

Literatur des 20. Jahrhunderts

V. Bertolt Brecht

Die Dreigroschenoper

I. Bertolt Brecht

Der Dramatiker, Lyriker und Erzähler Bertolt Brecht (1898–1956) entstammt einer gutbürgerlichen Familie in Augsburg (Vater ist Direktor einer Papierfabrik). 1917 geht er nach München und schließt sich der literarischen Bohème an. Bereits in den frühen Zwanziger Jahren hat er erste Erfolge: 1922 erhält er den Kleist-Preis für *Trommeln in der Nacht*. 1924 übersiedelte Brecht nach Berlin, wo ihm 1928 mit der *Dreigroschenoper* ein Welterfolg gelingt. 1933 emigriert der Marxist Brecht und lebte unter anderem in Dänemark und in den USA (1941–47). 1948 kehrt er in die SBZ zurück und bleibt bis zu seinem Tod in der DDR.

Obgleich der Beginn seines literarischen Schaffens (*Baal*) eindeutig dem Expressionismus zuzuordnen ist, kann Brecht nicht für eine bestimmte literarische Strömung veranschlagt werden. Im allgemeinen Bewusstsein gilt er primär als Marxist und Verfasser politischer Stücke.

II. Zentrale Begriffe

a) Dialektik

Brechts Schreiben stützt sich wesentlich auf die von G. W. F. Hegel (1770–1831) und Karl Marx (1818–1883) entwickelte Denk- bzw. Argumentationsmethode ›Dialektik‹. Dieses triadische Analyse- und Argumentationsschema basiert auf der Annahme, dass der sich aus ›These‹ und ›Antithese‹ ergebende Widerspruch auf einer höheren Ebene in einer ›Synthese‹ überwunden werden kann. Brecht leitet daraus das Konzept eines ›Denkens in Widersprüchen‹ ab, das im Interesse der Problematisierung gewohnter Denkweisen scheinbare Sicherheiten immer wieder unterläuft. So beispielsweise auch in einer der *Geschichten vom Herrn Keuner*:

Das Wiedersehen

Ein Mann, der Herrn K. lange nicht gesehen hatte, begrüßte ihn mit den Worten: ›Sie haben sich gar nicht verändert.‹

›Oh!‹ sagte Herr K. und erlebte.

Die Redewendung wird hier beim Wort genommen: Was floskelhaft als Kompliment gemeint ist, erweist sich dabei als Kritik an Unbeweglichkeit bzw. Starrheit.

b) ›Verfremdungseffekt‹ / ›V-Effekt‹

Brecht dient der sogenannte ›Verfremdungseffekt‹ vor allem als Instrument zur Vermeidung der dramatischen Illusion. Während das Theater in der Lessing-Tradition gerade darauf zielt, die

Literatur des 20. Jahrhunderts

Distanz zwischen Publikum und Bühnengeschehen möglichst gering zu halten, um im Interesse des Einübens einer ethischen Praxis Identifikation und Empathie des Zuschauers mit den dargestellten Charakteren zu ermöglichen, glaubt Brecht, dass ein rein emotional wirkendes Theater die aufklärerische Wirkung verfehlen muss. Die durch V-Effekte erzielte Distanz zu den gezeigten Rollen soll dem Zuschauer hingegen logische Kausal-Analysen des Dargestellten sowie kritisches Beurteilen ermöglichen.

V-Effekte funktionieren immer als Unterbrechung eines scheinbar natürlich-organischen Zusammenhangs. Das Einspielen von Filmen, Singen von Songs auf der Bühne sowie die Gestaltung eines offensichtlich unrealistischen Bühnenbildes oder das Zeigen von Plakaten stören das Publikum und machen es darauf aufmerksam, dass es sich im Theater befindet und etwas Künstliches ›vorgeführt‹ bekommt; die Aufmerksamkeit wird auf die Gemachtheit der Vorführung gerichtet, d. h. die Zuschauer begreifen sich in ihrer Rolle *als* Zuschauer. In der »Glosse für die Bühne« die im Kontext der Uraufführung des Stücks *Trommeln für die Nacht* (1919, UA: Kammerspiele München, 29. 9. 1922) entstanden ist, beschreibt Brecht folgende Montage-Techniken:

Diese Komödie wurde in München nach den Angaben Caspar Nehers vor folgenden Kulissen gespielt: Hinter den etwa zwei Meter hohen Pappschirmen, die Zimmerwände darstellten, war die große Stadt in kindlicher Weise aufgemalt. Jeweils einige Sekunden vor dem Auftauchen Kraglers glühte der Mond rot auf. Die Geräusche wurden dünn angedeutet. Die Marseillaise wurde im letzten Akt durch ein Grammophon gespielt. [...] Es empfiehlt sich, im Zuschauerraum einige Plakate mit Sprüchen wie ›Glottz nicht so romantisch‹ aufzuhängen.¹

Dabei sind V-Effekte auch immer Störungen der konventionellen (Denk-) Ordnungen. Indem das Gewohnte aus dem üblichen Kontext gelöst wird, erscheint es in neuer Qualität als veränderbar. In diesem Sinn dienen V-Effekte auch der Dialektik:

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen²

c) ›Episches Theater‹

Das ›epische‹ = ›erzählende‹ Theater, das gewissermaßen das Resultat von V-Effekten darstellt, wendet sich dezidiert gegen das klassische = ›dramatische‹ Theaterkonzept (Aristoteles/Lessing), welches mittels Illusion vor allem darauf ausgerichtet war, eine ›Unmittelbarkeit‹ der

¹ Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 24: Schriften 4. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 14.

² Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater. In: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 22: Schriften 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 554.

Literatur des 20. Jahrhunderts

Bühnenhandlung zu produzieren. Brecht setzt demgegenüber auf eine ›episch‹-›gestische‹ Theaterform, die den Eindruck von Unmittelbarkeit durch Verfremdung zu brechen versucht. Die durch Einsatz von ›V-Effekten‹ erzielte Illusionsbrechung lässt die so entdramatisierte Bühnenhandlung immer als konstruiert deutlich werden und unterstützt eine distanzierte, analytisch-rationale Wahrnehmung seitens der Zuschauer. Beispielhaft für die Umsetzung entsprechender ›V-Effekte‹ ist das 1944 entstandene und 1948 in den USA uraufgeführte Stück *Der kaukasische Kreidekreis* (Sänger/Erzähler fungiert als ›Spielleiter‹, Zeitraffung, Kommentierung des Figurenverhaltens, indirektes Spiel, artifizielle Sprache).

d) ›Lehrstücke‹

Brecht verfolgt mit den ›Lehrstücken‹ (Analogbildung zu ›Lehrgedicht‹), die er nur während einer vergleichsweise kurzen Phase seines literarischen Schaffens realisiert (ca. 30er Jahre) politisch-didaktische Zwecke unter weitgehendem Verzicht auf poetischen Schmuck.

Bekanntestes Lehrstück Brechts ist das 1930 entstandene und mehrfach überarbeitete Werk *Die Maßnahme* (mit Chorgesängen des Komponisten Hanns Eisler). In der Binnengeschichte geht es darum, dass vier Agitatoren in einer chinesischen Region die kommunistische Partei aufbauen wollen. Ein junger Chinese schließt sich ihnen begeistert an, begeht jedoch aus zu großer ›Menschlichkeit‹ immer wieder Fehler und wird – mit seinem Einverständnis – von der Gruppe getötet.

Diese Geschichte wird ›episch‹ präsentiert: Die vier Agitatoren bringen die Sache nachträglich vor den ›Kontrollchor‹, der sie beurteilt und ihr Handeln bestätigt.

DER KONTROLLCHOR

Und eure Arbeit war glücklich
Ihr habt verbreitet
Die Lehre der Klassiker
Das Abc des Kommunismus
Den Unwissenden Belehrung über ihre Lage
Den Unterdrückten das Klassenbewußtsein
Und den Klassenbewußten die Erfahrung der Revolution.
Und die Revolution marschiert auch dort
Und auch dort sind geordnet die Reihen der Kämpfer
Wir sind einverstanden mit euch.³

Brecht geht es nicht darum, den Zuschauer das Urteil des Kontrollchors aufzuzwingen. Vielmehr soll durch die Art der Präsentation eine Reflexion über das Handeln der Beteiligten und die Problematik einsetzen. Diesem dialektischen Zweck dienen auch vielfache starke Brechungen und

³ Bertolt Brecht: *Die Maßnahme. Lehrstück* [Fassung 1930]. In: Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht u. a. Band 3: Stücke 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 73–98, hier S. 98*

Literatur des 20. Jahrhunderts

Relativierungen der Handlung durch indirekte Präsentation (Nachspielen der Rollen), Abwesenheit des Opfers (damit Verhinderung von Einfühlung und Mitleid) sowie artifizielle Sprache (z. B. syntaktische Inversionen).

III. *Die Dreigroschenoper* (UA: 31. August 1928 in Berlin, Theater am Schiffbauerdamm)

Die sehr erfolgreich aufgeführte und rasch verfilmte *Dreigroschenoper* mit ihrem materialistischen Slogan »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral« weist eine komplexe Entstehungsgeschichte auf. Der Text, an dem auch eine Mitarbeit Elisabeth Hauptmanns nachgewiesen wurde, ist eine Bearbeitung von John Gays *The Beggar's Opera* (UA: London, 29. 1. 1728). Bei Gays seinerzeit sehr populärem Stück handelt es sich um eine Parodie auf die heroische Oper seiner Zeit (Händel). Brechts *Dreigroschenoper* mit der – 1928 als höchst neuartig empfundenen und vor allem Jazz-Elemente einbeziehenden – Musik von Kurt Weill bedient in ähnlicher Weise trotz zahlreicher progressiver Elemente auch den Geschmack des bürgerlichen Theaterpublikums.

Die Handlung der *Dreigroschenoper* spielt in einem Fantasie-London des 19. Jahrhunderts, wo zwei Kriminelle/Kaufleute miteinander konkurrieren: einerseits der Kaufmann Jonathan Peachum, der im großen Stil das Bettelwesen in London organisiert, und andererseits der von der Polizei gedeckte Verbrecher Macheath. Peachums Tochter Polly verliebt sich in Macheath und heiratet ihn in einem Pferdestall. Peachum, der von Macheath als Schwiegersohn eine Beeinträchtigung seiner Geschäfte befürchtet, zwingt den Polizeichef Tiger Brown, einen alten Freund Macheaths, zur Verhaftung Macheaths. Nachdem diesem mit Hilfe von Browns Tochter Lucy die Flucht gelungen ist, kann Peachum durch Drohung mit einem Skandalzug der Bettler beim Krönungsumzug der Königin die erneute Verhaftung von Macheath erwirken, der nun gehenkt werden soll. In einer nun erfolgenden krassen Wendung der Handlung verkündet ein reitender Bote jedoch die Begnadigung durch die Königin. Macheath wird zudem in den erblichen Adelsstand erhoben und mit einer üppigen Rente auf Lebenszeit ausgestattet.

Brechts Anliegen mit der *Dreigroschenoper* war es, wie er in Eigenkommentaren verdeutlichte, gesellschaftskritisch auf die ungemaine Ähnlichkeit von Ideenwelt und Gefühlsleben zwischen Straßenbanditen und soliden Bürgern hinzuweisen.

Literatur des 20. Jahrhunderts

Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum: ein Räuber sei kein Bürger. Dieser Irrtum hat als Vater einen anderen Irrtum: ein Bürger sei kein Räuber.⁴

Dementsprechend soll der Räuber Macheath vom Schauspieler als bürgerliche Erscheinung dargestellt werden; bei Polly gilt es den Doppelcharakter von Räuberbraut und Kaufmannstochter erkennbar zu machen. In Brechts ästhetischem Konzept ist ein aufklärerischer Ansatz deutlich, der in mancher Hinsicht dem frühaufklärerischen Konzept Gottscheds konform geht (Überwindung von Vorurteilen). Wie auch Gottsched praktiziert Brecht im Interesse rationalen Verstehens eine Dramaturgie der Distanz, bei der – im Gegensatz zum lessingschen Konzept – der Zuschauer nicht auf den Weg der Einfühlung verwiesen wird. Während jedoch bei Gottsched ein konkreter ›Lehrsatz‹ am Ende steht, gestaltet Brecht das Geschehen im Sinn einer dialektischen Provokation offener.

Überschriften und Slogans dienen der gewollten ›Literarisierung des Theaters‹. Elemente der Collagen-Technik, Moritat-Struktur und ironische Artifizialität tragen unter anderem auch dazu bei, dass das Anliegen satirischer marxistischer Gesellschaftskritik mit seiner Kernidee der Bürgerlichkeit des Verbrechens und der Kriminalität des Bürgertums vom Publikum als ästhetischer Reiz erlebt wird, wie der Welterfolg der Dreigroschenoper beim bürgerlichen Publikum beweist.

⁴ Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper. In: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Band 24: Schriften 4. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin und Weimar – Frankfurt am Main 1988, S. 58.