

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

SECTIO SCIENTIARUM PHILOLOGIAE GERMANICAE
1961

NÉMET IRODALOM

DEUTSCHE LITERATUR
I.

SZEGED
1961



ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS

SECTIO SCIENTIARUM PHILOLOGIAE GERMANICAE

1961

NÉMET IRODALOM

DEUTSCHE LITERATUR

I.

SZEGED

1961

Szerkeszti
HALÁSZ ELŐD

Kiadja
A SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KARA

RUDOLF BRAUNBURG, EIN NEUER DEUTSCHER SCHRIFTSTELLER

Es ist immer ein seltsames Gefühl, das Buch eines uns noch unbekanntem Schriftstellers in die Hand zu nehmen und darüber zu urteilen. Rudolf Braunburgs¹ Namen hatte ich früher nicht gehört, erst vor einigen Monaten fand ich gleich zwei seiner Bücher, die Erstlinge des Autors: „*Dem Himmel näher als der Erde*“ und „*Kraniche am Kebnekaise*“. Aus den knappen Worten des Klappentextes ist nur zu entnehmen, daß Braunburg zu der jüngeren Schriftstellergeneration zählt und das Manuskript seines ersten Romans, den er als Sechzehnjähriger geschrieben hatte, bei einer Bombardierung vernichtet worden ist. Im Klappentext des 1959 erschienenen zweiten Romans meint Hans Reimann² über das erste Werk daß *er es mit einer goldenen Medaille auszeichnen würde*.

Ist das in diesem Fall wichtig, daß „*Dem Himmel näher als der Erde*“ und „*Kraniche am Kebnekaise*“ Erstlinge sind? Ja, weil man zunächst gar nicht glauben will, die beiden Romane seien Erstlinge. Stellt sich doch Rudolf Braunburg in diesen beiden Romanen mit gereifter Kunst seinen Lesern vor, schlägt er doch unverkennbar individuelle Töne an, obwohl er formal keine neuen Wege beschreitet und sich eng an die literarische Tradition hält. Das bedeutet freilich nicht, seine Mittel seien nicht modern, er verwendet den Simultaneismus eines Jules Romains³ oder eines John Dos Passos⁴ und den „monologue intérieur“ eines James Joyce⁵ ebenso wie die Methoden des Realismus.

Zwischen beiden Romanen gibt es — trotz Ähnlichkeit der Schilderung und der Methoden — einen sofort ins Auge fallenden Unterschied, und darin zeichnet sich offensichtlich der Entwicklungsweg des Schriftstellers ab. Der Roman „*Dem Himmel näher als der Erde*“ weicht der weltanschaulichen Stel-

¹ Rudolf Braunburg, eigtl. Rudi Braunburg, westdeutscher Schriftsteller, geb. 1924, lebt in Hamburg. Seine beiden Romane erschienen 1957 und 1959 bei Marion von Schröder Verlag, Hamburg.

² Hans Reimann, westdeutscher Schriftsteller und Kritiker, geb. 1889, lebt in Hamburg-Schmalenbeck.

³ Jules Romains, eigtl. Louis Farigoule, geb. 1895, französischer Lyriker, Dramatiker und Romancier. Seine berühmte Roman-Serie ist „*Les hommes de bonne volonté*“.

⁴ John Roderigo Dos Passos (1896—1947), amerikanischer Romancier. Seine wichtigsten Romane sind „*The 42nd Parallel*“ (1919) und „*Manhattan Transfer*“ (1925).

⁵ James Joyce (1892—1941), englischer Romancier und Lyriker. Seine wichtigsten Werke sind „*Dubliners*“ (1914), „*Portrait of an Artist as a Young Man*“ (1916), „*Ulysses*“ (1922), „*Finnegan's Wake*“ (1939).

lungnahme aus, der zwei Jahre später entstandene „*Kraniche am Kebnekaise*“ stellt eine weltanschauliche Frage in den Mittelpunkt und spricht über Kriegsverantwortung, über Schuldbewußtsein des humanistischen Bürgers, über das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft.

„*Dem Himmel näher als der Erde*“ ist ein eigentümliches Werk. Es wird darin mit der Sachlichkeit einer Chronik über die Fahrten eines Flugkapitäns berichtet, der meist zwischen Hamburg und New York, den irischen Flughafen Shannon und den neufundländischen Gander berührend, pendelt, und sich bei seinen Motoren und Instrumenten am wohlsten fühlt, weil — wie er sagt — „*die beste Erzieherin die Maschine ist.*“ „*Die Maschine ist eine harte Lehrerin,* — spricht er weiter, — *aber eine notwendige. Eine verdammt notwendige in einer Welt der Láschheit und Gleichgültigkeit...*“ Andererseits zeigt der Autor mit den Mitteln psychologischer Analyse, wie der Flugkapitán, Thomas Wagner, der jede menschliche Verbindung kühl und überlegen von sich hielt und auch vor jedem Anschein des Sentimentalismus Angst hatte, auftaut und im edelsten Sinne menschlich wird, als er die wahre Liebe kennenlernt.

Der Ausdruck „*wahre Liebe*“ wirkt in diesem Fall freilich besonders banal, weil hier über Liebe im alltäglichen Sinne kein Wort fällt, nähert sich doch Wagner der vierzig, Angela Hórsching aber, mit ihren langen schwarzen Zöpfen und engelhafter Unschuld, ist kaum mehr als dreizehn. Wie dieses deutsche Waisenkind dann inmitten der Weltstadt unerwartet in Wagners Leben auftaucht, das klingt wie im Märchen.

Unwillkürlich denkt man beim Lesen dieses Buches an den französischen Romancier *Alain-Fournier*,⁶ weil sein berühmter Roman auch die Nostalgie, die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren ausdrückt. Vor etwa fünfundzwanzig Jahren schrieb Antal Szerb über Alain-Fourniers Roman, „*Le grand Meaulnes*“, folgendes: „*Alain-Fournier schrieb den Roman, den die deutsche Romantik schreiben wollte, aber nicht schreiben konnte, weil ihr zwar gegeben ward empfindlich zu sein, ihr aber die Gabe der epischen Form abging; Heinrich von Ofterdingen,⁹ Novalis' Roman der blauen Blume, ist in sich unverständliches Fragment geblieben.*“¹⁰ „*Dem Himmel näher als der Erde*“ ist nun vielleicht der deutsche Roman, den die Romantik nicht schaffen konnte, und erst jetzt, anderthalb Jahrhunderte nach Novalis' Tod, ist er entstanden, immerhin so, wie er nur im sechsten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entstehen konnte, weil New York den Hintergrund abgibt, dieses gigantische Dickicht aus Stein und Eisen, wo acht Millionen leben, „*zusammengehäuft auf 311 Quadratmeilen, mit einem Wasserverbrauch von einer Billion Gallonen pro Tag und tausend Operationen pro Monat in einer einzigen Klinik.*“¹¹

Wie Meaulnes, Alain-Fourniers Held, nach dem großen Abenteuer verlangt, so sucht Thomas Wagner das Asyl, wo er rasten und sich zu Hause

⁶ Rudolf Braunburg: *Dem Himmel näher als der Erde*. Hamburg, 1957. Seite 46.

⁷ s.: Fußnote 6.

⁸ Alain-Fournier, eigtl. Henri Alban Fournier (1886—1914), französischer Romancier und Lyriker. Sein Roman, „*Le Grand Meaulnes*“, erschien 1913.

⁹ Novalis, eigtl. Friedrich Leopold von Hardenberg (1772—1801), einer der größten Dichter der deutschen Frühromantik. Sein Roman, „*Heinrich von Ofterdingen*“, erschien 1802.

¹⁰ Antal Szerb: *A világirodalom története* (Geschichte der Weltliteratur). Budapest, 1935. Bd. III. Seite 180.

¹¹ Rudolf Braunburg: *Dem Himmel näher als der Erde*. Hamburg, 1957. Seite 5.

fühlen kann. Und Angela, deren Name auch symbolisch ist, wie der Schriftsteller es mehrmals erwähnt, bedeutet dieses Asyl für den weitgereisten Flugkapitän. Angela, das engelhaft reine Mädchen, das für Bäume und Blumen, Eichhörnchen und Vögel schwärmt, sehnt sich aus der New Yorker Menschenmasse mit unaufhörlicher Nostalgie nach Calw, der württembergischen Kleinstadt, wo sie die ersten zwölf Jahre ihres Lebens verbrachte und wohin sie nie mehr zurückkehren kann. Für sie bedeutet Thomas die Erfüllung des Wunders, immer und immer kehrt er zu ihr aus den Wolken zurück. Er ist der einzige, der diese einsame Seele versteht. Unter den hypermodernen amerikanischen Schulkameradinnen fühlt sie sich fremd, bei Wagner aber geborgen, obwohl eigentlich auch er durch seinen Beruf hypermodern denken sollte und unter gewissen Umständen auch so denkt.

Kapitän Wagner führt eine seltsame, nur in der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts vorstellbare Lebensweise. Er wohnt in Blankenese, bei Hamburg, wenn er gerade zu Hause ist, den größeren Teil seines Lebens verbringt er jedoch im Flugzeug oder in verschiedenen Großstädten der Welt, während der kurzen knappen Pausen zwischen den Flügen. Er kennt die Flughäfen der Weltstädte so gut wie der Durchschnittsmensch die Straßen in der Umgebung seiner Wohnung kennt. Er weiß genau, wie man im Pariser Flughafenrestaurant speisen kann, ob der Gin in Kairo besser schmeckt als in Frankfurt der Cocktail, kennt die Stimme des diensttuenden Angestellten in der meteorologischen Station Shannon, weiß, wieviel Baumgruppen es in der Nähe des Rollfeldes zu Gander gibt. Er liebt seine Maschine, kennt alle ihre Bestandteile, und während seine Hände sicher die brausenden Motoren über die unendlichen Wogen des Atlantischen Ozeans steuern, hat er Muße, sich an der Natur zu ergötzen, — die sich mit den Augen des Fliegers ganz anders als von der Erde aus ansieht, — an den launenhaften Wolken, die ihm die Aussicht nach unten versperren, an den funkelnden Sonnenstrahlen, an dem wundervollen Panorama des Nordlichtes über den Eisbergen Grönlands und an den weißen Kondenzstreifen, die seine Maschine bei klarem Wetter an das blaue Himmelgewölbe zeichnet.

Für Thomas Wagner ist der Raum als Schranke fast aufgehoben, weil er die Möglichkeit hat, während seiner knappen Freizeit das langsame Erwachen des Frühlings auch auf den Zitronenbäumen in Fiesole zu beobachten, auf den südamerikanischen Pampas herumzuirren, oder aber — später für Angela — in der schwäbischen Kleinstadt Claw den eigentümlichen Brückenbogen, die Umgebung der Stadt zu zeichnen und Hermann Hesses¹² Geburtshaus aufzusuchen.

Damit erreichen wir einen wichtigen Punkt. Einige bedeutende Romanciers des zwanzigsten Jahrhunderts, Proust,¹³ Joyce, Woolf,¹⁴ usw., versuchen die Probleme der Zeit als philosophischer Kategorie zu lösen. Die Relativität des Raumes wurde jedoch viel weniger behandelt, — es sei denn, daß man

¹² Hermann Hesse, deutscher Lyriker und Romancier, geb. 1877 in Calw, lebt in der Schweiz.

¹³ Marcel Proust (1871—1922), französischer Romancier. Verfasser der berühmten Roman-Serie „A la recherche du temps perdu“.

¹⁴ Virginia Woolf (1882—1941), englische Schriftstellerin. Ihre wichtigsten Romane sind „Mrs. Dalloway“ (1925), „Orlando“ (1928), „The Waves“ (1931), „The Years“ (1937).

an einen allerneusten Versuch, die Tetralogie von *Lawrence Durrel*¹⁵ denkt, — und auch die vereinzelt Experimente beschränken sich auf die phantastische Literatur. Bei einem *H. G. Wells*¹⁶ oder einem *Willy Gail*¹⁷ fallen die Schranken des Raumes technisch-tatsächlich, Braunburg stößt weiter vor und beginnt, sich mit der Problematik der Relativität des Raumes als philosophischer Kategorie auseinanderzusetzen, ohne dabei das Gebiet des Realen zu verlassen und ins Phantastische abzugleiten. Die meisten Kunstwerke in dieser Richtung — daß man sich heute, zur Zeit des Weltraumfluges, damit beschäftigt, liegt auf der Hand — erfassen nämlich nur die phantastische und nicht die philosophische Seite des Problems.

Von diesem Standpunkt aus ist sehr interessant, daß fast keine Beschränkung des Raumes für Wagner besteht. Als erste Konsequenz ergibt sich für den Autor, daß sein Held *als ein sehr einsamer Mensch ohne dauerhafte menschliche Verbindungen lebt*. Er fühlt seine Einsamkeit so lange als Belastung, bis er Angelas Bekanntschaft macht, aber auch das währt nur ein Jahr. nach dem Tode des Mädchens bleibt Wagner wieder allein.

Bei der Schilderung der Umstände von Angelas Tod hätte der Schriftsteller sehr leicht auf den Boden des Sentimentalismus abgleiten können. Welche rührseligen Szenen hätten sich ergeben können, als Wagner in Harrys Schenke eintritt, den langen Kasten, der Angelas Haar birgt, unter dem Arm geklemmt, und immer wieder aufs neue denselben Jazz auf dem Wurlitzer spielt, den sie in dem kleinen Restaurant an der Landstraße, in der Nähe von *Stillwater Lake*, vernommen hatten; aber in den klaren, sachlichen Sätzen des Autors gibt es keine Spur von Gefühlsduselei, und Thomas Wagners hilflosen, verkrampften Schmerz empfindet man eben deshalb so tief und aufrichtig, weil kein konventioneller Ausbruch erfolgt.

Mit der romantischen Geschichte stehen die Kapitel, die die Vorgänge eines Fluges enthalten, in scheinbarem Gegensatz, letzten Endes aber dennoch in merkwürdiger Harmonie. Präzis und doch schwungvoll beschreibt er alle Einzelheiten der Maschine, den Augenblick des Startes, als der Kapitän sich dessen bewußt wird, welche gewaltige Verantwortung für das Leben und Sicherheit der Fluggäste und des Personals auf ihm lastet, daß von seinen richtigen oder falschen Entschlüssen die sichere, bequeme Reise oder der schreckliche Tod dieser „kleinen Welt“ abhängt.

Braunburgs Stil ist überwältigend reich und vielseitig. New Yorks bewegtes und flutendes Leben beschreibt er mit Dos Passos'scher Technik. Es ist kein Zufall, daß er sich bei einer solchen Szene auf den amerikanischen Schriftsteller bezieht; den Leser erinnern diese Seiten tatsächlich an „*Manhattan Transfer*“ oder „*The 42nd Parallel*“.¹⁸ Mit der Schilderung der Gedanken, die während der Führung des Flugzeuges durch Wagners Kopf gehen und um Angela kreisen, folgt er den Methoden von Joyce. Die warmen Farben des

¹⁵ Lawrence Durrel, amerikanischer Romancier. Die erwähnte Tetralogie ist „*Justine*“.

¹⁶ Herbert George Wells (1866—1946), englischer Romancier und Soziologe. Autor auch mehrerer phantastischer Romane, u. a. „*The Invisible Man*“ (1897), „*The War of the Worlds*“ (1898), „*The First Man in the Moon*“ (1901), „*Men Like Gods*“ (1923), usw.

¹⁷ Otto Willi Gail, deutscher Schriftsteller. Sein Roman für die Jugend, „*Reise auf der Mondrakete*“, erschien 1923, im selben Jahre in ungarischer Übersetzung.

¹⁸ s.: Fußnote 4.

Urlaubs in Calw und des Ausflugs um den Stillwater Lake rufen die innigsten Stellen der deutschen „Heimatkunst“¹⁹ ins Gedächtnis. Bei den Nachtszenen im Existenzialistenkeller macht sich Braunburgs trockener Humor geltend.

Besonders lebendig und farbenreich sind die Teile, die sich mit Wagners Flugreisen beschäftigen. Hier zeigt sich die Fähigkeit des Verfassers, auch die scheinbar trockensten Beschreibungen mit dichterischem Schwung zu gestalten. Die Führung eines Flugzeuges ist eigentlich ein streng technisches Problem, wieviel Poesie steckt dennoch in Braunburgs Schilderungen. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist dafür der Abschnitt, der uns den Augenblick des Startes erleben läßt:

„Deine Füße stemmen sich also in die Seitensteuer; deine Hände legen sich über die Knöpfe des Gashebels, an deren fernem Ende vor den Drosselkappen die Energien angesammelt und aufgestaut liegen, die sogleich die friedlich im Frühlingswind wiegende Maschine in ein fauchendes, flammenspeiendes Ungeheuer verwandeln werden. Du schiebst langsam und zügig die Gashebel vor bis zum Anschlag, eine Bewegung, die weniger Kraft erfordert als das Beiseiteschieben eines Lexikons auf dem Schreibtisch; und aufheulen und donnern die vier Lader, die viermal drei Turbinen, die viermal vier Zylindersterne, blaue Flammen zucken aus den Rohren, du stürmst, stürzt, braust, blitzt auf der Betonbahn entlang, vorbei an Farbenstreifen und Lichtmarken, an Hallendach und aufgeschrecktem Möwenschwarm, die Beschleunigung preßt dich in den Polstersitz; du spürst, wie sich durch sie riesige Kräfte in den tragenden Teilen ansammeln, wie sich die Trägheit und Schwere von sechzig Tonnen Metall in Sturm und Drang und Leichtigkeit verwandeln; ein unbennbares Etwas spricht aus dem Innersten der Maschine, aus ihrem tiefsten Geheimnis zu dir, ein Etwas, so magisch wie das Zusammenrollen eines Rosenblütenblattes im ersten Herbstabendhauch, so unbegreifbar wie das Huschen eines unhörbaren Wortes über die Lippen der Geliebten, so unberechenbar wie der Taumelflug eines Schmetterlings; noch saugt die Erde dich an sich, noch rast die Maschine, mit kurzen, heftigen, widerwilligen Stößen im Fahrwerk federnd, über Beton und Bremsspur, über Öllache und Vogelfeder, dann richtet sie sich auf in den federnden Beinen des Fahrwerks, als stellte sie sich gleichsam auf die Zehenspitzen, und du, mit einer lächerlich geringfügigen Bewegung, nimmst die Steuersäule ein paar Zentimeter dichter heran, und fort fällt die Erde ins Dunkel, Wolkenhelle und Sonnenglut stürzen in die Scheiben; du fliegst.“²⁰

Die Dialoge im Roman sind anschaulich und charakteristisch. Die anmutige und naive Persönlichkeit Angelas färbt er ausgezeichnet damit, daß dieses Schulmädchen, das durch zeitigen Verlust der Eltern und durch schwere Krankheit frühreif geworden ist, manchmal Bemerkungen wie eine Erwachsene macht,

¹⁹ Das Schlagwort „Heimatkunst“ ist im Jahre 1900 durch die Zeitschrift „Heimat“ propagiert worden. Hauptpunkte des Programmes der „Heimatkunst“ waren Kampf gegen die „Vorherrschaft Berlins“, Opposition gegen die Entwicklung des modernen Geisteslebens, Betonung des Wertes provinzieller und stammlicher Sonderart. Als Repräsentanten der „Heimatkunst“ wurden Keller, Raabe und Hebbel gefeiert, was nicht ohne verengende und verkleinernde Sehweise möglich war. (Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von Paul Merker und Wolfgang Stämmeler. Berlin, 1925/26. Erster Band. Seite 477.)

²⁰ Rudolf Braunburg: Dem Himmel näher als der Erde. Hamburg, 1957. Seite 166–167.

doch im Grunde genommen immer wie ein Kind reagiert. Aus jedem Wort der Joe, der treuen, heimlich in Wagner verliebten Sekretärin des schreibenden Flugkapitäns, ist die besorgte Zuneigung zu spüren. Angelas Großvater, der ehemalige Kirchendiener, spricht so bunt und interessant über Glocken, wie es nur der kann, der in ihrer Welt aufwuchs. Wagner hat die eigenartige Angewohnheit, den Satz des anderen im Gespräch fast wörtlich zu wiederholen. Damit identifiziert er sich sichtbar mit dem Partner, bleibt aber immer ein wenig, verhalten. Er ähnelt einem Vater, der mit seinem Kind spricht, und sich einerseits an dessen aufgeweckten Gedanken freut, andererseits es aber doch noch nicht für erwachsen nimmt. Dieses Verhalten befähigt ihn ganz besonders, Angelas Vertrauen zu gewinnen. Eine solche Anpassungsfähigkeit scheint auch aus dem Grunde interessant zu sein, weil Wagner in vielerlei Hinsicht mit dem Autor identisch ist: Braunburg ist Flugkapitän wie sein Held, ferner lassen Wagners Beziehung zu den anderen Gestalten — und das ist sehr wichtig — die Absichten des Verfassers erkennen; aber auch aus den autobiographischen Elementen ergibt sich die Identität des Autors mit dem Helden.

Auch im Roman „*Kraniche am Kebnekaise*“²¹ sind viele selbstbiographische Züge zu entdecken. In *Robert Schwaneweber, dem Helden des zweiten Romans können wir viele Ähnlichkeiten mit Thomas Wagner bemerken*. Auch Schwaneweber ist ein einsamer Mensch, vielleicht noch einsamer als Wagner. Seine Naturschwärmerei, jene fast wahnsinnige Sehnsucht, die ihn auch sein Leben aufs Spiel zu setzen treibt, um den einsamen, bisher von keinem Menschen gesehenen, nördlichen Standort der Kraniche aufzusuchen, scheint eine rauhere, männliche Variation von Angela Hörschings Naturanbetung zu sein.

Schwanewebers Einsamkeit entspringt aber nicht nur seiner Persönlichkeit. Seine Zurückgezogenheit, sein Sichabsondern vergrößert sich ins Pathologische durch *sein Schuldbewußtsein, das darin wurzelt, daß er während des zweiten Weltkrieges bei der Luftwaffe diente* und sich für die Verwüstung eines holländischen Dorfes, für den Tod von Frauen und Kindern verantwortlich fühlt. Auch die Neigung zu den Kranichen hat eine symbolische Bedeutung, die man dann erst völlig versteht, wenn in Schwanewebers Gedanken, der sich am Fuße der Kebnekaise krank, müde, aber entschlossen gen Norden schleppt, die Zeilen der Schiller'schen Ballade auftauchen:

„*Sieht man in schwärzlichtem Gewimmel
Ein Kranichheer vorüberziehn.*“²²

In Schillers Ballade überführen die Kraniche die Mörder des Sängers, Schwaneweber fühlt, daß ihn der Anblick der Kraniche, die auf ihrem Standort von Menschen fast noch nie beobachtet wurden, vielleicht vom Schuldbewußtsein erlösen könnte.

„*Kraniche am Kebnekaise*“ hat eigentlich eine Rahmenhandlung. Hartnäckig schreitet ein Mann in Lappland, am Fuße des Kebnekaise nordwärts, um die Kraniche aufzusuchen, die er bisher nur fliegend auf dem Wege zu ihren geheimnisvollen Lagern sah. Über seine dreitägige Wanderung berichtet uns der Verfasser. Zwischen wachsender Müdigkeit, zwischen den Anfällen des sich verstärkenden Fiebers ziehen vor den Augen des Wanderers die Ereig-

²¹ Kebnekaise, der höchste Berg Schwedens, ist 2133 Meter hoch.

²² Friedrich Schiller: Die Kraniche des Ibykus.

nisse seines Lebens vorüber, die ihn hier in die nördlichste Ecke Schwedens, in die Nähe des Todes gebracht haben.

Wir sehen den ehemaligen Fliegergefreiten, der aus amerikanischer Gefangenschaft zurückkehrt und versucht, sich von der Furcht und dem Schuldgefühl zu befreien und sein altes Ich, den jungen Mann, der noch an die Welt und an die Menschen glaubte, zu finden. Das Mädchen Claire ist von ähnlichen Gedanken gequält. Die Erinnerung an ihre Schwesternzeit im polnischen Krankenhaus, wo sie miterleben mußte, wie man die Geburt polnischer Kinder verhinderte, peinigt sie in solchem Maße, das sie unfähig ist, Kinder zu unterrichten und nur Privatstudien für Erwachsene gibt.

Das Mädchen begründet mit schwerer Arbeit ihre bescheidene Existenz, der Mann kann indessen seinen Platz im Leben nicht finden. Die Furcht, daß die Menschen nicht genug aus den Leiden des Krieges lernten, die Verzweiflung, daß sie kaum die Verantwortung für die angerichteten Qualen fühlen, machen ihm die Aufnahme einer dauerhaften Tätigkeit unmöglich. Er gelangt in ein Kameradschaftstreffen und erfährt betroffen, daß sich die anderen wegen der Verwüstungen auf Befehle berufen und sich vor ihrem Gewissen freigesprochen haben. Ihn schlug das Gespräch mit einem würdevollen Herren völlig nieder, der seine Traurigkeit mißverstehet und ihn damit aufzumuntern denkt: *„Aha, auch einer mit altem Jägerblut in den Adern! Fühlt sich erst wieder wohl, wenn er einen Fallschirm unter seinem Hintern hat, wie? Abwarten, junger Freund, kommt alles wieder!“*²³

Er findet die Ruhe weder in Holland, wo er wegen seiner Hilfsbereitschaft beim Wiederaufbau fast ausgelacht wird, noch auf Sizilien und in Paris, wo er seine Jugenderinnerungen sucht, noch in Stockholm, wo er mit Claire hinfährt.

Seine Schwester, zu der er auf seinen Erlösung suchenden Wanderungen gelangt, macht ihm Vorwürfe: *„Du rennst durch die Welt und jammert über ihre Schlechtigkeit, rührst aber keinen Finger, sie zu bessern.“*²⁴ Schwaneweber glaubt aber nicht daran, daß der Weg zur Verbesserung des menschlichen Schicksals über soziale Wohlfahrtsmaßnahmen und Hilfsaktionen führen würde. Sein Freund, in dessen Zeitung er bisher einige Artikel veröffentlichten konnte, fordert ihn auf, den Ton seiner Abhandlungen zu verändern, weil, wie er meint, die Menschen an den Schrecken der Vergangenheit kein Interesse hätten.

Schwaneber zieht allein nordwärts, nachdem er auch mit Claire gebrochen hatte, aber auch jetzt hindern ihn an der Weiterreise verschiedene Ereignisse. Das wichtigste darunter ist, daß er das Leben eines zweijährigen schwedischen Kindes rettet.

Nun ist der Leser aber an einem Punkt angelangt, wo er einen Bruch in der Linienführung spürt. Mit der Rettung eines Kinderlebens nämlich wäre eigentlich die Schuld, die auf dem Helden des Romans für den Tod der holländischen Kinder lastet, moralisch ausgeglichen. Es wäre jetzt nur ganz natürlich, wenn es auch Schwaneber so empfände, und damit wäre eigentlich eine günstige Lösung des Konflikts erreicht. Trotzdem faßt Schwaneber das nur als eine Behinderung auf seinem Wege zu den Kranichen auf.

²³ Rudolf Braunburg: Kraniche am Kebnekaise. Hamburg, 1959 Seite 58.

²⁴ Rudolf Braunburg. Kraniche am Kebnekaise. Hamburg, 1959, Seite 155.

Der Verfasser kann aber den ersten Weg nicht wählen, weil er ja sonst das Kranichensymbol, welches doch schließlich den Rahmen zu der ganzen Geschichte abgibt, nicht weiterführen könnte. Deshalb geht Schwaneweber weiter, kümmert sich nicht darum, daß seine Lebensmittel zur Neige gehen, seine wunden Füße ihn immer schwerer vorwärts schleppen, bis er schließlich zusammenbricht und in halber Ohnmacht seine Phantasie ihm die vergebens gesuchten Kraniche vorzaubert. Man kann sich aber von dem Gedanken nicht freimachen, daß dieser Abschluß viel weniger überzeugend sei als der sich bei der Rettung des Kindes anbietende. Der Bruch besteht also darin, daß sich die Lösung des moralischen Problems und des Schicksals des Helden, die doch übereinstimmen sollten, schließlich doch nicht gleichen. Die Durchführung des Kranichensymbols hängt aber mit der Komposition so eng zusammen, daß der Verfasser dieses Symbol nicht aufgeben kann. Dieser Widerspruch zwischen Komposition und Grundgedanken schwächt die Überzeugungskraft jener moralischen Tendenz, die in sieben Achtern des Romans konsequent durchgeführt worden ist.

Schwaneweber stirbt letzten Endes nicht. Er wird gefunden, zum Krankenhaus gebracht, und dort läßt ihn das Mitleid einer deutschen Schwester erkennen, daß man durch die Absonderung von den Menschen das Problem „des Elends in der Welt“ nicht lösen kann. Der Roman schließt mit dieser Erkenntnis. Wir wissen nicht, wie das zukünftige Schicksal des Helden verläuft, aber man fühlt, daß es nur durch Eingliederung in die menschliche Gemeinschaft Erfüllung finden kann.

Die Komposition des Romans durchbricht die zeitlichen Schranken. Diese Kompositionskunst folgt den Spuren von Joyce und Woolf, in der Rahmenerzählung sieht man den sich am Fuße des Kebnekaise schleppenden Schwaneweber, zwischendurch kreisen seine Gedanken manchmal um das Nikolausfest des holländischen Dorfes, oder um die sizilianische Ruinenstadt, um den Pariser Montmartre, um das vornehme Stockholmer Hotel. Die Sprache ist auffallend reich an Adjektiven und Bildern.

„Dem Himmel näher als der Erde“ übertrifft den anderen Roman in der konsequenten Durchführung der Komposition und in der lyrischen Schönheit des Details, „Kraniche am Kebnekaise“ bedeutet aber mit seiner ausgedehnteren Problematik und dem moralischen Verantwortungsgefühl eine neue Etappe in der Laufbahn des Verfassers. Die beiden Romane fesseln das Interesse des Lesers von Anfang an bis zur letzten Zeile. „Kraniche am Kebnekaise“ zeugt auch dafür, daß auch bei den Besten der westdeutschen Intelligenz die Sehnsucht nach Frieden lebt. Mit den Erörterungen sind wir nicht immer einer Meinung, die eine oder andere Ansicht ist vielleicht für uns nicht annehmbar, aber eins ist sicher: *der Künstler hat Schönes, Packendes und Dauerhaftes geschaffen.*

PÉTER PÓSA

ADALBERT STIFTER LEVELEI PULSZKY FERENCNÉ WALTER TERÉZHEZ

Nemcsak az osztrák, de általában a 19. századi német irodalom egyik legkiemelkedőbb, — bár nem elientmondás nélküli — írójának, *Adalbert Stifter*-nek hazánkhoz fűződő sokszálú kapcsolata eléggé ismert: kiterjed családi vonatkozásokra, hiszen feleségének, *Mohaupt Amáliának* apja Miskolc környékén volt katonaoorvos, jelentkezik emberi viszonylatokban: meleg baráti kapcsolat fűzte a múlt század kiváló pesti könyvkiadójához, *Heckenast Gusztáv*hoz, és fellelhető írói ösztönzésben, amely a tragikus sorsú *Mailáth Jánostól*, a 19. század első felében irodalmunk lelkes külföldi terjesztőjétől indult ki. Ezeket a csak példaszerűen említett vonatkozásokat, — amelyek számát tetemesen lehetne növelni leveleivel és magyar tárgyú novellájával, — egy érdekes — és legjobb tudásom szerint eddig még nem közölt — adattal kívánom kiegészíteni.

A Magyar Nemzeti Múzeum Kézirattára 1929. év 36. sz. alatt Stifternek Walter Terézhez intézett két levelét őrzi. A levelek dátuma — 1845. júniusa — sokat elárul a küldemények írójáról, a többi adat pedig a címzetről tanúskodik. Stifter, aki 1826-ban kezdődő bécsi tartózkodása első éveiben házitanítós-kodásból élt, s a képzőművészetek közül főleg a festészet vonzotta, 1845-ben már elismert, sőt ünnepezt író volt, hiszen „Kondor” c. novellájának szinte véletlen felfedezése után (1840) éppen Heckenast közli munkáit, 1844-ben pedig — megintcsak Heckenast kiadásában — megjelenik a később 5 kötetre bővülő „Studien” c. elbeszélésgyűjteménye, valamint a „Wien und die Wiener” c. könyve. Bár e művekkel szinte egy csapásra a német nyelvű olvasóközönség első számú kedvence lett, pedagógiai elhivatottságának érzete mégis arra készítette, hogy Bécs leggazdagabb házainál betöltött társalgói, felolvasói vagy házitanítói elfoglaltságának egy részét továbbra is megtartsa. Az alábbiakban közölt két levélből előbukkannak Stifter alapvető emberi tulajdonságai: szeretetreméltóság, tisztalelkűség, nyíltság, jóság, nagy adag moralizáló hajlam bizonyos fokú kispolgári, biedermeier szemlélet korláta közé szorítva.

A levelek címzettjének, a hajadon *Walter Teréz*nek az előéletéről vajmi keveset tudunk, csak annyit, hogy Bécs egyik jómódú bankárának, *Franz Wal-*ternek 1845-ben 26 éves, rendkívül bájos leánya volt. Igazi, számunkra is érdekes élete éppen e levelek megírása után kezdődik, amikor 1845 augusztusában férjhez megy a kalandos életű *Pulszky Ferenchez*. *Pulszky Ferenc*nek, a kiváló tudósnek, publicistának, *Kossuth* követének az angol kormánynál, *Kossuth Lajos* barátjának, a száműzetésben társának, majd későbbi ellenfelének, a maga korában ismert közeleti férfiúnak hányatott élete túlságosan ismert ahhoz, hogy itt részletesen kellene foglalkoznunk vele. A bécsi asszony híven

megosztotta férje sorsát, a házasság első éveit követő kalandos életet, s elki-sérte urát a szécsényi birtok magányából először Bécsbe, majd Londonba, az-után az amerikai, végül az olaszországi számkivetésbe. Akkor halt meg, amikor már érdemes lett volna élnie: 1866-ban a hazai politikai feszültség enyhülé-sekor Pulszky né három gyermekével hazatért. Röviddel hazatérése után meg-halt kislánya, akit 2 nap múlva Pulszky né is követett a halálba.

Az itt közölt levelek nem csupán elküldőjükre, hanem a címzettre is fényt vetnek. A levelek hangjából arra kell következtetnünk, hogy Pulszky né Walter Teréz emelkedett szellemű, mélyen érző, művelt ember volt. S valóban, irodalmilag rendkívül termékeny férje mellett ő is eredménnyel forgatta a tollat. Száműzetésük alatt (részben férjével és fiával együtt) négy munkát írt angol nyelven: visszaemlékezéseket a magyar forradalomra, elbeszéléseket, magyar népmeséket és karácsonyi gyermekmeséket. Ezekon kívül olasz regéi jelentek meg magyar nyelven. Csaknem valamennyi műve német fordításban is megjelent.¹

Ehhez a fennkölt lelkű nőhöz, — akkor még fiatal lányhoz, — írta Stifter az alább közölt leveleket. Az első levél nagyjából konvencionális közlés: a há-zitanító lemondja magánóráját, mert elháríthatatlan látogatást kell fogadnia, s az elmaradt foglalkozás helyett más időpontot javasol. Ez az egyébként közöm-bös tartalmú levél két szempontból figyelemre méltó. Először is bepillantást enged Stifter írói műhelyébe, ahol a legjellemzőbb vonás a rend: minden nap-nak megvan a maga penzuma, amit az írónak feltétlenül el kell végeznie. Ha a kiszabott feladatmennyiség elvégzését valami akadályozza, akkor az író in-kább kedves tanítványa magánóráját halasztja el, csak hogy írói tevékenysége csorbát ne szenvedjen. A levél másik figyelemre méltó közlése, hogy Stifter azért is ragaszkodik napi programjának zavartalanságához, mert útra készül: mint minden nyáron, 1845. július 2-án is a kedves Böhmerwald-ba, szűkebb hazájába, Oberplan-ba készül. Életrajzából tudjuk, hogy az 1845. év nyarát is szülőfalujában töltötte.

A második levél voltaképpen búcsúlevél: egy érett férfi, széles látókörű pedagógus intelmei tanítványához házasságkötés előtt, egy férfiúé, aki szemér-mes tartózkodásában nem megindult hangon, szóban mondja el gondolatait, érzelmeit, hanem papírra veti azokat. A tiszta, gondos kézírású levelek hangja egyébként arra enged következtetni, hogy Stiftertől nem állott távol a levelek irodalmi értékének feltételezése sem.

1. sz. levél:

Wohlgeboren

Fräulein *Therese Walter*

Landstrasse

Gemeindegasse 73.

Hochgeehrtes theures Fräulein!

Verzeihen Sie mir, daß ich heute Abend nicht kommen kann; ein unab-weislicher Besuch hat mir vor dem Essen alle Zeit genommen, u. ich muß

¹ Vö. *Pulszky Ferenc*: Életem és korom. Budapest, 1882. és *Szinnyei József*: Magyar írók élete és munkái. Budapest, 1906. XI. k. 246—47. l.

daher den Abend für mich verwenden, sonst müßte meine heutige Aufgabe unvollendet bleiben, was sie aber nicht darf, weil alle Tage bis zu meiner Abreise, die am 2^{ten} Juli statt finden wird, schon in unumstößliche Rechnung genommen sind, damit der Saz u. Druck nicht ins Wanken (?) kommt. Ich mache Ihnen daher zur Vergütung 6 Vorschläge:

1^{ten} (Liebster) dß ich am Freitage um 10 1/2 zu Ihnen komme.

2^{ten} (minder lieb) dß wir künftige Woche 2 Tage arbeiten, u. den 3^{ten} am 30^{ten} Juni.

3^{ten} (áthúzás) (Unliebster) dß Sie mir statt vergangenen Dienstag was immer für einen Tag dieser Woche bestimmen.

Keine Rückantwort bedeutet Freitag, — jede andere Bestimmung bitte ich recht schön mir wissen zu lassen. In 3 Zusammenkünften kommen wir zu einem Abschnitte, ich habe die Eintheilung schon gemacht.

In der Hoffnung, dß Sie mir glauben werden, dß es mir recht schmerz-
lich ist, Sie heute nicht sehen zu können, grüsse ich Sie tausend Mal, küsse
Ihrer theuren Mutter die Hand u. zeichne mich

mit größter Ergebenheit u. Hochachtung

Ihren wahren Freund

Wien 18^{ten} Juni 1845.

Adalbert Stifter

2. sz. levél:

Wohlgeboren

Fräulein *Therese Walter*

Landstrasse

Gemeindegasse 73.

Hochgeehrtes theures Fräulein!

Wenn es Ihnen gefällig ist, werde ich am *Montage* nach 10 Uhr zu Ihnen kommen, um, wie Sie wünschen, noch einmal die Psychologie in den Hauptzügen durchzugehen. Ich nehme den tiefsten Antheil an Ihren Angelegenheiten, u. es ist keine Redensart, wenn ich sage, dß ich *täglich* u. beinahe ist es wahr, wenn ich sage, dß ich stündlich an Sie denke. Dß sich in diese Zeit so viel *technische* Sachen drängen, ist einmal zwar nicht in der Vernunft: denn nach dieser sollte gerade im Brautstande alles Irdische ruhen, u. die Seele mit reiner sanfter Sammlung dem großen Schritt entgegen gehen — aber im Gebrauche, der auch das für sich hat, dß Vater u. Mutter u. andere gerne alles, was zum Leben gehört, in schöner Ordnung vor das geliebte Kind hinlegen mögen u. sagen: „Siehe das ist dein, u. wir möchten, dß du in jedem versorgt bist, dß deine Tage in Heiterkeit beginnen können.“ Das ist ungefähr der Sinn der *Ausstattungen*, u. ist ein schöner, menschlicher, namentlich von Mutterseite, die gerne dem Kinde, das nun von ihr genommen wird, dessen Herz einem Fremden von hinten gegeben wird, noch gerne alles, wie auf eine Reise, mit geben möchte, was das Leben warm u. sorgenfrei macht. Die Arme bleibt dann zurück, *verwaiset*, *einsam* nicht dem Morgen des Lebens, sondern dem Abend entgegen gehend. Freut sich das Mut-

terherz über das Glück der Tochter, die der Natur zu Folge an den starken, guten u. geliebten Mann sich anschließt, so trauert auch dieses Herz u. muß trauern, denn ihm wird nicht gegeben, sondern genommen — wenn man selbst bei einander bleibt, so ist man eben nur bei ein ander, u. der Zweig ist doch abgeschnitten, um selbst ein Baum zu werden, er treibt fröhlich seine Wurzeln, aber der Mutterbaum fühlt nur den Schnitt fort. Ihrem schönen Herzen brauche ich nicht zu sagen, Lieben Sie Ihre Mutter jetzt noch mehr, *zeigen* Sie Ihre Liebe, denn das ist, was das Herz meint, daß ihm genommen werde. Die Zeit wird u. *muß* heilen; denn es ist Naturgesetz, daß es so ist. Die Mutter wird auflaben in dem Walten des neuen Gatten, u. ehe sie sich versieht, hat sie statt *einem* Kinde *zwei*; denn in dem Gatten der Tochter fand sie einen Sohn. Ich bitte jedes Gute und Liebe an Ihre hochverehrte Mutter zu melden, ich bedaure, daß sie so unwohl ist, aber ich glaube sehr, daß ihr Leiden von dem zum größten Theile herrührt was ich eben berührte. Gott wird alles vorüber führen, u. ich hoffe daß eine schöne, heitere Glückseligkeit aus Ihrem Entschlusse aufblühen wird. Leben Sie recht wohl, vergessen Sie nicht, daß Sie mich, als ich Sie 3 bis 4 Mal gesprochen hatte, zum Freunde gewonnen haben, u. das sagt bei mir die ganze Hingabe der Seele an den Freund. *Ihre* Achtung u. freundschaftliche Zuneigung hoffe ich in der Zukunft auch immer mehr zu verdienen.

19 Juni 1845.

Stifter

BERCZIK ÁRPÁD

„MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER“ — EIN WERK EPISCHER DRAMATIK

I.

Das im Jahre 1938 entstandene Stück wurde von Bertolt Brecht im Untertitel als „Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“ bezeichnet. Die Anregung zu diesem Stück gab Grimmelshausens „Landstörtzerin Courasche“, uraufgeführt wurde es noch während des Kriegs in Zürich, doch konnte die Berliner Erstaufführung erst im Jahre 1949 erfolgen. Seit dieser Zeit wurde das Stück mehr als vierhundertmal mit großem Erfolg in allen Teilen der Welt gespielt und steht auch heute noch auf dem Spielplan des Berliner Ensembles.

Im Rahmen dieser Arbeit kann keine Gesamtanalyse des Stückes versucht werden, wie es auch an dieser Stelle nicht möglich ist, die Herausbildung des Epischen Theaters und die künstlerische Entwicklung Bertolt Brechts darzustellen, da es sich lediglich um die Skizze einer umfassenderen Abhandlung handelt. So soll in der nachfolgenden Untersuchung nur festgestellt werden, wieweit Brecht in diesem Stück einige Mittel seiner epischen Dramatik angewandt hat. Nicht nur die von Brecht in den Anmerkungen zu einzelnen Stücken und im „Kleinen Organon für das Theater“ dargelegten Grundsätze seines Epischen Theaters, sondern auch Ernst Schumachers gründliche Analyse der frühen Arbeiten Brechts, die 1955 unter dem Titel „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts“ erschienen ist, wurden herangezogen, auch einige Hinweise über die späteren Arbeiten Brechts sind zugrundegelegt worden. Hier sind vor allen Dingen die Untersuchungen Hans Meyers und Joachim Müllers, aber auch die von Andrzej Wirth und Werner Heinitz zu nennen.

Zunächst sollen einmal Brechts Äußerungen zur Theorie des Epischen Theaters kurz zusammengefaßt werden. Herangezogen werden dazu die Anmerkungen zu den zwischen 1928 und 1930 entstandenen Opern, aber auch das im Jahre 1949 erschienene Kleine Organon. Da die Herausbildung der epischen Dramatik nicht am Beispiel einzelner dramatischer Versuche Brechts gezeigt werden kann, können nur einige Mittel der epischen Dramatik erläutert werden. Im folgenden Teil sollen dann einige dieser Merkmale auf der Grundlage des im Aufbau-Verlag Berlin herausgegebenen Stückes nachgewiesen werden. Dabei sollen die Gestaltung der Szenen und deren Verknüpfung, die Funktion der Songs, der Inhalt der Texte und die Verwendung der Verse erläutert werden. Im III. Abschnitt wird sodann auf die sprachliche Gestaltung eingegangen, doch kann sich auch hier der Nachweis einiger Mittel der epischen Dramatik im Rahmen dieser Skizze nur auf die Anwendung in den

Dialogen beschränken, so daß die Songs aus der Untersuchung ausgeklammert werden müssen, ihre sprachliche und metrische Analyse an dieser Stelle nicht erfolgen kann.

Nachdem Bertolt Brecht im Jahre 1922 mit seinem Stück „Trommeln in der Nacht“ erfolgreich an die Öffentlichkeit getreten war, schulte er sich in den folgenden Jahren auch durch praktische Tätigkeit am Theater und durch Bearbeitung verschiedener Stücke anderer Autoren. Durch die Bearbeitung des Marlowe'schen Stückes „Das Leben Eduards des Zweiten von England“ übte er sich in der Anwendung der „offenen Form“ des Dramas und lernte, Geschichte in Szenen zu bannen. Einen epischen Ablauf erhielt dann vor allem das im Jahre 1927 entstandene Stück „Mann ist Mann“, da Brecht durch die Parabelform jetzt die Möglichkeit hatte, bestimmte Verhaltensweisen zu zeigen und auch Erklärungen anzubringen. Die Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ und zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ enthielten dann Brechts erste Hinweise zur Theorie des Epischen Theaters.

Brecht polemisierte in diesen Anmerkungen gegen die herkömmliche Form des Theaters und wandte sich mit scharfen Worten gegen die übliche Art der Opernaufführungen, für das Theater verlangte er Neuerungen auf allen Gebieten. So sprach er sich in den Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ für die Verwendung von Tafeln und Titeln im Theater aus und schrieb zur Begründung: „Die Tafeln, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden, sind ein primitiver Anlauf zur Literarisierung des Theaters. ... Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des ‚Gestalteten‘ mit ‚formuliertem‘, gibt dem Theater die Möglichkeit, den Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen, ...“¹

Es ging Brecht bei dieser „Literarisierung des Theaters“ um die Überwindung der herkömmlichen Form des Dramas. Mit der Darstellung eines dramatischen Geschehens wollte er auch die historischen und gesellschaftlichen Bedingungen einfangen und hatte erkannt, daß sich Tafeln und Titel dazu sehr gut eigneten. „Gegen die Titel ist vom Standpunkt der Schuldramatik aus geltend zu machen“, führte er in den Anmerkungen weiter aus, „daß der Stückeschreibern alles zu Sagende in der Handlung unterzubringen habe, daß die Dichtung aus sich heraus alles ausdrücken müsse. Dies entspricht einer Haltung des Zuschauers, in der er nicht über die Sache denkt, sondern aus der Sache heraus. Aber diese Manier, alles einer Idee unterzuordnen, die Sucht, den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann, ist vom Standpunkt der neueren Dramatik aus abzulehnen. Auch in der Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen.“²

Brecht faßte aber schon zu dieser Zeit auf Grund seiner Studien des wissenschaftlichen Materialismus das Individuum nicht mehr isoliert auf, sondern sah „es in den Prozeß der Gesellschaftlichkeit eingeordnet.“ So gesehen aber mußte der dramatische Stoff künftig der Geschichtsprozeß sein, weil sich schließlich das Individuum nur aus ihm ergibt und sich in ihm verwirklicht. Dieser Prozeß aber stellte sich „als zeitliche Abfolge und in Widersprüchen, evolutionären und revolutionären Stadien, in Kurven und Sprüngen dar“, daß

¹ Brecht, Bertolt: „Die Dreigroschenoper“ in Stücke III, Aufbau-Verlag Berlin 1958 Seite 143.

² Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 143.

auch das „Abbild im Dramatischen diese Züge“ zeigen mußte. Das Drama durfte also auf Grund dieser Erkenntnis keine Konstruktion mehr sein, sondern mußte den „lebendigen Prozeß“ ausdrücken, was zur epischen Form des Drama's führte, mit einer „revuehaften Aneinanderreihung“ aber nichts zu tun hatte.³ Brecht kam also bereits in den Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ zu dem Ergebnis, daß die materialistisch aufgefaßte Welt und Gesellschaft sich dramatisch nur noch in der Form des Epischen Theaters darstellen lasse. In den Anmerkungen zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ stellte er dann in einem Schema die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zwischen der dramatischen und epischen Form des Theaters gegenüber, wies jedoch ausdrücklich darauf hin, daß dies Akzentverschiebungen und keine absoluten Gegensätze seien.⁴

Brecht versteht also unter epischer Form des Theaters, daß die Bühne einen Vorgang erzählt, im Gegensatz zur dramatischen Form, wo die Bühne einen Vorgang verkörpert. Schlägt man in „Meyers Lexikon“ (7. Auflage Leipzig 1926) unter „episch“ nach, so findet man die Definition „erzählend, das Epos betreffend“. In Goethes Schriften zur Literatur findet sich ein Aufsatz mit der Bezeichnung „Über epische und dramatische Dichtung“ von Schiller und Goethe (1797). Hier wird ausgeführt, daß „der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt.“⁵ Benno von Wiese gibt schließlich in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ (Stuttgart 1959) folgende Definition: „episch, über die bloße Zugehörigkeit zur Epik hinaus eines der natürlichen Grundelemente der Poesie und nicht allein an die Erscheinungsform in epischen Gattungen gebunden, vielmehr als erzählende Haltung schlechthin auch im Drama und in der Lyrik denkbar.“

Aus den bisher angeführten Anmerkungen Brechts ist zu entnehmen, daß er das Ziel der epischen Dramatik zunächst darin sah, die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom „Was“ auf das „Wie“ zu lenken und Belehrungen anzubringen. Dabei wurde die Spannung immer auf den Gang des Stückes und nicht auf den Ausgang gelenkt. So wurde der Verstand des Zuschauers ständig angesprochen, und nicht nur Tafeln und Titel, sondern, wie in den Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ beschrieben, auch Songs in die Stücke einbezogen. Diese sollten den Zuschauer veranlassen, seine Haltung für eine gewisse Zeit zu verändern und den geforderten kritischen Standpunkt einzunehmen. In den frühen Stücken Brechts drückten die Songs eine Moral aus und richteten damit einen Appell an den Zuschauer, standen also gewissermaßen an Stelle des Chors im griechischen Drama. Erst in den späteren Stücken wurden die Songs viel enger mit der dramatischen Situation verbunden und erhielten im Gefüge der Handlung eine feste dramaturgische Funktion.

Brecht hatte durch sein gründliches marxistisches Studium bereits erkannt, daß, wie Ernst Schumacher feststellte, „auch für den geschichtsmaterialistisch orientierten Dramatiker in abgewandelter Form der marxistische

³ Schumacher, Ernst: „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts“ Verlag Rütten & Loening Berlin 1957 Seite 159ff.

⁴ o. a. Schema findet sich „Brecht — Stücke III.“ Seite 266ff.

⁵ Goethes sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart und Berlin — J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, ohne Jahresangabe, Band 36 Seite 149.

Grundsatz" gelte, es komme nicht nur darauf an, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.⁶

Zur Lösung dieser Aufgabe verfremdete Brecht das dramatische Geschehen und stellte sich damit bewußt der aristotelischen Einfühlung der Zuschauer in die dramatischen Gestalten und dem „Kulinarismus“ des bürgerlichen Illusionstheaters entgegen. Die epische Dramatik sollte bei der Veränderung der Welt mithelfen, sollte die Urteilskraft der Zuschauer aktivieren, diese aber vor allen Dingen zum Nachdenken zwingen. So wurde nun im Epischen Theater Brechts der Prozeß des gesellschaftlichen Lebens durch den epischen Bericht und durch Demonstration menschlicher Zustände wiedergegeben. Allerdings muß an dieser Stelle erwähnt werden, das Brecht mit seinem zwar notwendigen Kampf gegen das Emotionelle so weit ging, daß er mit seinen um 1930 entstandenen Lehrstücken und Schulopern nur zu einer vorwiegend formalen Episierung gelangte.

Im „Kleinen Organon für das Theater“, der späteren Fassung seiner Theorie der epischen Dramatik, setzte er sich mit seinen früheren Ansichten auseinander. Längst hatte er in seinen Stücken die Reduzierung der Fabel und die Verkümmernng der Charaktere überwunden. An die Stelle der bloßen Demonstration von Zuständen hatte er jetzt die Verbindung des individuellen Konflikts mit dem gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß gesetzt. „Wir brauchen Theater“, forderte er im Kleinen Organon, „das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.“⁷ Brechts Didaktik bleibt also nicht mehr einseitig intellektuell, sondern wendet sich auch an die Gefühle und gibt diesen jetzt eine ganz bestimmte Absicht.

Nach der gründlichen Erläuterung der Zielstellung seines Epischen Theaters, ging Brecht im Kleinen Organon auf die Mittel der epischen Dramatik ein. Allen Dingen wollte er den Stempel des Vertrauten nehmen, wollte dem längst Gewöhnten durch eine unübliche Betrachtungsweise den Charakter des Ungewöhnlichen verleihen. Er nannte das Verfremdungseffekt, wobei der Gegenstand zwar zu erkennen sein sollte, doch zugleich aber dem Zuschauer wieder fremd erscheinen mußte. Die Wirksamkeit dieses V-Effekts ist jedoch in erster Linie vom Schauspieler abhängig, der jede Identifikation vermeiden und seine Figur dennoch gründlich darstellen soll, der keinesfalls in ihr aufgehen darf. Der Schauspieler soll also seiner Figur lediglich gegenüberreten, soll erkennen lassen, daß er um ihre zukünftige Entwicklung weiß, soll also damit zu ihrem Erzähler werden. Auf diese Weise läßt sich dann auch ein viel größerer Zeitraum umfassender gestalten, kann doch der Schauspieler diesen gleichsam rückblickend wiedergeben dem Zuschauer das längst schon Vergangene erzählen.

Die Fabel wird von Brecht im Kleinen Organon als „das große Unternehmen des Theaters“ bezeichnet, sie ist die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des

⁶ Schumacher, Ernst: „Geschichte und Drama“ in Sinn und Form 4. Heft/1959. Verlag Rütten & Loening Berlin — Seite 594.

⁷ Brecht, Bertolt: „Kleines Organon für das Theater“ in Versuche Heft 12 Aufbau-Verlag Berlin 1957 Seite 122.

Publikums nunmehr ausmachen sollen. Die Teile der Fabel, heißt es weiter, „sind sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird. Man einigt sich zu diesem Zweck am besten auf Titel“; diese sollen „die gesellschaftliche Pointe enthalten, zugleich aber etwas über die wünschenswerte Art der Darstellung aussagen. Die einzelnen Geschehnisse“ sind so zu verknüpfen, „daß die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischen kommen können.“⁸

Zu den Verfremdungseffekten gehören auch die im Zusammenhang mit den Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“ genannten Songs. Im Kleinen Organon äußerte sich Brecht noch einmal zusammenfassend, und schrieb: „Den allgemeinen Gestus des Zeigens, der immer den besonderen gezeigten begleitet, betonen die musikalischen Adressen an das Publikum in den Liedern. Deshalb sollen die Schauspieler nicht in den Gesang übergehen, sondern ihn deutlich vom übrigen absetzen, was am besten auch noch durch eigene, theatralische Maßnahmen, wie Beleuchtungswechsel oder Betitelung unterstützt wird.“⁹

In Schumachers Analyse wird auf ein ungedrucktes Manuskript Brechts verwiesen, in dem Brecht schrieb, daß die Songmusik „zu gewissen Vereinfachungen schwierigster Probleme“ beiträgt, „in einem gewissen Grade philosophisch ist“ und „narkotische Wirkungen“ vermeidet, „hauptsächlich, indem sie die Lösung musikalischer Probleme verknüpft mit dem klaren und deutlichen Herausarbeiten des politischen, und philosophischen Sinnes der Gedichte.“¹⁰

Zur Verwendung der technischen Zurüstungen im Theater bemerkt Brecht, daß „beim Aufbau der Schauplätze nicht mehr die Illusion eines Raumes oder einer Gegend erzielt werden muß“, daß „Andeutungen genügen, jedoch müssen sie mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut.“¹¹ Eine halbhoch angebrachte Gardine dient als Projektionsfläche für die Texte. Außerdem ermöglicht sie dem Zuschauer, das Umdekorieren der Bühne für die nächste Szene zu beobachten. Auch die vollständige Ausleuchtung der Bühne gehört zu den Grundsätzen der epischen Dramatik, denn das Epische Theater fordert ja den wachsamem Zuschauer. Außerdem soll auch das Orchester stets sichtbar sein, und die Musikeinlagen sollen durch ein Musiksymbol angekündigt werden.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Brecht bei der ersten Abfassung seiner theoretischen Grundsätze in den Anmerkungen zu den Opern besonders die formalen epischen Züge herausstellte, die Gestaltung individueller Charaktere aber in seinen frühen Stücken vernachlässigte und ausschließlich belehren wollte. Das erfährt jedoch in seinen späteren Stücken eine Änderung, was sich auch am Beispiel des Stückes „Mütter Courage und ihre Kinder“ nachweisen läßt. Nach Überwindung dieser falschen Auffassungen betrachtete er das Theater als eine Stätte der Unterhaltung. „Theater besteht darin“, schrieb er im Kleinen Organon, „daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt

⁸ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 135/36.

⁹ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 138.

¹⁰ Schumacher, Ernst: „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts“ Seite 201 ff.

¹¹ Brecht, Bertolt: Ebenda Seite 138.

werden, und zwar zur Unterhaltung.“¹² Durch seine epische Dramatik wollte Brecht eine produktive Haltung der Zuschauer erreichen, wollte an der Veränderung der Welt mit den Mitteln seiner Kunst teilnehmen. Zur Verwirklichung seiner Absicht wandte Brecht die Mittel der epischen Dramatik auf vielfältige Weise an. Er bediente sich des Verfremdungseffekts, der besonderen Spielweise des Epischen Theaters, wodurch der Schauspieler zum Erzähler seiner Figur wurde. In seinen Stücken unterbrach er durch Songs und Verse den Handlungsfluß, trennte Sprache und Musik, verwandte Titel, Tafeln, Projektionen und Spruchbänder. Die einzelnen Szenen verband er durch verschiedenartige epische Elemente, durch projizierte Texte, durch Sprecher oder Sänger.

II.

Widergespiegelt wird in den 12 Szenen des Stückes „Mutter Courage und ihre Kinder“ ein Zeitraum von zwölf Jahren innerhalb des Dreißigjährigen Krieges. Auf den Vorhang projizierte Texte informieren den Zuschauer über den Zeitverlauf und stellen kurze Inhaltsangaben der folgenden Szene dar. Diese Texte halten als episches Element die 12 Szenen der Chronik zusammen. Sie bilden die Bindeglieder zur Couragehandlung, lassen aber auch gleichzeitig die großen historischen Ereignisse deutlich werden. Durch das überpersönliche Geschehen des Krieges wird die Verbindung zum Tun der Courage hergestellt, die in der dramatischen Ebene spielende Handlung wird durch Songs und Verse in der poetischen oder philosophischen Ebene kommentiert.¹³

Vor der 1. Szene soll folgender Text auf den Vorhang projiziert werden: „Frühjahr 1624. Der Feldhauptmann Oxenstjerna wirbt in Dalarna Truppen für den Feldzug in Polen. Der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden.“¹⁴

Die 1. Szene wird durch eine Unterhaltung zwischen einem Werber und einem Feldweibel eröffnet. Mutter Courage trifft mit ihren Kindern und dem Markedenterwagen auf die beiden, sie wird von ihnen angehalten und kontrolliert. Es kommt dem Autor nun darauf an, die Courage und ihre Kinder vorzustellen. Die herkömmliche Form der Dramatik bediente sich zu diesem Zweck einer ausführlichen Exposition, die fast immer den gesamten I. Akt ausfüllte, oft aber auch noch in die ersten Szenen des II. hineinreichte. Hier geschieht das aber durch ein eng mit der dramatischen Situation verbundenes Lied, durch direkte Information also. Die Courage erklärt dem fragenden Feldweibel, sie seien Geschäftsleute, dann singt sie ihr Lied:

*„Ihr Hauptleut, laßt die Trommeln ruhen
Und laßt eur Fußvolk halten an:
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denens besser laufen kann.“¹⁵ ... us.*

¹² Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 110.

¹³ Vergl. auch: Wirth, Andrzej: „Über die stereometrische Struktur der Brecht'schen Stücke“ in Sinn und Form — 2. Sonderheft Bertolt Brecht — Verlag Rütten & Loening Berlin 1957.

¹⁴ Brecht, Bertolt: „Mutter Courage und ihre Kinder“ in Stücke VII Aufbau-Verlag Berlin 1957 Seite 63.

¹⁵ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 65.

Dieses Geschäftslied besitzt einen „informierenden und lyrischen Charakter“. Es ist eine Mitteilung, „die die dramatische Ebene beleuchtet.“ Gleichzeitig aber wird die poetische Ebene zur „Verlängerung der dramatischen“, denn „Sie gewinnt im Verhältnis zu jener stärkeres Erklärungsvermögen.“ Erst der Song erklärt, „um was für einen Handel es hier geht; erst der Song wirft einiges Licht auf die Peripetien der Handlung.“¹⁶ Und im Refrain des Liedes heißt es dann:

*„Das Frühjahr kommt. Wach auf, du Christ!
Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn.
Und was noch nicht gestorben ist
Das macht sich auf die Socken nun.“*

So bildet der Refrain erst den eigentlichen lyrischen Überbau über der dramatischen Ebene, es „vollzieht sich eine wirkliche Poetisierung des Gewerbes der Courage“, ... „Das, was nach der Meinung des Stückschreibers vom Zuschauer verdammt werden muß, die Haltung, die der Zuschauer mit einem moralisch negativen Vorzeichen versehen soll, wird plötzlich mit frappierenden Merkmalen versehen, erscheint einmal als schön, dann wieder als abstoßend.“¹⁷

Jetzt erklärt die Courage im anschließenden Gespräch die Herkunft ihrer Kinder. Sie will ihre Söhne vor dem Werber bewahren und läßt deshalb den Feldwebel, schließlich aber auch ihre Kinder ein Los ziehen. Alle Lose weisen ein schwarzes Kreuz auf, ein Zeichen für den nahenden Tod im Kriege. Diese Situation glaubt die Courage nun gemeistert zu haben, doch als sie mit dem Feldwebel um eine Schnalle handelt, erliegt Eilif, der älteste Sohn, den Versprechungen des Werbers und zieht mit diesem davon. Brecht läßt nun das Resümee dieser Szene durch den Feldwebel aussprechen, denn dieser sagt, der weiterziehenden Familie nachblickend:

*„Will vom Kriege leben
Wird ihm wohl müssen auch was geben.“¹⁸*

Die 2. Szene beginnt mit der Ankündigung, daß die Courage ihren Sohn trifft. Inzwischen sind zwei Jahre vergangen. Vor dem Zelt eines Feldhauptmanns lernt sie einen Koch kennen, dem sie einen Kapaun verkaufen will. Ihr Sohn Eilif hat sich durch seine Räubereien ausgezeichnet und wird vom Feldhauptmann zum Essen eingeladen, und diese Einladung kommt der Courage bei ihrem Kapaunhandel mit dem Feldkoch zugute.

Während im Zelt der Feldhauptmann Eilif lobt, setzt die Courage dem Koch ihre Ansichten über Feldhauptleute auseinander. Die Szene ist so aufgebaut, daß vor dem Zelt der Handel abläuft, im Zelt sich aber der Feldhauptmann, Eilif und der Feldprediger unterhalten. Durch das stets wechselnde Gespräch wird dem Zuschauer das kritische Durchdenken der Phrasen des Feldhauptmanns und der verlogenen Moral des Feldpredigers ermöglicht, deckt doch auch die Courage diese dem Koch gegenüber auf.

Eilif, durch die Belobigung und Auszeichnung ermutigt, singt nun im Zelt das „Lied vom Weib und dem Soldaten.“ Der Soldat hört in diesem Lied nicht auf die Worte des Weibes, verlacht diese ebenso wie den Rat des Weisen und zieht in den Krieg. Nach der zweiten Strophe fällt auch die in der Küche

¹⁶ Wirth, Andrzej: a. a. O. Seite 365/66.

¹⁷ Ebenda Seite 366.

¹⁸ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 90/91.

sitzende Courage in das Lied ein. Mit diesem im Stil einer Volksballade gehaltenen Lied wird das Draufgängertum des Söldners geschildert, Eilif aber singt damit sein eigenes Ende.¹⁹

So erfüllt auch dieses Lied eine besondere dramaturgische Funktion, denn es kündigt einen Umschlag in der dramatischen Situation an.

Am umfangreichsten ist die 3. Szene gestaltet. Weitere drei Jahre sind vergangen, und auch Schweizerkas ist inzwischen als Zahlmeister in den Krieg verwickelt worden. Die Courage befindet sich mit dem Wagen und ihrer Tochter, der stummen Katrin, im Feldlager eines finnischen Regiments. Mit einem Zeugmeister handelt sie um einen Sack Kugeln, ermahnt ihren Sohn Schweizerkas zur Redlichkeit und hält ihrer Tochter die Lagerhure Yvette als abschreckendes Beispiel vor Augen. Yvette will sich nun gegen die Vorwürfe der Courage verteidigen und singt zu ihrer Rechtfertigung und um Katrin vor der Liebe zu warnen, das „Lied vom Fraternisieren“, das im schlichten Volksliedton gehalten und eng mit der dramatischen Situation verbunden ist.

Jetzt erscheinen der Koch und der Feldprediger von Eilifs Regiment, um mit der Courage zu plaudern und eine Nachricht Eilifs zu überbringen. Bald jedoch erschreckt Kanonendonner die Sitzenden, das Lager wird von den Katholischen überfallen. Während der Koch flieht, bleibt der Feldprediger zurück. Schweizerkas kommt mit seiner Kriegskasse und versteckt diese im Wagen der Mutter, um sie so vor den Feinden zu retten. Die kleine Gemeinschaft hat sich jedoch rasch mit der neuen Situation abgefunden, die alte Fahne eingeholt und harrt nun der kommenden Dinge. Nur der redliche Schweizerkas ist unzufrieden und will die Kasse in Sicherheit bringen, die Courage aber nutzt die entstandene Situation sofort wieder geschäftlich aus. Mit dem Feldprediger ist sie in die nahe Stadt gegangen, um Waren einzukaufen. Während dieser Zeit wird Schweizerkas beim Versuch, die Kasse woanders zu verstecken, von einem Spitzel beobachtet und mit Hilfe eines Feldwebels verhaftet. Damit hat sich die dramatische Situation wieder zuge-spitzt. Die zurückgekehrte Courage verleugnet jetzt ihren Sohn, um ihn später retten zu können. Das an dieser Stelle vom Feldprediger gesungene „Horenlid“ stellt hier eine Parabel zur Bühnensituation dar, es unterbricht wiederum den Ablauf der Szene und zwingt den Zuschauer, die zurückliegenden Ereignisse noch einmal zu durchdenken.

Eine erneute Steigerung im dramatischen Geschehen ergibt sich durch den nun folgenden Versuch der Courage, Yvette den Wagen zu verpfänden, um Geld zur Bestechung des Feldwebels zu erhalten, der Schweizerkas daraufhin freigeben würde. Es ergeben sich aber durch diesen umständlichen Handel drei verzögernde Momente, so daß Schweizerkas schließlich nicht gerettet werden kann, denn in dem Moment, da die Courage nach schweren inneren Kämpfen die geforderten 200 Gulden anbietet, muß sie schon die Salve vernehmen, die Schweizerkas niederstreckt. Als er ihr dann gebracht wird, muß sie ihn schließlich des Geschäfts wegen ein zweites Mal verleugnen.

Die 4. Szene steht im Zeichen des Liedes von der „Großen Kapitulation“. Die Courage singt es einem jungen Soldaten vor dem Offizierszelt. Auch hier

¹⁹ Müller, Joachim: „Dramatisches und episches Theater“ in *Wissensch. Zeitschrift der Friedrich—Schiller—Universität, Jena*, 8. Jahrgang 1958/59. Heft 2/3 Seite 374.

ist das Lied mit der dramatischen Ebene eng verbunden und schließt sich an die geführte Unterhaltung an. Als Belehrung für den jungen Soldaten gedacht, bildet das Lied das lyrische Resümee der Szene.

In der 5. Szene kommt es einer gegenseitigen Relativierung der beiden Handlungen, denn im Projektionstext heißt es: „... Tillys Sieg bei Magdeburg kostet Mutter Courage vier Offiziershemden.“²⁰ In einem zerschossenen Dorf werden verwundete Bauern gefunden, und unter dem Druck ihrer Tochter und des Feldpredigers muß die Courage zum Verbinden der Verwundeten die vier Offiziershemden herausgeben.

Anläßlich der Beisetzung des gefallenen Feldhauptmanns Tilly unterhalten sich in der 6. Szene der Feldprediger und die Courage über Kriegsdauer und Friedensaussichten. Durch ein hier wieder eingefügtes Soldatenlied wird das Gespräch noch unterstrichen, und das mehrfach geäußerte Interesse der Courage am Fortbestand des Krieges verdeutlicht. Erst nachdem Katrin von einem Botengang einmal blutend zurückkehrt, denkt die Courage über ihre Lage nach und verdammt den Krieg.

Die 7. Szene dient dazu, die Courage auf der Höhe ihrer Geschäfte zu zeigen. In dieser Szene wird nur durch die Courage das Geschäftslied gesungen in dem sie den Krieg wieder preist und ihre Tätigkeit verteidigt: *„Der Krieg ist nix als die Geschäfte Und stait mit Käse ists mit Blei.“*²¹

Durch die Einfügung dieses Liedes gelingt es Brecht, das Widerspruchsvolle in der Handlungsweise der Courage wieder besonders verständlich zu machen, und kaum hätten sich durch einen Dialog in der dramatischen Ebene derartig tiefe Einsichten vermitteln lassen.

Die 8. Szene kündigt den Tod des Schwedenkönigs und damit auch einen Stimmungsumschwung der Courage an. An dieser Stelle lautet der vor die Szene gestellte Text: „Im selben Jahr fällt der Schwedenkönig Gustav Adolf in der Schlacht bei Lützen. Der Frieden droht Mutter Courages Geschäft zu ruinieren. Der Courage kühner Sohn vollbringt eine Heldentat zuviel und findet ein schimpfliches Ende.“²²

Auch diese Szene ist wieder reich an dramatischen Situationen, denn während die Courage auf dem Markt ihre Waren loszuschlagen versucht, wird Eilif gefesselt vorgeführt. Diesmal muß er für seine Heldentaten mit dem Leben büßen, denn Räuberei kann in Friedenszeiten nicht geduldet werden. Vom Koch erfährt die zurückkehrende Courage nur, daß Eilif da gewesen sei, sie aber drängt zum Aufbruch, denn der Frieden war nur von kurzer Dauer. An die Stelle des Feldpredigers, der Eilif begleitet hat, tritt nun der Koch. Auch diese Szene wird noch einmal mit dem Geschäftslied abgeschlossen, das von der Freude der Courage über die Weiterführung des Krieges und damit über den Fortbestand ihrer Geschäfte kündigt.

*„Von Ulm nach Metz, von Metz nach Mähren!
Mutter Courage ist dabei!
Der Krieg wird seinen Mann ernähren
Er braucht nur Pulver zu und Blei.“*²³

²⁰ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 137.

²¹ Brecht, B.: a. a. o. Seite 156.

²² Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 156.

²³ Ebenda Seite 176.

Am Ende dieser Szene ist aber auch im Geschäftsgang der Courage der letzte Höhepunkt erreicht. Sie ahnt auch noch nicht, daß sie bereits den zweiten Sohn verloren hat. Schon die folgende Szene wird durch einen längeren Text eingeleitet, der erzählt, daß der Krieg bereits 16 Jahre dauert und die Geschäfte der Courage schlecht gehen, daß der Koch einen Brief bekommt und verabschiedet wird.

Bettelnd schlagen sich der Koch, die Courage und Kattrin durch. Vor einem Pfarrhaus halten sie und hoffen, eine warme Suppe bekommen zu können. Der Koch berichtet der Courage, daß ihm in einem Brief mitgeteilt wurde, er habe in Utrecht ein Wirtshaus geerbt. Der Courage bietet er an, mitzukommen und rät ihr, Kattrin den Wagen zu überlassen. Sie aber will sich nicht von der Tochter trennen und gibt dem Koch den Abschied. Eingefügt in den dramatischen Ablauf dieser Szene ist der „Salomonsong“, der immer von den Reflexionen des Kochs unterbrochen wird. Das Lied wird vom Koch gesungen, um zunächst einmal die Bewohner des Pfarrhauses aufmerksam zu machen. Dem Zuschauer aber ermöglicht das Lied, mitzudenken und Partei zu ergreifen. Sein Urteil wird durch das Lied provoziert, er muß Gedankenarbeit leisten, muß sich fragen, wie es denn möglich war, daß Weisheit, Kühnheit und Wissensdurst zum Übel ausschlugen. Er wird dabei zu der Feststellung gelangen, daß „es offenbar nicht die Schuld der Tugenden“ ist, „wenn Menschen keinen Nutzen daraus ziehen, Also müssen es besondere gesellschaftliche Verhältnisse sein, die bei den Großen, und ganz besonders bei den kleinen Leuten, das Unheil herbeiführen.“²⁴

Die 10. Szene besteht wie die 7. nur aus einem Lied. War allerdings in der 7. Szene der Höhepunkt im Geschäftsgang erreicht, so in dieser Szene der Tiefpunkt. Deshalb erklingt diesmal das Lied auch aus einem Bauernhaus, während die Courage mit ihrer Tochter verharret und dann wortlos weiterzieht. Und die es singen, leben ruhig und zufrieden, haben noch Haus und Hof in diesen unheilvollen Kriegsjahren behalten. Die Funktion des Liedes besteht hier darin, dem Zuschauer den geschäftlichen Niedergang der Courage noch einmal ganz besonders deutlich zu machen.

Im Verlauf der 11. Szene findet Kattrin den Tod. Während die Courage in der nahen Stadt ihren Geschäften nachgeht, erfährt Kattrin, daß die Stadt Halle überfallen werden soll. Um die Stadt zu warnen und die darin lebenden Kinder zu retten, besteigt sie das Dach des Bauernhauses und trommelt so laut sie kann. Sie hat die Stadt retten können, muß aber ihr Leben dafür lassen, denn die Soldaten schießen sie auf Befehl ihres Offiziers vom Dach. Im Courage-Modell schrieb Brecht zu dieser Szene: „Die Trommelszene erregte die Zuschauer in besonderer Weise.“ Die „Zuschauer mögen sich mit der stummen Kattrin in dieser Szene identifizieren; sie mögen sich einfühlen in das Wesen und freudig spüren, daß in ihnen selbst solche Kräfte vorhanden sind.“²⁵

In der 12. Szene singt die Courage ihrer Tochter ein Schlaflied, die Bauern aber überzeugen sie vom Tode der Tochter. Sie glaubt immer noch, ihren

²⁴ Bei Hans Mayer „Deutsche Literatur und Weltliteratur“ Verlag Rütten & Loening Berlin 1957 Seite 640 findet sich eine ausführliche Interpretation des Salomonsongs.

²⁵ Brecht, Bertolt: „Mutter Courage und ihre Kinder“ — Modellbuch Henschelverlag Berlin 1958 Seite 48.

Sohn Eilif finden zu können, händigt den Bauern Geld aus, spannt sich vor ihren Wagen und zieht mit den Worten: „Ich muß wieder in'n Handel kommen“²⁶ mit den vorbeiziehenden Regimentern weiter. Das in dieser Szene von der Courage gesungene Wiegenlied soll keinesfall Sentimentalität hervorrufen, es muß dem Zuschauer verständlich machen, daß die Courage glaubte, ihr Kind durch den Krieg bringen zu können. Und wenn am Ende des Stückes einmal das Geschäftslied aus dem Munde der Courage ertönt, so wird offenbar, daß es für sie keine sinnvolle Entwicklung gegeben hat, daß der Krieg den einfachen Menschen nur Unglück und Verderben bringt.

Auch Brechts Figur ist wie die „Landstörtzerin Courasche“ in Grimmlausens gleichnamiger Schrift Geschäftsfrau und stets vom Geschäftsgeist erfüllt, doch bestehen weitere Gemeinsamkeiten lediglich im Namen. Brechts Courage ist dem Krieg völlig verfallen, sie ist unfähig, „aus der Unergiebigkeit des Krieges zu lernen“,²⁷ was auch in allen Situationen durch ihre Haltung und durch die entsprechenden Äußerungen zu erkennen ist, und keinesfalls darf sie durch das Theater nur als Mutter dargestellt werden. Da nach der Züricher Uraufführung die bürgerliche Presse von der „erschütternden Lebenskraft des Muttertieres“ schrieb und den Sinn der Aufführung trotz guter Darstellung nicht verstanden hatte, nahm Brecht für die Berliner Aufführung noch einige Änderungen vor und gab auch in den Anmerkungen zum Stück eine Erläuterung: „Die Courage ... erkennt zusammen mit ihren Freunden und Gästen und nahezu jedermann das rein merkantile Wesen des Krieges: das ist gerade, was sie anzieht. Sie glaubt an den Krieg bis zuletzt. Es geht ihr nicht einmal auf, daß man eine große Schere haben muß, um am Krieg seinen Schnitt zu machen.“²⁸

III.

Das Brechtsche Theater will unterhalten, klären und verändern, dem Zuschauer dabei aber immer eine kritische Haltung ermöglichen. Deshalb muß auch die Sprache des Epischen Theaters klar und verständlich sein, sie muß selbst in dramatisch zugespitzten Situationen diesen Zielen entsprechen. Heinitz stellt in seiner Abhandlung fest, daß in Brechts „relativ ruhigem Sprachfluß, der weder lyrisch — enthusiastisch noch zugespitzt dramatisch ist, der beschreibende, betont darstellende Zug“ auffällt. „Brecht will ganz bewußt etwas zeigen, etwas verdeutlichen, auf objektiv Vorhandenes aufmerksam machen.“ Immer hat der Brechtsche Dialog „den Charakter des Berichtens von Begebenheiten, Geschehnissen oder Ansichten, er kennt kein hastiges Hervorsprudeln einer Meinung, kein vorschnelles, übereiltes Fällen eines Urteils.“²⁹

In der 1. Szene unterhalten sich ein Feldwebel und ein Werber. In ruhigem Erzählton reiht sich hier Satzteil an Satzteil. Schon in den ersten Worten des Werbers ist dieser darstellende Zug der Sprache zu erkennen: „Hab ich

²⁶ Brecht, Bertolt: „Mutter Courage und ihre Kinder“ in Stücke VII Aufbau-Verlag Berlin 1957. Seite 200.

²⁷ Brecht, Bertolt: Modellbuch Seite 56.

²⁸ Brecht, Bertolt: „Mutter Courage“ in Stücke VII. Seite 207.

²⁹ Heinitz, Werner: „Das Epische in der Sprache Bertolt Brechts“ in NDJ, Heft 4, Berlin, 1957. Seite 49ff.

endlich einen aufgetrieben und schon durch die Finger gesehn und mich nix wissen gemacht, daß er eine Hühnerbrust hat und Krampfadern, ich hab ihn glücklich besoffen, er hat schon unterschrieben, ich zahl nur noch den Schnaps, er tritt aus, ich hinterher zur Tür, weil mir was schwant: Richtig, weg ist er, wie die Laus unterm Kratzen."³⁰ Auch der Feldwebel spricht in dieser Art, wenn er dem Werber zur Antwort gibt; „Man merkts, hier ist zu lang kein Krieg gewesen. Wo soll da Moral herkommen, frag ich? Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. . . .“³¹ Auch in anderen Gesprächen sind solche „großen Worte“ zu finden. Wahrscheinlich aber haben während des Dreißigjährigen Krieges nicht die Soldaten, sondern nur die Feldhauptleute diese Phrasen im Munde geführt. In allen Gesprächen, die im Stück über die Kriegsproblematik geführt werden, finden sich diese von Brecht ganz bewußt eingefügten Phrasen, denn wenn der Werber, der Feldwebel oder die Courage so sprechen, dann läßt sich mit diesen Mitteln die unwiderstehlich komische und entlarvende Wirkung erzielen, die konsequent immer den Standpunkt der Kehrseite beleuchtet.³²

Auch die „subversive“ Begräbnisrede der Courage enthält diese entlarvende Wirkung. „Mir tut so ein Feldhauptmann oder Kaiser leid“, sagt sie, „er hat sich vielleicht gedacht, er tut was übriges und was, wovon die Leut reden, noch in künftigen Zeiten, und kriegt ein Standbild, zum Beispiel er erobert die Welt, das ist ein großes Ziel für einen Feldhauptmann, er weiß es nicht besser. Kurz, er rackert sich ab, und dann scheiterts am gemeinen Volk.“³³

Durch den betont darstellenden Zug seiner Sprache zwingt Brecht den Zuschauer zur dialektischen Gedankenarbeit. Stets soll der Zuschauer das Gesagte ergänzen, soll vergleichen, nachdenken und sich ein Urteil bilden. Verstärkt werden die Ansichten und Meinungen der Figuren vor allen Dingen durch die sinnvoll eingefügten Vergleiche. Auf die Frage des Schreibers über das Kriegsende und die Friedensaussichten antwortet der Feldprediger: . . . „Beim Stürmen kannst du nicht Karten spielen, das kannst du beim Ackerpflügen im tiefsten Frieden auch nicht, . . .“³⁴ Auch in der 3. Szene finden sich in der Antwort der Yvette derartige Vergleiche: . . . „ich bin ganz verzweifelt, weil alle gehen um mich herum wie um einen faulen Fisch wegen dieser Lügen, wozu richt ich noch meinen Hut her? Drum trink ich am Vormittag, das hab ich nie gemacht, es gibt Krähenfüß, aber jetzt ist alles gleich.“³⁵

Auch in der Gestaltung der Dialoge ist die Zielsetzung der epischen Dramatik nachweisbar. So spricht die Mutter Courage in der 3. Szene vor dem Tode ihres Sohnes Schweizerkas leidenschaftslos und völlig ruhig. Sie äußert keine Klagen, im Text ist kein Aufschrei enthalten, die Bereitschaft des Zuschauers zum Mitleiden soll nicht geweckt werden, sondern es soll vielmehr auf Ursachen und Hintergründe hingewiesen werden. „Was er (Brecht, H.—J. S. erreichen will“, schreibt Rilla, „ist eine Form, die das Publikum

³⁰ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 63.

³¹ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 63/64.

³² Vergl. Mayer, Hans: a. a. O. Seite 579ff.

³³ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 143.

³⁴ Ebenda Seite 146.

³⁵ Ebenda Seite 96.

mit dem Sprachgedanken konfrontiert, statt daß der Zuschauer auf den Wogen eines schön bewegten Gefühlspathos über alle inhaltlichen Widerstände hinweggetragen und in Gedankenlosigkeit eingelullt wird.³⁶

Besonders gern verwendet Brecht sprichwörtliche Redensarten und Sprichwörter. In den bereits zitierten Textstellen sind sprichwörtliche Redensarten zu finden, die ein hervorstechendes Merkmal der volkstümlichen Rede sind, deren Ursprung auch meistens im Volksmund zu suchen ist. „Durch die Finger sehen“, „eine Hühnerbrust haben“, „weg sein, wie die Laus unterm Kratzen“, sind Beispiel aus den am Anfang zitierten Worten des Werbers. In der 4. Szene lassen sich viele Sprichwörter als Zwischenbemerkungen zum „Lied von der Großen Kapitulation“ finden. Im Gegensatz zur sprichwörtlichen Redensart sind die im Volksmund bekannten Sprichwörter in sich geschlossene Sprüche, die eine Moral enthalten. „Alles oder nix“, „jeder ist seines Glückes Schmied“, „eine Hand wäscht die andre“, „mit dem Kopf kann man nicht durch die Wand“.³⁷ Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten wechseln, geben aber alle die Auffassungen der Courage und ihrer Kreise wieder. Alle Wendungen sind dem Zuschauer vertraut, und die Courage wendet sie an dieser Stelle so konzentriert an, daß sie als sprachliches Mittel besonders augenfällig werden. Der Zuschauer wird sehr gut erkennen können, daß diese Auffassungen — „Der Tüchtige schafft es, wo ein Wille ist, ist ein Weg, wir werden den Laden schon schmeißen“, der danach handelnden Courage nicht zum Erfolg verhelfen.

Viele Formen der heimatischen Mundart Brechts sind im gesamten Stück zu finden. In der 5. Szene heißt es: „Ich gib nix. Die zahlen nicht, warum, die haben nix. — Die und weggehen von was! Die pfeifen dir aufn Glauben. Denen ist der Hof hin. Wir können sie nicht herausklauben bei der Beschießung.“³⁸ Da Brechts Sprache aber immer erhöht und stilisiert ist, haben diese Formen nichts mit Naturalismus zu tun, sondern sind „nur eines von zahlreichen Mitteln der eigentlichen Gestaltung, des Erfassens, Sichtbar- und Handhabbarmachens einer jeweils bestimmten Wahrheit.“³⁹

„Mutter Courage und ihre Kinder“ erweist sich als Werk epischer Dramatik. Brecht wahrte in diesem Stück das richtige Verhältnis von Unterhaltung und Belehrung und erreichte durch die Anwendung der Verfremdungseffekte die kritische und produktive Einstellung der Zuschauer. Seine epische Dramatik ermöglicht die Erzählung auf der Bühne und ist dadurch in der Lage, einen größeren Zeitraum zu erfassen, Hintergründe aufzudecken und Zusammenhänge zu zeigen. Bei der Untersuchung des dramaturgischen Aufbaus konnte festgestellt werden, daß auch in diesem Stück die Selbständigkeit der Szenen beibehalten wurde. Brecht verband die 12 Szenen seiner „Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“ durch das epische Element der Projektionstexte. Diese Texte machten aber nicht nur den historischen Hintergrund sichtbar, sondern stellten auch die Verbindung zwischen dem Geschehen der einzelnen Szenen her. Es wurden also nicht nur der Weg der Courage und ihrer Kinder durch diesen Krieg gezeigt, sondern auch die gesellschaftlichen und histo-

³⁶ Rilla, Paul: „Literatur — Kritik und Polemik“ Henschelverlag. Berlin, 1952, Seite 338.

³⁷ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 134 ff.

³⁸ Brecht, Bertolt: a. a. O. Seite 138.

³⁹ Heinitz, Werner: a. a. O. Seite 57.

rischen Bedingungen anschaulich gemacht. Indem in diesen Texten aber auch der Inhalt der kommenden Szene angekündigt wurde, kann die Aufmerksamkeit der Zuschauer darauf gelenkt werden, wie das Angekündigte im Verlauf der Szene realisiert wird. Das Stück weist eine statische Struktur auf, es wechseln Szenen voll spannender Aktion und ausgeglichenerer. Der umfangreichen 3. Szene stehen so kurze wie die 7. oder 11. Szene gegenüber, die nur aus einem Song bestehen. In den einzelnen Szenen aber ist das Geschehen durchaus dramatisch. Gerade durch die dramaturgische Gestaltung der 3. Szene ließen sich die starken Momente nachweisen, die auch in der epischen Dramatik vorhanden sein müssen, doch mußte im Rahmen dieser Arbeit auf eine durchgehende Interpretation aller Szenen verzichtet werden. Paul Rilla stellt im Zusammenhang mit diesem Stück fest, daß „Mutter Courage nicht mehr epische Bestandteile als eine Shakespearesche Historie“ enthält. „Nur daß Brecht das rhythmische Prinzip (den Wechsel von episch berichtenden und dramatisch akzentuierenden Momenten) bewußt der dialektischen Absicht dienstbar macht, der Absicht auf den Zuschauer, welcher sich der Vorgängen nicht einfach anvertrauen, sondern sich von ihnen befragt fühlen und Redestehen soll.“⁴⁰ Die Funktion der Songs wurde bei der Darstellung der 1., 2., 3. und 9. Szene ausführlicher erläutert, doch immer wachsen in diesem Stück die Songs aus der Bühnensituation heraus, tragen informierenden Charakter und sind stets eng mit der dramatischen Ebene verbunden, aus der sie auch wieder kommentiert werden. Sie treiben die Handlung voran und enthalten wichtige Hinweise auf deren weiteren Verlauf.

Aber auch in der sprachlichen Gestaltung erweist sich das Stück als Werk epischer Dramatik, denn deren Zielstellung wird durch die Einfachheit der Wortwahl und durch treffsichere Ausdrücke unterstützt, ruhig und sachlich fließt die Sprache, Sprichwörter, volkstümliche Redewendungen und stilisierte Volkssprache sind dienlich gemacht worden, die Phrasen der Oberen aber wurden durch ihre geschickte Verwendung glossiert.

So nimmt „Mutter Courage und ihre Kinder“ in Brechts künstlerischer Entwicklung einen bedeutenden Platz ein, denn in diesem Stück zeigen sich bereits die später im Kleinen Organon niedergelegten Auffassungen über die Funktion des Theaters. Die geschickte Verknüpfung der Szenen, die vielseitige Anwendung der Songs, Verse und Texte läßt gerade durch dieses Stück eine wichtige Entwicklungsstufe im Schaffen Brechts erkennen: und das unmittelbar vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges geschriebene Stück hat auch heute noch nicht seine Gültigkeit verloren.

HANS-JOACHIM SIEBERT

⁴⁰ Rilla, Paul: a. a. O. Seite 340/41.

INHALT

<i>Péter Pósa</i> : Rudolf Braunburg, ein neuer deutscher Schriftsteller	3
<i>Árpád Berczik</i> : Adalbert Stifters Briefe an Frau Pulszky, geb. Therese Walter	11
<i>Hans-Joachim Siebert</i> : Mutter Courage und ihre Kinder. — Ein Werk epischer Dramatik	15

TARTALOM

<i>Pósa Péter</i> : Rudolf Braunburg, egy új német író	3
<i>Berczik Árpád</i> : Adalbert Stifter levelei Puszky Ferencné Walter Terézhez ..	11
<i>Siebert Hans-Joachim</i> : Kurázi mama. — Epikus drámai mű	15



Felelős kiadó: A Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának dékánja
Szegedi Nyomda Vállalat 61-3742