zuschauer deutlich sichtbar, im Hintergrund an der Wand einer Holzbaracke hängen agitatorische Losungen, die unmißverständlich anzeigen, daß es sich nicht um ein bürgerliches Sportpektakel handeln wird: »Werdet Arbeitersportler« und »Arbeitersportler bekämpft Rekordwahn«.<sup>16</sup> Brecht hat diesen Film mit 4000 Angehörigen der kommunistischen Arbeitersportbewegung gedreht und damit seine eigene Parteilichkeit ebenso dokumentiert wie jene Sportler, die mit der Aufforderung zur Bekämpfung des Rekordwahns in Gegensatz zur bürgerlichen Sportbewegung traten.

Am Beginn der proletarischen Sportkämpfe stehen das *Solidaritätslied* und das *Sportlied*, die beide eine Aufforderung für die Arbeiter sind, sich selbstbewußt zu solidarisieren, und dem Einzelnen verdeutlichen, daß er es ist, dem die Straßen und die gesamte Welt gehören,<sup>17</sup> daß er es ist, der die materiellen Werte schafft und das Siegen lernen kann und muß.

Der Sport ist Mittel zum Zweck geworden; er macht Spaß, weil er für wenige Stunden »aus den zermürbenden Kämpfen um das Notwendigste«<sup>18</sup> herausführt und gleichzeitig durch das Erlernen



von Solidarität und Kampf die Perspektive auf den notwendigen politischen Kampf des Proletariats um seine Interessen eröffnet. Deshalb ist dieser Film, vor allem aufgrund der verschiedenen Lieder, mehr als nur mechanistisches Abbild, weil er die Widersprüche zwischen politischer Realität und dem geschichtlichen Anspruch des Proletariats mittels der Sportwettkämpfe aufdeckt und dadurch erst die Möglichkeit des Eingreifens zeigt: »Ausdruck des kulturellen Bedürfnisses der Massen sind die Sitten und Gebräuche, welche sich unter dem Druck der Ökonomie und der Politik immerfort entwickeln und in unserer Zeit bei klassenbewußtem Proletariat revolutionäre Funktion bekommen.«<sup>19</sup> Der Sport wird damit zum Politikum, wie sich auch im Verlauf des Sportfestes zeigt, als die Agitpropgruppe »Das Rote Sprachrohr« während der Wettkämpfe, bei denen es keine Trennung zwischen Sportlern und Publikum gibt, da jeder aktiv teilnimmt, auftritt, dabei Szenen einer Exmittierung nachspielt und musikalisch untermalt. Brecht selbst bestätigt den politischen Charakter der Sportereignisse folgendermaßen: »Sie [die Wettkämpfe] finden im Massenmaßstab statt und sind ausgezeichnet organisiert. Ihr Charakter ist durchaus politisch; die Erholung der Massen hat kämpferischen Charakter.«<sup>20</sup> Auch an einem individuellen Beispiel wird der solidarisierende, revolutionierende Charakter der kommunistischen Arbeitersportbewegung deutlich: Anni, die sich während der Verlobungsfeier wieder entlobte, da Fritz sie wegen ihrer ungewollten Schwangerschaft rüde behandelte, hat sich den Arbeitersportlern angeschlossen. Sie lernt im Gegensatz zu ihrem Bruder, der sich aus Verzweiflung über seine Arbeitslosigkeit umbrachte, die Solidarität kennen, die sich auch darin zeigt, daß ihre »Sportfreundinnen« für die Abtreibung sammeln, die sie allein nicht hätte bezahlen können. Für Anni ist damit ein primärer Ausweg aus *ihrer* Verzweiflung geöffnet worden, der eben nur durch die Solidarität möglich wurde.

Die Szenen des Sportfestes stehen im Gegensatz zu dem in den beiden ersten Teilen des Filmes Gezeigten; sie weisen die Möglichkeit einer Entwicklung für das Proletariat nach, die sich auch auf die Fähigkeit zu intellektueller Entfaltung bezieht. Nach den sportlichen Wettkämpfen stehen oder sitzen die Beteiligten noch zusammen, diskutieren, singen und dokumentieren Selbstbewußtsein, wenn ein Jugendlicher einigen anderen einen Abschnitt aus Hegels Philosophie vorliest<sup>21</sup> und damit unterstreicht, daß das

Lesen und Verstehen philosophischer Schriften nicht länger Privileg des Bürgertums sein darf, sondern daß das Proletariat bereit ist, selbst seine Geschicke zu bestimmen. Wenig verwunderlich ist, daß dieser Film, der 1931/32 gedreht wurde, erhebliche Schwierigkeiten mit der Zensur hatte, deren Vertreter dem Filmteam unter anderem zum Vorwurf machten, es stelle den Sport nicht mehr als Selbstzweck dar, sondern benütze ihn als Mittel zur körperlichen und seelischen Stählung.<sup>22</sup> Daß diese Erkenntnis der Zensoren richtig ist, zeigt in eindrucksvoller Konsequenz der letzte Teil des Films, von dem Gersch behauptet: »Er [der 3. Teil des Films] zeigt das proletarische Sportfest und die politische Diskussion in der S-Bahn. Brecht trennte die Komplexe in einen dritten und vierten Filmteil, doch ist es sinnvoller, sie als einen Teil zu verstehen, denn sie gehören thematisch zusammen und sind im Film auch ohne Zäsur gekoppelt unter dem gemeinsamen Zwischentitel ›Wem gehört die Welt?‹.«<sup>23</sup>

Ich meine, die beiden Teile gehören nicht zusammen. Denn der vierte Teil, die Diskussion in der S-Bahn, dokumentiert erst die Anwendung des im dritten Teil, in den Wettkämpfen, Gelernten. Die selbstbewußte Diskussion der Arbeitersportler mit Vertretern des Bürgertums über typisch kapitalistische Erscheinungsformen der Weltwirtschaft ist ein qualitativer Sprung auf eine andere Ebene von Kampfbereitschaft und Solidarität der jungen Arbeiter. Während der Sportwettkämpfe wurde über Solidarität und Kampf gesungen, und man erlernte die Bedeutung dieser Begriffe durch das gemeinsame Erlebnis. In der Diskussion jedoch mußten die Arbeiter als erste Anzeichen des realen politischen Kampfes das Erlernte und in Zukunft immer wieder neu zu Erlernende nach außen, gegenüber dem Klassenfeind, vertreten und anwenden, um aufzuzeigen, daß sie es sind, denen die Welt nicht gefällt und die sie verändern werden. Deshalb halte ich es für wichtig, die Abhängigkeit des vierten Teils vom dritten zwar zu betonen, aber dennoch mit Brechts eigener Zäsur auf die unterschiedliche Qualität der beiden Teile zu verweisen.

Der Gegenstand des Films ist die Aufdeckung der realen Situation des Proletariats und der Hinweis Brechts auf Möglichkeiten, diese unmenschliche Situation zu ändern. Sicher gibt es verschiedene Wege zur Schaffung von Klassenbewußtsein und damit prärevolutionärer Zustände, aber Brecht hat mit diesem Film eindrucksvoll gezeigt, daß auch der Sport zur Erhellung der

Wahrheit über die realen Verhältnisse und deren Änderungsmöglichkeiten von Nutzen sein kann, denn »zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg«. <sup>24</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch ein Abschnitt aus *Me-ti*, in dem Me-ti über die Weber von Sen-se berichtet, daß sie Leibesübungen betrieben, um der körperlichen Verkrüppelung zu entgehen, die durch die unmenschliche, einseitige Arbeit an den mechanischen Webstühlen drohte. Me-ti fordert sie auf, Sport mit Gewehren zu treiben: »Durch richtigen Sport werden nicht nur eure Mißbildungen, sondern auch die Mißbildungen eurer Maschinen verschwinden« (12, 499). Die Mißbildungen der Weber sind nicht nur körperlicher Natur, sondern beziehen sich auch auf die politische Situation des Unterdrücktseins, der damit verbundenen kulturellen Deformation, deren Beseitigung durch den bewaffneten revolutionären Kampf möglich sein wird. Brecht zeigt, daß sportliche Übungen nicht mehr zur Erhaltung des Status quo dienen sollen, sondern, bedingt durch die Wahl der Sportart, den Bewußtseinsprozeß des Sichwehrenkönnens und -müssens bei den Übenden unterstützen muß. Damit dient der Sport nicht mehr der Reproduktion der Arbeitskraft, wie es das Ziel des Bürgertums ist, sondern zur Vorbereitung auf den Kampf um die ökonomische und politische Macht.

Ich hoffe, mit den vorangegangenen Ausführungen gezeigt zu haben, daß sich Brechts Haltung dem Sport gegenüber ähnlich widersprüchlich darstellt wie seine Auffassungen von Theater und Gesellschaft. Die im Laufe der zwanziger Jahre vollzogene Entwicklung Brechts, die in der Desillusionierung und Negierung des bürgerlichen Individuums ihren Ausgangspunkt hatte und in den dreißiger Jahren eine neue Qualität durch das Übergehen auf einen proletarischen Klassenstandpunkt erreichte, verdeutlicht auch im Bereich des Sports die überaus komplexe und komplizierte Marxismusaneignung Brechts. Zudem ist es wichtig, darauf zu verweisen, daß Brechts Entwicklung einer Theorie des Lehrtheaters nicht ohne die Praxis der Massensportveranstaltungen erklärt werden kann, die sich zumindest als *ein* Ausgangspunkt für das »neue Theater« konstatieren läßt. Daher ist der Sport im *Dickicht* oder in *Mahagonny* eben kein formales Mittel, das unter der Isolierung der – primären – inhaltlichen Komponente betrachtet werden kann. Brecht erkannte schon früh die Bedeutung der Massen, <sup>25</sup> die ungeheuren Möglichkeiten der aus

ihnen erwachsenden positiven und negativen Momente im gesellschaftlichen »Kausalnexus«; für Brecht war damit die Masse nichts Abstraktes, sondern sie stellte sich konkret eben auch in den Sportarenen mit ihren vielschichtigen Beziehungen und Intentionen sowohl der Zuschauer als auch der Wettkämpfer dar. So bot die gesellschaftliche Praxis der Massen für Brecht – und nicht nur für ihn – überhaupt erst die Möglichkeit, einerseits das bürgerliche Individuum negieren zu können und andererseits – wie *Kuhle Wampe* zeigt – daraus die für den Marxisten positiven Momente zu entwickeln. An diesem Punkt sollte vielleicht eine weitergehende Untersuchung sportlicher Problematik in Brechts Werk ansetzen, die wesentlich mehr leisten könnte, als es dieser Aufsatz vermag.

#### Anmerkungen

1 Karl Schwarz (Hrsg.), *Bertold [sic!] Brecht*. In: *Dichter deuten den Sport. Literarische Essays und Porträts* (Schorndorf, 1967), Bd. 2, S. 113.

2 Ruprecht Erndal versteigt sich angesichts einer Brechtschen Aussage, daß der Sport riskant, ungesund und Selbstzweck sein sollte, zu der Behauptung: »Hier liegt die Erklärung, warum Dichter und Denker im Sport nur einen Spiegel primitiver menschlicher Kampfinstinkte sehen.« Vgl. *Bert Brecht und der Sport*. In: *Olympisches Feuer 9* (Celle, 1959), S. 15.

3 Heinz Timmermann, *Geschichte und Struktur der Arbeitersportbewegung. 1893-1933* (Ahrensburg, 1973), S. 132.

4 Ebd., S. 133.

5 Karl Marx, *Nationalökonomie und Philosophie*. In: *Bildung und Erziehung. Studientexte zur Marxschen Bildungskonzeption* (Paderborn, 1968), S. 66.

6 Bertolt Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft. 1919-1956* (Frankfurt, 1974), S. 46.

7 Vgl. Schwarz und Erndal, die Brechts Haltung zum Sport ohne Berücksichtigung seines Films *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* interpretiert haben und damit zu einer unzulässig einheitlichen Aussage gelangt sind.

8 *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien*. Ediert und kommentiert von G. E. Bahr (Frankfurt, 1970), S. 142.

9 Ebd., S. 143.

10 Ebd., S. 142.

11 So Arnold Heidsieck, der soziale Motive für das Kampfgeschehen als vordergründig betrachtet und auf Widersprüchlichkeiten in der dramatischen Handlung hinweist, vgl. *Der Übergang vom Absurden zum Grotesken im Drama Bertolt Brechts*. In: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* (Stuttgart, 1971), S. 47-73.

12 Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* Protokoll des Films und Materialien. Hrsg. von Wolfgang Gersch und Werner Hecht (Frankfurt, 1969), S. 176.

13 Vgl. ebd., S. 12 f.

14 Ebd., S. 32.

15 Wolfgang Gersch, »Kuhle Wampe« (1931/32). In: *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (München, 1975), S. 120 f.

16 Brecht, *Kuhle Wampe*, S. 52.

17 Vgl. ebd., S. 58.

18 Ebd.

19 Brecht, *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, S. 66.

20 Brecht, *Kuhle Wampe*, S. 91.

21 Ebd., S. 64.

22 Ebd., S. 114.

23 Gersch, S. 129.

24 Karl Marx / Friedrich Engels, *Über Literatur* (Stuttgart, 1971), S. 7.

25 Es ist übrigens ein Verdienst der Expressionisten, daß der Begriff der Masse für literarisches Schaffen relevant wurde.

Rolf J. Goebel (Kiel)  
Brechts *Dreigroschenroman*  
und die Tradition des Kriminalromans

Bertolt Brechts zentrales Prosawerk, der *Dreigroschenroman*, scheint besonders seit Anfang der siebziger Jahre verstärkt das Interesse der Kritiker auf sich zu lenken. Nimmt Buono die Genese des Romans aus der *Dreigroschenoper* über den *Dreigroschenfilm* und den *Dreigroschenprozeß* zum Ausgang seiner Deutung<sup>1</sup>, so interpretiert ihn Keller im Kontext des Strukturwandels in der durch Kafka, Döblin, Joyce und Dos Passos geformten modernen Romantradition.<sup>2</sup> Die Arbeit von Schlenstedt konzentriert sich vor allem auf den satirischen Charakter dieses Werkes.<sup>3</sup> Müller schließlich rückt die Beziehung des *Dreigroschenromans* zum Schema des Kriminalromans in den Mittelpunkt seiner Analyse.<sup>4</sup> Diesen für die Deutung des Werkes entscheidenden Aspekt beziehen auch die anderen oben genannten Autoren mehr oder weniger ausführlich ein. Ihre Untersuchungen zeigen, daß es wohl zu weit ginge, den *Dreigroschenroman* als Kriminalroman im engeren Sinne definieren zu wollen. Brecht greift vielmehr das Schema des traditionellen Kriminalromans auf und modifiziert es entscheidend, um eine literarische Form zu erhalten, in der adäquat eine zeitgemäße Kritik des Faschismus als eines ins Verbrecherische gesteigerten Kapitalismus geleistet werden kann. In diesem Sinne hat Benjamin den *Dreigroschenroman* als »Grenzfall des Kriminalromans« bezeichnet.<sup>5</sup> So erscheint es sinnvoll für eine dem Roman Brechts adäquate Deutung zu versuchen, was die bisherige Forschung nicht unternommen hat, nämlich diese Grenzen abzustecken durch einen expliziten Vergleich des *Dreigroschenromans* mit traditionellen Ausformungen des Kriminalromanschemas. Ich werde hierzu zwei herausragende, wenn auch sehr unterschiedliche Beispiele heranziehen, die Kriminalgeschichten Arthur Conan Doyles und Dashiell Hammetts Roman *Red Harvest*.

Zur Zeit des entstehenden Nationalsozialismus entwickelte Brecht eine These, die den Faschismus in seiner historisch wahrheitsgemäßen Beziehung zum Kapitalismus zu definieren suchte.

So deutet er den Spätkapitalismus als ein Wirtschaftssystem, das bereits alle Voraussetzungen und Züge des Faschismus latent aufweist. Der Faschismus ist also umgekehrt die historisch notwendige Fortsetzung des Kapitalismus, und zwar mit anderen, jetzt offen kriminellen Mitteln:

»Der Kapitalismus existiert in den faschistischen Ländern nur noch als Faschismus, und der *Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktster, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus.*«<sup>6</sup>

Bestätigt wurde Brechts Interpretation der modernen wirtschaftlichen und politischen Aktivitäten als Verbrechen an der Gesellschaft durch die Lektüre von Gustavus Myers' *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen*.<sup>7</sup> Myers entlarvt darin die Entwicklung des amerikanischen Kapitalismus als eine auf der Feudalaristokratie der Kolonialzeit fußende Geschichte latenter gesellschaftlicher Verbrechen. Nach ihm konnten die unermeßlichen Vermögen Astors, Fields, Vanderbilts oder Morgans nur durch systematische Ausnutzung von Marktlücken, Bestechung und Erpressung von Geschäftsgegnern, Steuerhinterziehungen und rücksichtslose Ausbeutung des Proletariats in die Hände weniger gescheffelt werden. Gedeckt wurden diese Machenschaften durch korrupte Drahtzieher in den Kreisen der Regierung.

Mit Brechts politischer Theorie einher ging eine literaturtheoretische Erkenntnis. Im Zuge seiner Entwicklung des epischen Theaters und der Beschäftigung mit dem modernen Roman brach für ihn die Relevanz des traditionellen, bürgerlichen Romans zusammen:

»Der bürgerliche Roman gestaltet heute noch jeweils ›eine Welt‹. Er tut dies rein idealistisch aus einer Weltanschauung heraus, der mehr oder weniger privaten, jedenfalls aber individuellen Anschauung seines ›Schöpfers‹. Innerhalb dieser Welt stimmen dann alle Einzelheiten natürlich genau, die, aus dem Zusammenhang gerissen, den ›Details‹ der Realität gegenüber keinen Augenblick waschecht wirken könnten. Man erfährt über die wirkliche Welt nur so viel, als man über den Autor erfährt, den Schöpfer der unwirklichen, um nicht sagen zu müssen, man erfahre nur etwas über den Autor und nichts über die Welt.«<sup>8</sup>

Für Brecht ist also der traditionelle Roman zur politischen Wirkungslosigkeit verurteilt, weil seine mit psychologischen Darstellungsmethoden geschilderte fiktionale Welt lediglich introspektiv das Bewußtsein des Autors spiegelt. In sich deshalb

widerspruchslos, schlägt sie jedoch keine Brücke zur widerspruchsvollen außerfiktionalen Realität. Eine Analyse von historischen und sozialen Prozessen und Zusammenhängen und damit eine Möglichkeit zur Veränderung der Welt zu liefern ist der traditionelle Roman aus diesem Grund nicht in der Lage.

Es ist nur konsequent, daß dieses Einhergehen von Brechts politischen und romanästhetischen Überlegungen ihn veranlaßte, das Strukturschema des Kriminalromans aufzugreifen für einen Roman, der die ökonomisch-politischen Prozesse im Spätkapitalismus und Faschismus wahrheitsgemäß als Verbrechen an der Gesellschaft rational nachvollziehbar darstellt. Bekanntlich verfremdet das epische Theater unter anderem durch das Einkleiden des Stoffes in das Gewand einer unvertrauten Kultur oder Zeit scheinbar vertraute und deshalb allzu leicht akzeptierte gesellschaftliche Konstellationen und will so den Zuschauer zum erneuten, vorurteilsfreien und kritischen Durchdenken der Problematik anregen. In vergleichbarer Weise greift Brecht das Kriminalromanschema auf, um die latenten, schwer durchschaubaren gesellschaftlichen Verbrechen der kapitalistischen und faschistischen Machthaber satirisch zu offenbaren, daher als abschaffbar zu verstehenden Verbrechen an einzelnen Individuen zu verfremden.

Dementsprechend betont Brecht in seinem Essay *Über die Popularität des Kriminalromans*<sup>9</sup> vor allem die strukturellen und erzähltechnischen Merkmale dieser Gattung. Ihre inhaltlichen Aspekte und die in ihr oft propagierten Weltanschauungen, mit denen er sich oft nicht identifizieren konnte, läßt er fast außer acht. Die methodische Verwandtschaft des Kriminalromans mit dem epischen Theater schwingt in seinen Erörterungen stets implizit mit. Besonders lobt Brecht das streng apsycho-logische und rationale Erzählen des Kriminalromans. Er »handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken« (19, 450). Gerade eine solche Aussage rückt den Kriminalroman methodisch besonders deutlich in die Nähe des epischen Theaters. Brechts Betonung dieser Rationalität ermöglichenden Schemas des Kriminalromans, das sich aus stets wiederkehrenden, dennoch variablen Strukturelementen aufbaut, spielt möglicherweise auf die Regelkataloge an, die die klassischen Kriminalautoren R. A. Knox und S. S. Van Dine zu Beginn dieses Jahrhunderts als für jeden Kriminalroman obligatorisch aufstell-



ten.<sup>10</sup> Nicht alle Regeln sind für Brecht relevant und mit seinem Literatur- und Weltverständnis vereinbar, aber Knox' Regel 1 etwa kehrt bei ihm uneingeschränkt wieder: »Der Leser wird nicht getäuscht, alles Material wird ihm unterbreitet, bevor der Detektiv das Rätsel löst. Er wird instand gesetzt, die Lösung selber in Angriff zu nehmen« (19, 451). Diese Offenlegung aller das Verbrechen begleitenden Fakten und die auf ihr basierende Suggestion einer unbedingten Erkenntnisfähigkeit des Detektivs und damit des Lesers entspricht dabei methodisch der wahrheitsgemäßen, nicht durch das Klasseninteresse der Mächtigen oder das individuelle Bewußtsein des Autors verschleierte Darstellung historischer, politischer und ökonomischer Zusammenhänge im epischen Theater und in jeder gesellschaftlich wirksamen Literatur überhaupt. Der Detektiv korrespondiert dabei in seiner Funktion dem von Brecht geforderten politisch aufgeklärten, die Widersprüche der nichtfiktionalen Welt verstehenden und bekämpfenden Leser. Diese in der außerfiktionalen Realität herrschenden politischen Widersprüche finden ihre verfahrenstechnischen Gegenbilder im Kriminalroman als »Unstimmigkeiten« der Art, daß »der Fußboden trocken [ist], obwohl das Fenster offensteht und es geregnet hat« (19, 453). Ähnlich dem Brechtschen Verfremdungseffekt konfrontiert der Kriminalroman den Leser also mit Unerwartetem und lehrt ihn, neu umzudenken. So ist nicht einmal ein »Kabinettsminister frei von Verdacht« (19, 455). Auch sind es nach Brecht im Kriminalroman wahrheitsgemäß »lediglich die gesellschaftlichen Umstände, die das Verbrechen ermöglichen oder nötig machen« (ebd.). Auch dies gilt wieder für die Darstellungsmethode gesellschaftlicher Verbrechen im epischen Theater. Und wie der Detektiv im Kriminalroman schließlich müssen wir alle im täglichen Leben die politische Detektivarbeit leisten, »aus Katastrophen [. . .] die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen« (19, 456). Nur dann »verstünden wir« die wahren Vorgänge der Welt (19, 457).

Aufgrund dieser methodisch dem epischen Theater verwandten und potentiell politisch aufklärerische Inhalte transportierenden Strukturelemente ist das Kriminalromanschema für Brecht als besonders adäquates literarisches Gewand geeignet, in dem Verbrechen an der Gesellschaft verfremdet und damit entlarvt werden können. So zeigt sich der *Dreigroschenroman* als das Produkt

von Brechts oben diskutierten politischen und literaturtheoretischen Überlegungen.

Brechts Weltbild war, wie ich zeigte, von der These bestimmt, daß der Faschismus die notwendige, offen verbrecherische Fortsetzung des Kapitalismus ist. Dementsprechend stellt sich die diese historische Phase spiegelnde Gesellschaftsordnung im *Dreigroschenroman* ebenfalls als in allen Aspekten verbrecherisch dar. Korruption der Politiker, skrupelloses Machtstreben über Leichen gehender Emporkömmlinge wie des bruchlos zum Geschäftsmann aufsteigenden Einbrechers Macheath und grenzenlose Ausbeutung der Lohnabhängigen beherrschen diese fiktionale Welt.

Eine derartige Totalität des Verbrechens kennzeichnet das London der Erzählungen und Romane Doyles noch nicht. In allen seinen Kriminalfällen ist die von Sherlock Holmes, dem klassischen Vertreter des *Great Detective*, als »science of deduction« bezeichnete detektivische Methode an der Annahme der Aufklärung und des Viktorianismus orientiert, daß der individuelle menschliche Verstand rational und wissenschaftlich genau alle Probleme und Widersprüche im Individuum wie auch in der Gesellschaft lösen und beseitigen könne.<sup>11</sup> Tatsächlich gelingt Holmes durch streng logisches Vorgehen jene von Brecht am Kriminalromanschema so gelobte Denkmethode, die unfehlbare Eliminierung aller Verbrechen und der sie begleitenden Widersprüche.

Die gesellschaftspolitischen Propagandaimplikationen dieser oft ins Märchenhafte umschlagenden Geniestreiche des Detektivs jedoch machen einen fundamentalen Unterschied zwischen den fiktionalen Welten der Holmes-Geschichten und des *Dreigroschenromans* deutlich. Denn eben diese stete Unfehlbarkeit Holmes', der einmal sogar durch die Entlarvung eines deutschen Meisterspions England vor dem militärischen Ruin bewahrt, eine Unfehlbarkeit, durch die er zum christusähnlichen Retter und Bewahrer der georgianischen Gesellschaft stilisiert wird<sup>12</sup>, setzt eine von der Majorität des Volkes und vom Autor selbst als anständig, erlösungsfähig und erhaltenswürdig aufgefaßte außerfiktionale Gesellschafts- und Rechtsordnung voraus. Tatsächlich trägt denn auch die Gesellschaft in Doyles Werken eben diese Züge des Viktorianismus und Georgianismus. In einer solchen durch eine nicht in Frage gestellte soziale Hierarchie und ein

System unangezweifelter politischer, geistiger und religiöser Werte gefestigten, essentiell gutartigen und heilen Gesellschaftsordnung stellt das auftretende Verbrechen lediglich einen Störfaktor, einen zeitweiligen Ausnahmefall dar. Nur diese Beziehung zwischen individuell, niemals gesellschaftlich motivierter und bezogener Untat und gesunder Gesellschaft ist der Grund und die Voraussetzung für Holmes' stets erfolgreiche Beseitigung allen Übels und Wiederherstellung der heilen Ordnung.

Die Propagierung eines derartigen Gesellschaftsbildes in der Kriminalliteratur wird dem Kapitalismuskritiker Brecht als idealistischer und reaktionärer Anachronismus erschienen sein. In der Tat sind in dem modernen, den Kapitalismus und Faschismus spiegelnden Gesellschaftssystem des *Dreigroschenromans* die Einbrüche, Erpressungen und Morde der Protagonisten sowie die diese Taten fortsetzenden, nicht weniger niederträchtigen geschäftlichen Machenschaften als gesellschaftlich motivierte Verbrechen keine krassen, temporären Einzelfälle und Widersprüche zu der herrschenden Sozial- und Rechtsordnung. Sie sind vielmehr durch dieses Unrechtssystem legalisierte, ihm notwendigerweise immanente und andauernde Faktoren. Das Gesellschaftssystem, seine Gesetzgebung und Rechtsprechung und das Verbrechen bedingen in Brechts Roman einander wechselseitig. Diese strukturelle Erneuerung des Kriminalromanschemas, das es der modernen Realität anpaßt, hat Benjamin als den Ausgangspunkt des *Dreigroschenromans* erkannt:

»Brechts Verfahren besteht darin, die hochentwickelte Technik des Kriminalromans beizubehalten, aber dessen Spielregeln auszuschalten. Das Verhältnis zwischen bürgerlicher Rechtsordnung und Verbrechen wird in *diesem* Kriminalroman sachgemäß dargestellt. Das letztere erweist sich als Sonderfall der Ausbeutung, die von der ersteren sanktioniert wird.«<sup>13</sup>

Bereits vorweggenommen wird die sachgemäße Identifizierung von Verbrechen und Rechtsordnung im Prinzip – wenn auch in scheinrealistischer, nicht satirischer Darstellung – in Hammetts Roman *Red Harvest* (1929), einem herausragenden Beispiel der amerikanischen *hard-boiled school* der Detektivliteratur. In scharfer Abgrenzung von der viktorianischen Kriminalliteratur etwa eines Doyle setzt sie das Schema des Kriminalromans ein zur Kritik an den Auswüchsen des amerikanischen Kapitalismus der zwanziger und dreißiger Jahre, seinem erbarmungslosen

Konkurrenzkampf mit den Waffen der Spekulation, Erpressung und Korruption, seinen das Organisationsprinzip dieses *big business* übernehmenden Unterweltsbanden und seinem all diese Erscheinungen oft deckenden Polizei- und Rechtssystem.

Belegt ist, daß Brecht die *hard-boiled school* gekannt hat, nicht aber, ob er *Red Harvest* selbst gelesen hat. Wie ich zeigen werde, ist es auch wenig wahrscheinlich, daß Brecht Hammetts Roman als unmittelbares Vorbild gewählt hat, weil sich der *Dreigroschenroman* hinsichtlich des Detektivs kraß von *Red Harvest* unterscheidet. Was aber beide Autoren dennoch verbindet und einen Vergleich ihrer Werke aufschlußreich macht, ist ihre gemeinsame Methode der verfremdenden Einkleidung gesellschaftlicher Kritik am Kapitalismus in die Form des Kriminalromans. Beide Romane haben – wohl auf einer Zeitgeistanalogie basierend – Strukturen gemeinsam, durch die wirtschaftliche Mechanismen und blutiges Verbrechen, Rechtsordnung und Unterweltstyannei miteinander identifiziert werden. Diese Darstellung der Gesellschaft zieht bei Hammett wie bei Brecht konsequent eine weitere erzählmethodische Gleichsetzung nach sich. In ähnlicher Weise stellen *Red Harvest* und der *Dreigroschenroman* auch die Grenze zwischen dem asozialen Verbrecher und dem die herrschende Rechts- und Gesellschaftsordnung repräsentierenden, wenn nicht gutbürgerlichen, so doch von der Bürgerschaft respektierten Geschäftsmann als der modernen Zeit entsprechend, also als fließend und zuweilen nicht existent dar. Ermöglicht wird in beiden Romanen die Aufhebung dieser Grenze durch die umfassende Korruptheit, durch die historisch notwendige gesellschaftliche Kriminalität des politischen Systems.

Diesen Entwürfen der Gesellschaftssysteme bei Doyle, Hammett und Brecht entsprechen entscheidende Unterschiede in der Methode ihrer Beschreibung. In der Welt des Sherlock Holmes dienen die schaurig-schönen Nebelgassen, Moore und Domizile lediglich als stimmungserzeugende Kulisse für die Heldentaten des Detektivs. Bereits in *Red Harvest* impliziert jedoch die abstoßend öde Industriebäßlichkeit der Stadt Personville, dort ausgesprochen wie »Poisonville« (Giftstadt), eine über das nur Stimmungsmäßige hinausgehende Kritik am Kapitalismus.<sup>14</sup> Ähnlich setzt Brecht aus seiner Ablehnung alles Stimmungshaften in der Literatur das fiktive London des *Dreigroschenromans* mit der bauffälligen Old Oakstraße, den verfallenden Lagerhäusern

Macheaths oder der gutbürgerlichen National Bank ein als ver- fremdende Entlarvung des politisch brüchigen und widerspruchs- vollen, aber scheinsooliden Unrechtssystems. Und der stimmungs- volle Nebel aus Holmes' London erhält ebenfalls die neue Funk- tion, ein Korrelativ zu den undurchschaubaren politischen und ökonomischen Mechanismen des Kapitalismus zu bilden.<sup>15</sup> So heißt es, daß »der Nebel ein Glück« für die Machthaber sei. »Die Polizei [. . .] marschiert ebenfalls im Nebel.« Und die Kutsche der Justiz stößt im Nebel auf die des bestechlichen Regierungsbe- amten Hale. »Sie waren, da sie hofften, sich zusammen besser orientieren zu können, gemeinsam hierher gefahren.«<sup>16</sup>

Auch in der apsychoologischen Personendarstellung zeigt sich Brechts Verpflichtung gegenüber dem Kriminalromanschema. In dieser Gattung wird ein Charakter lediglich scharf mit einigen suggestiven Details umrissen. Holmes weist sich stets durch sein Inverness Cape, die Deerstalkerermütze und seine Tabakspfeifen aus. In *Red Harvest* charakterisiert den Bandenboß Thaler nur sein gutes Aussehen und seine unverwechselbare Flüsterstimme, durch die er zum Träger des Spitznamens »Whisper« reduziert wird. Und bei Brecht entsprechen der jovial grinsende »Rettich- kopf« und die geknöpften Gamaschen Macheaths oder die ge- schmacklose Kleidung des Maklers Coax der Doppelexistenz dieser Figuren als Verbrecher einerseits und scheinsolide Ge- schäftsleute andererseits.

Der unaufhaltsame Aufstieg Macheaths verdeutlicht am klar- sten Brechts These von der offenen Kriminalisierung des Kapita- lismus im aus ihm entstehenden Faschismus. Macheaths wirt- schaftliche Karriere ist die eines ursprünglich kleinen Einbre- chers, der die Unzeitgemäßheit und Wirkungslosigkeit der tradi- tionell kriminellen Methoden in der modernen Gesellschaft erkennt:

»[Das traditionelle Verbrechen] ist ein untergehender Stand [. . .]. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was [. . .] ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes? [. . .] Man muß legal arbeiten« (567 f.).

Legal arbeiten in einem verbrecherischen Gesellschaftssystem heißt aber nur, dessen Grundprinzipien zu seinem Vorteil anzu- wenden. Macheath gründet deshalb eine Einbrecherbande mit feste Gehälter beziehenden und zur Abgabe festgesetzter Mengen

Diebesgut verpflichteten Spezialisten. Die Bande spiegelt damit satirisch die Organisationsformen eines kapitalistischen Betriebs. Um die traditionell kriminelle, deshalb gefährliche Klippe der Hehlerei zu umschiffen, gründet Macheath eine Kette sogenannter Billig-Läden. Ihre Besitzer, rücksichtslos ausgebeutet von Macheath, müssen dessen gestohlene Waren zu Höchstpreisen abnehmen und zu Minimalpreisen weiterverkaufen. Macheaths Geschäftsmethoden sind zwar unmenschlich, im Sinne der herrschenden Unrechtsordnung jedoch durchaus legal. Traditioneller Untaten macht er sich nicht mehr schuldig. Und seine viel schwereren Verbrechen an der Gesellschaft bleiben ungestraft. So glückt Macheath der bruchlose Wandel vom kleinen Kriminellen zum respektierten bürgerlichen Geschäftsmann.

In dem ebenfalls von grenzenloser Gewinnsucht und Korruption beherrschten Personville gedeihen ähnliche Karrieren. Dort stehen sich zwei Banden rivalisierend gegenüber, die früher Streikbrecher für den wirtschaftlich und politisch einflußreichsten Mann der Umgebung waren. Macheath vergleichbar, erscheinen die Bandenführer nach außen hin als wenn nicht geachtete, so doch respektierte bürgerliche Geschäftsleute. Ihre Verhandlungsmethoden jedoch sind ebenfalls Einbrüche, Bestechungen und Morde, mit denen sie sich gegenseitig übervorteilen und ausschalten wollen. Auch ihre Taten sind gesellschaftlich motivierte und orientierte Verbrechen, unter denen die gesamte Stadt leidet.

Wie die Gangster in *Red Harvest* beginnt Macheath bald, den harten Weg zum marktbeherrschenden *big boss* zu beschreiten. Dabei muß er mit seinen erprobten Praktiken der legalen Ausnutzung verbrecherischer Gesetze und Gebote einen erbarmungslosen Konkurrenzkampf gegen die seinen Betrieben gleichstarken Chrestonschen und Aaronschen Kettenläden führen. Macheaths Ausbeutung der B-Ladenbesitzer, seine erpresserische Aneignung von Banken oder Chrestons ständige Preisunterbietungen durch Werbewochen sind im Prinzip so brutal und unmoralisch wie die Einbrüche und Morde der Gangster in Hammetts Roman.

Auch die Geschichte des Jonathan Peachum illustriert die These des *Dreigroschenromans*, daß moderne Geschäftspraktiken am adäquatesten als Verbrechen dargestellt werden. Wie Macheath seine Einbrecher und die Bosse von Personville ihre Banden, so organisiert Peachum die nach dem Burenkrieg London

überfüllenden bettelnden Soldaten nach dem Prinzip eines arbeitsteiligen kapitalistischen Betriebs. Mit künstlichen Verstümmelungen ausgestattet, werden diese ehemals selbständigen Bettler zu auf verschiedene Grundtypen des menschlichen Elends spezialisierten Schauspielern ausgebildet. Nach rein ökonomischen Maßstäben werden sie von Peachum eingesetzt und ausgebeutet. Ausgebeutet wird auch das Bürgertum, das sich genötigt sieht, durch immer größere Spenden die Bettler als die lebenden Mahnmale seiner widerspruchsvollen Unrechtsgesellschaft aus seinen Straßen und seinem Bewußtsein zu verdrängen. Peachum bringt es also nur zu Wohlstand, weil er es versteht, aus sozialem Elend und nationalem Schuldbewußtsein materiellen Gewinn zu ziehen.

Das Geschäft mit drei vom Makler Coax aufgetriebenen schrottreifen Kähnen, in das Peachum mit anderen Teilhabern aus Expansionsstreben investiert, spiegelt ebenfalls die Verflechtung von Wirtschaft, Politik und Verbrechen. Dieses Unternehmen basiert auf der Bestechlichkeit des zur Halbwelt Peachums und seinesgleichen gute Beziehungen pflegenden Regierungsbeamten Hale. Er will gegen Bestechung die Seelenverkäufer als Truppentransporter abkaufen. Durch Hale kommen also Regierung und Verbrecher einander näher. Dann gibt Coax jedoch plötzlich vor, nichts von der miserablen Qualität der Schiffe gewußt zu haben und erpreßt seine Kollegen mit dem geplanten Betrug an der Regierung. Damit provoziert er einen Konkurrenzkampf, der dem Macheaths, Aarons und Chrestons sowie dem der Banden von Personville an Brutalität in nichts nachsteht. Beginnend mit modernen ökonomischen Verbrechen, etwa mit die anderen Partner in den Ruin treibenden einseitigen Verträgen, führt er zu dem Selbstmord eines der Teilhaber. Er endet schließlich mit Peachums Plan, Coax umbringen zu lassen. Der als Sieger triumphierende Peachum erkennt, daß in einer ökonomischen und politischen Unrechtsordnung der Mord die notwendige Fortsetzung des Geschäfts mit anderen Mitteln sein kann:

»Merkwürdig [. . .], wie die komplizierten Geschäfte oft in ganz einfache, seit urdenklichen Zeiten gebräuchliche Handlungsweisen übergehen! [. . .] Mit Verträgen und Regierungsstempeln fing es an und am Ende war Raubmord nötig! Wie sehr bin gerade ich gegen Mord. [. . .] Aber die Geschäfte machen ihn nötig« (639).

Strukturell bildet also die Geschichte Peachums ein reziprokes

Gegenstück zu der Macheaths. Beginn letzterer mit traditionellen Verbrechen und wechselt zu modernen, geschäftlichen Untaten gesellschaftlicher Natur über, so begann Peachum als Geschäftsmann und kehrt zu veralteten Verbrechermethoden zurück. Motiv und Ergebnis beider Entwicklungen sind dasselbe: rücksichtsloses Gewinnstreben und daraus folgende Ausbeutung der Abhängigen.

Wie in *Red Harvest* wirken also die durch die kriminelle Rechtsordnung ermöglichte Gleichsetzung von asozialem Verbrechen mit dem sozial etablierten und politisch wie wirtschaftlich mächtigen Bürgertum und die Spiegelung der gesellschaftlich verbrecherischen Konkurrenzkämpfe der hochkapitalistischen Geschäftsunternehmen in mörderischen Bandenkämpfen erzählstrukturierend im *Dreigroschenroman*.

Diese Struktur ist es auch, die den traditionellen Detektiv ausschließt. Das konsequente Aufgeben dieser Kernfigur des herkömmlichen Kriminalromans liegt in Brechts Auffassung vom Kapitalismus begründet. Bei Doyle konnte Sherlock Holmes seine Aufgabe als Anwalt der Ordnung nur erfüllen, weil diese Ordnung in ihren Grundprinzipien als erlösungsfähig und erhaltenswürdig propagiert wurde. In *Red Harvest* dagegen ist dieses Gesellschaftssystem selbst in seiner Struktur verbrecherisch. Deshalb muß es vom Detektiv, dem »Continental Op«, beseitigt werden. Dies gelingt ihm, indem er die rivalisierenden Bandenführer gegeneinander aufhetzt und ausspielt, so daß sie sich gegenseitig in dem im Titel des Romans angedeuteten Blutbad vernichten:

»I've got to have a wedge that can be put between Pete and Yard, Yard and Noonan, Pete and Noonan, Pete and Thaler, or Yard and Thaler. If we can smash things up enough – break the combination, – they'll have their knives in each others back, doing our work for us« (98).

Wie Brecht vertritt also Hammett die Meinung, daß sich der Kapitalismus durch seine Konkurrenzkämpfe in einem bestimmten historischen Stadium selbst vernichtet.

Die These Hammetts und anderer Autoren der *hard-boiled school* jedoch, daß der Selbstvernichtungsprozeß der verbrecherischen und die Herstellung einer neuen, gerechteren Ordnung durch die Initiative eines Einzelnen herbeigeführt werden kann, mußte Brecht als naiv, idealistisch und realitätsfremd zurückwei-



sen. So wirft er der *hard-boiled school* formalistischen Pseudorealismus und politische Effekthascherei vor. Ihre Detektive verurteilt er als »hohtourige Kleinbürger« und »romantische Natur[en]«. <sup>17</sup> Nach Brechts Auffassung kann die Unrechtsordnung nur beseitigt werden durch die Abschaffung der diese Verbrechenstotalität hervorbringenden und legalisierenden ökonomischen Eigentumsverhältnisse:

»Die große Wahrheit unseres Zeitalters [. . .] ist es, daß unser Erdteil in Barbarei versinkt, weil die Eigentumsverhältnisse an den Produktionsmitteln mit Gewalt festgehalten werden [. . .]. Wir müssen sagen, daß gefoltert wird, weil die Eigentumsverhältnisse bleiben sollen.« <sup>18</sup>

In diesem Sinne begründet auch Benjamin das Fehlen des Detektivs im *Dreigroschenroman*:

»Es ist natürlich, daß in diesem Grenzfall des Kriminalromans der Detektiv nichts zu suchen hat. Die Rolle, die ihm der Spielregel nach als Sachverwalter der gesetzlichen Ordnung zufällt, übernimmt hier die Konkurrenz. Was sich zwischen Macheath und Peachum abspielt, ist ein Kampf zweier Banden und ein Gentleman's Agreement das Happy-End, das die Verteilung der Beute notariell festlegt.« <sup>19</sup>

Zerstören sich in *Red Harvest* die Banden gegenseitig, so schließen sich im *Dreigroschenroman* dagegen die Verbrecher zum ABC-Trust zusammen. Hierzu treibt sie eben die Einsicht, daß nur die gemeinsame legalisierte Etablierung der Eigentumsverhältnisse, die notarielle Verteilung der Beute, die für sie notwendige Unrechtsordnung aufrechterhalten kann.

Daß der traditionelle Detektiv im *Dreigroschenroman* nichts zu suchen hat, veranschaulicht besonders der ehemalige Soldat Fewkooombey. Potentiell könnte er zwar wie ein Detektiv alle gesellschaftlichen Verbrechen durchschauen. Als Angestellter Peachums steht er nämlich in engstem Kontakt mit dessen Geschäft. Und durch seine Beziehung zu Mary Swayer, einer B-Ladenbesitzerin, die ihr ehemaliger Geliebter Macheath straflos durch seine Ausbeutung in den Tod treibt, wird er zum detailliert informierten Zeugen der Machenschaften dieses Verbrechers. Aber die soziale Lage des in bedrohliche Nähe zum ausgebeuteten Proletariat absinkenden Kleinbürgers Fewkooombey ermöglicht es ihm eben nicht, das intellektuelle Klassenbewußtsein zu entwickeln, das er benötigte, um die Funktion eines die Verbrechen der Protagonisten aufdeckenden Detektivs erfüllen zu kön-

nen. Bezeichnenderweise stellt Fewkoombeys einzige Wissensquelle, ein zerfledderter Halbband der *Encyclopedia Britannica*, im fiktiven Kontext lediglich eine unvollständige, nur alphabetisch geordnete, also die Widersprüche der Gesellschaft nicht systematisch analysierende Anhäufung des Bildungsguts der verbrecherischen Ordnung dar.

Ist also Fewkoombey als subjektiver Charakter des Romans außerstande, die gesellschaftlichen Mechanismen zu durchschauen, so nimmt er objektiv gesehen jedoch die Funktion eines Erzählmediums ein, das dem impliziten, die politischen Zusammenhänge verdeutlichenden Erzähler des epischen Theaters entspricht. Denn der »Traum des Soldaten Fewkoombey«, eine Parodie auf die jeden traditionellen Kriminalroman abschließende Entlarvungsszene und säkularisierte Umdeutung des Jüngsten Gerichts, bildet eine visionäre, also nur hypothetische Aufklärung der wahren Zusammenhänge der verbrecherischen Widersprüche in der Welt des *Dreigroschenromans*. Der Soldat als Weltenrichter verurteilt hier Christus zum Tode als den unwisenden Stifter einer Religionslehre, die (unbeabsichtigt) den Boden für den verbrecherischen Kapitalismus geebnet hat. Das gleiche Urteil empfangen auch die späteren Vertreter dieser Wirtschaftsform und Usurpatoren der christlichen Lehre. Fewkoombey in seiner erzähltechnischen Mediumsfunktion erkennt jetzt triumphierend die ursächlichen Prinzipien der verbrecherischen Gesellschaftsordnung:

»Der Mensch [ist] des Menschen Pfund! Wer keinen hat, ihn auszubeuten, beutet sich selbst aus! Es ist heraus! Ihr habt es verheimlicht! [. . .] Die Geschichtsbücher und Biographien genügen nicht! Wo sind die Lohnlisten?« (708)

Aber diese revolutionäre Aufdeckung der Verbrechen des Menschen am Menschen findet eben nur im Traum statt, nicht in der fiktionalen Wirklichkeit. Die Untaten Macheaths, Peachums und anderer sind durch das verbrecherische Gesellschaftssystem bedingt. Sie können deshalb auch nicht durch einen traditionellen Detektiv, der ja selbst einen vom Unrechtssystem bestimmten und abhängigen Charakter darstellen würde, beseitigt werden.

So finden die Verbrechen im *Dreigroschenroman* »außerhalb der Erzählung ihren aufmerksamsten Detektiv«. <sup>20</sup> Der Leser nämlich ist es, der durch die Struktur des Kriminalromans befä-

higt und aufgefordert wird, eine ähnliche Funktion einzunehmen wie die des distanzierten Zuschauers im epischen Theater und die wirtschaftlichen Machenschaften der Protagonisten des Romans als Verbrechen zu verstehen. Und dieses Verständnis wiederum dient als potentielle Basis für eine kritische Erkenntnis der im Roman satirisch gezeichneten außerfiktionalen Welt.

Der Vergleich des *Dreigroschenromans* mit dem Schema der Geschichten Doyles erhellt, wie Brecht durch die Aufhebung des traditionellen Gegensatzes von Untat und Rechtsordnung die Struktur des Kriminalromans der modernen Zeit anpaßt. Eine Parallele dieser Identifizierung von Verbrechen und Gesellschaft, die Brechtsche Gleichsetzung von Gangster und Bürger und die Spiegelung von kapitalistischen Mechanismen in Bandenkämpfen finden sich auch in Hammetts Roman. Durch die erzählmethodische Verlagerung der Funktion des die Verbrechen in *Red Harvest* noch beseitigenden innerfiktionalen Detektivs auf seinen immanenten Erzähler und damit letztlich auf den Leser jedoch erreicht Brecht es erst, dem Kriminalromanschema eine mögliche politische Relevanz zu verleihen.

#### Anmerkungen

1 Franco Buono, *Eine Inquiry: Brechts: Der Dreigroschenroman*. In: *Zur Prosa Brechts* (Frankfurt, 1973).

2 Otto Keller, *Brecht und der moderne Roman. Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen der Romane Döblins und Kafkas* (Bern-München, 1975).

3 Dieter Schlenstedt, *Satirisches Modell in Brechts Dreigroschenroman*. In: Manfred Brauneck (Hrsg.), *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, Bd. 1 (Bamberg, 1976), S. 260-282.

4 Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, 1972).

5 Walter Benjamin, *Acht Jahre*. In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Hrsg. von Siegfried Unseld (Frankfurt, 1973), Bd. 1, S. 285.

6 Bertolt Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (18, 226 f.).

7 Gustavus Myers, *Geschichte der großen amerikanischen Vermögen*, 2 Bde. (Berlin, 1923).

8 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*. In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 1, S. 131.

9 Bertolt Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans* (19, 450 ff.).

10 Vgl. Antje Wulff, *Die Spielregeln der Detektivverählung*. In: Paul G. Buchloh und Jens P. Becker, *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der*

englischen und amerikanischen Detektivliteratur (Darmstadt, 1973), S. 81 ff.

11 Paul G. Buchloh, *Arthur Conan Doyle und Gilbert Keith Chesterton*. In: *Der Detektivroman*, S. 57 ff.

12 Arthur C. Doyle, *His Last Bow*. In: *The Complete Sherlock Holmes* (Garden City, N. Y., 1905), S. 970 ff.

13 Benjamin, S. 285.

14 Dashiell Hammett, *Red Harvest* (New York, 1929), S. 1. Weitere Seitenangaben hierzu im Text verweisen auf diese Ausgabe.

15 Buono, S. 35 f.

16 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenroman*. In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Bd. 2, S. 686 ff. Weitere Seitenangaben hierzu verweisen auf diese Ausgabe.

17 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1942* (Frankfurt, 1973), Bd. 1, S. 34.

18 Bertolt Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (18, 238).

19 Benjamin, S. 285 f.

20 Buono, S. 25.

Rainer Stollmann (Bremen)  
Der Faschismus und das Private.  
Eine Analyse des *Anton Sittinger*  
von Oskar Maria Graf

Politik ist eine Ehe

»Urwüchsig«, »einfach«, »volkstümlich-bayrisch«, »liebervoll« sind Attribute, die dem Erzähler Oskar Maria Graf im Übermaß angeheftet wurden. Diese Charakterisierung mag sich auf Herkunft, Lebensweg, Teile des Werks und das Selbstverständnis berufen – Graf nannte sich bescheiden-durchtrieben einen »mittelmäßigen Provinzschriftsteller« –, ihr haftet jedoch die Geste des Herablassens, Schulterklopfens an: dieser Mann hat keine Tiefe, man tut gut, nach einer geziemend volksfreundlichen Würdigung seine Mängel und Beschränktheiten nicht zu übersehen. Die Funktion dieser Rezeption ist die Verleugnung der politischen Potenz und Brisanz des Exilschriftstellers Graf,<sup>1</sup> dessen Deutschlandromane<sup>2</sup> »volkstümlich und realistisch« im ambitionierten Brechtschen Verständnis sind.

1937 erschien in London im exilierten Malik-Verlag Grafs *Anton Sittinger*. Da haben wir einen »einfachen« Buchtitel: einen bloßen Namen. Das wirkt unzeitgemäß. Die Zeit des bürgerlich-psychologischen Entwicklungsromans, in dem ein Individuum im Mittelpunkt der Darstellung steht und durch Erlebnisse zur autonomen Persönlichkeit ausreift, ist schließlich bei Strafe von Epigonalität und Trivialität vorbei. Der Bohemien, Bäckerssohn, Sozialist Oskar Maria Graf weiß das – besser aus eigener Lebenserfahrung als aus literarischem Studium. Seine 1927 veröffentlichte Autobiographie mit dem bemerkenswerten Titel *Wir sind Gefangene* schrieb er mit ausgesprochen wenig Sympathie für die Hauptfigur.<sup>3</sup> Dies – sonst fast nichts – hat der Oskar Maria Graf jenes zehn Jahre älteren Buches mit dem Anton Sittinger gemeinsam: sie sind Negativhelden. Der Leser des *Sittinger* findet zwar ein Individuum im Mittelpunkt des Geschehens, aber kein heranreifendes, sich entwickelndes. Es eignet sich nicht Welt an, son-

dern wird von dieser angeeignet. Im Postinspektor Sittinger verkörpern sich die realen, banalen Personentrümmer des zwanzigsten Jahrhunderts, die jener alten bildungsbürgerlichen Ideologie vom autonomen Menschen als »bestimmendem Gestalter des Seins« (5)<sup>4</sup> auf komisch-satirische Weise vorgehalten werden. Anton Sittinger ist keine Persönlichkeit, sondern »Versuchsperson«.<sup>5</sup> Das Ziel des Experiments, das der Autor mit ihm anstellt, ist die Zerstörung einer Illusion: daß angesichts des Faschismus etwas Privates existieren könne.

Das mag eine Übertreibung sein; aus dem Über- und Untertreiben macht Graf sich und uns ein Hauptvergnügen. Der Satiriker ist dazu berechtigt: die Satire übertreibt die Wahrheit.

Anton Sittinger will um alles in der Welt privat bleiben. Sein Lebensmotto ist: »Mei Ruah will i ham.« »Für ihn und seinesgleichen nämlich war die Politik wie alles andere eine völlig private Angelegenheit« (181). Daß er ein »völlig unpolitischer Mensch« sei (202), behauptet Sittinger bei jeder Gelegenheit. Fairerweise stattet ihn der Autor mit den günstigsten Bedingungen für ein privates Leben jenseits aller Politik aus. Nach kaum zwanzig Seiten hören wir des Postinspektors Frau den Wunsch äußern, ihr Mann möge sich pensionieren lassen; nach achtzig Seiten, am 1. 1. 1929<sup>6</sup>, hat Sittinger dieses Ziel erreicht. Glücklicherweise dem wichtigsten gesellschaftlichen Verhältnis, dem Beruf, entronnen. Das Rentnerehepaar Sittinger zieht – und das erhöht das Maß an Privatheit – aus der Großstadt München fort in ein eigenes Häuschen auf dem Lande. Sittinger ist nun 51, seine Frau 40 Jahre alt.

Man sieht, der Autor hat es sich nicht leicht gemacht. Die Voraussetzungen für eine private, unpolitische Existenz des Postinspektors a. D. hätten nicht besser sein können. Daß es Graf auf den verbleibenden 250 Seiten gelingt, das Privatleben seines Helden vollkommen zu ruinieren, Sittinger total in die »Malefizpolitik« (241) des Nationalsozialismus zu verstricken, macht dieses Buch zu einem der großen antifaschistischen Deutschlandromane, das man denen der Anna Seghers, Adam Scharrer, Lion Feuchtwanger an die Seite stellen darf.

Nach einem Viertel des Buches, seit 1929, haben wir es nur noch mit dem Privatier auf dem Dorfe zu tun. Nach drei Vierteln des Romans, im Mai 1932, muß das Eheleben des Pensionärehepaares folgendermaßen charakterisiert werden:

Die Politik war ins Inspektorhaus gezogen und teilte die Ehegatten in zwei feindliche Lager. Man konnte ihr nicht mehr ausweichen. Jeden und jeden Tag gab es so widerwärtige Debatten. Sittinger war todunglücklich darüber. Er haßte Malwine mehr denn je. Irgendwo möchte der Mensch sich doch manchmal verstecken können, und wo denn anders, als zwischen seinen vier häuslichen Wänden. Nun ging das auch nicht mehr. Unablässig umlauerte einen der sichtbar gewordene, ruckweise vordringende Feind. Immer und immer mußte man vor ihm auf der Hut sein.

Und während es hier im kleinen hart auf hart ging, berannten draußen in der großen politischen Arena die gegnerischen Kräfte einander im heftigsten Endkampf um die Macht (243).

Wie konnte es hierzu kommen? Wie konnte sich die Politik des Postinspektors a. D. derart bemächtigen, da er sich doch so glücklich privatisiert hatte? Das Monstrum kann natürlich nur aus dem einzigen lebendigen gesellschaftlichen Verhältnis emporsprossen, in dem Sittinger dauerhaft steht: aus seiner Ehe.

Anton Sittinger ist, wie der Leser nur sehr beiläufig erfährt, 1877 geboren, wird Postbeamter und ehelicht 1908, als Einunddreißigjähriger schon »in fester Position« (11), das zwanzigjährige »Rentnerstöchterlein« Malwine Gozzinger. Deren Eltern entscheiden sich gegen einen Konkurrenten, der aber »ein ziemlich unausgeogener, geckenhafter Taugenichts mit einer windig bezahlten Anfangsstellung« war, für den »weit gediegeneren Sittinger« (37). Eine Ehe, die unter so repressiven Voraussetzungen mit einer unmündig gehaltenen Frau beginnt, trägt ihr Elend in sich. Es bedarf nur eines relativ geringfügigen Anlasses, damit Malwine, die nach neun Ehejahren noch »voll Bewunderung und Verehrung« (9) für ihren Mann ist, »Wut« und »Ekel« ihm gegenüber spürt (42). Dieser Anlaß ist das persönliche Auftauchen des Leutnants a. D. Franz Eibenthaler, ihres früheren Verehrers: »Endlich ein Mann, ein Held, der ganz ihre Ansichten hatte!« (38) »Ihre Wangen glühten fast. Sie war ein Aug und ein Ohr für den Herrn Leutnant« (39). Sittinger, der seine Frau »schon lange nicht mehr« liebte, für dessen zweieinhalben Zentnerleib sie aber eine »verbilligte, verlässliche Haushälterin« und »der Inbegriff seines geordneten und bequemen Lebens« war (40), setzt sich zur Wehr, als der Leutnant zu aufdringlich wird und Malwine ihn für die schlechten Zeiten freigiebig bewirtet. Anton Sittinger sucht freilich kein klärendes Gespräch mit seiner Frau, sondern »tüfelt« zu Malwines Leid und des Lesers boshafte Spaß einen

tückischen »Kampfplan« aus (41). »Kam nun Eibenthaler daher«, drängte Sittinger ihm »geradezu das Beste in unbegreiflichen Mengen auf« (41). Freßlustig verbündet er sich nachgerade mit Franz Eibenthaler gegen Malwine, die nun »wirklich nur noch das Dienstmädchen« ist (43), das alles herbeischaffen und servieren muß. Schließlich ist sie es, der das Hamstern und Schieben – es ist 1918 – für die beiden Männer zu viel wird:

»Du wirfst ihm auf, als wenn wir's tonnenweis hätten! Du bringst mich in Verlegenheit vor ihm! Du schämst dich nicht. [. . .] Der reinste Pudel bin ich für euch zwei Männer! [. . .] Kaputt geh ich dabei, u – o – aaach! Ich kann, ich kann nicht mehr!« Hemmungslos heulte sie jetzt. Ihr ganzer Körper schlotterte (44).

Tief befriedigt kann Sittinger das Unschuldslamm der puren Gastfreundlichkeit heucheln und Malwine dazu bringen, daß sie selbst Eibenthaler in Zukunft die Tür nicht mehr öffnet. Er hat auf heimtückische Weise das gesellschaftliche Geschlechterverhältnis, die Männerherrschaft, gegen sie ausgespielt. Wo Malwine eine menschliche Schwäche zeigte – erotische Sympathie –, beweist er ihr brutal, daß ihre Kräfte gerade reichen, eines Mannes Dienerin zu sein. Das Elend dieser Ehe liegt nun offen zutage. Hier ist keine kleine heile Welt, sondern bereits ein kleines Trümmer- und Schlachtfeld. Das Monstrum Politik in Gestalt des Faschismus kann daran gar nichts mehr zerstören, er braucht sich lediglich die Zerstörungen, das heißt die entfremdet geäußerten, deformierten Bedürfnisse anzueignen.

Sittinger hat rechtzeitig eingegriffen. Sein Vorwurf, Malwine sei in Franz Eibenthaler »verschossen«, bringt das moralische »Rentnerstöchterlein«, das ihre Verliebtheit vor sich selbst nicht zugegeben hat, derart durcheinander (45 f.), daß die Möglichkeit einer Flucht aus den Ehebanden für alle Zukunft verbaut ist. Die Schlacht hat der Postinspektor gewonnen; deren Ursache, verschüttete Erotik, schwelt weiter: »Merkwürdig dauerhaft bleibt die Verliebtheit alternder Frauen. Allmählich verdichten sich die verwehten Erinnerungen daran zum inneren Kult. [. . .] Auf einmal floß über ihre Lippen das Wort ›Franz . . .!‹ Es klang leise und schmachkend wie eine seufzende Bitte« (125). Es ist das Frühjahr 1930, Malwine ist jetzt 42 Jahre alt. Der Auslöser ihrer Erinnerungen ist eine Begegnung mit dem galanten, uniformierten SA-Führer des Dorfes, Hauptmann Schlicht: »Er bekam eine kleine, entfernte Ähnlichkeit mit Eibenthaler. Eine undeutliche



Wohligkeit durchfloß sie. Die Gesichter und Gestalten der beiden Männer verschwammen« (124). Aber auch der Name Eibenthalers, der jetzt Propagandaredner bei den Nazis ist, taucht wieder auf (146) und stürzt Malwine in größte Verwirrung (158-161). So beginnt die kuriose und furiose Politisierung der Sittingserschen Ehe oder, um es präziser auszudrücken: die »Verehung« der Politik. Einerseits werden nämlich die erotischen Gelüste der Frau Sittinger immer stärker – »Ein göttlicher Mann, ein Held! flog es ihr durch den Kopf, und am liebsten wäre sie dem Hauptmann um den Hals gefallen, so hingerissen war sie« (321) –, aber andererseits ist sie wegen ihrer moralisch-gesellschaftlichen Hemmungen, dem zwanzigjährigen Ehejoch und ihrem Alter nicht fähig, ihren Wünschen nachzukommen. Ihr bleibt keine andere Wahl, als ihre erotischen Bedürfnisse zu sublimieren: in hehre politische Ideale, die jene »Helden« und »abenteuerlichen Männer« (224) wie ihr Eibenthaler vertreten; in der Deuschtümelei, in der geheuchelten Opferbereitschaft, im Kampf um Deutschland gegen den roten Mob und die Juden ist sie ihnen nahe. So wird die entfremdete, im Alltagsleben deformierte Sinnen- und Bedürfnisstruktur zum Humusboden des Faschismus. Die weibliche Sexualität im weiteren Sinne ist in der kleinbürgerlichen Ehe der Sittingsers auf den Hund, den Faschismus gekommen. Malwines Faschismussympathie ist schiefe Rebellion gegen Sittinger und damit ein kümmerlicher, pervertierter Rest von Emanzipationswünschen. Sie fließen dem Schein von Abenteuer, Männlichkeit, Größe, Heldentum zu, den der Nationalsozialismus verbreitet.<sup>7</sup>

Als staatstreuer, auf Ruhe und Ordnung eingeschworener Beamter ist Anton Sittinger eigentlich für den Faschismus prädestiniert. Leute wie er votierten für Hitler, weil sie Ruhe und Ordnung haben wollten. Über Malwine beschert ihm der Faschismus jedoch Unruhe und Unordnung. So muß Sittinger lediglich aus Furcht vor Verlust seiner privaten Bequemlichkeit, das heißt Malwines, Antifaschist werden. Sittinger ist freilich ein grotesker Antifaschist, der in einer Art grausig-schwarzen und gleichzeitig komischen Happy-ends in den offenen Armen der Nazis landet.

Die falsche Parteinahme des Postinspektors a. D. gegen die Nazis, die in Wahrheit ein Kampf um den ungeschmälerten Besitz Malwines ist, macht Graf mit Recht zur sprudelnden

Quelle von Komik und Spott. Da treffen wir Sittinger, den Unpolitischen, den Mitläufer, im Sommer 1931 – die Nazis haben ein Jahr zuvor knappe 20% der Reichstagsmandate erobert – auf einer Waldlichtung:

Er schrie, lachte, fuchtelte, sprang herum, daß er ganz außer Atem kam.

»Hoch die Roten! Hoch die Sozis!« jauchzte er wie ein Besessener und vergaß alle Vorsicht. »Hoch – ho-höhöhöhö . . .« Er brach in ein prasselndes Husten. Die Lunge riß es ihm schier herauf, der Herzschlag kam nicht mehr mit, und seine Augen traten aus den Höhlen. Er riß sich zusammen und verschnaupte erschöpft.

»Ah, da schau! Ein Genosse!« rief ein Mann, der zwischen den Bäumen auftauchte. Fassungslos stierte ihn Sittinger an. Das bebrillte, fremde Gesicht lächelte aufleuchtend, doch der entsetzte Inspektor machte einen jähen Satz und rumpelte atemlos und linkisch von dannen. Das Laub raschelte, dürres Gezweig knackte, im Nu war er außer Sicht. Nur seine mächtigen Schritte dampften noch eine Weile, und der Boden zitterte leise (214).

Ein verständliches, aber ungeheures Mißverständnis! Sittinger hatte sich am Bahnhof eines benachbarten Ortes den sozialdemokratischen *Vorwärts* gekauft, weil er gehört hatte, daß dieser einen Skandal des Naziführers Eibenthaler aufgedeckt hatte. Die verschwiegene Lektüre des Blattes im Walde bestätigt das Gerücht, und Sittinger hält sich für den endgültigen Sieger über Malwine. Das Triumphgefühl des Ehemannes, aber kein bißchen politische Sympathie, äußert sich in dem Gefühlsausbruch, dessen abgründige Unwahrheit das Versagen der Sinne (Husten, Herzschlag, Auge) verrät.

Die lange, lehrreiche und äußerst komische Reihe derartiger Episoden mag der Leser selbst nachvollziehen. Die Position des Postinspektors wird mit zunehmender Macht der Nazis immer prekärer. Der verwirrende Wechsel von Erfolg und Mißerfolg der NSDAP seit 1930 auf der lokalen und auf der Ebene der großen Politik äußert sich im Schwanken Sittingers zwischen Unterdrückungsversuchen an Malwine und Liebedienerei, Anpassung an sie. Als die Nazis den örtlichen Gesangverein majorisieren, bekommt Malwine Auftrieb, und Sittinger überlegt: »Schau, schau! Dieses Frauenzimmer kennt die Windrichtung!« beurteilte er Malwine und riet sich selber: »Es wird gut sein, man streicht wieder, wie im Krieg, den nationalen Mann heraus« (194). Der Opportunist, der am liebsten auf alle Karten setzen möchte, aber

Angst hat, er könne auch nur einen einzigen Einsatz verlieren – aus diesem Thema zieht der Satiriker Graf den größten Teil seiner komischen Wirkungen.

Politik, was ist das wirklich? Eine Ehe ist sie! Nur der hartgesottenste, abgebrühteste Ehemann kann mit ihr umgehen. Er weiß alle Finten und Finessen, die dazu nötig sind, sie richtig auszunützen, glomm es einmal in Sittinger auf, als er im Bett lag und ins Dunkel schaute. Er war stolz auf diese überraschende Definition und bedauerte nur, daß er sie nicht aufschreiben konnte (251).

Diese Komik muß angesichts der Realität des Faschismus gebrochen werden. Der antifaschistische Faschist Sittinger ist eine satirisch-komische Figur; wo seine Distanz zu den Nazis fällt, gibt es nichts zu lachen.<sup>8</sup> Die entsprechenden Passagen des Buches zeigen den blutigen faschistischen Ernst. Der Gefahr, den faschistischen Mitläufer zu bagatellisieren, ist so vorgebeugt.

Das letzte Kapitel zeigt uns Sittinger bei der Märzwahl 1933. Er entscheidet sich noch einmal für den Kampf gegen Malwine und wählt die katholische Bayerische Volkspartei.

Doch schon im nächsten Augenblick bereute er es. Am liebsten wäre er aus dem Verschlag gerannt, um sich einen neuen Wahlschein geben zu lassen und für Hitler zu stimmen. Aber das Unglück war schon geschehen und konnte nicht mehr rückgängig gemacht werden. Jeder hätte ihn ausgelacht und wäre neugierig geworden. Er hätte sich selber verraten. Und das Blatt zerreißen, unauffällig verschwinden lassen? Einfach ein leeres Kuvert abgeben? Das war auch unmöglich in der Schnelligkeit.

So furchtbar war diese Sekunde für den Postinspektor, daß ihm jäh ein zerrüttender Schwindel in den Kopf stieg, daß sein Herzschlag kurz aussetzte. Mit aller Kraft riß er sich zusammen und steckte den Wahlschein ins Kuvert. Er war blaß, als er sich aus der Zelle schob (309).

Vor lauter Angst, verraten zu sein – die Dorfnazis drohen mit Identifizierung der gegen sie abgegebenen Stimmen –, legt sich Sittinger ins Bett und wird krank. Als der Nazi-Hauptmann Schlicht kurz darauf tatsächlich zu Besuch kommt, nimmt Sittinger Abschied vom Leben (323). Doch da wird er auf wunderbare Weise gerettet: während draußen vor Sittingers Fenster SA-Leute den Dorfbürgermeister blutig prügeln, begrüßt Schlicht den Postinspektor a. D. als Mitglied der »Bewegung«. Malwine hatte ihn heimlich als passiven Parteigenossen in die NSDAP aufnehmen lassen. Malwine als *deus ex machina* – das ist ein realistischer Schluß. Das Dritte Reich hat die Unterjochung der Frau zemen-

tiert und über alle Grenzen ausgeweitet. Der realistische Autor kann dem Faschismus nicht einmal den Schein eines Quentchens Emanzipation lassen, das diesem in der Person Malwines zufiele. Die Frontstellung Malwine/Faschismus contra Sittinger muß daher aufgelöst werden. Es ist nicht die Frau, sondern der Weiberverächter, Weiberbesitzer, Ehetyrann, der vom Faschismus profitiert. Malwines schiefe Rebellion diene eben doch der neuen, schlimmeren Stabilisierung der Männerherrschaft. Das Buch endet 1933, aber es ist kein Zweifel, daß Sittinger als Parteigenosse der folgenden Jahre seine Ehe in alter oder schlimmerer Form fortführen wird. Er hat sich den politisch-ideologischen Schein Eibenthalers angeeignet und Malwine damit ihres erotischen Sublimationsfeldes enteignet. So wie anfangs in der Freßlust ist der Spießer jetzt mit dem abenteuerlichen Helden verbunden, der nun der Sehnsucht Malwines nicht mehr zur Verfügung steht.

## Vom Sinn des Habens und vom Opportunismus

Angesichts von Malwines Unterworfenheit könnte der falsche Eindruck entstanden sein, sie stelle einen positiven Kontrast zu Sittinger dar. Tatsächlich erweckt keiner der Eheleute die Sympathie oder das Mitleid des Lesers. Malwine ist die Personifizierung des bigotten kleinbürgerlichen Hangs zum Höheren. Sie ist permanent von Heldenverehrung und Vaterlandsidealen besessen. Ihr Sinn fürs Höhere ist allerdings schon in ihr selbst gebrochen: sie schwärmt fürs Vaterland, weil sie nicht geradheraus für Eibenthaler schwärmen kann; es ist nicht ihr Opfermut, der sie Kriegsanleihen zeichnen läßt, sondern deren Zinsfuß. Erst recht aber haben wir in Sittinger das wahre Fundament des bürgerlich-kleinbürgerlichen Sozialcharakters vor uns. In ihm liegt offen zutage, was Malwines Sinn fürs Höhere verhüllen soll: der Sinn fürs Niedrige, der Sinn fürs Haben. Nichts als der eigene Besitz garantiert das Selbstbewußtsein des kleinen Bürgers. Nur dadurch kann er sich – und sei's nur zum Schein – vom Lohnabhängigen absetzen. Sittinger ist in ständiger Sorge um sein Geld. Er versteckt es immer wieder aufs neue: vor Malwine, vor Eibenthaler, vor den Roten. »Rundherum witterte er Verhängnisse. Am besten war es, von vornherein jeden Menschen als seinen Feind anzusehen« (35). »Diese Methode schien die richtige zu sein. Nur

keinen heranlassen, keinen einzigen!« (36) Die Qualität seiner Menschenfeindschaft und Beziehungslosigkeit steht im proportionalen Verhältnis zu seinem Sinn fürs Geld.<sup>9</sup> Sittingsers Schlaueheit in Finanzangelegenheiten ist jedenfalls unübertrefflich. Als 1917 banale Gebrauchsgegenstände knapp werden (25), traut der Postinspektor der deutschen Siegespropaganda nicht mehr und beginnt, statt kaiserlicher Zinspapiere Gold zu horten. Beim Staatsbankrott 1918 triumphiert Sittingsers »Materialismus« über Malwines »Idealismus« (33). Vor der Inflation rettet er sich, indem er rechtzeitig Dollars kauft (76 f.), und auch der Bankkrach 1931 kann ihm nichts anhaben, er hat sein Geld vorher abgehoben (198). Diese materielle Pfiffigkeit Sittingsers ist zum einen satirisch-angemessen: Graf kennt den Kleinbürger besser als dieser sich selbst, der Autor läßt sich von dem historisch-faktischen Idealismus der kriegs- und inflationsgeschädigten deutschen Kleinbürger – für den Malwine steht – nicht täuschen. Sittinger ist der auf sein Wesen, den Besitzsinn, gebrachte Kleinbürger. Er verhält sich erheblich klüger als seine lebendigen Zeit- und Klassengenossen, das heißt so wie diese sich nachträglich gerne verhalten hätten. Zum andern ist diese Handlungsführung notwendig, damit die Absicht des Buches – die Zerstörung der Illusion des Privaten – glaubwürdig gelingt. Finanziell muß Sittinger unabhängig sein; wäre er etwa ein Inflationsgeschädigter von 1923, so wäre seine Fasisierung zu einfach, sie würde nicht mehr genug über die Ideologie des Privatmannes aussagen.

So ausgeprägt wie Sittingsers Eigentumssinn und davon verursacht ist auch sein Opportunismus. Anton Sittinger ist vermutlich – nur in diesem Paradox läßt sich sein Verhalten fassen – der konsequenteste Opportunist der deutschen Literatur. So unvorsichtig, öffentlich Farbe zu bekennen, etwa gegen die Nazis, ist er nur in betrunkenem Zustand (114) oder wenn er sicher ist, auf allgemeine Zustimmung zu stoßen (177 f.). Hören wir einige Lebensweisheiten Sittingsers:

Das Leben ist nichts als ein ewiges Überlisten (96).

Sich immer als Freund geben, immer täuschen, den Gegner aushorchen und ihn in dem Glauben lassen, als wär man auf seiner Seite, aber ihn natürlich sofort verraten oder umbringen, wenn's das Interesse verlangt. Also Anton, genau beachten – sich nach allen Seiten sichern, jedem recht geben, und nur da stehen, wo die Macht ist! (196)

Der Inspektor war mit seiner bisherigen Haltung ganz zufrieden.

Jedem hatte er beigebracht, als sei er nur seiner Meinung und habe sich nirgends zuviel eingelassen (240).

Dieser Opportunismus hat von sich aus keinerlei politische Intentionen, er ist vielmehr Sittingsers tägliches Lebenselixier. Opportunismus heißt das Aufgeben des eigenen Willens, der eigenen Bedürfnisse, des eigenen Selbst zum Zweck der Selbsterhaltung im dürftigsten Sinne. Die Konsequenz der opportunistischen Lebenspraxis Sittingsers führt zu völliger Selbstentfremdung, in welcher Sittinger die Existenz eines eigenen Bedürfnisses – außer den ganz banalen wie Essen, Trinken und seine »Ruah« – schon mit Mißtrauen registriert. Einen eigenen Wunsch offen zu artikulieren, erscheint dem konsequenten Opportunisten als Bedrohung, Makel: er wäre dann identifizierbar, festgelegt. »Die fortwährende, fast krankhafte Verstellung wurde ihm zur zweiten Natur. Immer tat er gerade das Gegenteil von dem, was er wollte. Genauso sprach er« (21 f.). Sittinger kann Bedürfnisse nur über die Verfolgung ihres Gegenteils befriedigen; sie müssen als Pflichten auftreten. So findet Sittinger den Gedanken Malwines, er solle sich pensionieren lassen, zwar »wunderbar«, »doch er verriet sich nicht. Im Gegenteil« (20). Gleich nörgelt er alle Gründe herunter, die eine Pensionierung unmöglich machen müssen. »Eine Enttäuschung wollte er auf keinen Fall erleben. Lieber gleich von vornherein alles schwarz in schwarz malen. Nein, nein, nur keine Illusionen und Hoffnungen« (20). Planmäßig wird Sittinger so krank, daß eine Pensionierung quasi zur Pflicht gegenüber dem eigenen Körper wird. Als er dann tatsächlich in den Ruhestand versetzt wird, kann er sich natürlich keinesfalls darüber freuen, dies würde ja bedeuten, seinen geheimen Wunsch zuzugeben, auf einen eigenen Willen festgelegt zu sein:

»Hm, wie einen alten Grubengaul – jetzt, wo ich ein halber Krüppel bin! Jaja, der liebe Vater Staat! Wenn du völlig invalid geschuftet bist, wirft er dir kurz vorm Krepieren noch einen Knochen hin. Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr kann gehn, aus!!« (81)

Das meint der Postinspektor durchaus ernst und ehrlich; so behält er sich vor, die Folgen seines Rentnerdaseins – einsamlangweiliges Leben auf dem Land, Ärger als Besitzer eines heruntergekommenen Hauses, Fliegen im Sommer, Kälte im Winter und alles andere Reale und Eingebildete, das ihm nicht gefällt

– nicht selbst verantworten zu müssen, sondern Malwine in die Schuhe zu schieben, die ja seine Pensionierung und das Landleben zuerst erwähnt hatte (82-92).

Abgetötet in allen spontanen Lebensäußerungen, ist Sittinger zum unablässigen Nörgler geworden, der sich allenfalls wohlfühlt, wenn er säuft, seiner menschenverachtenden Philosophie frönt oder seine Frau quälen kann. Der Katzenjammer, der diesen aus eigener Ursache unglücklichen Menschen von Zeit zu Zeit überfällt, reizt den Leser nur zum spöttischen Lachen: »Die Vergangenheit war nichts, die Gegenwart ist erst recht nichts und die Zukunft? Äh! Pfui Teufel!« (17) Andernorts hat Sittinger, um einem mißliebigen Verwandtenbesuch zu entgehen, Krankheit und die Notwendigkeit einer Kurreise vorgetäuscht. Im Grunde ist er aber dazu viel zu faul. Nun hat er sich in diese Zwickmühle hineingelogen und weiß nicht mehr heraus:

Vor lauter Wut spuckte er rücksichtslos auf den sauberen Teppich. Eine Fliege setzte sich auf seine feuchte Nase. Er erwischte sie und riß ihr nach und nach sämtliche Füße aus. Er warf den hilflos zuckenden Körper hin, betrachtete ihn und gestand sich verzweifelt: So, ganz genau so bin ich jetzt, pfui Teufel! Er trat auf das winzige schwarze Etwas und spuckte abermals aus (168).

Da haben wir einen Mitläufer, der sich geschickt immer nach dem Winde der Macht dreht und dabei materiell gut lebt, aber wer möchte mit ihm tauschen? Die Charakterlosigkeit, mit der Sittinger durch die chaotischen Zeitläufte kommen will, hat alle Substanz aufgezehrt, auf der ein erfülltes Leben – und sei's nur ein privates, ein Eheleben – sich gründen könnte.

## Literarische Technik und politisierende Rezeption

Der politische Lernprozeß, den der Roman in Gang setzt, hängt zuallererst von der literarischen Technik ab, die Graf verwendet. Denn die Fabel für sich gibt ja Sittingers gesellschaftlicher Lebenspraxis und Denken recht: der Opportunist, Spießler, Ehetyrann, Geldfetschist schwimmt letztlich immer oben. Sein politischer Opportunismus, das heißt seine Staatstreue, zahlt sich für den Postinspektor Sittinger immer aus, sei's die zum Staat des Kaisers, zur Weimarer Republik, zum Dritten Reich, oder – wie man, den Zeitraum des Buches überschreitend, hinzufügen darf

– zur Bundes- oder Deutschen Demokratischen Republik. Natürlich ist aber Sittinger keine Identifikationsfigur: kein Leser kann sich auf seine Seite schlagen, möchte sein Leben führen. Anton und Malwine zwingen fortwährend zum belustigenden, kopfschüttelnden, zornigen, haßerfüllten Abstandnehmen. Es distanziert sich also der Leser – nicht aber der Autor. So entsteht keine unguete Kumpanei zwischen Leser und Autor, wie sie reaktionäre Literatur durchweg kennzeichnet, wenn diese von ihren Feinden handelt. Dem Leser wird nicht geschmeichelt, indem er über einen Dritten, das Kunstprodukt des Autors, lacht, sich empört, entrüstet; es wird ihm nicht leicht gemacht, mit dem Stärkeren, dem Autor, gegen die Ohnmächtigen, die Romanfiguren, zu fraternisieren. Der allwissende bürgerliche Romancier hat sich im *Anton Sittinger* in seine Figuren aufgelöst.<sup>10</sup> Der Vorgang dieser »Auflösung« des Autors läßt sich übrigens am Anfang des Romans nachvollziehen – außer dieser Stelle gibt es nur noch eine einzige (186), an der Graf unvermittelt zum Leser spricht.

Graf beginnt seinen Roman wie einen Essay. In wenigen Zeilen faßt er die grundlegende Ansicht einer idealistischen Philosophie vom Menschen als einem sich selbst setzenden identischen Ich zusammen, endend mit dem emphatisch resümierenden Ausdruck, der Mensch sei der »bestimmende Gestalter des Seins« (5). Nüchtern kontert Graf darauf: »Das muß übertrieben sein« – und stiftet nun zum einzigen Mal im ganzen Buch eine identifizierende Einheit zwischen Autor und Leser:

Für uns nämlich, die wir dem Alltag und der unbegünstigten Masse angehören – für uns ist der Mensch etwas absolut Abhängiges. Wir spüren es, einer wie der andere, wie uns das Leben, wie uns die Zustände umbiegen und verändern (5).

Hier haben wir die Adressaten des Volksschriftstellers: die »dem Alltag und der unbegünstigten Masse angehören«. Der Absatz, der nun folgt, beschreibt in sehr »einfachen« und »volkstümlichen« Wendungen Lebenserfahrungen eben dieser unpolitischen Alltagsmenschen,<sup>11</sup> und der Leser, der sich zu jenen zählt, muß zustimmend mit dem Kopf nicken: So ist es im großen und ganzen auch bei mir, gut wollte ich sein, Charakter haben, es zu etwas bringen, aber daraus geworden ist nicht das, was ich erhoffte. Mit Charakter und Moral ist jedenfalls in der Welt kein Fortkommen.



Mehr und ausführlicher könnte Graf auf dieser gedanklichen Ebene allerdings nicht rasonieren, ohne ins Lamentieren oder in Banalitäten zu verfallen. Genau zum richtigen Zeitpunkt bricht er ab; er löst die Eintracht von Autor und Leser in der Person Anton Sittingsers auf:

Oder, um endlich dem Postinspektor Anton Sittinger das Wort zu geben: »Was ist das schon – Charakter? Jugendwahn, weiter nichts! Die Menschen wissen nicht, daß erst ein Mann über vierzig, der alle Nackenschläge der Dummheit einigermaßen überstanden hat, so was annehmen kann . . . *Kann*, sag ich! Außerdem ist Charakter auch was furchtbar Langweiliges, unter uns gesagt!« (6)

Damit ist der Leser in einen äußerst produktiven Widerspruch oder, mit Graf gesprochen, in eine langdauernde Kalamität entlassen. Denn mit dem sich vor seiner dümmlichen Frau als Denker aufblasenden Sittinger und seinen überheblich-banalen Lebensweisheiten kann sich niemand lange identifizieren. Spätestens eine Seite weiter muß auch der trügste und gutmütigste Leser, der Sittingsers Ergüsse bis hierher widerspruchslos geschluckt hat, in Zweifel geraten. Mochte er sich immerhin arglos mit Sittingsers charakterverachtender Privatphilosophie identifizieren, mit dessen Hämorrhoiden, die nun als leibhafter Kern des Geschwafels erscheinen, tut er's schwerlich:

»Bei so jungen Tölpeln, da bleibt freilich nichts inwendig, wenn sie einmal was Böses mitmachen! Das verfliegt alles wieder! Unser eins aber, wir so in den Vierzigern, wir spüren so was bis ins Grab. [. . .] Bei uns bleibt's und frißt sich weiter. Es läßt uns nicht mehr aus! [. . .] Ich, zum Beispiel, erleb's ja am klarsten mit meinen Hämorrhoiden . . .«

»Tun sie dir wieder weh?« fragte Malwine besorgt (7).

So ist Sittinger zwar keine Identifikationsfigur, aber der Horizont der Figuren erscheint identisch mit dem von Autor und Leser. Oder besser: Der Horizont des Lesers wird mit Macht auf die Scheuklappenperspektive der Figuren eingeengt; Graf ist nicht nur ein persönlicher, sondern auch ein literarischer Tiefstapler. Der Leser verfängt sich unversehens in den absurden Gedankengängen Sittingsers und muß irritiert innehalten: Wo werde ich denn da hingeführt? Der listige Autor zuckt die Schultern: Da schau nur selbst zu, wie du herauskommst aus dem Sittinger-Dasein. So wird der Leser zum selbständigen politischen Lernen gezwungen, weil er selbst gegen die negative Folie des »Helden« seine eigenen Gedanken in Bewegung setzen muß.

Ein Beispiel aus dem Text. Sittinger reflektiert über den von Malwine stolz hervorgekehrten »Glauben« an Hitler:

Er zerbrach sich den Kopf darüber, was denn das sei: Glauben? Ihm war das völlig rätselhaft und fremd. Er glaubte an nichts und niemanden. Mißmutig und zynisch überlegte er. Hm, als wir jung waren, hat sie an mich geglaubt, weil ihr das behagt hat. Im Krieg an den deutschen Sieg, weil sie gemeint hat, ihre Kriegsanleihen seien gut angelegt und würden später steigen. Dann hat sie sich in den Eibenthaler vergafft, und seitdem glaubt sie an Hitler . . . Hmhm, durch mich ist sie bei diesem Hochstapler zu nichts gekommen, und jetzt, weil sie alt ist und keinen Mann mehr lockt, wurmt sie sich darüber! Bloß eine verborgene Verliebtheit ist ihr Glaube, weiter nichts. Nur Hohlköpfe und mannstolle Weiber verfallen auf so was! . . . Heißt doch, auch alte Huren werden zuletzt Betschwestern! Jaja, Betschwestern oder Hakenkreuzlerinnen, das werden so verrückte alte Weiber! (247)

Sittingers innerer Monolog ist eine boshafte Mischung aus Wahrem und Falschem. Der Postinspektor sieht seine Frau zwar richtig: das Bild, das sich der Leser von Malwine gemacht hat, ist hier durchaus korrekt wiedergegeben. Und besonders der männliche Leser möchte gern einstimmen in die Abrechnung mit dieser bigotten Frau – da wird ihm, spätestens im letzten Drittel des Zitats, unbehaglich zumute. In welcher Gesellschaft hält er sich denn da auf? Ihm sind ja inzwischen all die zermürbenden Gemeinheiten bekannt, die Anton Sittinger im Ehealltag seiner Frau zufügte; und darf denn der, dem Malwine nichts als »der Inbegriff seines geordneten, bequemen Lebens«, nur die »verbilligte, verlässliche Haushälterin« ist (40), der sie sonst in jeder Hinsicht mißachtet, ihr »Feind« ist und sie »haßt« (243), darf denn diese jämmerlich-durchtriebene Beamtenseele über seine von ihm selbst so unterdrückte Frau rechten, da er doch Teil und wichtige Ursache ihres elend-quälenden Lebens ist? Die Wahrheit ist offenbar doch zugleich komplizierter und einfacher, als daß »alte Huren« zu »Hakenkreuzlerinnen« werden.

Mit Anton und Malwine Sittinger steckt der Leser permanent in diesem Dilemma einer unerlaubten Einfühlung. Wenn sich zwei Spießer gegenseitig »Spießer« titulieren, wenn sich zwei Verbrecher gemeinsam »Verbrecher« schimpfen, so haben zwar alle recht, aber man kann doch keinem recht geben. Wie Brecht hat der Autor des *Anton Sittinger* eine ausgesprochen hohe Meinung von des Lesers Selbständigkeit und Urteilsfähigkeit. Selbstver-

ständig und simpel erscheinende Haltungen, Meinungen, Wertungen, das heißt herrschendes, also falsches Bewußtsein, führt Graf treuherzig einen Weg entlang, den der Leser an bestimmter Stelle nicht mehr gehen will, weil er ins Absurde, in die Irre, auf den Mist oder auch ins Verbrechen führt: Sittinger denunziert zum Schluß den kommunistischen Maler Kötler, nimmt dessen Ermordung in Kauf, nur um sich bei den Nazis lieb Kind zu machen (293). Es wäre daher trotz des vernichtenden Urteils, das Graf über »Menschen wie Sittinger« fällt (186), falsch, das Buch verengt als bloße soziologisch-politische Kritik an »den« Kleinbürgern zu lesen.<sup>12</sup> Nicht umsonst lautet das dem Buch vorangestellte Motto: »Menschen wie Sittinger gibt es in allen Ländern Abertausende . . . in manchen Zeiten heißen sie ›du‹ und ›ich‹ . . .« (5). Sittinger steckt in jedem von uns: »Übrigens, das Kleinbürgerlich-Vergeltungssüchtige, das sich in Hitler bis zur teuflisch-pedantischen Rachsucht auswuchs – jäh erschreckt und bestürzt merke ich manchmal, daß auch in meinem Charakter allerhand davon vorhanden ist.«<sup>13</sup> Aber der Autor und der Leser können sich ändern, das abschreckende Beispiel von Anton und Malwine Sittinger vor Augen, die den statischen Teil ihres (unseres) Wesens verkörpern, eben das Mitläufertum, den Opportunismus und den Sinn des Habens, die immer aufs neue von den gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen gefordert und belohnt werden. Sittinger und Malwine mögen zwar jeweils auf der richtigen, das heißt herrschenden Seite stehen, aber diese Tatsache ist angesichts ihres jämmerlichen, ängstlichen, selbstzerstörerischen Alltagslebens für keinen Leser attraktiv. Und die Wellen der großen politischen Katastrophen, an denen sie mit schuld sind, schlagen auch ihnen alle paar Jahrzehnte über den Köpfen zusammen. Die Furcht vor den Gefahren, die überwunden werden muß, um Widerstand zu leisten, nimmt in dem Maße ab, wie die Gefahren erkannt werden, die mit der Anpassung verbunden sind. Die letzteren führt uns Graf eindringlich vor Augen.

1 Vgl. Klaus Schröter, *Oskar Maria Graf und die »Neue Sachlichkeit«*. In: Wolfgang Dietz/Helmut F. Pfanner, *Oskar Maria Graf. Beschreibung eines Volksschriftstellers* (München, 1974), S. 146-158. Schröter legt Graf eine »plebejische Weltsicht« bei, er habe »ein proletarisches Klassenbewußtsein [...] nie erreicht« (137). Wer verkörperte denn 1933, als die genuinen Organisationen der Arbeiterbewegung so vernichtend und – denkt man an den Gewerkschaftsbund – so schimpflich-jämmerlich vom Faschismus geschlagen wurden, »proletarisches Klassenbewußtsein«? Graf gibt in seinen politischen Büchern immer wieder zu erkennen, daß die Spaltung der Arbeiterbewegung ihre Niederlage nach sich zog. Darin verkörpert er »proletarisches Klassenbewußtsein«, wie es vermutlich 1932/33 an der Basis der Organisationen vorhanden gewesen sein dürfte. Seine Kritik an KPD und SPD, die in allen Romanen des Exils nachzulesen ist – die Exil-KPD reagierte mit Veröffentlichungsrepressionen –, steht mit Brecht, Bloch, Benjamin, A. Seghers, Adam Scharrer auf leider ziemlich einsamer Höhe.

2 Gemeint sind außer dem *Sittinger* die Romane *Der Abgrund* (1936) und *Unruhe um einen Friedfertigen* (1947).

3 Vgl. außer der genannten Autobiographie: Oskar Maria Graf, *Antwort an einen und viele Genossen*. In: *Linkskurve* (1930), Heft 1, S. 17 f.

4 Die eingeklammerten Zahlen im Text verweisen auf die Seitenzahlen von Oskar Maria Graf, *Anton Sittinger* (München-Wien-Basel, 1969).

5 Vgl. Walter Benjamin, *Oskar Maria Graf als Erzähler*. In: W. B., *Gesammelte Schriften*, Bd. III. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt, 1972), S. 310, über Grafs *Bolwieser*: »Im Bildungsroman hat der Held seine Erlebnisse; die formen seine Persönlichkeit. Hier, im epischen Raum, macht die Versuchsperson Erfahrungen, und die vermindern sie.«

6 Die ersten 70 Seiten spielen von 1917 bis 1920. Auf den Seiten 77-80 wird der Hitler-Putsch 1923 gestreift, dann geht es im selben Kapitel plötzlich mit *Sittingers* Pensionierung im Jahre 1929 weiter. Die restlichen 250 Seiten des Buches behandeln die letzten Jahre der Republik und die ersten Monate des Dritten Reiches. – Es wäre vorschnell, das Zeitloch der fünfjährigen Stabilisierungsperiode der Weimarer Republik als ein Versehen des »untheoretischen«, volkstümlichen Erzählers zu klassifizieren und damit den Roman tendenziell abzuwerten. Fälle wie dieser sind – ebenso wie z. B. ungenaue und fehlerhafte Zitate in seriösen wissenschaftlichen Arbeiten – gar nicht so selten. Anna Seghers' großer Roman *Das siebte Kreuz*, der nur über sieben Tage spielt, verzeichnet zwei verschiedene Daten des Erzählbeginns, der Flucht Heislers aus dem Konzentrationslager. Die Chronologie in Grafs Roman ist sonst sehr exakt.

7 Vgl. zu diesem Thema das illustrative Bändchen über den italienischen Faschismus von Maria-Antonietta Macciocchi: *Jungfrauen, Mütter und ein Führer*.

8 Charles Chaplins ausgezeichnete komischer Film *Der große Diktator* hatte die Aufgabe, den Amerikanern die Angst vor einem Krieg gegen Hitler zu nehmen. Vermutlich hätte ein Deutscher so einen Film nicht machen können; Hitler kann uns nichts »Fremdes« aus der Perspektive Chaplins sein. – Vgl. zu dem Problem der Darstellbarkeit des Faschismus Ernst Bloch, *Der Nazi und das Unsägliche*. In: E. B., *Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939* (Frankfurt, 1972), S. 382-389.

9 Vgl. Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*. In: K. M., *Texte zu Methode und Praxis II*. Herausgegeben von Günther Hillmann (Reinbek, 1972):

»Wenn das Geld das Band ist, das mich an das *menschliche* Leben, das mir die Gesellschaft, das mich mit der Natur und den Menschen verbindet, ist das Geld nicht das Band aller *Bande*? Kann es nicht alle *Bande* lösen und binden? Ist es darum nicht auch das allgemeine Scheidungsmittel?« »Die Verkehrung und Verwechslung aller menschlichen und natürlichen Qualitäten, die Verbrüderung der Unmöglichkeiten – die *göttliche* Kraft des Geldes liegt in seinem *Wesen* als dem entfremdeten, entäußernden und sich veräußernden *Gattungswesen* der Menschen. Es ist das entäußerte *Vermögen der Menschheit*« (S. 105). – Mehr informierend als analysierend zu diesem Problem neuerdings: Erich Fromm, *Haben oder Sein. Die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft* (Stuttgart, 1976). – Obgleich Anton Sittinger von seinem Figurenensemble her für einen psychoanalytischen Ansatz wie geschaffen erscheint – er ist weithin ein kleinbürgerlicher Eheroman, beide Hauptfiguren stammen aus dem Kleinbürgertum, bleiben es auch und gelangen als »autoritäre Charaktere« zum Faschismus –, ist diesem Buch mit psychoanalytischen Denkmethoden nicht im geringsten beizukommen. Dies könnte ein Indiz seines fundamentalen Materialismus sein.

10 Diese Technik des figurengebundenen Erzählens ist von Anna Seghers und Bertolt Brecht am weitesten entwickelt worden. Grafs *Sittinger* steht Brechts *Caesar*-Roman und dem *Dreigroschenroman* insofern näher, als hier der Horizont des Lesers ebenfalls von Negativfiguren strukturiert wird.

11 »Warum also so eine Wichtigkeit mit der Veranlagung und dem Charakter? Ein Kind mag noch eigenbrütlerisch und widerspenstig gegen seine Umgebung sein. Die Jahre gehen dahin, schließlich ist dieses Kind ein Mädchen oder ein Jüngling. Gut, man schwärmt, man hat Ideen, die Welt rundherum scheint weit offen zu sein. Nur gemacht, sie schließt sich ebenso schnell wieder! Mit den Enttäuschungen der ersten zerbrochenen Liebe weichen die Illusionen. Eine wehe, gallebittere Ernüchterung macht sich im Innern breit. Die harte Wirklichkeit steht auf einmal wie ein undurchdringliches Dickicht um den jungen Menschen, und vergebens rennt er dagegen. Er merkt allmählich, daß selbst die wildeste Kraftverschwendung, die unverdrossensten Anstrengungen und aller starrer Eigensinn keinen Ausweg zu bahnen vermögen. Nur Anpassung, List und Kompromisse helfen manchmal weiter. Mag der junge Mensch auch Glück haben. Vielleicht bringt er es zu einer ausreichend bezahlten Stellung und verheiratet sich gut. Die Jahre verträpfeln ohne besonderes Ungemach. Auf einmal aber stockt der Welthandel. Die Wirtschaftskrisen jagen sich, greifen unheimlich um sich und dringen bis in das kleinste Privatleben. Mit Hunderten wird auch der junge Mensch entlassen. Frau und Kind wollen ernährt sein, die Miete kann nicht mehr bezahlt werden, und die Not wird immer größer. Täglich gibt es zerreißen den Unfrieden in der Familie, im Elend zerbröckelt das einstige Glück, und der Hunger zerfrißt alles Gewesene. Ehemals war Liebe und Zusammenhalt zwischen den Eheleuten, jetzt empfinden sie einander als unbequeme Last und hassen sich schließlich. Einst, ja, einst war man ein Mensch mit bester Veranlagung: gutartig und in vieler Hinsicht begabt. Was ist davon geblieben? Nicht einmal der Bodensatz davon. Und das, was man gemeinhin als Charakter bezeichnet, als was sieht man es jetzt an? Als schädliche Dummheit, die kein Stück Brot einbringt!« (S. 5)

12 Als solches wäre Grafs Urteil über das Kleinbürgertum vernichtend und angreifbar. Es gibt nur eine einzige Stelle im Buch, die Grafs offen geäußertem Verdikt, man dürfe sich nicht dem »Wahn hingeben«, Menschen wie Sittinger seien »für das Erringen einer besseren Zukunft brauchbar« (186), widerspricht. Nach der Niederschlagung der Räterepublik beobachtet Sittinger das opportunistische Anpas-

sen seiner Untergebenen, die zuvor aufmüpfig auch ihm gegenüber geworden waren: »Keiner hat Rückgrat! Pack! Pack!« murmelte er. [. . .] Ganz von ungefähr fielen ihm die Räterepublikaner ein, die bis zuletzt verzweifelt kämpften, und er ertappte sich bei einer leisen Sympathie. Er war selber überrascht davon« (70). Dies ist die einzige Stelle im ganzen Buch, wo Sittinger seine fundamentale Feigheit für einen winzigen Moment vergißt. Recknagels Interpretationstendenz, Sittinger sei »ein zwiespältiger Mensch«, »nicht weit entfernt von einem Aufwiegler«, läßt sich nicht belegen. Sie ist nicht vom Text des Romans, sondern von der Volksfronttheorie inspiriert, die den Kleinbürger als Bündnispartner sucht (vgl. Rolf Recknagel, *Ein Bayer in Amerika. Oskar Maria Graf. Leben und Werk*. [Berlin/DDR, 1975], S. 244). Anton Sittinger ist aber nicht der ganze Kleinbürger; er und Malwine – opportunistisch-feiger Egoismus, Besitzsinn und Schwärmerei für alles Höhere – gehören unbedingt zusammen. Die Aufspaltung dieser kleinbürgerlichen Wesenszüge in zwei Personen erlaubt Graf die satirische Zuspitzung. Der kleinbürgerliche Sozialcharakter nimmt in Anton und Malwine zwei zueinander gehörende Formen an, die beide für eine antifaschistisch-sozialistische Politik nicht gewonnen werden können. Keinesfalls kann der Roman vordergründig soziologisch gelesen werden. Dies beweist schon die Entwicklungslosigkeit der Hauptfiguren, über deren Vorleben der Leser gar nichts erfährt. Nur wenn sie im Lebensprozeß, im Wandel gezeigt würden, könnten sich bei ihnen Ansatzpunkte für eine progressive Wendung ergeben. So lassen sich Widersprüche nur abstrakt benennen – etwa Malwines »schiefe Rebellion« gegen Anton. Sinn und Vorzug des Romans liegen in der Destillierung der politisch hoffnungslosen Seite kleinbürgerlicher Lebensformen. Der Volksfrontstrategie, ausschauend nach positiven Bündnispartnern, kommt hier nicht auf seine Kosten, es sei denn, er verbiegt die Tendenz des Romans.

13 Oskar Maria Graf, *Gelächter von außen. 1918-1933* (München, 1966), S. 274 f.



## II. Ausführungsberichte





## Volker Tetze (Bremen) Trommeln in der Boettcherstraße

»1918 war ich Soldatenrat und in der USPD gewesen. Aber dann, in die Literatur tretend, kam ich über eine *ziemlich nihilistische* Kritik der bürgerlichen Gesellschaft nicht hinaus.«

(Bertolt Brecht)

In Bremen gibt es seit langem ›gutes Theater‹ zu sehen. Die Bildungsbürger – und neuerdings auch die Studenten – gehen hierorts in hellen Scharen in die dafür eingerichteten Etablissements. Neben Kassenschlagern wie *Land des Lächelns* und *Warten auf Godot* kann man deshalb in dieser Stadt getrost auch Besseres, ›Höheres‹ offerieren. So liefen etwa im Winter 78 auf 79 wochenlang Brechts *Trommeln in der Nacht* in den Kammerspielen, die – weiß Brecht – wahrlich nicht zu den Kassenschlagern dieses Autors gehören. Im Gegenteil. Dieses Stück – einst Brechts erster Bühnenerfolg – wird anderswo heutzutage kaum noch gespielt. In Bremen wurde es dagegen zu einem wahren ›Renner‹. Wie kam es eigentlich dazu? Hatten die dortigen Kammerspiele mit einer besonders faszinierenden Inszenierung, mit großen Stars oder gar neuen politischen Konzepten aufzuwarten? Oder gab es hier lokale Traditionen, gesellschaftspolitische Konflikte oder andere Motive, die einen solchen Zuspruch plausibel machen? An sich nicht.

Die Inszenierung war relativ konventionell, das Ensemble mittelmäßig, die Konzeption eher glättend als aufrauend. Ja, was noch betrüblicher war: das Publikum saß brav auf weichen Polsterstühlen und klatschte in der Pause und am Schluß geradezu gott- oder brechtergeben. Bürger gingen hier ins Theater, weil Bürger eben ins Theater gehen. Wie gehabt, wurde in diesen heil'gen Hallen einerseits ›Kultur‹ angeboten, andererseits ›Kultur‹ konsumiert. Lohnt es sich daher, über eine solche Inszenierung überhaupt einen Theaterbericht zu verfassen? Trifft das eben Gesagte nicht auf die meisten Brecht-Inszenierungen westlicher Bühnen zu? Eigentlich ja. Doch gerade das Übliche, das allerorts immer wieder Verübte, sollte uns ebenso interessieren

wie das Exzeptionelle. Schließlich tritt das wirklich ›Eingreifende‹ des Brechtschen Theaters erst vor dem Hintergrund solcher Inszenierungen in aller Schärfe hervor.

Daß die ›nichteingreifenden‹ Inszenierungen heute die Regel sind, hängt unter anderem mit dem üblichen Schlendrian, der Routine, der Übernahme bestimmter Klischees zusammen. Doch das ist es nicht allein. Ein solches Theaterverhalten hat auch etwas mit der veränderten Situation in der Bundesrepublik zu tun, die sich selbst kulturpolitisch immer stärker bemerkbar macht. Wo kritische Impulse so systematisch unterdrückt werden wie in der BRD, muß sich allmählich auch ideologisch eine gewisse Langlebigkeit oder Bravheit verbreiten. Und nichts ist tödlicher für die Aufführung Brechtscher Stücke als eine solche Tendenz. Das sollte man seinen heutigen Kritikern immer wieder entgegenhalten. Nicht Brecht ist veraltet, die offizielle und offiziöse Zeitströmung tendiert gegenwärtig zum Veralteten. Um 1970, als man selbst im Westen einen geschärften Blick für gesellschaftspolitische Konfliktsituationen zu entwickeln begann, haben seine Stücke durchaus Relevanz bewiesen. Heute, wo es wieder gemächlicher zugeht (um es milde auszudrücken), werden auch die Inszenierungen seiner Stücke wieder gemächlicher. Daran sind weder Brecht, noch die heutigen Regisseure, noch das heutige Publikum schuld. Das geht auf das Konto jener restaurativen Bestrebungen, die in Phänomenen wie Selbstzensur, gesteigerte Repression, Sympathisantenhetze und Rückzug in die Subjektivität allenthalben zu greifen sind.

Kein Wunder also, daß gerade ein Stück wie *Trommeln in der Nacht*, dem Brecht ursprünglich den Titel *Spartakus* geben wollte, sich heute als eins seiner spielbarsten erweist. Schließlich handelt es sich in ihm um eine Revolte, aus deren Scheitern sein Autor eher nihilistische als kämpferische Konsequenzen zieht. *Die Mutter*, in der Brecht zu den entgegengesetzten Folgerungen gelangt, könnte sicher heute in dem gleichen Theater kaum gespielt werden. Ein solches Stück würde den einen als zu ›subversiv‹, den anderen als zu ›blauäugig‹ erscheinen (wie so etwas auf neudeutsch momentan bezeichnet wird). Aber ein Stück wie *Trommeln in der Nacht*, wenn man es so ›pur‹, das heißt so unverändert spielt, wie das in Bremen geschah, paßt haargenau in das Milieu jener Kammerspiele, die im Nobelmilieu der Boettcherstraße neben Kunstgewerbegeschäften, Touristenlädchen, Kon-

zertkassen und Worpswede-Anklängen noch den Glanz bürgerlicher Kultur zu bewahren suchen. Hier wird man/frau auch kulturell wesentlich besser bedient als bei Karstadt oder im Kaufhof. Hier gibt es keine Konfektion, sondern lediglich Maßgeschneidertes.

Und maßgeschneidert wirkte diese Inszenierung von *Trommeln in der Nacht* – für die Wilfried Grimpe verantwortlich zeichnete – allerdings. Niemand buhte, niemand verließ den Saal. Was dominierte, war eine Stimmung weitgehender Affirmation. Schließlich wurde hier gezeigt, daß es sich empfiehlt, nach gescheiterten Revolten die Welt einfach im Argen zu lassen und sich auf die Ausübung individueller Sexualität zu beschränken. (Einmal ganz grob gesprochen.) Und damit hatte diese Inszenierung, die das bei Brecht eher provozierend Gemeinte ins Plakative vergrößerte und fast beim Drüsenidyll landete, eine fatale Aktualität. Hier fühlten sich all jene bestätigt, die ähnliche Regressionen ins rein Subjektive auch an sich selbst erlebten. Hier wurde der Rückzug in das »große, weiße, breite Bett« zum zeitgemäßen Politikum, zum Rückzug an die »Basis« der Geschlechterbeziehungen. Hier konnte man selbst seinen intimsten Regungen noch eine öffentliche Bedeutung zumessen. Zugegeben: auch das Private ist politisch, wie uns neuerdings der Feminismus, Herr Theweleit und viele andere wieder deutlich genug vor Augen geführt haben. Allerdings sollte man dabei nicht stehenbleiben, wie es hier geschah und offenbar zustimmend begrüßt wurde.

Doch seien wir nicht allzu vergrößernnd (oder gar hämisch). Schließlich war bei dieser Inszenierung nur schwer auszumachen, wo die Selbstzensur aufhörte und die bewußte Absicht begann. War dieser »Rückzug ins Bett« nun Ausdruck echter Verzweiflung oder nur ein modisches Schielen nach dem letzten Trend (denn auch Schillers *Maria Stuart* lief gleichzeitig im Theater am Goetheplatz als hocherotisierte Show und konnte ähnliche Erfolge verbuchen)? Man werfe daher dem Regisseur und dem Ensemble nicht einfach vor, sie hätten Brechts *Trommeln in der Nacht* eben anders spielen sollen. Vielleicht wollten sie es – und fühlten sich doch durch die Zeitläufte gezwungen, es so zu spielen, wie sie es nun einmal getan haben: nämlich subjektbetont, existenzialistisch. Das mag man ehrlich oder auch opportunistisch nennen – je nachdem, in welchem Lager man selber steht.

Doch wie läßt sich dieses Stück eigentlich anders spielen,

werden Verärgerte spätestens an dieser Stelle einwenden? Was soll hier Politik, Bewußtseinsweiterung, kritische Gesinnung, Weltrevolution? Ist die Grundtendenz von *Trommeln in der Nacht* nicht eine absolut subjektive, ja geradezu zynische? Schon! Aber das ist noch längst kein Grund, dieses Stück nicht brechtisch, das heißt »eingreifend« zu inszenieren. Nicht nur dieses Drama, sondern jedes Drama Brechts sollte man heute nicht nur gemäß seiner subjektiven Intention (falls sich diese überhaupt ausfindig machen läßt), sondern auch im Lichte unserer Erfahrungen und politischen Bedürfnisse spielen. Denn fast jedes enthält noch soviel »Material«, soviel politischen und soziologischen Konflikt- und Zündstoff, daß es sich ohne weiteres in ein Lehrstück umfunktionieren ließe. Brecht heute »pur« gespielt, wäre langweilig. Was man von ihm übernehmen (oder erben) kann, sind weniger seine Stücke als seine Methode des Bearbeitens. Schließlich hat er selbst nicht nur andere, sondern auch seine eigenen Stücke unentwegt für die jeweilige Situation und das jeweilige Publikum neu eingerichtet, um mit ihnen ein Höchstmaß an politischer Effektivität zu erzielen.

Und mit dieser Perspektive müßte man auch an *Trommeln in der Nacht* herangehen. Schließlich steckt gerade dieses Stück voller »Material«. Hier gibt es Heimkehrer, Kriegsgewinnler, Lumpenproletarier. Hier werden bürgerliche Moral- und Besitzfragen abgehandelt. Hier dreht es sich um offene Klassenkonflikte, um das Kriegsende, die Novemberrevolution und den Spartakus-Aufstand. Welche Fülle an Stoffen, die sich bearbeiten und aktualisieren ließen! All das sollte einen Regisseur (falls es ihm erlaubt wird) durchaus reizen, Brechts ursprünglich »nihilistischer« Konzeption eine neue, eigene, zeitgemäßere entgegenzusetzen. Denn nur so wäre dieses Stück für das politische Theater von heute zu »retten«. Was sich dabei anbietet, sind drei Möglichkeiten: das negative Exempel, die verfremdende Historisierung oder die Wendung ins Positive – ob nun getrennt oder in geschickter Vermischung dieser drei Elemente.

So wäre es etwa denkbar, dieses Stück (ohne große Textveränderungen) ins Negative, ja geradezu Abschreckende umzukehren, indem man den Kriegsheimkehrer Kragler als typischen Mitläufer, ja Kleinbürger schlechthin darstellte, der sich aufgrund momentaner Gefühlswallungen leicht für eine gewisse Sache erregen läßt, aber sofort abspringt, wenn ihm die Chance einer persönli-

chen Bereicherung oder eines Rückzugs ins Unverbindliche gegeben wird. Dazu bedürfte es lediglich einer gewissen Eintrübung oder Einschwärzung gewisser Passagen. Was bei einer solchen Bearbeitung herauskäme, wäre entweder eine ›typisierende‹ Charakterstudie oder ein betont ›veristisches‹ Milieugemälde à la George Grosz oder Otto Dix. Das dürfte zwar ganz interessant sein, hilft uns aber politisch auch nicht weiter.

Vielleicht sollte man daher bei einer Inszenierung von *Trommeln in der Nacht* doch lieber den Weg ins Episierend-Dialektische einschlagen. So könnte man etwa durch die Einführung eines klassenbewußten Arbeiters (wie das Brecht in seiner Bearbeitung von Hauptmanns *Biberpelz* und *Roter Hahn* getan hat), einen kritischen Räsonneur auf die Bühne stellen und damit die rein existentiellen Entscheidungen Kraglers relativieren. Einen ähnlichen Effekt hätten aufgestellte Tafeln, eingeblendete Kommentare oder Filmstreifen. Mit ihnen ließe sich – im Sinne Piscators – ein historischer Bilderbogen entfalten, der den Charakter einer ›Roten Revue‹ hätte. Ja, wenn man ganz radikal wäre, könnte man Brechts Lumpenproletariat am Schluß durch eine revolutionäre Gruppe zum Letzten entschlossener Kämpfer ersetzen, denen sich Kragler (und möglicherweise auch Anna) bei ihrem Marsch ins Morgenrot der Revolution anschließen. Oder man könnte bereits das Scheitern des Spartakus-Aufstandes vorwegnehmen und – wie in vielen anderen Revolutionsdramen – am Schluß ein heroisches »Trotzallem!« oder »Das nächste Mal besser« aufleuchten lassen. Und ähnliches mehr.

Doch selbst eine solche Umfunktionierung wäre noch nicht das letzte Wort in Sachen *Trommeln in der Nacht*. Wirklich spannend würde eine solche Inszenierung erst, wenn sie sich auf eine konkrete Beurteilung des Spartakus-Aufstandes einließe. Dazu bedürfte es allerdings einerseits einer genauen Analyse der tatsächlichen Massenbasis des Spartakus-Aufstandes und andererseits der Brechtschen Sicht dieser Revolte. Erst dann könnte gefragt werden: ist Brechts Einschätzung einer solchen, vielleicht voreiligen Revolte, die vorwiegend von Randgruppen der Gesellschaft ausging, nicht doch eine sehr ›realistische‹? Wie stehen wir eigentlich zu Liebknecht und Luxemburg? Welche Funktion hatten solche Ausbrüche revolutionärer Ungeduld? Muß man nicht ab und zu ein Zeichen setzen? Und an solche – eher historische Fragen – würden sich sofort weitere, nach wie vor

relevante, ja immer relevanter werdende anschließen. Was halten wir eigentlich von revolutionärer Gewalt? Wo gibt es heute noch eine Massenbasis solcher Revolten? Wie würden wir uns angesichts einer großen politischen oder ökonomischen Krise verhalten? All das sind Fragen, über die man in der Öffentlichkeit momentan schwer diskutieren kann. Doch nur wenn solche Fragen gestellt werden, bekäme auch ein Stück wie *Trommeln in der Nacht* wieder die ihm gemäße Relevanz.

## Margaret E. Ward (Wellesley, Mass.) Eine Brecht-Fibel für Neuengland

Wie in den fünfziger Jahren, so sind es auch jetzt noch hauptsächlich die College- und Universitätstheater, die in den Vereinigten Staaten Brecht mit Erfolg spielen. Das zeigen wieder die ausführlichen Aufführungsberichte in der unlängst bei F. Ungar veröffentlichten Brecht-Monographie von Karl H. Schoeps.<sup>1</sup> Die *Dreigroschenoper* bietet zwar den großen Ausnahmefall – nämlich den eines Publikumserfolgs »Off-Broadway« –; aber die meisten Brechtstücke, die von anerkannten Theatern der USA aufgeführt wurden, sind entweder auf Ablehnung oder völliges Mißverständnis gestoßen. Sogar *Die Mutter*, 1935 in New York von der berühmten Theatre Union inszeniert, ging trotz Brechts Beteiligung nicht reibungslos über die Bühne. Man versuchte eben doch wieder, aus dem epischen aristotelisches Theater zu machen.

Die Lage im Brechtjahr 1978 hat sich – jedenfalls in Neuengland – kaum verändert. Mit Ausnahme von kleineren Truppen wie dem Cambridge Ensemble, das vor etlichen Monaten das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* inszenierte, wird Brecht von fast niemandem gespielt. Falls doch ein Werk von ihm aufgeführt wird, so scheint es die Zuhörer nur dann anzusprechen, wenn es kaum mehr erkennbar ist. Ein Beispiel liefert das Open Door Theater in Boston unter Leitung von Maxine Klein, das im Sommer 1978 *Mutter Courage* im Freien bot, dabei aber dermaßen auf Illusion und Identifizierung abzielte, daß man diesen Versuch geradezu anti-brechtisch nennen muß. Um politisches Theater zu sehen, das im Brechtschen Sinne »zugleich unterhaltend und lehrhaft« ist (vgl. 15, 305), hat man sich nach wie vor an die Universitäten zu halten.

Einen der bedeutendsten Versuche des Jahres, Brecht nicht nur zu spielen und vorzutragen, sondern zugleich lehrhaft darzustellen, bot die University of Connecticut mit einer Inszenierung von Herbert Lederer. Lederer führte weder eine Truppe von Berufsschauspielern noch eine erfahrene Universitätstheatergruppe vor, wie sie etwa das Yale Repertory Theater ist, sondern eine Schar von Deutschstudenten (*graduates* und *undergraduates*), die sich



mit »Brecht auf der Bühne« – so der Titel der Lehr- und Lernveranstaltungen – beschäftigen wollten. Man kann hier in der Tat von einer echten Ensembleleistung sprechen; denn sogar *was* schließlich gespielt wurde, war zuerst von den Studenten selbst (mit Lederers Hilfe) ausgewählt und eingerichtet worden. Die eigentliche Aufführung stellte nur den Höhepunkt des Lernprozesses dar, wobei das Ensemble nun einem zweiten, weniger aufgeklärten Publikum Brecht verständlich zu machen hatte.

Die zwei Hauptvorstellungen am 28. und 29. April 1978, die im Auditorium der E. O. Smith High School in Storrs (Connecticut) stattfanden, waren nach Lederer eine Art Schlußprüfung für die Beteiligten. Der Titel des abendfüllenden »Theaterstückes«, *Eine Brecht-Fibel*, dem Lehrbuch desselben Namens entnommen,<sup>2</sup> verrät diese didaktische Absicht. Lederer wollte Brecht nicht nur seinen Studenten näherbringen, indem er sie anleitete, ihn zu spielen, sondern er wollte Brecht auch anderen Studenten, mit geringen oder gar keinen Deutschkenntnissen, zugänglich machen. Es sollte aber beileibe keine bürgerliche Brecht-Revue mit heruntergeleiteten, unzusammenhängenden Texten werden. Die »Fibel« sollte auf das amerikanische, hauptsächlich studentische Publikum *politisch* wirken. Ihr Engagement durfte daher nicht rein gefühlsmäßig sein. Diese nötige politische Wirkung erreichte Lederer durch die Verwendung eines Rahmenspiels, das auf der Zeugenaussage basierte, die Brecht am 30. Oktober 1947 vor dem House Un-American Activities Committee (HUAC) abgelegt hatte.

Das berüchtigte Komitee untersuchte damals gerade die Filmindustrie, von der es hieß, sie sei mit kommunistischen Ideen verseucht. Neben Charlie Chaplin war Brecht der einzige Ausländer, der vorgeladen wurde. Wie Lederer im Programm anmerkt, war übrigens auch ein junger Kongreßabgeordneter aus Kalifornien namens Richard M. Nixon, der seit langem beschloßen hatte, Politiker zu werden, Mitglied dieses Komitees. Doch obwohl HUAC dem Stückeschreiber bescheinigte, er sei »ein freundlicher Zeuge« gewesen, verließ Brecht sicherheitshalber am nächsten Tag die Vereinigten Staaten.

Der Einfall, die Vernehmung Brechts durch das Un-American Committee zu benutzen, um ihn einem nordamerikanischen Publikum verständlicher zu machen, ist allerdings nicht völlig neu. Der Kanadier Ian McLachlan etwa verwendete 1976 diesen Text

bei einer Aufführung von Brechts *Maßnahme* an der Trent University in Peterborough (Ontario). Dort wurde das ganze Verhör zusammen mit dem Brechtschen Lehrstück nachgespielt, da McLachlan aufgefallen war, daß der Abgeordnete Stripling seinerzeit ausführlich aus der *Maßnahme* zitiert hatte; auch wurden beide Teile in englischer Sprache dargeboten. Lederer jedoch versucht sich mit seiner »Fibel«, die er »a sampler from Bertolt Brecht's works« nennt, keineswegs in einer nachahmenden Rekonstruktion des Verhörs. Wir haben hier kein Dokumentarstück nach Art von Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* vor uns. Brechts Aussage wird vielmehr nur als Vorwand benutzt, um die ausgewählten Texte in einer sinnvollen Zusammenstellung auf die Bühne bringen zu können. Lederers *sampler* will kein kulinarisches Potpourri sein, kein Tuttifrutti aus Liedern und Gedichten, sondern eine Gelegenheit, Brecht auf deutsch zu spielen und ihn zugleich auf englisch vorzustellen. Brechts Weltanschauung und seine Theatertheorie werden überdies mit und neben den literarischen Texten vorgezeigt. Der Rahmen liefert dazu den inhaltlichen wie sprachlichen Zusammenhang. »Our play«, so heißt es im Programmheft, »is based on the published transcript of Brecht's appearance before the panel. The English scenes follow his testimony almost verbatim; where we have expanded the text, it nevertheless represents Brecht's own words and ideas. The German passages, of course, are taken from Brecht's works and were not part of the hearings.«

Neben Brecht (der während des Stückes eine Zigarre raucht) tritt im Rahmenspiel nur ein Kongreßabgeordneter auf, der im Text als J. Parnell Thomas aus New Jersey identifiziert wird. Aber im Programm heißt er einfach »Congressman«, was unmißverständlich andeutet, daß er für weit mehr als bloß sich selber steht. Das Verhör fängt mit den üblichen Lebensdaten und Erklärungen an. Dann folgen Fragen nach Brechts Tätigkeit für die Filmindustrie in Hollywood. Allgemeinere Fragen wie zum Beispiel: »I understand you refer to your dramas as »Epic Theatre«. Just what does that term mean?« leiten nahtlos zum deutschen Teil des Stückes über. Meines Erachtens ist für die lehrhafte Entwicklung des Ganzen der Umstand von großer Wichtigkeit, daß Lederer mit einer Erörterung von Brechts Theatertheorie beginnt. Eine Ansagerin (oder eigentlich Beleuchterin) tritt auf und ruft auf Brechtsche Art nach mehr Theaterlicht; dann ruft sie

das Ensemble zusammen, das Texte über episches und dramatisches Theater vorträgt. Die Brechtfigur des Stückes zeigt immer wieder, daß es sich hier um eine Demonstration handelt, etwa wie in der »Straßenszene« im *Messingkauf*. Dieser Brecht greift manchmal auch selber ein, ja übernimmt eine Rolle oder sitzt sogar während einer ganzen Szene im Saal. Er nimmt im letzteren Fall den »Congressman« natürlich mit!

Das Stück fand seine Uraufführung allerdings nicht in Connecticut, wie ursprünglich vorgesehen, sondern bei einem Gastspiel am 24. April auf dem Campus des Wellesley College in Massachusetts. Die Truppe mußte sich plötzlich auf eine viel kleinere »Bühne« im sogenannten »Coffeehouse« einstellen. Die vielen Kostümwechsel – fast jeder Akteur hatte mehrere Rollen inne – mußten hinter einem praktisch im letzten Augenblick über die Bühne gezogenen schwarzen Vorhang vorgenommen werden. Auch die Auftritte mußten geändert werden. Aber gerade diese Umstellung und insbesondere die intime Atmosphäre des kleinen Kellertheaters trugen dazu bei, den Abstand zwischen Publikum und Bühne noch weiter abzubauen. Ein kleines, aber begeistertes Publikum, hauptsächlich aus Studenten und Professoren aus Wellesley, Harvard und vom Massachusetts Institute of Technology bestehend, hat zwei Stunden lang mitgelacht und mitgedacht.

Erstaunlich war, was Lederer aus seinem Ensemble von etwa fünfzehn Studenten an theatralischer Wirkung herausholte. Nicht alle konnten gleichgut deutsch, und einige standen wahrscheinlich zum erstenmal auf einer Bühne. Das merkte man, aber trotzdem störten die kleinen Schönheitsfehler nicht. Man hatte hier einen lebendigen, keinen musealen Brecht. Nur die vierzehnte Szene aus *Leben des Galilei*, worin Andrea Sarti von seinem Lehrer Abschied nimmt, konnte von den Studenten nicht bewältigt werden. Besonders wirkungsvoll waren aber dafür die eingeschobenen Gedichte und Prosatexte, die mit den dramatischen Szenen abwechselten. Die spezifische Art des Vortrags von Gedichten wie *Die Sintflut*, *An meine Landsleute*, *Vergnügungen*, *Die Maske des Bösen* und *An die Nachgeborenen* sowie von kurzen Prosatexten aus den *Geschichten vom Herrn Keuner* ließ den Zuschauern Zeit zum Nachdenken, und der Rahmen vermittelte thematisch zwischen solchen Einschüben und den Texten aus Stücken. *Die Dreigroschenoper*, *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Puntilla/Matti*, *Galilei* und *Mutter*

*Courage* waren mit Szenen vertreten. Auch hier wurden die Inhalte durch den Rahmen neu erschlossen.

Die dramaturgische Methode, auf die sich Lederer im allgemeinen stützte, läßt sich an folgendem Beispiel veranschaulichen. Zwei Gedichte, *Die Hochgestellten* und *Gegen Verführung*, werden vorgetragen. Dann wendet sich »Brecht« an den »Congressman« und sagt: »Sometimes governments do not tell you the truth, they don't allow the truth to be told.« Und Parnell erwidert schockiert: »You mean our American government?« Der Rahmen läßt auch keinerlei Mißverständnis in bezug auf die *Dreigroschenoper* aufkommen. Sie ist durchaus nicht bloß »gangster musical comedy«; denn »Brecht« erklärt hier wiederum: »It deals with the role of criminals in a capitalistic society which is itself criminal.« Das Ganze bleibt natürlich eine »Fibel« – *a primer* zum Gebrauch namentlich für Anfänger. Aber eine bessere Hinführung zu Brecht könnte man sich schwerlich vorstellen.

Man sollte bei einer solchen Ensemblearbeit vielleicht keine einzelnen Schauspieler hervorheben. Trotzdem muß man jedoch John Bradshaw in der Hauptrolle mindestens kurz erwähnen. Sein B. B. war keine Charge oder gar Karikatur, obwohl er sein Englisch mit leichtem Akzent sprach. Er trug eigentlich das ganze Stück, weil »Brecht« als einzige Figur in beiden Teilen auftritt. Unter den Frauen bot Rebecca Heerwig, zuerst als Frau Peachum und später als Mutter Courage, eine ausgezeichnete schauspielerische Leistung. Daß der Abend aber allen Schauspielern Spaß machte, konnte man von Anfang an spüren. Es gab auch genug Gelegenheit, sich zu vergnügen, nicht zuletzt bei einem kleinen Kostümwitz, wenn der eine Gott im *Guten Menschen* den akademischen Talar Harvards – »den Mief von ›hundert‹ Jahren« – anlegt. »Here let me sit at your desk, and I'll play the part of God«, sagt »Brecht« bei dieser Gelegenheit zum »Congressman«.

Der Abend war für alle, Schauspieler wie Zuschauer, ein voller Erfolg. Vor und nach der Vorstellung wurde oben im Student Center gegessen und getrunken, wurden zwischen Publikum und Darstellern Gespräche geführt. Doch der Erfolg von *Eine Brecht-Fibel* kann eigentlich nicht am verdienten Beifall, sondern nur an den Connecticut Studenten selber gemessen werden, die von Anfang bis Ende bei diesem Unternehmen mitgewirkt haben. Man sollte deshalb nicht zu sehr bedauern, daß ein solches Experiment nur ein begrenztes Publikum erreicht; denn es ist ein

theatralisches Ereignis, das vor allem das Denken der daran Beteiligten selber beeinflussen will. Man könnte Lederers »Fibel« geradezu eine neue Art Lehrstück nennen. Sie brauchte im Grunde überhaupt keine Zuschauer zu haben, um erfolgreich zu sein. Denn »das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird« (17, 1024). Lederer hat mit seinen Studenten für Neuengland getan, was auch anderswo nottut: er hat gezeigt, wie man heutzutage »die jungen Leute durch Theaterspielen« erziehen kann, indem man »sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden« macht (vgl. 17, 1023).

#### Anmerkungen

1 Karl H. Schoeps, *Bertolt Brecht* (New York, 1977).

2 Vgl. *Brecht Fibel*. Ed. by R. Grimm and H. J. Schmidt (New York, Evanston und London, 1970).

Frank Trommler (Philadelphia)  
Tom O'Horgan inszeniert *Arturo Ui*  
für La Mama

Wenn Tom O'Horgan, der Regisseur der großen Broadwayerfolge *Hair*, *Lenny* und *Jesus Christ Superstar*, Brecht inszeniert, ist man auf Überraschungen gefaßt. Wenn Tom O'Horgan, dessen Aufstieg eng mit dem des berühmten New Yorker Experimentiertheaters La Mama E. T. C. verbunden ist, eine La Mama-Produktion von Brecht herstellt, *erwartet* man Überraschungen. Das legt bereits die Wahl des Stückes nahe: Brechts schwierige, größtenteils in Blankvers verfaßte Theatralisierung von Hitlers politischer Karriere als Gangsterspektakel, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Das Werk, das Brecht 1941 vor seiner Abreise nach den USA schrieb, scheint wie für das amerikanische Publikum gemacht, verursacht aber, wie verschiedene Theatertruppen zu ihrem Leidwesen erfahren mußten, gerade mit der Bezugnahme auf die Gangsterszene von Chicago bei Aufführungen in Amerika größte Probleme. Die Frage, ob Brecht mit der Darstellung Hitlers als eines politischen Gangsters auf eine Annäherung oder eine Distanzierung gegenüber diesem Land aus war, stellt sich erneut. Empfindet der Zuschauer in den USA nicht etwas ganz anderes als der in Deutschland, wenn Chicago auf der Bühne sichtbar wird, in heftig lärmenden Szenen über den Handel mit Gemüse, und wenn diese Vergegenwärtigung doch nur als Modell für Hindenburgs korrupte Politik, Hitlers Ausschaltung der SA, Österreichs Unterwerfung unter den Faschismus stehen soll?

Tom O'Horgan brachte jedoch keine Überraschung. Er lieferte genügend Theatralik und Spektakel, um dem Vorwurf zu entgehen, er habe das Werk als politisches Museumsstück ›hängengelassen‹; andererseits stattete er die Inszenierung mit genügend historischen Hinweisen aus, um dem Vorwurf zu entgehen, er habe es bloß als Anlaß für Theatralik und Spektakel benutzt. Offensichtlich war die Inszenierung im Annenberg-Theater der University of Pennsylvania in Philadelphia im November 1978 als Experiment gedacht, ähnlich den anderen ›Tryouts‹ für Broad-

way- und Off-Broadway-Theater, die es in dieser Stadt häufig gibt. Die La Mama-Truppe will nach gewissen Änderungen mit dem Stück in New York und Europa auftreten. Es ist ein Balanceakt, der damit auf Reisen geht, ein Balanceakt, dem in Europa unbedingt ein Netz untergeschoben werden sollte. Denn was in Philadelphia nicht zuletzt in den lebhaften Diskussionen mit dem Publikum nach den Aufführungen zurechtgerückt wurde – O'Horgan ist ein ungewöhnlich klarer und überzeugender Interpret seiner Arbeit, ebenso wie die anderen Mitglieder von La Mama –, das könnte auf Brechts höchstem Kontinent als Verharmlosung ausgelegt werden. O'Horgans Veramerikanisierung des Stückes könnte dort erkennen lassen, wie deutsch es eigentlich ist.

Die La Mama-Inszenierung konzentriert sich weit mehr auf die Spielqualitäten als auf den Verweisungscharakter von *Arturo Ui* und holt erst im Schlußbild die politische Warnung voll heraus. (»Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!«) Das rückt die Szene mit der ingeniosen Verwendung eines kleinen, ständig neu arrangierten schrägen Spielpodiums zeitweise in die Nähe eines überdimensionierten Kasperletheaters. Das Publikum ist viel stärker von der Frage gebannt, ob die Schauspieler im tollen Tempo ihrer Sprünge und Kapiolen nach vorn in die ersten Reihen abstürzen, als davon, wer mit dem – ausgezeichnet agierenden – Dogsborough (William Duff-Griffin) oder den finsternen Giri und Givola eigentlich gemeint ist. Von den Finessen der Gangsterintrigen überfordert, quittiert es jeden Showeffekt mit dankbarem Lachen. Wie sehr O'Horgan um Showeffekte besorgt ist, bezeugt seine Verwendung zweier hübscher Gangsterbräute, die offensichtlich den allzu penetranten und männlichen Karfiolgeruch auf der Bühne mit einer angenehmeren Duftnote mildern sollen. Es geschieht vieles, was Brecht wohl kaum autorisiert hätte – andererseits besteht aber kein Zweifel, daß für den *Arturo Ui* in den USA, wo Hinweise auf Reichstagsbrand und Osthilfskandal auf wenig Verständnis stoßen und die Kontrastierung von Gaunerhandlung und hohem Sprachstil, gelinde gesagt, ungewohnt ist, ein eigenes Spielmoment entwickelt werden muß. O'Horgan hat auf genauere Dokumentation der deutschen Situation verzichtet, die vor einigen Jahren dem politischen Interesse des Publikums entgegenkam, jedoch auch billige Hinweise auf aktuelle amerikanische Probleme vermieden. Das Publikum ho-

noriert, wie er in der Diskussion zu bedenken gab, nur noch bedingt die direkten politischen Aussagen. Es will vielmehr selbst erkennen lernen. Damit hat er im Moment wohl nicht ganz unrecht.

Allerdings bleibt die Inszenierung mit dieser Spielanlage bei der bloßen Mahnung vor Diktatoren stehen, für welche die Ballung an virtuos grotesken Showelementen nicht unbedingt notwendig erscheint. Daß Brecht nicht nur mahnen, sondern die Mechanismen der Machtübernahme und -ausübung aufzeigen wollte, wird nicht deutlich. Dafür ist nicht zuletzt die Besetzung der Titelrolle mit Ron Perlman verantwortlich zu machen, der ein guter Schauspieler ist, aber viel zu ausladend, schlenkernd-imponierend wirkt, als daß er die geduckte Härte und den lauenden Verbrecherinstinkt sichtbar machen könnte, womit Ui bereits seine engste Umgebung beherrscht. Perlmans Ui ist einer, der auszieht, das Verbrechen zu lernen, nicht ein Verbrecher, der lernt, ein Volk zu beherrschen. In Perlmans Ui mag sich ein anderer – amerikanischer – Stil der Machtusurpation manifestieren, doch sollte der von Brecht gekennzeichnete und in der denkwürdigen Inszenierung des Berliner Ensembles erreichte Effekt momentanen Grauens nicht völlig überspielt werden. In dieser Hinsicht bietet schon die Übersetzung von Ralph Manheim und John Willett Angriffsflächen. Stärker als bei anderen Stücken ist sie auf eine ›Veramerikanisierung‹ abgestellt. Dagegen aber wehrt sich Brechts Text. Wenn er schon im Deutschen zur Kritik und Mißverständnis Anlaß gibt, um wieviel mehr im Englischen.





### III. Polemiken



Jost Hermand (Madison, Wisconsin)  
Unter Christenmenschen.  
Krupp, Pabst & Co.

Eine Studie über ›Brecht und die Religion‹ ist von Teilen der westlichen Brecht-Forschung immer wieder als ein unverzichtbares *Desideratum* bezeichnet worden. Auf diesem Sektor scheint also im Turmbau der Brecht-Philologie lange Zeit eine ›empfindliche Lücke‹ geklafft zu haben (wie sich solche Leute gern ausdrücken). Nun, diese Lücke ist inzwischen gestopft worden. Zwei dicke Wälzer sind in den letzten Jahren herausgekommen, die sich ausschließlich diesem Thema widmen: »*Wach auf, du verrotteter Christ!*« *Christliche Kommentare zu Bert Brecht* (Essen, 1972) von Gerhard Krupp und *Brecht und die Religion* (Graz, 1977) von Hans Pabst. Doch diese Bücher werden der Brecht-Philologie sicher nicht gefallen – und sind von ihr bisher auch kaum wahrgenommen worden. Denn in ihnen dominiert eine handfeste Theologie; und so *tief* wollen die westlichen Brecht-Philologen (meist achtbare Liberale, Humanisten oder Marxisten) nun doch nicht absteigen. Diese Forscher setzen sich lieber mit Geschichtsphilosophie, mit ästhetischer Theorie, ja zum Teil auch mit Politik auseinander – aber nicht mit dem leidigen Thema ›Religion‹, das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, seit der Aufklärung für viele Liberale in jenen Bereich gehört, den man als abgestanden, ja ranzig empfindet.

Bei einer so hochmütigen Abwendung von allem Religiösen können sich die jüngsten Nachgeborenen unter diesen Altliberalen allerdings nicht auf ihren Gewährsmann Brecht berufen. Dieser war sich nämlich nicht zu gut, immer wieder auf das Thema ›Christentum‹ zurückzukommen, da nun einmal diese Religion bis heute – teils bewußt, teils unbewußt – die Hirne, Gemüter und andere Körperteile breitester Bevölkerungsschichten in einem systemstabilisierenden Sinne zu disziplinieren hilft. Wie schon Lessing, Heine, Feuerbach und Marx (in aufsteigender Linie, versteht sich) hat Brecht mit seiner Kritik stets da angesetzt, wo sie wirklich verletzte, das heißt bei den religiösen und politischen Massenideologien. Er wollte nicht nur die Aufklärer

aufklären, sondern wesentlich breitere Schichten der Bevölkerung. Und zwar benutzte er dabei zur Kritik des Christentums – als der immer noch massenwirksamsten Ideologie im Rahmen vieler nichtsozialistischen Länder – geradezu alle ihm zur Verfügung stehenden ästhetischen Mittel: nämlich Satire, Verfremdung, Parodie, Umkehrung, Blasphemie, Historisierung oder Säkularisierung, um so den – im negativen Sinne – ideologisierenden Charakter dieser entweder auf dem Kopf stehenden oder ins Transzendente umschlagenden vorgeschichtlichen »Unheilslehre« so kraß wie möglich herauszustellen. Zugegeben: es gibt da verschiedene Phasen und Grade der Kritik in seinem Werk, die man – unter Philologen, denen es auch auf die Nuancen ankommt – nicht unterschlagen sollte. Doch daß die Grundtendenz seines Werks, mindestens seit 1927/28, wenn nicht früher, eindeutig antichristliche Züge aufweist, haben Einsichtige bisher selten oder nie in Zweifel gezogen.

Doch die Einsichtigen sind in einem System, das uns geradezu pausenlos mit uneinsichtigen, ja geradezu vernebelnden Ideologiekonzepten bombardiert, nicht allzu dicht gesät. Obendrein wird ihre Stimme immer wieder unterdrückt. Selbst innerhalb jener Schicht, die man die Gebildeten unter den Verächtern der Religion nennt, gibt es daher genug Opportunisten, die angesichts solcher Gegenstrategien ihr Geistesflämmchen nur im stillen Kämmerlein aufleuchten lassen und die sich im hellen Licht des Tages lieber unter die Dunkelmänner mischen. In dem ideologischen Gerangel um Brecht, das nun schon über fünfzig Jahre währt, haben deshalb die christlichen Elemente eine besonders gravierende, wenn auch zwielfichtige Rolle gespielt. Bereits ihre schiere Quantität schien für manche auf eine geheime Identität Brechts mit diesen Elementen hinzudeuten. Ja, konservative Brecht-Forscher (die es seltsamerweise auch gibt) haben es sich nicht entgehen lassen, diese christlichen Stellen in Brechts Œuvre ins Moralische oder Religiöse umzufunktionieren und sind dafür in den offiziellen Gazetten – wie zu erwarten – auch öffentlich belobigt worden.

Doch damit greifen wir dem Gang der Geschichte bereits voraus. In den fünfziger Jahren, als noch der Frost des Kalten Krieges herrschte und Brecht im Westen keine wirkliche Anhängerschaft besaß, wandten die Vertreter des literarischen Verfassungsschutzes in der Bundesrepublik noch ganz andere Taktiken

an. Damals glaubte man im Hinblick auf unbequeme Ruhestörer, vor allem wenn sie in der ›Sowjetzone‹ lebten, noch mit plumpen Abwehrstrategien fertig zu werden. Man erinnere sich an die Hetzkampagne gegen Brecht im Jahre 1953 wegen seiner Stellungnahme zum 17. Juni und dann noch einmal an die Brecht-Diffamierung nach dem Bau der Berliner Mauer, die nicht nur die Absetzung vieler Brechtscher Stücke vom Spielplan westdeutscher Bühnen bewirkte, sondern auch in *BILD*-Schlagzeilen wie »Millionen verwerfen diesen Mann . . .« zum Ausdruck kam. Im Hinblick auf diese Ereignisse ist es ganz nützlich, sich wieder einmal das couragierte Büchlein *Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62* (Darmstadt, 1963) von André Müller anzusehen. Doch seit der Mitte der sechziger Jahre, als sich in der BRD und in Westberlin allmählich eine politische Polarisierung bemerkbar machte, wodurch sich die Zahl der Einsichtsvollen erheblich vermehrte, verfingen solche Pauschalurteile nicht mehr. Zudem nahm in den gleichen Jahren die Wirkung Brechts außerhalb Deutschlands geradezu lawinenartige Ausmaße an, was seine ideologischen Gegner dazu zwang, völlig neue Strategien zu entwickeln. Rein antikommunistische Parolen zogen jetzt immer weniger, vor allem nicht in Frankreich oder Italien, ja zum Teil nicht einmal in den USA oder der BRD. Die Gegenseite trat daher von nun ab mit Argumenten hervor, denen zwar die gleiche Tendenz zugrunde liegt, die jedoch im Bereich des Doppelzüngigen bleiben und deshalb nicht so schnell zu entlarven sind.

Und zwar galt das im besonderen Maße für die Theologen, da sich selbst in ihren Reihen in diesen Jahren auffällige Polarisierungserscheinungen bemerkbar machten und sich Formen ›linker Theologie‹ herausbildeten. Sogar die Altgläubigen konnten jetzt einen Mann wie Brecht, dessen gesellschaftspolitische Postulate gerade die ethisch Bewußteren unter ihren Anhängern besonders stark anzogen, nicht mehr einfach verteufeln. Und so begann in diesen Jahren selbst innerhalb der Theologie eine weltweite Kontroverse um den ›ethisch-religiösen‹ Gehalt der Brechtschen Werke, die sich vor allem an Dramen wie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Leben des Galilei* und *Der gute Mensch von Sezuan*, aber auch an vielen anderen Stücken und Gedichten entzündete. Einschlägige Bibliographien zeigen, daß diese Kontroverse nicht nur in Zeitschriften und Jahrbüchern wie *Die Stimme der*

*Gemeinde, Almanach auf das Jahr des Herrn 1960, Hochland, Catholic World, Monatsschrift für Pastoraltheologie, Blätter der Gesellschaft für christliche Kultur, Junge Kirche, Die Christengemeinschaft* oder *Luther-Jahrbuch* ausgetragen wurde, sondern sogar in Priesterseminaren und auf evangelischen Kirchentagen zur Sprache kam. Während dabei anfänglich eine eher feindliche Einstellung überwog, meldeten sich später auch Stimmen zu Wort, die ihre grundsätzliche Offenheit manchen Brechtschen Postulaten gegenüber betonten, ja Brecht – in ihrem Sinne – in das ›moderne‹ theologische Denken einzugemeinden versuchten. Allerdings läßt sich dabei die reaktionäre Grundabsicht selten übersehen. So gibt es gerade in diesen Kreisen immer wieder Leute, die Brecht entweder als ›verkappten Theologen‹ hinstellen (um ihn damit der »DDR« streitig zu machen) oder die ihn als kirchenfrommen Marxisten bezeichnen (um damit den Marxismus im allgemeinen zu diffamieren).

Und auf dieser Linie liegen auch die beiden eingangs erwähnten Wälzer zum Thema ›Brecht und die Religion‹, die ihr ›rosarotes‹ Christentum sogar in der Einbandfarbe herauszustellen suchen. Krupp vertritt dabei den protestantischen, Pabst den katholischen Standpunkt. Aber das spielt im einzelnen keine große Rolle – höchstens daß der Katholik, wie fast immer, die klügeren Gegenargumente entwickelt. Der ›gute Krupp‹ ist einer jener wohlmeinenden Pastoren, die geradezu tiefen von jener Milch der frommen Denkart, bei der es Brecht jedesmal speiübel wurde. Wohl gemerkt: Krupp meint es gut – und er versichert das seinen Lesern auch auf jeder Seite. Objektiv gesehen, ist jedoch seine Schrift, in der er zahllose Brecht-Äußerungen auf 266 Seiten ›christlich kommentiert‹, lediglich ein dummes, antikommunistisches Traktätchen. Doch um die Ungläubigen hinters Licht zu führen, täuscht er natürlich erst einmal eine aufrichtige Sympathie für diesen Brecht vor, mit dem ein guter Christ ruhig ein Stücklein Weges zusammen gehen könnte, wie es drolligerweise heißt, da sich Brecht zu Recht gegen die »Spießigkeit und Verlogenheit eines verbürgerlichten Christentums« aufgelehnt habe (3). Und »spießig« und »verlogen« will natürlich auch Herr Krupp nicht sein. Im Gegenteil. Immer wieder proklamiert er einen gesellschaftsbezogenen Aktivismus, der sich auf die Maxime »Wach auf, du verrotteter Christ« zu stützen sucht. Allerdings vergißt dabei Krupp, daß sich an diese Zeile aus dem zynischen Früh-

stückschoral des weiland Mr. Jonathan Jeremiah Peachum die Zeilen »Mach dich an dein sündiges Leben! / Zeig, was für ein Schurke du bist« anschließen. Was Krupp an dem »armen B. B.« in pastörlischer Herablassung ganz passabel findet (51), ist also zum einen dessen vager Moralismus, zum anderen dessen Kritik an gewissen Gebrechlichkeiten der Kirche (schließlich sei niemand ohne Fehl und Tadel!). Sein positiver Brecht ist demzufolge ein Brecht ohne Marxismus, ein Brecht ohne Atheismus, ein Brecht ohne Materialismus, das heißt letztlich ein Brecht ohne Brecht. Denn das reine Gotteswort bleibt für Krupp natürlich stehn, und zwar von Ewigkeit zu Ewigkeit. Daran darf nicht gerüttelt werden. Und damit sind wir schon bei seinem negativen Brecht. Was er diesem Brecht besonders ankreidet, ist dessen uneinsichtige Art in »Sachen Kapitalismus«. Immer wieder zeige er dieses Wirtschaftssystem in einer »Primitivität«, die doch heute längst »überwunden« sei (81). Vor allem im Hinblick auf die *Heilige Johanna* heißt es, daß der Kapitalismus inzwischen wesentlich »feinere Methoden« entwickelt habe (77). So gebe es heute eine »große Anzahl« guter Unternehmer, die »in großer Verantwortung ihre Betriebe leiteten und in ihnen weitgehend Mitbestimmung und Gewinnbeteiligung veranlaßt hätten« (78). Kurzum: der Kapitalismus sei heute viel »besser« denn je zuvor (63).

Ebenso billig ist alles, was Krupp in »Sachen Marxismus« aufzutischen hat. So findet er es »etwas primitiv gedacht«, daß der materielle, geistige und kulturelle Fortschritt eines Tages »Gott und Jenseits überflüssig« machen könnte (50), wie die Sozialisten immer wieder behaupteten. Schließlich sei der Glaube an Gott nach wie vor wesentlich wichtiger als die leidige »Magenfrage«. Krupp gibt zwar zu, daß ihm »Chrutchow« (sic!) etwas sympathischer als Stalin sei (60); aber es ist eben die ganze Richtung, die ihm nicht paßt (wobei er sich – wie zu erwarten – auf Solschenizyn und Sacharow beruft). Genau besehen, ist der Marxismus für Krupp nur eine »Ersatzreligion« (138). Und warum sich an Derivate halten, wie Krupp erklärt, wenn das »Alte Wahre« in der Form der christlichen Lehre noch immer so bequem zuhanden sei. »Wir Christen«, heißt es im Brustton pharisäischer Überzeugungen, wir brauchen kein »falsches Christentum«, wir haben ja das »echte« (81). Dabei steht dieser Mann der Bundesrepublik und Westberlin nicht nur apologetisch gegenüber. Auch Krupp



weiß, daß man heutzutage, falls man mit Brecht konkurrieren will, auch etwas Gesellschaftskritik anbieten muß. So verdammt er etwa mit säuerlicher Miene die gegenwärtige »Sexwelle« (33) und läßt auch die Hippies und »Drogensüchtigen« nicht ungeschoren (79). Ein »Christ«, behauptet er, sollte »gegenüber den sinnlichen Freuden eine Grenze kennen« (17). Ja, Krupp beteuert sogar voller Stolz, daß er bereits 1932 »von der Kanzel herab« gegen die *Dreigroschenoper* »gewettert« habe, um eine solche Unmoral schon im Keim zu ersticken (34).

Soviel zu seiner Moralkritik. Auf eine Kritik der politischen oder gesellschaftlichen Zustände in Westdeutschland läßt sich Krupp dagegen selbstverständlich nicht ein. Er weiß zwar nur allzu gut, daß es in der BRD – trotz all der »guten« Unternehmer – noch immer soziale Ungerechtigkeiten gibt. Doch die darunter Leidenden vertröstet er einfach mit dem salbadernden Sprüchlein: »Wo wir auch sind, immer ist ER da« (43). Ja, an manchen Stellen ringt sich Krupp sogar zu der Erkenntnis durch, daß es für die Hungernden oft sehr schwer sei, so zu leben, »wie Gott es will«. Und hier weiß schließlich auch er nicht weiter. Was Krupp in diesem Punkte anzubieten hat, ist lediglich ein zinsloser Wechsel auf die Zukunft, ausgestellt von jener »Gesellschaft mit sehr beschränkter Haftung«, die er Christentum nennt. Statt also mit »fertigen Lösungen« daherzukommen (82), wie es mit einem Seitenhieb auf den Marxismus heißt, sollten wir lieber auf *den* Tag warten, »da Gott selbst alles neu machen wird« (84). Wie das Ergebnis dieser Neuschöpfung aussehen wird, wird uns allerdings nicht verraten. Schließlich sei es eine Blasphemie, sich mit unseren menschlichen, das heißt geringen Geisteskräften ausdenken zu wollen, »wie Gott einmal urteilen« wird (47). Statt alles mit unseren Maßstäben zu messen, erklärt Krupp, sollten wir uns lieber jene Juden zum Vorbild nehmen, die in Auschwitz »betend in die Gaskammer gegangen seien« (69).

Noch dümmere und herzloser kann man eigentlich kaum argumentieren. Hier wird die Milch der frommen Denkart wirklich zur Galle einer religiösen Beschränktheit und Heuchelei, die im Zeichen irgendeines Gottes sogar Hunger, Elend und Massenmord als Ausdruck eines unerklärlichen Schicksals hinstellt, an dem wir »armen Menschenkinder« doch nichts ändern können – außer daß wir unsere Kirchensteuern bezahlen, den Notleidenden ab und zu einen Brosamen zuwerfen und ansonsten alles dem

Willen eines undefinierbaren Gottes anheimstellen.

Verglichen mit solchen Plattheiten, die als Einzelfall kaum der Rede wert wären, wenn sich in ihnen nicht die Anschauungen breitester bürgerlicher Kreise manifestierten, wirkt die katholische Gegenposition zu Brecht, wie sie Hans Pabst vertritt, wesentlich raffinierter – oder jesuitischer, wie man früher gesagt hätte. Pabst geht von der These aus, daß sich Brecht über Gott selbst nie geäußert habe und sich daher seine Aussagen ausschließlich auf bestimmte »Gottesbilder« und deren gesellschaftliche »Funktion« bezögen (7). Und zwar gelte das für fast alle seiner Werke – wobei er Brechts Œuvre seltsamerweise in eine »vor-marxistische Phase« (1914-1926), eine »marxistische Phase« (1926-1932) und eine »Phase der großen Stücke« (1932-1956) einteilt. Ein Theologe im engeren Sinne des Wortes, lesen wir weiter, müsse aufgrund einer solchen Anschauungsweise Brechts Äußerungen notwendig als »banal«, »absurd« oder »abstoßend« disqualifizieren (8). Schließlich habe sich Brecht nie für Gott, sondern nur für die Menschen interessiert. »Jede Frage, die auf Existenz oder Wesen zielt«, behauptet Pabst, werde von Brecht stets »auf deren Funktion für ein bestimmtes Verhalten« umgelenkt (17). Es sei daher unangebracht, ihn als »heimlichen oder unbewußten Christen« hinzustellen (13), da seine Gottesbilder nie Reflektionen des wahren Gottes, sondern lediglich Formen eines falschen Bewußtseins seien. Brecht frage nie, was der Mensch wirklich sei, sondern nur, was er tue. Deshalb könne er das Christentum immer nur in Verbindung mit bestimmten Herrschaftsideologien und die Christen selbst lediglich als resignierte, fremdbestimmte, aktionsfeindliche Wesen einschätzen, anstatt sich auch über ihr »wahres« Wesen Gedanken zu machen. Brecht sitze darum nur über die Kirche, aber nicht über Gott zu Gericht, ja greife selbst die Kirche nur an, um ihre »Überflüssigkeit« zu beweisen und nicht, »um sie zu verbessern« (185).

Soweit seine These, die auf 217 Seiten so lange breitgetreten wird, bis sie auch den letzten Hinterbänklern auf die Nerven fällt. Genau besehen, wäre all das auch mit einem kurzen Hinweis auf Feuerbach und Marx zu erledigen gewesen. Um so gespannter ist man nun, was Pabst auf den nächsten achtzig Seiten als Gegenthese vorzubringen hat. Doch leider ist dieser Abschnitt, trotz mancher rhetorischen Finessen, auch nicht sehr ergiebig. Was Brecht hier angelastet wird, ist erst einmal der typisch bürgerliche

Vorwurf der mangelnden »Originalität« (228). Der Marxismus, erfahren wir in diesem Kapitel, sei schließlich eine Denkform des 19. und nicht des 20. Jahrhunderts. Und das Christentum? Ist das etwa jüngeren Datums? Auf einen solchen Einwand ist Pabst natürlich gefaßt. Er offeriert daher sein Christentum als jene Form der »politischen Theologie«, wie sie seit den späten sechziger Jahren vor allem J. B. Metz in seinem Buch *Zur Theologie der Welt* und einigen Aufsätzen in Organen wie *Concilium* und *Sacramentum mundi* vertreten habe. Nun, mit solchen Novitäten kann Brecht, der bereits 1956 gestorben ist, allerdings nicht konkurrieren. Doch solche Gedanken hätten ihm ohnehin ferngelegen. Wie wir wissen, ging es ihm weniger um die subjektive »Originalität« als um die gesellschaftliche »Brauchbarkeit« bestimmter Gedanken oder Konzepte. Und von einer solchen Zweckbezogenheit ist in der als »politisch« drapierten Theologie von Metz leider nicht viel zu finden. Diese geht nämlich von dem Gedanken aus, daß sich Gott funktional überhaupt nicht bestimmen lasse und damit in einer Welt der Technik oder auch im Bereich bestimmter Herrschaftsideologien »überhaupt nicht verwendbar« sei (233). Gott sei kein »mechanistischer Funktionsgott«, schreibt Pabst in höchst unorigineller Anlehnung an Metz, sondern lasse sich nur mit Adjektiven wie »unweltlich, immateriell, nicht handbar« umschreiben (235). Doch leider hat sich dieser Gott aus unserer Welt zurückgezogen, wie wir hören. Er ist – wie schon bei Rilke – der große »Schweigende«. Er ist der Gott, »der uns verläßt«. Er ist jener, der uns zwingt, mit einem »Leben ohne Gott fertig zu werden« (237). Indem wir also »vor und mit« ihm leben, beteuert Pabst, leben wir »ohne Gott«. Dadurch sei gerade der Christ, und zwar stärker denn je zuvor, dazu aufgerufen, an den bestehenden Verhältnissen »Kritik« zu üben und auf eine »Demokratisierung der Kirche« zu drängen (250).

Das klingt auf Anhieb recht engagiert, stellt jedoch denkerisch (falls Pabst auf einen solchen Anspruch überhaupt Wert legt) einen eklatanten Widerspruch dar. Denn dieser Gott, der sich da irgendwo ins Nichts verkrümelt, ist letztlich ein Gott ohne Gott und büßt damit jede überirdische Qualifizierung ein. Wenn man in der Ausschaltung alles Geoffenbarten, Wunderbaren, Numinosen, Unerklärlichen einmal so weit geht, kann man schließlich auf das Religiöse überhaupt verzichten und jener praktischen

Tätigkeit, die von Pabst mit Schlagworten wie »Kritik« und »Demokratisierung« umschrieben wird, auch einen innerweltlichen, liberalen, vielleicht sogar sozialistischen Sinn unterlegen. Warum also das ganze Geschrei, wenn dabei so wenig Wolle herauskommt? Denn Brecht vorzuwerfen, seine Ideologie erlaube keinen »echten Glaubensvollzug« (230) oder schließe von der Ausschaltung der Religion notwendig auf einen »Fortschritt in der Befreiung« (258), verliert jeden Sinn, wenn im Rahmen dieser »politischen Theologie« das spezifisch religiöse Element nur noch als absurdes, banales oder abstoßendes Restelement erhalten bleibt. Kein Wunder daher, daß selbst Pabst auf der letzten Seite seines Buches mit jenem Blochschen »Vor-Schein« kokettiert, der nachgerade zum Standardartikel all solcher vagen Ideologeme geworden ist (266). Dem entspricht, daß Pabst in seinem Literaturverzeichnis unter dem Stichwort »Theologische Literatur« auch einige Werke von Walter Benjamin, Iring Fetscher, Ludwig Feuerbach, Karl Korsch, Herbert Marcuse und Karl Marx anführt. Schließlich ist sein Gott bloß noch das, »was uns mit anderen Menschen verbindet« und was der »Begründung der Hoffnung auf Zukunft« dient (266). Das klingt aus dem Munde eines Theologen allerdings recht originell. Doch was ist daran noch Theologie? Wenn man das Wort »Gott« in dem gleichen Satz durch das Wort »Marxismus« ersetzen würde, hätte das auch Brecht sagen können. Also: wozu noch Gott?

Doch damit haben's solche Leute nun einmal. Schließlich leben wir immer noch in einer Gesellschaft, die sich von solchen vorgeschichtlichen Konzepten nur schwer losreißen kann. Und da wundern sich manche noch immer, wie mühsam es ist, das Gefühlsleben breiterer Schichten auf den Stand einer fortgeschrittenen Rationalität zu heben. Wenn sich schon ein kluger Mann wie Pabst ständig in weltanschauliche Widersprüche verstrickt, da er seinen gesellschaftskritischen Standpunkt nicht mit einem überalterten Religionssystem in Einklang bringen kann, wie schwer müssen es dann jene haben, die nicht die Privilegien jener Bildung genossen haben, die ihm zuteil wurde. Daher sollten wir immer wieder von neuem mit einer Kritik, ja Polemik gegen jene religiösen Momente beginnen, die sich nun einmal seit Jahrhunderten, ja Jahrtausenden als das allen »Vertraute« so tief in den Herzen und Hirnen der meisten Menschen eingenistet haben, daß es selbst ein Dialektiker wie Brecht als eine Heidenarbeit emp-

fand, sie aus dem Vertrauten ins Unvertraute zu verfremden und somit an ihrer Beseitigung mitzuwirken.

Das soll nicht heißen, daß Brecht nur Rationalist, nur Atheist, nur Marxist gewesen wäre. Solche Dinge gibt es nie in Reinkultur – schon gar nicht in höchst zerrissenen Übergangskulturen wie der unsrigen. Doch immerhin empfand er das rationale, atheistische, marxistische Bewußtsein, das er sich im Laufe seines Lebens aneignete, als ein verpflichtendes Privileg. Er wurde daher in ideologischen Fragen oft »laut und unerbittlich«, wie Hanns Eisler schreibt, da ihm seine Arbeit als eine äußerst dringliche erschien. Aus diesem Grunde ließ Brecht nicht davon ab, ständig neue Postulate aufzustellen, nach neuen Lösungen zu suchen, neue kämpferische Anweisungen zu geben. Ein solches Tun als verkappte Theologie zu bezeichnen kann nur jenen Spießern und Opportunisten einfallen, die jede Ideologie, jeden Einsatz für eine ›dritte Sache‹ als idealistisch, überspannt oder gar religiös empfinden. Doch lassen wir uns durch solche Mißverständnisse nicht entmutigen und unterstützen wir weiterhin nur solche, die sich in der gleichen Richtung engagieren und nicht solche, die trotz der besten Absichten immer wieder ins Religiöse zurückfallen. Zugegeben: es gibt da viele Schattierungen und Übergänge – aber es gibt da auch klare Unterschiede. Und für die Klärung dieser Fronten hat sich wohl kaum jemand so energisch eingesetzt wie Bertolt Brecht.

# Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin) Castrì oder Die Güte des Puddings. Eine Polemik in Moll

Agli amici italiani  
con stima ed ammirazione critiche

Schon vor etlichen Jahren hat der Italiener Massimo Castrì ein Werk mit dem Titel *Per un teatro politico* vorgelegt, das leider außerhalb Italiens bisher noch kaum Beachtung gefunden hat. Doch gerade im deutschen Bereich verdient dieses Buch, das nicht umsonst den Untertitel ›Piscator Brecht Artaud‹ trägt, erhöhte Aufmerksamkeit; ja, ich meine sogar, daß es – trotz der Einwände, die ich im folgenden erheben werde – unbedingt einer Übersetzung wert sei. Nach Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* von 1956 bildet Castrìs Schrift von 1973 den bedeutendsten Beitrag zum Thema, der mir seit langem unter die Augen gekommen ist.<sup>1</sup>

Das besondere Interesse, das diesen leidenschaftlichen Traktat erfüllt, läßt sich vielleicht am besten durch einen raschen Vergleich erläutern. Denn nur zwei Jahre vorher war ja Siegfried Melchingers *Geschichte des politischen Theaters* erschienen, die dann, in einer leicht revidierten Fassung, auch als Taschenbuch herauskam.<sup>2</sup> Angesichts der kurzen Zeitspanne, die das Werk des Italieners von dem seines deutschen Vorgängers trennt, ist es zwar durchaus begreiflich, daß Castrì die von Melchinger vorgebrachten Thesen nicht zur Kenntnis genommen hat (oder einfach nicht einbeziehen konnte). Aber selbst wenn genügend Zeit oder eine Möglichkeit unmittelbaren Gedankenaustauschs vorhanden gewesen wäre, hätte er höchstwahrscheinlich darauf verzichtet. Melchingers panoramische Schau, sein umfassender Zugriff, der die Gesamtgeschichte des abendländischen Theaters von den Griechen über Shakespeare, die Spanier und die Franzosen bis hin zur allerjüngsten Gegenwart umschließt, unterscheidet sich grundsätzlich von Castrìs selektivem Verfahren, seiner begrenzten, ganz auf den einen Ausschnitt der Avantgarde konzentrierten Sicht, die sich, je weiter seine Untersuchung fortschreitet,

immer mehr auf das im Untertitel genannte Triumvirat verengt. Während Melchinger zufolge beinahe jede Form des Theaters als mehr oder minder politisch eingestuft werden kann, ja muß, darf nach Castri einzig und allein das Theater der Moderne, und nur soweit es von revolutionären Ideen durchdrungen ist, auf eine solche Bezeichnung Anspruch erheben. Jener ist ein liberaler Historiker, der sich ziemlich lockerer Begriffe bedient und damit auch Randphänomene zu erfassen vermag; dieser ist ein radikaler Theoretiker, der auf genaue, alles Unwesentliche ausschließende Bestimmungen dessen abzielt, was für ihn im Mittelpunkt steht.

Freilich, völlig ohne Geschichte kommt auch Castri nicht aus. Er tut sogar ein übriges, indem er eine umfangreiche Vorgeschichte des politischen Theaters von dessen eigentlicher Geschichte abhebt – eine Geschichte, die ohnehin noch keineswegs abgeschlossen ist, wie er betont. Und lediglich deren Leistungen verdienen, so fügt er mit Nachdruck hinzu, den Namen »politisches Theater« im strengen Sinn, wohingegen das im Verlauf der früheren Entwicklung Erreichte allenfalls ein politisches »Volks-theater« (*teatro popolare*) heißen könne. Das ist einigermaßen dürftig, zugegeben, obwohl der gesamte hier beschriebene Vorgang – von seiner »fase arcaica« bis zu seiner »prospettiva e utopia«, um Castri eigene Formeln aufzugreifen – über zwei Jahrhunderte umspannt (vgl. 23 und 279). Doch dem sei, wie ihm wolle. Der erste Ansatz jener breiten Entfaltung wird jedenfalls, so hören wir, von Rousseaus *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* markiert, der die Massenfeste und -festspiele der Französischen Revolution vorbereitete; die besagte Vorgeschichte erstreckt sich sodann vom ausgehenden 18. durchs 19. bis ins beginnende 20. Jahrhundert; und die Geschichte selber, um die es dem Verfasser geht, setzt endgültig, angebahnt durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs, um 1920 ein, als die Massenschauspiele der Russischen Revolution aufgeführt wurden und Erwin Piscator sein ja ausdrücklich so benanntes Politisches Theater gründete. Ganz offensichtlich muß also das alte Volkstheater, in seinem Aufstieg wie in seinem Fall, als ein im wesentlichen französisch-deutsches Erzeugnis bewertet werden; denn es umfaßt einen Großteil des Naturalismus, ferner die diversen Spielarten einer »Volksbühne« und selbst noch, historisch um Jahrzehnte verspätet, Jean Vilar's Théâtre National Populaire. Indes, trifft nicht dieselbe Einschränkung auch auf das neue, das nach Castri

›echte‹ politische Theater zu? Seine Entwicklung allerdings – am Ende ein abermaliger Aufstieg und Fall, scheint der Italiener manchmal zu grübeln – ist nicht bloß durch Piscator und dessen bahnbrechende Tätigkeit gekennzeichnet, sondern erst recht durch das fast gleichzeitige Schaffen Bertolt Brechts und Antonin Artauds. Unser Kritiker aus der Toskana (Castri wohnt in Florenz) blickt in der Tat kaum über Berlin und Paris hinaus, um seine Eindrücke zu vervollständigen; was er statt dessen verkündet, ist, daß der Prophet des ›Theaters der Grausamkeit‹, der gewaltsamen, das Publikum wie eine »Pest« heimsuchenden Bühnenerfahrung, ein Vertreter des politischen Theaters sei. Die Lehren Artauds, behauptet Castri, seien denen Piscators, der immerhin auch ein berühmtes Buch *Das Politische Theater* geschrieben hat, und denen Brechts, des Theoretikers und Praktikers der noch berühmteren »Verfremdung«, nicht etwa nur ebenbürtig, sondern schlechterdings überlegen: sie seien, mit einem Wort, »progressiver« als jene (vgl. 236).

Nun, zumindest sind sie radikaler. Denn Castri verfährt natürlich auf marxistische Weise, obzwar auf durchaus unabhängige, geradezu ketzerische. Bürgerlicher Kulinarismus und Heroenkult, will sagen Selbstzufriedenheit, ja Selbstgefälligkeit waren, ihm zufolge, für den Niedergang des Volkstheaters verantwortlich, dieses so wohlwollenden wie herablassenden Versuchs, das ›Volk‹ zu erbauen und aufzuklären. Das politische Theater dagegen versuchte nach Castri umgekehrt, obgleich unter ständiger Bedrohung durch die erstarrende Orthodoxie, ein Theater nicht nur *für* das Volk, sondern *mit* dem Volk und *durch* das Volk ins Leben zu rufen. Statt sich entweder bloßer Gefühlsschwelgerei oder reiner Lehrhaftigkeit hinzugeben, habe man sich seit 1920 bestrebt, das Rationale mit dem Irrationalen, und zwar auf der Bühne wie im Zuschauerraum, zu vereinen. Mit ihren besten Ergebnissen war diese neue Entwicklung daher, so wird weiter gefolgert, schon entschieden »auf dem Wege«, deutete sie bereits auf die Krönung, die endgültige Aufhebung voraus, die dem Italiener vorschwebt: eben ein wahrhaft und in jeder Hinsicht »politisches Theater«. Ein solches, fast utopisch in seiner Vollendung, ist es, »für« das er plädiert: *per un teatro politico*. Castri schildert es als eines, worin leidenschaftliche Appelle und kritische Impulse, die Ekstase massenhafter Einfühlung und der nüchternen Abstand des einzelnen Lernenden unauflöslich miteinander



verschmolzen sind, nicht anders als – so die von ihm postulierte Einheit – Avantgardismus und Revolution. Und um ein derartiges Amalgam aus Gefühl und Ratio, Teilhabe und Distanz, subjektiver Spontaneität oder Experimentierlust und objektiver Geschichtsnotwendigkeit auch gebührend zu kennzeichnen, schlägt er den neugeprägten Begriff eines »perspektivischen Realismus« vor. Mit den Realismen, wie sie Georg Lukács vertrat, hat dieser *realismo prospettico* (vgl. insbes. 279 ff.) freilich nichts zu tun, geschweige denn mit irgendeinem »sozialistischen Realismus«; was Castris Begriff zusammenfassen soll, sind vielmehr die Errungenschaften und Verheißungen Brechts und Artauds. Der Beitrag Piscators hingegen, so wichtig er zunächst scheinen mag, tritt dabei mehr und mehr in den Hintergrund und erweist sich zudem als reichlich problematisch. Castris »erledigt« ihn zwar keineswegs kurzerhand, doch gründlich genug, bevor er es unternimmt, die allmähliche Ausfaltung jener beiden Hauptpositionen sowie vor allem deren kühne Vermittlung vorzuführen. Mit einem wahren Feuerwerk dialektischer Geschicklichkeit sucht der Italiener zu beweisen, daß das Brechtsche und das Artaudsche Theater einander einerseits widersprechen, aber andererseits wechselseitig stärken . . . bis sie zu guter Letzt (wie uns immer wieder versichert wird) tatsächlich ineinander übergehen.

Bei Piscator jedoch rät Castris eher zur Vorsicht, da der noch – und sei es auch bloß in gewissem Ausmaß – von der alten Form des neuen Theaters zehre. Piscator wird hier trotz seiner künstlerischen Neuerungen, trotz seiner politischen Verve und Parteilichkeit weitaus herber behandelt als seine zwei ungleichen Kollegen, während natürlich Artaud eine Spezialbehandlung von subtilster interpretatorischer Sorgfalt benötigt und erhält, um als künstlerischer *und* politischer Neuerer in Erscheinung zu treten. Was im Grunde nichts anderes heißt, als daß sich auch sein Beitrag, selbst unter den zarten und kundigen Händen Castris, als ein recht problematischer enthüllt. Falls ich daher nicht gänzlich fehlgehe, muß in der Tat der Stückeschreiber aus Augsburg, nicht der Theatromane aus Marseille als derjenige betrachtet werden, der dem Endziel des Italieners am nächsten kommt, bei aller Vorliebe Castris für den Franzosen. Wenn irgend etwas, so ist es Brechts Beitrag, insbesondere in der sogenannten »Phase der Lehrstücke«, der eine Art von »perspektivischem Realismus« anzukündigen, erste Ausblicke in die Zukunft zu eröffnen, ja

schon die Bahn zu solcher Vollendung zu ebnen scheint.

Brecht thront demnach durchaus zu Recht im Zentrum von Castris isoliertem Triptychon. Doch er muß mit Artaud versöhnt, muß mit dessen doppelter, in sich selber widersprüchlicher Vorstellung vom Theater als »Pest« wie zugleich als »Fest« in Einklang gebracht werden. Brechtsche ›Verfremdung‹ und Artaudsche ›Grausamkeit‹ (obwohl ja an sich noch viel widersprüchlicher) müssen unters gemeinsame Joch gebeugt werden, wenn wir wirklich zu Castris utopischer Erleuchtung, nicht bloß zu einer dämmernden Ahnung seiner Schau gelangen wollen. Aber wie läßt sich derlei bewerkstelligen? Worin besteht die fulminante Aufhebung, das Meisterstück glanzvoller Dialektik, die wundersame Synthese, die in *Per un teatro politico* so glühend ersehnt und schließlich so zwingend demonstriert wird?

Die Antwort darauf scheint eine zweifache zu sein. Denn Castris hat seine vier Grundbegriffe – ›Verfremdung‹ und ›Grausamkeit‹, ›Fest‹ und ›Pest‹ – auf zweierlei Weise verbunden. Doch obschon davon drei von Artaud stammen, ist es gleichwohl die Brechtsche Verfremdung, die, zusammen mit etwas Grausamkeit, die entscheidende Vermittlerrolle spielt. Zum einen nämlich unterstreicht Castris (und mit guten Gründen, wie man zugeben wird) gewisse grausame Züge im Schaffen des Deutschen, etwa das brutale Schockelement in Szenen wie der berüchtigten »Clownnummer« im *Badener Lehrstück vom Einverständnis*; zum andern aber legt er die verblüffenden, unleugbar verfremdenden Züge im brutal schockierenden Werk des Franzosen bloß (man vergleiche nur etwa die Wirkungen, die in Artauds Essay *La Mise en scène et la métaphysique* beschrieben werden). Verfremdung und *cruauté*, in Lehre wie Leistung der beiden Castrischen Avantgardisten, ergänzen und steigern einander somit wechselseitig. Und genau dasselbe gilt auch für die restlichen Begriffe, die der Italiener beizieht. In einem zweiten, noch viel wichtigeren Schritt nämlich analysiert und zerlegt er die Dialektik der Brechtschen Verfremdung, um dann deren begriffliche Komponenten mit der »Pest« und dem »Fest«, den angeblich unvereinbaren Artaudschen Gedanken und Vorstellungen (oder einfach Bildern) wenn nicht zur Deckung, so doch zu einer Synthese zu bringen. Der gemeinsame Nenner, auf den er sich dabei stützt, ist selbstverständlich ein historischer: und zwar einer, der die Zukunft nicht minder als Vergangenheit und Gegenwart erfaßt. Sämtliche

drei Zeitbezüge werden von Castri sorgsam aus dem Ideengut und den theoretischen Aussagen nicht nur Brechts, sondern auch Artauds entfaltet beziehungsweise erschlossen. Daß ihm all dies auf bewunderungswürdige Weise gelingt, steht außer Zweifel. Denn wenn man dem Italiener folgt, so gehört die Erfahrung der »Pest« auf dem Theater zu einer bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, die noch nicht befreit ist, obschon vielleicht hemmungslos emanzipiert . . . wohingegen die Erfahrung des »Fests« im Theater (eines Fests *durch* und *für* das Volk, gemäß Castris Bestimmung) unstreitig zu einer utopischen, einer voll entwickelten sozialistischen Gesellschaft gehört, die nicht lediglich »emanzipiert« ist, sondern – hoffentlich – ganz und wahrhaft befreit. Was ferner das Verfahren, den dialektischen *modus operandi* der Verfremdung betrifft, so zieht Castri angesichts der Tatsache, daß sie auf einer Negation der Negation beruht, den Schluß, daß sich aus solcher Voraussetzung eine Aufhebung nicht nur ergeben könne, sondern ergeben müsse. (Hierzu wären insbesondere die neun grundlegenden Thesen über *Dialektik und Verfremdung* zu empfehlen, die Brecht in den dreißiger Jahren niedergeschrieben hat.<sup>3</sup>) Mit Notwendigkeit muß sich diese Synthese, schließt Castri, in mindestens zwei Bereichen äußern: einerseits im erkenntnistheoretischen, das heißt im Sinne des Hegelschen Satzes »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*« (aber soll und wird schließlich völlig erkannt werden); und andererseits im zeitlichen oder Geschichtsbereich, da ja die Negation der Negation den Zustand des Menschen und der Gesellschaft, *wie er ist und schon immer war*, nicht bloß aufzeigt, sondern verzerrt und verzerrend übertreibt (und damit zusätzlich ver- oder entfremdet) – wodurch sie wiederum, gerade vermittels der Grausamkeit dieser Prozedur, das unentfremdete, unverfremdete Gegenbild, will sagen die Aufhebung, den Zustand des Menschen und der Gesellschaft, *wie er sein sollte und dereinst sein wird*, zu beschwören und beschwörend zu provozieren vermag. Kurzum, Brecht und Artaud entriegeln nach Castri, aufgrund ihres gemeinsamen Beitrags, eine schier unabsehbare »Perspektive« und bewirken so einen »antizipatorischen« Blick nach vorn, der sich aus einer düster-zerrissenen, mit der heillosen barbarischen Vergangenheit gleichgesetzten Gegenwart bis in die heile Vollendung einer utopischen Zukunft richtet. Die »Vorgeschichte der Menschheit« wird im *realismo prospettico* mit deren »wahrer

Geschichte« (im Sinne von Marx) unmittelbar verknüpft; und es wird dadurch, so scheint mir, Castris bestechende, Artaud und Brecht zusammenspannende Formel in der Tat gerechtfertigt, zumal die Vorstellung der Grausamkeit, mit und neben der der Verfremdung, durch den ganzen, ziemlich umfangreichen Traktat hindurch zumindest sinngemäß beibehalten wird.

Mit seinen kühnen Spekulationen stellt *Per un teatro politico* sicherlich eine beachtliche gedankliche Leistung dar. Gleichwohl muß aber darauf hingewiesen werden, daß recht ähnliche Gedankengänge, obwohl auf Brechts Werk beschränkt, bereits sechs Jahre vor Castri vorgetragen wurden. Ich meine Darko Suvins bedeutenden Aufsatz *The Mirror and the Dynamo* von 1967, der ebenfalls dem Brechtschen »Aesthetic Point of View« (so im Untertitel) gewidmet ist.<sup>4</sup> Wie der Italiener, so zerlegt und analysiert auch Suvin – und auf seine Art gleichfalls höchst zwingend – Brechts Dialektik der Verfremdung, um ihrer Wirkungsweise und ihren geschichtsphilosophischen Weiterungen auf die Spur zu kommen. Anders als Castri jedoch, der von dem Franzosen fasziniert ist, langt Suvin bei einer Vereinigung nicht mit diesem, sondern mit einem (damals) jungen Engländer an: er verknüpfte sozusagen Brecht mit John Osborne. Denn was Suvin letztlich bietet, ist eine zugleich zornige und womöglich noch dialektischere Sicht: nämlich ein »vorwegnehmender [*anticipatory*] Blick zurück«. Brechts »point of view« wird – um genau zu sein und die gegensätzliche Verwandtschaft mit Castri vollends anschaulich zu machen – seinem Wesen nach beschrieben als ein »*look backward from an imagined Golden Future of justice and friendliness to his (and our) cold world and dark times*«. Es versteht sich von selbst, daß ein solcher Versuch, zum Kern der uns beschäftigenden Fragen vorzudringen, ebenso ernst zu nehmen ist wie Castris eigener Lösungsversuch – auch wenn der Italiener, zugestanden, dabei sehr viel detaillierter und komplexer verfährt. Daß er es versäumt hat, sich mit Suvins »umgekehrter Perspektive« auseinanderzusetzen, sie entweder seiner Sicht einzugliedern oder bündig zurückzuweisen, ist in jedem Falle ein empfindlicher Mangel und zweifellos sonderbar genug.

Andererseits wäre es aber unfair, glaube ich, Castri vorzuhalten, daß er keine eingehendere Untersuchung des alten Volkstheaters geliefert hat. Worauf es ihm hier allein ankam, war eine knappe Einführung in die verzweigte und verworrene Vorge-

schichte jener eigentlichen Geschichte – eine Vorgeschichte überdies, die noch in mancher Hinsicht der Erschließung harret.<sup>6</sup> Dafür ist ihm allerdings an anderer Stelle wieder ein desto schlimmeres, jedenfalls bedauerliches Versäumnis unterlaufen. Was nämlich bei Castri gänzlich fehlt – und zwar aus dem Umkreis des politischen Theaters selber, wenn auch schwerlich des sozialistischen –, ist das Schaffen Friedrich Nietzsches. Im Hinblick auf ihn, diesen vielgeschmähten und doch so gewichtigen Theoretiker, der namentlich mit seinem Hymnus auf die griechische Tragödie einen ungeheueren Einfluß ausgeübt hat, muß man wirklich von einer klaffenden Lücke in den Überlegungen des Italieners sprechen. Denn hätte nicht der Jünger des Dionysos, von allen sonstigen Gründen einmal abgesehen, gerade einen Dialektiker wie Castri ganz besonders reizen und förmlich herausfordern müssen? Ich habe in meinem Aufsatz *Dionysos und Sokrates. Nietzsche und der Entwurf eines neuen politischen Theaters*<sup>7</sup> im einzelnen zu zeigen versucht, wie in der »Zukunftsphilologie« des verhaßten bürgerlichen Philosophen, all seiner Widersprüchlichkeit zum Trotz, die frühen Keime nicht etwa bloß des Artaudschen, sondern auch eines Brechtschen Theoretisierens über Politik und Theater verborgen liegen. Artaud vertritt dabei das Dionysische, Brecht das Sokratische. Und keineswegs beider Antithese nur, selbst ihre unvermutete, von Castri heute verheißene oder bang erhoffte Synthese findet sich keimhaft bereits bei Nietzsche.

Die 1872 erstmals veröffentlichte *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* geht dem jähen Aufbruch des modernen Theaters (Castri gebraucht sogar das Wort »Explosion« [vgl. 247]) um rund fünfzig Jahre voraus. War er demnach überhaupt so jäh? Wenn man Nietzsches Bedeutung anerkennt, so schlägt das jedenfalls sofort zurück auf die Zeiteinteilung des Italieners, seine säuberliche Trennung der Vorgeschichte von der Geschichte. Doch nicht nur vor, sondern auch innerhalb von Castris Epoche des Fortschritts, während des Halbjahrhunderts seit 1920, werden bemerkenswerte politische Bühnenergebnisse von ihm nicht wahrgenommen. Ein Musterbeispiel bildet das von Albert Camus inszenierte Stück *Révolte dans les Asturies* von 1936. Es erwuchs ursprünglich aus kollektiven Bemühungen des Théâtre du Travail, einer revolutionär-avantgardistischen Gruppe in Algier, zu deren Begründern der junge, der Kommunistischen Partei ange-

hörige Schriftsteller zählte, und wurde von Camus lediglich be- oder überarbeitet und für die Aufführung eingerichtet; diese selber erfolgte in den Räumen eines Cafés in einem der Arbeiterviertel der Stadt. Camus machte also ganz im Sinne Castris Theater *mit* dem Volk und Theater *für* das Volk. Dazu kam, daß die dargestellten Vorgänge der unmittelbaren Zeitgeschichte entstammten: die betreffende Revolte war der Aufstand der spanischen Bergarbeiter in Oviedo, die dort 1934, auf zwei kurze Wochen, einen radikalen Sozialismus verwirklichten, ehe sie von Regierungstruppen blutig niedergeworfen wurden. Nach allem, was wir von dieser Aufführung wissen, muß sie ein ungewöhnliches Erlebnis gewesen sein, auch wenn Camus sich darauf versteifte, sie eher als Fehlschlag einzuschätzen, und sich deshalb weigerte, den Text drucken zu lassen. Auf bescheidene Art war sein »armes Theater« (wenn ich so sagen darf) tatsächlich ein Massenschauspiel und -festspiel, worin sich zudem ausgesprochen kritische und rationale Impulse mit leidenschaftlicher Emotionalität und Einfühlung, ja einer rituellen Katharsis aller Beteiligten, der Darsteller wie der Zuschauer, verbanden. Die »Bühne« beispielsweise zog sich im Kreis ums gesamte »Publikum« herum, und »agiert« wurde nicht nur auf einer, sondern auf zwei Ebenen oder Etagen; von Licht- und Geräuscheffekten gar nicht zu reden. Wie äußerst ähnlich solche Prinzipien und Bühnennittel der hier zur Debatte stehenden politischen Haltung und avantgardistischen Technik waren, dürfte wohl auf der Hand liegen. Camus hatte zweifelsohne, und sei es auch bloß *en miniature*, »totales Theater« im doppelten Wortverstand geschaffen: einmal als völliges Einswerden, als Verwandlung und magische Totalität im Sinne Artauds, und zum andern als modernistisches »Totaltheater« im Sinne Piscators, nämlich als runde oder ovale Arenabühne, wie sie der Bauhausarchitekt Walter Gropius 1927 für ihn entworfen hatte (obschon dieses Projekt bekanntlich nie zur Ausführung gelangte; vgl. dazu 108 ff. sowie die Wiedergabe des Entwurfs in der Piscator-Monographie von C. D. Innes<sup>8</sup>). Aufs Ganze gesehen, kann man kaum umhin zu vermuten, daß der junge Autor und Regisseur vom Denken und Schaffen der Genannten einiges gewußt haben muß; ja, selbst die Experimente Brechts mögen ihm nicht gänzlich unvertraut gewesen ein.

Das Fehlen von *Révolte dans les Asturies* ist jedoch beileibe nicht die einzige Unterlassungssünde, die man Castri anzukrei-

den hat. Um dies zu erkennen, braucht man bloß von den dreißiger Jahren zu den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren überzugehen. Je näher man der Gegenwart kommt, um so beherrschender tritt das Triumvirat revolutionärer Avantgardisten hervor, deren politisches Theater und Theaterpolitik der Italiener behandelt. Ich behaupte nicht zuviel, wenn ich sage, daß ein Gutteil der modernen Theaterleute von Piscator, Brecht und Artaud geradezu besessen ist. Listen einschlägiger Namen zu liefern wäre ein leichtes. Es ist einfach unmöglich, wohin man auf der zeitgenössischen Bühne auch blickt, dem Erbe jener drei nicht zu begegnen, ob nun als Einzelphänomen oder wie immer verknüpft. Das Auftauchen des Happening, in dem man gewiß einen Seitentrieb posthumer Artaudschen Denkens sehen darf, und der plötzliche Aufschwung des Dokumentartheaters, von Piscator noch selber inspiriert und eingeleitet, sind nur zwei Beispiele unter vielen, die man hier nennen könnte. In beiden Fällen wirken die entsprechenden Einflüsse unabhängig voneinander; doch es gibt daneben zahlreiche andere, für Castris Anliegen auch weitaus bedeutsamere, die ein entschiedenes Zusammenwirken bezeugen, insbesondere eben der Einflüsse Brechts und Artauds. Ob deren Verschmelzung oder bloße Kombination beabsichtigt ist, bleibt zunächst vergleichsweise unerheblich; was den Ausschlag gibt, ist der Versuch der Vereinigung als solcher. Die Belege dafür reichen von Peter Weiss – man denke vor allem an dessen *Marat/Sade* – bis zum hektisch-eklektischen Dramenschaffen Arthur Adamovs und von den wilden, ja ketzerischen Produkten des Ostdeutschen Heiner Müller bis zu den Bühnenekstasen des Living Theatre und den diversen Unternehmungen Peter Brooks. Eine Fülle weiterer Stückeschreiber und Dramentitel, weiterer Regisseure, Inszenierungen und Theaterensembles ließe sich anführen, darunter nicht zuletzt die Schaubühne am Halleschen Ufer in West-Berlin.<sup>9</sup> Jedoch diese ganze Beispielreihe würde im Grunde nur auf ein Wiederholen, wenn nicht gar Breittreten dessen hinauslaufen, was ohnehin mit Händen zu greifen ist: daß nämlich im internationalen Theaterleben heute eine mächtige Strömung danach drängt, jene Castrische Dreiheit (oder zumindest deren größte und gegensätzlichste Namen, Brecht und Artaud) unlösbar zu verbinden, zu vereinigen, zu versöhnen – kaum anders als seinerzeit vielleicht schon Camus. Und offengestanden, ich bin beinah geneigt, sie als *die* moderne

Strömung schlechthin zu bezeichnen, als die maßgebliche und richtungweisende des gesamten zeitgenössischen Welttheaters, jedenfalls während der jüngsten zwei Jahrzehnte.

Die Folgerungen, die sich aus alledem ergeben, sind deutlich. Denn sosehr es einerseits zutrifft, daß uns Castri ein dialektisches Meisterstück beschert hat, das hinreißend überzeugt, wenn wir seine Prämissen annehmen, ebensosehr trifft auch andererseits zu, daß der Italiener dabei auf weiteste Strecken, eine Art Hochschwebender, in der erhabenen Sphäre purer Theorie verharret. Selten läßt er sich zu den Niederungen der praktischen Theaterarbeit herab, und so gut wie nie, ein paar symbolische Augenaufschläge ausgenommen, befaßt er sich mit dem, was im neudeutschen Franglais – Pardon: Genglish – die »internationale Szene« heißt. (Im Hinblick auf das früher Gesagte will ich allerdings unverzüglich einräumen, daß Camus von Castri doch erwähnt wird, wenn auch bloß einmal ganz im Vorbeigehen und nicht etwa mit *Révolte dans les Asturies*, sondern mit seinem späteren Stück *L'Etat de siège* [vgl. 224, Anm. 3]. Aber davon abgesehen fällt sonst kein einziges Wort über ihn – geschweige denn über, sagen wir, Brook, der ja immerhin neben seiner praktischen Tätigkeit ebenfalls eine erregende, der Castrischen gar nicht so unähnliche theoretische Schrift verfaßt hat, die den bezeichnenden Titel *The Empty Space* trägt. Sie erschien erstmals 1968, kam bald darauf zusätzlich als Taschenbuch heraus<sup>10</sup> und müßte dem Italiener mithin unschwer einsehbar gewesen sein.) Zum andern wäre freilich zugleich darauf hinzuweisen, daß Piscator in *Per un teatro politico* nicht nur viel herber behandelt wird als seine Kollegen – und, nebenbei gesagt, sehr viel eindringlicher als in der erwähnten Innesschen Monographie<sup>11</sup> –, sondern daß er dafür auch eine viel weniger abstrakte Behandlung erfährt als jene beiden. Was indes, genaugenommen, keineswegs so überraschend ist; denn war nicht Piscator, im Gegensatz zu Brecht wie Artaud, fast ausschließlich ein Praktiker des Theaters? Je mehr wir jedenfalls in Castris Untersuchung vorrücken und seinem »perspektivischen Realismus« näherkommen, der aus der ›Pest‹ und dem ›Fest‹, aus ›Verfremdung‹ und ›Grausamkeit‹ abgeleitet ist, desto mehr zieht sich seine Beweisführung von der konkreten Welt des praktischen Theaters zurück. Der aufmerksame Leser hat sogar solch simple Belege selber beizusteuern, wie ich sie vorhin, etwa aus Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, gegeben



habe . . . ein Stück übrigens, das dem Italiener eigentlich besonders teuer sein müßte, in seiner Eigenschaft als Theoretiker wie als Praktiker (der er nämlich auch und erst recht ist).

Brecht zufolge liegt eben gerade dasjenige, was für den Avantgardisten und Revolutionär, ob der Politik oder des Theaters, unabdingbar, ja ganz und gar unumgänglich ist, in der *Anwendbarkeit* alles Wissens, in der dialektischen *Vermittlung* von Theorie und Praxis. Und genau solche Begriffe wählt Brecht denn auch, wenn er in seinen Thesen über *Dialektik und Verfremdung* (vgl. 15, 361) kategorisch feststellt: »Praktizierbarkeit des Wissens (Einheit von Theorie und Praxis).« Goldene Worte, kein Zweifel – oder gleichsam eine Art Brechtscher ›Feuerbachthese‹, um mich etwas weniger despektierlich auszudrücken. Doch leider, leider hat der Theoretiker, dem wir *Per un teatro politico* verdanken, deren Gebot nicht beherzigt, obwohl er sogar vor allem anderen, sozusagen hauptamtlich, ein Mann des Theaters ist, ein erfahrener, vielseitig geübter und gewandter Bühnenpraktiker. (Castrì leitet das Theater La Loggetta in Brescia.) In bedauerlichem Ausmaß sind von ihm die theoretischen Einsichten, die er in seinem so scharfsinnigen wie anspruchsvollen Traktat vorträgt, und die praktische Theaterarbeit, die er mit seiner kleinen, aber einflußreichen Bühne leistet, ohne echte Vermittlung belassen worden. Castrìs fromme, wie unbeirrbar immer verfolgte Pilgerschaft, sein Eintreten »für« und Weg »zu« einem modernen politischen Theater, sind mit diesem schwerwiegenden Makel behaftet. Wenn ich daher zum Abschluß aus einer älteren Studie von mir zitieren darf, so möchte ich zusammenfassend urteilen: Castrìs Buch ist nicht mehr (doch gewiß auch nicht weniger) als eine »brillante *tour de force* in abstrakter Dialektik«. <sup>12</sup> Das mag vielleicht hart klingen, scheint mir indes nicht unberechtigt zu sein. Und da halt, abermals Brecht zufolge, noch immer der Spruch gilt: »Die Wahrheit ist konkret«, so bleibt die entscheidende Frage nach wie vor offen, trotz jenes italienischen Parforceritts.

Alle Schwierigkeit rührt einfach daher, daß das Artaudsche auf der Bühne nahezu unweigerlich (und meist sehr gründlich) über das Brechtsche triumphiert. Artauds Grausamkeit schmettert Brechts Verfremdung in der Regel förmlich zu Boden. Auch die sorgfältigste Synthese hilft ihr danach nicht mehr auf. <sup>13</sup> »Wie also, Dottore«, so fragte ich Castrì, als ich ihn vor zwei Jahren traf,

»läßt sich diese wunderbare, in der Theorie so verführerische Aufhebung, die Sie uns lehren, in die Praxis umsetzen? Auf welche Weise läßt sich Ihre Utopie verwirklichen? Ich bitte Sie, wie in aller Welt kann man derlei aufs Theater, auf die konkreten Bretter unserer Bühne der Gegenwart bringen?« Es war ein herrlicher Frühlingstag in Florenz, und Castris lächelte mir mild, doch listig zu – ich würde fast sagen, auf Brechtsche Art, wäre da nicht ein Einschlag von Artaudschem Messianismus gewesen. Dann, nach einer kleinen Pause, gab er friedfertig zurück: »Kommen Sie doch nach Brescia und schauen Sie sich meine Inszenierungen an!« Als pflichteifriger Brechtianer konnte ich nicht umhin, beifällig zu nicken. In der Tat, die Wahrheit ist konkret, und namentlich auf dem Theater. »Val più la pratica che la grammatica«, wie ein Italiener sich wohl geäußert hätte. Doch ich zog es statt dessen vor, mich auf Brechts Lieblingswort von der »Güte des Puddings« zu berufen – eine Maxime, so möchte ich hinzufügen, die sich einer der klügsten und kenntnisreichsten unter den Brechtforschern, der Engländer Willett, längst als sinniges Motto angeeignet hat.<sup>14</sup>

Freilich, Castris freundliche Einladung an mich war vergeblich. Zu meinem Leidwesen fand ich damals keine Gelegenheit, Brescia und La Loggetta zu besuchen; ja, es hat sich für mich, Unglückswurm der ich bin, seither überhaupt keine Möglichkeit mehr ergeben, nach Italien zu reisen. Was bleibt mir daher übrig, als hier weiterhin zu zweifeln und zu schwanken, Castris mißtrauisch zu bewundern und voller Vorbehalte zu rühmen? Auch rätsele ich mitunter darüber, daß schon ein Mann namens Aristophanes es fertigbrachte, eine spezifische Sorte ›Grausamkeit‹ mit grotesker ›Verfremdung‹ – und im Hintergrund mit einer höchst wirklichen ›Pest‹ obendrein – in seinen unbändigen ›Festen‹ eines echten ›Volks- und politischen Theaters‹ zu verknüpfen.<sup>15</sup> Das war rund zweieinhalb Jahrtausende vor Castris fabelhafter Lösung. Aristophanes allerdings hielt sich an die Komödie (die der Italiener gänzlich außer acht läßt) und war überdies alles andere als ein Theoretiker. Dafür war er, sagen wir es schlicht, ein Praktiker. Allzuviel hat sich zwischen einst und jetzt offenbar nicht gewandelt. »Die Güte des Puddings beweist sich beim Essen«: im Leben ganz allgemein, aber namentlich auf dem Theater.

## Anmerkungen

1 Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud* (Torino: Einaudi, 1973), 292 Seiten, Lire 3200. – Alle Seitenangaben im Text (mit Ausnahme der Brecht-Nachweise) beziehen sich auf dieses als Band 2 der Reihe ›La ricerca critica: Cinema, musica, teatro‹ erschienene Werk.

2 Vgl. Siegfried Melchinger, *Geschichte des politischen Theaters* (Frankfurt, 1974), 2 Bde. (erstmalig: Velber, 1971).

3 Sie beginnen folgendermaßen: »1. Verfremdung als ein Verstehen (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation. / 2. Häufung der Unverständlichkeiten, bis Verständnis eintritt (Umschlag von Quantität und Qualität)«; etc. (vgl. 15, 360).

4 Darko Suvin, *The Mirror and the Dynamo. On Brecht's Aesthetic Point of View*. In: *The Drama Review* 12 (1967), S. 56 ff.; wiederabgedruckt in *Brecht*. Ed. by E. Munk (New York, 1972), S. 80 ff.

5 Vgl. ebd., S. 91 und 81.

6 Vgl. etwa den unlängst erschienenen Aufsatz von David James Fisher, *The Origins of the French Popular Theatre*. In: *Journal of Contemporary History* 12 (1977), S. 461 ff.

7 In: *Karl Marx und Friedrich Nietzsche. Acht Beiträge*. Hrsg. von R. Grimm und J. Hermand (Kronberg, 1978), S. 152 ff.; die englische Originalfassung erscheint demnächst in der ungarischen Zeitschrift *Neohelicon*.

8 Vgl. C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre. The Development of Modern German Drama* (Cambridge, 1972), S. 146.

9 Vgl. dazu meinen Beitrag *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*. In: *Studi tedeschi* 19/1 (1976), S. 91 ff.; eine überarbeitete und ergänzte deutsche Fassung enthält mein Sammelband *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik* (Kronberg, 1978), S. 185 ff.

10 Vgl. Peter Brook, *The Empty Space* (New York, 1969).

11 Vgl. dazu meine Polemik *Piscator auf dem Streckbett*. In: *Brecht-Jahrbuch* 1978 (Frankfurt, 1978), S. 147 ff.

12 Vgl. Grimm, *Nach dem Naturalismus*, S. 198.

13 Vgl. dazu im einzelnen die in Anm. 9 genannten Beiträge.

14 Vgl. John Willett, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic* (London, 1964), S. V.

15 Erste Hinweise hierzu bei Wilfried Malsch, *Theoretische Aspekte der modernen Komödie*. In: *Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972*. Hrsg. von W. Paulsen (Heidelberg, 1976), S. 27 ff.

## IV. Rezensionen



*Ausgewählte Gedichte Brechts  
mit Interpretationen.*

Hrsg. von Walter Hinck

(Frankfurt: Suhrkamp, 1978), 163 Seiten

Unter den zahlreichen Neuerscheinungen zu Brechts achtzigstem Geburtstag verdient dieser Sammelband trotz seines etwas bescheidenen Formats besondere Aufmerksamkeit. In seinem Vorwort erklärt der Herausgeber, warum gerade Brechts Lyrik uns heute beschäftigen soll. Während die Dramentexte, um zur vollen Wirkung zu gelangen, der Vermittlung durchs Theater bedürfen und daher oft »verfälscht« wiedergegeben werden, habe der Leser der Gedichte, so argumentiert Hinck, die Möglichkeit des direkten Zugangs zum Text. Hinck meint, daß der wachsende Abstand zur Entstehungszeit der Gedichte und die relativ karge Anzahl von theoretischen Äußerungen Brechts zur Lyrik das »produktive Lesen, das Lesen als Dialog mit dem Autor« (S. 8) erst wirklich möglich machen, so daß die in diesem Band vereinigten Interpretationen als gültigere Bestandsaufnahme von Brechts heutiger Rezeption aufgefaßt werden dürfen als zeitgenössische Bühnenaufführungen.

Auch wer Hincks skeptische Haltung dem Theater gegenüber nicht teilt, wird diese Veröffentlichung willkommen heißen. Mit Ausnahme des bekannten Auszugs aus Max Frischs *Tagebuch 1946-1949* (neu betitelt *Gedichte, die standhalten*) wurden alle Beiträge eigens für den Sammelband geschrieben. Grundsätzlich durften die Verfasser den zu interpretierenden Text frei auswählen. Da jedoch Hinck »nicht Vorzugsgedichte ausstellen [wollte], sondern eine für das Autoreninteresse und das lyrische Werk Brechts gleichermaßen repräsentative Sammlung« (S. 9) anstrebte, ist es sein Verdienst, daß die so zustande gekommene Auswahl nicht nur die wichtigsten Entwicklungsphasen des Lyrikers, sondern auch die Vielfalt der Rezeptionsmöglichkeiten deutlich macht. Der Band erhebt nicht den Anspruch, ein wissenschaftlich genau fundiertes, konsequentes Bild des Dichters wiederzugeben. Wer also eine eindeutige theoretische Richtung oder eine abge-

rundete Darstellung erwartet, wird enttäuscht sein. Der Reiz der Sammlung besteht gerade im »Widerspiel der Deutungen« (S. 10) und in den manchmal bewußt subjektiv gehaltenen Reaktionen der Interpreten auf das besprochene Gedicht.

Durch die Wahl der Mitarbeiter – zu diesen zählen Literaturwissenschaftler, aber auch Kritiker und Schriftsteller – und durch die Reihenfolge der Beiträge sorgt Hinck für Abwechslung und entfaltet vor uns ein faszinierendes, zeitweilig fast zu buntes Meinungsspektrum. Die meisten der 23 Interpretationen sind gleich gegliedert: auf den vollständig nachgedruckten Text eines Gedichts (die Suhrkamp Werkausgabe dient jeweils als Vorlage) folgt ein vier bis sieben Druckseiten umfassender Aufsatz, der sich in der Hauptsache dem einen Gedicht widmet, aber auch auf andere Brecht-Texte hinweist; zwei Autoren, Jürgen Becker und Erich Fried, wählten sogar die Form eines »Antwortgedichts«. Die besprochenen Gedichte – darunter große Texte wie *An die Nachgeborenen*, aber auch weniger bekannte – sind chronologisch geordnet. Es überrascht vielleicht nicht, daß die Interpreten, so sehr sie sich auch durch politischen Standpunkt, Lesehaltung oder kritische Methode voneinander unterscheiden, immer wieder auf die gleichen Fragenkomplexe zu sprechen kommen. Da hier nicht alle Aufsätze einzeln gewürdigt werden können, obwohl mancher zum Widerspruch geradezu herausfordert, möchte ich zumindest die verschiedenen Interpretationsrichtungen andeuten und auf gewisse wiederkehrende Aspekte hinweisen.

Mit Abstand am häufigsten begegnet die interpretatorische Frage nach dem von Brecht so gepriesenen »Gebrauchswert« eines Gedichts oder, wie man präziser definieren sollte, nach dem Zusammenhang zwischen der dem Text impliziten Bezugnahme auf die spezifische Lebenssituation des Dichters und der Welt des heutigen Lesers. Hier sind bestimmte charakteristische Momente festzuhalten. Manche Interpreten richten ihr Interesse hauptsächlich auf das im Gedicht verborgene, meist stilisierte »Private« aus Brechts Leben, wie Wulf Segebrecht (*Vom armen B. B.*), Norbert Mecklenburg (*Von der Willfährigkeit der Natur*), Hilde Domin (*Ein neues Haus*) oder die Besprecher verschiedener Liebesgedichte (Peter Wapnewski, *Entdeckung an einer jungen Frau*; Hiltrud Gnüg, *Liebeslied aus einer schlechten Zeit*; Benno von Wiese, *Als ich nachher von dir ging* und *Lied einer Liebenden*). Ein etwas ärgerliches Beispiel für die Überbetonung des Privaten

sind Fritz Raddatz' deplazierte Auslassungen gegen Thomas Mann zum Lobe Brechts in seiner Deutung von *Gedanken über die Dauer des Exils*. Selbstverständlich wird in fast allen Interpretationen die politische Aussage des Gedichts behandelt oder zumindest gestreift. Dabei ist es erfreulich, daß einseitig marxistische bzw. allzu dogmatisch vereinfachte Argumente hier kaum mehr vorkommen. Man scheint endlich eingesehen zu haben, daß bei Brecht, besonders in seiner Lyrik, das Subjektive und das Objektive, das Private und das Gesellschaftlich-Politische immer in einem äußerst komplizierten, spannungsgeladenen Verhältnis zueinander stehen, ja oft ineinander übergehen. So betonen die subtilen Deutungen von Harald Weinrich (*Eisen*) und Peter Bödeker (*Die Lösung*) das Zwiespältige in Brechts Haltung zum Marxismus (vgl. dagegen Jost Hermands Untersuchung der anti-kapitalistischen Elemente in den *Hollywood-Elegien*). Andere »politische« Interpretationen entdecken Beziehungen zur heutigen Zeit in Gedichten, die besonders stark in Brechts eigenen Lebensumständen verankert sind; gerade die scheinbar wirklichkeitsverzerrende Vereinfachung in diesen Gedichten weist, da sie immer einen Wahrheitskern enthalte, über die eng biographische Situation hinaus und zwingt den Leser zum Nachdenken über die eigene Zeit. Zu beachten sind besonders Silvia Volckmanns sehr subjektiver Beitrag (*Lob des Revolutionärs*), der sich u. a. auf die Ermordung Jürgen Pontos und die Ausbürgerung Wolf Biermanns bezieht, Dieter Wellershoff (1940) und Erich Frieds Betrachtungen zu *An die Nachgeborenen* samt Antwortgedicht *Noch vor der Zeit*, dessen letzte Strophe lautet: »Diese unmittelbare Verständlichkeit [für die Nachgeborenen] / hätte den Dichter, obwohl er sonst immer bestrebt war, / verstanden zu werden, / eher traurig [ge]macht« (S. 97).

Der Wunsch, der Brechtschen Dialektik neue Aspekte abzugewinnen, bestimmt auch die Interpretationen, in denen die innerhalb eines einzelnen Textes oder auch im Gesamtwerk verborgenen Widersprüche betont werden. So weist Walter Hinck (*Ich benötige keinen Grabstein*) auf die Spannung zwischen dem Dogmatiker Brecht, der sich gern als bescheidener Lehrer gibt und auf unmittelbare Verständlichkeit pocht, und dem zum Weiterdenken anregenden, komplizierten Dialektiker hin. Oder Martin Walser (*Die Literatur wird durchforscht werden*: »Über die verständlichen Gedichte«) ärgert sich zunächst über das allzu



»Simpele« im Gedicht und muß doch am Ende seiner etwas schnoddrigen Ausführungen gestehen, daß er sich von ihm tief betroffen fühlt. Der Gedanke, daß Brecht, um als Dichter hervorzutreten, einen Stein des Anstoßes brauchte, steht an zentraler Stelle in Jürgen Beckers interessantem Antwortgedicht auf *Schlechte Zeit für Lyrik (Gute Zeiten, nicht nur für Lyrik)*. Becker schreibt: »Was in mir, in uns / sich streitet: / die Begeisterung und das Entsetzen, / ist ja kein Streit, / denn wir können es ja beschreiben, / mit Begeisterung, das Entsetzen. / Kann einmal Paradies sein, was dann, / was drängt dich zum Schreibtisch?« (S. 66) Besonders aufschlußreich scheint mir Reinhold Grimms Aufsatz (*Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung: »Geständnisse eines Dichters«*), der die »paradoxe Evokation durch Negation« (S. 53) zum Grundprinzip der Brechtschen Lyrik erhebt. Grimm legt dar, wie sehr gerade dieses Gedicht von den Spannungen zwischen der Ablehnung des Ästhetischen, das in einer schrecklichen Gegenwart nur noch unmenschlich sein kann, und der Anerkennung seiner Notwendigkeit lebt, und meint, daß im Grunde erst das »schlechte Gewissen« Brechts angesichts des »Unethischen, Unpolitischen« der Kunst ihn zum großen – auch großen politischen – Dichter gemacht habe (S. 54-55; vgl. ähnliche Gedanken bei Wellershoff, S. 91; Gert Ueding, *Fragen eines lesenden Arbeiters*, S. 70; und besonders bei Michael Hamburger, *Schwierige Zeiten*, S. 147-48).

Der Einfall des Herausgebers, den Aufsatz von Max Frisch an den Anfang des Sammelbandes zu stellen, mit dem eigenen Beitrag (*Ich benötige keinen Grabstein*) zu schließen und sonst die chronologische Anordnung der Gedichte zu bewahren, verdeutlicht das Entwicklungsmoment im Wirkungsprozeß und macht es dem Leser in erstaunlichem Maße möglich, sowohl Wandel als auch Kontinuität der Brechtschen Lyrik zu verfolgen. So bietet diese Sammlung nicht nur dem Kenner neue Anregung, sondern kann auch dem Nicht-Spezialisten als Einführung dienen. Ich gestehe, daß ich ausgesprochen gern in dem Band »geschmökert« habe. Trotzdem kann ich nicht umhin, einige Einwände zu äußern. Einerseits wirkt sich der Entschluß, einen kritischen Apparat wegzulassen, auf die Lesbarkeit der Interpretationen günstig aus. (Warum hat aber Weinrichs Beitrag als einziger doch Fußnoten?) Andererseits könnten die vielen Querbezüge und oft fast wörtlichen Anspielungen auf Brecht-Texte

den Durchschnittsleser eher verwirren, während der Fachmann sich wegen der fehlenden Belege irritiert fühlt. Allerdings enthält der Band eine ausgezeichnete, ziemlich ausführliche Bibliographie. Solche Bedenken sollen Hincks Leistung, neue Züge in Brechts künstlerischer Persönlichkeit aufgedeckt und die Weite und Vielfalt seiner heutigen Wirkung dokumentiert zu haben, keineswegs schmälern. Man muß dem Herausgeber recht geben, wenn er in seinem Vorwort behauptet: »Die Stunde der Lyrik Brechts ist (endgültig) gekommen.«

Helene Scher (Amherst, Massachusetts)

Herbert Claas, *Die politische Ästhetik  
Bertolt Brechts vom ›Baal‹ zum ›Caesar‹*  
(Frankfurt: Suhrkamp, 1977), 270 Seiten

Dieses Buch ist Wolfgang Abendroth gewidmet – und Herbert Claas ist sich voll und ganz bewußt, welcher politische und wissenschaftliche Anspruch sich aus dieser Widmung ergibt. Bereits im ersten Satz seines Buches bekennt er sich zu jener »materialistischen Vorgehensweise in der Literaturwissenschaft«, die auch in der Bundesrepublik seit einigen Jahren neu aufflackere und an jene »theoretischen Positionen« anknüpfe, welche sich unter den »Bedingungen der großen Konflikte der Weimarer Republik« entwickelt hätten, jedoch »in den Jahrzehnten der Zerschlagung der Organisationen der Arbeiterbewegung und der antikommunistischen Unterdrückung ihrer kämpferischen Traditionen« wieder vergessen worden seien (7). Als die wichtigsten »Orientierungsmarken« einer neuen »materialistisch-ästhetischen Theoriebildung« erscheinen ihm darum die Beiträge Brechts, Eislers und Benjamins, und zwar gerade im Hinblick auf ihren aktuellen Gebrauchswert. »Über den politischen Nutzen ihrer Rezeption, damit über die historisch-materialistische Qualität der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit diesen Beiträgen«, behauptet Claas, »entscheidet weniger die Genauigkeit der philologischen Rekonstruktion, so notwendig diese zur Korrektur absichtsvoller Entstellungen gebraucht wird, als vielmehr ihre Einfügung in gegenwärtige Praxis« (7).

Das ist klar genug. Mit der Hinwendung zu jener linken Materialästhetik, die sich in den Kämpfen vor 1933 herausbildete, möchte Claas den einsamen Stellvertretungsanspruch jener »materialistischen Kunsttheorie« in Frage stellen, der in der Bundesrepublik lange Zeit von der »Kritischen Theorie der Frankfurter Schule behauptet wurde«. Daß jene »Reste marxistischer Theorie« überhaupt einen solchen Einfluß gewinnen konnten, wird unter anderem mit ihren »Totalitarismustheoremen« in Verbindung gebracht, die sich bruchlos in den »offiziellen Antikommunismus« eingefügt hätten. Ja, nicht nur das. »Die Kritische Theorie erkaufte sich ihre Wertschätzung nicht zuletzt dadurch«,

erklärt Claas, »daß sie die Existenz der Arbeiterklasse als gesellschaftliche Triebkraft aus dem Geschichtsprozeß ausklammerte und die Harmlosigkeit der marxistischen Abkunft ihrer methodischen Versatzstücke beteuerte« (8).

Im Gegensatz zu den »Frankfurtisten« nimmt sich Claas deshalb vor, zwischen theoretischer Konstruktion und gesellschaftlichem Nutzwert keine willkürlichen Scheidewände aufzurichten. Er bemüht sich nachdrücklich, nicht der Gefahr jenes »Formalismus« zu erliegen, der vor lauter Besorgtheit um den höchsten intellektuellen Standard ständig die Frage nach der praktischen Verwendbarkeit seiner Theoriebildungen aus dem Auge verliert. Was Claas darum am stärksten akzentuiert, ist der historische Funktionswandel innerhalb jener linken Materialästhetik, die sich in den späten zwanziger Jahren entwickelte, aber auch nach 1933 im Exil weiterhin operationsfähig zu bleiben versuchte. Es ist seine Absicht, so klar wie möglich herauszustellen, wie sich diese Ästhetik unter den Bedingungen des offenen Kampfes *und* unter den Bedingungen der Zerschlagung der Arbeiterorganisationen und der zunehmenden Isolierung der linken Intellektuellen bewährte, um ihr materialistisch *und* historisch gerecht zu werden. Denn nur in solchen Erkenntnissen sieht Claas einen politischen Nutzwert für die Situation der Linken in der Bundesrepublik, wo sich der umgekehrte Prozeß vollzogen habe. Nach einer langen Periode, die in ihrer hartnäckigen Unterdrückung aller materialistischen Wissenschaftsansätze deutlich postfaschistische Züge trage, wie Claas behauptet, zeichne sich in diesem Staat seit Mitte der sechziger Jahre ein allmähliches »Wiedererlernen des politischen Kampfes« ab (13), was sich selbst auf dem Gebiet der Wissenschaften und der Künste äußere. Die Beschäftigung mit Brecht sei deshalb in diesem Lande in doppelter Hinsicht von Nutzen: zum einen für jene linken Intellektuellen, die sich in ihrer Aversion gegen politische Massenorganisationen immer noch in der Situation des »Exils« befänden, zum anderen für jene, die sich wieder in die Arena der »offenen Kämpfe« begeben hätten. Nur indem man Brecht rücksichtslos »entgipse«, meint Claas, erweise sich das Studium seiner politischen Entwicklung als ebenso aufschlußreich wie ein à la Abendroth betriebenes Studium der Geschichte der deutschen Arbeiterklasse in jenen verhängnisvollen Jahrzehnten. Schließlich sei die »Geschichte der Literatur« vor allem die »Geschichte der Funktion der Literatur«

(13). Paradox gesagt, werde Brecht immer nützlicher, je historischer er werde, weil dadurch sein »Materialwert« hervortrete.

Soviel zur politischen, ideologischen und wissenschaftstheoretischen Ausgangsposition dieses Buches. Was sich Claas im folgenden vornimmt, ist die Behandlung stofflicher und formbestimmter Aspekte der Brechtschen Theoriebildung (Kapitel I und II), die Aufdeckung der materiellen und ästhetischen Bedingungen des Vorkriegs-Exils (Kapitel III), die Interpretation des *Caesar*-Fragments als eines der wichtigsten Ergebnisse am Ende dieser Phase (Kapitel IV) und eine Kritik des *Caesar*-Projekts auf der Grundlage der von Brecht selber entwickelten ästhetischen Kategorien, insbesondere der des Realismus als eines Funktionsbegriffs (Kapitel V). Und an dieses Schema hält sich Claas dann auch.

Die beiden ersten Kapitel bieten für »Brecht-Kenner« (aber wer ist schon ein wirklicher »Brecht-Kenner«?) noch am wenigsten Neues. Sie sind eher einleitungsmäßig angelegt und verfolgen Brechts Entwicklung von 1918 bis 1933, wenn auch zum Teil in einer wesentlich schärferen politischen Beleuchtung, als das in den meisten positivistisch-historischen, formtheoretischen oder geistesgeschichtlichen Brecht-Studien westlicher Literaturwissenschaftler üblich ist. Brecht wird hier auf der Suche nach einer neuen Funktionsbestimmung von Literatur dargestellt, die ihre »Unabhängigkeit nicht mit politischer Irrelevanz bezahlen« will (42). Der Hauptakzent liegt deshalb auf Brechts Konzept des »eingreifenden Denkens«, das keine Trennung in Tätige und Betrachtende erlaube. Die sich daraus ergebende Theorie-und-Praxis-Dialektik wird vor allem im Hinblick auf Brechts Verhältnis zu Karl Korsch und den Positionen der KPD, aber auch im Hinblick auf sein Interesse an chinesischer Philosophie und Vertretern des »logischen Positivismus« wie Rudolf Carnap untersucht. In diesem Abschnitt wird gezeigt, welche Aversion Brecht im Laufe der Jahre gegen jenes Denken entwickelte, aus dem sich keine »Verhaltensregeln« ergeben. In den Jahren zwischen 1926 und 1933 sei ihm immer klarer geworden, daß sowohl an der Wiege als auch am Sarge einer jeden Ideologie die »Praxis« sitze. Darum habe er von nun ab sein gesamtes Schaffen als »Aufklärung«, als »Ideologiekritik«, als »Bewußtseinsbildung« verstanden, das heißt als eine politische Aktivkraft, die »verbunden mit anderen Formen des Kampfes, inmitten der dialektischen Ent-

wicklung der Gesellschaft« wirksam werde und von dorthier ihre Legitimation beziehe (60). Und dieses Ringen um eine Restitution der materialistischen Dialektik sei es, das auch heute wieder auf der Tagesordnung stehe.

Im dritten Kapitel geht Claas höchst konkret auf Brechts Arbeitsbedingungen nach 1933 ein, ja gibt sogar erstmals genauere Hinweise auf Brechts finanzielle Situation und versucht dann, Brechts Stoffe und Formen dieser Jahre (1933-1939) aus den antifaschistischen Kampfbedingungen abzuleiten. Er illustriert das vor allem mit sorgfältigen Analysen der *Deutschen Satiren* und der Programmschrift *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, wobei er sich teilweise zu Polemiken gegen bisherige ›linksbürgerliche‹ Interpretationsansätze dieser Werke und der in ihnen vertretenen Standpunkte hinreißen läßt.

Im folgenden Kapitel beschäftigt sich Claas vor allem mit Brechts Vorarbeiten zu den *Geschäften des Herrn Julius Caesar*, untersucht also die Quellen, die epische Technik und die verschiedenen thematischen Bereiche dieses Werkes, und zwar in kluger Verwertung der bereits von Hans Dahlke in seinem Buch *Cäsar bei Brecht* (1968) dargelegten thematischen und gattungsgeschichtlichen Ausführungen, aber auch auf der Basis neuer intensiver Nachlaß-Studien im Brecht-Archiv. Doch wirklich zu sich selbst kommt dieses Buch erst im fünften Kapitel, das sich mit der »politischen Ästhetik« des Brechtschen *Caesar*-Fragments auseinandersetzt. Hier werden endlich die Folgerungen aus den verschiedenen Voraussetzungen und ihrer Geschichte gezogen. Während in Brechts *Dreigroschenroman*, dem anderen großen epischen Werk der frühen Exiljahre, die Verfilzung von Kapitalismus und Kriminalität im Vordergrund stehe, erklärt Claas, gehe es im *Caesar* vor allem um Deutung und Kritik des deutschen Faschismus. Wie auch in anderen Werken dieser Jahre – etwa dem Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters*, dem Drama *Arturo Ui*, der Kurzgeschichte *Caesar und sein Legionär* oder dem Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* – gehe es Brecht auch in diesem Roman um die Relativierung jener geschichtlichen ›Größe‹, die von der feudalistisch-bürgerlichen Historistik immer wieder als das Haupt-Movens der Geschichte hingestellt worden sei. Brecht bevorzuge daher eine bewußt depersonalisierende Perspektive, um selbst mythisch-auratische Gestalten zu ›Unpersonen‹ abzuwerten. Als Urbild aller demagogischen Diktatoren

(und damit als satirisches Gegenstück zu Hitler) sei ihm damals Caesar erschienen. Deshalb könne man diesen Roman, der alles aufs Soziale und Ökonomische reduziere, nur als »Demontage des Führermythos« verstehen (143). Indem jedoch Brecht bei diesem Versuch auf die römische Geschichte zurückgreife, sei es notwendig zu Widersprüchen zwischen seiner »Faschismusdeutung« einerseits und gewissen »Darstellungsproblemen des historischen Gegenstands« andererseits gekommen. Und so habe Brecht dieses Werk schließlich als Fragment liegengelassen. Es sei ihm zwar gelungen, in seiner Faschismusanalyse zu zeigen, wie die Aufrechterhaltung der Sklaverei zu einer Versklavung allgemeinsten Art, das heißt aller Klassen der Gesellschaft, geführt habe (was weit über die Faschismusanalysen mancher KP-Funktionäre dieser Jahre hinausgehe); aber die Entlegenheit des Stoffes habe sich bei dieser Umfunktionierung immer wieder als ein allzu sperriges, wenn nicht gar »ästhetisierendes« Element erwiesen und sei damit in Widerspruch zur Grundabsicht dieses Werkes getreten.

Das sind alles höchst beherzigenswerte Einsichten, die uns nicht nur etwas über Brechts Situation der Jahre vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, sondern auch etwas über die Situation der Linken in der Bundesrepublik verraten. Hier ist endlich ein Buch, das sich mit radikaler Ehrlichkeit um eine Funktionsbezogenheit der Brechtschen Werke für die gegenwärtige Lage in der Bundesrepublik Deutschland bemüht (was leider nicht allzu häufig geschieht). Doch sein Autor tut das, indem er auf ein Exil-Fragment hinweist, dem diese politische Wirkung versagt geblieben ist. Und so wiegt dieses Buch zwar viele langweilige Studien der sogenannten »Brecht-Industrie« auf, demonstriert aber zugleich, wie exiliert selbst jene Linke in der Bundesrepublik immer noch ist, die ihre Exilierung überwinden möchte. Zugegeben: Claas ist ein Brecht-Forscher, der aus dem Ghetto der intellektuellen Narrenfreiheit ausbrechen will, dem also das Brechtsche Werk zum realpolitischen Ansporn geworden ist, der jedoch die Überwindung der sozio-politischen Isolierung an einem Werk ebendieser sozio-politischen Isolierung zu beweisen versucht. Genau besehen, wird daher auch bei ihm das »eingreifende« Denken gerade an einem Objekt des »Nichteingreifens« herausgearbeitet.

All das spricht jedoch nicht gegen Claas. Im Gegenteil. All das

spricht eher für die Fortdauer des Postfaschismus, für den Erfolg der kapitalistischen Legitimationsparolen und die fortgesetzte Unterdrückung spezifisch systemkritischer Impulse. Doch solche Zustände brauchen ja nicht ewig zu währen. Vielleicht werden sich jene, die heute Brecht als ›Klassiker‹ beerdigen wollen, eines Tages noch einmal erstaunt umsehen. Denn Brechts eigentliche Wirkung – in der von Claas aufgezeigten Richtung – steht in der Bundesrepublik noch aus. Es ist deshalb keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß dieser Mann noch durchaus ›Zukunft‹ hat.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)



T[amara] M[ichailowna] Surina,  
*Stanislawski i Brecht* (Moskau, 1975),  
271 S. u. 40 S. Illustrationen

Der Titel von Surinas Buch ist irreführend. Er sollte lauten: *Realismus oder Formalismus? Eine Betrachtung der russischen Theatertheorie vom Standpunkt der sechziger Jahre*. Die offizielle Voranzeige des Bandes verspricht, die Untersuchung werde »auf die Entwicklung der Theorie und Praxis der sozialistischen Theaterkunst« eingehen, und erweckt die Hoffnung auf eine chronologisch (oder zumindest logisch) aufgebaute Analyse der Theatertheorie der beiden Autoren. Diese Hoffnung wird enttäuscht. Allerdings erwähnt Surina die Anfänge Stanislawskis um die Jahrhundertwende und diejenigen Brechts in den zwanziger Jahren; doch sie stellt fest, die beiden Künstler hätten in keiner Beziehung zueinander gestanden, so daß es zwecklos sei, die Entstehung ihrer Theorien darzustellen. Ihr zufolge hat Käthe Rüllicke-Weiler bezeugt, daß Brecht weder *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* noch *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs* von Stanislawski gekannt habe. Erst verhältnismäßig spät habe er Nikolai Gortschakows *Regieunterricht bei Stanislawski* gelesen, und zwar noch ehe diese Studie 1959 auf deutsch erschien. Surina erwähnt auch, daß der junge Brecht Stanislawskis System als »Theater der Hypnose« zurückgewiesen habe, scheint diese Aussage aber für unwichtig zu halten. Überhaupt vermeidet sie es, die Widersprüche, die den Auffassungen der beiden Künstler innewohnen, hervorzuheben, wie dies doch von einer dialektisch geschulten Marxistin zu erwarten wäre.

Auch aus den Titeln der achtundzwanzig Kapitel des Buches geht nicht hervor, daß an eine systematische Beweisführung gedacht ist. Zwar klingen die Überschriften von Kapitel 2 (»Brecht und das Erbe Stanislawskis«) und 9 (»Brecht und das Theater der zwanziger Jahre«) historisch, und die Kapitel 3 (»Der Knoten der Gegensätze: Die Einfühlung und die Verwandlung«), 4 (»Das Gefühl und der Verstand in der Lehre Stanislawskis und Brechts«) und 10 (»Das ›Erleben‹ und das ›Darstellen‹ – Wie sind

sie heute zu verstehen?«) scheinen dialektisch angelegt zu sein. Doch behandeln die meisten Kapitel in loser Aufeinanderfolge einzelne Schlüsselbegriffe aus der Lehre des deutschen Dramatikers (»Die Fabel in Brechts Drama«) und des russischen Regisseurs (»Die Methode der physischen Handlungen: Unterschiede und Parallelen«). Einzelne Kapitel (so »Die Montage Eisensteins und die Methode Brechts«) sind thematisch irrelevant.

Die zahlreichen Zitate, die Surina in den Anmerkungen zu ihrem Buch ausbreitet, könnten als Grundlage für den historischen Vergleich dienen. Leider werden aber in den 575 Fußnoten nur Band und Seite der entsprechenden Gesamtausgaben erwähnt – im Falle Stanislawskis die achtbändige Ausgabe (1954-1961) und bei Brecht, für den westlichen Leser praktisch unauffindbar, die fünfbändige russische Ausgabe seiner Werke und nur hin und wieder die *Schriften zum Theater*. Da aber beide Künstler erst im reifen Alter zu vergleichbaren Ansichten gelangten, ist es eine Kardinalfrage für ihre Entwicklung, zu wissen, zu welchem Zeitpunkt sie die eine oder andere These aufstellten.

Surinas Urteil entspricht im wesentlichen dem Standpunkt der sechziger Jahre, als mit dem Einsetzen des kulturellen Tauwetters nach Stalins Tod die Erwähnung des Formalismus neben dem Realismus im Theater wieder möglich war. Sie verwendet zum Beispiel das lang verpönte Wort *uslownost*, das »Zeichen« oder »Metapher« bedeutet, also den Gegensatz zur photographisch getreuen Darstellung der Wirklichkeit meint. Sie behandelt die sozialistischen Phasen im Werk Brechts und Stanislawskis, ohne auf die vorrevolutionäre Arbeit des ersteren und die frühen Werke des letzteren einzugehen. Auch diejenigen Lehrstücke Brechts, die nicht als orthodox gelten, bleiben bei Surina unerwähnt. Mit Hilfe dieser bewußten Reduktion auf die sozialistische Tendenz im Schaffen der beiden Künstler vermag sie endlich sogar eine Synthese von deren Theorien herzustellen und so die Zwecke mit den Mitteln in Übereinstimmung zu bringen.

Trotz des in der Voranzeige gegebenen Versprechens (»Das Buch analysiert Beispiele aus ihrer Praxis«) sieht Surina von der Beschreibung von Inszenierungen Brechts und Stanislawskis ab. Sie bezieht sich im Text nicht einmal auf die zum Teil höchst interessanten Illustrationen. Es ist nicht immer klar, warum diese aufgenommen wurden – eine Szene aus Helmut Baiers *Frau Flinz* anscheinend deshalb, weil Helene Weigel die Titelrolle spielt,

zwei Aufnahmen aus Michail Strauchs Inszenierung von *Mutter Courage* im Moskauer Majakowski-Theater vermutlich, weil die Weigel nicht in der Hauptrolle zu sehen war. Strauchs Inszenierung wird nicht analysiert, ebensowenig wie Jurij Ljubimows Inszenierung des *Guten Menschen von Sezuan*, die gleichfalls im Bildteil dokumentiert wird. Darüber, daß Ljubimow sein avantgardistisches Theater an der Taganka mit ebendieser Aufführung 1964 eröffnete, wird der Leser nicht informiert. Der führende Leningrader Regisseur, Georgij Towstonogow vom Gorki-Theater, ist mit einer Illustration aus seiner Inszenierung des *Arturo Ui* vertreten, die gleichzeitig mit der von Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch (am Berliner Ensemble) lief. (Auch sie ist im Anhang durch Bilder dokumentiert.) Wie aufschlußreich wäre ein Vergleich dieser Parallel-Inszenierungen gewesen, auf den Surina aber leider verzichtet! Wen die Verfasserin im Text erwähnt, ist überhaupt schwer auszumachen, da weder ein Namen- noch ein Werkregister vorhanden ist. Auch nach einer Bibliographie sucht man vergeblich.

Surina stützt sich wiederholt auf die Aussagen von Schauspielern, zum Beispiel Jewgenij Lebedew, der Towstogonows *Arturo Ui* war, aber auch auf die von Darstellern in einem von Marija Knebel, der Leiterin des Moskauer Kindertheaters, inszenierten Stück gemachten Erfahrungen. Ältere russische sowie ausländische Autoritäten von Lessing und Diderot bis zu Meyerhold, Wachtangow und Benno Besson werden öfters herangezogen, und zwar zum Beweis, daß Realismus und Formalismus auf der Höhe der sozialistischen Theaterkunst zusammentreffen. Daß die Verfasserin sich eher auf Autoritäten als auf stichhaltige Argumente beruft, ist ebenso bedauerlich wie die Tatsache, daß sie auf fast mittelalterliche Art sowohl Brecht als auch Stanislawski zu Heiligen im sowjetischen Theaterhimmel macht.

Vielfach führt die Verfasserin von *Stanislawski i Brecht* längst Bekanntes an, so die Tatsache, daß Stanislawski im sowjetischen Rußland von seinem Glauben an die reine Kunst abkam und in den späten zwanziger Jahren auch revolutionäre Stücke inszenierte; ferner, daß seine in der Methode des psychologischen Realismus geschulten Schauspieler schon 1911 Mühe mit den Blankversen in dem von Gordon Craig konzipierten *Hamlet* hatten. Aber auch auf relativ unbekanntes Dinge wird hingewiesen: etwa darauf, daß Stanislawski seine eigene Verkörperung des

Salieri in der Puschkinschen Blankverstragödie *Mozart und Salieri* bemängelte, weil er die Rolle psychologisierend »erlebte«.

Ein Augenzeuge des Mißerfolges von Stanislawski, Boris Zachaw (ein Schüler Wachtangows und Meyerholds), suchte die beiden Methoden – Stanislawskis Sicheinleben und Meyerholds Veräußerlichung – auf der mittleren Ebene des Wachtangow-Studios zu verknüpfen. Ähnlich vorgehend bezeichnet Surina Brecht als Vermittler zwischen Realismus und Formalismus – wenn nicht explizit in Worten, so doch implizit durch Vermutungen. Brecht als Vermittler, so macht sie geltend, stelle nicht nur eine Zweieinigkeit, sondern eine Dreieinigkeit dar. Während im Dialog zwischen Autor und Regisseur Stanislawski und Meyerhold dem Regisseur die Palme gereicht hätten, habe Brecht Autor und Regisseur in sich vereint.

Zuweilen übertreibt Surina die Art, in der sie Parallelen zusammenführt. So stellt sie fest, Tschechow habe für Stanislawski und deshalb auch für Brecht viel bedeutet. Auch legt sie dem, was sie Stanislawskis »Entdeckung« der Methode der physischen Handlungen (S. 177) nennt, zuviel Gewicht bei, um seine Geistesverwandtschaft mit Brecht zu erhärten. In Wirklichkeit bezog der russische Regisseur, wie viele Zeugnisse beweisen, diese Auffassung von seinen Schülern und im Studio des Künstlertheaters. Nach Ljubimow, der als Absolvent des Wachtangow-Studios zwei Jahre lang die Seminare des damaligen Leiters des Künstlertheaters, Michail Kedrow, besuchte, wurde obige Methode von diesem weiterentwickelt. In der Tat ist es nicht Surina, sondern Ljubimow, der die Ahnentafel des sowjetischen Theaters ins rechte Lot brachte, indem er vier überlebensgroße Porträts im Foyer seines Theaters aufstellte: nämlich diejenigen von Stanislawski, Meyerhold, Wachtangow und Brecht. Ljubimow weiß sehr genau, wie umfassend das Stanislawskische System ist, ist sich aber gleichzeitig darüber im klaren, daß das Theater zusätzliche Bedürfnisse hat, wie Brecht, der ihm zufolge »von uns auch musikalische Bildung und Bildung im körperlichen Ausdruck« verlangt, wiederholt zu verstehen gab. Ljubimow hält es auch für wichtig, »daß Brecht, wie kein anderer Autor, eine besondere Wechselwirkung mit dem Zuschauerraum, eine genaue weltanschauliche Position verlangt«.<sup>1</sup>

Surina forciert ihre Parallelenjagd wohl auch deshalb, weil ihr die bis vor kurzem unzugänglichen Brecht-Materialien, wie das

*Arbeitsjournal* und die *Tagebücher*, verschlossen blieben. Die Peinlichkeit ihrer Behauptung, Piscator sei ein Vorläufer Brechts gewesen, ist andererseits nicht entschuldbar, waren ihr doch Bernhard Reichs Erinnerungen *Im Wettlauf mit der Zeit*, wenn auch in gekürzter Form, in russischer Übersetzung zugänglich. Auch von der Rehabilitierung Sergej Tretjakows nimmt Surina merkwürdigerweise keine Notiz.

Trotz der vielen sachlichen Ungenauigkeiten und interpretatorischen Schnitzer, die ihr Buch aufweist, macht Surina auf viele Ähnlichkeiten und Unterschiede im Werke Stanislawskis und Brechts aufmerksam und regt den Leser zum Nachdenken an. Leider wird ihr Verdienst durch die ziemlich chaotische Strukturierung ihrer Arbeit empfindlich geschmälert, die jedoch gleichwohl, all ihrer Mängel ungeachtet, Anregung zu weiterer Forschung bieten dürfte.

Marjorie Hoover (New York)

#### Anmerkung

1 Jurij Ljubimow, *Algebra der Harmonie* [1974]. In: Joachim Fiebach, *Sowjetische Regisseure über ihr Theater* (Berlin-Ost, 1976), S. 219.

Arrigo Subiotto, *Bertolt Brecht's  
Adaptations for the Berliner Ensemble*  
(London, 1975), 207 Seiten

As the title of his book indicates, Professor Subiotto analyzes the ways in which Brecht adapted six plays to the purposes of his Berlin theatre: *Der Hofmeister* by R. M. Lenz, *Der Biberpelz* and *Der Rote Hahn* by Gerhart Hauptmann, Molière's *Don Juan*, Farquhar's *The Recruiting Officer* (= *Pauken und Trompeten*), and Shakespeare's *Coriolanus*. Chapter One of the book, which serves as an introduction, explains the reasons why Brecht did what he did, while Chapter Seven, the Conclusion, compares Brecht's attitude and his methods to those of other writers, such as T. S. Eliot, Dürrenmatt and, finally, Goethe and Schiller, who subjected Shakespeare to a treatment not entirely different from his. Chapters Two to Six, constituting the core of Subiotto's study, deal with the originals and the adaptations based on them.

Brecht refused to be intimidated by »classicality« (cf. his essay »Einschüchterung durch die Klassizität« quoted on p. 5); he regarded plays written by earlier authors – who, being dead, could not defend themselves – as »lawful plunder«, as so much raw material which he might fashion according to his own lights. These lights were kindled by Marxism, but they also burned in truly Brechtian colors: hatred of personal greatness, admiration of the »people«, hatred of war unless waged on behalf of the »people« which, to him, were the embodiment of wisdom and good sense. Led by his philosophy, his tastes and distastes, he adapted the plays by giving them a twist of his own: Lenz's *Hofmeister* is made into a sermon against German *Untertanengeist* and the German *Misere*; *Coriolan* shows the rise of a people's democracy in which the hero can easily be dispensed with; Hauptmann's two plays are rolled into one aimed at enlightening the audience about the evils of the *Reich*. And so on.

Brecht was a stern moralist; he therefore reduced, particularly in the case of *Coriolanus*, complexity to simplicity in order to drive his message home. He succeeded in changing the old – or, if

you like, »classical« – play into something new, even strange, if not necessarily rich. There are readers and theatergoers who prefer *Coriolanus* as they find it in the Folio, and who are convinced that Shakespeare, Molière, etc., can only be adapted for the worse. Miraculously enough, Brecht himself was one of them. He thundered against those producers who had the audacity to alter »classical« texts and maintained that dramas like Molière's *Dom Juan* should be played exactly as they were written, strictly forbidding all »clever interpretations«. This is why Professor Subiotto says that »Brecht showed great respect for classics« (p. 5). True, perhaps – but why then did he adapt them? Why did he do what he declared to be wrong? How can we reconcile his »respect« with his stance of regarding them as »lawful plunder«? Does he not condemn himself by his own legislation?

Here is a problem which Professor Subiotto fails to solve, and of which he is not even fully aware. To my mind, the solution is easy enough. Brecht, being a Marxist, conceived of himself as owning the truth about everything. He thundered against the adaptations and interpretations committed by the bourgeois stage, whereas, obversely, whatever he did was right, carrying out an old author's wishes by rewriting him. *Coriolan*, in other words, is the play Shakespeare would have written had he been as enlightened as Brecht.

Brecht's adaptations manifest a strong feeling of superiority over the past, a feeling concealed under a veil of what Professor Subiotto calls »the dialectic of traditon« (cf. his Chapter One). In that respect, Brecht should be compared with Nahum Tate and John Dryden, both of whom confessed to an admiration for Shakespeare but nevertheless adapted him to suit the requirements of their own advanced age. Dryden, Tate and Brecht believed in progress; and from that belief derives their feeling of superiority. Needless to say that, especially in present-day Germany, there are many writers and producers who share this belief and act accordingly.

Brecht does not stand alone, but he does not always move in the best circles. Professor Subiotto is ready to explain and defend, but rarely to criticize, his author. Perhaps for that reason he refrains from commenting on Brecht's language and versification which, especially in *Coriolan*, are sometimes appallingly bad. It is possi-

ble that only a native speaker of German is shocked by these shortcomings; but it is equally possible that Professor Subiotto was slightly intimidated by the classicality of Bertolt Brecht.

Johannes Kleinstück (Hamburg)



Laurence P. A. Kitching, »Der Hofmeister«.  
*A Critical Analysis of Bertolt Brecht's  
Adaptation of Jacob Michael Reinhold Lenz's  
Drama* (München: Fink, 1976), 182 Seiten

Mit dieser Veröffentlichung, die aus einer 1973 der Indiana University vorgelegten Dissertation hervorgegangen ist, liefert Laurence Kitching einen verdienstvollen Beitrag zur wachsenden Literatur über die Bearbeitungen Brechts. Im letzten Jahrzehnt sind verschiedene Arbeiten erschienen, die deutlich machen, wie sich das Augenmerk der Forschung immer mehr auf diesen wichtigen Abschnitt in Brechts Schaffen richtet. Während die Bearbeitungen früher oft als *Nebenwerke* erledigt und abgetan wurden, setzt sich allmählich die Erkenntnis durch, sie seien hervorragende und in einzelnen Fällen paradigmatische Beispiele für sein episches Theater und erlaubten es, am Vergleich zwischen Vorlage und Bearbeitung Brechts Arbeitsweise genau abzumessen. Es ist daher zu bedauern, daß Kitching die neueste Literatur nicht berücksichtigt; er weist freilich mehrmals auf John Fuegis Dissertation hin, erwähnt jedoch in seiner Bibliographie die längeren Kapitel zum *Hofmeister* bei Giese und anderen nicht. Diese Lücke ist wahrscheinlich auf die bekannte Schwierigkeit zurückzuführen, gerade erst erschienene Studien in die eigene Arbeit aufzunehmen.

Kitching hat sich das Ziel gesetzt, der Entstehungsgeschichte von Brechts *Hofmeister*-Bearbeitung auf Grund aller verfügbaren Archivmaterialien sorgfältig nachzugehen, um dann eventuelle Änderungen durch Brecht in bezug auf Gattung, Struktur und die dramatischen Gestalten festzustellen und zu erklären. Im ersten Kapitel verarbeitet er reichhaltiges, in manchen Fällen noch nicht erschlossenes Material aus den Beständen des Brecht-Archivs sowie aus dem Archiv des Berliner Ensembles, und zwar mit der Absicht, die verschiedenen Stadien bei der Festlegung des endgültigen bzw. veröffentlichten Brecht-Textes zu bestimmen. Kitching will selbstverständlich nicht den Versuch machen, einen historisch-kritischen Text herzustellen; er hat aber mit seinem

Verfahren eine bedeutende Vorarbeit dazu geleistet, denn er untersucht einen Grundstock von vierzehn wichtigen Mappen (die ebenso viele › Fassungen‹ enthalten) sowie mehrere verstreute Blätter und Mappen von zweitrangiger Bedeutung. Diese ordnet er in fünf zeitliche Stufen ein, welche die Entstehungsgeschichte der Bearbeitung zwischen 1949 und der Uraufführung im Jahre 1951 ausführlich belegen. Kitchings Verfahrensweise ist klar und übersichtlich; erfreulich ist auch, daß er vermittels der im Berliner Ensemble aufbewahrten Mappen die praktische Theaterarbeit auf der Bühne berücksichtigen kann. Brechts Stücke wurden nie ausschließlich am Schreibtisch gefertigt, und in seinem letzten Lebensabschnitt war die Mitarbeit im Kollektiv vielleicht am stärksten entwickelt. Kitching schildert sehr einleuchtend, wie diese während der Proben angewendete kollektive Arbeitsweise zur Auswahl eines für die Pätusfigur passenden Kantzitats führte (S. 150); er zieht aber auch den wohl richtigen Schluß: »We shall probably never definitely know who was responsible for particular innovations, nor how and when certain of them came into being« (S. 36).

Die Bearbeitung desselben Stoffes durch zwei Stückeschreiber aus sehr verschiedenen Epochen bietet dem Literaturhistoriker die einzigartige Gelegenheit, Bedingungen und Voraussetzungen des jeweiligen Autors – und seiner Zeit – aufzuspüren und zu vergleichen. Dies bringt aber auch die Gefahr mit sich, gewisse Begriffe als gleichbedeutend und gleichwertig hinzunehmen und dadurch zu falschen Schlüssen verführt zu werden. Bei seiner Analyse des *Hofmeisters* als Komödie weckt Kitching den Eindruck, die Kategorien ›Tragödie‹ und ›Komödie‹ hätten denselben Stellenwert für Brecht wie für Lenz (S. 47-50). Sollte man aber nicht aus rein historischen Erwägungen zwischen dem Gebrauch von solchen Termini im achtzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert unterscheiden? Schon aus seiner sehr frühen Rezension einer Aufführung von *Rose Bernd* kennen wir Brechts Einstellung zur Tragödie genau. Darf man ferner übersehen, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Marxschen Begriffsbestimmung von Komödie und Tragödie vertraut war, der zufolge ersterer Begriff für den »persönlichen Irrtum« im Gegensatz zum tragischen »weltgeschichtlichen Irrtum« anzuwenden sei? Ist bei Brechts Auslegung des *Hofmeister*-Falls – das groteske, persönliche Schicksal eines gewissen Läufer – die Bezeichnung ›Tragik‹

überhaupt am Platze?

Der Verfasser macht einige kluge Beobachtungen über die Struktur des Stückes bei Lenz wie bei Brecht; er unterstreicht zum Beispiel, wie beide Dramatiker der einzelnen Szene eine abgesonderte Bedeutung und alleinstehenden Wert auf Kosten der Szenenkette verleihen, wie also der Szene verallgemeinernder Stellenwert zukommt. Solche Erkenntnisse erinnern an zentrale Grundsätze der epischen Dramaturgie, wie diese von Brecht etwa in den *Anmerkungen zur Oper* (über Gang und Ausgang der Handlung) schon vor seiner Exilzeit formuliert wurden. Hier wie an anderen Stellen hätte man aber erwarten dürfen, daß Kitching die Impulse der *Hofmeister*-Bearbeitung in der dramaturgischen Prozedur, die Brecht eigen war, verankern würde. Letzten Endes sind die Bearbeitungen – wie Kitching selber behauptet (S. 167) – einfach als neue Stücke Brechts zu betrachten. Die in ihnen zutage tretenden Eigenschaften der Brechtschen Schaffensweise – Ironie, Dialektik, Epik, Verfremdung, usw. – lassen sich am ergiebigsten im engsten Zusammenhang mit seiner Gesamtproduktion untersuchen.

Die Hälfte seiner Abhandlung widmet der Verfasser mit Recht einer ausführlichen Analyse der Gestalten im Stück, von den Vertretern des Adels über den Mittelstand bis zum Dorfschulmeister und zum ausgebeuteten Hofmeister. Im allgemeinen ruht die Analyse auf festen Gründen, solange man die Personen *entweder* aus der Sicht des achtzehnten *oder* aus der des zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet. Kitching beurteilt nämlich zwar Lenzens Schöpfungen im Rahmen der damaligen Zeit feinsinnig und einführend, läuft aber Gefahr, in Widersprüche zu geraten, wenn er versucht, Brechts drastische Umformung mancher Gestalten an ihren Vorlagen zu messen. Er wirft Brecht vor, die Gestalten aufgrund seines marxistischen Anspruchs willkürlich verzerrt und verfälscht zu haben: »The character and actions of the Geheimrat von Berg and his brother, the Major, have been grossly distorted. [. . .] Nevertheless, of the two portrayals of the Privy Councillor, that of Brecht tends to be the more convincing, i. e. the more probable in a historical sense. This is so because Brecht no longer conceives of him as a unique figure but as a typical representative of the aristocracy« (S. 117-118). Kann man jedoch von Verzerrung sprechen, wenn das Ergebnis eine historisch echtere Gestalt ist? Denn auch die stark umfunktio-

nierte Pätus-Gestalt bei Brecht findet der Verfasser »a much more interesting and significant figure than his counterpart in Lenz's drama« (S. 146).

Die Widersprüche treten in noch stärkerem Maße an der Zentralfigur des Läufer hervor. Brecht schildere im *Hofmeister*, so hören wir, »an intelligentsia unwilling and too cowardly to make the personal and material sacrifices necessary to resist those authorities who control freedom of thought and the distribution of wealth«. Dementsprechend, meint Kitching, sei Läufer »as the thoroughly helpless victim of feudal rulers« (S. 84) dargestellt, obwohl Brecht ihn »with an acute sense of class consciousness and class struggle« ausgestattet habe (S. 87). Der Verfasser scheint bei seiner Auslegung zuwenig auf die dialektische Spannung in den Gestalten einzugehen, die Brecht vom Gesichtspunkt seiner spezifisch historischen Lage aus voll ausgewertet hat.

Freilich könnte man bestreiten, daß Brecht bei seinen ideologischen Voraussetzungen »den ursprünglichen Ideengehalt des Werks herausbringen« konnte, wie er 1954 in *Einschüchterung durch die Klassizität* programmatisch schrieb; auch könnte man mit gutem Grunde behaupten, Brecht habe »spätere Gesichtspunkte« über die von Lenz gestellt. Wenn man aber die öfters bekundete große Sympathie Brechts für diesen Stückeschreiber aus den Anfängen der Klassik berücksichtigt und ferner bedenkt, daß er bei Lenz höchst realistische und poetische Ansätze vorfand, so löst sich seine Kritik *mit* und *an* Lenz in einer fruchtbaren dialektischen Einheit auf. Trotz der sorgfältig ausgearbeiteten Gegenüberstellung von Brecht und Lenz gewinnt der Leser zu sehr den Eindruck, Brecht sei doch eher auf eine Zerstörung des Lenzschen Stückes aus gewesen und habe dieses lediglich als Fundgrube zur Ausplünderung herangezogen – so wie er in jüngeren Jahren mit Hebbels Dramen verfuhr.

Wenn Kitching einerseits das Verhältnis von Brecht zu Lenz etwas dürftig und lückenhaft darstellt, so bezieht er andererseits die durch die Bearbeitung anschaulich gemachten Ansichten Brechts oft und sinnvoll auf andere seiner Stücke und stellt zudem stichhaltige Bezüge auch zu anderen Erscheinungen der deutschen Literatur und Kultur her (vgl. etwa S. 154-160). Der Verfasser hat sich ein klares, praktisches, begrenztes Ziel gesetzt, das er auch erreicht: er erhellt den Gegenstand seiner Untersuchung mit souveräner, kenntnisreicher Behandlung des Materials.

Diese sauber ausgearbeitete, vernünftige Abhandlung ist daher als wertvoller Beitrag zum Verständnis des Schaffens beider Stückeschreiber wie auch des deutschen Dramas in zwei bedeutenden, dynamischen Epochen trotz aller Einwände zu begrüßen.

Arrigo Subiotto (Birmingham)

Gottfried Wagner, *Weill und Brecht.*

*Das musikalische Zeittheater*

(München: Kindler, 1977), 338 Seiten

Dieses Buch werden sicher viele Brecht- und auch Weill-Liebhaber mit gespannten Erwartungen zur Hand nehmen: es gibt sich als die langerwartete definitive Studie zu Weill und Brecht, ist mit einem wohlwollenden Vorwort von Lotte Lenya-Weill abgesehen, erscheint in prachtvoller Leinenausgabe bei einem bekannten Verlag, enthält Hunderte von Notenbeispielen und auch Illustrationen, ist auf bestem Papier gedruckt und hat – *last but not least* – einen Urenkel Richard Wagners zum Verfasser, der sich bereits als Musikpublizist und Opernregisseur einen Namen zu machen versuchte. Es handelt sich also um das Buch eines direkten Wagner-Abkömmlings (der übrigens seinem Urgroßvater frappierend ähnlich sieht, wie man dem Porträtfoto auf der Rückseite des Buches entnehmen kann) über zwei der ärgsten Wagner-Gegner: Weill und Brecht. All das deutet auf Ketzerisches, Kontroverses, Wild-Genialisches oder zumindest »Spannendes« hin. Um diese Erwartung noch anzuheizen, wird dem Leser bereits auf dem Schutzumschlag weisgemacht, daß Gottfried Wagner, dieser »Urenkel des Bayreuther Opern-Titanen«, kein simpler Wagner-Epigone sei, sondern eine »konsequent links-wagnerianische Position« vertrete, die sich mit der Frontstellung des »revolutionären jungen Wagner gegen Verdi« vergleichen lasse. Dieser Wagnerianer, liest man, sei kein Bayreuther Gralsritter, der Weill und Brecht von vornherein feindselig gegenüberstehe, sondern ein junger Rebell, der mit Weill und Brecht offen sympathisiere und wie sein Urgroßvater (jedenfalls als er noch jung war) für ein engagiertes »musikalisches Zeittheater« eintrete – und so weiter.

Nun, ein solcher Vergleich dämpft die anfänglichen Erwartungen etwas ab. Derlei klingt – wenn man auch die ideologischen Obertöne mitzuhören versteht – eher wie eine Rechtfertigung Wagners als ein besonderes Loblied auf Weill. Doch nicht nur solche Bemerkungen wirken ernüchternd, das gesamte Buch enttäuscht. Sobald man sich nämlich etwas eingelesen hat, entpuppt sich das Ganze als eine höchst biedere Dissertation, mit der

Gottfried Wagner 1977 an der Wiener Universität seinen Dr. phil. oder Dr. mus. erwarb. Nach dem Wegschmiß des Waschzettels bleibt also lediglich eine recht formalistisch orientierte, pedantische, ja geradezu langweilige Analyse jener sechs Bühnenwerke übrig, an denen Brecht und Weill gemeinsam gearbeitet haben. Es sind dies: das *Mahagonny-Songspiel*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, *Die Dreigroschenoper*, *Happy End* und *Der Jasager* (warum sie ausgerechnet in dieser Reihenfolge behandelt werden, wird nirgends erläutert).

Der Autor geht bei seinen Analysen höchst minuziös von Nummer zu Nummer vor, wiederholt sich dadurch oft und verbreitet sich immer wieder über die gleichen formalen Techniken, die zwar einiges über die Harmonik und Rhythmik der Weillschen Musik, aber wenig über ihren Geist, ihren Inhalt, ihre musikalische Realistik sagen. So hört man viel über musikalische Besonderheiten wie »liegendegebliebene Töne«, »Terzschichten«, »Halbtonlabilitäten«, »Blues Notes«, »Rückungen«, »kreisende Harmonik«, »freie Atonalität« oder »Jazz-Einflüsse«; doch all diese Beobachtungen führen nur selten zu wirklichen Einsichten in die Form-Inhalt-Dialektik dieser Musik. Auf weite Strecken dominiert ein formalistischer Fachjargon, der selbst Musikwissenschaftler (geschweige denn Nichtmusikwissenschaftler) nicht gerade von den Stühlen reißt. Auch das, was in den überleitenden Abschnitten über Brecht gesagt wird, wirkt weitgehend angelesen und bietet daher fast nur Bekanntes. Noch am interessantesten sind jene Kapitel, in denen Wagner auf bestimmte musikalische Verfremdungstechniken des frühen Weill eingeht, etwa die »Jungfernkranz«- und *Tristan*-Parodien in *Mahagonny* oder den verfremdeten *Valse triste* in der *Dreigroschenoper*. Doch selbst in diesen Passagen, in denen Wagner ständig beteuert, wie raffiniert Weills Verfremdungskunst sei, bleibt das Ganze relativ deskriptiv. Immer wieder ist von den gleichen Formelementen die Rede, während man über den spezifisch parodistischen oder exploratorischen Charakter dieser Musik und ihrer verfremdenden Absicht nur wenig erfährt.

Die Waschzettelwartungen werden also, wie gesagt, bei der Lektüre dieses Buch schnell enttäuscht. Doch nicht nur das. Auch jene Erwartungen, die Wagner selbst in seinem Vorwort weckt, werden leider nicht erfüllt. Denn in seiner Tendenz zielt das

Ganze, wie schon sein Untertitel (*Das musikalische Zeittheater*) verrät, durchaus auf Höheres als auf eine bloße Formanalyse. Schon in seinem Vorwort betont Wagner, daß man sein Buch als einen ernst zu nehmenden Beitrag zur Erforschung der Kultur der Weimarer Republik lesen solle. Aus diesem Grunde wird bereits auf der ersten Seite das Buch *The Music for the Stage Collaborations of Weill and Brecht* (1972) von Susan Harden, weil es sich nicht mit den »historisch-politisch-künstlerischen Zusammenhängen« dieser Kollaboration auseinandersetze, als »fragwürdig« und »oberflächlich« abgekanzelt (14). »Harden glaubt«, heißt es hier, »Weills Musik primär aus sich selbst heraus erklären zu können«, und übersehe dadurch völlig ihren »soziologischen Aspekt« (14). Was also Wagner seinen Lesern verspricht, ist eine wesentlich genauere Analyse dieser Zusammenarbeit, und zwar vor allem im Hinblick auf die »politische Entwicklung der letzten Jahre der Weimarer Republik« (15). Er nimmt sich vor, Brechts und Weills »Kritik an den bestehenden Verhältnissen des musikalischen Theaters als Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Zeit« zu interpretieren – um so die innere Korrespondenz von »aggressivem Nihilismus« und »literarisch-musikalischen Verfremdungstechniken« herauszuarbeiten, die sich sowohl bei Brecht als auch bei Weill finde (15).

Aber gerade in diesem Punkt bleibt Wagners Analyse äußerst dürftig. Über die verschiedenen Techniken der literarisch-musikalischen Verfremdung hören wir allerdings einiges. Dinge wie Politik, Ideologie, Wirtschaft oder Sozialstruktur werden dagegen höchst oberflächlich behandelt. All diesen Problemkomplexen, einschließlich der kulturpolitischen und spezifisch rezeptionsästhetischen, werden in einem Buch von 338 Seiten nur 15 Seiten eingeräumt, die sich obendrein weitgehend auf einige Statistiken und Sekundärzitate (Laqueur, Golo Mann, Melchinger, Stuckenschmidt) stützen. Für die Phrasen oder Unrichtigkeiten, die dabei unterlaufen, seien wenigstens einige Beispiele angeführt. So wird das Ende des Ersten Weltkrieges von Wagner als »Zusammenbruch des christlich-abendländischen Globalanspruchs« charakterisiert (21). In den Jahren 1918 und 1919 habe die SPD, lesen wir weiter, ihre Macht vor allem dazu benutzt, um »unter dem Druck der Menge« wieder Ruhe und Ordnung herzustellen (27). Im Bereich des Theaters wird die Weimarer Republik als eine »große Zeit« beschrieben, obwohl sich die



meisten Dramatiker in ihre »eigenen Elfenbeintürme« zurückgezogen hätten (28). Als eins der wenigen nennenswerten Stücke dieser Jahre erwähnt Wagner *Die Wupper* von Else Lasker-Schüler, ein Werk, das bereits 1909 erschienen ist (28). Mit den Donaueschinger Musiktagen sei in Deutschland »1932« ein wichtiges Forum für moderne Musik geschaffen worden, das einen »intensiven Gedankenaustausch zwischen den Komponisten ermöglicht« habe (32). Wann? Nach 1933? Das Jahr 1927 ist für Wagner das Jahr des »Schwarzen Freitags« (35). Solche Fehler können eigentlich nur jemandem unterlaufen, der von der Grundüberzeugung ausgeht, daß »das Problem dieses Jahrhunderts die Konfrontation des Künstlers mit der Masse im Rahmen der Industriegesellschaft« sei (25). Wer davon überzeugt ist, dem müssen Politisches, Soziales und Ökonomisches allerdings höchst marginal erscheinen.

Doch seien wir nicht böseartig. Fehler können jedem unterlaufen. Nicht jeder Musikwissenschaftler kann gleichzeitig Sozial- oder Kulturhistoriker sein (obgleich er es sollte). Was man jedoch von einem solchen Buch – aufgrund seiner eigenen Prämissen – mit Fug und Recht erwarten dürfte, wäre eine etwas genauere Analyse der musikalischen Situation innerhalb der Weimarer Republik. Fachleuten ist bekannt, daß es auf diesem Gebiet noch keine zusammenfassende Darstellung gibt, auf die Wagner hätte zurückgreifen können. Allerdings hätte er sich wenigstens einige der führenden Musikzeitschriften dieser Jahre wie *Melos*, *Musikblätter des Anbruch*, *Die Musik*, *Musik und Gesellschaft* oder *Kampfmusik* ansehen sollen, in denen sich eine Fülle hochinteressanter Aufsätze und Rezensionen findet, die sich mit Brechts und Weills Koproduktionen beschäftigen. In diesen Zeitschriften gilt nämlich Brecht – im Zusammenhang mit der Diskussion neuer Genres wie Zeitoper, Schuloper, Hörspiel, Lehrstück oder Gebrauchsmusik – als einer der bedeutsamsten Innovatoren seiner Zeit. Daß all das nicht berücksichtigt wird, ist die eigentliche Schwäche dieses Buches. Denn dadurch wird nirgends klar, welche Funktion die Zusammenarbeit Brechts und Weills auf dem Gebiet des Musiktheaters hatte und wie sie sich zu den Werken anderer Komponisten (Křenek, Hindemith, Max Brand, Wladimir Vogel, Eisler) verhält, die sich in ähnlicher Richtung bewegten. Ja, auf diese Weise wird überhaupt nicht einsichtig, welcher höchst bedeutsamen Stellenwert diese Kollaboration in dem all-

gemeinen Ringen um eine Überwindung der Kluft zwischen U- und E-Kultur dieser Jahre hat. Dieses Versäumnis wird auch durch die häufigen Rückbezüge auf ›ähnlich‹ revolutionäre Tendenzen beim frühen Wagner nicht wettgemacht. Um seine geistige Eigenständigkeit unter Beweis zu stellen, zitiert dabei Wagner junior auch eine Reihe boshafter Wagner-Kritiker, die sich von Wagners Musik ›bis zu Tränen angewidert‹ fühlten, leitet jedoch dann gern zu der Pointe über, daß auch Wagners Werke, wenn man sie wie Weill spielte, noch immer ›aufregendes Theater‹ sein könnten (76).

Und somit bleibt das Ganze – trotz mancher rebellischen Elemente – letztlich doch ein Teil der Wagnerschen Hausmachtstrategie. Und dies ist auch der Grund, warum wir so wenig über die höchst komplexe Zusammenarbeit von Brecht und Weill erfahren (die – nebenbei bemerkt – auch an dem nicht erwähnten *Ruhr-Epos* hätte exemplifiziert werden können). Man bekommt zwar einige aufschlußreiche Einblicke in Weills ›Werkstatt‹; doch dabei bleibt es. Welchen Einfluß Brecht auf diese Musik ausgeübt hat, warum es zu einer Entfremdung zwischen Brecht und Weill kam, daß Weill nach dem ›Bruch‹ mit Brecht ins Kommerzielle abstieg: über all das hören wir nur sehr wenig oder nichts. Doch vielleicht wird das in Wagners nächstem Buch nachgeliefert. Wie wir dem Waschzettel entnehmen können, arbeitet Wagner im Augenblick an einer umfassenden Weill-Biographie, die auch den ›amerikanischen‹ Weill berücksichtigen soll. Hoffentlich wird in diesem Buch auch etwas von Politik, Ideologie und Sozialgeschichte die Rede sein – und nicht nur das Biographische oder Formalistische dominieren.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)



- 477 Stanisław Lem, Der futurologische Kongreß  
478 Theodor Haecker, Tag- und Nachtbücher  
479 Peter Szondi, Satz und Gegensatz  
480 Tania Blixen, Babettes Gastmahl  
481 Friedo Lampe, Septembertgewitter  
482 Heinrich Zimmer, Kunstform und Yoga  
483 Hermann Hesse, Musik  
486 Marie Luise Kaschnitz, Orte  
487 Hans Georg Gadamer, Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft  
488 Yukio Mishima, Nach dem Bankett  
489 Thomas Bernhard, Amras  
490 Robert Walser, Der Gehülfe  
491 Patricia Highsmith, Als die Flotte im Hafen lag  
492 Julien Green, Der Geisterseher  
493 Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt  
494 Samuel Beckett, That Time/Damals  
495 Thomas Bernhard, Die Berühmten  
496 Günter Eich, Marionettenspiele  
497 August Strindberg, Am offenen Meer  
498 Joseph Roth, Die Legende vom heiligen Trinker  
499 Hermann Lenz, Dame und Scharfrichter  
500 Wolfgang Koeppen, Jugend  
501 Andrej Belyj, Petersburg  
503 Cortázar, Geschichten der Cronopien und Famen  
504 Juan Rulfo, Der Llano in Flammen  
505 Carlos Fuentes, Zwei Novellen  
506 Augusto Roa Bastos, Menschensohn  
508 Alejo Carpentier, Barockkonzert  
509 Elisabeth Borchers, Gedichte  
510 Jurek Becker, Jakob der Lügner  
512 James Joyce, Die Toten/The Dead  
513 August Strindberg, Fräulein Julie  
514 Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci  
515 Robert Walser, Jakob von Gunten  
517 Luigi Pirandello, Mattia Pascal  
519 Rainer Maria Rilke, Gedichte an die Nacht  
520 Else Lasker-Schüler, Mein Herz  
521 Marcel Schwob, 22 Lebensläufe  
522 Mircea Eliade, Die Pelerine  
523 Hans Erich Nossack, Der Untergang  
524 Jerzy Andrzejewski, Jetzt kommt über dich das Ende

- 525 Günter Eich, Aus dem Chinesischen  
526 Gustaf Gründgens, Wirklichkeit des Theaters  
528 René Schickele, Die Flaschenpost  
529 Flann O'Brien, Das Barmen  
533 Wolfgang Hildesheimer, Biosphärenklänge  
534 Ingeborg Bachmann, Malina  
535 Ludwig Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen  
536 Zbigniew Herbert, Ein Barbar in einem Garten  
537 Rainer Maria Rilke, Ewald Tragy  
538 Robert Walser, Die Rose  
539 Malcolm Lowry, Letzte Adresse  
540 Boris Vian, Die Gischt der Tage  
541 Hermann Hesse, Josef Knechts Lebensläufe  
542 Hermann Hesse, Magie des Buches  
543 Hermann Lenz, Spiegelhütte  
544 Federico García Lorca, Gedichte  
545 Ricarda Huch, Der letzte Sommer  
546 Wilhelm Lehmann, Gedichte  
547 Walter Benjamin, Deutsche Menschen  
548 Bohumil Hrabal, Tanzstunden für Erwachsene und Fortgeschrittene  
549 Nelly Sachs, Gedichte  
550 Ernst Penzoldt, Kleiner Erdenwurm  
551 Octavio Paz, Gedichte  
552 Luigi Pirandello, Einer, Keiner, Hunderttausend  
553 Strindberg, Traumspiel  
554 Carl Seelig, Wanderungen mit Robert Walser  
555 Gershom Scholem, Von Berlin nach Jerusalem  
556 Thomas Bernhard, Immanuel Kant  
557 Ludwig Hohl, Varia  
559 Raymond Roussel, Locus Solus  
560 Jean Gebser, Rilke und Spanien  
561 Stanisław Lem, Die Maske · Herr F.  
562 Raymond Chandler, Straßenbekanntschaft Noon Street  
563 Konstantin Paustowskij, Erzählungen vom Leben  
564 Rudolf Kassner, Zahl und Gesicht  
565 Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger große Welttheater  
567 Siegfried Kracauer, Georg  
568 Valery Larbaud, Glückliche Liebende . . .  
570 Graciliano Ramos, Angst  
571 Karl Kraus, Über die Sprache  
572 Rudolf Alexander Schröder, Ausgewählte Gedichte  
573 Hans Carossa, Rumänisches Tagebuch  
574 Marcel Proust, Combray  
575 Theodor W. Adorno, Berg  
576 Vladislav Vančura, Der Bäcker Jan Marhoul

- 577 Mircea Eliade, Die drei Grazien  
578 Georg Kaiser, Villa Aurea  
579 Gertrude Stein, Zärtliche Knöpfe  
580 Elias Canetti, Aufzeichnungen  
581 Max Frisch, Montauk  
582 Samuel Beckett, Um abermals zu enden  
583 Mao Tse-tung, 39 Gedichte  
584 Ernst Kreuder, Die Gesellschaft vom Dachboden  
585 Peter Weiss, Der Schatten des Körpers des Kutschers  
586 Herman Bang, Das weiße Haus  
587 Herman Bang, Das graue Haus  
588 Hermann Broch, Menschenrecht und Demokratie  
589 D. H. Lawrence, Auferstehungsgeschichte  
590 O'Brien, Zwei Vögel beim Schwimmen  
591 André Gide, Die Rückkehr des verlorenen Sohnes  
592 Jean Gebser, Lorca oder das Reich der Mütter  
593 Robert Walser, Der Spaziergang  
594 Natalia Ginzburg, Caro Michele  
595 Rachel de Queiroz, Das Jahr 15  
596 Hans Carossa, Ausgewählte Gedichte  
599 Hans Mayer, Doktor Faust und Don Juan  
600 Thomas Bernhard, Ja  
601 Marcel Proust, Der Gleichgültige  
602 Hans Magnus Enzensberger, Mausoleum  
603 Stanisław Lem, Golem XIV  
604 Max Frisch, Der Traum des Apothekers von Locarno  
605 Ludwig Hohl, Vom Arbeiten · Bild  
606 Herman Bang, Exzentrische Existenzen  
607 Guillaume Apollinaire, Bestiarium  
608 Hermann Hesse, Klingsors letzter Sommer  
609 René Schickele, Die Witwe Bosca  
610 Machado de Assis, Der Irrenarzt  
611 Wladimir Tendrjakow, Die Nacht nach der Entlassung  
612 Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter  
614 Bernhard Guttman, Das alte Ohr  
616 Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Farbe  
617 Paul Nizon, Stolz  
618 Alexander Lernet-Holenia, Die Auferstehung des Maltravers  
619 Jean Tardieu, Mein imaginäres Museum  
620 Arno Holz / Johannes Schlaf, Papa Hamlet  
621 Hans Erich Nossack, Vier Etüden  
622 Reinhold Schneider, Las Casas vor Karl V.  
624 Ludwig Hohl, Bergfahrt  
628 Donald Barthelme, Komm wieder, Dr. Caligari  
646 Thomas Bernhard, Der Weltverbesserer

- 755 Friedensanalysen 9  
779 Literatur und Literaturtheorie. Hrsg. von Peter U. Hohendahl und Patricia Herminghouse  
780 Piero Sraffa, Warenproduktion mittels Waren  
782 Helmut Brackert, Bauernkrieg und Literatur  
784 Friedensanalysen 1  
787 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 5  
790 Gustav W. Heinemann, Präsidiale Reden  
791 Beate Klöckner, Anna oder leben heißt streben  
792 Rainer Malkowski, Was für ein Morgen  
793 Von deutscher Republik. Hrsg. von Jost Hermand  
794 Döbert R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung  
795 Dieter Kühn, Goldberg-Variationen  
796 Kristeva/Eco/Bachtin u. a., Textsemiotik als Ideologiekritik  
797 Brecht Jahrbuch 1975  
798 Gespräche mit Ernst Bloch. Herausgegeben von Rainer Traub und Harald Wieser  
799 Volker Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit  
800 Karl Marx, Die Ethnologischen Exzerpthefte  
801 Włodzimierz Brus, Sozialistisches Eigentum und politisches System  
802 Johannes Gröll, Erziehung im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß  
803 Rainer Werner Fassbinder, Stücke 3  
804 James K. Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling  
805 Agnes Heller, Das Alltagsleben. Herausgegeben von Hans Joas  
806 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 6  
807 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur  
808 Ulrike Prokop, Weiblicher Lebenszusammenhang  
809 G. Heinsohn / B. M. C. Knieper, Spielpädagogik  
810 Mario Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur  
811 Ror Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q.  
812 Oskar Negt, Keine Demokratie ohne Sozialismus  
813 Bachrach/Baratz, Macht und Armut  
814 Bloch/Braudel/L. Febvre u. a., Schrift und Materie der Geschichte  
815 Giseller Rüpke, Schwangerschaftsabbruch und Grundgesetz  
816 Rainer Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaften  
817 Bertolt Brecht, Drei Lehrstücke: Badener Lehrstück, Rundköpfe, Ausnahme und Regel  
818 Gustav Landauer, Erkenntnis und Befreiung  
819 Alexander Kluge, Neue Geschichten. Hefte 1-18  
820 Wolfgang Abendroth, Ein Leben in der Arbeiterbewegung  
821 Otto Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie zum Faschismus

- 822 Verfassung, Verfassungsgerichtsbarkeit, Politik. Herausgegeben von Mehdi Tohidipur
- 823 Rossana Rossanda / Lucio Magri u. a., Der lange Marsch durch die Krise
- 824 Altvater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen und Schranken staatlichen Handelns
- 825 Diskussion der ›Theorie der Avantgarde‹. Herausgegeben von W. Martin Lüdke
- 826 Fischer-Seidel, James Joyces »Ulysses«
- 827 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 7
- 828 Rolf Knieper, Weltmarkt, Wirtschaftsrecht und Nationalstaat
- 829 Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments
- 830 Manuela du Bois-Reymond, Verkehrsformen zwischen Elternhaus und Schule
- 831 Henri Lefebvre, Einführung in die Modernität
- 832 Herbert Claas, Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar
- 833 Peter Weiss, Dramen I
- 834 Friedensanalysen 2
- 835-838 Bertolt Brecht, Gedichte in 4 Bänden
- 839 Géza Róheim, Psychoanalyse und Anthropologie
- 840 Aus der Zeit der Verzweiflung. Beiträge von Becker/Bovenschen/Brackert u. a.
- 841 Fernando H. Cardoso/Enzo Faletto, Abhängigkeit und Entwicklung in Lateinamerika
- 842 Alexander Herzen, Die gescheiterte Revolution
- 844 Otthein Rammstedt, Soziale Bewegung
- 845 Ror Wolf, Die Gefährlichkeit der großen Ebene
- 847 Friedensanalysen 3
- 848 Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs
- 849 Samuel Beckett, Glückliche Tage
- 850 Basil Bernstein, Beiträge zu einer Theorie
- 851 Hobsbawm/Napolitano, Auf dem Weg zum ›historischen Kompromiß‹
- 852 Über Max Frisch II
- 853 Brecht-Jahrbuch 1976
- 854 Julius Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben
- 856 Dieter Senghaas, Weltwirtschaftsordnung und Entwicklung
- 857 Peter V. Zima, Kritik der Literatursoziologie
- 858 Silvio Blatter, Genormte Tage, verschüttete Zeit
- 859 Russell Jacoby, Soziale Amnesie
- 860 Gombrich/Hochberg/Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit
- 861 Blanke/Offe/Ronge u. a., Bürgerlicher Staat und politische Legitimation. Herausgegeben von Rolf Ebbighausen
- 863 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 8/9
- 864 Über Wolfgang Koeppen. Herausgegeben von Ulrich Greiner
- 866 Fichant/Pêcheux, Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte
- 867 Ernst Kris, Die ästhetische Illusion
- 868 Brede/Dietrich/Kohaupt, Politische Ökonomie des Bodens
- 870 Umwälzung einer Gesellschaft. Herausgegeben von Richard Lorenz



- 871 Friedensanalysen 4
- 872 Piven/Cloward, Regulierung der Armut
- 873 Produktion, Arbeit, Sozialisation. Herausgegeben von Th. Leithäuser und W. R. Heinz
- 874 Max Frisch/Hartmut von Hentig, Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976
- 875 Eike Hennig, Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland
- 877 Starnberger Studien 1
- 878 Leithäuser/Volmerg/Wutka, Entwurf zu einer Empirie
- 879 Peter Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit
- 880 Tilmann Moser, Verstehen, Urteilen, Verurteilen
- 881 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel
- 882 Michael T. Siegart, Strukturbedingungen von Familienkonflikten
- 883 Erwin Piscator, Theater der Auseinandersetzung
- 884 Politik der Subjektivität. Texte der italienischen Frauenbewegung, Herausgegeben von Michaela Wunderle
- 885 Hans Dieter Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur
- 886 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 10
- 887 Über Hans Mayer, Herausgegeben von Inge Jens
- 888 Nicos Poulantzas, Die Krise der Diktaturen
- 889 Alexander Weiß, Bericht aus der Klinik
- 890 Bergk/Ewald/Fichte u. a., Aufklärung und Gedankenfreiheit. Herausgegeben und eingeleitet von Zwi Batscha
- 891 Friedensanalysen 5
- 892 Franz L. Neumann, Wirtschaft, Staat, Demokratie
- 893 Georges Politzer, Kritik der Grundlagen der Psychologie
- 895 Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte
- 897 Ralph-Rainer Wuthenow, Muse, Maske, Meduse
- 898 Cohen/Taylor, Ausbruchversuche. Identität und Widerstand
- 901 Der bürgerliche Rechtsstaat. Herausgegeben von Mehdi Tohidipur
- 902 Ernest Borneman, Psychoanalyse des Geldes
- 904 Alfred Sohn-Rethel, Warenform und Denkform
- 905 Beiträge zur Soziologie der Gewerkschaften. Hrsg. von Joachim Bergmann
- 906 Brecht-Jahrbuch 1977
- 907 Horst Kern, Michael Schumann, Industriearbeit und Arbeiterbewußtsein
- 908 Julian Przybós, Werkzeug aus Licht
- 910 Peter Weiss, Stücke II
- 913 Martin Walser, Das Sauspiel mit Materialien. Herausgegeben von Werner Brändle
- 916 Dürkop/Hardtman (Hrsg.), Frauen im Gefängnis
- 917 Bowles S./Gintis H., Pädagogik und die Widersprüche der Ökonomie
- 918 Klaus-Martin Groth, Die Krise der Staatsfinanzen
- 920 Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Herausgegeben von Arno Münster
- 921 Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit

- 922 Anderson, Von der Antike zum Feudalismus
- 923 Sozialdemokratische Arbeiterbewegung, Band 1, Herausgegeben von Wolfgang Luthardt
- 925 Friedensanalysen 6
- 927 Ausgewählte Gedichte Brechts, Herausgegeben von Walter Hinck
- 928 Betty Nance Weber, Brechts ›Kreidekreis‹
- 929 Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke. Herausgegeben von Reiner Steinweg
- 930 Walter Benjamin, Briefe 1 und 2. Herausgegeben von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno
- 932 Jugendarbeitslosigkeit. Herausgegeben von Gero Lenhardt
- 933 Ute Gerhard, Verhältnisse und Verhinderungen
- 934 Sozialdemokratische Arbeiterbewegung, Band 2, Herausgegeben von Wolfgang Luthardt
- 935 Literatur ist Utopie. Herausgegeben von Gert Ueding
- 936 Berger/Heßler/Kavemann, Brot für heute, Hunger für morgen
- 938 Habermas, Bovenschen u. a., Gespräche mit Marcuse
- 939 Thomas Brasch, Rotter Und weiter
- 940 Simone Weil, Fabrikstagebuch
- 941 Ute Volmerg, Identität und Arbeitserfahrung
- 942 Klaus Eßer, Lateinamerika
- 943 Gewerkschaften und Strafvollzug, Hrsg. v. Lüderssen u. a.
- 944 Alexander von Brünneck, Politische Justiz
- 945 Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen
- 948 Thompson/Caspard/Puls; Alltagspraxis, Wahrnehmungsformen, Protestverhalten
- 949 Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache
- 954 Elias/Lepencies, Zwei Reden. Theodor W. Adorno-Preis 1977
- 955 Friedensanalysen 7
- 956 Brecht-Jahrbuch 1978. Hrsg. Fuegi/Grimm/Hermand
- 957 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 11
- 958 Friedensanalysen 8
- 959 Martin Walser, Wer ist ein Schriftsteller?
- 960 Albert Soboul, Französische Revolution und Volksbewegung
- 963 Starnberger Studien 2
- 968 Frauen, die pfeifen. Herausgegeben von R. Geiger, H. Holinka, C. Rosenkranz, S. Weigel
- 969 Ernst Bloch, Die Lehren von der Materie
- 971 Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach
- 974 Jiri Kosta, Abriß der sozialökonomischen Entwicklung der Tschechoslowakei 1945-1977
- 979 Bertolt Brecht, Tagebücher 1920-1922
- 984 Dieter Kühn, Löwenmusik
- 985 Agnes Schoch, Vorarbeiten zu einer pädagogischen Kommunikationstheorie
- 989 Brecht-Jahrbuch 1979

# Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abendroth, Sozialgesch. d. europ. Arbeiterbewegung 106  
 Abendroth, Ein Leben 820  
 Achternbusch, L'Etat c'est moi 551  
 Adam, Südafrika 343  
 Adorno, Drei Studien zu Hegel 38  
 Adorno, Eingriffe 10  
 Adorno, Kritik 469  
 Adorno, Jargon d. Eigentlichkeit 91  
 Adorno, Moments musicaux 54  
 Adorno, Ohne Leitbild 201  
 Adorno, Stichworte 347  
 Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590  
 Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kultur 772  
 Aggression und Anpassung 282  
 Alberts/Balzer/Heister/Warneken u.a., Segmente der Unterhaltungsindustrie 651  
 Alff, Der Begriff Faschismus 456  
 Alff, Materialien zum Kontinuitätsproblem 714  
 Althusser, Für Marx 737  
 Altwater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen 824  
 Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks 133  
 Anderson, Von der Antike 922  
 Antworten auf H. Marcuse 263  
 Architektur als Ideologie 243  
 Architektur u. Kapitalverwertung 638  
 Über H. C. Artmann 541  
 Arzt u. Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. v. O. Döhner 643  
 Aspekte der Marxschen Theorie I 632  
 Aspekte der Marxschen Theorie II 633  
 Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg 929  
 Augstein, Meinungen 214  
 Aus der Zeit der Verzweigung 840  
 Ausgewählte Gedichte Brechts, hrsg. von W. Hinck 927  
 Autonomie der Kunst 592  
 Autorenkollektiv Textinterpretation . . . , Projektarbeit als Lernprozeß 675  
 Bachrach/Baratz, Macht und Armut 813  
 Baran/Sweezy, Monopolkapital [in Amerika] 636  
 Barthes, Mythen des Alltags 92  
 Barthes, Kritik und Wahrheit 218  
 Basaglia, F., Die abweichende Mehrheit 537  
 Basaglia, F. (Hrsg.), Die negierte Institution 655  
 Basaglia, F. (Hrsg.), Was ist Psychiatrie? 708  
 Basso, L., Gesellschaftsformation u. Staatsform 720  
 Baudelaire, Tableaux Parisiens 34  
 Becker, E. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556  
 Becker, H., Bildungsforschung 483  
 Becker, J., Felder 61  
 Becker, J., Ränder 351  
 Becker, J., Umgebungen 722  
 Über Jürgen Becker 552  
 Beckett, Aus einem aufgegeb. Werk 145  
 Beckett, Fin de partie / Endspiel 96  
 Materialien zum Endspiel 286  
 Beckett, Das letzte Band 389  
 Beckett, Warten auf Godot 3  
 Beckett, Glückliche Tage 849  
 Beiträge zur marxist. Erkenntnistheorie 349  
 Benjamin, Drei Hörmodelle 468  
 Benjamin, Das Kunstwerk 28  
 Benjamin, Über Kinder 391  
 Benjamin, Kritik der Gewalt 103  
 Benjamin, Städtebilder 17  
 Benjamin, Versuche über Brecht 172  
 Benjamin, Briefe 1 und 2, hrsg. v. Scholem/Adorno 930  
 Bergk/Ewald/Fichte u.a., Aufklärung und Gedankenfreiheit 890  
 Berger, Untersuchungsmethode u. soziale Wirklichkeit 712  
 Berger/Heßler/Kavemann, Brot für heute 936  
 Bergman, Wilde Erdbeeren 79  
 Bergmann, Beiträge zur Soziologie d. Gewerkschaften 905  
 Bernhard, Amras 142  
 Bernhard, Fest für Boris 440  
 Bernhard, Prosa 213  
 Bernhard, Ungenach 279  
 Bernhard, Watten 353  
 Über Thomas Bernhard 401  
 Bernstein, Beiträge zu einer Theorie 850  
 Bertaux, Hölderlin u. d. Französ. Revol. 344  
 Berufsbildungsreform, hrsg. v. C. Offe 761  
 Blatter, Genormte Tage 858  
 Blanke u. a., Bürgerlicher Staat 861  
 Bloch, Avicenna 22  
 Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I 726  
 Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins II 732  
 Bloch, Das antizipierende Bewußtsein 585  
 Bloch, Die Lehren von der Materie 969  
 Bloch, Christian Thomasius 193  
 Bloch, Durch die Wüste 74  
 Bloch, Über Hegel 413

- Bloch, Pädagogica 455  
 Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie I 11  
 Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie II 58  
 Bloch, Über Karl Marx 291  
 Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe 534  
 Bloch, Widerstand und Friede 257  
 Bloch/Braudel/É. Febvre u. a., Schrift und Materie der Geschichte 814  
 Block, Ausgewählte Aufsätze 71  
 Blumenberg, Kopernikan. Wende 138  
 Böhme, Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 253  
 Bock, Geschichte des ›linken Radikalismus‹ in Deutschland 645  
 Boer, Lodewijk de, The Family 760  
 Böckelmann, Theorie der Massenkommunikation 658  
 du Bois-Reymond, B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681  
 du Bois-Reymond, M., Strategien kompensator. Erziehung 507  
 du Bois-Reymond, Verkehrsformen 830  
 Bond, Gerettet / Hochzeit d. Papstes 461  
 Bond, Bündel 500  
 Borneman, Psychoanalyse des Geldes 902  
 Bosse, Verwaltete Unterentwicklung 752  
 Bowles/Gintis, Pädagogik 917  
 Brackert, Bauernkrieg 782  
 Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581  
 Brandys, Granada 167  
 Brasch, Rotter 939  
 Braun, Gedichte 397  
 Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit 799  
 Brecht, Antigone / Materialien 134  
 Brecht, Arturo Ui 144  
 Brecht, Ausgewählte Gedichte 86  
 Brecht, Baal 170  
 Brecht, Baal der asoziale 248  
 Brecht, Brotladen 339  
 Brecht, Das Verhör des Lukullus 740  
 Brecht, Der gute Mensch v. Sezuan 73  
 Materialien zu ›Der gute Mensch . . .‹ 247  
 Brecht, Der Tui-Roman 603  
 Brecht, Die Dreigroschenoper 229  
 Brecht, Die Geschäfte des Julius Cäsar 332  
 Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe 113  
 Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427  
 Brecht, Die Maßnahme 415  
 Brecht, Die Tage der Commune 169  
 Brecht, Furcht u. Elend d. 3. Reiches 392  
 Brecht, Gedichte u. Lieder aus Stücken 9  
 Brecht, Herr Puntila 105  
 Brecht, Im Dickicht der Städte 246  
 Brecht, Jasager – Neinsager 171  
 Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31  
 Materialien zum ›Kreidekreis‹ 155  
 Brecht, Kuhle Wampe 362  
 Brecht, Leben des Galilei 1  
 Materialien zu ›Leben des Galilei‹ 44  
 Brecht, Leben Eduards II. 245  
 Brecht, Stadt Mahagonny 21  
 Brecht, Mann ist Mann 259  
 Brecht, Mutter Courage 49  
 Materialien zu ›Mutter Courage‹ 50  
 Materialien zu ›Die Mutter‹ 305  
 Brecht, Die Mutter (Regiebuch) 517  
 Brecht, Über Realismus 485  
 Brecht, Über d. Beruf d. Schauspielers 384  
 Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 132  
 Materialien zu ›Schweyk im zweit. Weltkrieg‹ 604  
 Brecht, Die Gesichte der Simone Machard 369  
 Brecht, Über Politik und Kunst 442  
 Brecht, Über experiment. Theater 377  
 Brecht, Trommeln in der Nacht 490  
 Brecht, Tagebücher 1920-1922 979  
 Brecht, Über Lyrik 70  
 Brecht, Gedichte in 4 Bänden 835-38  
 Brecht-Jahrbuch 1974 758  
 Brecht-Jahrbuch 1975 797  
 Brecht-Jahrbuch 1976 853  
 Brecht-Jahrbuch 1977 906  
 Brecht-Jahrbuch 1978 956  
 Brecht-Jahrbuch 1979 989  
 Brecht, Drei Lehrstücke 817  
 Brecht im Gespräch, hrsg. von Werner Hecht 771  
 Brechts Modell der Lehrstücke, hrsg. von Rainer Steinweg 929  
 Brede u. a., Determinanten d. Wohnungsver-sorgung 745  
 Brede u. a., Politische Ökonomie d. Bodens 868  
 Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Kon-flikte 763  
 Materialien zu H. Brochs ›Die Schlafwandler‹ 571  
 Brooks, Paradoxie im Gedicht 124  
 Brus, Funktionsprobleme d. sozialist. Wirt-schaft 472  
 Brus, W., Sozialistisches Eigentum 801  
 Brünneck, Politische Justiz 944  
 Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597  
 Bürger, Die französ. Frühaufklärung 525  
 Bürger, Theorie der Avantgarde 727  
 Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit 879  
 Bulthaupt, Zur gesellschaftl. Funktion der Na-turwissenschaften 670

- Burke, Dichtung als symbol. Handlung 153  
 Burke, Rhetorik in Hitlers »Mein Kampf« 231  
 Busch, Die multinationalen Konzerne 741  
 Cardoso/Faletto, Abhängigkeit 841  
 Caspar D. Friedrich u. d. dt. Nachwelt, hrsg. v. W. Hofmann 777  
 Celan, Ausgewählte Gedichte 262  
 Über Paul Celan 495  
 Chasseguet-Smirgel (Hrsg), Psychoanalyse der weiblichen Sexualität 697  
 Chomsky, Aus Staatsraison 736  
 Claas, Die politische Ästhetik 832  
 Clemenz, Gesellschaftl. Ursprünge des Faschismus 550  
 Cohen/Taylor, Ausbruchversuche 898  
 Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur 810  
 Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497  
 Córdova/Michelena, Lateinamerika 311  
 Creeley, Gedichte 227  
 Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730  
 Damas, Entscheidungsstrukturen in der DDR-Wirtschaft 649  
 Deleuze/Guattari, Kafka 807  
 Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949 575  
 Deutsche und Juden 196  
 Die Hexen der Neuzeit, hrsg. von Claudia Honegger 743  
 Dobb, Organis. Kapitalismus 166  
 Dobb, Wert- und Verteilungstheorien 765  
 Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adolezenzkrise und Identitätsbildung 794  
 Dorst, Eiszeit 610  
 Dorst, Toller 294  
 Über Tankred Dorst (Werkbuch) 713  
 Drechsel u. a., Massenzeichenware 501  
 Doras, Ganze Tage in den Bäumen 80  
 Duras, Hiroshima mon amour 26  
 Eckensberger, Sozialisationsbedingungen d. öffentl. Erziehung 466  
 Eco, Zeichen 895  
 Eich, Abgelegene Gehöfte 288  
 Eich, Botschaften des Regens 48  
 Eich, Mädchen aus Viterbo 60  
 Eich, Setübal / Lazertis 5  
 Eich, Marionettenspiele / Unter Wasser 89  
 Über Günter Eich 402  
 Eichenbaum, Theorie u. Gesch. d. Literatur 119  
 Eisner, Politik des libertären Sozialismus 422  
 Eisner, Sozialismus als Aktion 773  
 Elias/Lepenies, Zwei Reden 954  
 Eliot, Die Cocktail Party 98  
 Eliot, Der Familientag 152  
 Eliot, Mord im Dom 8  
 Eliot, Was ist ein Klassiker? 33  
 Entstalinisierung in der Sowjetunion 609  
 Enzensberger, Blindenschrift 217  
 Enzensberger, Deutschland 203  
 Enzensberger, Einzelheiten I 63  
 Enzensberger, Einzelheiten II 87  
 Enzensberger, Landessprache 304  
 Enzensberger, Das Verhör von Habana 553  
 Enzensberger, Palaver 696  
 Enzensberger, Der Weg ins Freie 759  
 Über H. M. Enzensberger 403  
 Erkenntnistheorie, marxist. Beiträge 349  
 Eschenburg, Über Autorität 129  
 Euchner, Egoismus und Gemeinwohl 614  
 Expressionismusbefreiung, hrsg. von H. J. Schmitt 646  
 Fassbinder, Antiteater 443  
 Fassbinder, Antiteater 2 560  
 Fassbinder, Stücke 3 803  
 Fichant/Pêcheux, Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte 866  
 Fischer-Seidel, James Joyce's »Ulysses« 826  
 Fleischer, Marxismus und Geschichte 323  
 Materialien zu M. F. Fleißer 594  
 Foucault, Psychologie u. Geisteskrankheit 272  
 Frauenarbeit - Frauenbefreiung, hrsg. v. A. Schwarzer 637  
 Frauenfrage im Kapitalismus, Brandt/Kootz/Steppe 581  
 Frauen im Gefängnis, hrsg. von Dürkop/Hardtman 916  
 Frauen, die pfeifen, hrsg. von Geiger/Holinka u. a. 968  
 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen 685  
 Friedensanalysen 1 784  
 Friedensanalysen 2 834  
 Friedensanalysen 3 847  
 Friedensanalysen 4 871  
 Friedensanalysen 5 891  
 Friedensanalysen 6 925  
 Friedensanalysen 7 955  
 Friedensanalysen 8 958  
 Friedensanalysen 9 755  
 Frisch, Ausgewählte Prosa 36  
 Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41  
 Frisch, Die chinesische Mauer 65  
 Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie 4  
 Frisch, Graf Öderland 32  
 Frisch, Frühe Stücke. Santa Cruz / Nun singen sie wieder 154  
 Frisch, Zürich - Transit 161  
 Frisch, Öffentlichkeit 209  
 Frisch/Hentig, Zwei Reden 874  
 Über Max Frisch 404  
 Über Max Frisch II 852

- Materialien zu Max Frischs »Andorra« 653  
 Fritzsche, Politische Romantik 778  
 Fromm, Sozialpsychologie 425  
 Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben 854  
 Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahrbuch 1974 758  
 Gastarbeiter 539  
 Gefesselte Jugend / Fürsorgeerziehung 514  
 Geiss, Geschichte u. Geschichtswissenschaft 569  
 Germanistik 204  
 Gerhard, Ute, Verhältnisse und Verhinderungen 933  
 Gesellschaft, Beiträge zur Marx'schen Theorie I 695  
 Gesellschaft II 731  
 Gesellschaft III 739  
 Gesellschaft IV 764  
 Gesellschaft V 787  
 Gesellschaft VI 806  
 Gesellschaft VII 827  
 Gesellschaft VIII/IX 863  
 Gesellschaft X 886  
 Gesellschaft XI 957  
 Gesellschaftsstrukturen, hrsg. v. O. Negt u. K. Meschkat 589  
 Gespräche mit Ernst Bloch, Hrsg. von Rainer Traub und Harald Wieser 798  
 Gewerkschaften und Strafvollzug, Hrsg. v. Lüderssen u. a. 943  
 Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie der Polizei I 380  
 Goffman, Asyl 678  
 Goldscheid/Schumpeter, Finanzkrise 698  
 Gombrich/Hochberg/Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit 860  
 Grass, Hochwasser 40  
 Gröll, Erziehung 802  
 Groth, Die Krise der Staatsfinanzen 918  
 Guattari, Psychotherapie 768  
 Guérin, Anarchismus 240  
 Haavikko, Jahre 115  
 Habermas, Logik d. Sozialwissenschaft. 481  
 Habermas, Protestbewegung u. Hochschulreform 354  
 Habermas, Technik u. Wissenschaft als Ideologie 287  
 Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623  
 Habermas, Bovenschen u. a., Gespräche mit Marcuse 938  
 Hacks, Das Poetische 544  
 Hacks, Stücke nach Stücken 122  
 Hacks, Zwei Bearbeitungen 47  
 Handke, Die Innenwelt 307  
 Handke, Kaspar 322  
 Handke, Publikumsbeschimpfung 177  
 Handke, Wind und Meer 431  
 Handke, Ritt über den Bodensee 509  
 Über Peter Handke 518  
 Hannover, Rosa Luxemburg 233  
 Hartig/Kurz, Sprache als soz. Kontrolle 543  
 Haug, Kritik d. Warenästhetik 513  
 Haug, Bestimmte Negation 607  
 Haug, Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion 657  
 Hecht, Sieben Studien über Brecht 570  
 Hegel im Kontext 510  
 Hegels Philosophie 441  
 Heinemann, Präsidiale Reden 790  
 Heinsohn/Knieper, Theorie d. Familienrechts 747  
 Heller, A., Das Alltagsleben 805  
 Heinsohn/Knieper, Spielpädagogik 809  
 Heller, E., Nietzsche 67  
 Heller, E., Studien zur modernen Literatur 42  
 Hennicke (Hrsg.), Probleme d. Sozialismus i. d. Übergangsgesellschaften 640  
 Hennig, Thesen z. dt. Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte 662  
 Hennig, Bürgerliche Gesellschaft 875  
 Henrich, Hegel im Kontext 510  
 Herbert, Ein Barbar 2 365  
 Herbert, Gedichte 88  
 Hermand, J., Von deutscher Republik 793  
 Herzen, Die gescheiterte Revolution 842  
 Hesse, Geheimnisse 52  
 Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84  
 Hildesheimer, Das Opfer Helena / Monolog 118  
 Hildesheimer, Interpretationen zu Joyce u. Büchner 297  
 Hildesheimer, Mozart / Beckett 190  
 Hildesheimer, Nachtstück 23  
 Hildesheimer, Herrn Walsers Raben 77  
 Über Wolfgang Hildesheimer 488  
 Hirsch, Wiss.-techn. Fortschritt i. d. BRD 437  
 Hirsch/Leibfried, Wissenschafts- u. Bildungspolitik 480  
 Hirsch, Staatsapparat u. Reprod. des Kapitals 704  
 Hobsbawm, Industrie und Empire I 315  
 Hobsbawm, Industrie und Empire II 316  
 Hobsbawm, Auf dem Weg zum »historischen« Kompromiß 851  
 Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie 618  
 Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstler. Arbeit 682  
 Hoffmann (Hrsg.), Perspektiven kommunaler Kulturpolitik 718  
 Hofmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261

- Hondrich, Theorie der Herrschaft 599  
 Horn, Dressur oder Erziehung 199  
 Horn u. a., Gewaltverhältnisse u. d. Ohnmacht d. Kritik 775  
 Horn (Hrsg.), Gruppendynamik u. »subjekt. Faktor« 538  
 Hortleder, Gesellschaftsbild d. Ingenieurs 394  
 Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft 663  
 Horvat, B., Die jugoslaw. Gesellschaft 561  
 (Horváth) Materialien zu Ödön v. H. 436  
 Materialien zu H., »Geschichten aus dem Wienerwald« 533  
 Materialien zu H., »Glaube Liebe Hoffnung« 671  
 Materialien zu H., »Kasimir und Karoline« 611  
 Über Ödön v. Horváth 584  
 Hrabal, Tanzstunden 126  
 Hrabal, Zuglauf überwacht 256  
 (Huchel) Über Peter Huchel 647  
 Huffschnid, Politik des Kapitals 313  
 Imperialismus und strukturelle Gewalt, hrsg. von D. Senghaas 563  
 Information über Psychoanalyse 648  
 Internat. Beziehungen, Probleme der 593  
 Jacoby, Soziale Amnesie 859  
 Jaeggi, Literatur und Politik 522  
 Jahoda u. a., Die Arbeitslosen v. Marienthal 769  
 Jakobson, Kindersprache 330  
 Jauf, Literaturgeschichte 418  
 Johnson, Das dritte Buch über Achim 100  
 Johnson, Karsch 59  
 Über Uwe Johnson 405  
 (Joyce, J.) Materialien zu J., »Dubliner« 357  
 Joyce, St., Dubliner Tagebuch 216  
 Jugendkriminalität 325  
 Kalivoda, Marxismus 373  
 Kapitalismus, Peripherer, hrsg. von D. Senghaas 652  
 Kasack, Das unbekannte Ziel 35  
 Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes 188  
 Kern/Schumann, Industriearbeit 907  
 Kino, Theorie des 557  
 Kipphardt, Hund des Generals 14  
 Kipphardt, Joel Brand 139  
 Kipphardt, In Sachen Oppenheimer 64  
 Kipphardt, Die Soldaten 273  
 Kipphardt, Stücke I 659  
 Kipphardt, Stücke II 677  
 Kirche und Klassenbindung, hrsg. v. Y. Spiegel 709  
 Kirchheimer, Politik und Verfassung 95  
 Kirchheimer, Funktionen des Staates u. d. Verfassung 548  
 Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie 821  
 Klöckner, Anna 791  
 Kluge/Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung 639  
 Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang 665  
 Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin 733  
 Kluge, Neue Geschichten 819  
 Knieper, Weltmarkt 828  
 Über Wolfgang Koeppen 864  
 Kommune i. d. Staatsorganisation 680  
 Kosta, Abriß d. sozialökonomischen Entwicklung der Tschechoslowakei 974  
 Kracauer, Jacques Offenbach 971  
 Kraiker/Frerichs, Konstitutionsbedingungen 685  
 Kristeva/Eco/Bachtin u. a., Textsemiotik 796  
 Kristeva, Die Revolution d. poetischen Sprache 949  
 Kritische Friedenserziehung 661  
 Kritische Friedensforschung 478  
 Kroetz, Drei Stücke 473  
 Kroetz, Oberösterreich u. a. 707  
 Kroetz, Vier Stücke 586  
 Krolow, Ausgewählte Gedichte 24  
 Krolow, Landschaften für mich 146  
 Krolow, Schattengefecht 78  
 Über Karl Krolow 527  
 Kris, Die ästhetische Illusion 867  
 Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762  
 Kühn, Ausflüge im Fesselballon 656  
 Kühn, Goldberg-Variationen 795  
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531  
 Kühn, Unternehmen Rammbock 683  
 Kühn, Löwenmusik 984  
 Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318  
 Kulturpolitik, Kommunale 718  
 Kunst, Autonomie der 592  
 Laermann, u. a., Reise und Utopie 766  
 Laing, Phänomenologie der Erfahrung 314  
 Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt 574  
 Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499  
 Landauer, Erkenntnis und Befreiung 818  
 Leithäuser/Volmerg/Wutka, Entwurf zu einer Empirie 878  
 Lefebvre, H., Marxismus heute 99  
 Lefebvre, H., Dialekt. Materialismus 160  
 Lefebvre, H., Metaphilosophie 734  
 Lefebvre, Einführung in die Modernität 831  
 Lehrlingsprotokolle 511  
 Lehrstück Lukács, hrsg. v. I. Matzur 554  
 Leithäuser/Heinz, Produktion, Arbeit, Sozialisation 873  
 Lempert, Berufliche Bildung 699  
 Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744  
 Lenhardt, Der hilflose Sozialstaat 932  
 Lévi-Strauss, Ende d. Totemismus 128

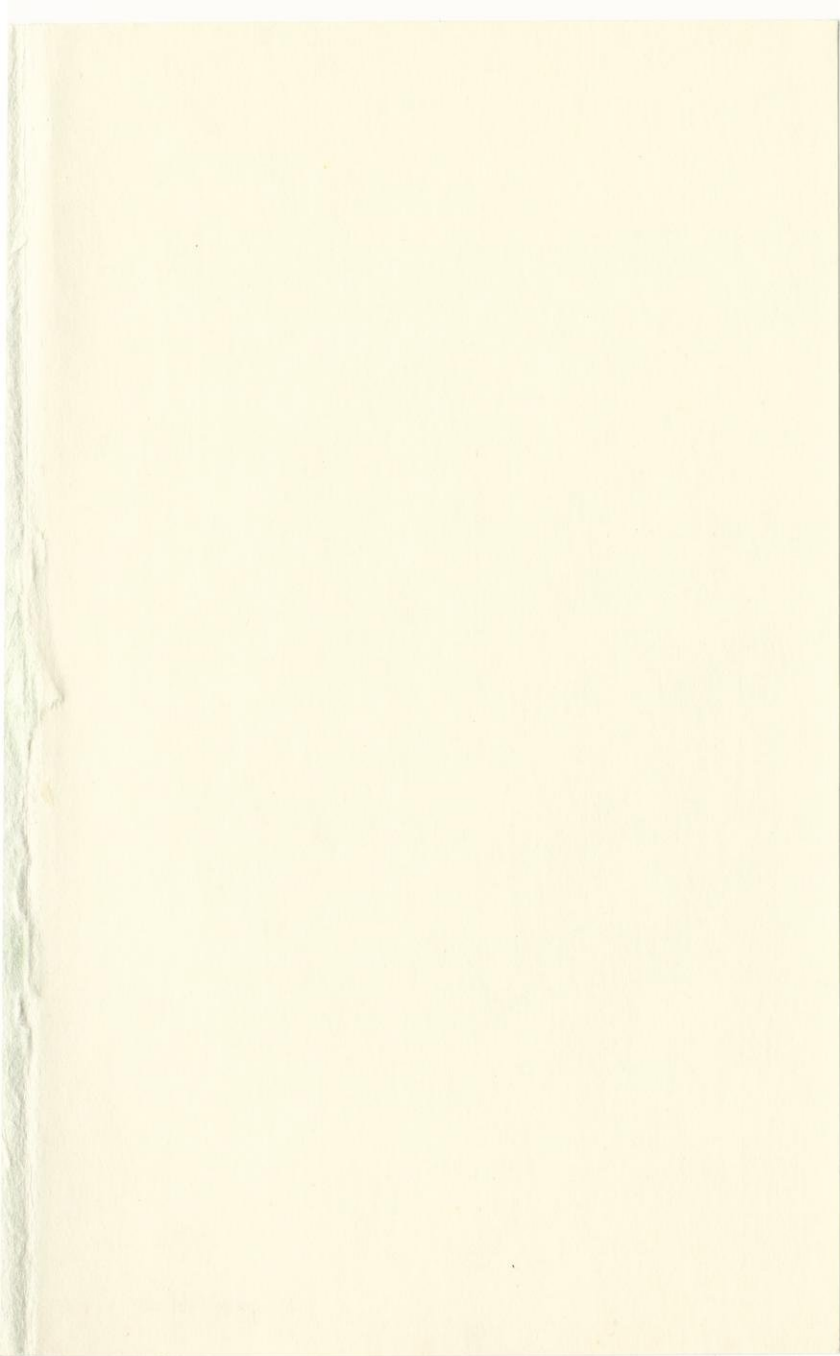
- Liberman, Methoden d. Wirtschaftslenkung im Sozialismus 688  
 Linhartová, Geschichten 141  
 Literaturunterricht, Reform 672  
 Lippe, Bürgerliche Subjektivität 749  
 Literatur und Literaturtheorie, hrsg. von Hohendahl u. P. Herminhouse 779  
 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel 881  
 Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1 654  
 Lorenz (Hrsg.), Umwälzung einer Gesellschaft 870  
 Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393  
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572  
 Lotman, Struktur d. künstler. Textes 582  
 Lukács, Heller, Márkus u. a., Individuum und Praxis 545  
 Luthardt (Hrsg.), Sozialdemokratische Arbeiterbewegung Band 1 923/Bd. 2 934  
 Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling 804  
 Majakowskij, Wie macht man Verse? 62  
 Malkowski, Was für ein Morgen 792  
 Mandel, Marxist. Wirtschaftstheorie, 2 Bände 595/96  
 Mandel, Der Spätkapitalismus 521  
 Marcuse, Versuch über die Befreiung 329  
 Marcuse, H., Konterrevolution u. Revolte 591  
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101  
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135  
 Marcuse, Theorie der Gesellschaft 300  
 Marcuse, Zeit-Messungen 770  
 Marx, Die Ethnologischen Exzerpthefte 800  
 Marxist. Rechtstheorie, Probleme der 729  
 Marx'sche Theorie, Aspekte, I 632  
 Marx'sche Theorie, Aspekte, II 633  
 Massing, Polit. Soziologie 724  
 Mattick, Spontaneität und Organisation 735  
 Mattick, Beiträge zur Kritik des Geldes 723  
 Matzner, J. (Hrsg.), Lehrstück Lukács 554  
 Mayer, H., Anmerkungen zu Brecht 143  
 Mayer, H., Anmerkungen zu Wagner 189  
 Mayer, H., Das Geschehen u. d. Schweigen 342  
 Mayer, H., Repräsentant u. Märtyrer 463  
 Mayer, H., Über Peter Huchel 647  
 Über Hans Mayer 887  
 Meier, Begriff 'Demokratie' 387  
 Meschkat/Negt, Gesellschaftsstrukturen 589  
 Michel, Sprachlose Intelligenz 270  
 Michels, Polit. Widerstand in den USA 719  
 Mitbestimmung, Kritik der 358  
 Mitscherlich, Krankheit als Konflikt I 164  
 Mitscherlich, Krankheit als Konflikt II 237  
 Mitscherlich, Unwirtlichkeit unserer Städte 123  
 Mitscherlich, Freiheit und Unfreiheit i. d. Krankheit 505  
 Mittelstraß, J. (Hrsg.) Methodologische Probleme 742  
 Monopol und Staat, hrsg. v. R. Ebbinghausen 674  
 Moral und Gesellschaft 290  
 Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419  
 Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375  
 Moser, Verstehen, Urteilen, Verurteilen 880  
 Most, Kapital und Arbeit 587  
 Müller, Die Verdrängung des Ornaments 829  
 Münchner Räterepublik 178  
 Mukařovský, Ästhetik 428  
 Mukařovský, Poetik 230  
 Napoleoni, Ökonom. Theorien 244  
 Napoleoni, Ricardo und Marx, hrsg. von Cristina Pennavaja 702  
 Negt/Kluge, Öffentlichkeit u. Erfahrung 639  
 Negt/Meschkat, Gesellschaftsstrukturen 589  
 Negt, Keine Demokratie 812  
 Neues Hörspiel O-Ton, hrsg. von K. Schöning 705  
 Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung 627  
 Neumann, Wirtschaft, Staat, Demokratie 892  
 Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97  
 Nossack, Das Testament 117  
 Nossack, Der Neugierige 45  
 Nossack, Der Untergang 19  
 Nossack, Pseudoautobiograph. Glossen 445  
 Über Hans Erich Nossack 406  
 Nyssen (Hrsg.), Polytechnik in der BRD? 573  
 Obaldia, Wind in den Zweigen 159  
 v. Oertzen, Die soz. Funktion des staatsrechtl. Positivismus 660  
 Oevermann, Sprache und soz. Herkunft 519  
 Offe, Strukturprobleme d. kapitalist. Staates 549  
 Offe, Berufsbildungsreform 761  
 Olson, Gedichte 112  
 Ostajen, Grotesken 202  
 Parker, Meine Sprache bin ich 728  
 Peripherer Kapitalismus, hrsg. von D. Senghaas 652  
 Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, hrsg. v. H. Hoffmann 718  
 Piscator, Theater der Auseinandersetzung 883  
 Piton, Anders leben 767  
 Piven/Cloward, Regulierung der Armut 872  
 Politik der Subjektivität, hrsg. von Michaela Wunderle  
 Politzer, Kritik der Grundlagen 893  
 Poulantzas, Die Krise 888



- Pozzoli, Rosa Luxemburg 710  
 Preuß, Legalität und Pluralismus 626  
 Price, Ein langes glückl. Leben 120  
 Probleme d. intern. Beziehungen 593  
 Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729  
 Probleme d. Sozialismus u. der Übergangsgesellschaften 640  
 Probleme einer materialist. Staatstheorie, hrsg. v. J. Hirsch 617  
 Projektarbeit als Lernprozeß 675  
 Prokop D., Massenkultur u. Spontaneität 679  
 Prokop U., Weiblicher Lebenszusammenhang 808  
 Pross, Bildungschancen v. Mädchen 319  
 Prüß, Kernforschungspolitik i. d. BRD 715  
 Przybós, Werkzeug aus Licht 908  
 Psychiatrie, Was ist . . . 708  
 Psychoanalyse als Sozialwissensch. 454  
 Psychoanalyse, Information über 648  
 Psychoanalyse d. weibl. Sexualität 697  
 Puls/Thompson u. a., Wahrnehmungsformen u. Protestverhalten 948  
 Queneau, Mein Freund Pierrot 76  
 Rajewsky, Arbeitskämpfrecht 361  
 Rammstedt, Soziale Bewegung 844  
 Reform d. Literaturunterrichts, hrsg. v. H. Brackert / W. Raitz 672  
 Reichert/Senn, Materialien zu Joyce »Ein Porträt d. Künstlers« 776  
 Restauration, Determinanten d. westdt. R. 575  
 Ritsert (Hrsg.), Zur Wissenschaftslogik 754  
 Ritter, Hegel u. d. Französ. Revolution 114  
 Ritter-Röhr, D. (Hrsg.) Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft 746  
 Rocker, Aus d. Memoiren eines dt. Anarchisten 711  
 Röheim, Psychoanalyse und Anthropologie 839  
 Rolshausen, Wissenschaft 703  
 Rossanda, Über Dialektik v. Kontinuität u. Bruch 687  
 Rossanda/Magri, Der lange Marsch 823  
 Rottleuthner (Hrsg.), Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729  
 Runge, Bottroper Protokolle 271  
 Runge, Frauen 359  
 Runge, Reise nach Rostock 479  
 Rüpke, Schwangerschaftsabbruch 815  
 Russell, Probleme d. Philosophie 207  
 Russell, Wege zur Freiheit 447  
 Sachs, Das Leiden Israels 51  
 Sandkühler, Praxis u. Geschichtsbewußtsein 529  
 Sarraute, Schweigen / Lüge 299  
 Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme d. Schule (Beispiel Odenwaldschule) 496  
 Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370  
 Schedler, Kindertheater 520  
 Scheufl/Schmidt jr., Eine Subgeschichte d. Films, 2 Bände 471  
 Schklowskij, Schriften zum Film 174  
 Schklowskij, Zoo 130  
 Schläffer, Der Bürger als Held 624  
 Schläffer, Studien zum ästhetischen Historismus 756  
 Schmidt, Ordnungsfaktor 487  
 Schmitt, Der Streit mit Georg Lukács 579  
 Schmitt, Expressionismus-Debatte 646  
 Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296  
 Schnurre, Kassiber / Neue Gedichte 94  
 Scholem, Judentum 414  
 Schoch, Vorarbeiten 985  
 Schram, Die perman. Revolution i. China 151  
 Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298  
 Schule und Staat im 18. u. 19. Jh., hrsg. v. K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer 694  
 Schwarzer (Hrsg.), Frauenarbeit - Frauenbefreiung 637  
 Sechehayé, Tagebuch einer Schizophrenen 613  
 Segmente der Unterhaltungsindustrie 651  
 Senghaas, Rüstung und Materialismus 498  
 Senghaas, Weltwirtschaftsordnung 856  
 Setzer, Wahlsystem in England 664  
 Shaw, Caesar und Cleopatra 102  
 Shaw, Der Katechismus d. Umstürzlers 75  
 Siegert, Strukturbedingungen 882  
 Soboul, Französische Revolution 960  
 Söll/du Bois-Reymond, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681  
 Sohn-Rethel, Geistige u. körperl. Arbeit 555  
 Sohn-Rethel, Ökonomie u. Klassenstruktur d. dt. Faschismus 630  
 Sohn-Rethel, Warenform und Denkform 904  
 Sozialistische Realismuskonzeptionen 701  
 Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychotherapie 738  
 Spiegel (Hrsg.), Kirche u. Klassenbindung 709  
 Sraffa, Warenproduktion 780  
 Starnberger Studien 1 877  
 Starnberger Studien 2 963  
 Sternberger, Bürger 224  
 Straschek, Handbuch wider das Kino 446  
 Streik, Theorie und Praxis 385  
 Strindberg, Ein Traumspiel 25  
 Struck, Klassenliebe 629  
 Sweezy, Theorie d. kapitalist. Entwicklung 433  
 Sweezy/Huberman, Sozialismus in Kuba 426  
 Szondi, Über eine freie Universität 620  
 Szondi, Hölderlin-Studien 379  
 Szondi, Theorie d. mod. Dramas 27

- Tagträume vom aufrechten Gang, hrsg. von  
 Arno Münster 920  
 Tardieu, Imaginäres Museum 131  
 Technologie und Kapital 598  
 Teige, Liquidierung der ›Kunst‹ 278  
 Tibi, Militär u. Sozialismus i. d. Dritten Welt  
 631  
 Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter  
 Benjamins 644  
 ›Theorie der Avantgarde‹ hrsg. v. W. Martin  
 Lüdke 825  
 Tohidipur (Hrsg.), Verfassung 822  
 Tohidipur (Hrsg.) Der bürgerliche Rechtsstaat  
 901  
 Toleranz, Kritik der reinen 181  
 Toulmin, Voraussicht u. Verstehen 292  
 Tumler, Nachprüfung eines Abschieds 57  
 Tynjanov, Literar. Kunstmittel 197  
 Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über  
 Kitsch u. Kolportage 622  
 Ueding, (Hrsg.), Literatur ist Utopie 935  
 Uspenskij, Poetik der Komposition 673  
 Volmerg, Identität und Arbeitserfahrung  
 941  
 Vossler, Revolution von 1848 210  
 Vyskočil, Knochen 211  
 Walser, Abstecher / Zimmerschlacht 205  
 Walser, Heimatkunde 269  
 Walser, Der Schwarze Schwan 90  
 Walser, Die Gallistl'sche Krankheit 689  
 Walser, Eiche und Angora 16  
 Walser, Ein Flugzeug über d. Haus 30  
 Walser, Kinderspiel 400  
 Walser, Leseerfahrungen 109  
 Walser, Lügengeschichten 81  
 Walser, Überlebensgroß Herr Krott 55  
 Walser, Wie u. wovon handelt Literatur 642  
 Walser, Sauspiel mit Materialien, hrsg. von  
 Werner Brändle 913  
 Walser, Wer ist ein Schriftsteller? 959  
 Über Martin Walser 407  
 Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708  
 Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschan-  
 cen in der BRD 601  
 Weber, Betty N., Brechts ›Kreidekreis‹ 928  
 Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissen-  
 schaft 650  
 Weil, Simone, Fabrikstagebuch 940  
 Weiss, Abschied von den Eltern 85  
 Weiss, Stücke I 833  
 Weiss, Stücke II 910  
 Weiss, Fluchtpunkt 125  
 Weiss, Gesang v. Lusitanischen Popanz 700  
 Weiss, Gespräch d. drei Gehenden 7  
 Weiss, Jean Paul Marat 68  
 Materialien zu ›Marat/Sade‹ 232  
 Weiss, Rapporte 2 444  
 Weiss, Schatten des Körpers 53  
 Über Peter Weiss 408  
 Weiss, Alexander, Bericht aus der Klinik 889  
 Wellek, Konfrontationen 82  
 Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs  
 848  
 Wellmer, Gesellschaftstheorie 335  
 Wesker, Die Freunde 420  
 Wesker, Die Küche 542  
 Wesker, Trilogie 215  
 Winckler, Studie z. gesellsch. Funktion fa-  
 schist. Sprache 417  
 Winckler, Kulturwarenproduktion / Aufsätze  
 z. Literatur- u. Sprachsoziologie 628  
 Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562  
 Witte (Hrsg.), Theorie des Kinos 557  
 Wittgenstein, Tractatus 12  
 Wolf, Danke schön 331  
 Wolf, Fortsetzung des Berichts 378  
 Wolf, mein Famili 512  
 Wolf, Pilzer und Pelzer 234  
 Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q. 811  
 Wolf, Die Gefährlichkeit 845  
 Über Ror Wolf 559  
 Wolff/Moore/Marcuse, Kritik d. reinen Tole-  
 ranz 181  
 Wuthenow, Muse, Maske, Meduse 897  
 Zima, Kritik der Literatursoziologie 857  
 Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur 885  
 Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaf-  
 ten 816





ISBN 3-518-10989-8 <800>

I. P. ...  
Brooklyn, N.Y. ...  
000