

Coleridge argued that imagination and reality are unified and expressed through metaphor.¹⁵ A reasonable assumption, admits Terence Hawkes: "Imagination stretches the mind . . . because it 'stretches' reality by the linguistic means of metaphor."¹⁶ Subsequently, poetry (and, by extension, ambiguity) is "language at full stretch."¹⁷

It is just this elasticity of language that M.B.'s epigram relies on for its humor and wisdom. And it's this wisdom with which I end.

Dorota Tomczuk

**„Geld regiert die Welt“ – Das Weltbild in
Die Dreigroschenoper von Bertolt Brecht**

Die Dreigroschenoper bildet den abschließenden Höhepunkt der Richtung in Brechts dramatischem Werk, zu der auch die Dramen *Im Dickicht der Städte* und *Mann ist Mann* gehören. Alle diese Werke verspotten die klassische Idee des Helden, und durch die Verwendung von Brechts zentraler ästhetischer Kategorie des sog. V-Effekts zerstören sie die szenische Illusion. Dieser Effekt beruht auf dem Kennzeichnen der alltäglichen, gewohnten Erscheinungen durch „Vertfremdung“, was zu einem Erkenntnischock, zu einer kritischen Reflexion und folglich zu einer Veränderung führen soll. In diesem Sinne wird die Einsicht in das Werk als ein Unterricht des Denkens verstanden, der in Bezug auf die Welt Darstellung besonders wirksam ist. Mit Rühle gesprochen vervollständigt damit *Die Dreigroschenoper* „(. . .) das Arsenal der neuen darstellerischen Mittel und gibt die Grundlage zur ersten Formulierung der Theorie des epischen Theaters; sie bestätigte sogar die Unterhaltsamkeit dieses Verfahrens.“¹ Die neuen Mittel, deren sich Brecht bedient, haben nämlich nicht nur die Idee der intellektuellen Belehrung durchzuführen, sondern dank ihnen sollte das Stück gleichzeitig auch unterhaltend wirken. Dieses Anliegen des epischen Theaters wurde von Brecht mehrmals vorgebracht, auch in Bezug auf *Die Dreigroschenoper*: „Ich hoffe, daß die moralisierenden Partien der *Dreigroschenoper* und die lehrhaften Songs einigermassen unterhaltend sind, aber es besteht doch kein Zweifel, daß diese Unterhaltung eine andere ist als diejenige, die man von den Spielszenen erfährt. Der Charakter dieses Stückes ist zwiespältig, Be-

¹⁵ As discussed by Terence Hawkes, in *Metaphor* (London: Methuen, 1972), pp. 42-56.

¹⁶ Hawkes, p. 55.

¹⁷ Hawkes, p. 71.

¹ Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt a. M. 1980, S. 34.

Lehrung und Unterhaltung stehen auf einem Kriegsfuß miteinander.“² Diese Zwierrat resultiert aus der Andersartigkeit des dramatischen Theaters, in dem die Belehrung und die Wirkung des Trauerspiels als eine kathartische Läuterung der Seele von Leidenschaften verstanden wird. Brecht kritisierte am Theater seiner Zeit, daß Unterhaltung und Belehrung in einem Konflikt geraten sind, während sein episches Theater gleichzeitig unterhaltend und lehrhaft wirken sollte.³

Brecht stellt seinen Dramen bestimmte Anforderungen, die sich vorwiegend auf die Technik der Darstellung von gewissen Inhalten beziehen: „*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 jedoch gleichzeitig auch einiges sieht, was er nicht 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 instande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen.“⁴ Und so werden hier zum Beispiel bestimmte bürgerliche Gewohnheiten dargestellt, wie z.B. die Vorliebe für eine schöne Einrichtung und die Sorge um das korrekte Benehmen beim Essen, die Mackie Messer bei der Hochzeitsfeier von seiner Bande fordert – wobei er nicht zu bemerken scheint, daß sowohl die Möbel als auch das Besteck gestohlen sind. Dadurch wird der groteske Effekt erreicht, der dem Zuschauer eine kritische Einstellung den dargestellten Zuständen gegenüber ermöglicht.

Die Dreigroschenoper kann mit Recht als die erste konsequente Durchführung von Brechts Begriff des epischen Theaters betrachtet werden, in dem auf dramatische Zuspitzung verzichtet wird. Die Ver-

² Bertolt Brecht, *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, In: *Schriften zum Theater 1*, Frankfurt a. M. 1967, S. 293.

³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: Basel 1993, S. 348.

⁴ Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“*, In: *Schriften zum Theater 3*, Frankfurt a. M. 1967, S. 991.

fremdung der Handlung durch Kommentare, Songs und andere „V-Effekte“ soll durch die so geschaffene Distanz zum Bühnengeschehen im Gegensatz zur aristotelischen Wirkungsästhetik den Zuschauer gesellschaftlich aktivieren. Das Drama wird nämlich von Brecht als eine wirksame Verbindung von Lehre und Unterhaltung verstanden, wobei er bei der Unterhaltung jede Illusionsbildung vermeiden will und dadurch der Zuschauer zum kritischen Betrachten und vor allem zur kritischen Stellungnahme herausfordert.

Die Dreigroschenoper, entstanden und uraufgeführt 1928, begründete Brechts Weltgeltung. Das Stück zeigt eine Welt, in der sich autoritäre Willkürherrschaft des Geldes beobachten läßt. Das ist die Herrschaft, der auch Liebe, Moral und Gerechtigkeit unterstellt sind. Aus diesem Grunde scheint mir dieses Thema auch heutzutage, wenn überall über die materialistische Einstellung der Gesellschaft geklagt wird, von besonderer Aktualität zu sein: Ich bin sicher, daß auch ein zeitgenössischer Zuschauer oder Leser während des Brechtschen „Unterrichts des Denkens“ etwas lernen kann.

Erste Vermutungen zum Inhalt des Werkes entstehen bereits bei der Begegnung mit dem Titel. Im Falle von *Die Dreigroschenoper* kann der Zuschauer zunächst eine richtige Oper, d.h. ein musikalisches Bühnenwerk mit Darstellung der Handlung durch Gesang und Instrumentalmusik erwarten, gleichzeitig aber verweist die Bezeichnung „*Die Dreigroschenoper*“ darauf, daß diese Oper von minderer Qualität, von primitivem Niveau oder für die Armen bestimmt ist. Dieser Titel bildet zugleich eine deutliche Anspielung darauf, in welcher Gesellschaft das Stück spielt: Diese moderne Version der *Beggar's Opera* John Gays von 1728 (die als eine Parodie Haendels Oper entstanden ist) zeigt das Milieu von den Verbrechervorstädten Londons, Soho und Whitechapel, die vor zweihundert Jahren so wie heute die Zufluchtstätte der ärmsten Schichten der Bevölkerung waren. Die Elemente der Parodie und Satire haben ihre Aktualität im 20. Jahrhundert verloren, jedoch das Thema selbst und das Klima der Handlung, die unter den Verbrechen einer Großstadt spielt, wurden von Brecht

und Weill mit Erfolg ausgenutzt.⁵ Adorno bezeichnete treffend *Die Dreigroschenoper* als eine völlige Destruktion der Opernform und Wiederherstellung der Oper durch die Wahrheit, und Brecht selbst äußerte sich zu der Opernform auf folgende Weise: „Was *Die Dreigroschenoper* betrifft, so ist sie – wenn nicht anderes – eher ein Versuch, der völligen Verblödung der *Oper* entgegenzuwirken.“⁶ Deswegen wird der Gesang in diesem Stück durch zahlreiche Songs realisiert, die bei Brecht immer eine sehr wichtige Rolle spielen. Sie werden von ihm sehr gern verwendet, und zwar mit der Absicht, daß dank ihrer Hilfe vor allem der Zuschauer etwas lernt und nicht die auf der Bühne dargestellten Personen. Deswegen verbindet er den Handlungsablauf mit Songs, die nicht nur die Handlung erhellen und kommentieren, sondern das Geschehen auf der Bühne deutlicher machen und neu interpretieren lassen. Wie aber in der Forschung zu lesen ist, soll die unterschiedliche Funktion der einzelnen Songs betont werden: „Die Rezeption der Handlungsmotivation der Figuren und damit der ideologischen Anlage der Konfiguration ist durch die in dramatischer Hinsicht divergente Funktion der Songs erschwert. Wird der *Ballade* die gleiche Rolle wie etwa dem *Kanonsong* zugemessen, kann die intendierte Semantik nicht zustandekommen. Zur Divergenz der inhaltlichen Richtung der einzelnen Songs kommt eine Divergenz der dramatischen Funktion, ihrer semantischen Beziehung zur Handlung und eine Disparität des Montagekonzepts von Song und Handlung insgesamt.“⁷

Die Handlung in *Die Dreigroschenoper* stellt – kurz gesagt – den Existenzkampf des Londoner Straßenräubers und Geschäftsmanns Macheath dar. Alles spielt sich in London ab, was man bereits dem Vorspiel entnehmen kann. Mir geht es aber nicht exakt um die Darstellung der Welt als Lebensraum des Menschen, sondern eher um eine Schil-

⁵ Vgl. Józef Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1964, S. 558.

⁶ Zit. nach: Werner Hecht (Hrsg.), *Alles was Brecht ist. Fakten - Kommentare - Meinungen - Bilder*, Frankfurt a. M. 1997, S. 36.

⁷ Klaus Kocks, *Brechts literarische Evolution. Untersuchungen zum ästhetisch-ideologischen Bruch in den Dreigroschen - Bearbeitungen*, München 1981, S. 44.

derung der gesamten Verhältnisse, die in dieser Gesamtheit der Menschen herrschen. Das soziale Umfeld, in dem die Helden dieses Werkes leben und das sie prägt, wurde in einer marxistischen Interpretation Fradkins so dargestellt: „Die Handlung der *Dreigroschenoper* spielt im Milieu des deklassierten städtischen Abschaums der Gesellschaft – in einem Milieu von Banditen, Dieben, Prostituierten und Bettlern. Die Schlußfolgerungen jedoch gelten nicht nur für dieses Milieu. (...) Es zeigt die prinzipielle Verwandtschaft aller Formen des kapitalistischen Business (...), es zeigt, daß sich – genau genommen – Bankiers und Fabrikanten in nichts von den Anführern von Diebesbanden oder den Königen des Bettlergewebes unterscheiden, da der bürgerliche Profitbetrieb in allen seinen Spielarten auf Verbrechen basiert und ständig Verbrechen hervorbringt, und schließlich zeigt es die staatliche Korruption, die Bestechlichkeit der Polizei, die unauflösbare Symbiose von Gesetz und Verbrechen.“⁸ Heutzutage ist das Problem der Klassengegensätze weniger betontungswert als beispielsweise die Probleme der sozialen Gerechtigkeit. Es unterliegt aber bestimmt keinem Zweifel, daß, obwohl das Stück vorwiegend unter Dieben, Bettlern und Huren spielt, die Schlußfolgerungen für die gesamte Gesellschaft gelten. Bei Durzak kann man folgendes dazu lesen: „Aus romanisierten Antihelden, die als Kriminelle außerhalb der Gesellschaft bleiben und als Einzelfälle eingestuft werden, sind bei Brecht soziologische Muster geworden, die auf die Gesellschaft selbst zurückweisen, indem die eigentümliche Verquickung von Bürger und Gauner deutlich gemacht wird.“⁹ Die in diesem Milieu herrschenden Regeln, die diese konservativen, bestimmten Traditionen verhafteten Bürger und Schwindler, die auf ihre betrügerische Art andere zu übervertellen versuchen, in enge Verbindung oder sogar in einen festen Zusammenhang bringen, sind also für die Gesamtheit der Menschen typisch. Ich werde im Folgenden versuchen, diese Regeln und Grundsätze auf drei Gebieten darzustellen: In Bezug auf die Liebe, die in

⁸ Ija Fradkin, *Bertolt Brecht. Weg und Methode*, Leipzig 1974, S. 106.

⁹ Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss*, Stuttgart 1972, S. 103.

dieser Welt vor allem als „sexuelle Hörigkeit“ verstanden wird, in Bezug auf die Gerechtigkeit, die hier eigentlich nirgends zu finden ist, und schließlich in Bezug auf die Moral, die erst „hinter dem Fressen“ ihren Platz finden kann.

Die Liebe als eine starke, im Gefühl begründete Zuneigung zu einem Menschen bildet sehr oft einen wichtigen Faktor, nach dem sich menschliche Handlungen richten. In zahlreichen Dramen hat eine Intrige ihre Wurzel in diesem Gefühl, und auch in *Die Dreigroschenoper* spielt sie eine bestimmte Rolle. Entsprechend dem Charakter der meisten Gestalten, für die das Geschäft und der potentielle Gewinn immer eine primäre Rolle spielen, wird auch die Liebe meistens als Ware oder höchstens als Mittel zum Zweck betrachtet. Die einzige Person, die wirklich eine geistige, emotionale Bindung zu einem anderen Menschen zu haben scheint, ist Polly. Mit tiefer Überzeugung spricht sie davon, daß die Liebe „das Höchste auf der Welt“¹⁰ sei. In der Szene der Hochzeit wird sowohl der Mond als auch das Schlagen des Herzens erwähnt, also alles, was zu einer Szene der romantischen Liebeserklärungen gehört – wobei die Hochzeitfeier auf eine groteske Weise in einem leeren Pferdestall stattfindet. Für Polly bedeutet die Liebe auch ewige Treue dem Geliebten gegenüber. Aber Mackie, an den ihre romantischen Gefühle gerichtet sind, verhält sich eher zurückhaltend: Den gefühlvollen Liebeserklärungen Pollys zieht er eine sachliche Anordnung von geschäftlichen Angelegenheiten vor. Bald wird sich auch erweisen, daß er Polly als seine Ehefrau skrupellos betrügt, und sein Eid, den er geleistet hat, bedeutet für ihn so viel wie nichts. Seine Einstellung zu Liebe ist typisch für die meisten Figuren des Werkes, für die die Liebe vor allem „die sexuelle Hörigkeit“ bedeutet. Mackie ist an seine Triebe so stark gebunden, daß er davon völlig abhängig geworden ist und sich seinem Willen bedenkenlos unterwirft. Er ist außerstande, auf den gewohnten Besuch im Bordell zu verzichten, infolge dessen er verhaftet wird und im Gefängnis lan-

¹⁰ Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*, In: Bertolt Brecht, *Die Stücke in einem Band*, Frankfurt a. M. 1978, S. 180.

det. Mit Hill gesprochen wird „Macheath (. . .) nicht so sehr von Vorstellungen beeinflusst und verführt, die typisch für das Bürgertum sind, sondern von einem baaischen Sexualappetit und Instinkten, die stärker sind als Intellekt und sozio-ökonomische Tatsachen.“¹¹ Bereits während der Hochzeit mit Polly werden seine Geliebten erwähnt, es unterliegt aber keinem Zweifel, daß alle diese Beziehungen sich lediglich auf eine sexuelle Ebene stützen und mit echten Gefühlen nichts gemeinsam haben. Vielleicht seitens der Mädchen ist das etwas mehr: Nicht nur Polly, sondern auch Jenny und Lucy scheinen Mac wirklich zu lieben, er aber nutzt sie nur skrupellos aus. Jenny beispielsweise wird von ihm als „die liebste aller Mädchen“ bezeichnet, obwohl er sie im Stich gelassen hat.

Zweifellos herrscht in *Die Dreigroschenoper* auch auf der Ebene der Gefühle vor allem das Geld. Seiner Herrschaft unterliegt sogar die elterliche Liebe: Als die Peachums von Pollys Heirat erfahren, sind sie in höchstem Maße empört. Nach Fraum Peachum existiert das wahre Gefühl nur in der Literatur: „Geliebt! Diese verdammten Bücher, die du gelesen hast, die haben dir den Kopf verdreht.“¹² Jemanden zu heiraten ist für sie einfach „unmoralisch“. Und Peachum denkt vor allem daran, daß Pollys Verschwinden einen negativen Einfluß auf das Prosperieren seines Geschäfts ausüben kann: Sie war doch „der schönste Gegenstand“ in seinem Laden, deswegen spricht er zu seiner Frau: „Glaubst du denn, daß unser Dreckladen noch eine Woche lang geht, wenn dieses Geschmeiß von Kundschaft nur u n s e r e Beine zu Gesicht bekommt? Ein Bräutigam! Der hätte uns doch sofort in den Klauen!“¹³ Also wiederum ist das einzige, was zählt, das Geschäft, in dem es keinen Platz weder für die Liebe noch für die Empfindsamkeit gibt – auch in Bezug auf das eigene Kind.

Die Suche nach einem Prinzip des staatlichen oder gesellschaftlichen Verhaltens, das jedem gleichermaßen sein Recht gewährt, bleibt

¹¹ Claude Hill, *Bertolt Brecht*, München 1978, S. 55.

¹² *Die Dreigroschenoper*, S. 180.

¹³ Ebd., S. 170.

in *Die Dreigroschenoper* vergeblich. Überall herrscht Unrecht und Korruption. Bestechliche, moralisch verdorbene und deshalb nicht vertrauenswürdige Machenschaften bestimmen das gesellschaftliche Leben und damit bewirken sie den moralischen Verfall. Bereits in der einführenden *Moritat von Mackie Messer* werden zahlreiche Untaten, Morde und Brandstiftungen genannt, die Mackie Messer straffrei begeht, weil man ihm nichts beweisen kann. Die Gründe dieser Strafflosigkeit werden von ihm selbst erklärt, als er von seiner Beziehungen zu dem Polizeichef in London spricht: „Selten habe ich, der einfache Straßenräuber (. . .) einen kleinen Fischzug getan, ohne ihm, meinem Freund, einen Teil davon, einen beträchtlichen Teil (. . .) zu überweisen, und selten hat (. . .) er, der allmächtige Polizeichef, eine Razzia veranstaltet, ohne vorher mir, seinem Jugendfreund, einen kleinen Fingerzeig zukommen zu lassen.“¹⁴ Wiederum meldet sich also hier die Rolle des Geldes zum Wort: Die Geldsucht ist selbst bei den Vertretern des Gesetzes stärker als der Hang zu Gerechtigkeit. Man muß aber auch berücksichtigen, daß Brown mit Mac auch in Rücksicht auf ihre gemeinsame Vergangenheit in der Armee zusammenarbeitet. In dem von den beiden gesungenen *Kanonensong* „(. . .) klingt das Motiv von den guten Gefühlen und unbedachten edlen Anwendungen an, die unter den Verhältnissen einer kalten, egoistisch berechnenden Gesellschaft dem Menschen zum Verhängnis werden, in einer Gesellschaft, in der das Wort gilt: der Mensch ist dem Menschen ein Wolf.“¹⁵ Zu solchen „guten Gefühlen“ kann man beispielsweise ihre Freundschaft zählen, die sie aber gegenseitig nur in der verbrecherischen Tätigkeit beweisen können. Als Brown schließlich dazu gezwungen wird, Macs Verhaftung zu befehlen, hofft er die ganze Zeit, daß seine Leute Mackie nicht erwischen. Er sieht in ihm keinen Verbrecher, sondern vor allem seinen Freund: „Wenn sie ihn jetzt da herführen und er mich anblickt mit seinen treuen Freundesaugen, ich

¹⁴ Ebda, S. 177.

¹⁵ Ilya Fradkin, *Bertolt Brecht*, S. 108.

halte das nicht aus.“¹⁶ In Browns Verhalten kann man also einen moralischen Grundsatz finden, dem er treu bleiben will: Das ist die Freundschaft, die er höher als den Staatsdienst schätzt. In der Welt von *Die Dreigroschenoper* wird aber die Rechtsordnung nirgends eingehalten, die staatlichen Vorschriften werden kaum beachtet, was auch wörtlich von Peachum geäußert wird: „Das Gesetz ist einzig und allein gemacht zur Ausbeutung derer, die es nicht verstehen oder die es aus nackter Not nicht befolgen können.“¹⁷ Peachum scheut vor keinerlei Betrug, Bestechungen oder Erpressungen zurück, um nur sein Ziel – Macs Verhaftung und Hinrichtung – zu erreichen. Brecht selbst leitet Peachums Benehmen von seiner Vorstellung der Welt ab, in der eben die größte Widerrechtlichkeit steckt: „Sein Verbrechen besteht in seinem Weltbild. Dieses Weltbild ist in seiner Scheußlichkeit würdig, neben die Leistungen irgendeines anderen der großen Verbrecher gestellt zu werden, und doch folgt er nur dem ‚Zug der Zeit‘, wenn er Elend als Ware betrachtet. (. . .) Nach seiner Meinung reicht weder sein Geld (auch nicht alles Geld der Welt) noch sein Kopf aus (und auch alle Köpfe der Welt reichen nicht aus). Dies ist auch der Grund, weshalb er nicht arbeitet, sondern mit einem Hut auf dem Kopf und die Hände in den Hosentaschen durch sein Geschäft läuft, lediglich kontrollierend, daß nichts wegekammt.“¹⁸ Trostlose Zustände, die es so zahlreich in der Welt gibt, nutzt er dazu aus, die Menschen zu bewegen und bei ihnen Mitleid zu erwecken, es geht ihm aber dabei nicht um eine innere Anteilnahme am Leid, sondern um konkrete Spenden an Geld, die dann in seiner Tasche landen.

In der Welt, in der das Geld nicht für alle ausreicht, ist der Mensch gezwungen, um seine Position mit allen Mitteln zu kämpfen, auch wenn er dabei den anderen gegenüber gefühllos und grob sein muß oder sie sogar körperlich oder seelisch verletzt. Bei Kästner lesen wir dazu: „Es sind die Verhältnisse, die die Menschen daran hindern, sich

¹⁶ *Die Dreigroschenoper*, S. 187.

¹⁷ Ebda, S. 194.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“*, In: *Schriften zum Theater 3*, S. 993.

selbst zu verwirklichen. Da aber die Menschen diese Verhältnisse selbst geschaffen haben, von denen sie sich jetzt beherrschen lassen, haben sie ihr Schicksal selbst geprägt. Sie müssen es lernen, sich die Verhältnisse wieder untertan zu machen, wie sie sich bereits die Natur unterwerfen.“¹⁹ Sowohl Peachum als auch Machearth gehören zu denen, die die anderen ausnutzen, und nicht zu jenen, die ausgenutzt werden, deshalb ist es für sie bequem, eine solche „Ethik“ anzunehmen. In dem Song *Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse* wird zwar das Recht des Menschen auf Glück proklamiert, jedoch durch die Verhältnisse, die „nicht so sind“, werden gute Antriebe im Menschen frustriert. Jeder wäre lieber loyal und treu, wenn es aber nicht genug für zwei gibt, dann muß man doch um seine Rechte kämpfen.²⁰ Fradkin sieht in dem Stück einen Beweis dafür, wie unbegründet die idealen Hoffnungen auf eine Umgestaltung der bösen Welt durch den „guten Menschen“ sind: „Die böse Welt macht auch den Menschen böse.“²¹ Auch in dem Finale des Stücks kommt also die erwartete Gerechtigkeit und Strafe nicht zustande: Machearth wird nicht hinrichtet, sondern freigelassen, und das plötzliche Auftauchen Browns als reitender Bote betont die Künstlichkeit des Ganzen und verfremdet alle bisherigen Geschehnisse.

Moral wird meistens als eine Gesamtheit von ethisch – sittlichen Normen, Grundsätzen und Werten verstanden, die das zwischenmenschliche Verhalten einer Gesellschaft regulieren und von ihr als verbindlich akzeptiert werden. Es wurde bereits oben gezeigt, welche Vorstellung von Moral die Protagonisten in „Die Dreigroschenoper“ besitzen: Sie wird von ihnen in den Dienst des Geschäfts gestellt. Die einzige Methode, um in Besitz eines Gegenstandes zu kommen, ist der Diebstahl: Das kommt bereits in der Szene der Hochzeitsfeier zum Vorschein, als es sich erweist, daß alle zur Einrichtung des Pfer-

¹⁹ Helga Kästner, *Brecht „Leben des Galliei“: Zur Charakterdarstellung im epischen Theater*, München 1968, S. 16.

²⁰ Vgl. Frederic Ewen, *Brecht. Sein Leben - sein Werk - seine Zeit*, Hamburg 1970, S.

146.

²¹ Ija Fradkin, *Bertolt Brecht*, S. 107.

destalls gebrauchten Gegenstände gestohlen und ihre früheren Besitzer verprügelt oder sogar ermordet worden sind. Mackie Messer hat sich zwar für eine Eheschließung entschieden, gleichzeitig aber werden seine zahlreichen Geliebten erwähnt. Keine der Gestalten scheut vor Gewalt, und die durch Gewaltanwendung gekennzeichneten Handlungen sind überall zu treffen. Man könnte sogar meinen, daß diese Welt überhaupt keine menschlichen Gefühle schätzt: Sogar Mitleid wird nur in diesem Maße geschätzt, als es zum Wohlergehen des Geschäfts beiträgt, es ist aber immer schwieriger, das menschliche Herz zu rühren. Diese Tatsache bekümmert Peachum, in dessen Laden alle Bettler der Stadt „jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach.“²² Er charakterisiert nämlich gesunde Menschen künstlich zu Krüppeln und schickt sie betteln, um aus dem Mitleid der wohlhabenden Stände seinen Profit zu ziehen.

Auch auf der Ebene der Sittlichkeit dreht sich alles um das Geld. Wegen des Geldes will Mackie seine Kameraden skrupellos verraten, indem er Polly nüchtern befiehlt: „In höchstens zwei Wochen muß das Geld herausgenommen sein aus diesem Geschäft, dann gehst du zu Brown und lieferst der Polizei die Liste ab. In höchstens vier Wochen ist dieser ganze Abschaum der Menschheit in den Kerker von Old Bailey verschwunden.“²³ Begriffe wie Treue oder Loyalität haben für ihn überhaupt keine Bedeutung: Er ist weder irgendeinem von seinen Mädchen noch seinem Freund Brown treu (indem er seine Tochter Lucy insgeheim verführt hat), alle anderen um ihn herum braucht er nur als Hilfe bei der Betreibung seiner Geschäfte, die ihm möglichst viel Geld bringen sollen. Seine Devise, die er in der *Ballade vom angenehmen Leben* äußert, lautet: „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.“²⁴ Ein angenehmes Leben führen zu können ist sein einziges Lebensziel.

²² *Die Dreigroschenoper*, S. 168.

²³ Ebd., S. 183.

²⁴ Ebd., S. 187.

Als eine Art Resümee von moralischen Stellungen der Helden wird der Song *Denn wovon lebt der Mensch?* formuliert. Selbst die Feststellung „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“²⁵ zeugt deutlich von den Maßstäben, an denen die Wichtigkeit gemessen wird: Ohne zu essen kommt niemand aus, und der Moral für sich selbst wird keine Bedeutung beigemessen.

Man könnte die Frage stellen, ob es in dieser moralisch verdorbenen Welt noch Platz für Gott und den Glauben gibt? Zweifellos besitzen alle Figuren eine gefühlsmäßige Überzeugung von der Macht des Geldes und einen starken Glauben an seine Kraft. Gleichzeitig fällt aber auf, daß Peachum sich sehr oft zahlreicher Zitate aus der Bibel bedient: Sogar nachdem er Brown mit erpresserischen Mitteln zu bestimmten Maßnahmen veranlaßt, verabschiedet er sich von ihm mit den Worten: „Der Herr sei mit Ihnen, Brown.“²⁶ Die Zitate aus der Bibel spielen aber vor allem die Rolle eines Werkzeugs im Geschäft des Bettelns. Bei Rischbieter kann man dazu folgendes lesen: „Peachum gilt sich als praktischer Christ, der den Ärmsten der Armen hilft – aber die kalt berechnenden Methoden, mit denen er das zu seinem eigenen finanziellen Vorteil tut, lassen ihn letzten Endes doch wieder als Monument des scheinheiligen Bürgers erscheinen, als ein verschärftes Bild derjenigen, die Gott sagen und Katun meinen.“²⁷ Bestimmt denkt Peachum an keinerlei Hilfe für die Armen, er führt nur ein Geschäft, aus dem er soviel Nutzen wie möglich ziehen will. Die Bibel kann ihm dabei helfen, er nutzt sie also aus, und dahinter steckt weder der Glaube noch die Gottes- oder Menschenliebe. Eine solche Haltung bestätigt die Ansicht, daß es für die Gestalten in *Die Dreigroschenoper* nichts Heiliges gibt – außer Geld. Mit Hecht gesprochen ist sogar die Bibel, die Heilige Schrift „für den Peachum der *Dreigroschenoper* (. . .) in zweifachem Sinne Mittel zum Zweck: ein-

mal als Quelle mitleiderregender Sprüche und Praktiken, zum anderen als Erzeugerin von Gebefreudigkeit überhaupt.“²⁸

Zweifellos kann man also feststellen, daß der Grundsatz „Erst das Fressen, dann die Moral“ am besten das Verhältnis der Protagonisten zu der ideologisch akzeptierten christlichen Ethik bestimmt: Die materialistische Praxis wird von ihnen immer in Vordergrund gestellt.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, mit welcher Zielsetzung Brecht ein solches Bild der Welt und der Gesellschaft konstruiert. Mit Sicherheit kann man als den wichtigsten geistigen Gehalt, den *Die Dreigroschenoper* ausdrücken soll, die Gesellschaftskritik nennen. Dieser Zweck wird u. a. von Hecht bemerkt, der nicht nur die Gesellschaftskritik als eigentliches Anliegen von *Die Dreigroschenoper* bezeichnet, sondern noch eine wichtige Zielsetzung bemerkt: Diese Kritik „(. . .) richtet sich nicht gegen die Spitzen der Gesellschaft, sondern trifft sozusagen die ‘normal – bürgerliche’ Existenz.“²⁹ Nicht nur führende, einflußreiche Persönlichkeiten sind an den existierenden Zuständen schuld, sondern auch – oder sogar vor allem – die durchschnittlichen Bürger bilden die Beziehungen und Verhältnisse, die „nicht so sind“. Diese Kritik wird bereits durch die Sprechweise und die Sprache der Figuren zum Ausdruck gebracht: Beispielsweise „Machath, der Geschäftsman, redet, wie es die jeweilige Situation erfordert, er ist ‘geschmeidig’, ‘wendig’, ‘tüchtig’ oder wie Attribute kapitalistischer Tugenden noch heißen.“³⁰ Aber auch das gesamte Benehmen dieses Protagonisten soll einen Bürger darstellen, mit allen seinen kleinbürgerlichen Wohnheiten: „Das Benehmen dieses Untermehmers Mackie Messer äußert sich durchweg in bürgerlichen Verhaltensweisen; Brecht sieht ihn als ‘bürgerliche Erscheinung’ an. So läßt er ihn in der Hochzeitszene kleinbürgerliche Eigenschaften und Gewohnheiten demonstrieren: Vorliebe für stilvolle ‘Einrichtung’, Forderung nach formalen Tischsitten und so weiter (. . .). Seine regel-

²⁵ Ebd., S. 191.

²⁶ Ebd., S. 191.

²⁷ Henning Rischbieter, *Brecht, Velber bei Hannover* 1970, S. 78.

²⁸ Werner Hecht, *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*, Berlin 1978, S. 21.

²⁹ Ebd., S. 30.

³⁰ Ebd., S. 36.

mäßigen Besuche im Bordell am Abrechnungstage gehören zu den angenehmen Gewohnheiten seines Lebens, die er allerdings durch die noch (. . .) kostenlosen Vergütungen mit Geschäftstöchtern gern ergänzt. Die Abneigung des Bürgers, liebe Gewohnheiten aufzugeben, wird Mackie beinahe zum Verhängnis.³¹ Die Konstruktion dieser Gestalt erweckt die Frage, ob Brecht damit ausdrücken mochte, daß ein Räuber und ein Bürger gleichgesetzt werden können? Brecht erklärt diesen Zusammenhang auf folgende Art und Weise: „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. So ist also kein Unterschied? Doch: ein Räuber ist manchmal kein Feigling. (. . .) Er ist durchaus gesetzt, hat überhaupt keinen Humor, und seine Solidarität spricht schon dadurch aus, daß er sein geschäftliches Augenmerk, mehr noch als auf die Bereaubung Fremder, auf die Ausbeutung seiner Angestellten richtet.“³² Brecht entlarvt also mit *Die Dreigroschenoper* das ausbeuterische System der bürgerlichen Gesellschaft, das sich oft hinter der Maske der Wohlansständigkeit zu verbergen vermag. Damit hat er seine gesellschaftskritische Intention durchgeführt, die auch mit seiner marxistischen, eine klassenlose Gesellschaft postulierenden Zielsetzung übereinstimmt.³³

³¹ Ebd., S. 22 - 23.

³² Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“*, In: *Schriften zum Theater* 3, S. 994.

³³ Vgl. Daniel Drássek, *Bertolt Brecht*, In: Dietz - Rüdiger Moser (Hrsg.), *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*, München 1993, S. 167.

Rafał Zarebski

A la recherche de Dieu perdu – La quête mystique dans „Les Chevaliers de la Table Ronde“ de Jean Cocteau

Si l'on considère les études critiques, il peut sembler que l'oeuvre théâtrale de Jean Cocteau soit passée de mode. En effet la plupart des ouvrages concernant l'auteur datent des années soixante et soixantedix. Par ailleurs, on y réserve peu de place aux *Chevaliers de la Table Ronde*, ce qui est étonnant vu que la pièce n'est dépourvue ni d'originalité, ni de profondeur.

Il sera donc intéressant d'examiner ce drame en mettant en relief son aspect mystique, si important dans la légende qui lui servit de modèle. Evidemment, on ne tentera pas ici d'épuiser le sujet posé dans le titre, il s'agira plutôt de jeter un nouveau regard sur la pièce et de signaler quelques questions dignes d'attention.

En suivant la convention des récits médiévaux, „Les Chevaliers de la Table Ronde“ mettent en scène les forces du bien et du mal qui sont bien définies et de loin dépassent l'abstraction. Il est question dans l'oeuvre, d'un univers où la transcendance occupe la position capitale. C'est par égard à cet élément transcendantal qu'on basera l'analyse qui suit sur la méthode de Paul Gineslier¹.

Dans *Le Théâtre contemporain dans le monde* Paul Gineslier présente sa conception de „l'expression bivalente du héros dramatique“². Selon lui celui-ci peut demeurer sur deux plans de signification: le plan personnel (*l'existence du héros*) et le plan universel (*la surexistence du héros*)³.

¹ Cf. P. Gineslier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961, Presses Universitaires de France.

² Ibidem, p. 70.

³ Cf. Ibidem, p.70; Gineslier donne comme exemple le personnage d'Oedipe. Il est