

Das (experimentelle) Gefügemachen literarischer

Genres:

Vier Analysen zu Bertolt Brechts früher Prosa

Bearbeitet von:

Lydia Marie Juchert, Lisa Jüttner, Hanna Peukert und Elisa Scholze-Starke

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einführung in die Arbeit mit Bertolt Brechts früher Prosa</u>	<u>2</u>
bearbeitet von L. M. Juchert, L. Jüttner, H. Peukert und E. Scholze-Starke	
<u>2. Experiment Seeräuber</u>	<u>6</u>
bearbeitet von H. Peukert	
<u>3. Verfremdungstendenzen in Bertolt Brechts Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“</u>	<u>26</u>
bearbeitet von L. Jüttner	
<u>4. Die wunderbaren Kräfte des Machandelbaums</u>	<u>41</u>
bearbeitet von E. Scholze-Starke	
<u>5. Zweifel am Mythos</u>	<u>55</u>
bearbeitet von L. M. Juchert	
<u>6. Synthese</u>	<u>72</u>
bearbeitet von L. M. Juchert, L. Jüttner, H. Peukert und E. Scholze-Starke	
<u>7. Bibliographie</u>	<u>75</u>

1. Einführung in die Arbeit mit Brechts früher Prosa

bearbeitet von L. M. Juchert, L. Jüttner, H. Peukert und E. Scholze-Starke

Bertolt Brechts frühe Prosa aus der Zeit von 1919 bis 1933 wird meist als bloße Skizze oder Fragment abgetan. Daher fand sie in der Brechtforschung – im Vergleich zu seinen späteren literarischen Werken – wenig Anklang.¹ Nur wenige Publikationen erheben den Anspruch, einen Überblick über den gesamten Komplex der frühen Erzählungen zu schaffen. So setzt sich beispielsweise Kirsten Boie-Grotz in ihrer Dissertation „Brecht, der unbekannte Erzähler. Die Prosa 1913-1934“ aus dem Jahr 1978 intensiv mit den früh entstandenen Prosaschriften Brechts aus einer biographischen Perspektive auseinander. Dagegen gewährt Klaus-Detlef Müller in seiner 1980 erschienenen Abhandlung „Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa“ einen positivistisch differenzierten Einblick in die einzelnen Erzählungen. Einen ebenso ausführlichen Prosaüberblick bietet Jan Knopf mit seinen Brecht-Handbüchern.

Im Zusammenhang mit der Bezeichnung, es handele sich um Gebrauchsprosa beziehungsweise unfertiges Material, wird Teilen des frühen Prosawerks Brechts der künstlerische Wert abgesprochen. Sie wurden auf den vermeintlichen Zweck reduziert, ausschließlich einen finanziellen Erfolg zu erzielen (vgl. Boie-Grotz 1978: 105, 111-113; vgl. Müller 1980: 18). Dies erklärt die eingeschränkte Aufmerksamkeit die Brechts frühem Schaffen von Seiten der Forscher zu Teil wurde, die bisweilen von einer mangelnden ästhetischen Qualität der bis 1933 entstandenen Prosastücke ausgeht (vgl. Knopf 2000: 250ff).

Dagegen spricht unter anderem Brechts Umgang mit Kunst und deren Produktion, wie am Beispiel des Theaters von Klaus-Detlef Müller dargelegt. Wird die These Müllers² auf

¹ Der Zeitraum setzt den Rahmen für die in der Weimarer Republik entstandenen Erzählungen, gezählt ab den Erfolg bringenden Seeräubergeschichte „Bargan lässt es sein“ des noch jungen Bertolts Brechts bis zu seiner Auswanderung nach Dänemark im Februar 1933.

² „Brecht versteht die zeitgenössische Kunstproduktion als eine Belieferung der in der bestehenden Gesellschaft vorhandenen Apparate (Oper, Schaubühne, Presse), die die Werke als Waren aufnehmen und den Kunstproduzenten einen schon proletaroiden Lieferantenstatus zuweisen. Die Produktion für die Apparate dient der Stabilisierung des gesellschaftlichen Systems, im Falle des Theaters in der Form von Abendunterhaltung.“ (Müller 2009: 95)

den Text übertragen, bedeutet dies: Es wird sich bereits vorhandener Materialien bedient, um daraus ein neues Produkt herzustellen. Für jede Produktion bedarf es Prototypen, beispielsweise kurzer Erzählungen, die Kunstapparate beliefern. Diese eröffnen einen kontinuierlichen Produktions- sowie Lieferungsprozess und gewährleisten so einerseits die Kunst kontant im gesellschaftlichen System und entwickeln sie andererseits weiter (vgl. Müller 2009: 95). Hier zeigt sich der „Materialverwerter und große Leser Brecht“ (Mayer 2011: 11), der weniger mit thematischen Elementen spielt, als mit bekannten Genres und Formen, um „das romantisch glotzende und kulinarisch konsumierende Publikum dazu [zu] erzieh[en], Augen - und Ohren - aufzumachen (Mayer 2011: 11).“

Auffällig an dem frühen Prosastil Brechts ist der Einbau von gattungsfremden Erzählinstanzen in die einzelnen Erzählungen. Aufgrund der Verwendung einfacher Formen, die sich dem geistigen Allgemeingut zuordnen lassen, erweitert Brecht seine Texte um eine kommunikative Komponente: Den einseitigen Dialog mit dem impliziten Leser.

Im Gegensatz zu häufig auftretenden Unsicherheiten beziehungsweise Schwierigkeiten in der bisherigen Forschung bezüglich Abgrenzung und Unterscheidung des Adressaten vom Leser soll in den Analysen eine Differenzierung in Form eines gemeinschaftlich erarbeiteten Dreieckmodells (Erzähler-Ich, Adressat, impliziter Leser) geboten werden. Dieser Name rekurriert auf die drei Instanzen und deren Verbindungen zueinander. Das Dreieckmodell beruht auf der Annahme einer Beziehung zwischen Leser und Text, die durch die Konstruktion eines Adressaten sowie der Antizipation eines impliziten Lesers zu Stande kommt. Innerhalb der Texte lassen sich sowohl dialogische Strukturen als auch Signale an einen textexternen Leserkreis ermitteln. Mit dem außerhalb des Textes situierten Leser ist der – wie im weiteren Verlauf bezeichnete – implizite Leser gemeint. Mithilfe konkreter Ansprachen innerhalb des Textes konstruiert Brecht einen textinternen Adressaten, der dem Erzähler als Opponent dient. Ferner ist es durchaus erdenklich dieses Verfahren in Relation zu anderen Texten Brechts, den Lehrstücken sowie dem Konzept des Epischen Theaters, zu setzen.

Ausschlaggebend für diese Untersuchung war das Seminar „Brechts Erzählungen“, geleitet von Dr. Anita Runge im Wintersemester 2014/15. Daraus entwickelte sich das Interesse an der Forschung der in Folge vorgelegten, separat bearbeiteten Analysen der vier Erzählungen „Bargan lässt es sein“, „Der Tiger. Ein Brief“, „Die Geschichte des Machandelbaums“ sowie des Erzählzyklus „Zweifel am Mythos“. Sie weisen bemerkenswerte Gemeinsamkeiten auf, die alle vier Prosawerke miteinander verbinden. Es sind inhaltliche, sprachliche und stilistische Ähnlichkeiten hervorzuheben, die im Wesentlichen die in dieser Zeit entstandenen Prosastücke prägen. Einen der zentralen Begriffe, der auf alle in der vorliegenden Arbeit verwendeten Prosatexte passt, bildet diesbezüglich das Schema als ein gedankliches Konzept Bertolt Brechts, das darauf abzielt, Gebrauchsroutinen innerhalb von Literaturtraditionen sichtbar zu machen und ihre Unzulänglichkeiten gegen sich selbst zu wenden (vgl. Bückler 2015: 407f).

Einige Erzählungen weisen zusätzlich zum Schema die Verwendung von Prä- und Subtexten auf. Diese intertextuellen Bezüge setzen ein „geistiges Allgemeingut“³ voraus, das bei der Bestimmung des Genres eine Rolle spielt, die in den Prosastücken in verschiedenen Formen aufzufinden sind. Bereits die Titel der vier Erzählungen deuten auf eine systematische Auseinandersetzung mit bekannten Gattungen wie der Seeräubergeschichte, einem Brief, dem Märchen oder einer Mythos-Erzählung hin. Zugleich zeichnet sich hier ebenfalls ein Spiel mit fest in der Literaturtradition verankerten Leserassoziationen und Lesegewohnheiten ab. Dementsprechend konstruiert Brecht in seiner frühen Prosa ein experimentelles Verfahren, sich literarische Traditionen und Genres gefügig zu machen. Charakteristisch für diesen von Brecht eigens

³ Unter „geistiges Allgemeingut“ verstehen wir unter anderem Sprachwerke, die urheberrechtlich nicht geschützt sind und frei, das heißt ohne Quellenverweis benutzt werden können. Bertolt Brecht ist bekannt dafür, dass er sich an Texten anderer Künstler bedient, um sie sich zu eigen zu machen. 1928 wird ihm ein Plagiat bezüglich der „Dreigroschenoper“ unterstellt, das er mit folgenden Worten rechtfertigt: „Eine Berliner Zeitung hat spät, aber doch noch bemerkt, daß in der Kiepenheuerschen Ausgabe der Songs der Dreigroschenoper neben dem Namen Villon der Name des Übersetzers Ammer fehlt, obwohl von meinen 625 Versen tatsächlich 25 mit der ausgezeichneten Übertragung Ammers identisch sind. Es wird eine Erklärung verlangt. Ich erkläre also wahrheitsgemäß, daß ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Dies erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.“ (Brecht, Bertolt: Erklärung zum Plagiatsvorwurf, in: ders.: GBA, Bd. 21: Schriften 1. 1914-1933, S. 315f)

kreierten Prosastil sind die Irritation von Lesegewohnheiten und die Kritik an traditionellen Erzählgenres.

Darüber hinaus verwendet Brecht bekannte Schemata wie Erzähltraditionen oder Sprachmuster, die einige gattungsspezifische Assoziationen hervorrufen. Er referiert damit über die Textebene hinaus auf einen außerhalb des Textes situierten, wissenden Leser. Brecht arbeitet auf beiden Ebenen mit Irritationen, indem er von den Erwartungen bewusst abweicht. Markant ist, dass textinterner Adressat und impliziter Leser jedoch in ihrer Irritation immer wieder voneinander abweichen, was eine vollständige Identifikation mit Figuren und emphatische Übernahme von Gefühlen ganz bewusst ausschließt. Außerdem lassen sich groteske Elemente ermitteln, die zu einer Irritation und der Annäherung an den Verfremdungseffekt führen, was nicht zuletzt die Zuordnung der jeweiligen Erzählungen zu einem Genre erschwert.

Die Erzählungen Brechts, die im Folgenden einzeln analysiert werden, verbindet ein Charakteristikum: Sie sind Ausdruck des Experimentierens mit literarischen Traditionen und Genres, die längst allgemein vertraut und als literarische Muster im kollektiven Wissen verankert sind. In hohem Maß wird an das kollektive Wissen über klassische, überwiegend europäische, literarische Traditionen angeknüpft. Damit verbunden sind allgemein vertraute Literaturgenres, wie beispielsweise das Märchen oder der Mythos. In den Erzählungen werden diese seziert und umgeformt. Dementsprechend können die frühen Erzählungen als ein wichtiger Bestandteil des Brecht'schen Gesamtwerks betrachtet werden.

Es wird im Folgenden davon ausgegangen, dass die Entwicklung der Prosa in engem Zusammenhang mit Brechts dramatischer und lyrischer Produktion steht. Die Analyse der frühen Prosa konzentriert sich auf Fragen des formalen und inhaltlichen Aufbaus, auf die Erzählstrategie, die Erzählperspektive, den Satzbau sowie die Wortwahl in den jeweiligen Texten. Mittels erzähltheoretischer Methodik und kontextueller Analyse wird aufgezeigt, inwieweit Brecht die Gattungsgrenzen sowie die narratologischen Strukturen in den einzelnen Prosastücken überschreitet und sie für sich produktiv nutzt.

Die 1921 publizierte Erzählung „Bargan lässt sein“ gehört zu einer der meist erforschten Texte Bertolt Brechts, die in den zwanziger Jahren entstanden sind. Dies basiert auf der Tatsache, dass Bertolt Brecht mit der Seeräubergeschichte großes Aufsehen erweckte und bemerkenswerten Erfolg als Autor erfuhr. Mit der Erzählung wird aus diesem Grund sowie bezüglich der Entstehungszeit aus chronologischen Gründen die Analyse eröffnet. Bedeutend ist außerdem, dass sich keine direkte, textuelle Vorlage für die Erzählung „Bargan lässt es sein“ identifizieren lässt. Vielmehr spielt Brecht mit dem Genre der Seeräubergeschichte sowie mit dem kollektiven Wissen beziehungsweise geistigem Allgemeingut, unter das ebenso biblische Schriften und religiöses Sprachgut fallen. Jene kennzeichnen die Erzählung in Form von Anspielungen oder Verweisen. Dementsprechend findet das Dreiecksmodell große Anwendung in „Bargan lässt es sein“.

2. Experiment Seeräuber⁴

bearbeitet von H. Peukert

1. Einleitung

Aus heutiger Sicht ist das Bild eines Seeräubers von entgegengesetzten Empfindungen geprägt. Dabei klaffen die Realität und Literatur- sowie Filmverarbeitung weit auseinander. Einen real existierenden Piraten assoziieren wir mit gewalttätigen Überfällen, Raub und Kidnapping, was wir beispielsweise auf die aktuellen Ereignisse vor der Küste Somalias zurückführen. In Literatur und Film verkörpert der Pirat den ehren- und heldenhaften „Robin Hood[s] der Meere“ (Cordingly 2001: 10). Er wird romantisiert und steht insbesondere für Abenteuerlust und Freiheit. Die romantische und harmlose Vorstellung eines Seeräubers, die als männliche Identifikationsfigur längst Einzug in das bürgerliche Kinderzimmer gehalten hat, ist der literarischen und medialen Verarbeitung geschuldet. Der Historie der Piraterie werden in Literatur, Filmen und Theaterstücken Mythen sowie Legenden hinzugedichtet (vgl. ebd.: 9f.). Fasziniert von

⁴ Der hier zugrunde liegende Aufsatz beruht auf Teilen meiner Masterarbeit zum Thema „Irritation und Verfremdung durch Erzählen bei Bertolt Brecht“ (August 2016).

den abenteuerlichen Raubzügen und dem unendlichen Freiheitsdrang, bringt der Rezipient dem Piraten als Außenseiter der Gesellschaft Sympathie entgegen.

Anders verhält es sich bei der Erzählung „Bargan lässt es sein“⁵ von Bertolt Brecht, die 1919 entstanden ist. Die Vorstellung von Seeräubern, welche in der Geschichte kreiert wird, entspricht nicht der gängigen Erwartungshaltung der Leser, die die vielfach rezipierten Piratenfiguren des Klassikers „Treasure Island“⁶ von Robert Louis Stevenson oder der Kindergeschichte „Peter Pan“ von James Matthew Barrie aus dem Jahr 1924 verinnerlicht haben (vgl. Cordingly 2001: 9f.). Denn der Erzählung mangelt es an Romantik und an der klaren Zuweisung von Gut und Böse, die es dem Leser sonst ermöglicht, Stellung zu beziehen und zwischen den Figuren differenzieren zu können.

In der Brecht-Forschung geht man davon aus, dass sich Brecht in seiner Flibustiergeschichte an typischen Schemata von Seeräuber- und Abenteuer Geschichten orientierte und sich von Stevenson, Cooper, und auch Kipling inspiriert fühlte, selbst eine Sammlung von Abenteuer Geschichten über den Seeräuberkapitän Bargan und seine Kumpanen zu erstellen, dessen vollständige Realisierung letztendlich ausblieb (vgl. Buono 1988: 102f., vgl. GBA 1997: 582, vgl. Müller 1980: 50f., 53f.). Allerdings liegt der Erzählung „Bargan lässt es sein“ kein direkter Prätext zu Grunde (vgl. GBA 1997: 582). Vielmehr ist es der bewusste Zugriff auf kulturelles Gedankengut, der Brecht ein Spiel mit literarischen Erzähltraditionen sowie moralischen Werten und Normen erlaubt, die sich bereits als „geistige[s] Eigentum“⁷ im kollektiven Gedächtnis verankert haben. Brecht setzt die Kenntnis dieser Tradition voraus, um sie experimentell umzuformen und sich das Material mit erzähltechnischen Mitteln gefügig zu machen (vgl. Buono 1988: 80-82, 85).

Was in der Sekundärliteratur bislang unzureichend berücksichtigt wurde, ist die Funktion des Adressaten innerhalb der Erzählung. Sie spiegelt sich nicht nur, wie Franco

⁵ Sie ist erstmals 1921 in der Zeitschrift „Der Neue Merkur“ auf den Seiten 394 bis 407 abgedruckt und schließlich 1997 in einem von insgesamt fünf Prosabänden herausgebracht worden (GBA 1997: 24-37, 581f.).

⁶ Als englische Erstausgabe 1883 erschienen.

⁷ GBA (1992), aus „Erklärung zum Plagiatsvorwurf (1928)“ von Bertolt Brecht: 316, vgl. entfernter Hans-Joachim Schott (2011) über die Plagiatsvorwürfe an Bertolt Brecht: 87f., 91f.

Buono stark vereinfacht, inhaltlich in der „immanente[n] doppelte[n] Blindheit“ (Buono 1988: 74) wieder, sondern findet vordergründig Einsatz, um die Identifikation sowie Empathie mit den Figuren zu verhindern, so dass Irritationen beim Leser entstehen. Die Lösung der Frage, warum oder für was Bargan die Mannschaft verlässt, spielt in diesem Zusammenhang gar keine Rolle mehr, wenn man voraussetzt, dass Irritationen nicht nur Grundlage der Erzählung, sondern auch gewollten Effekt darstellen (vgl. Boie-Grotz 1978: 61f., 66, 74, vgl. Buono 1988: 74, vgl. Knopf 2000: 255f).

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, auf welche Weise Irritationsmomente in der Erzählung „Bargan lässt es sein“ eingesetzt werden und welchen Effekt sie auf die Deutung der Geschichte hinsichtlich der Handlung und ihrer Personen haben. Daraus ergibt sich eine narratologische Herangehensweise mit dem Fokus auf sprachliche, stilistische sowie inhaltliche Merkmale der Erzählung bezüglich Erzählsituation, -technik und -stil.

2. Analyse der Irritationsmomente

Die Analyse der Irritationsmomente umfasst die Untersuchung der Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und konstruierter Zuhörerschaft sowie die Erzählform, die mit einem programmatischen Verfahren gleichgesetzt werden kann, um Irritationen beim impliziten Leser auszulösen. In den Teiluntersuchungen werden jeweils formale und stilistische Aspekte wie die Erzählinstanz, Erzählstil und -perspektive, Wortwahl und Satzbau, Zeichensetzung und Kursivdrucke, sowie Zeit- und Raumstruktur, außerdem inhaltliche Aspekte wie Handlung und Charakterzüge der Piraten fokussiert.

1.1 Erzählsituation und -weisen

„Bargan lässt es sein“ wird aus der Sicht eines womöglich männlichen, namenlosen Ich-Erzählers wiedergegeben, welcher der Seeräubergesellschaft selbst zugehörig ist (vgl.

Lucchesi 2002: 30): „In aller Stille fingen wir unser scheußliches Geschäft an [...]“ (GBA 1997: 24). Die Geschichte befindet sich zeitlich und räumlich außerhalb der erzählten Welt der Figuren. Sie wird rückblickend und chronologisch in der Innenperspektive, aber mit einer Außensicht auf die Beteiligten und auf die Ereignisse, die in einer Zeitraffung von fünf Wochen an einem fiktiven Ort an der Küste Chiles stattfinden, präsentiert (vgl. ebd.: 25, 33). Die subjektive Sichtweise aus der ersten Person, die häufig auf die erste Person Plural rekurriert, schließt Kommentare und Selbstreflexionen ein, durch welche die Gedanken und Gefühle der Erzählinstanz offenbart werden (vgl. Lucchesi 2002: 30ff).

Auf der formalen Ebene lassen sich Kommentare generell über den Wechsel des Tempus (zum Präsens) und des Sprachmodus (Konjunktiv I oder II) sowie über Einschübe und den Kursivdruck einzelner Wörter erkennen. Der Kursivdruck unterstützt hierbei den Eindruck des mündlichen Erzählens. Zeitform- und Moduswechsel sowie sprachliche Markierungen, zum Beispiel zeitdeiktische Adverbien wie „manchmal“ (GBA 1997: 29), „später“ (ebd.: 26, 29), „früher“ (ebd.: 29) und „jetzt“ (ebd.: 27-31, 33-36) deuten auf Zeitsprünge beziehungsweise zeitraffendes Erzählen, Prognosen oder Einschübe hin. Außerdem kennzeichnen sie die diskontinuierliche Erzählstruktur.

Anhand von direkten Anreden wird eine Kommunikationssituation zwischen der Erzählinstanz und mehr als nur einem (konstruierten) Zuhörer geschaffen, auf welche in der anschließenden Analyse näher eingegangen wird: „und ich kann euch sagen“ (ebd.: 26, ebd.: 25: „wir Flibustier“). Dadurch entsteht der Eindruck einer mündlichen und zeitlichen Gegenwärtigkeit (vgl. Lucchesi 2002: 32.). Dies wiederum suggeriert eine gedankliche Nähe und Verbundenheit der konstruierten Zuhörerschaft mit der Erzählinstanz, wodurch zugleich eine Übereinstimmung von Gefühlen sowie Gedanken erreicht wird. So geht die Erzählinstanz davon aus, sein Gegenüber mit bestimmten Nachrichten oder Informationen zu überraschen beziehungsweise irritieren zu können, die sie selbst beunruhigt haben. Auf die Weise ist die textinterne Zuhörerschaft auch der Ratlosigkeit der Erzählinstanz vollständig ausgeliefert und muss auf die wahrheitsgetreue Darstellung der Ereignisse vertrauen, obwohl ihr diese lediglich einseitig dargelegt wird.

Eine Schriftlichkeit, zum Beispiel in Form eines Logbucheintrags, kann trotz der Anreden und der Mündlichkeitseffekte durch den Kursivdruck und die Einschübe nicht ausgeschlossen werden, da auch komplexere, hypotaktische Satzstrukturen den Erzählstil prägen – zumal der Zuhörerschaft weder Namen noch konkrete Beschreibungen zu Grunde liegen.⁸ Im Widerspruch dazu stehen allerdings die ausführlichen Kommentare, die auf eine soziale Verbundenheit, beruhend auf Einverständnis, zwischen konstruierter Zuhörerschaft und Erzählinstanz schließen lassen. Zusammenfassend herrscht in der Erzählung eine Mischung aus Schriftlich- und Mündlichkeit vor. Jene fließende oder auch bruchartige Abwechslung zwischen mündlichem und schriftlichem Ausdrucks- beziehungsweise Sprachstil bezeichnet die Erzählweise.

Formal betrachtet treten in der Erzählung zwei Tempi, Präteritum und Präsens, in Erscheinung. Ersteres dient der Schilderung sowie Nacherzählung der Ereignisse oder Befindlichkeiten der Erzählinstanz, die teilweise umgangssprachlich, teilweise mit Ausschmückungen dargestellt werden. Die Präsensform weist dagegen auf Reflexionen beziehungsweise Kommentare bezüglich unmittelbarer Gefühle hin und wird zur indirekten Anrede an die konstruierte Zuhörerschaft benutzt. Moduswechsel, im Präteritum oder Präsens, zeigen ebenfalls Reflexionen und Kommentare an.

Anhand dieses Musters kann abgeleitet werden, dass der Gebrauch von Indikativ Präsens oder Konjunktiven (im Präteritum oder Präsens zum Beispiel bei der Wiedergabe von indirekter Rede) auf die besondere Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und Zuhörerschaft hinweist. Da die Zeitform Präteritum in der Erzählung vorwiegend verwendet wird, deutet der rare, aber wiederkehrende Gebrauch des Präsens oder

⁸ Vgl. in GBA 1997: 24: „Um Mitternacht seilten wir das Schiff in einer Bucht fest [...]. Wir gelangten richtig durch den ungeheuren Wald [...] In aller Stille fingen wir unser scheußliches Geschäft an [...]. Wir liefen immer alle zusammen in ein Haus“, „Wir dachten, er habe Kummer mit Croze, auf den er sich nun einmal verlegt hatte, es ging ihm wohl sowie einem Mann, der lieber fünfmal eine Ankerkette flickt, als daß er eine neue schafft, wiewohl es Stürme gibt.“ (ebd.: 29) Parallele Syntax ist an mehreren Stellen der Erzählung nachzuweisen und vermittelt ebenfalls den Eindruck eines Rhythmus' sowie einer monotonen Erzählweise, die schriftlich wirkt (vgl. ebd.: „Aber er sah wohl so aus, weil er so ein schlechtes Kleid anhatte. [...] Da sahen wir, daß er nicht mehr herausbringen konnte [...]. Aber er brachte seinen Mund auf und sagte [...]. Da sahen wir, daß er nicht lügen konnte [...].“ Häufig beginnen Sätze mit „aber“ oder „da“, wobei letzteres seltener eine Konjunktion, sondern ein Adverb modaler, lokaler oder temporaler Bedeutung darstellt.

Konjunktivs auf eine gewollte Abweichung von der Erzählweise hin. Jene Änderung innerhalb der Erzählweise gibt somit Aufschluss über das Mitteilungsbedürfnis der Erzählinstanz in Bezug auf ein Ereignis, einer Information oder einer Begebenheit, deren Bekundung oder Bekanntgabe eine gewisse Dringlichkeit beigemessen wird. Womöglich handelt es sich um für die Erzählinstanz erwähnenswerte Informationen, die entweder ihren Vorstellungen über Gewöhnliches oder Normales widersprechen oder gar übertreffen. Mittels der Hervorhebung durch den Tempus- und Moduswechsel wird die Zuhörerschaft darauf aufmerksam gemacht, die somit in der Lage ist, die Gefühle und Gedanken der Erzählinstanz zu verstehen. Oftmals kennzeichnen diese formal abweichenden Stellen, die Ausdruck des Gefühls- oder Gedankenwandels darstellen, gleichfalls Irritationsmomente.

Aber nicht nur diese formal stilistischen, aus der Reihe fallenden Aussagen signalisieren Unverständnis oder ein besonderes Bedürfnis der Erklärung aufgrund von ungewöhnlichen Begebenheiten. Zum Zweck der Irritation werden auch erzähltechnische Werkzeuge wie Gedankenstriche oder Kursivdruck eingesetzt. An der Erzählweise offenbart sich bereits das Spiel Brechts mit den Leseerwartungen, welches in der Konsequenz Irritationen beim Lesen verursacht. So lösen unabhängig von der Lexik die Querstriche in der Erzählung, die Gedanken einschieben oder hinzufügen, retardierende Effekte aus. Es wird eine Auseinandersetzung mit dem Text angestrebt, die eine simple Hinnahme des Gelesenen ausschließt und zum Nachdenken anregen soll. An insgesamt vier Passagen werden mittels Gedankenstrichen implizite Kommentare der Erzählinstanz hervorgehoben (ebd.: 24ff, 28), die durch ihre typografische Einbettung in den Text wegen ihrer scheinbar vergleichsweise hohen Mitteilungsrelevanz eine besondere Aufmerksamkeit erhalten. Zwischen den Gedankenstrichen befindet sich eine bestimmte Wertung der Erzählinstanz, die dem Gegenüber mithilfe des erzähltechnischen Werkzeugs mit Nachdruck vermittelt werden soll. Weil den Kommentaren innerhalb der Querstriche keine formalen (zum Beispiel Tempus- oder Moduswechsel) oder inhaltlichen Gemeinsamkeiten zu Grunde liegen, kann jedoch nicht klar zwischen einem impliziten oder expliziten Kommentar beziehungsweise Einschub an die konstruierte

Zuhörerschaft oder an die impliziten Leser unterschieden werden. Es ist offensichtlich, dass die textinternen Signale wie die Querstriche aber auch der Kursivdruck nicht nunmehr Mittel zur Konstruktion einer antizipierten Zuhörerschaft sind, sondern bereits über den Text hinaus auf einen außerhalb des Textes situierten Leser anspielen. Infolge der Einschübe, die teilweise einer Ergänzung oder dem Auffüllen von Leerstellen ähneln, eröffnen sich sogar neue Sichtweisen für den Leser, indem die Denkrichtung geändert und/oder die Aufmerksamkeit auf etwas anderes, für ihn meist Unerwartetes oder Merkwürdiges umgelenkt wird.

Neben den formalen Signalen gibt es allerdings auch inhaltliche Hinweise bezüglich der Wortwahl und des Ausdrucks, die eine Wertung beziehungsweise einen Kommentar der Erzählinstanz markieren. Sprachliche Auslöser für Irritationen stellen zum Beispiel die Genitivkonstruktionen dar, die trotz ihrer geringen Zahl als stilistische Extreme herausstechen. Sie besitzen einen hohen Verfremdungsgrad, da sie zur puren Übertreibung dienen und den Bruch zwischen Umgangssprache⁹ und gehobener Sprache¹⁰ kennzeichnen. Wortkomposita wie das neologistische „Gefechtsverkehr“ verstärken inhaltlich und sprachlich die Irritation. Sie repräsentieren eine gewählte und bedachte Sprache, die im Kontrast zu den gewalttätigen und groben Handlungen sowie Ereignissen aus dem Leben der Piratencrew steht und dadurch gegen die Erwartung des impliziten Lesers wirkt. Ähnlich wie bei den polarisierten Vergleichen wird die Verharmlosung der Taten zur Lächerlichkeit gesteigert. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass mittels der Konstruktion der textinternen Zuhörerschaft durch die Erzählinstanz in der ersten Person Singular eine dritte Ebene, die des impliziten Lesers, erzeugt wird. Auf dieser zeichnen sich die Irritationsmomente ab, welche anhand der sprachlichen und stilistischen Signale im Text herauskristallisiert werden können.

⁹ Bezeichnend für die Umgangssprache sind ungenaue Ausdrücke wie „Zeug“ (GBA 1997: 28) und „Sache“ (ebd.: 27-31) sowie Redensarten wie „die Bargan nicht grün waren“ (ebd.: 27), „bei Nacht und Nebel“ (ebd.: 27), „griff mir doch ans Herz“ (ebd.: 36).

¹⁰ Vgl. ebd.: unter anderem „Regeln des Gefechtsverkehrs“ (ebd.: 25), „Verrichten seiner Notdurft“ (ebd.: 27), „Nabel des Kindes“ (ebd.), „Zeichen des Himmels“ (ebd.: 28), „Anblick eines Feldes“ (ebd.), „die Wellen seichten Wassers“ (ebd.: 30), „Tag des Gerichts“ (B: 31), „der eiskalte Wind der Frühe“ (B: 31), „an dem fetten Laub der Bäume“ (ebd.), „an den Särgen seiner Freunde“ (ebd.: 33).

2.2 Ungewöhnliche Begebenheiten und Selbstverständliches aus Sicht der Erzählinstanz

Die Geschichte eröffnet der Insider mit dem Bericht von einer ungewohnten, sonderbaren Begebenheit, die seinen Erfahrungen und Vorstellungen vollkommen widerspricht: „Es war ein guter Streich, aber wenn wir den Haken daran gesehen hätten, scharf und gekrümmt und mörderisch, so wie heut und fünf Wochen nachher, dann hätten wir alle lieber das höllische Fegefeuer erobert als die schöne Stadt, die mit brauchbaren Dingen zum Platzen überfüllt war.“ (GBA 1997: 25). Inhaltlich betrachtet ist der Kommentar an der bagatellisierenden Beschreibung des Überfalls zu erkennen. Des Weiteren markiert der Konjunktiv II die subjektive Haltung der Erzählinstanz. Die intradiegetische Prolepse weist auf Ereignisse, die mit ihren Erwartungen und Vorstellungen brechen sollen, da die Erzählinstanz mit diesen zum Zeitpunkt kurz nach der erfolgreichen Plünderung der Stadt nicht rechnet. Inhaltlich stehen die Adjektive wie „gut“, „schön“ und „brauchbar“, die den Überfall auf die Stadt verharmlosen, im Kontrast zu den Beschreibungen der Ereignisse, die darauffolgen sollen: „mörderisch“, „höllische[s] Fegefeuer“. Folglich lässt bereits die Wortwahl Rückschlüsse auf subjektive Vorstellungen und Annahmen über Seeräuber zu. Demzufolge liegt es in der Natur des Seeräubers, Raubzüge durchzuführen und sich keine Chance nach leichter „Beute“ (ebd.: 26) entgehen zu lassen („[...] auf die Blöße und in mildem Licht lag die Stadt vor uns [...]“, ebd.: 24). Die Verharmlosung des Überfalls durch Untertreibungen wie „Geschäft“ (ebd.: 24), „Streich“ (ebd.: 25) oder „[Weiber] zu befriedigen“ (ebd.) weist darauf hin, dass das brutale Vorgehen des Mordens und Vergewaltigens zum profanen Alltag der Seeräuber gehört. Diese zynischen Untertreibungen lösen aufgrund der heiteren, gar süffisanten Zurschaustellung durch die Erzählinstanz einen irritierenden Effekt der Lächerlichkeit aus. Grotesk erscheint im Zusammenhang mit Raubüberfällen insbesondere das Wort „Geschäft“ als Teil des kapitalistischen Systems einer zivilisierten Gesellschaft. Jene Vorstellungen von Seeräubern, dass sie Angst und Schrecken verbreiten, werden offensichtlich vertreten und bilden die Grundlage der impliziten Annahmen der Erzählinstanz über Seeräuber. Da ein Konsens unter der Erzählinstanz und der textinternen Zuhörerschaft über Selbstverständliches für Piraten besteht, bei denen Raub

und Mord zum Alltagsgeschäft gehören, ist es ein einfaches Spiel, die Vorstellungen des impliziten Lesers zu dekonstruieren und ihn in seinen Erwartungen zu erschüttern. Allerdings schockiert den impliziten Leser weniger die Darstellung eines skrupellosen Piraten. Vielmehr sieht er sich mit der leichtfertigen, lapidaren Ausdrucksweise der Erzählinstanz konfrontiert, die von der Zuhörerschaft anscheinend als gewöhnlichen Umgangston verstanden wird. Diesbezüglich scheint es ebenso normal zu sein, dass die Meuterer unter der Führung ihres Kapitäns, der etwas Besonderes für die Erzählinstanz und auch seine Kumpanen darstellt, zu „Kinder[n]“ (ebd.: 24) mutieren. Bargans Handeln im Überfall bezeichnet die Erzählinstanz als weise, erfahren und übermenschlich (ebd.: 24f.). Lobpreisungen und Ehrungen verdeutlichen die hohe Wertschätzung und lassen Bargan bezüglich der Vorstellungen über Seeräuber und den daraus herzuleitenden Abweichungen eine Sonderstellung in der Geschichte zukommen: „Bargan, der uns führte wie eine Schar Kinder [...], Bargan verstand es mit den Sternen [...] wie der liebe Gott.“ (ebd.: 24). Auf Seiten des impliziten Lesers entsteht durch die extreme Mischung beziehungsweise Amalgamierung von Gut und Böse ein Irritationsmoment. Denn in der Darstellung Bargans findet sich eine starke Spannung durch die Nebeneinanderstellung von Religion und Seeräuber. Hier wird mit der (zivilisierten oder bürgerlichen) Auffassung des Lesers von Moral und bürgerlichen Normen gespielt, die einem gesellschaftlichen beziehungsweise kulturellen Konsens entstammen, auf dessen Selbstverständlichkeit sich Bertolt Brecht in „Bargan lässt es sein“ bezieht, um sie in Frage zu stellen. Der bloße Vergleich der Seeräuber mit Kindern, in Gestalt einer Allusion, wirkt absurd und zugleich irritierend, da die Erzählinstanz von der Allgemeinbildung des impliziten Lesers ausgeht und ihm demzufolge zuspricht, die Eigenschaften von Kindern zu kennen. Dieses Wissen verwendet die Erzählinstanz wiederum dafür, einen Widerspruch aufzubauen und Unverständnis zu schüren. Angesichts des offensichtlichen Widerspruchs provoziert der Vergleich und spielt mit der Empörung, die eine solche Gleichsetzung hervorrufen kann: „- und wir Flibustier glichen sonst nicht eben den Säuglingen -“ (ebd.: 24).

Die für den impliziten Leser teilweise befremdliche Lobpreisung Bargans löst keine Verunsicherung bei der textinternen Zuhörerschaft aus. Hingegen soll diese Bewunderung und Erstaunen hervorrufen: „wobei ein Fisch sich den Bauch an den spitzigen Steinen zerfleischt hätte“ (ebd.: 24). Der Vergleich Bargans mit einem Fisch, der an späterer Textstelle in ähnlicher Form erneut auftritt, wirkt sehr skurril. Durch die Inversion im Satz, wird die Betonung besonders auf den „Fisch“ gelegt, wodurch insbesondere die übermenschlichen Eigenschaften des Piratenkapitäns, die ohnehin schon durch den Vergleich mit einem Fisch unterstrichen werden, hervortreten. Es wird darüber hinaus angedeutet, dass Bargan – im Vergleich gesprochen – nicht einem gewöhnlichen Fisch ähnelt, der sich womöglich im reißenden Wasser verletzt hätte, sondern die Fähigkeiten eines Fisches übersteigt. An späterer Stelle, auf die unter „Irritierende Effekte durch den Sprachstil“ näher eingegangen wird, verdeutlicht sich, welchem Fisch der Seeräuberkapitän entsprechen würde. Der soeben zitierte Kommentar im Konjunktiv II entspricht zwar den formalen Kriterien einer Abweichung von der Vorstellung von Gewöhnlichem oder Normalem der Erzählinstanz, stellt jedoch ein Beispiel dafür da, dass zwischen den Kommentaren, die eine Änderung in der Erzählweise markieren, bei der Analyse auch inhaltlich differenziert werden muss. Zum einen können sie eine Unsicherheit ausdrücken, zum anderen ebenso eine positive Begebenheit hervorheben. Im nächsten Abschnitt wird daher der Fokus auf inhaltliche beziehungsweise stilistische Aspekte gesetzt, deren Herausarbeitung einen wesentlichen Nutzen bringt, um die Wirkung der verschiedenen Sprachtypen, welcher sich die Erzählinstanz bedient, aufzuzeigen.

2.2.1 Irritierende Effekte durch den Sprachstil

Religiöses Sprachgut gehört zur Alltagssprache der Erzählinstanz und kennzeichnet den zynischen und lakonischen Erzählstil: „aber der Teufel weiß, warum“ (ebd.: 26), „dass der Teufel sich der Sache annehmen würde“ (ebd.: 30), „Gott weiß warum“ (ebd.: 33), „Als wir auf das Schiff kletterten [...] war es dort still wie in der Kirche“ (ebd.: 34),

„während wir andern in der halben Dunkelheit unsre Hände der Erinnerung an unsre lieben Brüder hingaben.“ (ebd.: 35) (vgl. dazu Buono 1988: 77; Lucchesi 2002: 31f). Bereits einzelne Wörter erzeugen eine biblische Assoziation, wobei insbesondere durch die Nebeneinanderstellung von Religion und Seeräuber der Kontrast und innere Widerspruch zum Ausdruck kommen: „als ein Wort“ (ebd.: 34), „ohne ein Wort“, (ebd.: 35), „hingaben“ (ebd.), „Licht“ (ebd.: 37), „Erleuchtung“ (ebd.: 28), „Kirche“ (ebd.: 34). So trägt zum Beispiel das Piratenschiff den religiösen Namen „St. Patriks Weihnachtsskrippe“. Der stete Bezug zur Religiosität, mittels Vergleichen oder indirekten Andeutungen durch einzelne Wörter, vermittelt den Eindruck einer Gottesfürchtigkeit, die allerdings vollkommen parodiert wird, indem die Erzählinstanz widersprüchliche und verhöhnende sowie blasphemische Aussagen hervorbringt, „[...] als spräche ein frommer Mann“ (vgl. Lucchesi 2002: 31, vgl. GBA 1997: 25: „es war so verflucht rasch gegangen, daß Gott sein Gesicht von ihnen abwandte, um die Ernte in Brasilien zu besehen. [...] Ein Haifisch würde geglaubt haben, daß wir darauf aus waren wie Gott auf einen bekehrten Sünder“, vgl. ebd.: 24: „wobei ein Fisch sich den Bauch an den spitzigen Steinen zerfleischt hätte“). Indessen erzeugen sachlich kühle Beschreibungen von grausamen Situationen oder lebensbedrohlichen Ereignissen, die mit Euphemismen einhergehen, in hohem Maße Irritationsmomente: „dann hätten die Burschen oben, die es regnen ließen, den Anblick eines Feldes gehabt“ (ebd.: 28), „Anfangs gestattete uns die Dunkelheit noch freundlich, einander anzuglotzen [...]“ (ebd.: 30), „kleine Spazierfahrt mit Eiern und Weinpullen“ (ebd.: 33), „während wir andern [...] unsre Hände der Erinnerung an unsre lieben Brüder hingaben“ (ebd.: 35).

Im Detail erzeugt nicht jeder einzelne Vergleich oder jede Metapher eine Irritation beim impliziten Leser, sie tragen jedoch zum Gesamtbild der Erzählung bei, das von einem bizarren, mitunter sarkastischen Sprachstil geprägt ist. Die Mischung von lakonischen, verharmlosenden Beschreibungen mittels rhetorischer Stilmittel wie Unter- oder Übertreibungen sowie biblischen Redewendungen verleihen der Erzählung einen zum Teil ironischen Ton: „Wir erlaubten uns die ergebenste Frage, was er momentan glaube, nach seiner Religion, seinen geschäftlichen Erwartungen“ (ebd.: 35), „unsere liebe Schale“

(ebd.: 33), „zuletzt zur Erholung eine kleine Partie auf St. Patriks Weihnachtskrippe für nicht zu viel hielten“ (ebd.: 35). Dabei bildet die beschönigende Darstellung einen starken Kontrast zum Inhalt der Geschichte: Raubzug von Seeräubern, Mord, Vergewaltigung und Meuterei. Vor diesem Hintergrund wirken die biblischen Anspielungen blasphemisch und grotesk (vgl. Lucchesi 2002: 33): „Der liebe Gott täuschte sich mit den Sternen.“ (GBA 1997: 29), „Bargan verstand es mit den Sternen [...] wie der liebe Gott“ (ebd.: 24), „Da verstand ich mit einem Male Gott“ (ebd.: 37).¹¹ Der zynische und übertreibende Sprachstil der Erzählinstanz soll hierbei keine Verunsicherung oder Verwunderung bei ihrem zuhörenden Gegenüber hervorbringen, da zwischen Zuhörerschaft und Erzählinstanz eine Art Bündnis herrscht, das eine Form von Einverständnis mit der Erzählinstanz und dem, was und wie sie berichtet, konstituiert. Es entsteht außerdem der Eindruck, dass jene Ausdrucksweise zur Alltagssprache der Erzählinstanz gehört und der Zuhörerschaft die Vertrautheit derer vorausgesetzt wird.

2.2.2 Direkte und indirekte Kommentare an die Zuhörerschaft

Das Unverständnis auf Seiten der Erzählinstanz gegenüber seinem verehrten Anführer Bargan und die Übermittlung von Ratlosigkeit an die textinterne Zuhörerschaft beginnen mit dem Konflikt um die Frau (vgl. Knopf 2000: 254), für welche „[Bargan] jeden anderen [als Croze] niedergeschlagen [hätte]“ (GBA 1997: 26). In dem Konflikt geht es um die Verteilung der Errungenschaften nach dem Überfall auf die Stadt; in diesem Fall, um die gefangen genommenen Frauen, an denen sich die Seemänner ergötzen, nachdem sie sich diese untereinander aufgeteilt haben. Für eine Frau interessieren sich jedoch nun zwei Seeräuber, Bargan und der von der Erzählinstanz beleidigte Kumpane Croze. Anstatt sich mit Croze einen Kampf um die Frau zu liefern, wie es die Erzählinstanz erwartet hätte, überlässt das Oberhaupt der Piratenbande „die Beute“ dem „verabscheuten“ Crewmitglied. Der sprachlich durch den Moduswechsel gekennzeichnete Kommentar,

¹¹ An den Textstellen mit den biblischen Redewendungen und Gottesvergleichen schwindet der Eindruck des unmittelbaren mündlichen Erzählens und die Schriftlichkeit der Erzählung in Form eines Logbuch- oder Tagebucheintrags rückt in den Vordergrund.

der Verwunderung ausdrücken soll, stellt eine Abweichung von der Vorstellung der Erzählinstanz dar. An der Stelle lässt die Erzählinstanz ihre Zuhörerschaft an ihren Gefühlen wie Wut und Empörung sowie an ihrer offensichtlichen Verunsicherung Anteil nehmen. Somit ist auch der implizite Leser in der Lage, ihr zu folgen und nachzuvollziehen, warum die Erzählinstanz Bargan trotz des Unverständnisses Liebe und Mitleid entgegenbringt und weshalb auf der anderen Seite sein Hass gegen Croze, der den Piratenkapitän aus Sicht der Erzählinstanz respektlos behandelt, wächst. Der Kommentar über die sexuelle Gier und Lust der Männer auf die Frauen: „Ein Haifisch würde geglaubt haben, daß wir darauf aus waren wie Gott auf einen bekehrten Sünder, und [...]“ (ebd.: 25), verdeutlicht, welchen Reiz und Wert die Frauen für die Erzählinstanz und seine Kumpanen ausmachen, weswegen sie Bargans Verhalten letztendlich überhaupt nicht nachvollziehen können und umso verständnisloser reagieren. An dieser Textstelle wird besonders ersichtlich, dass mithilfe des Modus nicht unbedingt auf eine negative Abweichung hingewiesen, sondern vielmehr eine Besonderheit oder positive Begebenheit hervorgehoben wird. Den bildhaften Vergleich zwischen dem Fisch und Gott empfindet die textinterne Zuhörerschaft als normal, das heißt, die Erzählinstanz setzt ihre Zustimmung voraus. Überdies scheint hier durch den zweimaligen Gebrauch des Fisch-Vergleichs eine Art Selbstverständlichkeit in der Aussage mitzuschwingen. Dieser ‚merkwürdige‘, unvermittelt auftretende Vergleich ist für den Leser allerdings stark irritierend, nicht zuletzt, weil er aus der allgemeinen Erzählform im Indikativ Präteritum herausfällt und dadurch einen Bruch im Lesefluss generiert. Außerdem wirkt die Personifikation des „Haifisch[es]“ (ebd.: 25) wegen der Gegenüberstellung von Mensch und dem im Meer lebenden Wesen sehr parodistisch.¹² Zudem kommt dieser Kommentar – nicht nur wegen des Moduswechsels – aufgrund des anschließenden

¹² Das Bild des Haifisches taucht Jahre später im Dreigroschen-Roman oder in den „Geschichten vom Herrn Keuner“ (Parabel „Wenn die Haifische Menschen wären“, vgl. Knopf 2000: 268) wieder auf und ist wie „das Meer“ ein nicht wegzudenkendes Bild aus Brechts Werk. In beiden eben genannten Texten wird jenes vergleichsweise herangezogen, um die Gesellschaftsstrukturen und Machtverhältnisse zu kritisieren und um, nach dem Motto – kleine Fische werden von großen Fischen gefressen – zu parodieren. Der Haifisch soll wohl, weil er hoch in der Nahrungskette steht, Kraft ausstrahlt und sich stets auf Raubzüge kleiner Fische begibt, ein mit dem Menschen oder hier mit einem Seeräuber gleichzusetzendes Wesen verkörpern. Im Prosatext „Geschichten von St. Patricks Weihnachtskrippe“ aus dem Jahr 1922 fällt ebenfalls das Wort „Hai“ im Zusammenhang mit Seefahrern, die sich in einer Kneipe betrinken. Das Motiv des Jägers wird hier bereits weiter skizziert: „besoffene[n] Haie[n], in die junge Heringe kamen“ (GBA 1997: 178).

Satzzeichens und der inkohärenten Aneinanderreihung der zwei Hauptsätze durch die Konjunktion „und“ einer Parenthese gleich (jedoch ohne formale Kennzeichnung wie Bindestriche). Aufgrund des abrupten Wechsels innerhalb des Sprachmodus, der genauso bruchartig wieder geändert wird, wird der Leser förmlich zum Stolpern über den Satz und wie er eingebettet ist, veranlasst und überdies zum verweilten Lesen angehalten, um den Vergleich mit dem Haifisch verarbeiten zu können.

Das Vertrauen und Einverständnis seines Gegenübers sucht die Erzählinstanz besonders, wenn sie sich die Ereignisse selbst nicht erklären kann, was sie unter anderem anhand des Tempuswechsels deutlich macht: „und ich kann euch sagen und konnte es damals schon, es lag Verrat auf ihrem Grund, Schleim und verfaulte Fische.“ (ebd.: 26). Die Anrede an die konstruierte Zuhörerschaft ist in Präsens gesetzt, was bedeutet, dass die Geschichte auf eine verbindliche Weise unmittelbar und mündlich vermittelt wird (vgl. Lucchesi 2002: 32). Weitere in Präsens gefasste Sätze verstärken diesen Eindruck: „an die ich mich [...] deutlicher erinnere als an irgendeiner anderen Nacht“ (ebd.: 30), „[...] kann er nichts mehr sehen und seine Brille auch nicht mehr finden: aus demselben Grund. Er bleibt für alle Ewigkeit blind.“ (ebd.: 32), „was jeden von uns treffen kann“ (ebd.: 33), „weil das wenig ist für einen Mann“ (ebd.: 34), „denn was nützt es, mit einem Mann zu reden, der eine Krankheit hat und über die Sterne nachdenkt?“ (ebd.: 36) und so weiter. Darüber hinaus wird durch den Tempuswechsel ein Authentizitätseffekt erzeugt, da die Erzählinstanz das Geschilderte auf philosophische und reflektierende Weise auf das Hier und Jetzt seines Daseins bezieht und sich anscheinend „heut[e]“ (ebd.: 25) noch damit beschäftigt, dass Bargan die Crew verlassen hat. Die in Präsens gesetzten Sätze markieren dementsprechend mitteilungsrelevante Informationen für die textinterne Zuhörerschaft und können wie die Kommentare im Konjunktiv II als Besorgnis über Bargan oder als Unverständnis der Erzählinstanz gedeutet werden. Der Umstand, dass sich die Erzählinstanz und textinterne Zuhörerschaft im Prinzip auf einer Kommunikationsebene befinden, auf der die Mitteilungen auf Vertrauen und Einverständnis beruhend übertragen sowie Vorstellungen von Normalem und Gewöhnlichem geteilt werden, bedingt eine Desidentifikation des impliziten Lesers mit den Charakteren, so dass dieser

den sprichwörtlichen bis wortwörtlichen Ausdrucksstil zum Teil als befremdlich empfindet: „[aber wir waren alle dagegen,] daß man einen Leichnam mit Speisen vollstopft, wenn die Lebendigen leere Magen haben.“ (ebd.: 33). Die beiden weisheitsähnlichen Sätze sollen die Distanzierung und das Irritationsmoment noch verstärken: „es regnet nicht auf sie“ (ebd.: 25), „und Schildkröten kann man von Kindern schlachten lassen“ (ebd.). In letzterer Aussage spielen mehrere Faktoren hinein, die eine irritierende und verfremdende Wirkung erzeugen. In erster Linie verfremdet der Parallelismus mit der Konjunktion „und“ in dem Satz und in der Zeile zuvor, da die wiederholte Struktur der Syntax den Eindruck des Aufzählens beziehungsweise der Nebeneinanderstellung vermittelt. Dadurch wiederum wird ein Effekt der Normalität und Selbstverständlichkeit erzeugt, dass selbst Kinder diese Männer töten könnten, wodurch beide Akte (das Vergewaltigen und Morden sowie das Töten durch Kinder) gleichermaßen legitimiert werden (vgl. ebd.). Dieser Effekt wird durch den Gebrauch des Präsens zusätzlich gesteigert, der womöglich auf die Erfahrung des Seeräubers anspielt, die die Erzählinstanz an dieser Stelle verallgemeinert. Dass es sich hierbei um einen expliziten Kommentar handelt, zeigt sich darüber hinaus deutlich an dessen Abgrenzung vom vorherigen Halbsatz durch das vor das „und“ gesetzte Komma.

Verunsicherungen oder Missverständnisse, die bei der Erzählinstanz und zugleich bei der konstruierten Zuhörerschaft aufkommen, bewirken nicht zwingend Irritationsmomente bei der impliziten Leserschaft, deren Annahmen über Selbstverständliches oder Gewöhnliches ebenso antizipiert sind. Umgekehrt bedeutet es, dass der implizite Leser sich über etwas wundert, was die Erzählinstanz lediglich beiläufig oder selbstverständlich berichtet. Dieser Effekt der Irritation wird gezielt mithilfe der Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und textinterne Zuhörerschaft aufgebaut. Bereits erwähnter Satz „Da verstand ich mit einem Male Gott“ (ebd.: 37) ermöglicht hingegen keine genaue Differenzierung zwischen der Verunsicherung der Zuhörerschaft und der Irritation auf Seiten des impliziten Lesers. Mit diesem indirekten Kommentar an die Zuhörerschaft zeigt die Erzählinstanz an, eine Antwort auf seine Fragen gefunden zu haben und die verwirrenden Vorgänge und Handlungen Bargans

erklären zu können. Letztlich gipfeln die Vorstellungen der Erzählinstanz in den für sie logischen Lösungsansatz, dass Bargans Verhalten ausschließlich in seiner geheimen Zuneigung gegenüber Croze begründet ist: „Denn ich will mich vierteilen lassen, wenn er nicht noch Genuß daran hatte, an dem kleinen Hund, auf den er sein Auge geworfen hatte [...]“ (ebd.). Wobei das Rätsel hiermit immer noch nicht gelöst ist, weil die Erzählinstanz offensichtlich unzufrieden mit ihrer Deutung der Geschehnisse ist und sie Emotionen sowie subjektive Eindrücke stark in ihrer Wahrnehmung beeinflussen. Somit erfährt die Zuhörerschaft ebenfalls keine zufriedenstellende Aufklärung und die Gründe über das unvorhersehbare Abschiednehmen Bargans von seiner Crew bleiben auch ihm verhüllt. „Da verstand ich mit einem Male Gott“ (ebd.: 37) könnte andererseits auch einen Schlüsselsatz darstellen, der einen Code beziehungsweise ein Passwort enthält, das die Zuhörerschaft richtig zu deuten und zu verstehen weiß. Damit ist sie ausreichend informiert und ist in der Lage, sich in die Erzählinstanz hinein zu versetzen. Bereits der Titel der Erzählung könnte als expliziter Kommentar an die Zuhörerschaft und als Prolepse gedeutet werden. Den Code zu entschlüsseln, warum Bargan „es“ sein lässt, bleibt dem impliziten Leser jedoch verwehrt, weswegen die Frage, was die Erzählinstanz verstanden hat, nicht beantwortet werden kann. Daher wirkt die Aussage sehr irritierend auf ihn.

Dieses Unverständnis auf Seiten des impliziten Lesers ist wiederum der Konstruktion einer textinternen Zuhörerschaft geschuldet, welcher die Erzählinstanz Informationen übermittelt, die ein „Außenstehender“, der nicht über das Insider-Wissen verfügt, nicht zu interpretieren weiß.

2.2.3 Brüche im Lesefluss

Als Zeichen der Verunsicherung über die Vorkommnisse zwischen Bargan und Croze, aber auch als Verstärker des Oralitätseffekts ist das Adverb „*einmal*“ (ebd.: 26), dessen erste Silbe kursiv gedruckt ist, zu interpretieren. Legt man die Betonung auf die erste Silbe, erweckt es den Anschein, als wäre die Erzählinstanz über das Verhalten seines

Kapitäns, sich kein einziges Mal mit der Frau beschäftigt zu haben, schockiert und enttäuscht. Die einsilbige kursive Gestaltung des Wortes führt zu einer Irritation beim impliziten Leser, weil dieser die typografische Gestaltung zweifach interpretieren kann und dies daher nicht klar einzuordnen weiß. In der Erzählung werden insgesamt fünf kursiv gedruckte Wörter gezählt, auf den nächsten Seiten folgen „dazu“ (GBA 1997: 27), „er“ (ebd.: 34), „ein“ (ebd.) und „ihn“ (ebd.: 35). Der Kursivdruck bestärkt den Eindruck einer mündlichen Kommunikation zwischen Zuhörerschaft und Erzählinstanz. Allerdings sind die typografischen Hervorhebungen im Gegensatz zu den beispielsweise im Konjunktiv abgedruckten Kommentaren als „implizite Kommentar[e]“ (Müller 1980: 184) zu deuten, sprich an den impliziten Leser gerichtet. Die typografischen Gestaltungen charakterisieren die Vielfältigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten sowie Leseweisen, da über den Kursivdruck insbesondere eine intensive Intonation Betonung des Wortes bewirkt und somit zudem auf die Perspektive der Erzählinstanz, wie in den Fällen von „er“ und „ihn“, hier auf Bargan, verwiesen wird. Dies begünstigt einen Bruch im Lesefluss, weil der Leser Mehrdeutigkeiten nicht auflösen kann. Kursiv gedruckte Stellen sind daher im Gegensatz zu den zum Beispiel in Konjunktiv ausgedrückten Kommentaren als indirekte Wertungen der Erzählinstanz zu deuten.

Ein wiederkehrendes Phänomen ist zudem die ungewöhnliche Verwendung von Sprichwörtern. So wird beispielsweise eine Mischung aus den Redewendungen „keine Augen im Kopf haben“ oder „sich die Augen aus dem Kopf gucken“ mehrmals dazu benutzt, um mit dem Bild zu brechen, indem zwar Assoziationen zur Redensart hervorgerufen, jedoch die Begriffe Augen und Kopf auf unübliche Weise eingesetzt werden: „Bargan [...] hatte die Richtung im Kopf wie seine Augen“ (ebd.: 30), „aber es mußten noch unsere Augen sein, die wir im Kopf hatten“ (ebd.: 31), „schauten uns die Augen aus dem Kopf“ (ebd.: 32). Auf ähnliche Art, um einen Bruch mit dem Bild beziehungsweise mit den Vorstellungen des impliziten Lesers herbeizuführen, werden die Redensarten „die Flinte ins Korn werfen“ und „jemanden Flügel wachsen“ gebraucht: „Also konnten wir unser Schiff nicht mehr einholen, wenn uns nicht Flügel wuchsen, und dazu hätten wir vorher zumindest krepieren müssen.“ (ebd.: 32), „Dennoch wollten wir

nicht die Flinte wegwerfen, für die wir kein Pulver mehr hatten“ (ebd.). Neben einem irritierenden Effekt haben sie sogar eine belustigende Wirkung, die der Geschichte Seriosität entzieht, wodurch ihre Darstellung gleichfalls an Glaubwürdigkeit verliert. Teilweise werden Sprichwörter wie „Kleider machen Leute“ verändert, indem mit ihrem buchstäblichen Gehalt experimentiert wird, dass sie kaum wiederzuerkennen sind. Zwischen Erzählinstanz und textinterner Zuhörerschaft scheint diese Redensart allerdings eine gebräuchliche Umgangssprache darzustellen: „er [Bargan] hatte ein schlechtes Kleid an, das ihm wohl Croze geschenkt hatte, und er hätte besser getan, wenn er eine Maske aufgesetzt hätte, so wenig konnte er mit seinem neuen Gesicht Staat machen. Aber er sah wohl so aus, weil er so ein schlechtes Kleid anhatte“ (ebd.: 34). Durch die Überlagerung von zwei oder mehreren Gedankenbildern ist die eindeutige Identifizierung unmöglich. An mehreren Textstellen können Redensarten nachgewiesen werden, die durchaus sinngemäß und dem Kontext entsprechend eingesetzt sind, wie zum Beispiel „machten [...] einen scharfen Schnitt zwischen ihm und uns“ (ebd.: 33), „Staat machen“ (ebd.: 34), „das griff mir doch ans Herz“ (ebd.: 36). Letzteres drückt unter anderem die Unsicherheit der Erzählinstanz aus und deutet nicht zuletzt auf ein Bedürfnis, sich zu vergewissern.

Des Weiteren werden häufig mithilfe von Vergleichen Motive beziehungsweise Bilder kreiert, die, dadurch dass sie zum Teil auch poetischen Klang haben, einen spöttischen Charakter annehmen. Der Eindruck entsteht wohl dadurch, weil die Erzählinstanz jene Bilder scheinbar frei entwirft und ihnen den Wert eines Gesetzes oder einer Lebensweisheit beimisst: „Der Fluß sah aus wie ein Auge, das aus irgendwelchen Gründen dunkler und dunkler wird, wie es in der Liebe geschieht, wenn die Berauschtigkeit herannaht.“ (ebd.: 30), „Zwei Tage lang fahndeten wir [...] mit dem Gefühl im Leib, daß ein Krebs keinen Windhund einholen kann“ (ebd.: 33), „wir hielten es mit dem Bettler, der ein altes verlaustes Hemd über den Zaun warf und sagte: Leben und leben lassen!“ (ebd.: 26), „gefroren wie Hunde, die nachts auf eine Läuferin warten“ (ebd.: 31), „wie der Sünder am Tag des Gerichts auf Gottes Stimme wartet mit der Erlaubnis, daß er durch die Tür rechts in die berühmte Seligkeit eingehen kann.“ (ebd.: 31). Dass

dem impliziten Leser der eigensinnige Ausdrucksstil ungewöhnlich erscheint, beruht auf der Tatsache, dass die Geschichte Gleichgesinnten erzählt wird, die die Metapher und Umschreibungen der Erzählinstanz verstehen. Allerdings sind diese Gleichgesinnten von der Erzählinstanz selbst nur antizipiert, weswegen der Sprachstil lediglich den impliziten Leser irritiert.

3. Resümee

Die Auswirkungen der raffiniert gestalteten Erzählstruktur, das heißt des konstruierten Dreieckmodells, stellen die Irritationsmomente dar, die von erzähltechnischen Werkzeugen und rhetorischen Stilmitteln ausgelöst werden. Eine suggerierte verdeckt dialogische Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und einer textinternen Zuhörerschaft wird durch eine dritte Instanz erweitert, die eine externe Perspektive einnehmen soll. Das Wissen des impliziten Lesers ist dabei ebenso antizipiert, doch steht es oftmals im Kontrast zu dem der Erzählinstanz und somit auch der Zuhörerschaft. Wesentliches Merkmal der dritten Instanz ist somit die Desidentifikation mit der Zuhörerschaft sowie Erzählinstanz, beruhend auf Unverständnis und Misstrauen. Die aus dem Unverständnis resultierende Diskrepanz zwischen der Kommunikationsebene, auf der sich die Erzählinstanz und seine konstruierte Zuhörerschaft befinden, und der externen, impliziten Ebene ist demzufolge beabsichtigt, so dass Kontraste oder Widersprüchlichkeiten in Form von Irritationsmomenten wirksam werden. Polarisierungen von Gut und Böse wie im Genre des Märchens sind in „Bargan lässt es sein“ nicht vorzufinden. Moralische Vorstellungen von Gut und Böse, die durch religiöse Symbole oder Figuren zum Ausdruck kommen, werden zum parodistischen Kontrastieren mittels zynischer Infragestellung derer genutzt. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen Gut und Böse. Auf ähnliche Weise wird das Verfahren in „Der Tiger“ und „Die Geschichte vom Machandelbaum“ umgesetzt. Im Unterschied zu den eben genannten Erzählungen allerdings beginnt die Erzählinstanz selbst an ihren

Annahmen über Gut und Böse beziehungsweise über Bargan als das Gute und Croze als das Böse zu zweifeln, so dass sie schließlich sogar nach Antworten ringt.

Irritationsmomente treten nicht ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene auf. Sie sind insbesondere sprachlich markiert und auf Brüche in der inhaltlichen Kohärenz sowie in der Textkohäsion; in der Satzstruktur, Wortwahl und Zeichensetzung sowie im Sprach- und Erzählstil, zurückzuführen. Sie entstehen demzufolge durch bewusst gesetzte Kontraste, die sowohl inhaltlich zum Beispiel mithilfe biblischer Anspielungen und philosophischer Reflexionen, als auch sprachlich durch den Wechsel der Erzählstrategie beispielsweise von Mündlichkeits- zu Schriftlichkeitseffekten erzeugt werden. Des Weiteren kommen sie auffallend und auffällig oft vor. Inhaltliche oder sprachliche Auslöser von Irritation beschränken sich dabei nicht nur auf den Ausgang der Erzählung, sondern erzielen bereits zu Beginn und fortwährend einen irritierenden Effekt beim Lesen. Auf den Leseprozess hat es die Wirkung, Textstellen aufgrund ihrer Ungewöhnlichkeit wiederholt zu lesen oder sich intensiver mit ihnen zu beschäftigen, um sie besser zu verstehen. Aufgrund der sprachlichen sowie stilistischen Merkmale wie zum Beispiel der Kursivdruck oder die Gedankenstriche wird es dem Leser erschwert, eine eindeutige Interpretation der Geschichte zu entwickeln, weswegen er mit vielen Fragen ratlos zurück bleibt. Der Schluss enthält – wie im Übrigen die gesamte Erzählung „Bargan lässt es sein“, die vor parodistischen und widersprüchlichen Aussagen nur so strotzt – keine eindeutige Lösung oder Aufklärung mit einem moralischen oder gesellschaftskritischen Hinweis, wie es vielleicht der Brecht-Leser gerne vorfinden würde und mit dem der Leser etwas anzufangen wüsste. In „Bargan lässt es sein“ zeigt sich deutlich, dass durch die Erzählinstanz typische Schemata und Erzähltraditionen entkräftet und die Leser in ihren Erwartungshaltungen erschüttert werden, indem sich das Wissen aus kulturellem Gedankengut auf spielerische Weise gefügig gemacht wird. Der bewusste Einsatz von Brechungen, die Irritationen erzeugen und darüber hinaus Verfremdungen gleichen, verweist maßgebend auf ein bereits systematisches beziehungsweise programmatisches Erzählverfahren, das Brecht als Erzähler in seinem frühen Prosawerk auszeichnet.

In der 1923 verfassten Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“ liefert Brecht die Genrebezeichnung bereits im Titel und bildet damit den Rahmen einer Kommunikationssituation, die sich ganz ähnlich wie bei „Bargan lässt es sein“ gestaltet. Von dem Dreiecksmodell ausgehend, entwickelt sich die komplexe Kritik Brechts deutlich vielschichtiger, als auf den ersten Blick gedacht und führt über den gesellschaftskritischen Inhalt hinaus.

3. Verfremdungstendenzen in Bertolt Brechts Erzählung ‚Der Tiger. Ein Brief‘ bearbeitet von L. Jüttner

1. Einleitung

„Ich weiß nicht, ob das, was du hier vielleicht lesen wirst, das gleiche sein wird, was zu schreiben ich mich hier anschicke“ (GBA 1997: 181), treffender ließe sich der kritische Kern der Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“ (1923) kaum beschreiben. Die subtile Dekonstruktion, mit der Brecht seinen Text beginnt, bezieht sich auf die schriftliche Kommunikation: Sei misstrauisch gegenüber dem, was geschrieben steht. Nicht umsonst wählt Brecht für diese Botschaft einen Brief, als privates, teilweise intimes Kommunikationsmedium zwischen Vertrauten.

Grob lässt sich im Genre des Briefes die Kommunikation zwischen fiktionalen und realen Personen unterscheiden. Im Gegensatz zum Privatbrief zielen fiktionale Briefe nicht direkt auf einen bestimmten Adressaten, sondern richten sich an eine breitere Öffentlichkeit und weichen damit vom Brief in seiner ursprünglichen Verwendung ab. Beides lässt sich nicht strikt trennen: Scheinbar intime, private Inhalte erfreuen sich einer öffentlichen Popularität, die in der Empfindsamkeit des 18. und später im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Während im 18. und 19. Jahrhundert die persönliche Ansprache des Individuums im Zentrum der Brieftheorie steht, verfällt dieser Aspekt um die Jahrhundertwende zugunsten einer rationalistisch-theoretischen Öffnung vom Individuellen zum Allgemeinen (vgl. Ebrecht 1990: 239). Dieser Wandel geht mit einer engen Verknüpfung zur gesellschaftlichen Praxis einher: Das Aufkommen der

Massenmedien, die Beschleunigung des menschlichen Alltags und die leichtere Überwindung von Distanzen verändern den Kommunikationsbegriff massiv. Trotz der resignativen Prognose, laut der Einige das Ende der „Briefleidenschaft“ (Steinhausen: 1891, 408ff) prophezeien, kommt dem Brief gerade in dieser Phase eine zentrale Rolle zu. Die Zerrüttung des Bürgertums ist verbunden mit Unsicherheit und Orientierungslosigkeit, der Brief wird zum Ausdrucksmedium der psychischen Auseinandersetzungen. Im Zentrum steht dabei weniger der innere Konflikt als die Verlassenheit des Schreibers in seiner gesellschaftlichen Umgebung. Darüber hinaus wird die Isolation des Individuums nicht nur Thema im brieflichen Schreiben, sondern führt gleichzeitig zu einer Hinterfragung des Mediums an sich. So schreibt Kafka 1922 in einem Brief an Milena Jesenská: „Es ist ja ein Verkehr mit Gespenstern und zwar nicht nur mit dem Gespenst des Adressaten, sondern auch mit dem eigenen Gespenst, das sich einem unter der Hand in dem Brief, den man schreibt, entwickelt [...]“ (Kafka: 1952 [1922], 260). Die Problematisierung menschlicher Beziehungen im Allgemeinen und ganz speziell in der Briefkommunikation rückt ins Zentrum der Betrachtung.

Brechts Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“ greift diese Phänomene in komplexer Art und Weise auf. Indem Brecht als Schreiber-Adressaten-Beziehung eine äußerst intime Situation wählt, schafft er den Rahmen für einen Privatbrief. Zwar verzichtet er auf klare markante Erkennungsmerkmale, wie eine Gruß- oder Abschiedsformel oder eine konkrete Ansprache. Nichtsdestotrotz scheint der Text sich zunächst ins Genre des Abschiedsbriefes einordnen zu lassen. Eine detaillierte Analyse der Zeitstruktur und der sprachlich-stilistischen Gestaltung geben diesbezüglich Einblicke. Inwiefern jedoch durch die Verschränkung zum Inhalt ein klarer Bruch und eine damit verbundene kritische Haltung zum Briefgenre herauszustellen sind, soll in einem dritten Schritt gezeigt werden.

Das Spannungsverhältnis zwischen Verwendung und gleichzeitiger Problematisierung des Briefgenres zeigt seine volle Produktivität, indem es sich dem Begriff des Grotesken und der Verfremdung annähert, die beide in Brechts weiterem Werk eine maßgebliche Rolle spielen. Durch punktuelle Irritationsmomente wird ein Distanzierungseffekt erzeugt, der dem Rezipienten eine vollständige emphatische Lesart nicht erlaubt.

Abschließend sollen in diesem Sinne Überlegungen in Bezug auf Brechts weiteres Werk und seine theoretischen Überlegungen hin herausgearbeitet werden.

2. Zeitstruktur

„In seinem Wesen stellt sich ein Briefwechsel als eine Alternation räumlich und zeitlich getrennter, aber dennoch aufeinander bezogener Kommunikationsvorgänge dar.“ (Müller, 1985: 72). Isoliert als Text betrachtet, ist ein Brief damit zunächst monologisch, wenn auch dialogisch ausgelegt. Durch den Phasenverzug kann eine direkte Antwort nicht in die Analyse mit einbezogen werden, so dass er als Erzählung gelesen werden kann und – mit einigen spezifischen Ergänzungen – auf einer erzähltheoretischen Ebene zu untersucht werden kann. Dafür spricht außerdem, dass er im Gesamtwerk Brechts als Erzählung eingeordnet ist, sich also von jeglichem biographischen Briefwechsel freimacht und damit als rein fiktional betrachtet werden kann. Er ließe sich also auch als prosaisches Werk in Briefform bezeichnen. Aus diesem Grund erscheint mir eine Verwendung erzähltheoretischer Begriffe zulässig und für eine weitergehende Analyse fruchtbar.

Grob lassen sich in der Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“ drei Zeitebenen differenzieren, die sich in spezifischer Art und Weise auf den Erzählverlauf auswirken und sich als dynamisch-funktionelle Mittel in Bezug auf die Form des Abschiedsbriefes beschreiben lassen. Ich unterscheide zwischen chronologischem, analeptischem und proleptischem Erzählen (Vgl. Genette, 1992).

2.1 Chronologisches Erzählen

Ein typisches Merkmal der Briefform ist der unmittelbare Bezug zur gegenwärtigen Schreibsituation des Schreibers oder Sprechers. Hinweise auf ein Szenario, in welchem sich der Schreiber aktuell befindet, während er den Brief verfasst, sind konstitutiv für das Genre des Briefes und stellen eine wichtige Komponente der Beziehungskonstruktion dar.

Dies gibt der Erzählzeit (Vgl. Müller, 1985) eine zentrale Funktion innerhalb des Erzählverlaufes.

Auch in „Der Tiger“ wird konkret Bezug zum Schreiber hergestellt. So konstruiert dieser gleich im ersten Satz eine gegenwärtige Schreibsituation: „[...] was zu schreiben ich mich hier anschicke“ (GBA: 1997, S. 181). Der Zusammenfall von Erzählzeit und erzählter Zeit stellt eine Unmittelbarkeit zwischen Schreiber und Leser her, der Leser ist quasi anwesend, während der Text verfasst wird. Der Schreiber verwendet diese Ebene vor allem, um grundsätzliche Aussagen zu treffen, die er aus der Reflektion vergangener Erfahrungen gewinnt. Im Zentrum stehen dabei zwischenmenschliche Beziehungen bzw. menschliches Zusammenleben im Allgemeinen und spezifische Beobachtungen über das eigene Leben. Mit der daraus resultierenden Hypothesenbildung stellt der Sprecher einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der sich aus Lebenserfahrung und Glaubwürdigkeit zusammensetzt. Auch dieser Aspekt ist konstitutiv für das Genre des Abschiedsbriefes.

2.2 Analeptisches Erzählen

Eine Analepse bezeichnet in der Erzähltheorie eine narrative Rückblende, die in unterschiedlichsten Formen auftreten kann. In Bezug auf die Briefform tritt sie typischerweise als Erinnerungsschilderung des Schreibers auf. Sie ist eine Form des anachronistischen Erzählens, Erzählzeit und erzählte Zeit fallen hier auseinander. Nichtsdestotrotz bleibt eine enge Verknüpfung zwischen beiden Zeitebenen, die durch die Instanz des Schreibers verkörpert ist. Dieser ist verortet in der antizipierten Gegenwart, in der der Brief geschrieben wird, während seine Erinnerungen sich auf eine implizierte Vergangenheit beziehen.

Ähnlich verhält es sich in „Der Tiger.“ Mithilfe einer analeptischen Erzählweise greift der Schreiber auf Erlebnisse und Erfahrungen seines Lebens zurück, um darüber zu berichten. Wie bereits erwähnt, sind erzählte Zeit und Erzählzeit sehr eng miteinander verknüpft. Dies zeigt sich besonders durch einen kausalen Zusammenhang zwischen den Erinnerungen des Schreibers und seinen Rückschlüssen auf die Gegenwart. „Jedoch ich

wollte dir einiges von meinem Leben mitteilen, das heißt von jener willkürlichen Auswahl von Augenblicken, die der Mensch als sein Leben bezeichnet. Vielleicht liegt es also im Griff meiner Hände, daß ich das meinige gutheiße.“ (GBA: 1997, 182) Das Vorhaben, sich über Vergangenes in Bezug auf die Gegenwart zu äußern, ist ebenfalls spezifisch für die Form des Abschiedsbriefes und wird hier vom Schreiber explizit geäußert. Desweiteren verwendet er das analeptische Erzählen um zum einen die Schreiber-Adressaten-Beziehung zu fokussieren und zum anderen, seine eigene Person darzustellen. So bezeichnet er die Bindung zwischen „Sohn und Vater“ als „oberflächlich [...]“ und „weit überschätzt [...]“ (ebd.: 181), gleichwohl mit der Thematisierung das Schreiber-Adressaten-Verhältnis nicht geklärt ist. Er spitzt diese Annahme jedoch im Verlauf weiter zu: „Wie du weißt, habe ich mich nie um dich gekümmert [...] solltest du [...] zu dem Entschluß kommen, dich mit deinen Kindern befassen zu wollen, so gebe ich zu bedenken, daß ich selbst durch die Erfahrungen meiner Kindheit zu dem entgegengesetzten Entschluß kam.“ (ebd.: 182) Die fehlende Emotionalität der Beziehung wird durch eine Rückblende in die Vergangenheit des Schreibers begründet und gibt so Hinweise auf eine Vorstellung der Schreiber-Adressaten-Beziehung.

Im weiteren Verlauf verwendet der Schreiber das analeptische Erzählen zur Darstellung seiner eigenen Person. Er beschreibt seine Einstellungen und Verhaltensweisen, die ein zunehmend unsympathisches Erscheinungsbild konstruieren. Dieser reflektierende Prozess unterliegt einer gewissen Dynamik, die sich im Verlauf der Erzählung immer mehr einer grundsätzlichen Auseinandersetzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart annähert und letztendlich in einer finalen These endet. „Was sollte auch der Orang, kalt und ohne Witzelei und Bitterkeit betrachtet, dem Menschen voraushaben?“ (ebd.: 183) Impliziert in dieser rhetorisch gestellten Frage ist eine Öffnung vom Intimen zum Allgemeinen, die sich über die gesamte Erzählung steigert. Die enge Verschränkung von analeptischen Erinnerungen und grundsätzlichen Feststellungen in der Gegenwart ist dabei das zeitliche Gerüst, auf dem sich diese Dynamik vollzieht. Insofern verwendet der Schreiber sein eigenes vergangenes Leben zur Verdeutlichung einer bestehenden Ordnung und spannt damit einen überzeitlichen Bogen.

2.3 Proleptisches Erzählen

Im engen Sinne bezeichnet eine Prolepse eine Vorwegnahme im narrativen Verlauf. Es wird „ein noch in der Zukunft liegendes Ereignis vorwegnehmend erzählt“ (Martinez/Scheffel: 2007, 33). In dieser konkreten Form ließe sich in „Der Tiger“ weniger von Prolepse als von prognostischem Erzählen sprechen, welches sich vor allem in Form von Deutungen und Ratschlägen manifestiert. In jedem Fall ist seine Ausrichtung auf Ereignisse, die in der Zukunft liegen bezogen und entzieht sich damit einer direkten Verortung in Gegenwart oder Vergangenheit. Auch diese Abweichung ist der Briefform geschuldet, welche typischerweise mit diesen Gestaltungsmitteln arbeitet.

An zwei Punkten spricht der Schreiber so etwas wie einen Ratschlag für den Adressaten aus. Ich beziehe mich zunächst auf eine bereits genannte Textstelle: „Solltest du durch gewisse Erfahrungen deiner Kindheit zu dem Entschluß kommen, dich mit deinen Kindern befassen zu wollen, so gebe ich dir zu bedenken, daß ich selbst durch die Erfahrungen meiner Kindheit zu dem entgegengesetzten Entschluß kam“ (GBA: 1997, 182). Die Verschränkung der zeitlichen Ebenen wird hier besonders deutlich, da die Erteilung des Ratschlags in der Gegenwart, mit Rückblick auf die Vergangenheit und mit Ausblick auf die Zukunft liegt.

An einer zweiten Stelle spricht der Schreiber eine ausdrückliche Warnung aus, die er wieder aus seinen eigenen Erfahrungen zieht. „[...] ich warne dich vor dem verhängnisvollen Irrtum, Freunde für ebenso gut zu halten wie Lakaien“ (ebd.: 1997, 182).

Außer den Ratschlägen verwendet er spekulative Vorausdeutungen, die Zukunftsprognosen ähneln. Eine sehr zentrale Textstelle zeigt sich gleich zu Anfang, um die, während des Schreibens imaginierte Rezeptionssituation des Adressaten in Frage zu stellen. „Ich weiß nicht, ob das, was du hier vielleicht lesen wirst, das gleiche sein wird, was zu schreiben ich mich hier anschicke“ (ebd.: 1997, 181). An einer anderen Stelle thematisiert er sein eigenes Ableben, welches er in naher Zukunft sieht. „Ich schicke noch voraus, daß ich jetzt, wo ich dies diktiere, auf einem Lager liege, das ich, wenn dich dieser Bericht überhaupt erreicht, gewiß nicht mehr werde verlassen haben“ (ebd.: 1997, 182).

Damit stellt er klar, dass es sich um einen „letzten Brief“ handelt, was sein Schreiben gewissen erwartbaren Konventionen unterlegt.

Zusammenfassend für die Analyse der zeitlichen Ebenen lässt sich ein, für das Briefgenre typisches übergreifendes Schema feststellen, welches Vergangenheit (erzählte Zeit, analeptisches Erzählen), Gegenwart (Erzählzeit, chronologisches Erzählen) und Zukunft (antizipierte Zukunft, proleptisches Erzählen) einander auf komplexe Art und Weise annähert. Zentral sind dabei Erinnerungseinschübe, die von reflektierenden Aussagen ergänzt werden und sich mit prognostischen Zukunftsdeutungen abwechseln. Tatsächlich erscheint diese Form der „Überzeitlichkeit“ dem Genre des Abschiedsbriefes angemessen, da eine seiner wichtigsten Funktionen die „Unsterblichkeit“ des Schreibers zu sein scheint (Vgl. Schöttker, 2008). Indem er sich in einem Brief verewigt, bleiben sein Leben und seine Gedanken erhalten, während er selbst dem Urteil der Vergänglichkeit ausgesetzt ist. Auch die Absicht, einem nahestehenden Menschen einen letzten Rat mitgeben zu wollen, liegt im Verständnis des Abschiedsbriefes verankert.

3. Sprachlich-stilistische Struktur

Die Eigenheiten des Briefes definieren sich „in seiner pragmatisch-intentionalen Funktion 'qua Medium' lediglich [als] 'Ausdruck einer realen personalisierten Sozialbeziehung'“ (Nickisch 1991: 99; Bürgel 1979: 37), so dass sich durch die beinahe vollständige Freiheit in Bezug auf Sprachgebung und Thematik ein heterogenes Formspektrum ergibt. „Eine typische Briefsprache gibt es nicht“ (Nickisch 1991: 99; Ermert 1979: 82f, 87f), diese Aussage lässt sich zumindest seit dem 18. Jahrhundert und in Bezug auf eine literarische Verwendung treffen. Nichtsdestotrotz gibt es bestimmte sprachliche Vorstellungen und Konventionen, denen das Briefgenre unterliegt. Unter anderem zählen dazu Gruß- und Schlussformel, Unterschrift und die Konstruktion einer Kommunikationssituation innerhalb des Schreibprozesses.

Brecht verzichtet in seiner Erzählung sowohl auf Gruß- und Schlussformel, die sich meist in Gestalt einer konkreten, häufig namentlichen Anrede bzw. einer

Abschiedsformulierung mit namentlicher Unterzeichnung des Schreibers, darstellen. Eine genrespezifische Zuordnung ließe sich also zunächst nur über den Titel (Der Tiger. Ein Brief) vornehmen.

In einer detaillierten Analyse der sprachlich-stilistischen Struktur sind drei Merkmale zu untersuchen: 1. die konstruierte Kommunikationssituation, 2. Auffälligkeiten in der Syntax und 3. Auffälligkeiten im Wortschatz. Ähnlich wie bei der Zeitstruktur ist auch hier die Wirkung der Merkmale sehr eng verschränkt und unterliegt einer gemeinsamen Gesamtdynamik. Deshalb erscheint eine, dem Erzählverlauf chronologisch folgende Ausführung bezogen auf alle drei Merkmale sinnvoll.

Die Kommunikation innerhalb des Briefes vollzieht sich auf drei Ebenen, wobei alle vom Schreiber ausgehen. Auf einer ersten Ebene findet die direkte Ansprache des Adressaten statt, die zweite bezieht sich auf eine Selbstdarstellung des Schreibers, so dass der Adressat nicht ganz klar zu sein scheint, und eine dritte Ebene öffnet sich weit an eine Allgemeinheit, der Bezug zu einem konkreten Adressaten ist dort kaum noch auffindbar.

Zu Beginn der Erzählung vollzieht sich die Kommunikation auf allen drei Ebenen: der Adressat wird direkt angesprochen („was du hier vielleicht lesen wirst“; „deine Aufmerksamkeit“, GBA: 1997, 180), der Schreiber bringt sich selbst ins Gespräch („Ich weiß nicht“; „ich mich hier anschicke“ ebd.: 1997, 180) und thematisiert die Beziehung zwischen sich und einer undefinierten Allgemeinheit („jedermann als einen mißtrauischen behandeln mußte“ ebd.: 1997, 180). Die zweimalige Verwendung des Adverbs „hier“ (ebd.: 1997, 180) sorgt für eine klare lokale Verortung des schreibenden Subjekts und konstruiert eine vermeintlich gegenwärtige Schreibsituation, um die Glaubwürdigkeit des Schreibers herzustellen. Der situative Rahmen des Briefgenres ist damit geschaffen und verstärkt die, durch die Titelgebung „Der Tiger. Ein Brief“ entstandene Antizipation der Textform. Der Satzbau zeichnet sich gleich zu Beginn durch seine komplexe hypotaktische Struktur aus, mehrere Haupt- und Nebensätze wirken verschachtelt und durcheinander, die Verwendung von, mit abstrakter Bedeutung aufgeladenem Vokabular („zeit meines Lebens“, „Ehrlichkeit“,

„mißtrauisch“ ebd.: 1997, 180) vermittelt eine getragene Atmosphäre. Sowohl Satzbau als auch Wortschatz tendieren klar in Richtung Schriftsprache.

Im zweiten Absatz öffnet sich die Kommunikationssituation deutlich in Richtung einer allgemeinen Ansprache. Während der Adressat konkret gar nicht mehr angesprochen wird, nimmt der Anteil an Aussagen über das soziale Miteinander und die Gesellschaft zu: „[...] unvergleichlichen Feindseligkeit, die an dem Zusammenleben der Menschen vielleicht das Hervorstechendste ist“ (ebd.: 1997, 180). Die hypotaktische Struktur fällt in diesem zweiten Absatz besonders auf. Die Schriftlichkeit der Sprache erreicht hier ihren Höhepunkt. Zum ersten Mal bekommt der Leser außerdem einen Hinweis auf eine mögliche Schreiber-Adressaten-Beziehung: „[...] auch einer so oberflächlichen und sonst weit überschätzten Bindung, wie jener, die zwischen Sohn und Vater angenommen werden kann.“ (ebd.: 1997, 180)

Im Vergleich zu den vorherigen Abschnitten wirkt der Satzbau und seine inhaltliche Kohärenz im Folgenden überschaubar und klarer. Die Satzstruktur besteht zum größten Teil aus einfachen Haupt-Nebensatz-Konstruktionen und erleichtert das Verständnis in Bezug auf den Inhalt. Erneut entwickelt der Schreiber eine konkrete Ansprache an den Adressaten. Diese thematisiert sowohl das Beziehungsverhältnis aus Sicht des Schreibers, als auch einen direkten „Ratschlag“ an den Adressaten. Beide Aspekte sind konstitutive Elemente des Abschiedsbriefs und verstärken das Gefühl einer intimen Kommunikation zwischen den Briefpartnern. Besonders durch die gehäufte Verwendung der Personalpronomen „Du“ und „Ich“ wird der Rahmen geschaffen, die Gegenüberstellung einer imaginierten Situation mit einer emphatischen Übernahme von Seiten des Schreibers verstärkt das Gefühl noch. Auch die Thematisierung des generationsübergreifenden „Ratschlags“ im Sinne des Weitergebens von Erfahrungen, erweckt den Anschein eines Vertrauensverhältnisses (vgl. ebd.: 1997, 182). Lediglich ein kurzer Satz entwickelt das Gefühl, das Geschriebene auf eine Allgemeinheit zu übertragen: „Von der Philosophie bleibt die Physiologie übrig.“ (ebd.: 1997, 181) Es lässt sich sagen, dass Brecht an dieser Stelle den inhaltlichen und formalen Gegebenheiten des Mediums Abschiedsbrief während der gesamten Erzählung am nächsten kommt. Die

Intimität der Briefsituation wird jedoch anschließend bis zum Ende kontinuierlich aufgelöst. Zwar formuliert der Schreiber eine Art Begründung, warum er den Brief schreibt („ich wollte dir einiges von meinem Leben mitteilen“ ebd.: 1997, 181), entfernt sich dabei jedoch immer weiter vom Adressaten und versinkt in einer Art Reflektion über sich selbst. Er trifft sehr klare Aussagen über sich und seine gesellschaftliche Integrität. Er thematisiert sein bevorstehendes Ableben und erwähnt beiläufig, dass es sich um ein Diktat handelt. Von seiner Person ausgehend, öffnet er sich immer mehr in Richtung allgemeingültiger Schlüsse in Bezug auf das Verhalten des Individuums innerhalb der Gesellschaft wie sie vorherrscht. Er registriert diese als gegebenes System, an das sich sein eigenes, moralisch verwerfliches Verhalten anpasst und ihm damit das Funktionieren, ja Existieren ermöglicht. Von dieser Annahme ausgehend spricht er den Adressaten ein letztes Mal an („[...] ich warne dich [...]“ ebd.: 1997, 181) und führt seine Überlegungen bis zum Schluss aus, ohne noch einmal einen Bezug zu ihm herzustellen. Die Verwendung des aufgeladenen Vokabulars nimmt wieder zu, mit Begriffen wie „Schurkenstreichen“, „Todsünde“ oder Formulierungen wie „Freilich hat sie [die Gemeinheit] so viele Formen...“ (ebd.: 1997, 181) bleibt er bewusst im Geheimnisvollen, das sich einer konkreten Vorstellung entzieht.

Auffallend an der, bis zum Schluß erhalten bleibenden sprachlichen Dynamik ist eine Öffnung der Kommunikationssituation. Dies gipfelt im letzten Abschnitt mit einer offenen Frage, einer Art Ergebnis, welches sich aus den vorhergehenden Ausführungen herauskristallisiert. Tatsächlich stellt diese Art, den Brief zu beenden, in formaler Hinsicht einen ganz klaren Bruch dar. Eine abschließende Ansprache oder Zuwendung zum Adressaten fehlt ebenso wie eine Abschiedsformel oder Unterschrift und schließt den fiktionalen Gesprächspartner damit komplett aus der Kommunikation aus. Andererseits erreicht der Schreiber mit dem offenen, als Frage formulierten Ende fast schon eine appellative Funktion des Satzes, denn auf eine Frage soll typischerweise eine Antwort folgen.

4. Bruch mit der Form durch Irritation auf der semantischen Ebene

Durch die genauere Betrachtung der zeitlichen, sowie der sprachlich-stilistischen Struktur, scheint sich die Erzählung in ihrer formalen Hülle durchaus dem Genre des Abschiedsbriefes anzunähern. Tatsächlich zeigt eine Bezugnahme zur semantischen Ebene jedoch, dass Brecht ganz bewusst das Gerüst eines Abschiedsbriefes konstruiert, um es anschließend produktiv zu nutzen. Daraus ergibt sich ein komplexes Mehr-Ebenen-Modell, welches ironisch vor Augen führt, wie wenig eine klare Adressierung an ein bestimmtes Gegenüber – ganz besonders in Bezug auf den Brief als Kunstform, wie er im 18. und 19. Jahrhundert auftrat – implizit ist. Typischerweise verwendet Brecht zwei, die Briefform dominierende emotionale Aspekte, um letztendlich doch die Form zu brechen: den Beziehungsaspekt und die emphatische Übernahme.

Die Beziehung, die in der Regel zwischen Adressat und Schreiber gegeben und damit konstitutiv für das Briefgenre ist, destruiert der Schreiber an mehreren Stellen (vgl. ebd.: 1997, 181). Nicht nur stellt er das intime Verhältnis zwischen zwei Menschen in Frage, sondern bezweifelt das Vertrauen in menschliche Beziehungen im Allgemeinen (Vgl. ebd.: 1997, 182). Das damit eng verbundene Misstrauen und die Skrupellosigkeit werden von ihm nicht nur gelebt, sondern auch legitimiert. Die Weitergabe von Erfahrungen und Ratschlägen erscheint durch die Verbindung mit der destruierten Schreiber-Adressaten-Beziehung und dem moralisch verwerflichen Charakter des Schreibers lächerlich und ins Grotteske verworfen.

Durch die fehlende Anrede oder Schlussformel, bleibt die Schreiber-Adressaten-Beziehung im Unklaren, lediglich ist die Rede von einer „oberflächlichen und sonst weit überschätzten Bindung, die zwischen Sohn und Vater angenommen werden kann“ (ebd.: 1997, 181). Die eindeutige Identifizierung spart Brecht jedoch aus. Ganz nebenbei spricht Brecht so die religiöse Dimension und allgemein bekannte alttestamentarische Geschichte der Vater-Sohn-Beziehung an und weist so auf ihre innere Widersprüchlichkeit hin. Dabei bezieht er sich jedoch nicht nur auf den exemplarischen Einzelfall, sondern auf alle zwischenmenschlichen Beziehungen – selbst diese, die seit Jahrtausenden im

Selbstverständnis der Allgemeinheit manifestiert sind. Aus dieser Perspektive erscheint die Adressierung an ein persönliches Gegenüber obsolet. Der Schreiber selbst thematisiert seine Zweifel am Briefgenre gleich zu Beginn. Offensichtlich geht es nicht um eine intime Abschiedsbotschaft, die er hinterlässt. Vielmehr scheint es eine Art „offizieller Nachlass“ zu sein, ein letzter Brief an die Gesellschaft. Brecht arbeitet also nicht nur mit einem textinternen „Zuhörer“ oder direkten Adressaten, sondern entwirft darüber hinaus eine Metaebene, auf der er den impliziten Leser anspricht, der sich mit der Briefform und ihren Konventionen auskennt und so auch ihre Abweichungen feststellen kann. So wird der Aspekt des Misstrauens nicht nur auf der direkten inhaltlichen Ebene thematisiert, er wird von Brecht fast schon plakativ in seinem eigenen Text umgesetzt. Der Leser kann sich nie seiner Leseindrücke und daraus entstehenden Imaginationen sicher sein, sondern wird immer wieder durch Irritationsmomente aufmerksam gemacht. Einer vollständigen emphatischen Übernahme des Lesers beugt Brecht auf diese Weise vor und holt ihn von der fiktionalen auf die reale Ebene. So entwickelt Brecht zunächst bewusst das Bild einer Schreibsituation, um es, indem er den Schreiber den Brief diktieren lässt (ebd.: 1997, 182), an späterer Stelle wieder zu zerstören. Damit eröffnet er einen völlig neuen Blickwinkel auf die Lektüre und bereichert die Kommunikationssituation um eine potentielle dritte Person, deren Einfluss auf den Text nicht einzuschätzen ist. Der Appell, einem Brief mit Misstrauen zu begegnen, zeigt sich dem Leser – verpackt durch die ironische Frage nach dem tatsächlichen Schreiber des Briefes. Mit dieser offensichtlichen Ansprache an einen impliziten Leser, schafft Brecht einerseits Raum für gesellschaftskritische Ausführungen, welche gleichzeitig die Basis darstellen für sein eigentliches Vorhaben: die grotesk-ironische Betrachtung des Briefgenres an sich. Das Auftreten des Schreibers wird bis ins Animalische ausgeweitet und der Menschlichkeit immer weiter entzogen. „Von der Beute, die mir zufiel, habe ich nichts unzerfleischt aus den Klauen gelassen“ (ebd.: 1997, 182). Emotionalität, die sich von der Textsorte einem sterbenden Briefschreiber gegenüber entwickeln sollte, wird weder vom Adressaten noch vom impliziten Leser verlangt. Im Gegenteil: durch die Rationalität, mit der der Schreiber von seinem Leben spricht, erscheint ihm gegenüber jede Form von Emotionalität grotesk.

Der Begriff des Einverständnisses ist hier von zentraler Bedeutung: „In meinem Falle aber erinnere ich mich, zu fast allen Zeiten im Einverständnis mit meinen Erlebnissen gewesen zu sein. [...] Ich habe frei gejagt.“; „Durch meine unerbittlichen Forderungen habe ich Gottes Natur allzeit als makellos anerkannt.“ (ebd.: 1997, 182) Darüber hinaus bezieht er sein Urteil nicht nur auf sich selbst, sondern auf die Gesellschaft im Ganzen. „[...] es ist eine Todsünde, sich in die Hände der Menschen zu begeben. Es ist eine Wohltat, daß ihre Käuflichkeit noch größer ist als ihre Grausamkeit. [...] Die Gemeinheit der Menschen ist eine ihrer wenigen verlässlichen Eigenschaften.“ (ebd.: 1997, 182) Eine Textform, die wie der Brief auf Vertrauen und Vertrautheit zwischen zwei Menschen basiert, erscheint in einer solchen Gesellschaft nahezu lächerlich. Neben der ersten Ebene des Adressaten und der zweiten Ebene des impliziten Lesers, eröffnet Brecht eine dritte Kommunikationsebene, nämlich die einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Auf diese Weise nimmt er Bezug zum Paradox der Briefform, indem er eine scheinbar intime Briefsituation ihrer Privatheit entlarvt und die damit verbundene Verwendung dekonstruiert.

5. Resümee

Durch die exemplarische Betrachtung der sprachlich-stilistischen Merkmale und der Zeitstruktur im Zusammenhang mit dem Inhalt, zeigt sich ein mit dem Brecht dem Genre des Abschiedsbriefes kritisch gegenübertritt. Auf den ersten Blick bleibt er dem Briefgenre treu, um es als dieses identifizierbar zu machen. Auffällige Indikatoren sind die Verschränkung der zeitlichen Ebenen, die dem Briefschreiber die typische Zeitlosigkeit und Unsterblichkeit verleihen, die komplexe Syntax und Schriftlichkeit der Sprache und die zunächst eindeutige Adressierung an ein Gegenüber. Dass sich der Text jedoch nur scheinbar an einen persönlichen Briefpartner richtet, wird durch das Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Ebene deutlich. Mit der kontinuierlichen Destruktion des Beziehungsverhältnisses und der Kritik an einem naiven Vertrauen in das schreibende Ich, appelliert Brecht an einen aufmerksamen und misstrauischen Leser,

der nicht nur dem Textgenre, sondern ebenso der Gesellschaft kritisch gegenüberzutreten soll.

Damit stellt die Erzählung ein literarisches Experiment dar, keine bloße oder Prosaarbeit zum Broterwerb (vgl. Boie-Grotz 1988: 105, 111-113, vgl. Müller 1980: 18.). Die Bedeutung der frühen Versuche Brechts, sich genretypischen Konformitäten zu widersetzen, könnten klarer kaum sein. Indem er die Schreiberpersönlichkeit als skrupellosen Egoisten auftreten lässt, wendet er sich ab vom Anliegen der Kunst, den Rezipienten durch Empathie eine Scheinwirklichkeit durchleben zu lassen. Doch nicht nur die Figur, sondern vor allem der Bruch mit dem Briefgenre an sich erzeugt einen massiven Distanzierungseffekt, wie ihn Brecht bereits 1922 in Bezug auf „Baal“ und „Im Dickicht der Städte“ für sich poetologisch formulierte: „Die Splendid isolation des Zuschauers wird nicht angetastet, es ist nicht sua res, quae agitur [seine Sache, die verhandelt wird], er wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren [...] Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen.“ (Vgl. KnBrecht: Tagebücher, 187 = 15, 62). Im Hinblick auf die Verfremdungsabsicht, mit der sich Brecht bereits zu Entstehungszeiten der Erzählung beschäftigte, wird sein Vorgehen klar nachvollziehbar: Die Konstruktion einer bekannten Form ist nötig, die Hinwendung zum geistigen Allgemeingut Voraussetzung, um die Abweichung aufzuzeigen. Erst die Alltäglichkeit der Briefform, ihre Popularität und ihre Bedeutung schaffen die Möglichkeit einer grotesken Überzeichnung. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird geschärft durch Irritation, die nicht nur, wie vielleicht auf den ersten Blick scheint, in Bezug auf das Gesellschaftsmodell stattfindet, sondern sich auf einer ästhetischen Ebene abspielt. Brecht kritisiert die Kunst und ihre Scheinwirklichkeit, indem er die Briefform auf einer oberflächlichen Rezeptionsebene als diese identifizierbar macht und so den Leser in Sicherheit wiegt. Gleichzeitig beraubt er sie jedoch ihrer wichtigsten emotionalen Komponenten und enttarnt sie so als künstliches Konstrukt. Der daraus entstehende Konflikt erlaubt keine naive Lesart, kein passives Zurücklehnen in die Ästhetik der Fiktion. Auf jeder der antizipierten Ebenen formuliert Brecht seine Kritik an der

Künstlichkeit des Genres, indem er dessen Schwächen aufzeigt und es in einer Selbstreflexion demontiert. Wie geschickt er bereits in dieser frühen Schaffensphase vorging, um die Kunst sich selbst kritisieren zu lassen, macht diese Analyse deutlich. Die Betrachtung der Kommunikationsebenen und die damit verbundene Irritation eines impliziten Lesers führen weit über eine literarische Fingerübung hinaus und geben erste Eindrücke der verfremdenden Technik mit Aussicht auf eine Forderung nach Desillusionierung durch die Kunst.

Die kurze Erzählung „Die Geschichte des Machandelbaums“ aus dem Jahr 1923 bezieht sich, anders als die beiden bisher behandelten Texte, auf einen konkreten Prätext: Das Märchen „Von dem Machandelboom“ (1843) der Gebrüder Grimm. Der vorliegende Vergleich der beiden Fassungen ermöglicht einen Einblick, wie produktiv die Form des Märchens für Brechts Spiel mit verschiedenen Genres ist.

Im Gegensatz zu den anderen drei Erzählungen fehlt in „Die Geschichte des Machandelbaums“ ein textinterner Adressat, doch durch die Verwendung genretypischer Mittel wird ein impliziter Leser konstruiert, der mit der Märchenform als einer der meist rezipierten Erzählformen des europäischen Raumes und damit einem wesentlichen Bestandteil des geistigen Allgemeingutes vertraut ist.

4. Die wunderbaren Kräfte des Machandelbaums

bearbeitet von E. Scholze-Starke

1. Einleitung

Schon im frühen Kindesalter erfährt man von wundersamen Begebenheiten, in denen Jungen Riesen mit Tücke ausstechen, Mädchen dunklen Türmen entfliehen, Zwerge in Bergwerken arbeiten und Ziegen einen bösen Wolf besiegen. Im Märchen ist alles wunderbar und geheimnisvoll (vgl. Obenauer: 1959, 24), doch die Märchenforschung ist sich einig, dass eine allgemeine Definition kaum möglich ist (vgl. ebd.: 25). Die Geschichten, die die Brüder Grimm niedergeschrieben haben, lassen allerdings einen typischen Stil erkennen, der gekennzeichnet ist von volkstümlichen Wendungen, Wortwiederholungen und Paraphrasen (vgl. Pöge-Alder: 2011, 135). Bertolt Brecht hat diese Elemente im Aufbau der Märchen für seine eigenen Zwecke umfunktioniert. Deutlich wird dies, wenn man seine Adaption „Die Geschichte des Machandelbaums“ von 1923 mit ihrer Märchenvorlage „Von dem Machandelboom“ der Brüder Grimm von 1843¹³ vergleicht.

¹³ Es handelt sich hierbei um die Fassung der 5. Auflage von 1843.

Die vorliegende Analyse stützt sich zunächst auf den Versuch einer Definition des Märchenbegriffes bei den Grimms anhand der typischen Merkmale dieser Gattung. Die Grimm'schen Märchen beginnen zumeist mit den Worten „Es war einmal“. Im Brecht'schen Text wird durch die Parallele des Titels und den Beginn „Es war“ (Brecht: 1923, 3) beim Leser die Vorstellung eines Märchens evoziert. Durch eine Gegenüberstellung von Brechts Bearbeitung mit ihrer Märchenvorlage soll herausgestellt werden, ob der Prosatext diese Leseerwartung erfüllt. Analyseschwerpunkte sind dabei auch die Erzählinstanz sowie der implizite Leser. Ein textinterner Adressat ist in Brechts Machandelbaum Fassung allerdings nicht vorhanden.

Brecht hat sowohl die Struktur als auch die Aussage des Grimm'schen Märchens radikal verändert. Seine Bearbeitung enthält eine Reihe von Irritationsmomenten, welche in den unterschiedlichen Schwerpunkten der Analyse herausgearbeitet werden. Durch diese Irritationsmomente wird mit den Erwartungen des Lesers und der literarischen Tradition gebrochen. Es wird gezeigt, dass die grotesken Elemente, die sowohl die Grimm'sche Vorlage als auch Brechts Umformung enthält, auf unterschiedlichen Ebenen wirksam werden.

2. Merkmale Grimm'scher Märchen

Im Allgemeinen geht mit dem Begriff Märchen eine Assoziation der „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm einher. Auch in der Märchenforschung stehen diese immer wieder im Fokus, da sie „zu den weltweit am weitesten verbreiteten Schriften deutscher Literatur“ (Pöge-Alder: 2011, 122) gehören. „In der Gattungsgeschichte des Märchens markieren die Brüder Grimm eine Zäsur. Sie schaffen einen Idealtypus, den wir heute in Korrektur der Vorstellung, daß es sich dabei um kollektive volkstümliche mündliche Überlieferung handle, [...] die ‚Gattung Grimm‘ nennen.“ (Matuschek: 2014, 13) Aus diesem Grund und weil sich Brecht mit seiner „Geschichte des Machandelbaums“ direkt auf die Vorlage der Grimms stützt, geht die vorliegende Märchendefinition von diesem Idealtypus aus.

Im kollektiven Wissen sind Märchen als spannende Geschichten verankert, die Zauber, Wunder und nicht natürliche Begebenheiten beinhalten. Der Begriff ist eine Verkleinerungsform von ‚mär‘ und leitet sich vom mittelhochdeutschen ‚maere‘ für Kunde, Bericht oder Erzählung ab (vgl. Derungs: 1994, 111). In der Literatur unterscheidet man zwischen Volksmärchen, welche ein kollektives Entstehen voraussetzen und mündlich weitergegeben werden, sowie Kunstmärchen, welche von einem Autor verfasst oder zumindest niedergeschrieben werden.

Ein Märchen ist eindimensional, das heißt, dass „wirkliche und unwirkliche Welt nahtlos ineinander übergehen“ (Hetmann: 1999, 17). Diese Eindimensionalität spiegelt sich sowohl in den einzelnen Figuren wider, denen zumeist das Innenleben fehlt, als auch in der eher knappen Beschreibung der Umwelt. In der Regel stehen im Märchen keine Individuen im Vordergrund, sondern nur Vertreter verschiedener Gruppen, wie der König, der junge Bursche oder das kleine Mädchen, die nur altern, wenn ein Zauber im Spiel ist. Ebenso ist die temporäre und lokale Unbestimmtheit der Handlung typisch. (vgl. Pöge-Alder: 2011, 129)

Märchen enthalten unter anderem volkstümliche Wendungen, drastische und anschauliche Darstellungen und sind mit Wortwiederholungen und Formeln ausgestattet (vgl. ebd.: 135). Ebenso sind im Märchen Paraphrasen vorherrschend.

Die Faszination des Bösen durchzieht die Texte und polarisiert. Figuren sind entweder gut oder schlecht. Auch Situationen sowie Handlungen, die verboten oder geboten sind, tragen zur eindeutigen Unterscheidung bei und führen dazu, dass es im Märchen in der Regel keine Graustufen gibt (vgl. ebd.: 17f). Relevant für den Stil ist außerdem das Wiederkehren von bestimmten Zahlen, insbesondere der drei und der sieben.

3. Zur Umformung des Primärtextes

Traditionell gelten die Kinder- und Hausmärchen als Volksmärchen. Dies ist vor allem bei „Von dem Machandelboom“ der Fall. Nicht nur, dass es in Mundart aufgeschrieben

wurde, sondern vor allem kurze Sätze und Nebensätze, die wie Wortgruppen aneinandergereiht sind¹⁴, implizieren die Vorstellung des mündlichen Erzählens.

3.1. Polarisierung von Gut und Böse

„Von dem Machandelboom“ erzählt von einem Mann und seiner Frau, welche sich ein Kind wünschen. Beim Schälen eines Apfels schneidet sich die Frau in den Finger. Blut tropft in den Schnee und sie erneuert den Wunsch nach einem Kind, was dieses Mal von Erfolg getragen ist. Die Monate vergehen und die Frau wird traurig und krank, nachdem sie Beeren von dem Machandelbaum gegessen hat. Daher bittet sie den Mann darum, dass er sie unter diesem Baum vergraben möge. „Do kreeg se en Kind [...], un as se dat seeg, so freude se sik so, dat se stürw.“ (KHM 47, S. 240) Das Böse trifft von außen in Form der tödlichen Beeren auf die Figuren.

„Die Geschichte des Machandelbaums“ hingegen berichtet von einer guten Frau und einem schlechten Mann, der „log und [sich] betrank und [sie] betrog.“ (Brecht: 1923, 4f) In beiden Fassungen verlieren die Männer ihre Frauen. Brecht spiegelt die Märchenvorlage, doch seine Variante erfährt eine radikale Umkehrung, denn während der Mann bei den Grimms seine Frau verliert, weil sie vor Freude stirbt, läuft sie bei Brecht weg, weil sie das Unglück der Beziehung nicht mehr aushält. Die Irritation geschieht im Grimm Märchen, in welchem eine Figur vor Freude stirbt, als ihr Herzenswunsch erfüllt wird.

Die äußere Grausamkeit, die im Grimm'schen Märchen im Verlauf der Erzählung aufgebaut und gesteigert wird, wird bei Brecht von Anfang an nach innen gekehrt und befindet sich in den Personen selbst. In ihren jeweiligen Wesen sind märchenuntypisch sowohl das Böse als auch das Gute verankert.

Im Grimm'schen Märchen heiratet der Mann erneut und bekommt mit der neuen Frau eine Tochter namens Marleenken. Die neue Frau ist aber böse zu dem erstgeborenen Sohn

¹⁴ „Vör erem Huse wöör en Hof, dorup stünn en Machandelboom, ünner dem stünn de Fru eens im Winter un schelld sik enen Appel [...].“ (KHM 47, S. 239)

und schlägt ihm mit einer List den Kopf ab. Sie setzt diesen wieder auf den Hals, positioniert den Jungen vor der Tür, verbindet die Wunde mit einem weißen Tuch und gibt ihm einen Apfel in die Hand.¹⁵ Als die Tochter nun den Apfel vom Bruder haben möchte, sagt ihr die Mutter, sie möge ihm eine Ohrfeige geben, wenn er nicht reagiert. Als sie dies tut, fällt ihm der Kopf ab. Marleenken beginnt zu weinen und die Mutter hackt den Sohn klein, um ihn zu Suppe zu verarbeiten.¹⁶ In den Märchen der Grimms sind Stiefmütter in der Regel ihrem eigenen Kind gegenüber wohlgesonnen, doch hier täuscht die Mutter ihre eigene Tochter, um ihr die Schuld am Tod des ungeliebten Stiefkindes zuzuschreiben. Die Stiefmutter im Grimm-Märchen wird aufgrund ihrer Handlungen eindeutig böse, wohingegen Brecht seine Figuren von der Erzählinstanz gleich zu Beginn als Gut und Böse beschreiben lässt.

Als der Vater im Grimm'schen Märchen am Abend nach Hause kommt, erklärt die Frau, dass der Sohn ins Land zu den Verwandten seiner Mutter gegangen sei. Der Vater ist sehr traurig darüber, doch isst er beherzt von der ihm sehr gut schmeckenden Suppe. Die Gräueltaten häufen sich in der Bearbeitung der Grimms.¹⁷ Nach dem Essen sammelt Marleenken die Beinchen und Knochen des Bruders auf, um sie in ein weißes Tuch einzuschlagen. Sie weint blutige Tränen und legt das Tuch ins Gras vor den Machandelbaum. Daraufhin „füng de Machandelboom an, sik so bewegen“ (KHM 47, S. 243). Ein Nebel geht von ihm aus, in dem ein Feuer ist und ein Vogel hervorsteigt. Das Tuch ist verschwunden und Marleenken geht fröhlich nach Hause.

Nach der Tötung der bösen Stiefmutter durch den Vogel ganz zum Schluss ersteigen aus dem Baum ein weiteres Mal Nebel, Dampf und Feuer und dann steht der Junge plötzlich wieder lebendig da.¹⁸ Das Märchen von Brecht endet ebenfalls mit dem Fokus auf einem Kind. Hier gebiert aber die Frau, die zu Beginn weggelaufen ist, „in der Fremde ein

¹⁵ Auffällig ist die Verbindung zur leiblichen Mutter, die sich beim Apfel schälen in den Finger schnitt, als sie unter dem Machandelbaum stand und sich ein Kind wünschte.

¹⁶ „Marleenken awerst stünn daarby un weend un weend, un de Tranen füllen all in den Putt [...]“ (KHM 47, S. 242)

¹⁷ „Da wird ein Kind von seiner Stiefmutter auf grausame Weise getötet, zerstückelt und als Speise zubereitet, die dem Vater des Kindes vorgesetzt wird.“ (Belgrader: 1980, 25)

¹⁸ „Un he nöhm synen Vader un Marleenken by der Hand und wören all dre so recht vergnöögt un güngen in dat Huus by Disch un eeten.“ (ebd.: S. 248)

Kind“ (Brecht: 1923, 33). Anders als im Grimm-Märchen ist es kein Wunschkind. Ob der Mann der Vater des Kindes ist oder die Frau inzwischen einen neuen Mann gefunden hat, wird nicht eindeutig dargelegt. Zu Beginn der Erzählung sind die Eigenschaften Gut und Böse von Frau und Mann strikt getrennt, zum Schluss werden sie in dem Kind vereint, was darauf schließen lässt, dass es deren Kind ist. Gestützt wird dies davon, dass das Kind wie die Mutter weinen kann (vgl. ebd.: 8, 34) und damit eine Fähigkeit besitzt, die dem Mann fehlt, der selbst „nicht weinen konnte“ (ebd.: 25f). Dies lässt sich als Metapher für das Verschmelzen der Kategorien Gut und Böse lesen, wodurch Irritation entsteht, da diese Begriffe im Märchen in der Regel klar und getrennt definiert sind.

Im Grimm'schen Märchen sind Gut und Böse vor allem in den Handlungen der Figuren verankert, bis zum Schluss das Gute über das Böse siegt. Dieser Sieg wird allerdings durch die Hinrichtung der Stiefmutter, einen per se böswilligen Akt, erreicht. Hier kommt es zu einer Parallelisierung, denn der Tötung durch die Stiefmutter folgt die Tötung der Stiefmutter selber. Beide Taten werden durch das gemeinsame Essen besiegelt. Warum einer grauenvollen Tat mit einer ebenso grauenvollen geantwortet wird, wird nicht erklärt.

Die verschiedenen Parallelisierungen im Märchen der Grimms akzentuieren die typisierten Gegensätze zwischen Gut und Böse. So handelt die Stiefmutter, die selbst von der Erzählinstanz als „de Böse“ (KHM 47, S. 240) bezeichnet wird, erwartungsgemäß. Die Motivation für die Tötung des Jungen ist nicht klar gekennzeichnet. Dies entspricht der nicht psychologischen Perspektive der Grimm'schen Märchen. Vermutlich ist die Stiefmutter „eifersüchtig auf den Sohn, der ein Bindeglied des Vaters [...] mit der ‚Andern‘“ (Belgrader : 1980, 23) darstellt und dem Vater wird dieses letzte verbliebene Bindeglied als Speise geopfert (vgl. ebd.: 34). Zwar ist auch der Baum noch ein Bindeglied zu der ersten Ehefrau, was verstärkt wird, da auch die Knochen des gemeinsamen Kindes unter diesem Baum vergraben werden, doch gibt es keine irdische Verbindung mehr zwischen Vater und erster Frau. Bei Brecht wiederum existieren sowohl der Baum als auch die Frau selbst als Verbindung. Sie ist zwar nicht mehr mit dem Mann zusammen, doch leben sie noch immer beide in derselben Welt, sodass eine Verbindung bestehen

bleibt. Das wird durch die Geburt des vermeintlich gemeinsamen Kindes, welches die Charakterzüge der Eltern in sich bündelt, am Ende der Erzählung verstärkt.

Wo bei „Von dem Machandelboom“ durch die Vereinigung von Vater, Tochter und Sohn ein absolut gutes Ende den Abschluss des Märchens bildet, wird dieses bei der „Geschichte des Machandelbaums“ zu einem relativen. Brecht geht sogar noch einen Schritt weiter, denn es kommt, anders als bei den Grimms, zu keiner Beruhigung. Die Erzählung endet sachlich mit den Worten „Das ist die Geschichte vom Machandelbaum“ (Brecht: 1923, 36), als würde dies eine Begründung für die Geschehnisse abgeben. Doch die Ereignisse in der Welt bei Brecht werden nicht erklärt. Die Tatsache, dass nicht eindeutig beschrieben wird, ob der Mann der Vater des Kindes ist, unterstützt die Leerstelle, die am Ende der Erzählung bleibt.

3.2. Der Machandelbaum und seine Kräfte

Sowohl bei der Fassung der Grimms auch als auch bei der von Brecht ist die Frau am Ende der Einleitung nicht mehr im Leben des Mannes. Beide Frauen suchen Schutz bei dem Machandelbaum. Auffällig ist, dass bei Brecht Tränen (Brecht: 1923, 7) anstatt Blut (KHM 47, S. 240) auf den Baum tropfen.

Nachdem die Schwester die Knochen ihres Bruders unter dem Machandelbaum vergraben hat, bewegt sich dieser. Dabei kommt es auch zu einer Wiedervereinigung von Mutter und Sohn, da sie ebenfalls an dieser Stelle begraben liegt. Das Bewegen des Baumes fügt sich passend in die Geschehnisse der Welt des Märchens ein.

Auch bei Brecht beginnt der Machandelbaum sich zu bewegen, nachdem sich der Mann an ihn wendet. Während bei den Grimms ein Vogel aus dem Machandelbaum hervorsteigt, der „die Seele des ermordeten kleinen Jungen [darstellt], dessen Mutter unter dem Baum begraben liegt“ (Just: 1998, 108), kann der Baum bei Brecht dem Mann nicht helfen (vgl. Brecht: 1923, 24). Die Erwartung des Mannes, von dem Baum Hilfe zu erhalten, kann in Gefilden dieser Welt nicht erfüllt werden.

Das Wunderbare im Märchen der Grimms ist etwas Selbstverständliches, wohingegen in der natürlichen Welt von Brecht ein unnatürliches Ereignis stattfindet, welchem keine Erklärung folgt. Das Geheimnisvolle hat im Grimm'schen Märchen seinen rechtmäßigen Ort, da es ein für Märchen typisches Element darstellt. Wieso aber im Märchen von Brecht plötzlich wunderbare Geschehnisse eintreten, bleibt offen, da die Erzählinstanz abgesehen von der bloßen Benennung nicht weiter darauf eingeht.

In der Märchenerzählung von Brecht kommt der Himmel dem Mann zur Hilfe, der an seiner statt zu regnen beginnt (vgl. ebd.: 26). Durch die Personifizierung wird Irritation hervorgerufen. In der realitätsnahen Welt, in welcher die Erzählung angesiedelt ist, fällt der Regen unabhängig von der Trauer des Mannes. Bei den Grimms wiederum ist es Marleenken, welche im Verlauf des Märchens ständig weint. Somit tritt im Text von Brecht das Unnatürliche hervor und im Märchen der Brüder Grimm kommt das Natürliche zum Vorschein.

Das Verschwimmen von wunderbaren und natürlichen Elementen bei Brecht irritiert: Die Welt der „Geschichte des Machandelbaums“ ist eine realistische, aber mit dem Regen vollzieht sich ein Umbruch, der nicht mehr hineinzupassen scheint. Das Gefilde wird so instabil, wie es die Beziehung zwischen Mann und Frau zu Beginn der Erzählung war. Diese Instabilität ist der Welt inhärent. Dass der Regen durch den Mann hindurch geht (vgl. ebd. 29) und den Baum blühen lässt, der gleichzeitig aber noch immer dürr ist (vgl. ebd.: 31f), widerspricht dem realistischen Anfang der Erzählung. Dies nimmt bis zum Ende weiter zu, doch fehlt ihm die Erläuterung.

Die Handlung im Märchen der Grimms bleibt der Märchenwelt verortet. Dabei spielt der Baum eine bedeutende Rolle, weil er die Zwischenstufe bei der Verwandlung des getöteten Jungen darstellt (vgl. Belgrader: 1980, 36). Der aus dem Baum entstiegene Vogel fliegt zu drei verschiedenen Orten und singt ein Lied über die Mutter, die ihn schlachtete, den Vater, der ihn aß, und die Schwester, die seine Gebeine begrub. Mit seinem Lied deckt er den Mord auf. Schließlich setzt er sich auf den Machandelbaum, belohnt die, die ihm wohlgesonnen sind, und wirft der Stiefmutter einen Mühlstein auf den Kopf, sodass

sie stirbt. Der Machandelbaum dient als Lebensquelle für den getöteten Jungen und hilft ihm dabei, seinen Tod zu rächen.

Der Baum bei Brecht blüht zum Schluss zwar doch noch auf, ist aber noch immer dürr (vgl. Brecht: 1923, 31f). Die Begründung wird durch die Konjunktion „denn“ (ebd.: 33) angegeben: Die Frau bekommt ein Kind, aber sie kehrt nicht zum Mann zurück. Anders als bei den Grimms kommt es zu keiner (Wieder)vereinigung von Vater und Kind. Auch gibt es keinen kausalen Zusammenhang zwischen dem Dürrebleiben des Baumes und der Geburt. Es ist ein weiteres wunderbares Element in der sonst realitätsnahen Welt, welches das Unwohlsein, das die Erzählung vermittelt, steigert.

Das Wunderbare ist ein typisches Stilmittel der Grimm'schen Märchen. Die Menschen brauchen Wunder und erhalten sie, ohne dass sie zwangsläufig an deren Existenz glauben müssen. Brecht hingegen lässt das Wunderbare ins Leere laufen. Der Machandelbaum bringt dem Mann und seiner Frau ein Kind. Da sie aber am Ende nicht mehr zusammenleben, kann nicht zweifelsfrei gesagt werden, dass der Mann der Vater ist beziehungsweise ob er überhaupt von der Geburt weiß. Somit fehlt diesem Ereignis die Relevanz. Es dient der Irritation des Lesers, der mit der Frage zurückbleibt, warum in der Erzählung wunderbare Elemente auftreten, weil diese keine Wirkung auf die Figuren und die Geschehnisse haben.

3.3. Gestaltung der Figuren

Die Brecht'sche Erzählung beginnt mit der Beschreibung: „Es war ein Mann, der hatte eine Frau.“ (Brecht: 1923, 3) Mit dieser Einleitung ist sie dem Anfang der Grimm'schen Vorlage entlehnt.¹⁹ Über den jeweiligen Charakter der Figuren wird keine Aussage getroffen. Zunächst werden das Unglück beider in dem vorerst unerfüllten Kinderwunsch und das Schicksal des Mannes im Sterben der Frau dargestellt. Die Frau

¹⁹ „Dat is nu all lang heer, [...] do wöör dar en ryk Mann, de hadd ene schöne frame Fru.“ (KHM 47, S. 239)

wiederum ist ein so positiver Mensch, dass sie vor Freude über das neue Leben, das sie geschaffen hat, stirbt.

Nach dem Sterben der Frau weint der Mann der Grimms unter dem Machandelbaum. Auch der Mann bei Brecht wendet sich an den Machandelbaum, weil er ihn liebt (vgl. ebd.: 9), doch jener beginnt zu welken. Der Mann spielt ihm Musik vor und betrinkt sich vor Kummer, aber „der Baum war am Verderben“ (ebd.: 20). Als der Mann den Baum schließlich zum Aufhören auffordert, raschelt dieser mit den Blättern, was auf zwei Ebenen zur Leserirritation führt: Zum einen wirkt diese Reaktion des Baumes wie ein Kopfschütteln oder Schulterzucken und ist durch die Personifizierung irritierend. Es wird damit außerdem ein Missverständnis erschaffen, da dieses wunderbare Element keine weitere Bedeutung für die Geschichte hat. Zum anderen ist irritierend, dass der implizite Leser das Rascheln als etwas Wunderbares lesen soll, während es ganz natürlich ist, dass die Blätter der Bäume durch den Wind Geräusche erzeugen.

Die Frau im Brecht'schen Märchen weint auf den Machandelbaum, wenn der Mann schlecht zu ihr ist (vgl. ebd.: 6f), wobei er sie beobachtet. Doch anstatt etwas an seinem Verhalten zu ändern, liebt er lediglich den Baum und dann läuft die Frau weg. Das Verhalten des Mannes ist irritierend, weil er seine Frau schlecht behandelt, dem Baum gegenüber aber eine starke, positive Emotion wie Liebe empfindet. In Handlungen wie dem Vorspielen von Musik (vgl. ebd.: 15ff) wird der Baum vermenschlicht.

Die Figuren bei „Von dem Machandelboom“ sind typisiert. Das Alter der einzelnen Charaktere findet keine Erwähnung und lediglich über deren Handlungen erfährt man, ob sie der Kategorie Gut oder Böse angehören. Einzig Marleenken fällt aus dem Spektrum heraus, weil sie einen Vornamen trägt. Doch dieser Name ist wie andere Märchennamen allgemeingültig.

Mit der Unbestimmtheit von Zeit und Raum hat sich Brecht bei „Die Geschichte des Machandelbaums“ an die Märchenvorlage gehalten. Zugleich hat er den Figuren keine Namen gegeben. Anders als die Grimms hat er in ihnen aber charakterliche Eigenschaften verankert, die märchenuntypische psychologische Tiefe verleihen.

Brecht lässt das Handeln des Mannes durch die Erzählinstanz beschreiben, beispielsweise wie er sich „im Schmutz [wälzte] und log und [sich] betrank“ (ebd.: 4f) Ebenso wird der Mann durch das Musizieren am Klavier (vgl. ebd.: 15) und seine Schlaflosigkeit (vgl. ebd.: 19) in seiner Trauer beschrieben, die nach der Trennung von der Frau sein Leben bestimmt. Die Figuren haben ein Innenleben, welches Einfluss auf ihre Handlungen nimmt. Im Märchen der Grimms gibt es diesbezüglich keine Verbindung.

3.4. Systematischer Umgang mit der Märchenstruktur

Beide Texte beginnen mit den für Märchen typischen Floskeln. Bei den Grimms heißt es „Dat is nu all lang heer“ (KHM 47, S. 239), während Brechts Erzählung mit den Worten „Es war ein Mann“ (Brecht: 1923, 3) anfängt. Auch dies ist ein typischer Einstieg in ein Märchen, welcher allerdings gleich den Fokus auf den Mann richtet.

In beiden Erzählungen wird die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau dargestellt, doch das Grimm'sche Märchen beschreibt, dass sie „sik beyde sehr leef“ (KHM 47, S. 239) haben. Darin besteht der Unterschied zum Märchen Brechts, in welchem bereits der zweite Satz vom Lügen und Fremdgehen des Mannes (Brecht: 1923, 4 f) berichtet.

Das Märchen der Grimms ist in der wunderbaren Welt angesiedelt und bewegt sich komplett in dieser für das Märchen selbstverständlichen Welt. „Die Geschichte des Machandelbaums“ wiederum erhebt einen Anspruch auf ein reales, diesseitiges Universum. Damit bewegt sich Brecht außerhalb des gewöhnlichen Märchenspektrums. Gleichzeitig bricht er den erschaffenen Erzählkosmos mit Elementen des Wunderbaren auf, welche eigentlich nicht hineinpassen. Damit stehen die erklärbare und die nicht erklärbare Welt in Widerspruch. Selbstverständlichkeit und Erklärungsbedürftigkeit des Wunderbaren stehen bei Brecht unmittelbar nebeneinander.

Beide Erzählungen bedienen ein typisches Muster, indem sie Schauplatz und Zeit unbestimmt lassen. Dem Helden wird eine Aufgabe gestellt, die er im Verlauf der Erzählung zu bewältigen hat. Bei Brecht stellt sich die grundsätzliche Frage, was die Aufgabe des Mannes ist, da er einfach nur in seinem Haus sitzt und die Trennung der

Frau nicht verkraften kann. Auch durch den Baum kann ihm nicht geholfen werden. Dank Marleenken, der Heldin des Grimm'schen Märchens, wird die Tötung des Sohnes gerächt, womit es ihr gelingt, die gestellte Aufgabe zu meistern. Zumeist weist der Held im typischen Märchen eine Schwäche auf, welche ihn entweder an der Erfüllung der Aufgabe hindert oder aber das Problem überhaupt erst provoziert. Dies ist im Text von Brecht der Fall. Die Aufgabe des Mannes ist zwar nicht klar gegeben, doch sein von der Erzählinstanz als schlecht beschriebener Charakter ist ein Teil des Problems, mit dem er konfrontiert wird. Er schafft es aber nicht, daraus auszubrechen und ein gutes Ende herbeizuführen, was untypisch für einen Märchenhelden ist.

Der Gesang des Vogels wirkt wie eine magische Zauberformel, mit deren Hilfe er die Gegenstände erhält, mit denen er zum Schluss seinen Vater und seine Schwester erfreuen und die böse Stiefmutter töten kann. Da er insgesamt drei Gegenstände erhält, ist in diesen schon das gebräuchliche Merkmal bestimmter Zahlen verankert. Brecht verzichtet vollständig auf Zahlenmagie. Während in Märchen Regeln und Gegebenheiten ohne Hinterfragung funktionieren, sieht man sich bei Brecht mit der Frage konfrontiert, ob und wo Magie in Märchen überhaupt funktioniert.

Darüber hinaus verzichtet Brecht auf die typische Erzählweise der Märchen, die sich durch die Erzählung der Grimms zieht, wie auf die Verwendung volkstümlicher Redensarten und Paraphrasen.

Typisch für ein Märchen endet „Von dem Machandelboom“ glücklich. „Die Geschichte des Machandelbaums“ endet allerdings weder glücklich noch unglücklich. Der Leser bleibt zurück und fragt sich, warum überhaupt etwas passiert ist. Es kommt zu keiner Auflösung.

4. Resümee

Den Ausgangspunkt vorliegender Analyse bildet die Annahme, dass Bertolt Brecht die Struktur und die Aussage des Märchens „Von dem Machandelboom“ der Brüder Grimm mit Hilfe von Irritationsmomenten radikal veränderte, sodass seine Umformung „Die

Geschichte des Machandelbaums“ als eine erzählerische Selbstreflexion der Gattung zu verstehen ist.

Brecht hat die wichtigsten Motive der Märchenvorlage – das heißt die Tötung des Kindes durch die Mutter, den Verzehr und das Vergraben der Knochen unter dem Baum – in seiner Bearbeitung nicht mit aufgegriffen. Diese sind nicht zwangsläufig nötig, da sich durch die Verknüpfung von Vater, Mutter, Kind und Baum aus seiner Erzählung die Verbindung zum Primärtext herleiten lässt. Dennoch fehlen dem Text von Brecht ein großer Teil der typischen Merkmale von Märchen, was sich insbesondere auf die Polarisierung von Gut und Böse sowie die Umkehrung der märchenhaften, wunderbaren Welt zu einer natürlichen bezieht. Vor allem aber ist es das Wunderbare, das in Brechts Erzählung zwar Erwähnung findet, aber keine Rolle für die handelnden Figuren spielt. Dieses Element ist vorhanden, ohne genutzt zu werden, was beim Leser zu einer Irritation führt.

Zudem ist irritierend, dass Brecht eine Erzählinstanz einführt, welche die beiden Figuren ihrem Charakter nach und die Handlungen des Mannes an sich beschreibt. Das vorhandene Innenleben hilft ihnen aber nicht dabei, zu reflektieren und etwas an der Situation zu ändern.

Gemein ist den beiden Fassungen des Machandelbaums, dass der Mann seine Frau verliert – bei den Grimms dadurch, dass sie stirbt und bei Brecht, weil sie den Mann verlässt. In Grimms Märchen bekommt die Frau ein Kind, bevor sie stirbt, doch auch der Junge stirbt später, bevor er aus dem Baum neu ersteigt. In Brechts Märchen bekommt die Frau das Kind, nachdem sie weggelaufen ist, welches die guten Eigenschaften der Mutter und die schlechten des Vaters in sich trägt.

Im Grimm-Märchen ist die Mündlichkeit deutlich vorhanden und dadurch, dass es in Mundart aufgeschrieben wurde, verstärkt sich dieser Eindruck.²⁰ Brecht aber hat diese

²⁰ „Un as se uut de Döhr köhm, bratsch! smeeht ehr de Vagel den Mählensteen up den Kopp, dat se ganß tomatscht wurr.“ (KHM 47, 248)

Eigenschaft aus seiner Version völlig herausgenommen. Lediglich im Substantiv „Machandel“ bleibt die Volkstümlichkeit vorhanden.

Diese Unterschiede zeigen deutlich, dass Brecht das Grimm'sche Märchen radikal umgeformt und sich damit den Stoff gefügig gemacht hat. Das Geheimnisvolle ist bei ihm erklärbar und das Wunderbare wird zum Natürlichen. Den Bruch führt Brecht dadurch herbei, dass der Machandelbaum bei ihm vermenschlicht wird, während er bei den Grimms verzaubert und übernatürlich ist. Diese Vermenschlichung führt in „Die Geschichte des Machandelbaums“ nicht zu einem positiven Ausgang der Erzählung, sodass es zu keiner für Märchen typischen Auflösung kommt.

Das Wunderbare wird bei den Grimms märchentypisch eingesetzt: Die Figuren brauchen es zur Lösung der Aufgabe. Die Glaubhaftigkeit des Wunderbaren wird gar nicht in Frage gestellt. Brecht lässt das Wunder ins Leere laufen, denn für die Figuren in seinem Text ist es irrelevant, ob ihnen etwas Wunderbares wiederfährt, da dieses Element keine Auswirkung auf ihr Leben hat. Der Machandelbaum bringt dem Mann und seiner Frau ein Kind, aber sie leben nicht mehr zusammen, was diesem wunderbaren Ereignis die Relevanz nimmt und irritiert.

Vermutlich dient der Einstieg in den Text²¹ ebenfalls zur Beunruhigung des Lesers, da somit ein typischer Märchenanfang gegeben wird. Die klassische Form dieser Gattung, die in der Vorlage „Von dem Machandelbaum“ durch die Brüder Grimm gegeben wird, hält Brecht nicht ein. Vor allem hebt seine Erzählung die Polarisierung von Gut und Böse auf.

Brecht greift mit seiner „Geschichte des Machandelbaums“ den Kern des Grimm'schen Märchens „Von dem Machandelboom“ auf. Doch durch seine Dekonstruktion der alten Form funktioniert die Geschichte nicht mehr. Seine Erzählung enthält zwar wie ihre Vorlage wunderbare Elemente, doch die Erzählinstanz bleibt ebenso hilflos zurück wie der Leser und die Figuren selbst.

²¹ „Es war ein Mann“ (Brecht: 1923, 3)

Anders als bei „Die Geschichte des Machandelbaums“ liegen Brechts Mythenerzählungen gesammelt im Zyklus „Zweifel am Mythos“ (1933) antike Mythen sowie zahlreiche Bearbeitungen derer zu Grunde. Dazu nimmt die Erzählung eine Sonderstellung bezüglich ihrer zwei Bearbeitungsformen an, die Brechts herausragendes Interesse an diesem Stoff bezeichnen. Mithilfe einer Durchrationalisierung enttarnt Brecht die Form des Mythos und entfernt ihn auf diese Weise von seiner künstlichen Verwendung.

5. Zweifel am Mythos

bearbeitet von L. M. Juchert

„Er [der Mythos] hat sein eigenes Verfahren, einen gerichteten Prozeß erkennen zu lassen, indem er zwischen Nacht und Chaos des Anfangs und einer unbestimmt gelassenen Gegenwart von Raumgewinn, von der Veränderung der Gestalten zum Menschlichen hin erzählt.“ (Blumenberg: 1996, 127)

1. Einleitung

Im Grimm'schen Wörterbuch bezeichnet der Mythos eine überlieferte Rede oder Erzählung, die keiner Beglaubigung bedarf. Des Weiteren repräsentiert der Mythos eine primitiv gestaltete totalisierende Weltanschauung, die sich an der unantastbaren „Lebens- und Naturauffassung“ der dargestellten Götter- und Menschenwelt offenbart (vgl. Jolles: 1968, 91f; vgl. Blumenberg: 1996, 38f).

In Bertolt Brechts Prosakomplex „Zweifel am Mythos“ wird der Mythos nicht aufgrund seiner Bedeutung thematisiert, sondern aufgrund seiner Funktionalität.²² Dies geschieht mithilfe eines für das Genre untypischen Ich-Erzählers²³, der ein isoliertes Segment des

²² In Brechts Nachlass gefundenen Notizen wird darauf verwiesen, dass Brecht noch weitere Mythenkorrekturen geplant hatte und diese „Mythen für den intimen Gebrauch“ mit Figurennamen und dem Korrekturbedarf auflistet, u.a. Odysseus, Baal, Kolumbus, Hamlet - Abenteuer. Vgl. Brecht, Bertolt (1933): Zweifel am Mythos. Oedipus. In: GBA; Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin u.a., S. 663.

²³ Die Erzählinstanz im Mythos schafft eine Distanz, wodurch sich auf die wesentlichen Handlungsschwerpunkte eines Epos, wie der Kampf, beschränkt wird. Vgl. Lukács: 1994, 56.

Mythos konsequent (durch)rationalisiert (vgl. Brecht/Wagner/Knopf: 2002, 186). Hierbei ließ sich Brecht von Franz Kafkas 1917 erschienener Mythenkorrektur „Das Schweigen der Sirenen“ inspirieren, die er 1931 von Walter Benjamin zu lesen bekam. 1933 sind seine drei voneinander unabhängigen Mythen-Erzählungen „Odysseus und die Sirenen“, „Kandaules“ und „Oedipus“ in unterschiedlichen Bearbeitungsformen²⁴ im dänischen Exil²⁵ entstanden. Wie schon zuvor Kafka thematisiert auch Brecht die Rolle und die Leistung von Kunst in einem totalisierenden System, jedoch wählen beide dabei eine jeweils andere Verfahrensweise.

Ziel dieses Beitrags ist es, den Untersuchungshorizont auf Brechts Konzept der Durch-Rationalisierung des Mythos zu richten. Ausgehend von der These, dass Brecht sich sowohl den antiken Stoff mittels grotesker Elemente gefügig macht, als auch mit den gattungsspezifischen Elementen des Mythos experimentiert, werden die beiden Erzählungen „Odysseus und die Sirenen“ und „Oedipus“ betrachtet. Ergänzend dazu wird das Augenmerk insbesondere auf die erzählerische und sprachliche Gestaltung der beiden Texte gelegt (Knopf: 2002, 186). An dieser Stelle wird die „Kandaules“-Erzählung ausgespart, da sie hinsichtlich ihrer Bekanntheit sowie Thematik für die folgenden Analyseschwerpunkte weniger einschlägig ist.

Darüber hinaus werden nicht nur das Verhältnis beider Mythentexte zueinander und zu ihrer literarischen Tradition betrachtet, sondern auch die darin auftretenden Besonderheiten miteinander in Relation gesetzt. Ferner werden die Bausteine der Erzählungen in ihrer Beschaffenheit, Funktions- und Verfahrensweise näher untersucht, um zu klären, was mit dem Mythos als formale sowie inhaltliche Kohärenz geschieht. Hierzu wird insbesondere Jan Knopfs Aussage über Brechts Erzählstil herangezogen, denn „Er [Brecht] bleibt [...] auf Distanz, die aber jetzt nicht der Abgrenzung oder der ironisch-sarkastischen Brechung gilt, sondern der Erkundung der ‚Gegenstände‘ - das

²⁴ Im März/April 1933 entstand die Urform „Zweifel am Mythos“, die 1954 – vermutlich im amerikanischen Exil – überarbeitet (Ergänzung des Titels „Berichtigungen alter Mythen“) und korrigiert wurde (überwiegend Inkonsistenzen bei der Interpunktion). Vgl. Brecht, Bertolt (1933): Zweifel am Mythos. Oedipus. In: GBA; Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin u.a., S. 662-665.

²⁵ Nach dem Reichstagsbrand verließ Brecht am 28.02.1933 Deutschland, um bis zum 22.04.1939 in Dänemark Zuflucht zu suchen vgl. Müller: 2009, S. 21; vgl. Knopf: 2002, 182.

heißt in erster Linie der Erkundung menschlichen Verhaltens innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Konstellationen und Umstände“ (Knopf: 2002, 186).

Dies führt zur signifikanten Fragestellung: Wie wird der antike Mythos in seiner totalisierenden Weltanschauung inszeniert und letztlich überführt? Daraus gilt es abzuleiten, welche Konsequenzen diese Verfahrensweise mit dem Text hat und wie sich diese experimentelle Gattungsüberschreitung mit Brechts Theorie des Epischen Theaters verbinden lässt?

2. Odysseus und die Sirenen

2.1 Thematische Einführung

Der Prosazyklus „Zweifel am Mythos“ beginnt mit der Erzählung „Odysseus und die Sirenen“, in dem Brecht, in Anlehnung an Homers heroischen Epos die „Odyssee“²⁶, einen Handlungsschwerpunkt des XII. Gesangs²⁷ aufgreift. Dieser Bezug wird insbesondere durch den Titel „Odysseus und die Sirenen“ verdeutlicht. Jedoch beinhaltet diese Erzählung weder eine Versform noch findet sich die für das Epos typische geschlossene Werktotalität. Die Erzählung Brechts setzt ein, „[...] als er [Odysseus] sich der Insel der Sirenen näherte [...]“ (Brecht/Hecht 1933: 338) und endet nach 25 Zeilen mit dem sich am Mast windenden Odysseus. Dementsprechend wurde dieser Handlungsschwerpunkt wie in einer Versuchsanordnung isoliert und durch einen für eine Mythenerzählung untypischen Erzähler präpariert.

2.2 Erzählstrategie

Wenn Brechts Mythenerzählung auf der Erzählebene betrachtet wird, fällt auf, dass die Metadiegeese nur thematisch in Bezug zu einem Teil der Diegeese „Odyssee“ steht. Indem das Aufeinandertreffen von Odysseus und den Sirenen durch Brechts auktorialen

²⁶ Das Zeugnis stammt aus der griechischen und abendländischen Literatur, das dem im 8. Jh. geborenen Homer zugeschrieben wurde.

²⁷ Der IX. - XII. Gesang, der insgesamt 24 Gesänge, konstituieren das Herzstück des Epos.

Erzähler referiert wird, unterliegt dieser Erzählabschnitt einer Selektion, deren Konsequenz es ist, von der Erzählinstanz als unnötig angesehene Inhalte herauszufiltern. Infolgedessen handelt es sich um eine heterodiegetische Erzählung, die durch diesen Filterungsprozess auf den Referenztext weder zeitlich noch räumlich angewiesen ist.

Grammatisch-syntaktisch als auch thematisch lässt sich die Mythen-erzählung „Odysseus und die Sirenen“ in verschiedene Abschnitte segmentieren. Abschnitt 1 (Zeilen 5-12) umfasst zwei parataktische Sätze, in denen kurz und knapp die Szenerie beschrieben wird, in der Odysseus auf die Sirenen trifft. Durch die Verwendung des Konjunktiv I wird die Frequenz in Form von repetitivem Erzählen ersichtlich, indem die Ausgangssituation des isolierten Handlungsschwerpunktes dem impliziten Leser gerafft dargestellt wird. Dagegen muss die antizipierte Leserinstanz über ein überdurchschnittliches kulturelles Wissen im Umgang mit dem Mythos der „Odyssee“ verfügen. So dient der textinterne Adressat der Erzählinstanz als Veranschaulichungsobjekt, um seine Argumente zu untermauern und dem impliziten Leser empirisch zugänglich zu machen, indem der Sachverhalt vergegenwärtigt und somit reflektiert betrachtet werden kann.

Weiterhin wird mit dem Tempuswechsel zum Präteritum und dem Modus Konjunktiv II in Abschnitt 2 (Zeilen 12-14) die hypothetische Annahme des Erzählers untermalt. Aus dem wiedergegebenen gerafften Ablauf des Ereignisses schließt dieser empirisch, es müsse sich um „Verabredung und Voraussage“ (Zeile 12) handeln. Hierbei wird ein sprachlicher Akt angedeutet, der die hypothetische Annahme des Erzählers beweisen könnte. Verdeutlicht wird dies sprachlich infolge der Verwendung des Modus Konjunktiv II, der eine irrealen Wunschvorstellung ausdrückt. Da ein vergleichbares sprachliches Abkommen weder überliefert wurde noch sich belegen lässt, erscheint dies unwahrscheinlich, kann aber andererseits auch nicht zweifelsfrei widerlegt werden. Bereits in Zeile 9 wurde vom Erzähler das Vorbeirudern in Hörweite der Insel der Sirenen als Akt beschrieben, welcher vollzogen wurde „[...] wie es ausgemacht war [...]“ (Brecht/GBA: 1933, 338). Hieraus schlussfolgert der Erzähler: „Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List“ (Brecht/GBA: 1933, 338). Dies zeigt, dass sich der Erzähler keineswegs neutral verhält, sondern offenbart durch einen

Bewusstseinsbericht seine vom Mythos abweichenden Gedanken. Diese beziehen sich auf die in der Mythen erzählung dargestellten totalisierenden Welt sowie Odysseus als Figur in ihr. Somit grenzt sich der Erzähler in seinem Kenntnisstand deutlich „vom ganzen Altertum“ (Zeile 14) ab, sowohl zeitlich, räumlich als auch in seinem Verständnis von Natur und Mensch (vgl. Brecht/GBA: 1933, 338).

In Abschnitt 3 (Zeilen 15-20) leitet die Erzählinstanz in irritierender Weise zu einer kritisch-skeptischen Frage im Futur II über: „Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen?“ (Brecht/GBA: 1933, 338) über. Diese bis dato aufgestellten Prämissen spitzen sich weiter durch die Vermutung der Erzählinstanz im Futur II zu, womit der Erzähler sich als moderner Kritiker zu erkennen gibt, da er mit dem Mythos und seinem Wahrheitsanspruch bricht. Erstmals offenbart sich dieser ironische Bruch, als der Ich-Erzähler in Erscheinung tritt und auf der Adressatenebene irritiert, indem er seine Bedenken auf einer textinternen Adressatenebene mitteilt. Eben diese persönliche Beziehungsebene wird durch die Vergegenwärtigung seiner empirischen Analyse der Handlung des Mythos, beispielsweise durch den im Präsens gehaltenen Beginn eines inneren Monologes, verstärkt: „Ich sage mir nämlich so“ (Brecht/Hecht: 1933, 338). Indem die Erzählinstanz den textinternen Adressaten selbst hergeleitete Erklärungen anbietet, ergänzt er die Lücken mit empirischen Argumentationsmöglichkeiten, die durch Unklarheiten in der Logik entstehen, welche im Handlungsverlauf des Mythos aufkommen.

Außerdem spricht die Erzählinstanz einen impliziten Leser an, der über ein Wissen im Umgang mit Mythen und deren Rezeption verfügt, welches über das des Adressaten hinausgeht.

Schrittweise veranschaulicht der Ich-Erzähler seine Einwände, indem er zunächst den antizipierten Leser verunsichert. Zuerst äußert der Erzähler seine Bedenken dem Leser gegenüber mithilfe einer rhetorischen Frage, die er mit „alles gut“ beschwichtigt und somit eine zusätzliche Verunsicherung auf der Adressatenebene verursacht. Dann wird die Beschwichtigung mit einem ‚Aber‘ auf die drei kritischen Fragen überleitet: „[W]er

- außer Odysseus - sagt, daß die Sirenen wirklich sangen? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst?“ (Brecht/GBA: 1933, 338). Deduktiv lenken die Fragen zur Schwachstelle des Mythos über, ohne diese explizit zu benennen, wobei Odysseus als einzige Quelle in seiner Zuverlässigkeit, betreffend seiner Wahrheitstreue, angezweifelt wird (verdeutlicht durch die beiderseitig gesetzten Bindestriche).

Des Weiteren wird das Motiv der Sirenen sowie das Wesen der Kunst kritisch hinterfragt, das bei offensichtlicher „Bewegungsfreiheit“ Odysseus‘ und seiner Gefährten „verschwendet“ ist (vgl. Brecht/GBA: 1933, 338). Ferner wird auf den Umgang mit Kunst in einem totalisierenden Weltgefüge und dessen Konsequenz für das Wesen der Kunst verwiesen. Hierbei verkörpern die Sirenen mit ihrem Gesang die Kunst. Dadurch wird eine Kausalkette erzeugt, die darauf aufbaut, dass Menschen ohne Bewegungsfreiheit, festgebunden in einem totalisierenden System, nicht zur Aufnahme und Rezeption von Kunst taugen - an ihnen wird Kunst „verschwendet“ (Zeile 19). Demzufolge ist eine der Prämissen für das Wesen der Kunst, bewegungsfrei zu sein, um sich dem „machtvollen und gewandten“ (Zeile 18) Potential der Kunst stellen zu können (vgl. Brecht/GBA: 1933, 338). Kunst muss in Bewegung sein, sich selbst und die mit ihr in Berührung kommenden Menschen bewegen, denn die in ihr transportierten Ideen müssen unbegrenzt zirkulieren können, um sich vollends entfalten zu können. Infolge der schrittweisen Rationalisierung des Ablaufs der Ereignisse, wie er im Mythos geschildert wird, erweisen sich die Unantastbarkeit sowie die Unbefragbarkeit²⁸ der Mythen als hinfällig. Letztlich verhindern die Fragen, dass die antizipierten Leser die geschilderten Abläufe nachvollziehen können, da sie weder logisch noch empirisch überzeugend sind und eine Stellungnahme verlangen.

Eben diesen Umstand nutzt der Erzähler in Abschnitt 4 (Zeilen 20-25), um eine gewünschte, aber irrealer Auslegung im Präsens und Modus Konjunktiv II anzubieten:

²⁸ „Mythen antworten nicht auf Fragen, sie machen unbefragbar“ (Blumenberg: 1996, 142).

„[d]a möchte ich eher annehmen [...] unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzter genierte!“ (Brecht/GBA: 1933, 338). Die Kunst hat keine Wirkung auf den gefesselten Odysseus und er schämte sich, dies vor den „tauben Knechten“ (Zeile 10) beziehungsweise „Ruderern“ (Zeile 21) zu offenbaren. Insofern sind die obligatorischen „Windungen“ (Zeile 24) als eine Art übertrieben drehende Bewegung zu verstehen, die einen körperlichen Widerstand darstellen soll. Durch den in Klammern gesetzten Nachweis, dass es Zeugen gibt, ist der antizipierte Leser mehr verwundert, anstatt diesen Verweis als vertrauliche Quelle annehmen zu können (vgl. Brecht/GBA: 1933, 338). Zudem entlarvt der Ich-Erzähler Satz für Satz Odysseus' vorgetäushtes Entsagen der Kunst, das den Auslegungen des Erzählers zufolge für die „Knechte“ (Zeile 10) inszeniert und aufgeführt wird. Denn Odysseus braucht sich der Kunst nicht zu entsagen, denn sie hat auf den „angebundenen Mann“ keine Wirkung (vgl. Brecht/GBA: 1933, 338).

Es offenbart sich die Gefahr einer intellektuellen und kulturellen Infiltrierung, um Kunst sowie Kunstaufnahme zu boykottieren und für persönliche Zwecke zu instrumentalisieren. Mit der realitätsnahen Erklärung des Erzählers werden die aufkommenden Fragen nach Ablauf, Motivik und Glaubwürdigkeit beantwortet und für den impliziten Leser nachvollziehbar erläutert. Dementsprechend wird der Mythos als „geschlossene Form“²⁹ aufgebrochen, in seinem Wahrheitsanspruch entkräftet und kann beliebig bearbeitet werden.

2.3 Sprachgebrauch

Die verwendete Lexik unterstützt in ihrer pragmatischen Ausrichtung die Rationalisierung des Mythos, denn es wird auf ausschmückende Formulierungen verzichtet und überwiegend Alltagssprache verwendet. Dementsprechend gebraucht der Erzähler einen einfachen und umgangssprachlichen Duktus, indem er die geschilderten

²⁹ Ernst Cassirer betitelt den Mythos in seiner "Philosophie der symbolischen Formen" als „[...] geschlossene Form der Auffassung [...]“ (Cassirer: 1925, 275).

Sachverhalte mit der Formulierung kommentiert: „Ich sage mir nämlich so [...]“ (Brecht/Hecht: 1933, 338). Folglich ist die Lexik auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichtet. Einige sonderbare Bezeichnungen stechen jedoch hervor, wie „Schlauling“ (Zeile 14) und „Provinzler“ (Zeile 23). Anstatt des schlauen Jünglings werden Attribut und Substantiv durch Derivation zu einem Typus: dem ‚Schlauling‘ miteinander verschmolzen. Die Bezeichnung lässt auf einen ironischen Gebrauch schließen, der eine sprachliche Herabwürdigung des Helden zur Folge hat. Allerdings wird erst mit dem Akt des Lesens und der entsprechenden Intonation die Herabwürdigung eindeutig. Zuvor herrscht eine Ambiguität zwischen Text- und der Rezeptionsebene, wenn der Erzähler Odysseus als „unser[en] Held“ betitelt (Zeile 23).

Eine weitere Diffamierung des Helden findet sich in der Titulierung ‚Provinzler‘, die nicht nur einen Bewohner der Provinz bezeichnet, sondern auch eine einfache und limitierte Art zu Denken miteinschließt, weswegen diesem Ausdruck eine gewisse soziale Abwertung anhaftet. Auffällig ist der Begriff ‚Windungen‘ (Zeile 24), denn einerseits wird mit dem ‚sich Winden‘ eine schlangenartige Bewegung bezeichnet, andererseits aber auch ein Geflecht zur Befestigung. Indem sich Odysseus windet, unternimmt er Bewegungen sich vom Mast zu lösen, an den er sich selbst in Zeile 5 hat binden lassen (vgl. Brecht/Hecht: 1933, 338). An anderer Stelle wurden gezielt Worte gestreut, die für eine Mythen erzählung ungewöhnlich, beziehungsweise fragwürdig erscheinen, da sie aus dem Sprachgebrauch des 20. Jahrhunderts entnommen wurden. Moderne Begriffe wie ‚Fahrzeug‘ (Zeile 5) werden anstatt von Schiff oder Boot verwendet, die zeitlich eher einer Mythen erzählung entsprechen. Demzufolge wird der antizipierte Leser irritiert, da der Lesefluss durch die fehlende Textkohärenz gestört wird (vgl. Brecht/Hecht: 1933, 338).

2.4 Figuration

Herrscht innerhalb einer Erzählung eine totalitäre Welt, ähneln sich die in ihr agierenden Personen in ihrer Beschaffenheit.³⁰ Eben dieses Verfahren wird durch den Ich-Erzähler durchbrochen, indem er ein Erlebnis des epischen Helden Odysseus von dem restlichen Mythos isoliert und in seine Bestandteile zerlegt (vgl. Lukács: 1994, 56f). Beweisen lässt sich dies bereits am allgemein gehaltenen Titel „Odysseus und die Sirenen“, in welchem sogleich auf den segmentierten Abschnitt hingewiesen wird. Strenggenommen ist der epische Held nach Lukács nie als ein Individuum zu betrachten, denn er besitzt im Epos kein eigenes Wesen, geschweige denn ein Einzelschicksal. Vielmehr ist er Gegenstand, der eine ganze Gemeinschaft repräsentiert (vgl. Lukács: 1994, 57). Indem Odysseus mit dem Attribut „listig“ (Zeile 5) ausgestattet wird, entstehen Irritationen sowohl beim impliziten Leser als auch auf der Adressatenebene, da Odysseus mit der Assoziation eines Helden und Abenteurers verbunden ist. Infolge der Hinzufügung des Eigenschaftswortes wird mit der traditionell gehegten Erwartungshaltung an den Mythos gebrochen. Odysseus ist kein epischer Held, der stereotypisch ein Volk vertritt, sondern ein Mensch, und zwar ein ‚listiger‘ (vgl. Brecht/Hecht: 1933, 338).³¹ Odysseus‘ Windungen in Gegenwart von Zeugen (vgl. Zeile 24) können dementsprechend als listige Tat beschrieben werden. Anschließend wandelt sich die Betitelung von Odysseus im Verlauf der Erzählung und er wird prozesshaft herabgewürdigt. Erst ist er der „listige Odysseus“ (Zeile 5), dann beim „Gelingen seiner List“ (Zeile 14) ist er ein „Schlauling“ (Zeile 14). Danach nimmt der Erzähler an, die Sirenen würden Odysseus mit seinen mit Wachs verstopften Ohren als „verdammte vorsichtige[n] Provinzler“ (Zeile 23) schimpfen und schlussendlich wird er irritierender Weise als „unser Held“ (Zeile 23) bezeichnet. Letztlich wird er zum „verdammte vorsichtigen Provinzler“, der mit Vorsicht mehr Glück hat, als der Erzähler ihm zuspricht (vgl. Brecht/Hecht: 1933, 338). Eine gewisse Ironie schwingt mit dieser Abfolge der Betitelungen mit, die Wagner treffend zusammenfasst

³⁰ „Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus der Fremdheit zur Außenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht qualitativ voneinander [...]“ (vgl. Lukács: 1994, 56f).

³¹ Die List beinhaltet einerseits ein gewisses Maß an Intellekt sowie auch ein gewisses Maß an Berechnung, das sich in selbstbezogenen Handlungen zeigt.

als Diffamierung „[v]om Helden zum Hochstapler oder zum Hasadeur [...]“ (Wagner/Knopf: 2002, 190).

Somit wird dem epischen Helden Odysseus seine Heldenhaftigkeit mit seinen eigenen Worten (infolge einer Nacherzählung seiner Reise und Taten) und denen des Erzählers im Epos hinzugedichtet, wie sie ihm ebenfalls mit Worten von Brechts Ich-Erzähler wieder aberkannt wird. Auf diese Weise wird der textinterne Adressat vom Ich-Erzähler desillusioniert, was zur Folge hat, dass Odysseus dekonstruiert wird. Er wird auf der textinternen Adressatenebene vollends als fehlbares Individuum sowie Kunstbanause entlarvt, dessen limitierter Horizont (unterstützt durch ein totalisierendes System) gegen die Aufnahme und Wirkung von Kunst immun ist. Die Konsequenz daraus ist, dass Kunst an ihm verschwendet ist (vgl. Wagner/Knopf: 2002, 188). Eben diese Verfahrensweise erinnert an den ‚Desillusionierungsprozess des Protagonisten‘, wie er im Epischen Theater auf der Bühne vollzogen wird, indem Schrittweise Annahmen und Vorstellungen des Zuschauers/Lesers rational oder empirisch widerlegt werden (vgl. Müller: 2009, S. 54)³².

3. Oedipus

3.1 Thematische Einführung

Ausgehend von der mythologischen Figur „Oedipus“ und diversen Bearbeitungen eben dieser Figur, unter anderem in Sophokles Tragödie „König Oedipus“, konstruiert Brecht wiederum einen Prosatext, der von einem Segment eines Mythos handelt, den er untypisch für das Genre von einem Erzähler kommentieren lässt. Im Gegensatz zur vorherigen Erzählung bezieht sich der Erzähler auf eine Szene innerhalb eines Theaterstückes, das sich dem griechischen Mythos „Oedipus“ widmet. Wie schon in „Odysseus und die Sirenen“ wird auch diese Mythen Erzählung gefiltert, indem die isolierte Szene als Theaterstück gelesen und gesehen wird. Diese wird von einem Dichter

³² Das Epische Theater vergegenwärtigt dem Publikum, mithilfe von Verfremdungseffekten, die falsche Wahrnehmung der Wirklichkeit.

beziehungsweise Tragiker inszeniert, von den Schauspielern auf der Bühne dargestellt und vom Zuschauer im Publikum gesehen. Mithilfe eines Adressaten macht sich Brechts Erzähler den tragischen Höhepunkt des Dramas zunutze. Die Unwissenheit Oedipus' wird vom ebenfalls zuschauenden Ich-Erzähler kommentiert (vgl. Brecht/GBA:1933, 339). Am Beispiel der schicksalsträchtigen Taten des Oedipus' wird die theatralische Inszenierung sowie Ausgestaltung für den Zuschauer/Leser des Mythenstoffes gezielt hinterfragt und somit angreifbar. Thematisch wird dementsprechend nicht nur textintern auf Bewusstsein und Schuld, beziehungsweise Schuldfähigkeit, verwiesen, sondern auch auf die Verantwortung, der impliziten Leser.

3.2 Erzählstrategie

Im Vergleich zur vorherigen Erzählung „Odysseus und die Sirenen“ fehlt in „Oedipus“ der thematische Einstieg, beziehungsweise eine explizite Schilderung des separierten Moments. Die Kenntnisse über die ‚Tragweite seiner Taten‘ (Zeile 23) werden vom Erzähler vorausgesetzt und konstituieren so einen gebildeten impliziten Leser, der den Mythos ausreichend kennt. Dagegen wird auf der impliziten Adressatenebene das Wissen und deren kritische Hinterfragung dargestellt, die der Erzähler in seiner eigenen repetitiven Erzählung des Mythos' vermittelt. Hierbei kommt es zum Bruch, denn die Leseassoziation und das vermeintliche Wissen des Lesers werden von der Erzählinstanz infolge einer eigenen Positionierung zum Sachverhalt und sowohl irritiert als auch prozessual entkräftet.

In Abschnitt 1 (Zeilen 23-27) beginnt die Erzählung mit einer im Präsens gehaltenen Beschwichtigung des Ich-Erzählers: „Ich weiß natürlich, daß es dem Tragiker nicht ziemt, dem Zuschauer zuzublinzeln“ (Brecht/GBA:1933, 339). Der Erzähler ist sich der Tatsache bewusst, dass die Gesten des Zublinzelns nach den konventionellen Ansichten von Tragödiendichtern nicht angemessen sind. Dementsprechend besitzen sowohl der Erzähler als auch der implizite Leser Wissen über die traditionellen Gepflogenheiten des Theaters und deren ungeschriebenen Normen (vgl. Brecht/GBA:1933, 339). Jedoch

verweist der Erzähler mit einem Konditionalsatz im Konjunktiv II auf seine persönliche Erfahrung und den daraus resultierenden Wunsch, „solches Blinzeln hätte sich geziemt“ (Brecht/GBA:1933, 339). Insbesondere der Modus Konjunktiv II untermalt die Irrealität des Wunsches sowie dessen irritierende Wirkung, da diesem ‚Blinzeln‘ in einer Tragödie etwas Komödiantisches anhaftet. Dieser unmögliche Wunsch wird vom Erzähler vertreten, da ihm Oedipus‘ Unwissenheit nicht in den Kopf will‘ (Zeile 26) und sich somit ein Verständnisproblem offenbart, das beispielsweise durch „Zublinzeln“ (Zeile 24) nicht zustande käme (vgl. Brecht/GBA:1933, 339). In der aristotelischen Form des dramatischen Theaters ist der Zuschauer in seinem Unverständnis sich selbst überlassen und eben diesem Unverständnis könnte Abhilfe geschaffen werden, wenn die Konditionen durch die Theaterkonvention verwirklicht werden könnten. Dies würde bedeuten, dass die geschlossene Lebenstotalität des Mythos sowohl in der gelesenen Tragödie als auch im gesehenen Theaterstück aufgebrochen werden müsste, um die Verständnisschwierigkeit des antizipierten Lesers, der ungenügend Wissen über Mythen besitzt, aufzuheben. Während der implizierte Leser über das nötige Wissen verfügt, kompensiert der antizipierte Leser hingegen sein fehlendes Wissen durch empirische Bezüge, wie einer ‚Ahnung‘ (Zeilen 27f). Eben diese nachvollziehbare Vermutung einer ‚Ahnung‘ (Zeilen 27f) verunsichert, da sie der im Mythos geschilderten Unwissenheit seiner ‚Taten‘ (Zeile 27) und deren ‚Verruchtheit‘ (Zeile 27) widerspricht (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339). Diese Verfahrensweise erinnert an die „Aufhebung der Bühnenillusion“ im epischen Theater (vgl. Müller: 2009, 54), nur, dass der Erzähler durch seinen irrealen Konditionalsatz die Theaterkonvention im Umgang mit mythischen Stoffen spielerisch verfremdet³³ und somit für den antizipierten Leser lebensnah sowie nachvollziehbar gestaltet.

Als weiteres Argument führt der Erzähler in Abschnitt 2 (Zeile 28) den Effekt der ‚Ahnung‘ auf die Tragödie aus: „Die Tragödie würde dadurch nur umso tragischer“ (Brecht/GBA:1933, 339). Der Modus Konjunktiv II verdeutlicht, wie der

³³ „Ein Verfremdungseffekt tritt ein, wenn die formalen Mittel dieses Theaters [Bildungstheater - Moment im kulturellen Haushalt des Bürgertums] zur Darstellung des zeitgenössischen Alltags auf dem Theater verwendet werden“ (Wagner: 2009, 110).

Erzähler vermutet, dass die Stagnation und Unantastbarkeit des Mythenstoffes gewissermaßen die Entfaltung des dramatischen Potentials verhindert.

In Abschnitt 3 (Zeilen 29-35) impliziert der Erzähler durch einen weiteren Konditionalsatz, dass der Effekt auf die antizipierten Leser und Zuschauer ‚Nackenschlägen‘ (Zeile 29) gleicht, wenn der tragische Mythenstoff Oedipus sein Kapital ausschöpft. Daran gebunden ist der Umstand „[...] wenn eintritt, was man vorhergesehen hat“ (Brecht/GBA:1933, 339). Durch die verallgemeinernde Feststellung „Man hat immer gesagt [...]“ (Brecht/GBA:1933, 339), verweist der Erzähler auf einen ihm zeitnahen empirischen Bezug, der die Tragödie als Theaterform mit der Tragödie als menschliches Schicksal verbindet. Die Möglichkeit einer ‚Ahnung‘ (Zeile 27f) wird mit der beschwichtigenden Floskel „es wäre zu unmenschlich“ (Zeile 33) untergraben sowie verharmlost. Jedoch „[d]ann tritt es ein und all das, was menschlich ist, tritt in seinem ganzen Umfang auf, dem riesigen Umfang seines Schreckens“ (Brecht/GBA:1933, 339). Erst mit der Konfrontation (ein Schrecken) wird die Illusion einer Gemeinschaft aufgehoben und es wird die Wirklichkeit wieder so wahrgenommen, wie sie ist. Infolge der Verwendung des Präsens eröffnet sich eine Parallelkonstruktion von sprachlichen Bildern, womit das tragische Bühnenstück sich den tragischen Ereignissen in den 1930er Jahren des nationalsozialistischen Deutschlands annähert. Geschildert wird ein vorhersehbares Greuel (Zerstörung der Demokratie), das durch Beschwichtigungen ignoriert wird, bis ein Schreck eintritt (Regierungsübertragung auf die NSDAP). Durch den Bezug auf moralische Leitbegriffe wie ‚menschlich‘ (Zeile 34) und ‚unmenschlich‘ (Zeile 33), wird das eigene kritische Denken umgangen. Rational betrachtet ist nichts zu befürchten, doch die empirische Vorgehensweise führt zu der ‚Ahnung‘ (Zeile 27f), dass Schrecken in Form von Handlungen, die als ‚unmenschlich‘ (Zeile 33) betitelt werden, allzu ‚menschlich‘ (Zeile 33) sind. (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339). Unter den vorausgesetzten Bedingungen (wie ein totalisierendes System), treten sie in ihrem „ganzen Umfang“ (Zeile 35) auf (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339).

Dagegen erfolgt in Abschnitt 4 (Zeilen 35-40) die Rückführung zum tragischen Mythenstoff, indem der Erzähler seine bis dato erläuterten Ausführungen auf das Fallbeispiel Oedipus ‚nach heutigen Begriffen‘ (Zeile 37) anwendet. Die erweisen sich für den Erzähler als „[...] nicht ganz so begründet“ (Brecht/GBA:1933, 339). Als lebensnahes Beispiel erfolgt der verallgemeinernde Verweis auf ‚Schuldner oder säumige Vertragspartner‘ (Zeile 39), da sie genau wie Oedipus zur Rechenschaft gezogen werden sollten, getreu dem allgemeinen bekannten Grundsatz aus dem Römischen Recht: ‚Ignorantia legis non excusat‘ (Zeile 40); Unwissenheit schützt vor Strafe nicht (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339). Dennoch wird im tragischen Theaterstück Oedipus‘ Unwissenheit und die daraus resultierende Verzweiflung sowohl vom Tragiker als auch vom Zuschauer ohne eine Form von Sanktionierung hingenommen. Rechenschaft wird weder vom ‚säumigen Vertragspartner‘ noch vom ‚Schuldner‘ (Zeile 39) abgelegt, sondern unter Berufung auf die höhere Gewalt in Form der ‚Vis major‘ (Zeile 40). Dem totalisierenden Weltgefüge des Mythos und einem totalisierenden Regime ist gleich, dass Werte und Normen ungefragt von der höheren Gewalt, ob von Göttern oder Machthabern, übernommen werden, seien sie noch von so ‚zweifelhafte[m] Wert‘ (Zeile 38) (vgl. Brecht/GBA:1933, 339).

3.3 Sprachgebrauch

Die in dieser Erzählung verwendete Sprache ist auffallend mündlich geprägt, unter anderem durch bildliche und umgangssprachliche Redensarten wie „[...] es will mir nicht in den Kopf [...]“ (Brecht/Hecht:1933, 339). Des Weiteren finden sich verallgemeinernde Aussagen, wie „Man hat immer gesagt: dies oder das brauche ich nicht zu befürchten, das kann nicht eintreten [...]“ (Brecht/Hecht:1933, 339), die den Erzähler als Vertreter einer sozialen Gruppe kennzeichnen. Sprache und Stil weisen auf einen Erzähler hin, der dem bildungsbürgerlichen Milieu angehört. Gestützt wird dies durch die Verwendung von Worten aus dem dramatischen Sprachgebrauch, wie das Verb ‚ziemen‘ (Zeile 23) oder das Substantiv ‚Verruchtheit‘ (Zeile 24), die im Alltäglichen kaum bis gar nicht mehr

verwendet werden. Darüber hinaus finden sich im Text ebenso typische Fachtermini der Geschäftswelt, unter anderem der Rechtssprache, wie das Substantiv ‚Kunde‘ (Zeile 36) oder die Begrifflichkeit ‚Vis major‘ (Zeile 40), mit der die Erzählung endet, die die zuvor geschilderte Mündlichkeit ebenfalls untermauert. Dieser Rechtsbegriff verweist den Leser auf eine ambigüe Deutung der ‚Unwissenheit‘, die am Beispiel von Oedipus präsentiert wird. Auffällig ist die Verwendung von sprachlichen Gesten wie ‚Blinzeln‘ (Zeile 25), die als nonverbale Gebärde Unverständnis sowie Verunsicherung ausdrücken. Wohingegen der ‚Nackenschlag‘ (Zeile 29) als körperliche Sanktion bei Unverständnis ausgeübt wird oder im übertragenen Sinn für einen unvorhersehbaren Schicksalsschlag stehen kann (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339).

3.4 Figuration

Die tragische Figur Oedipus wird in Brechts Erzählung völlig von ihren Bezügen zu anderen handelnden Personen im Mythos separiert und als Anschauungsobjekt beziehungsweise als Fallbeispiel für den antizipierten Leser verwendet. Die Unwissenheit wird zum Untersuchungsaspekt, ähnlich wie in einem Gerichtsprozess, kritisch vom Erzähler hinterfragt, um zu klären, ob Oedipus von „[...] ihrer Verruchtheit [den Taten] nicht doch eine Ahnung hat[te]“ (Brecht/Hecht:1933, 339). Gezielt kommentiert der Erzähler den Moment der Tat und verweist auf ein empirisch erschlossenes und somit vorausgesetztes Bewusstsein, wodurch Oedipus als tragischer Held unter denselben Maßstäben beurteilt wird wie jeder andere Mensch. Seine Sonderstellung als Held des Mythos verliert Oedipus dadurch, dass der Erzähler in Zeile 31 den Bogen zu verallgemeinerten Aussagen über alltägliche Situationen zieht. In den Zeilen 35f wird deutlich, dass der Ich-Erzähler den scheinbar unwissenden Oedipus an den modernen Begriffen der ‚Verzweiflung‘ (Zeile 38) sowie Schuldfähigkeit misst. Diese Verzweiflung erscheint dem Erzähler nach ‚heutigen Begriffen‘ (Zeile 37) nicht plausibel und nicht für den antizipierten Leser sowie Zuschauer geeignet, da in einem demokratischen System Unwissenheit nicht vor Strafe schützt (vgl. Brecht/Hecht:1933, 339). Eine totalisierende

Weltanschauung birgt die Gefahr, unter dem Deckmantel der Unwissenheit Taten zu begehen, um sich der Gerichtsbarkeit und letztlich Haftung entziehen zu wollen. Die Möglichkeiten und Auswirkungen von offenkundigen Verbrechen, die sich der gerichtlichen Belangung entziehen, werden in Brechts späteren Bühnenstücken realisiert und als Episches Theater aufgeführt. So entfaltet sich die Gefahr eines totalisierenden Sozialsystems beispielsweise im Scheinprozess in dem Theaterstück „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ aus dem Jahr 1941.

4. Resümee

Schlussendlich wird in Brechts Mythen Erzählungen die Erzählstrategie mithilfe einer kritischen Erzählinstanz gestaltet. Dieser Ich-Erzähler kommentiert den Mythos und seine handelnden Personen mit logischem Sachverstand. Unklarheiten werden empirisch aufbereitet und dem impliziten Adressaten als mögliche Folgerung angeboten. Auf diese Weise wird der Kern des Mythos, sein Wahrheitsanspruch, durch gezielte Verunsicherungen auf der Adressaten - Leserebene erschüttert.

Der implizite Leser wird mit dem Text als Experiment Brechts konfrontiert, indem Brecht die Gattung anhand von Irritationsmomenten (bestehend auf formaler, sprachlicher und narrativer Ebene) aus ihrer traditionellen Form drängt. In diesem Fall ist der Gegenstand sowohl der Mensch als auch das Wesen der Kunst in der Konstellation eines totalisierenden Systems. Die Frage, die Bertolt Brecht stellt, ist nicht mehr nur auf die Kunst beschränkt. Vielmehr zielt sie auf einen weitaus größeren Komplex ab, und zwar das Paradigma, was der Mensch oder/und die Kunst in einem totalisierenden System kann und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Denn auch ein Paradigma schafft ein sich selbst schließendes System oder vorgefertigtes Muster, das mit einer Art Ideologie verknüpft ist.

Im Prosa-Komplex „Zweifel am Mythos“ wird der Mythos nicht aufgrund seiner Bedeutung thematisiert, sondern völlig untypisch für einen Mythos konsequent (durch)rationalisiert, um die Struktur des Mythos sowie dessen inhärente Funktionen

und Möglichkeiten sichtbar zu machen und eine alternative Methode zur Verifizierung beziehungsweise zur Nachvollziehbarkeit von vermeintlichen Wahrheiten zu veranschaulichen (vgl. Brecht/Wagner/Knopf: 2002, 186).

6. Synthese

bearbeitet von L. M. Juchert, L. Jüttner, H. Peukert und E. Scholze-Starke

Abschließend betrachtet scheinen die Texte auf den ersten Blick genau das zu sein: Experimentell, fragmentarisch, erste unvollständige Schritte auf dem Weg zu einer großen, theoretisch untermauerten, literarischen Entwicklung. Jedoch verweist zugleich Brechts Umgang mit der Kunstproduktion darauf, dass die frühe Prosa nicht als reine Unterhaltung gedacht ist, sondern konsequent als eine kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Gattungen und den dazugehörigen Genres.

Nach den einzelnen Analysen lässt sich resümieren, dass die frühen Prosatexte Brechts oftmals bagatellisiert und vorschnell als Fragment oder triviale literarische Skizze abgefertigt werden. Mit Hilfe der narratologischen Herangehensweise konnten neue Erkenntnisse bezüglich des Brechts Umgang mit verschiedenen Gattungen und Schemata erschlossen werden, die einen aufschlussreichen Zugang zu den Texten eröffnen. So führt beispielsweise eine Aufschlüsselung der Zeitstrukturen im Abschiedsbrief zur Verzerrung der vertrauten Form, während eine empirische Analyse den Kern des Mythos – ein in sich geschlossenes System – offenlegt. Der produktive Effekt der erzähltheoretischen Vorgehensweise liegt darin, den Anschluss an das Gesamtwerk Brechts zu knüpfen.

Deutlich zu erkennen ist unter anderem die dialektische Struktur, die Brecht in einem Zwei-Ebenen-Modell in den Erzählungen etabliert. These und Antithese werden jeweils durch die Erzählinstanz im Text konstituiert und öffnen einen neuen Kommunikationskanal. Mithilfe der Entwicklung eines Dreiecksmodells können sowohl ein textinterner Adressat, als auch ein impliziter Leser identifiziert werden. Konstitutives Element ist das Spiel mit dem Genre und das Experiment mit Erzählstrukturen und -traditionen in den einzelnen Prosastücken. Mit diversen sprachlichen und strukturellen Gesten soll dem Leser etwas gezeigt werden. Das dazu verwendete Hilfsmittel ist das Gefügemachen von bekannten Textmaterialien. Brecht referiert auf das geistige Allgemeingut, indem er sich an vertraute Strukturen und bekannte Stile herantastet und

sie sich dann gefügig macht, indem er gattungsspezifische Merkmale modifiziert. So formt er im Fall „Die Geschichte des Machandelbaums“ das Originalmärchen der Brüder Grimm um. Weitaus differenziert verhält es sich in dem Erzählzyklus „Zweifel am Mythos“, da diese zwar indirekt auf einen Prätext hinweisen, ihn jedoch nur als Fallbeispiel verwenden. Auf ähnliche Weise, allerdings ohne identifizierbare Prätexte, geschieht es mit den Erzählungen „Der Tiger. Ein Brief“ und „Bargan lässt es sein“.

So werden in der frühen Prosa jeweils andere gattungsspezifische Unzulänglichkeiten in den einzelnen Erzählungen thematisiert und experimentell ausgearbeitet, indem entweder ein oder mehrere Merkmale ergänzt oder ausgespart werden.

In der Untersuchung von Hanna Peukert zu „Bargan lässt es sein“, können mithilfe des Analysemittels des Dreieckmodells erzähltheoretische Werkzeuge entlarvt werden, mit denen irritierende Effekte im Text herbeigeführt werden. Diese Irritationsmomente verweisen auf dialogische Strukturen im Text und markieren auf der einen Seite eine Bindung zwischen der Erzählinstanz und der Zuhörerschaft und auf der anderen eine Diskrepanz zwischen textexterner (die des impliziten Lesers) und textinternen Instanzen. Damit wird eine routinierte Lesart unterbunden und zu einem wiederholten Lesen angehalten.

Dagegen finden sich in der von Lisa Jüttner bearbeiteten Erzählung „Der Tiger. Ein Brief“ starke Verfremdungstendenzen. Brecht spielt hier mit einem Mehrebenen-Modell und durch eine Verschränkung der zeitlichen Ebenen mit der Zeitstruktur. Das Schema des Briefes wird durch die Mehrfachadressierung und die miteinander korrespondierenden Ebene gestört, das Kommunikationssystem Brief, welches einen eindeutigen Adressaten aufweist, wird infiltriert.

Bei der Umformung „Die Geschichte des Machandelbaums“, untersucht von Elisa Scholze-Starke, handelt es sich um eine erzählerische Selbstreflexion der Gattung Märchen. Zwar gibt es noch immer Bezüge zum Prätext, doch Irritationsmomente verändern diesen radikal, so dass das Geheimnisvolle erklärbar und das Wunderbare

natürlich wird. Die Erzählung „Von dem Machandelboom“ wurde so dekonstruiert, dass die Geschichte nicht mehr funktioniert.

Im „Zweifel am Mythos“, bearbeitet von Lydia M. Juchert, wird das wichtigste Element des Mythos, sein Wahrheitsanspruch, systematisch mithilfe narratologischer Instrumentarien sichtbar gemacht, kommentiert und vom gattungsuntypischen Erzähler empirisch aufbereitet. Somit wird das Genre umgeformt und die Umformung veranschaulicht auf diese Weise beispielhaft, wie Kunstverständnis und -ausübung sowie Wahrheit in einem totalisierenden System verifiziert werden können.

Mithilfe der Umformung bekannter Schemata wie Erzähltraditionen sowie genretypischen Merkmalen wird der implizite Leser, dem jenes geistige Allgemeingut zu Grunde gelegt wird, irritiert. Daraus folgt eine kritische beziehungsweise skeptische Haltung gegenüber dem Gelesenen und der Leser distanziert sich von den Figuren der Geschichte, einschließlich der kommentierenden Erzählinstanz. Misstrauen und Skepsis gegenüber dem Erzählten werden durch das Verwischen der Grenzen zwischen Gut und Böse, menschlich und unmenschlich bis hin zur Überlagerung von Fiktion und Realität geschürt.

Indem Brecht durch die Verfremdung der bekannten Form den impliziten Leser irritiert und an seinen Lesegewohnheiten zweifeln lässt, zerstört er die Illusion einer unantastbaren Kunst und ihren Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung. Die verwendeten Formen werden dementsprechend auf einer selbstreflexiven Metaebene durch die Umformung ihrer eigenen Gestalt demontiert und angreifbar. Nicht nur findet sich diese Forderung nach bewusster Rezeption und kritischer Hinterfragung der Kunst in seinen frühen Erzählungen, sondern sie lässt sich insbesondere in seinem Konzept des Epischen Theaters finden (vgl. Steinweg 2005²: 37). Vor diesem Hintergrund lässt sich die Relevanz der frühen Prosawerke in Brechts literarischer Arbeit und Weiterentwicklung zum Verfremdungseffekt nicht bestreiten.

7. Bibliographie

Einführung in die Arbeit mit Bertolt Brechts früher Prosa

Boie-Grotz, Kirsten (1978). Brecht – der unbekannte Erzähler. Stuttgart: Klett-Cotta.

Bücker, Jörg (2015). Schema-Muster-Konstruktion. In: C. Dürscheid (Hrsg.). (2015), Handbuch Satz, Äußerung, Schema. Berlin: De Gruyter Mouton.

Knopf, Jan (2000). Bertolt Brecht. Stuttgart: Reclam.

Mayer, Mathias (2011). Der Philosoph Bertolt Brecht oder Die List und die Lust der Verfremdung. Eine Einleitung. In: M. Mayer (Hrsg.), Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Müller, Klaus-Detlef (1980). Brecht Kommentar zur erzählenden Prosa. München: Winkler Verlag.

Müller, Klaus-Detlef (2009). Bertolt Brecht: Epoche - Werk - Wirkung. München: Beck.

Hecht, Werner (Hrsg.) (1992): Brecht, Bertolt: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 21: Schriften; 1 [1914-1933], Berlin [u.a.]: Aufbau-Verl. [u.a.], Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Experiment Seeräuber

Brecht, Bertolt (1921): Bargan lässt es sein. In: W. Hecht (Hrsg.). (1997), Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag [u.a.]; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 24-37.

Boie-Grotz, Kirsten (1978): Brecht – der unbekannte Erzähler. Stuttgart: Klett-Cotta.

Buono, Franco (1988): Bertolt Brecht: 1917 - 1922; Jugend, Mythos, Poesie - Dt. von Bernt Ahrenholz und Ursula Ladenburger. Göttingen: Steidl.

Cordingly, David (2001): Unter schwarzer Flagge: Legende und Wirklichkeit des Piratenlebens. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Hecht, Werner (Hrsg.) (1992): Brecht, Bertolt: Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 21: Schriften; 1 [1914-1933], Berlin [u.a.]: Aufbau-Verl. [u.a.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lucchesi, Joachim (2002): Bargan lässt es sein. In: Brecht-Handbuch, Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher, Knopf, Jan (Hrsg.). Stuttgart: Metzler.

Knopf, Jan (2000): Bertolt Brecht. Stuttgart: Reclam.

Müller, Klaus-Detlef (1980): Brecht Kommentar zur erzählenden Prosa. München: Winkler Verlag.

Schott, Hans-Joachim (2011): Die Unschuld des Plagiats. Brechts Intertextuelle Schreibstrategie. In: Concordia discors vs. discordia concors: international journal for researches into comparative literature, contrastive linguistics, cross-cultural and translation strategies. Suceava: tefan cel Mare University Press, 83-108.

Verfremdungstendenzen in Bertolt Brechts Erzählung Der Tiger. Ein Brief

Boie-Grotz, Kirsten (1978). Brecht – der unbekannte Erzähler. Stuttgart: Klett-Cotta.

Brecht, Bertolt (1922). Schriften zum Theater 1. In: W. Hecht (Hrsg.). (1976), Gesammelte Werke. Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1923): Der Tiger. Ein Brief. In: W. Hecht (Hrsg.). (1997), Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag [u.a.]; Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 181-183.

Bürgel, Peter (1979). Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells. DVJS, Bd. 50, S. 281-297.

Ebrecht, Angelika (1990). Brieftheoretische Perspektiven von 1850 bis ins 20. Jahrhundert. In: A. Ebrecht (Hrsg.) [u.a.], Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler, S. 239 – 256.

Ermert, Karl (1979). Briefsorten. Untersuchungen zu Theorie und Empirie der Textklassifikation. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Genette, Gérard (2010). Die Erzählung. 3. Aufl., Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Kafka, Franz (1952). Briefe an Milena. Herausgegeben von Max Brod. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2007). Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl., München: C.H. Beck.

Müller, Klaus-Detlef (1980). Brecht Kommentar zur erzählenden Prosa. München: Winkler Verlag.

Müller, Wolfgang G. (1985). Der Brief. In: K. Weissenberger (Hrsg.), Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, Tübingen. Max Niemeyer Verlag, S. 67-87.

Nickisch, Reinhard M. G. (1991). Brief. Stuttgart: Metzler.

Schöttker, Detlev (2008). Erinnerung: Briefkultur und Ruhmbildung. In: D. Schöttker (Hrsg.), Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. München: Wilhelm Fink, S. 9-18.

Steinhausen, Georg (1889). Geschichte des deutschen Briefes: Zur Kulturgeschichte des deutschen Volkes. Berlin: Gaertner.

Die wunderbaren Kräfte des Machandelbaums

Belgrader, Michael (1980). Das Märchen von dem Machandelboom (KHM 47). Der Märchentypus AT 720. My Mother Slew Me, My Father Ate Me. Frankfurt am Main, Bern, Cirencester/UK: Peter D. Lang.

Brecht, Bertolt (1923). Die Geschichte des Machandelbaums. In: W. Hecht (Hrsg.). (1997), Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 19. Prosa 4: Geschichte, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag [u.a.]; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brüder Grimm (1841). Von dem Machandelboom (KHM 47). In: H. Rölleke (Hrsg.). (2001), Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1. Märchen Nr. 1-86, Stuttgart: Reclam, S. 239-248.

Derungs, Kurt (1994). Struktur des Zaubermärchens I. Methodologie und Analyse. Bern: Haupt.

Hetmann, Frederik (1999). Märchen und Märchendeutung. Erleben & verstehen. Klein Königförde: Königsfurth Verlag.

Just, Gisela (1998). Die Vögel im Zaubermärchen. In: U. & H.-A. Heindrichs (Hrsg.). (1998), Zauber Märchen – Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. München: Diederichs, S. 108-123.

Matuschek, Stefan (2014). Es war einmal. Das Märchen als gegenwartsorientierte, dynamische Gattung. In: H.-J. Uthe (Hrsg.) [u.a.]. (2014), Fabula. Band 55, Heft 1-2, Berlin: Walter De Gruyter, S. 13-25.

Obenauer, Karl Justus (1959). Das Märchen. Dichtung und Deutung. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Pöge-Alder, Kathrin (2011). Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Zweifel am Mythos

Blumenberg, Hans (1996). Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1933). Zweifel am Mythos. Oedipus. In: W. Hecht (Hrsg.) (1997), Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag [u.a.]; Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cassirer, Ernst (1925). Dialektik des mythischen Bewusstseins. In: E. Cassirer [u.a.] (2002), Gesammelte Werke: Hamburger Ausgabe. 12. Philosophie der symbolischen Formen; 2. Teil, Das mythische Denken. Hamburg: Meiner.

Flashar, Hellmut (2009). Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne; von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. München: Beck.

Homer (2002). Ilias. Odyssee. Dtv Klassik: Vol. 13000, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.

Jolles, A. (2006⁸): Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Berlin; New York: De Gruyter.

Knopf, Jahn (Hrsg.) (2002). Brecht-Handbuch. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart: J. B. Metzler.

Müller, Klaus-Detlef (1980). Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa. Brecht-Kommentar: Vol. 2, München: Winkler.

Müller, Klaus-Detlef (2009). Bertolt Brecht: Epoche - Werk - Wirkung. München: Beck.

Wagner, Frank D. (2002). Zweifel am Mythos. In: J. Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 186-191.

Wagner, Frank D. (2006). Antike Mythen - Kafka und Brecht. Der neue Brecht: Vol. 1, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Synthese

Bücker, Jörg (2015): Schema-Muster-Konstruktion. In: C. Dürscheid (Hrsg.) (2015), Handbuch Satz, Äußerung, Schema. Berlin: De Gruyter Mouton.

Mayer, Mathias (2011). Der Philosoph Bertolt Brecht oder Die List und die Lust der Verfremdung. Eine Einleitung. In: M. Mayer (Hrsg.), Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Steinweg, Reiner (2005²). Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel.