

BERTOLT BRECHTS WERKE AUF UNGARISCHEN BÜHNEN BIS 1945.

Bis zum Ende des zweiten Weltkrieges wurde nur ein einziges Brecht-Stück von Berufsschauspielern auf ungarischen Bühnen offiziell aufgeführt: im Jahre 1930, die *Dreigroschenoper* in der Übertragung von Jenő Heltai. Die Aufgabe der vorliegenden Studie soll sein, das Scheitern dieses ersten Versuches und dessen Ursachen darzulegen und zu analysieren, zugleich wollen wir über die Tatsache der einstigen Aufführungen hinausgehend, eine Antwort auf die Frage erhalten, warum die offizielle Haltung gegenüber der Kunst Bertolt Brechts – trotz des sich dafür besonders in fortschrittlichen Intellektuellenkreisen zeigenden regen Interesses – konsequent abweisend war, ja warum sie es sein mußte. Im letzten Teil unserer Arbeit gedenken wir auch der positiven Züge der ungarischen Brecht-Rezeption. So hoffen wir – in dem angegebenen Rahmen – über Brechts Wirkungsgeschichte in Ungarn einen womöglich umfassenden Überblick geben zu können.

In der vorliegenden Arbeit wollen wir auf die Mitteilung des an anderer Stelle ausführlich dargestellten Beweismaterials¹ sowie der aus der Natur der Übersetzung folgenden speziellen Zusammenhänge bewußt verzichten und uns nur mit denjenigen Problemen beschäftigen, die vielleicht auch zur Brecht-Philologie einen bescheidenen Beitrag liefern können.

I. Das Budapester Theaterleben vor 1930 und die Vorgeschichte der Erstaufführung der Dreigroschenoper.

1.

Nach 1919 hat das ungarische Theaterleben durch die eigentümlichen inneren Gesetze des Theaterwesens die in der damaligen ungarischen Gesellschaft ausgebildeten ökonomisch-politischen Verhältnisse indirekt widerspiegelt. Der Zustand der ungarischen Theater in den zwanziger Jahren läßt sich mit den Maßstäben, die Brecht gesetzt hat, folgenderweise charakterisieren:

a) Das ungarische Theater der Zeit ist eine typische Erscheinung des „kapitalistischen Theaterbetriebs“. Mit Ausnahme des staatlich subventionierten Nationaltheaters und des Opernhauses gehörten beinahe alle Budapester Theater in den Interessenkreis zwei großer Theaterunternehmen: die Unio AG und der Amerikaner Ben Blumenthal

¹ Die ausführlichen Tabellen und das textkritische Beweismaterial sind in meiner in Maschinenschrift befindlichen Dissertation: Bertolt Brecht művei magyar színpadon 1945-ig zu finden.

hielten das ungarische Theaterleben sozusagen in der Hand. Wir wollen nur eine Konsequenz dieser Tatsache hervorheben: das Ziel des Theaters soll vor allem das Geschäftmäßige sein, genauer ausgedrückt, daß das investierte Kapital so schnell und mit so großem Profit wie nur möglich umschlägt. „Der größte Teil der Budapester Theater macht seit Jahrzehnten nichts anderes, als daß er sein Publikum sucht, ihm ohne ernste literarisch-künstlerische Absichten nachläuft.“²

b) In der Zusammensetzung des Publikums ist eine bedeutende Veränderung eingetreten, sein geistiges Niveau ist beträchtlich gesunken. „Die Tatsache, daß die Stücke von Bernard Shaw, Pirandello, Tschechow, Haputmann, Strindberg und Kaiser Mißerfolge erleiden, dagegen andere, womöglich mit Gassenhauern und schlechten Witzen bespickten Stücke Erfolge erzielen, ist bis zu einem gewissen Grade der Veränderung der Theaterbesucher zuzuschreiben . . . Das alte Publikum war doch durch Theaterbesuchen einigermaßen erzogen worden, seine Ansprüche waren zwar nicht sehr hoch, aber sie standen noch immer himmelweit über dem Stand, den die Neureichen vertreten.“³ Die eingetretene Veränderung ist auf wirtschaftliche Gründe zurückzuführen. So sieht es der berühmte Schauspieler der Zeit, M. Rátkai: „Der größte Teil des Publikums ist ohne künstlerischen Geschmack, der andere Teil, der ihn hat — der Mittelstand —, ist leider mittellos.“⁴

c) Die erwähnten zwei Züge bestimmen den Charakter des Theaters: es ist „kulturnarisches Theater“, „Genußmittel als Ware“. Auch auf dem Programm der Schauspielbühnen nehmen die Wiener Operetten in ihrer Nachblüte sowie allerlei leichtere Bühnenstücke einen bedeutenden Raum ein.

d) Ein für das ungarische Theaterleben charakteristischer Mangel war, daß in Ungarn damals eine künstlerisch-politische Avantgarde praktisch nicht vorhanden war, bzw. sich nur verhältnismäßig spät meldete und nur eine beschränkte Wirkung auszuüben vermochte. Die Versuche der fortschrittlichen Schauspieler mußten an dem Widerstand der Polizei und anderer Behörden scheitern. Darüber hinaus hatte man in dieser Hinsicht auch mit Schwierigkeiten finanzieller Natur zu rechnen. Als der Kommunist Ferenc Hont, der führende Regisseur der späteren fortschrittlichen Bewegung „Független Színpad“ (Unabhängige Bühne) von Paris aus in der Schauspielerezeitung⁵ ein ständiges Versuchsstudio forderte, wies É. Baló darauf antwortend auf einige wesentliche, der ausländischen Praxis abweichende Züge des ungarischen Theaterlebens hin: „Die vorhandenen wenigen Theater sind für Rumpfungarn zu viel geworden.“ Für künstlerische Avantgarde riskiere man kein Kapital, und „als Basis hat man hier einen winzigen Intellektuellenkreis, der ein solches Theater nur dann erhalten könnte, wenn dieses ihn auf das billigste bedient; diese Schicht ist ja sehr arm.“⁶ Die Folge dieses Mangels war, daß noch immer der von der Jahrhundertwende ererbte, zum Konservatismus erstarrte Naturalismus auf den ungarischen Bühnen herrschte.

² Bánóczy, László: A színház és színpad válsága [Die Krise des Theaters und der Bühne]. Szocializmus, Bp. Nr. 5. S. 227.

³ Gergely, Győző: A színház, a kritika és a közönség [Das Theater, die Kritik und das Publikum]. Szocializmus, Bp., 1925. Nr. 3. 108—111. S.

⁴ Rátkai, Márton: Színházi válság [Theaterkrise] II. Színészújság, Bp. 1929. Nr. 2. S. 4.

⁵ Hont, Ferenc: Állandó magyar kísérleti színház [Ein ständiges ungarisches Versuchsstudio]. Színészújság, Bp. 1927. Nr. 10. 5—6. S.

⁶ Baló, Elemér: Válasz Hont Ferencnek [Antwort auf den Brief von Ferenc Hont] Színészújság, Bp. 1927. Nr. 11. 10—11. S.

Brechts erster durchschlagender Erfolg war seine *Dreigroschenoper*, nach deren Berliner Premiere im Jahre 1928 auch die ersten Brecht-Aufführungen im Ausland erfolgten. In Ungarn war Brechts Name zu dieser Zeit nicht unbekannt: schon die Erstaufführung des Stückes *Trommeln in der Nacht* fand Widerhall in Ungarn, eine Tatsache, die die rege Aufmerksamkeit ungarischer intellektueller Kreise beweist, mit welcher sie die literarischen Ereignisse der Weimarer Republik verfolgten. Dieses Interesse offenbarte sich in dem Echo der Berliner Premiere, aus dem man auch den Wunsch heraushören konnte, die *Dreigroschenoper* sollte so schnell wie möglich in Budapest aufgeführt werden. In seinem für „Pesti Napló“ gegebenen Interview spricht Kurt Weill von einer nahen Budapester Premiere, an der er und Brecht gern teilnehmen würden. Er fügt hinzu, indem die Budapester Aufführung noch vor der Wiener stattfände, würde sie ihre erste Premiere im Ausland sein. Dieses Interview wurde in „Pesti Napló“ am 21. Oktober 1929 veröffentlicht, und tatsächlich wußte dieselbe Zeitung schon am 7. Oktober zu berichten, daß das Magyar Színház (Ungarische Theater) die *Dreigroschenoper* noch während der Saison aufführt.

Als die 1962 erschienene ungarische Theatergeschichte⁷ die künstlerische Tätigkeit der ungarischen Theater zwischen den zwei Weltkriegen bewertet, stellt sie das Ungarische Theater unter den Prosatheatern an die dritte Stelle, und stellt fest: „kleinbürgerlicher Geschmack hat sich in ihm geltend gemacht“.⁸ Am Anfang der zwanziger Jahre war es ein Mitglied der Unio AG und spielte vorwiegend Operetten. 1925 schied es aus der bankrotten Aktiengesellschaft aus und versuchte seine finanzielle Lage in Ordnung zu bringen. Dies geschah jahrelang ohne jegliche Konzeption, bis das Theater 1928 ein „Programm von klassischem Wert“ zu verwirklichen versuchte, das bei einigen Zeitungen sogar das Beiwort „revolutionär“ erhielt. In dieses Programm wurde auch die *Dreigroschenoper* aufgenommen, sie sollte unter der Leitung von Karlheinz Martin, der zugleich der Regisseur der Wiener Premiere war, aufgeführt werden. Der Plan ist jedoch in einem ganz frühen Stadium gescheitert, da das Innenministerium schon die erste Produktion dieses wertvollen Spielplans, *Dantons Tod* von Büchner, verboten hat. Das bedeutete nicht nur Bankrott, sondern das Ende des „revolutionären Programms“: die nächste Aufführung war eine „amerikanische Kinokitschparade“.

Die Erfolgsserie der *Dreigroschenoper* in Österreich und in Deutschland hielt den Wunsch, das Stück in Ungarn aufzuführen, wach; von dem bankrotten Ungarischen Theater übernahm es das Lustspieltheater, das führende Privattheater der ungarischen Hauptstadt. Nach der Charakterisierung der oben angeführten ungarischen Theatergeschichte soll der durch geschicktes Lavieren als fortschrittlich geltende großbürgerliche Konservatismus für das Theater kennzeichnend gewesen sein. Man habe sich selbst vor dem Anschein einer revolutionären Gesinnung gehütet und sorgfältig aufgepaßt, den Geschmack des Stammpublikums aus der Innenstadt nicht zu kränken. Gleichzeitig habe man immer etwas Aufregendes, etwas mäßig Beunruhigendes und Neuartiges aufblitzen lassen, was das Interesse des durch seinen Wohlstand enervierten Bürgers erwecken konnte.⁹ In ein nach solchen Prinzipien entworfenes Programm war die *Dreigroschenoper* nicht ohne weiteres aufzunehmen: sie mußte notwendigerweise bearbeitet werden. Wir besitzen keine Angaben darüber, ob das Ungarische Theater jemand mit der Übersetzung der *Dreigroschenoper* beauftragt hatte, daher wird das

⁷ Magyar Színháztörténet. Geschr. v. Arbeitskollektiv des Theaterwissenschaftlichen Instituts, Budapest; Red. u. Einl. v. F. Hont. Gondolat, Bp. 1962.

⁸ a. a. O. S. 234.

⁹ a. a. O. S. 230.

Lustspieltheater auch in dieser Hinsicht nach seinem Belieben verfahren haben: es hat Jenő Heltai mit dieser Aufgabe betraut. Heltai war zu dieser Zeit (1929–30) nicht nur der Hausdichter des Lustspieltheaters — „ein angenehmer, salonfähiger Schriftsteller, der mit seiner Routine dem Theater immer einen sicheren Erfolg bedeutete“,¹⁰ — sondern auch das Mitglied der Direktion, der sich zur Zeit der allgemeinen Krise der Theater, der Möglichkeiten, der Grenzen und der allgemeinen Spielregeln der ungarischen Bühnen bewußt war. Ein Mitarbeiter des Pesti Napló hat den Übersetzer einige Tage vor der Premiere aufgesucht, da er Antwort auf die Frage erhalten wollte, ob das Gerücht, die ungarische Übersetzung enthalte nicht die Neuerungen, denen das Stück seinen Erfolg in Deutschland verdankt hatte, wahr sei, oder nicht. Heltai behauptet, die Oper sei die Geschichte eines Schnapphahns, der dem Galgen auf wunderliche Weise entronnen sei. Er kommt auf die deutsche Bearbeitung zu sprechen, die er von der Anklage der kommunistischen Propaganda entlastet, indem er sagt, daß hier der arme Mensch nur ganz einfach dem Wohlhabenden gegenübergestellt werde. Aber er fügt hinzu: die deutsche Bühne sei unter allen Bühnen der Welt die freieste; gewisse Grenzen, mit denen man hier zu rechnen habe, seien dort unbekannt. Als er das Stück bearbeitete, sei es ihm klar geworden, daß bei uns an vieles nicht einmal zu denken sei, woran man in Deutschland keinen Anstoß nehme. Er habe sich also beflissen, lieber dem englischen Originaltext als einigen Extravaganzen der deutschen Bearbeitung treu zu bleiben.¹¹

Unmittelbar vor der Premiere, am 1. September 1930, fand die größte Arbeiterdemonstration der Nachkriegszeit statt, die energische Gegenmaßnahmen auslöste. Mit Rücksicht auf die gespannte Situation sollte Heltai, der im Sinne eines Übereinkommens mit der Theaterdirektion „das Dur der Brechtschen Variante ins Moll zu verwandeln“ hatte, die hervorstechenden Stellen des Textes weiter abschleifen. Diese erste Fassung hätte noch etwas von dem ursprünglichen Ton beibehalten, so z. B. einen „Brot und Arbeit-Chor“, der später dank „dem weisen und aulischen Konservatismus des Theaters“ verschwinden mußte.^{11b} Es scheint fraglich, ob solch ein Chor je vorhanden war, doch mag der Bearbeiter immerhin ähnliche Änderungen vorgenommen haben. Es ist also nicht erstaunlich, daß Brecht und Weill, trotz ihres erneuerten Wunsches, der Budapester Aufführung beizuwohnen, darauf schließlich endgültig verzichteten.

II. Heltais Dreigroschenoper-Bearbeitung

Auf dem Plakat des Lustspieltheaters wurde die Aufführung auf folgende Weise bekanntgegeben: „*A Koldus operája. (The Beggar's Opera — Dreigroschenoper)*. Aus dem englischen Originaltext von John Gay und der deutschen Variante von Bert Brecht übertragen und bearbeitet von Jenő Heltai“. Aus diesen Zeilen, wie aus Heltais angeführtem Interview geht hervor, daß es sich hier nicht um eine schlichte Übersetzung des Brechtschen Werkes handelt. Wir wollen daher vor allem feststellen, aus welchen Elementen sich der ungarische Text von Heltais Bearbeitung zusammensetzt, um dann durch das Vorhandensein oder durch das Fehlen der verschiedenen Textteile, d. h. durch die Verteilung und Interferenz der in dem Text der Bearbeitung von Heltai befindlichen drei Ebenen (die von Brecht, von Gay und von Heltai), auf die

¹⁰ a. a. O. S. 231.

¹¹ Heltai Jenő beszél a „Koldus operájá“-ról [J. Heltai spricht über die Dreigroschenoper]. Pesti Napló, Bp. 30. 8. 1930. S. 10.

^{11b} Mondja, kedves A Reggel... [Sagen Sie, lieber „Der Morgen“...]. A Reggel, Bp. 9. 9. 1930.

Tendenz und die Konzeption der Bearbeitung schließen zu können. Wir betrachten die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Werke — die als Original bezeichnete *The Beggar's Opera* und die als Variante figurierende *Dreigroschenoper* — zueinander stehen, als Vorbedingung jeder weiteren Analyse.

A) *Die Dreigroschenoper und The Beggar's Opera*

Die von Heltai indirekt aufgeworfene Frage, ob die *Dreigroschenoper* nur für eine Bearbeitung oder für ein selbständiges Werk Berchts gehalten werden sollte, beschäftigt seit langem die Literaturkritik und weist auf eines der Grundprobleme der Brecht-Philologie hin. In der ersten ausführlichen Brecht-Analyse von Schumacher heißt es: „Brecht hielt sich zu seinem eigenen Nachteil zu sehr an den Text des John Gay. Er bearbeitete nur, statt umzuarbeiten. Er übersetzte sozusagen, statt die Polemik des John Gay in die eigenen Verhältnisse zu übertragen, sie zu konkretisieren.“¹² Dagegen kommt W. Hecht in seiner Studie zu einem entgegengesetzten Ergebnis: „Die Übernahme eines bereits gestalteten Stoffes ist kein Ersatz für mangelnde Erfindungsgabe oder fehlende Schöpferkraft, sondern sie ist eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit; gerade in diesem Porzeß mußte sich die Schöpferkraft beweisen. Brecht hat sich bei der »Dreigroschenoper« zu seinem Vorteil wenig an die Vorlage gehalten.“¹³ Und zum Schluß führen wir einige Zeilen aus Hans Meyers Brecht-Buch an: „Nicht daß Bercht zuviel an Tradition übernommen hatte, war gegen die *Dreigroschenoper* einzuwenden, ... sondern daß die Ummontierung der Bettleroper zur *Dreigroschenoper*, der englischen Vorgänge des frühen 18. Jahrhunderts in die Welt des Spätkapitalismus, trotz allem Glanz von Schauspiel und Musik nicht gelungen war, ... er hat sich immer noch, zum Nachteil, allzu stark an die Vorlage gehalten.“¹⁴ Wir möchten dazu die Bemerkung hinzufügen, daß sich Mayer nur scheinbar auf den von Schumacher vertretenen Standpunkt stellt; ihm geht es um das dialektische Verhältnis des Dichters und der Tradition überhaupt, er untersucht also, ob der Dichter in der Verarbeitung der literarischen Tradition als Rohstoff das Stadium der Hegelschen Aufhebung erreicht hat oder nicht.

Die Unstimmigkeit liegt jedenfalls auf der Hand. Ohne die Debatte entscheiden zu wollen, möchten wir in dem Sinne Stellung nehmen, daß es sich hier — in bezug auf unsere Problematik — sowohl inhaltlich als auch formal um zwei wohl unterscheidbare Schichten des *Dreigroschenoper*-Themas handelt, die kraft ihrer einander meist widersprechenden Wirkung unbedingt als gleichwertige und selbständige anzunehmen sind. Diese Behauptung möchten wir zusammenfassend durch die folgende Überlegung begründen.:

1. Inhaltlich:

a) „In der *Beggar's Opera* sind hauptsächlich zwei Tendenzen zu erkennen: erstens eine Satire auf politische Persönlichkeiten, die zu einer umfassenden Gesellschaftsatire erweitert ist, und zweitens eine Parodie der als unnatürlich empfundenen Ita-

¹² Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933. Rütten & Loening Verlag, Berlin, 1955 S. 223.

¹³ Hecht, Werner: Bearbeitung oder Umgestaltung. — Über die „Dreigroschenoper“ und ihr Urbild. — In: Theater der Zeit. 1958. Beilage zum Heft 5. Nr. 7. S. 26.

¹⁴ Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition. Verlag Günther Neske, Pfullingen. 1961. S. 45. 48.

¹⁵ Höhne, Horst: Vorwort zu John Gay: *The Beggar's Opera and Other Works*. VEB Max Niemayer Verlag, Halle/Saale, 1959. S. 29.

lienischen Oper. Anklänge an den bürgerlichen Sentimentalismus treten als positiver Zug hinzu.¹⁵ Brecht faßt dagegen die Wesenszüge seines Werkes in seinen Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* wie folgt zusammen: „Die *Dreigroschenoper* befaßt sich mit den bürgerlichen Vorstellungen nicht nur als Inhalt, indem sie diese darstellt, sondern auch durch die Art, wie sie sie darstellt. Sie ist eine Art Referat über das, was der Zuschauer im Theater vom Leben zu sehen wünscht. Da er also seine Wünsche nicht nur ausgeführt, sondern auch kritisiert sieht (er sieht sich nicht als Subjekt, sondern als Objekt), ist er prinzipiell imstande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen.“¹⁶ Wenn wir also die Tendenzen beider Werke miteinander vergleichen, können wir die Unterschiede in der geistreichen Formulierung von Hecht folgendermaßen hervorheben: „Gay hatte eine verkleidete Kritik an offenen Mißständen vorgetragen; Brecht übte offene Kritik an verkleideten Mißständen; Gay erklärte die Mißstände aus den Lastern, Brecht umgekehrt die Laster aus den Verhältnissen“.¹⁷

b) „Gay gab seiner Kritik an der Gesellschaft eine ganz allgemeine Form, die die verschiedensten Deutungen zuläßt.“¹⁸ Aber die Karikatur des whig Prime-Ministers Walpole in Peachum bestimmt im Grunde genommen deren Ausgangspunkt: „Gay setzte seine Kritik . . . von rechts an“,¹⁹ d. h. von Seiten der Torys; es steht ja auch geschichtlich fest, „die Torys enthüllten in der Kritik ihrer wirtschaftlichen und politischen Konkurrenten viele typische kapitalistische Praktiken der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft“.¹⁸ Dagegen ist Brechts umfassende anarchistische Kritik einer eindeutig plebejischen Weltanschauung entsprungen und indem sie vorwiegend auf ökonomischen Faktoren fuß, weist sie in die Richtung der marxistischen Kritik der kapitalistischen Gesellschaft.

c) Während *The Beggar's Opera* trotz ihres grundlegenden parodistisch-satirischen Charakters positive Züge enthält, indem sie als ganzes nicht nur verneint, sondern gleichzeitig auch etwas setzt (sie verleiht u. a. dem bürgerlichen Sentimentalismus Ausdruck), besteht Brechts Werk konsequent aus negativen Elementen; der Sentimentalismus sowie alle bürgerliche Vorstellungen im allgemeinen kommen dort durchwegs verfremdet vor.

2. Formal:

a) Was den dramaturgischen Aufbau anbetrifft, „verarbeitete (Brecht) den Stoff in eine viel geschlossenerere, auch zeitlich zusammengeraffte Handlung.“¹⁹

b) Die Untersuchung der in den zwei Werken angewandten Sprachebenen bzw. ihrer funktionalen Rolle führt zu dem Ergebnis, daß „die sprachlichen Mittel Brechts nur normal denen Gays gleichen.“²⁰

c) Gays Werk als „ballad-opera“ stützt sich auf die Traditionen des alten englischen Volkstheaters („apron theatre“), während die *Dreigroschenoper* „die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters“²¹ darstellt, d. h. eines Theaters, das — obwohl es geschichtlich mit jenem zweifellos in Zusammenhang steht — doch die typischen Merkmale der gesellschaftlichen, künstlerischen Bewegungen des XX. Jahrhunderts an sich trägt. War Gays Stück in bezug auf die Bühnendarstellung an sich

¹⁶ Brecht, Bertolt: Stücke, Band 3. Aufbau Verlag Berlin, 1958. 141—142. S.

¹⁷ Hecht, Werner: a. a. O. S. 22.

¹⁸ a. a. O. S. 18.

¹⁹ a. a. O. S. 23.

²⁰ a. a. O. S. 25.

²¹ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Baden—Frankfurt, 1957. S. 240.

naiv, so strebt Brecht bewußt eine Naivität an, die er nach der Aufzeichnung von Wekwerth²² als eine der wichtigsten ästhetischen Kategorien seines epischen Theaters auffaßt.

B) Die kritische Analyse der Bearbeitung von Heltai

Indem wir die *Dreigroschenoper* und *The Beggar's Opera* als mögliche Ausgangspunkte der Übertragung einander gleichsetzten, haben wir potentiell drei Ebenen in dem Text der Bearbeitung zu unterscheiden: erstens die Brecht-Textteile, zweitens die Elemente des Gayschen Stücks und drittens Textteile, die weder auf die erste, noch auf die zweite Ebene zurückzuführen sind und die entweder von dem Bearbeiter oder von einem anderen Autor stammen. Unsere Analyse erforderte die genaue philologische Untersuchung des Textes der Heltaischen Bearbeitung. Als das Ergebnis dieser Untersuchung haben wir eine ausführliche Tabelle aufgestellt, in der verzeichnet ist, aus welchen Stellen von Gay und Brecht sich der ungarische Text zusammensetzt und welche von Heltai selbst stammen. Auf ihre Mitteilung müssen wir in diesem Rahmen verzichten, die charakteristischen Züge dieser Tabelle sollen jedoch im folgenden kurz, angeführt werden.

Tabelle Nr. 1.

Die prozentuale Verteilung der Textelemente von Brecht, Gay und Heltai in dem Text der ungarischen Bearbeitung.

	Brecht	Gay	Heltai		
1. Aufzug	85%	5%	10%		
2. Aufzug	65%	19%	16%		
3. Aufzug	85%	2%	13%		
Im ganzen Werk	80%	8%	12%	davon Umdichtung	4%
				Und zwar Umdichtung des	
				Brecht-Textes	3%
				Umdichtung des Gay-Textes	1%

Aus der Tabelle geht hervor, daß die fragliche dritte Ebene eindeutig und ausschließlich als das eigene Schaffen Heltais aufzufassen ist. Die weiteren Konsequenzen, die sich aus den quantitativen Angaben ergeben, sind: die ungarische Bearbeitung fußt in ihrem Text überwiegend auf der Brechtschen *Dreigroschenoper*. Gay ist in geringem Maße vertreten, die von Heltai stammenden Textteile sind ihrer Zahl nach, im Vergleich zu dem Ganzen des Textes bzw. zu der Quantität der aus der *Dreigroschenoper* übersetzten Elemente, ziemlich unbedeutend. Rein textlich könnte also die ungarische *Dreigroschenoper* Heltais als eine Variante der deutschen Fassung Brechts angesehen werden. Andererseits schreiben die durch die exakte Textkritik erhaltenen Angaben die weiterhin zu befolgende Methode vor: wir haben festzustellen,

1. was Heltai von Brecht nicht übersetzt hat, d. h. welche sprachlichen und inhaltlichen Unterscheide zwischen der *Dreigroschenoper* und Heltais Bearbeitung aufzuweisen sind;

2. wie und welche Teile des Gayschen Stückes in dem Text der Bearbeitung vorkommen;

²² Wekwerth, Manfred: Auffinden einer ästhetischen Kategorie. In: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht Sinn und Form 1957. 260—268. S.

3. was für Heltai's eigene Einschaltungen inhaltlich charakteristisch ist.

Die Schlußfolgerungen über den Charakter der Heltai'schen Übertragung können erst aus der Beantwortung dieser Fragen gezogen werden.

1. Heltai und Brechts *Dreigroschenoper*

Da Heltai's Bearbeitung — wie es oben dargestellt wurde, — vorwiegend Textelemente aus Brechts Stück enthält, ist es keinesfalls unwesentlich, nachzuweisen, in welchem Maße der Text von Brechts Stück zugrunde gelegt worden ist, d. h. was für ein Verhältnis zwischen übersetzten und nicht übersetzten Teilen besteht. Wir müssen uns wiederum nur auf eine Tabelle, die auf dem in der angegebenen Arbeit niedergelegten Beweismaterial beruht, beschränken.

Tabelle Nr. 2.

Die prozentuale Verteilung der übersetzten, nicht übersetzten und umgedichteten Textteile der *Dreigroschenoper* in dem Text der Heltai-Bearbeitung.

	Übersetzte Textteile	Nicht übersetzte Textteile	Davon Bühnenanwei- sung usw.	Umgedichtete Textteile
1. Aufzug	73%	20%	4%	7%
2. Aufzug	75%	24%	2%	1%
3. Aufzug	74%	23%	2%	3%
Im ganzen Werk	74%	22%	3%	4%

Die Abweichung der ungarischen Bearbeitung von der *Dreigroschenoper* wird ersichtlich, wenn wir die in den Text der Übertragung nicht aufgenommenen Teile, die ohnehin nicht zu vernachlässigen sind (22%), auf ihre inhaltliche Aussage hin näher untersuchen.

a) Schon die Gaysche Parodie war auf die Ähnlichkeit von „high life“ und „low life“ gegründet, die in der Moral, in dem Benehmen des „fine gentleman“ und des „gentleman of the road“ zum Vorschein kam; Brecht verschärft diese satirische Parallele, indem er sie in konkreter Form ausdrückt: „Die *Dreigroschenoper* gibt eine Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft (und nicht nur lumpenproletarischer Elemente).“²³ Heltai spricht in dem angeführten Interview von der gesellschaftskritischen Tendenz der *Dreigroschenoper* nicht, er will ja in diesem Werk bloß eine schlichte Gegenüberstellung der Armen und der Wohlhabenden sehen. Diese Auffassung wird praktisch so verwirklicht, daß er die direkte Anspielungen auf das Bürgertum außer acht läßt, bzw. umdichtet.

In dem Text Brechts gebrauchen Peachum und seine Leute die Ausdrücke: Kapital, Lizenz, Filiale, die in der ungarischen Bearbeitung konsequent auslassen sind. Andere Teile werden tendenziös umgestaltet und ungefährlich gemacht: so werden u. a. die durch Mackies regelmäßige Bordellbesuche karikierten bürgerlichen Gewohnheiten — „... was jedoch diese intime Seite betrifft, so schätzt er seine regelmäßigen und mit pedantischer Pünktlichkeit eingehaltenen Besuche in einem bestimmten Turnbridger Kaffeehaus hauptsächlich, weil sie Gewohnheiten sind, die zu pflegen und mehren beinahe das Hauptziel seines eben bürgerlichen

²³ Brecht, Bertolt: Stücke, Bd. III. Aufbau Verlag, Berlin 1958. S. 159.

Lebens darstellt²⁴ — durch eine kavalierhafte Wendung gerettet. (Auf die Mit-
teilung des ungarischen Beweismaterials mußten wir aus sprachlichen Gründen
verzichten.)

Es ist bezeichnend, daß auch eine satirische Anspielung auf die Aristokratie —
„Gleichzeitig wird er (=Mackie) hiermit in den erblichen Adelsstand er-
hoben . . . und ihm das Schloß Marmarel . . . überreicht“ (S. 79. 20—21. z.)²⁵ —
ebenfalls ausfallen mußte.

b) Obwohl in Brechts Lebenswerk dem Profanisieren der religiösen Tradition
keine so wichtige Rolle zukommt wie unter seinen geistigen Vorfahren Voltaire oder
Anatole France, mußte er infolge seiner alles Konventionelle verfremdenden, kriti-
schen Haltung, die nach der Analyse von Gisela Debiel²⁶ in dem Bereiche der Sprache
besonders stark hervortritt, immer wieder auf die kirchliche Überlieferung, sprachlich
vor allem auf den Bibeltext stoßen. Bei Heltai findet man keine Spur respektloser
Religionskritik, er unternimmt auch den Versuch nicht, der künstlerischen Anwendung
und Neugestaltung der Lutherschen Volkssprache etwas Ähnliches, Ebenbürtiges zu
schaffen.

Als ein Beispiel dafür, daß die Brechtsche Persiflage der Kirche von Heltai
nicht beachtet wurde, soll erwähnt werden, daß die ganze Rolle des Pastors
Kimball gestrichen worden ist. (S. 16. 26—30. Z., S. 23. 17. Z. — S. 24. 5. Z.,
S. 24. 9—10. Z., S. 27. 7—19. Z.)

Heltai läßt u. a. die folgenden Sätze weg, wo in der verfremdeten Bibelsprache
ein neuer Inhalt zum Ausdruck gebracht wird:

Meine Tochter soll für mich das sein, was das Brot für den Hungrigen, das
steht sogar in der Bibel. (S. 12. 17—19. Z.) Du sollst deinen Fuß nicht an einen
Stein stoßen. (S. 15. 29. Z.) Ich blicken ihn an und er weinte bitterlich. Den
Trick habe ich aus der Bibel. (51. S. 30—31. Z.)

Dadurch, daß Heltai den Text der projizierten Titel und Tafeln nicht über-
setzt, gehen die Anspielungen auf die äußerliche Ähnlichkeit von Mackies
Schicksal mit der Passionsgeschichte verloren.

c) In der *Dreigroschenoper* wird auch der anarchistischen Revolte von Brechts
erster Schaffensperiode Ausdruck verliehen; diese Tendenz des Werkes kommt in der
Bearbeitung überhaupt nicht zur Geltung.

Ein wichtiges und Gay gegenüber wesentlich neues Moment der Brechtschen
Handlung ist, daß Peachum, da er den mit der Staatsmacht verbündeten Kon-
kurrenten Mackie in die Knie zwingen möchte, die „richtigen Elenden“ orga-
nisiert und sie gegen die Staatsmacht aufmarschieren lassen will. Die dies-
bezüglichen Teile des Textes von Brecht (S. 58. 7. Z. — S. 59. 21. Z., S. 67.
11—13. Z., 18—22. Z.) werden weggelassen, obwohl so die Handlung ganz
unbegründet ist.

Da wir die tendenziöse Umdichtung Heltais nicht demonstrieren können, wol-
len wir das folgende, ebenso charakteristische Beispiel anführen. Jede Strophe
der nach Villon gedichteten „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte
leistet“ endet mit dem etwas variierten Kehrreim: „Ich bitte sie, mir zu ver-

²⁴ a. a. O. S. 148.

²⁵ Die Teile aus der *Dreigroschenoper* geben wir nach der folgenden Ausgabe an: Bert
Brecht: *Die Dreigroschenoper*. Felix Bloch-Erben, Universaledition, Wien—Leipzig, (1928).

²⁶ Debiel, Gisela: *Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertolt Brechts*.
Untersuchungen zum Sprachstil seiner epischen Dramen. Rheinische Friedrich Willhelm Uni-
versität, Bonn. 1960.

zeihen". In der letzten Strophe werden die „Polizeihunde“ apostrophiert, auch die Zueignung ist ihnen gewidmet:

Man schlage ihnen ihre Fressen
Mit schweren Eisenhämmern sein
Im übrigen will ich vergessen
Und bitte sie, mir zu verzeihn. (S. 78. 2—24—Z.)

Heltai unterschlägt diese vier Zeilen, und beendet die Ballade mit dem sich entschuldigenden Refrain.

d) Wenn wir von der aufschlußreichen Studie Debiels ausgehen, können wir feststellen, daß in der Sprache der *Dreigroschenoper* zwei Tendenzen zu unterscheiden sind: Brecht ist einerseits bestrebt, durch seine Verfremdung festehende und erstarrte Wendungen aufzuheben — von diesem Sprachgebrauch und dessen Ignorierung von Heltai haben wir im Zusammenhang mit der Brechtschen Religionskritik gesprochen —, andererseits will er durch „zitierbare Sätze“ (Debiel) neue geflügelte Worte ins Leben rufen. Die zitierbaren Sätze der *Dreigroschenoper* bringen meistens einen anarchistisch-destruktiven Inhalt zum Ausdruck; sie wurzeln in einer kraftvollen Umgangssprache; inhaltlich entsprechen sie der von Brecht mit Vorliebe angewandten „unliterarischen Tradition“ und der als plebejisch bezeichneten Haltung des Dichters. Dieses Bestreben Brechts fand kein Verständnis bei Heltai, der infolge seines Aristokratismus jedes allzu starke Wort sorgfältig getilgt hat. Einige nicht übersetzte derb-anschauliche Wendungen:

„... und wenn sie soviel gekostet hat wie ein Segelschiff, dann wirft sie sich selber auf den Mist wie eine faule Gurke,“ (S. 32, 18—20. Z.)

Polly, schlag dem Faß nicht den Boden aus. (S. 36. 25—26. Z.)

Denn die Gemeinheit der Welt ist groß und man muß sich die Beine ablaufen, damit sie einem nicht gestohlen werden. (S. 38. 25—28. Z.)

Aussehen tut ihr wie gespiene Milch. (S. 62. 5. Z.)

Ein ausgelassener Argot-Ausdruck:

Am Strand ging ein Konstabler hops. (S. 16. 7—8. Z.)

Von Heltai für obszön gehaltene und nicht aufgenommene Anspielungen:

Man sagt unter feinen Leuten nicht Loch. (S. 21. 24. Z.)

Jenny: Ich habe heute Nacht einen Herrn weggehen lassen müssen. (S. 62. 28—29. Z.)

Heltai läßt das Gespräch der Prostituirten und den von Jenny vorgetragenen Salomo-Song weg. Die Beispiele könnten durch euphemistische Textveränderungen erweitert werden.

2. Gays Rolle in der Heltaischen Bearbeitung.

Zwar sind die von Gay übernommenen Textteile nicht zahlreich, die ihre Verteilung zeigende Tabelle kann indessen zu interessanten Ergebnissen führen.

Tabelle Nr. 3.

Das prozentuale Verhältnis der übersetzten Gay-Textteile zu den einzelnen Aufzügen bzw. zu dem Ganzen des Werkes *The Beggar's Opera* beträgt:

1. Aufzug	12%
2. Aufzug	20%
3. Aufzug	2%
Im ganzen Werk	10%

a) Es ist auffallend, daß die von Heltai verwandten Gay-Textelemente im Vergleich zu dem Umfang des ungarischen wie zu dem des Originalwerkes gering sind, diese Tatsache aber scheint mit der Aussage des wiederholt angeführten Heltai-Interviews: „ich habe mich beflissen, eher dem englischen Originalwerk, als einigen Extravaganzen der deutschen Bearbeitung treu zu bleiben“ in Widerspruch zu stehen. Auf Grund unserer textkritischen Untersuchung sollte dieser Satz neu formuliert werden: sooft in dem deutschen Text sich eine gewisse Extravaganz zeigte (wir haben in dem ersten Teil vier Typen der „Extravaganzen“ unterschieden), bemühte sich der Übersetzer dem englischen Original treu zu bleiben, d. h. die funktionelle Rolle der Gayschen Textteile besteht darin, den gegebenen Kontext von Brecht in einem gewissen Sinne zu verfremden, bzw. die sich darin zeigende Verfremdung aufzuheben. Die objektive Grundlage dieses Verfahrens ist die Parallele der beiden Werke (des englischen und des deutschen); deshalb findet man Gay-Textteile in dem 1. und dem 2. Aufzug der Bearbeitung, während sie in dem 3. Akt, wo die Handlung der *Dreigroschenoper* von der Gayschen bedeutend abweicht, kaum mehr vorkommen. Der zweite Aufzug – zumindest die fünfte Szene – spielt sich nach der Konzeption Gays ab, obwohl auch hier die Zahl der auf Gay zurückführbaren Textteile relativ gering ist: der Text Brechts stellt trotz seines quantitativen Übergewichts nur Zitate dar, u. zw. vor allem nur deshalb, weil der Ort der Handlung „A Taverne near Newgate“ und nicht „Hurenhaus in Turnbridge“ ist. In diesem Aufzug ist beinahe jede Szene der Gayschen Handlung durch einige Sätze vertreten, die die Anstoß erregenden Ausdrücke Brechts zu ersetzen berufen sind. (So – wie wir es im ersten Teil erwähnt haben – das Gespräch der Prostituierten, die Motivation von Mackies Auftritt in dem Wirthaus.)

Heltai wählt anstatt der Brechtschen Bibelparodie eine Formulierung Gays, die ihre Aktualität verloren hat:

Meine Tochter soll für mich das sein, was das Brot für die Hungrigen, das steht sogar in der Bibel (S. 12. 17–19. Z.) My daughter tc. me should like a court lady to a minister of state, a key to the whole gang. (S. 102. 2–3. Z.)²⁷

Er umgeht eine „Extravaganz“ Brechts mit Hilfe des folgenden Gay-Zitats:

Bei Brecht steht: Jimmy II, ein unverschämter Kunde, einträglich, aber unververschämmt. Räumt Damen der besten Gesellschaft das Bettuch unter dem Hintern weg. Gib ihm Vorschuss. (S. 42. 25–28. Z.)

Diese Zeilen werden durch das folgende Gay-Zitat ersetzt:

Slippary Sam: he goes of the next Sessions, for the villain hath the imprudence to have views of following his trade as a Taylor, which he calls an honest employment. (S. 98. 22–25.)

Die Vermischung der beiden Konzeptionen führte zu keiner befriedigenden Lösung, die so entstandenen Einschaltungen wollen sich in den Kontext nicht einfügen.

b) Die dem Gayschen Text entnommenen Sätze erscheinen nicht nur in dem Stoff des Textes von Brecht als fremde Elemente, sondern sie – aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgehoben und in einen anderen Zusammenhang gesetzt – können nicht einmal die eigentliche Aussage Gays wiedergeben. Die von Gay übernommenen Teile bilden zwar keine so geschlossene Einheit, wie die von Brecht übersetzten, aber das tendenziöse Auswählen der angewandten Textelemente beweist, daß diejenigen Vorbehalte, mit denen Heltai der *Dreigroschenoper* entgegentrat, auch in bezug auf *The*

²⁷ Die Textteile aus *The Beggar's Opera* führen wir nach der folgenden Ausgabe an: Gay, John: *The Beggar's Opera and Other Works* Bearb. v. Horst Höhne, VEB Max Niemayer-Verlag, Halle/Saale, 1959. Englisch-Amerikanische Bibliothek, Band X.

Beggar's Opera in voller Gültigkeit waren: er hat wiederum keinen schärferen gesellschaftskritischen Ausdruck und überhaupt keine „Extravaganz“ von jeglicher Natur zugelassen.

Es ist bezeichnend, daß Heltai — obwohl er das Vor- und Nachspiel mit dem Bettler und dem Direktor von Gay übernimmt — den durch sie formulierten Kerngedanken des Stückes nicht übersetzt: Through the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen. (S. 161. 25—29. Z.)

Aus den folgenden Beispielen kann man u. a. ersehen, wie Heltai, indem er einen Kontext nur zum Teil übersetzt hat, den ursprünglichen satirischen Ausdruck in einen ungefährlichen komischen verwandelte. (Die *gesetzten* Sätze sind nicht übersetzt worden.)

If you must be married, could you introduce no-body into our family, but a highwayman! *Why, thou foolish jade, thou wilt be as ill us'd, and as much neglected, as if thou hadst married a Lord.* (S. 106. 8—11. Z.)

Do you think *your mother and I should have liv'd comfortably so long together if ever we had been married?* (S. 105. 27—29. Z.)

Aus dem zum Teil übersetzten Monolog Macs (Gay II. 3.) läßt Heltai u. a. die folgenden Sätze fallen:

I love the sex. (S. 119. 18. Z.) The town perhaps hath been obliged to me, for recruiting it with free-hearted ladies as to any recruiting Officer in the army . . . (S. 120. 1—2. Z.)

3. Heltais Einschaltungen

Da wir auf das ungarische Beweismaterial verzichten müssen, wollen wir die wichtigsten inhaltlichen Merkmale von Heltais eigenem Anteil nur skizzenhaft zusammenfassen.

a) Eine schüchterne, auf die ungarischen Zustände angewandte gesellschaftliche Satire kann zwar hie und da nachgewiesen werden, aber sie wird um eines komischen Effektes willen immer wieder aufgehoben.

b) Dagegen ist das Märchenhafte, das rein Spielerische der Handlung stark herausgearbeitet worden. Der märchenhafte Charakter des Stückes sollte den Vorwurf der Inkonsequenz, der inneren Unstimmigkeiten entkräften.

c) In der — um mit Andrzej Wirth²⁸ zu sprechen — „philosophischen Ebene“ der Übertragung wird eine der Brechtschen Gedankenwelt diametral entgegengesetzte, undialektische, resignierte, in sich nur lose zusammenhängende Philosophie in der überkömmlichen Form der Paradoxons, Aphorismen der Jahrhundertwende zum Ausdruck gebracht.

d) Was die sprachlichen, dramaturgischen Mittel betrifft, werden abgegriffene Ausdrücke, alte Klischees mit Vorliebe angewandt; die Handlung wird manchmal durch einen ausführlichen Kommentar, eine unmittelbare moralische Nutzenanwendung aufgehoben.

²⁸ Wirth, Andrzej: Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. In: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Sinn und Form. 1957. 346—387. S.

C) *Schlußfolgerungen*

Schließlich sind wir zu der Grundfrage zurückgekommen: Brecht oder Gay oder Heltai? Auf Grund unserer Analyse wollen wir die Antwort folgenderweise formulieren:

a) Trotz der hohen Zahl der in die ungarische Bearbeitung aufgenommen Textteile der *Dreigroschenoper* ist die Bearbeitung keine Übertragung des Stückes von Brecht, weil Heltai erstens das Brechtsche Werk um seine wichtigsten und bedeutendsten Inhaltsmomente brachte und weil er zweitens auch die Tatsache nicht berücksichtigte, daß Formmittel, wie die projizierten Tafeln, Titel, die Beleuchtung, die eigenartige Vortragsweise der Songs usw. als Mittel des epischen Theaters einem dem Inhalt entsprechenden Gedankegang entspringen und von ihm untrennbar sind, und die er durchwegs außer acht ließ.

b) Gay kommt schon deshalb nicht in Betracht, weil die von ihm entnommenen Textteile keinen inhaltlichen Zusammenhang bilden, andererseits ist auch die Gaysche Dramaturgie — u. zw. sowohl die satirische Nachahmung der italienischen opera seria als auch der commedia dell'arte—Charakter des Stückes — Heltai völlig fremd geblieben.

c) Heltais dichterische Tätigkeit besteht vor allen Dingen in Negativa, indem er aus dem Text alle ungewünschte inhaltliche, sprachliche und dramaturgische Ausdrucksmittel entfernt hat: seine eigenen Einschaltungen sind sowohl textlich, als auch dem Gewicht der in ihnen ausgedrückten Gedanken nach ziemlich unbedeutend. Wir möchten noch auf ein entscheidendes Moment hinweisen: an der Stelle ungefähr, wo bei Brecht Mackie sein letztes Monolog über kleine und große Räuber hält, und bei Gay die angeführte Parallele zwischen „low-“ und „high life“ von dem Bettler formuliert wird, ist bei Heltai folgendes zu lesen: Nicht Wahrheit brauchen wir! Illusion! Goldene Nüsse am Weihnachtsbaum, Rosigen Himmel auf Leinwand gemalt, Bunte Seifenblasen, Rabitzamrorm, Reflektorregenbogen . . .

Die ungarische Bearbeitung ist also nicht nur auf Grund unserer Analyse, sondern auch nach der Aussage von Heltais eigenem Text Illusionstheater mit bewußt kulinarischen Zielsetzungen, gegen das Brecht eben mit seiner *Dreigroschenoper* entschlossen kämpfen wollte. Demnach können wir diese Bearbeitung, die, wie gesagt, zu 80% ihres Textes auf die *Dreigroschenoper* zurückgeht, nur als eine bewußte Verfälschung des Brechtschen Werkes betrachten.

III. *Die Aufführung, die Kritik und die Folgen*

In der Aufführung des Lustspieltheaters ist die dargelegte Tendenz der Bearbeitung zu ihrem vollen Recht gekommen.

Man sah der Erstaufführung mit größerer Erwartung entgegen als sonst; sie war eine der ersten Premieren der Saison und brachte Neuigkeiten verschiedener Art. Nach langem Hin und Her fand die öffentliche Generalprobe am 5. September 1930. statt; für das große Interesse des Publikums ist bezeichnend, daß an ihr außer den Journalisten auch Theaterfachleute und Künstler — u. a. auch der Komponist Béla Bartók — teilnahmen. Während der Generalprobe wurde ein Witz geprägt, der nach Újság „verhängnisvoll für das weitere Schicksal des Stückes“²⁹ werden sollte: in den Budapester Kinos lief damals eben der Film „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“ mit großem Erfolg.

²⁹ Ha az ember . . . [Wenn man . . .]. Újság 14. 9. 1930.

Dieser Titel wurde nun parodistisch in „Drei Groschen im Zweiviertel- (oder Dreiviertel-) takt“ umgestaltet. Ein Journalist will diese scherzhaft kritische Meinung aus dem Munde eines anwesenden berühmten Komponisten gehört haben.

Die Premiere fand am nächsten Tage am 6. September statt. Die Regie führte Ernő Szabolcs, der ehemalige Direktor des Nyári Operettszínház (Sommer-Operettentheaters) und nach Pesti Napló³⁰ hat auch der Direktor Daniel Jób an der Regie teilgenommen. Die Operettentendenzen, die schon in Heltai's Bearbeitung gegeben waren, wurden weitgehend ausgenutzt. Der Regisseur ließ hundert Statisten auftreten, die in der Szene „Gang zum Galgen“ in Bettleranzug hin und herliefen, dabei ertönten die Glocken, eine war sogar im Zuschauerraum hinter dem Kronleuchter untergebracht. Polly war Franciska Gaál, eine Operetten-Naive, Macheath der sonst begabte Pál Jávör, der spätere Hollywood-Star; die anderen Rollen waren mit Schauspielern besetzt, die zwar routiniert waren, aber schlecht Komödie spielten und kaum singen konnten. Es war ein Mißerfolg, der sich aber — wie es in Budapest oft vorkommt — erst später herausstellte: Hétfői Napló ist das erste Tageblatt, das zwei Tage nach der Erstaufführung die Meinung vertritt, das Budapester Publikum ließe sich diese selbstzensurierte Bearbeitung nicht gefallen.³¹ Liest man die anerkennenden Kritiken einiger Zeitungen, besonders der rechtsorientierten, so wird die Tendenz der Bearbeitung und der Aufführung noch schärfer ausgeprägt erscheinen. Diese stimmen darin überein, Heltai hätte recht getan, daß er dem marxistischen und erotischen Machwerk Brechts nicht gefolgt wäre, sondern sich an den englischen Originaltext hielt und den Text von den „preußischen Nippsachen“³² befreit hätte. J. Papp von dem „Magyarság“ erinnert den Leser an die vergangenen blutigen Ereignisse, nach denen das Publikum um so befreiter über diese Proletarier-Parodie lachte. Das Lustspieltheater habe den Bluthund zu einem Schoßhund dressiert, das Stück sei ein traumhaftes Puppenspiel, ein Märchen für Erwachsene geworden.³³

Dagegen gibt es eine Anzahl gründlicher Kritiken, die das Brechtsche Stück der ungarischen Bearbeitung weit überlegen finden, aber beinahe alle fügen die Bemerkung hinzu, daß an die Aufführung des Brechtschen Textes in Ungarn nicht zu denken war. Von diesen Kritiken heben wir die Zusammenfassung von Franz Rajna im Pester Lloyd hervor: „Das Stück bekommt man im Lustspieltheater nicht in seiner verruchten Echtheit, seiner kratzbürstigen Grobschlächtigkeit. Es ist bis zur Unkenntlichkeit zivilisiert worden... die freien Mädchen im Frauenhause sind bis zur Harmlosigkeit eines Mädchenpensionats parfümiert. Sozial und Glaubenspolitisches ist, ohne eine Spur hinterlassen zu haben, mit manch anderem Kehrriecht aus dem Stück hinausgefegt worden... Wir haben die *Dreigroschenoper* nur andeutungsweise bekommen. Aber auch in dieser gemilderten Erscheinung widersteht das Stück dem Lustspieltheater mit Leib und Seele.“³⁴

Die linksorientierten Zeitungen sind im Grunde genommen derselben Meinung; die Népszava, das Tageblatt der SPU fügt noch hinzu, daß in diesem Stück trotz

³⁰ Koldusok és koldusnők a színház előtt [Bettler und Bettlerinnen vor dem Theater]. Pesti Napló, 24. 8. 1930.

³¹ Premier után [Nach der Premiere]. Hétfői Napló 9. 9. 1930.

³² Laczkó, Géza: A koldus operája. — Bemutató a Vígszínházban — [Die Oper des Bettlers. — Premiere im Lustspieltheater —]. Az Est, 7. 9. 1930. S. 11.

³³ Papp, Jenő: A koldus operája. — Érzelmes, és satirikus történet az angol haramiák őskorából. Átdolgozta: Heltai Jenő, bemutatta a Vígszínház. Rendezte Szabolcs Ernő — [Die Oper des Bettlers. — Sentimentales u. satirisches Singspiel aus der Zeit der englischen Räuber. Bearb. v. J. Heltai, Aufgef. i m Lustspieltheater, Regie: E. Szabolcs —]. Magyarországi, 7. 9. 1930.

³⁴ Rajna, Franz: Die Dreigroschenoper (A koldus operája). Pester Lloyd, 7. 9. 1930.

allem ein echtes und reales Erfassen der Wirklichkeit wahrzunehmen sei, indem das Stück beweise, daß zwischen Richtern und Verurteilten kein anderer Unterschied bestehe, als daß die einen Geld hätten, die anderen aber nicht.³⁵ In einem recht interessanten Artikel kommt der Kritiker des Boulevardblatts Reggeli Újság zu der Schlußfolgerung, das Theater habe sich durch seine Behutsamkeit eines leichten und großen Erfolges beraubt, eben das Bürgertum hätte ja dieses destruktive und aufrührerische Stück — wie der Hochadel zu Ludwigs XVI. Zeiten die Hochzeit des Figaro von Beaumarchais — mit dem größten Jubel empfangen.³⁶

Über das weitere Schicksal des Stückes bleibt wenig zu berichten; es gab zwar ab und zu einen aus Intrigen entstandenen Skandal, aber das alles half recht wenig, das Interesse des Publikums an der *Dreigroschenoper* wach zu halten, die bald vom Programm verschwand.

Der erste Versuch, die Kunst Brechts in Ungarn einzuführen, ist also gescheitert, und bis 1945 wurde er von offizieller Seite nicht wiederholt: die Ablehnung war endgültig. Der Grund dafür ist — das wollten wir in dieser Arbeit demonstrieren — vor allem in den politisch-wirtschaftlichen Gebundenheiten und der daraus folgenden Rückständigkeit des ungarischen Theaterlebens zu suchen. Diese Behauptung können wir sehr anschaulich mit einem Artikel von J. Nádass unterstützen, der 1929, also ein Jahr vor der Budapester Premiere erschienen ist. Da heißt es: Der Verfasser habe die *Dreigroschenoper* in Wien gesehen und sofort verstanden, daß man ihre Aufführung in Budapest nicht zulassen werde. Dieses Stück bedeute nämlich eine Revolution auf der Bühne, auch dann, wenn es den hiesigen Schriftstellern gelänge, jegliche gesellschaftliche Tendenz aus dem Stück auszumerzen. Es wäre ihm lieber, die *Dreigroschenoper* in Budapest in keiner Form aufgeführt zu sehen; würde nämlich ein hiesiges Theater das Stück mit hiesigem Text und Regisseur, mit hiesigem Schauspielern aufzuführen, so würde es eine Operette à la Király Színház (Königliches Theater) werden. Die Zensur bewahre uns davor!³⁷ Andererseits muß man feststellen, daß Heltai, der den offiziellen Standpunkt in seiner Bearbeitung weitgehend geltend machte, für den Mißerfolg verantwortlich ist. Daß die *Dreigroschenoper* in seiner Brechtschen Form in Ungarn nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt war, beweist die Tatsache, daß Faludy mit seinen unter Brechts Einfluß entstandenen Villon-Übertragungen den größten Erfolg erreicht hat. In seinen Band hat er auch die von Brecht geschriebene Ballade „Seeräuber Jenny“, den berühmten Song der *Dreigroschenoper* aufgenommen. Auch Attila József muß wohl die Songs der *Dreigroschenoper* gekannt haben, da auch er sie bei seinen Villon-Übersetzungen höchst wahrscheinlich in Betracht zog.

IV. Brecht und die ungarischen Laientheater. Ein Ausblick

Zu gleicher Zeit mit der offiziellen Ablehnung der Brechtschen Kunst beginnt ihre Rezeption in dem Rahmen der Tätigkeit einiger illegalen oder zum Teil illegalen Arbeiterschauspielgruppen, die sich von dem Einfluß des bürgerlichen Geschmacks und der Operettenideale befreit, und der Förderung fortschrittlicher politischer und künstlerischer Neuerungen gewidmet haben. Die sonst unterdrückte ungarische Avantgarde hat in diesen Gruppen ein ihr entsprechendes Medium gefunden und die Zusammenarbeit der Arbeiter und der fortschrittlichen Intelligenz führte zu ganz

³⁵ G. Gy.: „A koldus operája“ [Die Dreigroschenoper]. Népszava, 7. 9. 1930.

³⁶ B—y: A koldus operája és 194 őrizetbevétel [Die Dreigroschenoper und 194 Verhaftungen]. Reggeli Újság, 9. 9. 1930.

³⁷ Nádass, József: A „Dreigroschenoper“. Korunk. Cluj, 1929. 380—381. S.

bedeutenden Ergebnissen. Die Laienschauspielbewegung begann sich erst in den dreißiger Jahren in dieser angegebenen Richtung zu entwickeln, und mit dieser Entwicklung Hand in Hand entfaltete sich in Ungarn die Wirkung der Brechtschen Kunst, die ihrem Wesen nach beiden Schichten: sowohl den Aktivisten der Arbeiterbewegung als auch den Avantgardisten entsprechen mußte. In den für das Theaterwissenschaftliche Institut verfertigten handschriftlichen Erinnerungen behauptet Ferenc Szendrő, ein aktives Mitglied dieser Arbeiterschauspielgruppen, daß am Anfang der dreißiger Jahre die Schauspieler der bedeutendsten Arbeiterheime auch Brechts Werke vorgelesen hätten. József Szendrő gedenkt ebenfalls des Einflusses von Brecht auf die ungarischen Laienschauspieler, der nicht nur in der Aufführung einiger seiner Werke bestand, sondern sich auch auf die von ihm gestellten Fragen der Theaterpraxis erstreckte. Infolge des halbwegs illegalen Charakters dieser Aufführungen und Diskussionen besitzen wir keine zeitgenössischen Angaben oder Berichte über sie, deshalb ist der am 27. 6. 1959 in „Magyar Nemzet“ veröffentlichte Brief von I. Szegő besonders aufschlußreich. Hier heißt es, Szegő habe seit 1927 die Werke fortschrittlicher und kommunistischer Dichter der Weimarer Republik übersetzt; eine Brecht-Ballade wäre in seiner Übertragung ein erfolgreiches Programm des Vándor-Chors. Brechts Stück *die Mutter* — ebenfalls von ihm übersetzt — sei von den Arbeiterschauspielern des Arbeiterviertels Újpest 1932. aufgeführt worden, er habe für sie 1931–32 auch das Lehrstück „*Die Ausnahme und die Regel*“ übertragen.

Die wichtigste Theaterbewegung der Zeit war ohne Zweifel die der „Unabhängigen Bühne“ (Független Színpad), die das erwähnte Verschmelzen fortschrittlicher ideologischer und künstlerischer Tendenzen weitgehend verwirklicht hatte. Den Ausgangspunkt für diese Bewegung bildete die als „Junges Szeged“ genannte, hauptsächlich aus Studenten bestehende Gruppe, die für Theaterprobleme ein besonders großes Interesse verriet. Der Aufmerksamkeit des „Jungen Szeged“ konnte auch Brecht nicht entgehen; die erste und zugleich die wichtigste Nummer der von ihnen gegründeten literarischen Zeitschrift „A Színpad“ (Die Bühne) bringt die in den Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* dargelegte Theorie des epischen Theaters; die Theorie wird zugleich mit drei Szenen aus der *Mahagonny*-Oper illustriert. F. Hont, der Redakteur der Zeitschrift berichtet folgenderweise über die Beziehungen der Gruppe zu Brecht: „1934 gelang es mir, in die Tschechoslowakei zu fahren, von wo ich illegale Publikationen und einige in Ungarn verbotene Bücher für die illegale kommunistische Parteizelle des „Jungen Szeged“, der auch Miklós Radnóti (ein berühmter Dichter der Zeit) angehörte, mitgebracht habe. Unter diesen Büchern waren auch die Dramen Bertolt Brechts. Wir haben Radnóti gebeten, er möge daraus etwas übersetzen. Er hat ein Paar Szenen aus dem Stück *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* übertragen, welche 1937 durch die „Unabhängige Bühne“ in illegaler sog. „schwarzer“ Vorstellung aufgeführt wurde.“³⁸ Hont hat augenscheinlich das zweite Heft der „Versuche“ erworben, seine Aufmerksamkeit müssen die theoretischen Anmerkungen auf sich gezogen haben; aber die aus dem Stück übersetzten Szenen haben — wie es aus dem Bericht von Hont hervorgeht — in der Geschichte der „Unabhängigen Bühne“ eine Rolle gespielt. Diese Bewegung ist aus der Vereinigung der Tätigkeit des „Jungen Szeged“ und der Budapester Laienschauspielgruppen entstanden, in einer ihrer ersten Werbungsaufführungen standen auch eine von Radnóti übersetzte Szene aus der *Mahagonny* auf dem Programm. Die erste Aufführung erfolgte in dem Verband der Privatbeamten; die Zeitschrift der Bewegung — Független Színpad — bringt eine

³⁸ Hont, Ferenc: A költő és a színház [Der Dichter und das Theater]. Magyar Nemzet. 6. 5. 1959. S. 4.

Aufnahme davon. Laut F. Hont soll die *Mahagonny*-Szene jahrelang wiederholt aufgenommen worden sein, so u. a. im Jahre 1941 in der Bäcker-gesellschaft.

Die angeführten Angaben sind der Beweis dafür, daß trotz der schroffen Ablehnung offizieller Kreise die Brechtsche Kunst in Ungarn schon vor 1945 nicht ganz wirkungslos geblieben war, sie hat sich sogar an die bedeutendste Theaterbewegung geknüpft und — wie es eine im Manuskript vorliegende Untersuchung darlegt — einen großen Einfluß auf die theoretische Auffassung und die Theaterpraxis der an der Bewegung Teilnehmenden ausgeübt und auf diese Weise der Wiedergeburt des ungarischen Theaterlebens einen wesentlichen Beitrag geleistet.

ZOLTÁN KANYÓ

INHALT

- László Valaczkai: Ist das Prädikatsnomen *es* ein Personalpronomen?
László Valaczkai: Die Stellung des Reflexivpronomens in den deutschen Sätzen
Zoltán Kanyó: Bertolt Brechts Werke auf ungarischen Bühnen bis 1945
László Matzkó: The American Language