

*Gabriella Kiss (Szeged)*

# **Individualität und Intertextualität**

## **Bestimmung des Individuellen im Spiegel der intertextuellen Bezüge in vier Dramen von Brecht**

### **1. Im Zeichen des Verschwindens des Menschen**

1.1. Die Bühnenbearbeitung und Verfilmung klassischer Werke lassen eine fiktive Welt durch einen multimedialen Kode wahrnehmen, so ist in solchen Fällen die Empfängerreaktion auch immer direkter, und sie kann über den jeweiligen Erwartungshorizont und demzufolge den eventuellen Horizontwandel Zeugnis ablegen. Demzufolge ist es kein Zufall, daß in den vergangenen drei Jahren in der ungarischen Theaterwissenschaft diejenigen Inszenierungen die größten Debatten ausgelöst haben, in denen statt der traditionellen und kanonisierten Varianten der „großen Klassiker“ stark umgeschriebene, völlig bearbeitete und in vielen Fällen neu übersetzte Texte aufgeführt werden. Neue und umgeschriebene Varianten weisen auf denjenigen Gesichtspunkt eines Horizontes von Frage und Antwort hin, in dem die „uralte“ Erscheinung der Intertextualität eine betont große Rolle spielt.<sup>1</sup> Da Brechts Werk keinesfalls durch die Kategorie der Originalität, sondern vielmehr durch das programmatisch reflexive (markierte) und demzufolge auch entfremdende Übernehmen gekennzeichnet ist, erscheint es als relevant, einen wichtigen Aspekt der Bedeutungskonstitution seiner Dramen durch die Deutung einiger intertextueller Bezüge zu klären.

1.2. Diese Zielsetzung wirft aber einige nicht nur methodische Probleme auf: Da es sich im Falle einer intertextuellen Analyse immer um das Erkennen und um die Interpretation eines „Text-Text-Kontaktes“ handelt, steht die pragmatische Dimension im Vordergrund. Vom postmodernen Horizont her lenkt die Rezeptionsabhängigkeit der Markiertheit unsere Aufmerksamkeit auf die Problematik der textuellen Identität zwischen ihrer Subversivität (Kristeva) und der alltäglichen diskursiven Praxis (Foucault). Die Rolle des Autors und die Terminologie „Prätext(e)“ und „Text(e)“ selbst stehen in engem Zusammenhang mit dem Originalitätsprinzip der modernen Kunst, das aber eine Art individuelles Bewußtsein bedingt und eine referentielle Lesart ermöglicht. In der Postmoderne aber befindet sich das singuläre Individuum in der „babylonischen Bibliothek alles Geschriebenen und dem imaginären Museum aller Bilder“<sup>2</sup> in einem intertextuellen Universum, wo es keine außertextuelle Welt, nur Kopie, Neu-Schreiben und Fragmentarisches gibt. In diesem Sinne ist es

klar, daß die Untersuchung der intertextuellen Erscheinungen mit den möglichen Reaktionen auf die Frage der Integrität des Subjekts im Zusammenhang steht.<sup>3</sup>

1.3. In einer recht berühmten Rezeptionstradition, die die Geschichte des abendländischen Dramas als Identitätsgeschichte rekonstruiert, wird die Brechtsche Dramaturgie aus der Sicht der Krise des Dramas als Krise des Individuums interpretiert.<sup>4</sup>

Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. Die Sphäre des Zwischen schien ihm die wesentliche seines Daseins, Freiheit und Bindung, Wille und Entscheidung die wichtigsten seiner Bestimmungen. Der Ort, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens. Indem er sich zur Mitwelt entschloß, wurde sein Inneres offenbar und dramatische Gegenwart. Die Mitwelt aber wurde durch seinen Entschluß zur Tat auf ihn bezogen und gelangte dadurch allererst zu dramatischer Realisation.<sup>5</sup>

„Die Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs im Dialog“, die nach Peter Szondi das neuzeitliche Drama begründete, hängt also von dem Dasein dieses Individuums als bestimmender Größe der Wirklichkeit ab. Schon Hugo von Hoffmannstahl hält in einem Vorspiel zur Wiener Aufführung des *Baal* (1926) eine systematische Infragestellung des Individuums für einen der wichtigsten Charakterzüge des „Theater des Neuen“ und damit der überlieferten Dramatik. Vor dem Horizont der Zerstückelung und des Verschwindens des Menschen im Foucaultschen Sinne scheint es äußerst relevant zu sein, die Brechtsche Auffassung des Individuellen durch die Aufdeckung der textexternen Bezüge in vier Dramen (*Baal*, *Mann ist Mann*, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* und *Der gute Mensch in Sezuan*) als gut geeigneten Beispielen<sup>6</sup> zu klären und dadurch auch zur Bestimmung seiner Stelle in den Paradigmen der Moderne und Postmoderne beizutragen.

## 2. Zerfall der bürgerlichen Mythen

2.1. Um die Terme „Prätex“ und „Text“ theoretisch relevant zu gebrauchen, führe ich im folgenden die Arbeitshypothese ein, daß Brechts Dramen innerhalb des literarischen Paradigmas der Klassischen Moderne bleiben, in der die Autonomie der referierten und referierenden Texte nicht in Frage gestellt wird.<sup>7</sup> Demzufolge besteht meine Aufgabe darin, die markierten Prätex und die Semantik der Art und Weise ihrer Integration<sup>8</sup> sowohl in den einzelnen Werken als auch miteinander vergleichend zu klassifizieren und zu klären. Diese Hypothese läßt sich außer durch die literarischen Analysen auch durch die Interpretation von Brechts theoretischen Ansätzen belegen. Theorie und Praxis bilden in diesem Fall keine Dichotomie, die theoretischen Schriften und Kunstwerke führen miteinander einen tatsächlichen und unendlichen Dialog,<sup>9</sup> wofür der fragmentarische *Der Messingkauf*, der die Gattungsgrenzen

zwischen „theoretischer Schrift“ und „Drama“ selbst aufhebt, ein hervorragendes Beispiel ist.

Da der Mensch heute in sehr großen Verbänden lebt und in allem von ihnen abhängt, und er lebt immer zugleich in mehreren Verbänden, muß er überallhin große Umwege gehen, um etwas zu erreichen. Nur scheinbar kommt es nicht mehr auf seine Entscheidungen an. In Wirklichkeit sind die Entscheidungen bloß schwieriger geworden. (S. 710)<sup>10</sup>

Dieser Mensch ist keinesfalls das erwähnte freie Individuum, er erinnert vielmehr an einen, der „nur das will, was er wollen muß“,<sup>11</sup> wozu ihn seine soziale Umgebung zwingt. Für Brechts Menschen ist aber die Entscheidung dann möglich, wenn er sich verändert, wenn er versteht, daß „das Bewußtsein der Menschen von ihrem gesellschaftlichen Sein abhängt“ (S. 716) und die auf diesem Weg von dem intersubjektiven bestimmte Einzelperson zu keinem determinierten, sondern einem neuen, starken „gesellschaftlichen“ Individuum werden kann. Insofern muß durch die Werkanalysen auch die Frage geklärt werden, wie und inwieweit dieses neue, andersartig autonome Subjekt die Integrität und demzufolge die erwähnte geschlossene Struktur von Brechts Dramen sichern kann.

2.2. Im folgenden wird meine Arbeitshypothese durch die semantische Analyse der Einbettung der textexternen Elemente in den einzelnen Werken<sup>12</sup> bestätigt, und parallel dazu versuche ich die schon erwähnte Individualitäts-Problematik aus dieser Hinsicht zu behandeln. Außer den Bearbeitungen ist *Baal* das einzige Drama, dessen Titel (wie *Antigone*, *Hamlet*, *Don Juan*) der Name der Hauptfigur ist. Wegen der zentralen Stelle des sprechenden Namens erscheint die Interpretation des Titels als explizit markiertes Referenzsignal für die Semantik der Bedeutungsintegration im ganzen Drama relevant. Der semitische Wetter- und Himmels-gott, dessen Ausrottung durch Jehu eine entscheidende Etappe des jüdischen Glaubens zum Monotheismus war (2. Könige 9-10), verweist in diesem Sinne nicht nur auf eine göttliche Instanz, sondern auch auf eine Grenz- und Durchgangsposition zwischen dem Polytheismus und Monismus, dem Heidnischen und Christlichen, was auch mit der Interpretation seiner Funktion als mythopoetisches Symbol des in zwei (menschlichen und über-menschlichen) Welten beheimateten Künstlers im Einklang steht. Diese Prätexte ermöglichen also grundsätzlich, zwei Dinge bestätigend zu integrieren, und zwar durch einen heidnischen/zerstörerischen und/oder einen christlichen/schöpferischen Kode. Im Choral, der in der Funktion eines Prologs auf das ganze Leben des großen Baal zeigt, fühlt sich der abgöttische Dichter statt der menschlichen d.h. zivilisierten, bürgerlichen Welt in einem mythischen Raum heimisch, dessen Hauptkoordinaten der Sternen-Himmel, „das weiße Schoße“ und der dunkle Erdschoß sind. Das Obere und das Untere werden nicht einfach zu Orten des rein vegetativen Lebens von Baal, sondern sie identifizieren sich damit: Der Himmel verändert sich nach seinem Durst, der Erdschoß nach seinem Hunger und die Mitte

als die „große Weib-Welt“ und als „Aborte“ hat die Funktion, Baals sexuelle und biologische Gier zu erfüllen. Baals Leben ist eins mit dem Fressen, er ignoriert die Menschen, alle drei Sphären des Seins, und das wird auch im Tod fortgesetzt („Es heißt was: auf dem Totenbrett Eier stehlen [...] Eier in einem Leichnahm.“ S. 173). Diese mythologischen Motive, die als potentielle Prätexte im europäischen Kulturkreis recht viele Konnotationsfelder haben, werden in diesem Kontext nicht nur anti-christlich gedeutet, sondern sie verlieren auch ihre transzendenten Züge. Das Baalsche bedeutet nur im Sinne einer tierischen, un- aber nicht übermenschlichen Vitalität etwas Ent-Göttlichtes (Wie es Mech in der Soirée-Szene sagt: „Mir gefallen alle Tiere des lieben Gottes,/aber mit dem Tier kann man nicht handeln“ S. 89), wobei nicht die eigentlichen Prätexte, sondern betont ihre durch und für das Bürgertum kanonisierten, christlichen, erhabenen Deutungen parodiert, travestiert, also abweichend integriert werden.<sup>13</sup>

Ob diese Art und Weise der Bedeutungsintegration der referierten Texte die Semantik der ganzen intertextuellen Struktur des Dramas kennzeichnet, wird im folgenden durch die Analyse der verschiedenen Referenzsignale untersucht, die nach den dramaturgischen Funktionen der Intertextualitätsmarker zu gruppieren sind, nämlich

- (1) verschiedene Handlungssequenzen und -phasen,
- (2) grundlegende Techniken der Figurencharakterisierung
  - a. explizit-figurale Fremdkommentare,
  - b. explizite und implizite Selbstcharakterisierung,
- (3) ein Teil der Figurenkonstellation.<sup>14</sup>

2.2.1. In *Baal*, wo die Hauptfigur ein Dichter ist und — bis auf den Namen des Lombroso — alle Prätexte auf Literatur verweisen, werden die Anspielungen immer im Zusammenhang mit dem Baalschen gedeutet. In den verschiedenen Stationen seines Lebenslaufs werden bekannte literarische Erscheinungen der Zeit thematisiert. Das Schicksal der Kinder in einer unmoralischen Gesellschaft in der Figur der zwei Schwestern, der Alkoholismus und das tierische Leben des Untergehenden in der Branntweinschenke und bei Bollebolts, das Lügnerische des spießbürgerlichen Familienlebens in der Gestalt von Emilie sind bekannte und zentrale Themen solcher Autoren und Stilrichtungen wie z.B. Wedekind, der Naturalismus, Ibsen, Strindberg, deren Ästhetik die wirkliche, oft unmenschlich elende Seite des menschlichen Lebens „widerspiegeln“ will. Diese Motive werden in *Baal* einfach fortgeschrieben, also vollkommen und bestätigend integriert, denn sie zeigen im Realistischen mit dem Baalschen gemeinsame Züge. Diejenigen Prätexte aber, die einerseits den Charakter der bürgerlichen Kunstauffassung und -industrie (Soirée-Szene, Nachtcafé), andererseits deren Mittel (z.B. die Zeitschrift *Revolution*) darstellen, sind ihm völlig fremd und werden parodiert oder sogar travestiert.

2.2.2.a. In der schon erwähnten Soirée-Szene wird Baals Dichtung durch das elitäre Publikum mit dem durch Snobismus gekennzeichneten und inzwischen leer gewordenen, bürgerlichen Literaturkanon, Homer, Whitman, Verhaeren, Verlaine und dem Mediziner und Anthropologen Lombroso verglichen. Baals Dichtung hat tatsächlich naive, natürliche, derb-realistische Züge, und in diesem Sinne ist die Bewertung richtig. Die bürgerlichen „Aktionäre“, die in der Kunstindustrie eine Vollmacht haben, brauchen aber nur Baal, den Dichter, und lehnen das Baalsche, den „bösen Einschlag“, was alleinstehend und wesentlich ist, was diese Person „mythisch erniedrigt“ und was die Fuhrleute ohne Bildung genießen können, ab. In diesem Kontext werden also die Art und Weise dieser Lobeshymne und dieser Kunstauffassung, die Unfähigkeit zur Erkenntnis und zum Ausdruck des Individuellen, des Unvergleichbaren parodiert.

2.2.2.b. In der Stier-Szene, wo Baal, um einen totalen Anblick zu haben, sieben Dörfer zusammentrommelt, wird klar, daß dieser abgöttische Dichter sein eigenes und das ganze Leben zum Kunstwerk schafft („Lies es, dann kenne ich dich.“ S. 128 — sagt Ekart zu ihm). Demzufolge spielt die Untersuchung der stilistischen Textur seiner stark lyrischen Sprache<sup>15</sup> in seiner Charakterisierung eine besonders große Rolle, in der wieder die mythologischen Motive wie Naturerscheinungen (Erde, Himmel, Sterne, Wind, Wasser, Ei), Tiere (Schwan), Pflanzen (Wald-Baum, Eiche) dominieren. Sie sind selbst „Zeugen“ einer längeren als zweitausendjährigen intertextuellen Bedeutungskonstitution und im folgenden, um die bisherige Interpretation des Baalschen und die Klassifikation der Bedeutungsintegration zu unterstützen, analysiere ich das Baum-Motiv, die Metapher seiner selbst. Im Choral wird die Figur dadurch mythisch erhöht, daß sie die grundlegende semantische Opposition des Universums, die des Unteren (der Erde) und des Oberen (des Himmels) in sich selbst vertritt, was dem Konzept des vertikal und horizontal gegliederten Weltbaums entspricht, der sich im Drama auf eine totale (selbst)-mythologische Motivstruktur erstreckt: Die betonte Natürlichkeit wird in erster Linie der Welt gegenübergestellt, wo die Menschen, um Kapital zu haben, „Zimthölzer kaufen“ (S. 87), um leben zu können, die Hölzer fällen, die lebendigen Bäume als „Baumleiche (Kreuze) an die Wände“ (S. 104) schlagen, und Baal dazu zwingen, in der „Holzstrasse 64“ (S. 89) zu leben. Die bürgerliche Welt und die ganze Zivilisation wird also durch die Ermordung des Natürlichen des Weltbaums charakterisiert, was stilistisch die Opposition der Synonyme Holz und Baum bezeichnet. Aber auch der „Weltbaum“ gefährdet das Leben. Den Holzfäller, Teddy, tötet eine Eiche, und selbst der Baum lebt und besteht aus ignorierten „weißen Leibern“, in deren Gestalten die weißen Wolken durch das Fenster hereinfliegen. Johanna „zittert wie Laub“ (S. 90), Luise hängt an ihm „verflucht weich, wie eine Pflaume (S. 92)“, die zwei Schwestern flattern „wie Schwäne“ (S. 100) und auch Sophie verkriecht sich in ihn („Ich möchte mich verkriechen in dir, weil ich nackt

bin, Baal.“ S. 106). Dieser Weltbaum wie der semitische Gott wird entgöttert, seine Erde und sein Himmel verlieren die Transzendenz; „das Fruchtbarkeitsmotiv wird zur unersättlichen sexuellen und Lebengier, der Wind und das Sturmmotiv kennzeichnet das tierisch Zerstörerische der Baalschen Vitalität.“<sup>16</sup>

2.3. Der „große“ Baal hat im Personal keinen Gegenspieler, zwei Künstlerfiguren (Johannes und Ekart) aber scheinen in seinem Leben von größerer Bedeutung zu sein, bis sie die Zwänge der bürgerlichen Gesellschaft als Gegenwelt negieren können. Diese Figurenkonstellation verweist aus dreierlei Hinsicht auf Goethes *Faust*: Die Beziehung zwischen Baal und Johannes, den Baal als einer der Gruppe von Mech kennengelernt hat, entspricht der zwischen Faust und Wagner, dem Meister von schöpferischem und dem Famulus, von imitierendem, kleinem Format:

Baal: Wenn man nachts im Gras liegt, ausgebreitet, merkt man mit den Knochen, daß die Erde eine Kugel ist und daß wir fliegen und daß es auf dem Stern Tiere gibt, die seine Pflanzen auffressen. Es ist einer von den kleineren Sternen.

Johannes: Wissen Sie was von Astronomie?

Baal: Nein. (S. 89)

Johannes: Sie meinen also, ich soll es [die sexuelleVerführung] tun, wenn es so selig ist?

Baal: Ich meine, du sollst dich davor hüten, Johannes! (S. 91)

Das Verführungsmotiv in der Beziehung zwischen Baal und Ekart erinnert an die zwischen Faust und Mephistopheles. In der Branntweinschenke tritt Ekart in diesem Sinne in Mephistopheles' Rolle auf („Lass dich nicht verführen!“ — sagt Johannes S. 95), am Ende ihrer Fahrt, bei Bollebolles will er aber „seinen Bruder“ schon verlassen („Ich gehe aber nicht mehr mit Dir“ S. 124). Es ist aber weder für ihn („Ich liebe ihn. Ich nehme ihm nie irgendwas übel. Weil ich ihn liebe.“ S. 131) noch für Johannes möglich, beide sind acht Jahre später wieder mit ihm zusammen in der Branntweinschenke. Da die Figuren von Johannes und Ekart mit dem Dasein je einer Frau, der 17jährigen, „verflossenen“ Johanna und der schwangeren Sophie verbunden sind, deren Schicksal in gewissen Zügen der Gretchen-Figur entspricht, stellt sich aufgrund dieser Figurenkonstellation logisch die Frage nach der Art und Weise der Bedeutungsintegration des Goetheschen Werkes. Mephistos Selbstdefinition als „Ein Teil von jener Kraft, / Der stets das Böse will und stets das Gute schafft“ (S. 47)<sup>17</sup> impliziert eine solche Auffassung des „alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt“ (S. 47), die diese Wertkategorien und logischerweise auch ihre Opposition transzendent bestimmt und demzufolge als stabil ansieht. In einem solchen Diskurs ist Mephisto „nicht der Verführer, sondern Führer zum Leben“<sup>18</sup> und ist ein Kampf um den guten Kern des Menschen, also um ein Ziel, vorzustellen. Baal „schwelgt in weißen

Leibern“ (S. 100), frißt alles auf und tötet Ekart in der Tat aus Eifersucht, aber nicht „wegen einer Kellnerin, einer eingeschriebenen Dirne. Wegen der erstach er seinen besten Jugendfreund“ (S. 135), sondern wegen sich selbst, aus seinem „monologischen und monomanen Lebensgefühl“ heraus, aus unersättlicher Lebensgier, die niemanden als Gesellen ertragen kann. („Tot also? Armes Tierchen! Mir in den Weg zu laufen! Jetzt wird es interessant.“ S. 135) In der Baalschen Welt ist es unmöglich, das Böse im Sinne eines schöpferischen und tätigen Antriebs, den Menschen als nicht zu befriedigendes, tätiges Wesen und das Weibliche als ewig zu verstehen, denn in ihrem Origo steht die „kontinuierliche Selbstbefreiung, rein immanentes Glücksverlangen und die Verwirklichung der Individualität in der Aufhebung der Gesellschaft zur Natur“,<sup>19</sup> die nur die Stabilität der ständigen Vernichtung sichert. Diese Umwandlung, sozusagen Negation der Goetheschen Weltichtung und des bürgerlichen Literaturkanons, deutet in diesem Drama also die endgültige Unmöglichkeit des Faustschen Handelns<sup>20</sup> an.

2.3.1. Im Zeichen des Glaubens an den letzten „grand récit“<sup>21</sup> gestalten sich in der zweiten Phase diejenigen Figuren, die einen kleineren von ihm bestimmten Satz von Eigenschaften verkörpern,<sup>22</sup> und in denen demzufolge nicht die in der Figurencharakterisierung punktuell markierten, sondern die in den Fabeln thematisierten Prätexte untersucht werden.<sup>23</sup>

In *Mann ist Mann* werden (in Form des Verweises auf die Figur von Oidipus und von Ikaros) zwei Mythen der klassisch-bürgerlichen Identität dialektisch vernichtet: die Größe der selbstständigen Tat des Einzelnen und die Größe der menschlichen Selbstverwirklichung. Im zweiten Dialog zwischen Gally Gay und den Soldaten löst er sein eigenes Rätsel: „Es heißt so: Es ist weiß, ein Säugetier und sieht hinten so gut wie vorn. [...] Blinder Schimmel!“ (S. 120) In der antiken Mythe war die Lösung des Rätsels mit dem Rätselrater, dem Menschen identisch, und die Größe der Tat besteht auch darin, dass Oidipus in die Nähe einer sphynxschen, transzendenten Wahrheit geriet. In diesem Kontext sind aber sowohl Gally Gay als auch die Sphinx soviel wert wie ein „Blinder Schimmel“. Der Titel: *Mann ist Mann* ist aber bereits als These formuliert und zeigt, dass sich das Individuum, um am Leben bleiben zu können, ins Dividuum verwandeln muß („Einer ist keiner. Über weniger als zweihundert zusammen kann man gar nichts sagen.“ S. 117). Die „fröhliche Vernichtung der Privatperson“ wird durch das betont parallele Verhältnis vierfacher Verwandlungen bewiesen: Die Ummontierung des Gally Gay zu einem Soldaten ist der Gegenpol der Verwandlung des Blutigen Fünfers in einen Zivilisten, denn der Packer, der als Privatperson kaum zu einer Selbstbestimmung, einem Neinsagen fähig ist, wird bestärkt („die Bergfestung Sir El Dchowr ist gefallen“ S. 156), solange verliert der Fairchild mit der Uniform auch seine Autorität. Parallel dazu symbolisieren sowohl die Einführung von Jip in Gott als auch der Abbau des Begbikischen Kantinegebäudes den

Zusammenfall des alten Persönlichkeitsverständnisses.<sup>24</sup> In der Figur von Gally Gay ist aber auch der neue Typ vom Menschen, das neue Individuum geboren, das allein nur ein „Blinder Schimmel“ ist, und stark nur sich selbst aus dem Kollektiv bestimmend werden kann.

2.3.2. Diese „kleinste Größe“ („Wir sind niemand“) erreichen in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* die drei gestürzten Monteure, sie werden durch das Kollektiv bestimmt. In der Gestalt des gestürzten Fliegers, die auf das Fliegen, auf die Möglichkeit, unsere menschlichen Grenzen zu überschreiten, verweist, und der auf sich selbst nicht verzichten kann, erscheint aber die „größte Größe“:

Aber ich habe mit meinem Fliegen  
 Meine größte Größe erreicht.  
 Wie hoch immer ich flog, höher flog  
 Niemand. [...]  
 Werde nie sterben.“ (S. 41-42)

Dies wird dann in der Gestalt eines anderen Fliegers nivelliert: Für Sun ist das Fliegen (sowohl im Sinne der Arbeit als auch der Selbsterwirklichung) nur um den Preis der Ausbeutung und des Betrügens der anderen möglich. Der Flieger als Individuum hatte nur vor seinem eigenen Tod Angst, Sun verursacht schon auch den der anderen.

2.3.3. Der Ausgangspunkt der Fabel von *Der gute Mensch von Sezuan*, Götter auf die Erde zu schicken, um die Menschen zu prüfen, verweist auf eines der bekanntesten Motive der europäischen Kultur: Bei den zwei Engeln, die nach Sodom kamen, den fremden Gästen, die bei Philemon und Baucis einkehrten, im Pakt zwischen dem Herrn und Mephistopheles handelte es sich immer um die Menschen, um die Art ihrer selbständigen Leistung. Mit diesem Drama kommt das Parabelhafte auf den Standard, selbst die bitter und recht pessimistisch parodierte Integration des referierten Textes hat den demonstrierenden Gestus: Bei Brecht ist von vornherein keine moralische Frage „gestellt: ist der Mensch gut oder schlecht, verletzt er die Gebote“.<sup>25</sup> Vom ersten Auftritt des Shui Ta an wird gezeigt, daß in dieser „unbewohnbaren Welt“ das Gute und das Böse nur als austauschbare Werte behandelt werden können, „die sich automatisch gemäß dem sozialen und ökonomischen Funktionswechsel ändern müssen“,<sup>26</sup> sonst „zerreißen“ die Menschen den Guten (als Besitzerin, als Liebende und als Mutter). Die Stabilität der Werte wird aber nur durch transzendente Mächte garantiert, deswegen werden die Welt und die Götter befragt: „Jenseits des Guten und des Bösen“ verkörpern die Götter keine objektive, sogar transzendente Größe, weder die Menschen noch sie selbst glauben an ihre Macht:

Wang: Man weiß doch, daß die Provinz Kwan seit Jahrzenten von Überschwemmungen heimgesucht wird [...] Nun, weil dort keine Gottesfurcht herrscht,

Der zweite Gott: Unsinn! Weil sie den Staudamm verfallen ließen. (S. 179)

Sie haben rein menschliche Charakterzüge („Wir sind übermüdet und nicht ausgeschlafen“ S. 213), und am (offenen) Ende wird auch das ganze Experiment lächerlich, wenn sie, als pure Legitimationsfaktoren einer lügnerischen, unmenschlichen und unbewohnbaren Welt, die Erde verlassen. In dieser Fabel hat also der Stückeschreiber nicht nur mit dem Dasein einer allmächtigen und allgemeingültigen Instanz über und für die Menschen abgerechnet, sondern auch mit dem des alten Individuums, denn „Mehr als den Tod Gottes, [...] kündigt das Denken Nietzsches das Ende seines [...] Mörders an“.<sup>27</sup> Das berühmte offene Ende („Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß“ S. 279.) befragt die Möglichkeit der Veränderung der Welt und nicht mehr des Menschen.<sup>28</sup>

### 3. Jenseits des Individuums

Zusammenfassend kann behauptet werden, daß meine Arbeitshypothese durch die konkreten Analysen bestätigt wird: Die intertextuellen Verfahren bleiben in den ausgewählten Dramen vollkommen im Rahmen der Paradigmen der Klassischen Moderne. In *Baal* werden die punktuell markierten Anspielungen in bezug auf die Figurencharakterisierung angewendet, wobei die Art und Weise der Bedeutungsintegration der kanonisierten und aktuellen Literatur von den bürgerlichen Zügen ihrer referierten Interpretation abhängt. In *Mann ist Mann*, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* und *Der gute Mensch von Sezuan* werden Elemente der legitimierenden Ideologie des Bildungsbürgertums in der jeweiligen Fabel thematisiert. Alle drei Faktoren der Metareferenz bewahren ihre Autonomie dadurch, dass die Prätexte in die Texte parodiert (*Baal*), travestiert (*Mann ist Mann*), dialektisch (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*), kühl entlarvt (*Der gute Mensch von Sezuan*), aber eindeutig abweichend integriert werden. Diese eindeutige Stellungnahme wird durch den Glauben an ein zukünftiges Individuum als positive und konstruktive Antwort auf die Problematik des Verschwindens des großen Einen möglich, dessen Dasein die Gefahr prinzipiell ausschließt, daß sich das Subjekt (auch die Kompetenz des Autors) und demzufolge das Kunstwerk differieren.

## Anmerkungen

1. Ich denke hier besonders an die Inszenierungen von JÁNOS MOHÁCSY (Schiller), ESZTER NOVÁK (Brecht), PÉTER TELIHAY (Schiller, Tschehov) UND SÁNDOR ZSÓTÉR. (Goethe, Büchner, Hauptmann).
2. PFISTER, MANFRED: *Das Drama*. 7. Aufl. — München: Fink 1988.S. 199.
3. Vgl. FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Geschichte des Dramas*. — Tübingen: Francke 1990., Bd. 1. S. 3-9. u. KULCSÁR SZABÓ, ERNÓ: *Beszédmód és horizont*. — Budapest: Argumentum 1996. S. 233-288.

4. Vorwiegend nach SZONDI, PETER: *Theorie des modernen Dramas*. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
5. SZONDI, PETER: a.a.O. S. 14.
6. Die sogenannte „Phasentheorie“ behandelt die Thematisierung des Individuellen und deren Prozeßhaftigkeit in Brechts Dramen als von zentraler Bedeutung. Demzufolge führt die Selbstentfremdung (1. Phase — Baal-Typ) zur „fröhlichen Vernichtung der Persönlichkeit“ (2. Phase — Mann ist Mann-Typ) und zur Liquidation eines Individuums (2. Phase — Lehrstück-Typ), dann kommt die Problematik (in der 3. „reifen“ Phase) zur künstlerischen Synthese. Vgl. MÜLLER, KLAUS — DETLEF (Hg.): *Bertolt Brecht Epoche — Werke — Wirkung*. — München: C. H. Beck 1985. u. KNOPF, JEAN: *Brecht Handbuch*. — Stuttgart: Metzler 1980. Bd. 2.
7. Die Beschreibung der klassischen Moderne s. KULCSÁR SZABÓ, ERNÓ: a.a.O., S. 272-273. u. KULCSÁR SZABÓ, ERNÓ: „Die Welt zerdacht ...“ In: FISCHER-LICHTE, ERIKA/SCHWIND, KLAUS (Hg.), *Avantgarde und Postmoderne*. — Tübingen: Stauffenburg 1991. S. 29-45. Die Beschreibung der postmodernen Züge des Brechtschen Werks s. WRIGHT, ELIZABETH: *Postmodern Brecht*. — New York: Routledge 1989.
8. Auf der semantischen Ebene lassen sich zwei umfassende Gruppen der Art und Weise der Integration des referierten Textes in den referierenden Text feststellen: die bestätigende und die abweichende Integration. In: OROSZ, MAGDOLNA: *Intertextualität und Bedeutungskonstitution im literarischen Text. Semiotische Begriffsanalyse*. — In: *Semiotische Berichte*. Wien. Jg. 18. (1994) Nr. 1-4, S. 195-196.
9. Zum Thema von Brechts Arbeitsmethode s. MITTENZWEI, WERNER: *Das Leben des Brechts oder die Umgang den Welträtsel*. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987. Bd. 1. S. 494-495.
10. Die Brecht-Zitate stammen aus: HECHT, KNOPF, MITTENZWEI (Hg.): *Bertolt Brecht: Werke*. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 2. Aufl. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Berlin und Weimar: Aufbau 1988.
11. MAHAL, GÜNTHER: *Naturalismus*. 2. Aufl. — München: Fink 1975. S. 48.
12. Bevor die verschiedenen intertextuellen Verfahren untersucht werden, muß bemerkt werden, daß im Falle der Werke von Brecht, die in mehreren, sowohl mit der Geschichte als auch miteinander kommunizierenden 5-6 Fassungen bekannt sind, die Problematik der Paratextualität besonders betont werden soll. Vgl. GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste*. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. S. 13.
13. Meiner Meinung nach wird also z. B. nicht die These, sondern es werden die romantischen und heiligschöpferischen Züge der Künstler-Figur in Hanst Johst: *Der Einsame — Ein Menschenuntergang* parodiert, als dessen Gegenstück die erste Auffassung des Baal oft interpretiert wird. Vgl. MENNEMEIER, FRANZ NORBERT: *Modernes Deutsches Drama*. 2. Aufl. — München: Fink 1979. Bd. 1. S. 255.
14. Die Anwendung dieser Terminologie benötigt hier einige Bemerkungen: Der Begriff „Handlung“ ist für mich in seinem Verhältnis zu dem der „Geschichte“ interessant, in der „entweder die menschlichen Subjekte zu einer intentionalen Wahl unfähig sind oder sich die Situation jeder Veränderung entzieht.“ Das Nicht-Dasein eines autonomen Individuums impliziert also die Aufhebung der Finalität und statt Handlung die Geschichte. Vgl. PFISTER, MANFRED: a.a.O. S. 240-271.
15. Die Sprache des Baals kennzeichnet eine „unerhörte Plastik und Erfindungskraft“. Vgl. ZAREK, OTTO: *Jüngstes Drama. Bert Brecht*. — In: VOIGTS, MANFRED (Hg.): *100 Texte zu Brecht*. München: Fink 1980. S. 431.
16. MÜLLER, KLAUS-DETLEF, a. a. O. S. 95.
17. Die Goethe-Zitate stammen aus: GOETHE, JOHANN WOLFGANG: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. 10. Aufl. — München: C.H.Beck 1976. Bd. 3.
18. FRIEDENTHAL, RICHARD: Goethe. 7. Aufl. — München: R. Piper 1982. S. 596.
19. MÜLLER, KLAUS-DETLEF: a.a.O. S. 95.
20. In dem zu den Lehrstücken gezählten Fragment (ca. 1930) heißt der Titel schon *Der böse Baal der assoziale*.

21. Vgl. J-F. LYOTARD: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. In: *Theatro Machinarum*. Wien. Jg. 1. (1982) Heft 3-4. S. 69-70.
22. Vgl. PFISTER, MANFRED: a.a.O. S. 245.
23. Diese Stücke haben einen demonstrierenden Gestus, der „die Parabel und die ihr entsprechende Parabelform kennzeichnet, in der, oft als lediglich vereinfachend denunziert, [...] das naturalistische Abbild durch den Spielcharakter desillusioniert wird“ (MÜLLER: a.a.O. S. 51)
24. Vgl. MÜLLER, KLAUS-DETLEF: *Mann ist Mann*. — In: HINDERER, W. (Hg.): *Brechts Dramen — Neue Interpretationen*. 1. Aufl. Stuttgart: Reclam 1984. S. 94.
25. KNOPF, JEAN: *Brecht Handbuch*. a.a.O. S. 204.
26. HINDERER W. (Hg.): *Brechts Dramen — Neue Interpretationen*. 1. Aufl. — Stuttgart: Reclam 1984. S. 186.
27. FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge*. 1. Aufl. — Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971. S. 460.
28. Vgl. UEDING, GERT: *Der gute Mensch von Sezuan*. — In: HINDERER, W. S. 186.

