
Andreas Dorrer

Die unterschätzte Radikalität von Bertolt Brechts »Trommeln in der Nacht«

Trommeln in der Nacht ist das erste Stück Brechts und hat damit für seine weitere Laufbahn eine nicht unerhebliche Bedeutung. Herbert Ihering, der der Uraufführung am 29. September 1922 in den Münchner Kammerspielen beiwohnte, war auf Einladung Brechts extra aus Berlin angereist, und seine überwältigend positive Kritik, in der er Brecht bescheinigte, »über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands« verändert und dabei einen »neuen Ton, eine neue Melodie, eine neue Vision in der Zeit« gefunden zu haben,¹ verhalf dem damals vierundzwanzigjährigen zu seinem ersten Bühnenerfolg. Als dann auch Alfred Kerr auf das Stück aufmerksam wurde, spielte es vielleicht nur noch eine untergeordnete Rolle, dass dieser Ihering wie gewöhnlich widersprach und das Stück, trotz »kenntlicher Begabung« Brechts,² eher negative rezensierte. Denn der daraus entstandene und in den Zeitungen ausgetragene Disput zwischen Ihering und Kerr, bescherte Brecht eine erste Welle der Aufmerksamkeit innerhalb der Theaterwelt der Weimarer Republik.

Auch wenn Brecht selbst von Anfang an mit dem Stück zu kämpfen hatte, ist seine Abneigung gegenüber dem Werk, nicht nur wegen der Bedeutung für die eigenen Anfänge, doch überraschend. 1953 bezeichnete er es gar als das »zwieschlächtigste« seiner frühen Stücke³ und empfand es als notwendig, für die Neuauflage seiner *Ersten Stücke* im Suhrkamp Verlag tiefgreifende Änderungen an der Fassung des Erstdrucks, der 1922 im Drei-Masken-Verlag erschienen war, vorzunehmen. Das Stück wurde in der sonst so umfangreichen Brechtforschung oft nur peripher behandelt, was sicherlich auch daran lag, dass die Literaturwissenschaft darin lange vor allem die von Brecht angeprangerten Unzulänglichkeiten sah.⁴

Eine der ersten Arbeiten der Nachkriegszeit, die in dem Stück, und vor allem in dessen Version von 1922, eine Bedeutung für Brechts Gesamtwerk erkannten, ist der 1972 erschienene Aufsatz »*Anschauungsmaterial*« für *Marx. Brecht Returns to »Trommeln in der Nacht«* von David Bathrick. Nachdem in den verschiedenen, in den 1950er und 60er Jahren herausgege-

benen Sammelausgaben von Brechts Werken jeweils der überarbeitete Text aufgenommen wurde, machte sich Bathrick daran, die beiden Fassungen gegenüberzustellen, um Ansätze von Brechts später so zentralem dialektischen Theaterverständnis auch im Erstdruck nachzuweisen. Dabei deutete er bereits an, dass die Änderungen, die Brecht vornahm, die Rezeption des Stücks, vor allem des Schlusses, stark veränderten. Die Ausführungen dazu bleiben aufgrund des spezifischen Erkenntnisinteresses von Bathricks Arbeit aber vage.⁵ Der hier vorliegende Aufsatz will diesen Ansatz nun konkretisieren und dadurch eine Lesart für die frühe Fassung entwickeln, die die für das Verständnis des Stücks so zentrale Entscheidung Kraglers, sich von der Revolution abzuwenden, figurenimmanent erklärt. Dazu wird, wie bei Bathrick, die Fassungen des Erstdrucks, die auch in die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* aufgenommen wurde – und auf die sich die Forschung mittlerweile größtenteils bezieht – mit der von Brecht in den frühen 50er Jahren umgearbeiteten Fassung verglichen.⁶

Wenn man die Wirkung der Umarbeitungen untersucht, so meine These, lässt sich behaupten, dass Kraglers Entscheidung, der Revolution den Rücken zu kehren, nur retrospektiv als der von Brecht kritisierte Verrat am Proletariat zu verstehen ist; in der ursprünglichen Konzeption der Figur stellt diese hingegen eine Befreiung aus einem Kreislauf dar, in dem Kragler immer wieder für die Ziele anderer ausgenutzt wird.⁷ Das Ausbrechen aus diesem Teufelskreis stellt, wie gezeigt werden soll, eine durchaus radikale Absage an die bestehenden Verhältnisse dar; das von vielen Kritikern vermisste Engagement oder vielleicht sogar der Tod Kraglers für die Revolution wäre im Vergleich lediglich eine »Kapitulation vor der Romantik« (BFA 26, 151) gewesen.

Perspektiven

Die angesprochenen Änderungen nahm Brecht für die Neuauflage der *Ersten Stücke* im Suhrkamp Verlag vor, deren erster Band von 1953 auch die überarbeitete Fassung von *Trommeln in der Nacht* beinhaltete. Diese Fassung wurde auch in den ersten Band der *Stücke*, der 1955 im Aufbau-Verlag erschien, sowie in die ab 1967 erschienenen *Gesammelten Werke* aufgenommen.⁸ Brecht plante der Ausgabe von 1953 ein Vorwort mit dem Titel *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* voranzustellen, in dem er zum einen erklärte, warum er diese Umarbeitungen für notwendig hielt, und zum anderen, welche Wirkung er damit erzielen wollte. Da das Vorwort von

Peter Suhrkamp zunächst abgelehnt wurde, erschien es erst 1954 in der Zeitung *Aufbau*. Die darin enthaltene Kritik an der ursprünglichen Fassung von *Trommeln in der Nacht* fällt dabei ziemlich hart aus.

Bei der Lektüre der Akte drei, vier und fünf von »Trommeln in der Nacht« befiel mich eine solche Unzufriedenheit, daß ich erwog, dieses Stück zu unterdrücken. Nur die Überlegung, daß die Literatur der Geschichte angehört und diese nicht gefälscht werden darf, sowie das Gefühl, daß meine jetzigen Ansichten und Fähigkeiten weniger wert wären ohne die Kenntnisse meiner früheren – vorausgesetzt, da hat eine Besserung stattgefunden –, hinderten mich, den kleinen Scheiterhaufen zu errichten. Auch ist Unterdrückung nicht genug, Falsches muß korrigiert werden. (BFA 23, 240)

Vor allem die Tatsache, dass Brecht seinen Protagonisten Andreas Kragler am Schluss des Stücks nicht in die Revolution führte, sondern ihn sich von ihr abwenden ließ, erschien Brecht 1953 als »die schäbigste aller möglichen Varianten, zumal da auch noch eine Zustimmung des Stückeschreibers geahnt werden kann« (BFA 23, 239).⁹

Brecht rang zwar auch bei der ersten Beschäftigung mit dem Thema, also zwischen 1919 und 1922, immer wieder mit seinem Stück, äußerte sich zu dieser Zeit aber noch durchaus positiv über den Schluss, den er später so scharf kritisieren sollte. In einem Tagebucheintrag vom 2. September 1920 heißt es noch: »der starke, gesunde, untragische Ausgang, den das Stück von Anfang an gehabt hat, wegen dem es geschrieben ist, ist doch der einzige Ausgang, alles andere ist ein Ausweg, ein schwächliches Zusammenwerfen, Kapitulation vor der Romantik« (BFA 26, 151).

In den Tagebucheinträgen dieser Zeit äußert er sich mehrmals zu seinem Ringen mit dem Stück. Er schreibe »ein schlechtes Stück (zum 4. Mal!« (BFA 26, 121) und obwohl er die einzelnen Akte mehrmals umgeschrieben hatte, und zwar den »4. Akt [...] viermal, den 5. dreimal« (BFA 26, 132), war er doch lange nicht recht zufrieden. Vor allem der vierte Akt erschien ihm als »ein Bastard, ein Kropf, eine verkuhwedelte Pflanze« (BFA 26, 139). Am 10. September 1920 schreibt er in sein Tagebuch: »Ich habe einen Akt nicht zusammengebracht, ich bin fünfmal angelaufen, zwei Jahre lang, und nie über die Hürde gekommen, ich schäme mich und bin unruhig« (BFA 26, 162).

Was diese frühen Bearbeitungen von den späteren unterscheidet, ist, dass es ihm dabei um die dramatische Wirkung des ganzen Stücks ging und nicht um die politischen Implikationen von Kraglers Entscheidung im fünften Akt.¹⁰ Die Probleme mit der dramatischen Wirkung ließen ihn schon früh von anfänglich vier Akten zu einem fünftaktigen Aufbau wechseln, aber auch

nach dieser Umstrukturierung hatte er, wie er in einem Tagebucheintrag vom 2. September 1920 vermerkt, noch immer Probleme mit der Zusammenführung der Akte, vor allem damit, den »4. Akt großzügig und einfach an die drei ersten anzuschließen, darin die äußere Steigerung des 3., die ziemlich gelungen ist, fortzuführen und die innere Umwandlung (in 15 Minuten) stark zu gestalten« (BFA 26, 151). Diese Aussagen, vor allem die Zeitangabe von 15 Minuten, zeigen, dass Brecht hier hauptsächlich an die Bühnenwirkung des Stücks dachte, auf die er sich auch in der *Glosse für die Bühne* noch einmal bezieht, die der Ausgabe des Erstdrucks vorangestellt wurde, und in der er dazu rät, den dritten Akt bei der Aufführung einfach wegzulassen, »wenn er nicht fliegend und musikalisch wirkt und das Tempo beschwingt« (BFA 1, 176). Daraus entsteht der Eindruck, dass Brechts Einschätzungen zum Stück – positiv wie negativ – in dieser Phase dramaturgischen Überlegungen verpflichtet waren und dass das Untragische des Schlusses, das Brecht in dem zuvor zitierten Tagebucheintrag noch lobt, im dramatischen, anti-Schiller'schen Sinne zu verstehen ist. Dazu kam eine Kunstauffassung, die zu dieser Zeit vielleicht noch als intuitiv bezeichnet werden kann, und aus der heraus ihm das Stück schon alleine »durch seinen Impetus und seine Menschlichkeit« als »nicht ganz verlorene Arbeit« erschien (BFA 26, 132).

Seine Kommentare in *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* lassen hingegen darauf schließen, dass er nun, zu Beginn der 1950er Jahre, aus einer stärker politisch motivierten und wohl auch dogmatischeren Perspektive auf sein Frühwerk blickt (vgl. AfM, 137). Die Bezeichnung der Änderungen als »Korrekturen«, die »Falsches« (BFA 23, 240) berichtigen müssten, drückt den dogmatischen Anspruch dabei sehr deutlich aus. Dies ist vielleicht nicht überraschend, beachtet man den Abstand von mehr als 30 Jahren und das Mehrwissen – um die Folgen der gescheiterten Revolution, um den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust –, das er in dieser Zeit erworben hatte, sowie das persönliche Erlebnis des Exils und der Rückkehr in den sozialistischen deutschen Staat. Es ist daher verständlich, dass es ihm später schwerfiel, Kraglers Abkehr von der Revolution als Teil seines künstlerischen Vermächtnisses zu akzeptieren und dass ihm diese Entscheidung nun als »die schäbige aller möglichen Varianten« (BFA 23, 239) erschien. Jene retrospektive Position, und damit das Spannungsfeld zwischen den Perspektiven von 1922 und 1953, gilt es zu erschließen, um die darin vorgenommenen Änderungen zu analysieren und wiederum eine rehabilitierende Lesart für die frühe Fassung zu entwickeln.

Die Darstellung der Revolution im Vergleich der beiden Fassungen

Die für die spätere Fassung vorgenommenen Veränderungen an der Konzeption Kraglers und seiner Entscheidung sind im Grunde eine Kombination aus der Abschwächung von Kraglers eigenem, der Handlung vorausgehenden Schicksal, der Konkretisierung der Darstellung der Revolution und der Stärkung der revolutionären Figuren. Durch diese Eingriffe verschiebt sich vor allem die historische Einordnung der Handlung und es wird, um das zugespitzt zu formulieren, aus einem Heimkehrerdrama ein Revolutionsstück.¹¹ Bei *Durchsicht meiner ersten Stücke* enthält dabei Hinweise zu den Hintergründen dieser Verschiebung und zu Brechts retrospektiver Beurteilung seiner früheren Position.

Er schreibt, dass die beim Verfassen des Stücks beabsichtigte »Auflehnung gegen eine zu verwerfende literarische Konvention [...] hier beinahe zur Verwerfung einer großen sozialen Auflehnung« (BFA 23, 239) geführt hätte, da er Anfang der 20er Jahre noch nicht die Erfahrung hatte, »den vollen Ernst der proletarischen Erhebung des Winters 1918/19 [...] zu realisieren« (BFA 23, 240). Diese und die zu Beginn des zweiten Kapitels dieses Aufsatzes zitierte Stelle, in der Brecht seine früheren Ansichten und Fähigkeiten mit denen von 1953 vergleicht, demonstrieren, dass ihm bewusst war, dass das Stück, und damit auch die ursprüngliche Konzeption Kraglers, einer anderen Lebensphase entsprungen war, in der er zum Beispiel noch »nahezu nichts Genaueres über die russische Revolution« (BFA 23, 240) wusste. Wenn vielleicht auch weniger die historische Russische Revolution, so spielten nun doch marxistische und kommunistische Überzeugungen sicherlich eine gewichtige Rolle bei der Beurteilung der Entscheidung Kraglers, »des Kleinbürgers« (BFA 23, 241), sich von der Revolution abzuwenden.

Seine retrospektive Beurteilung konnte daher nur zu Ungunsten der Figur ausfallen, denn so betrachtet, waren die »Initiatoren des Kampfes [...] die Proleten; er war der Nutznießer. Sie benötigten keinen Verlust, um sich zu empören; er konnte entschädigt werden. Sie waren bereit, seine Sache mitzubesorgen; er gab die ihre preis. Sie waren die tragischen Gestalten; er war die komische« (BFA 23, 240). Am vollkommenen Fehlen von Klassenbezeichnungen in den Tagebucheintragungen der 1920er Jahre zu *Trommeln in der Nacht* wird deutlich, dass dem jungen Brecht die gesellschafts- und sozialpolitischen Begriffe noch fehlten, die 1953 dann eine zentrale Stellung in seinem Denken einnehmen sollten. Die veränderte Haltung, die dieser Vergleich nahelegt, bestätigt sich, wenn man die vorgenommenen Korrekturen genauer untersucht.

Während Brecht schon im Zuge der frühen Arbeiten am Stück den Berlinbezug zunehmend verstärkte,¹² wurde dies für die Ausgabe der *Ersten Stücke* noch einmal intensiviert und nun nicht nur der Bezug zu Berlin im Allgemeinen, sondern zum Januaraufstand im Besonderen hervorgehoben. Brecht vermehrte dazu die Verweise auf die proletarische Erhebung im Januar 1919 an vielen Stellen. So fragt sich Kragler im dritten Akt der Erstausgabe noch, ob sie ihn beim Schnapstrinken in Glubbs Schenke gebrauchen könnten (vgl. BFA 1, 205), nach Brechts Umarbeitung fragt er sich dann, ob ihn die Menschen in den Zeitungsvierteln gebrauchen könnten, von denen er den Kampflärm der Revolution herüberhört.¹³ Manke spricht in der späteren Fassung nicht mehr davon, dass die »Vorstädte« (BFA 1, 206) Kragler verschlungen hätten, sondern direkt von den »Zeitungsvierteln« (GW 1, 104), weshalb der dritte Akt nun mit »Weg in die Zeitungsviertel« (GW 1, 102) und nicht mehr mit »Weg in die Vorstädte« (BFA 1, 204) untertitelt ist. Im vierten Akt wird das Singen der Marseillaise (vgl. BFA 1, 212) durch das Singen der Internationalen ersetzt (vgl. GW 1, 109) und Brecht führt ein Lied ein, das das Geschehen explizit in den Januar 1919 verlegt.¹⁴ So singt der »Besoffene Mensch«:

Meine Brüder, die sind tot
Und ich selbst wär's um ein Haar
Im November war ich rot
Aber jetzt ist Januar. (GW 1, 112)

Konsequenterweise fehlt im ersten Band der *Gesammelten Werke*, der die überarbeitete Fassung von *Trommeln in der Nacht* beinhaltet, auch die Zeitangabe, die dem Erstdruck vorangestellt war und angab, das Stück spiele »in einer Novembernacht von der Abend- bis zur Frühdämmerung« (BFA 1, 176). Diese die historische Einbettung des Stücks betreffende Verschiebung bereitet eine veränderte Wahrnehmung von Kraglers späterer Weigerung, sich der Revolution anzuschließen, vor. Bezieht man die Wirkung der Korrekturen von 1953 nun auf die Fassung von 1922 zurück, wird deutlich, was durch die Retrospektive der Nachkriegsleser schon fast automatisch verdeckt war, nämlich, dass der Aufstand in der Fassung des Erstdrucks einen noch relativ allgemein-revolutionären Charakter hatte, und Brecht im Rückblick scheinbar das Bedürfnis verspürte, diese Allgemeingültigkeit zu reduzieren, indem er durch die Konkretisierung von Ort und Zeit der Handlung eine stärkere Verbindung zur historischen Tragweite des Scheiterns des Januaraufstands erzeugte.

Auch die Hereinnahme von Glubbs Neffen, den Brecht explizit als Kraglers »Gegenpart« (BFA 23, 241) bezeichnet, passt in dieses Bild. Dieser repräsentiert die Opfer, die das Proletariat für die Revolution schon erbracht hat, so wie sie auch im Leid des ›Besoffenen Menschen‹ anklingen, und verstärkt damit den Aspekt des Klassenkampfes. Kragler bekommt damit also nicht nur eine Figur als Gegenspieler entgegengestellt, sondern eine ganze Bewegung mitsamt derjenigen, die für sie kämpfen und leiden.¹⁵ Dadurch liegt auch Glubbs Motivation nicht nur im persönlichen Schicksal des Verlusts seines Neffens begründet, sondern gewinnt eine zusätzliche sozialpolitische Komponente, die im Text des Erstdrucks noch fehlt.

Das Bedürfnis zur Verstärkung dieser Komponente lässt sich sicherlich durch die Umstände erklären, in denen sie vorgenommen wurden. Denn es war natürlich aus damaliger Sicht sehr schwierig, die Revolution von 1918/19 ohne die Entwicklung zu sehen, die ihr folgte und – ohne hier eine Kausalkette zu unterstellen – in die Katastrophe führte. Durch diese Änderungen ist Kragler nun jedenfalls nicht mehr nur als Heimkehrer in eine Revolution verwickelt, die Krieg und Monarchie überwinden wollte, sondern als Kleinbürger in die proletarische Erhebung gegen das bereits etablierte Nachkriegssystem. Konsequenz dieser Verschiebung ist, dass Kraglers Entscheidung, sich nicht länger an dieser Erhebung zu beteiligen, viel stärker als Antagonismus der Klassen wahrgenommen wird, als das im Erstdruck der Fall war. Wenn man diese Korrekturen nun regressiv verfolgt, lässt sich feststellen, dass die Revolution in der Fassung des Erstdrucks hauptsächlich als Kulisse für die allgemeine Doppelmoral der Zeit diente, die letztlich in der Konzeption Kraglers als Heimkehrer eingeführt wird, während sie in der späteren Fassung als konkretes historisches Ereignis stärker im Zentrum des Stücks steht und damit auch die Affekte evoziert, die mit ihrem Vermächtnis verbunden sind.¹⁶ Die Lesart der Fassung des Erstdrucks, die sich aus diesem Wissen ergibt, erlaubt es nun, Kraglers Abkehr von der Revolution als Konsequenz von Brechts ursprünglicher Konzeption der Figur zu verstehen.

*Die Auswirkungen der ›Korrekturen‹
auf die Wahrnehmung von Kraglers Entscheidung*

Noch einmal sei hier auf Brechts Kommentare zu seinen Korrekturen verwiesen. In *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* heißt es:

Allzuviel konnte ich freilich nicht tun. Die Figur des Soldaten Kragler, des Kleinbürgers, durfte ich nicht antasten. Auch die relative Billigung seiner Haltung mußte ihm erhalten bleiben. [...] Ich verstärkte jedoch vorsichtig die Gegenseite. Ich gab dem Schankwirt Glubb einen Neffen, einen jungen Arbeiter, der in den Novembertagen als Revolutionär gefallen ist. In diesem Arbeiter, freilich nur skizzenhaft sichtbar, jedoch durch die Skrupel des Schankwirts immerhin sich verdichtend, gewann der Soldat Kragler eine Art Gegenpart. (BFA 23, 241)

Diese Aussage Brechts greift, wie schon David Bathrick korrekt erkannte, zu kurz (vgl. AfM, 139). Denn Brechts Korrekturen betreffen, wie gezeigt werden wird, eben auch das Verhältnis zwischen Kraglers unmittelbarer Vergangenheit, also seiner Identität als Kriegsheimkehrer, inklusive des ihm dadurch eingeschriebenen Kriegserlebnisses, und der Situation, mit der er im Stück konfrontiert ist. Sie verändern damit seine Position innerhalb der Figurenkonstellation nicht nur auf eine vermittelte Weise, also zum Beispiel durch die Einführung eines Gegenparts, sondern auch direkt, durch die Streichung signifikanter Aspekte der Figur Kraglers, die in der frühen Fassung noch als Ausgangspunkt der Erkenntnis, die seiner Entscheidung gegen die Revolution zugrunde liegt, dienen. Vor allem fehlt durch die starken Eingriffe im vierten Akt damit eine maßgebliche Kontinuität. Diese zieht sich von der von Kragler als Unrecht empfundenen Behandlung durch das Kaiserreich über den Ausschluss aus dem kleinbürgerlichen Familienkreis der Balickes bis zu der von ihm im fünften Akt als Fortführung dieses Unrechts erkannten Behandlung durch die Revolutionäre.¹⁷ Um diese Zusammenhänge zu verdeutlichen, ist es nötig, alle fünf Akte zu betrachten, denn auch wenn die ersten beiden fast unverändert blieben, sind hier doch wichtige Anlagen für die Entwicklung der Figur Kraglers enthalten.¹⁸

Brecht zeichnet Kragler schon in den ersten beiden Akten als einen der Millionen, auf deren Rücken der Weltkrieg ausgetragen wurde, und durch deren Leiden andere reich wurden. Diese Kriegsgewinnler werden im Stück durch die Familie von Kraglers Braut und durch ihren neuen Geliebten, Murk, repräsentiert, die sich während und wegen seines Kriegseinsatzes eine bessere sozioökonomische Stellung erarbeiten konnten. »Der Krieg«, lässt Brecht Herrn Balicke gestehen, hat sie »auf den berühmten grünen Zweig gebracht!«, sein Ausbruch sei daher im Grunde »ein Glück« gewesen, das die Familie in eine Position der »Sicherheit« gehoben hat (BFA 1, 183). Balicke habe dieses Glück einfach ergriffen, denn es »lag ja auf der Straße, warum's nicht nehmen, wäre zu irrsinnig. Nähm's eben ein anderer. Der Sau Ende ist der Wurst Anfang!« (ebd.). Ihre Stellung haben die Balickes, die zu Trägern

der Klassenkritik Brechts werden, also nur durch das Leiden derer erlangt, die den Krieg tatsächlich ausfechten mussten. Kraglers Rückkehr stellt nun nicht nur für den neuen Geliebten seiner Braut eine Bedrohung dar, sondern, wegen dessen Bedeutung als Schwiegersohn und Geschäftspartner, auch für die neu erlangte Stellung der Familie.

Brecht prangert hier die ökonomischen Interessen am Krieg an und nutzt die Figur Murks, um gleichzeitig die Rücksichtslosigkeit der Methoden offenzulegen, mit denen die Kriegsgewinnler ihre Interessen verfolgen. So prahlt Murk, man müsse »Ellenbögen [...] haben, genagelte Stiefel [...] und ein Gesicht und nicht hinabschauen«, denn auf diese Weise sei »[u]nser ganzes Deutschland [...] heraufgekommen!« Es habe »[i]nlicht immer Handschuhe an den Händen, aber harte Arbeit immer« (BFA 1, 182). Der hier als Rechtfertigung für den Aufstieg vorgebrachte, sprichwörtliche deutsche Fleiß wird durch die dargestellte Opportunität des Aufstiegs der Balickes jedoch delegitimiert, und stattdessen verleiht Brecht Murks Motivation Züge von Rache für selbst durchlebtes Leid. Murk sagt, er sei »zwanzig Jahre in Dachzimmern geflackt, gefroren bis auf die Knochen« (BFA 1, 186) und leitet daraus nun sein angebliches Recht ab, sich zu nehmen, was er begehrt. Durch die Weiterführung des Stiefelmotivs verallgemeinert Brecht dieses Vorgehen zu einem üblichen Ablauf von sozialem Aufstieg, bei dem immer mit »genagelteln Stiefeln« (BFA 1, 182) nach unten getreten wird, damit man sich einmal bequemere »Knopfstiefeln« (BFA 1, 186) leisten kann.

Viel wichtiger als die Kritik am Kleinbürgertum ist für Kraglers Erkenntnisprozess aber die Verdeutlichung des außerhalb der Handlung stehenden Kriegserlebnisses, das hier auch durch die räumliche Trennung zwischen Heimat und Front und die damit einhergehende asynchrone Entwicklung der den einzelnen Sphären angehörenden Figuren demonstriert wird. Im Drama wird das durch den Aufstieg der Balickes und des von ihnen nun bevorzugten Schwiegersohns, die den Zurückkommenden, aber eben nicht mehr angemessenen Kragler verstoßen, sowie durch die zuerst noch unbekannte Schwangerschaft Annas deutlich.

Kraglers Rückkehr am Abend der Verlobung von Murk und Anna gefährdet also die erhoffte Sicherung der neugewonnenen Stellung Murks und der Balickes, indem sie die Profiteure des Krieges mit dessen Opfern konfrontiert. Durch die Art und Weise, wie erstere auf diese Bedrohung reagieren, entlarvt Brecht letztlich das volle Ausmaß ihres Egoismus, indem er im weiteren Verlauf der ersten beiden Akte die Versuche der Kriegsgewinnler darstellt, Kragler in eine Position zu drängen, in der sie ihn kontrollieren können. Um die Methoden des Kleinbürgertums als ausbeuterisch zu kennzeichnen

und damit das Motiv der Ausnutzung anderer im Stück zu etablieren, verwendet Brecht vor allem im zweiten Akt immer wieder Tier-Metaphern. Er lässt Murk die ganze Situation um Kraglers Rückkehr als »Hundekomödie« (BFA 1, 195) und seinen Konkurrenten selbst als »Schwein« (BFA 1, 198) bezeichnen. Mutter Balicke benutzt später den gleichen Ausdruck (vgl. BFA 1, 201) und Vater Balicke bezeichnet Kragler ganz allgemein als »Vieh« (BFA 1, 200). Abgesehen von der Funktion als Schimpfwort drücken diese Metaphern den Versuch aus, das ehemalige Familienmitglied Kragler als Nutzvieh abzustempeln, das nun eben nicht mehr nützlich ist. Folgerichtig wird er anschließend aus deren Mitte entfernt und verschwindet mit der Prostituierten Marie in die Nacht.

Damit wird in den ersten beiden Akten der für Heimkehrerfiguren typische Konflikt zwischen der fiktiven, durch das Kriegserlebnis aus der Bahn geworfenen Biografie und der dazu asynchronen Entwicklung der Aufnahmegesellschaft eingeführt. Indem Brecht Kragler als ausgenutzte und im buchstäblichen Sinn aus-genutzte Figur konzipiert, legt er gleichzeitig den Grundstein für Kraglers spätere Entscheidung. Diese Zusammenhänge gewinnen in der Fassung des Erstdrucks im vierten Akt, genauer gesagt in der langen Afrikaerzählung, an Deutlichkeit. Dass diese für die Figurenkonzeption so entscheidende Stelle im Zuge der Korrekturen für die spätere Fassung gestrichen wurde, ist das wohl beste Beispiel dafür, dass Brechts Aussage, er habe die Figur Kraglers nicht angetastet, so nicht stimmt.

Als Kragler im vierten Akt in einer Schnapsdestille Zuflucht sucht, trifft er auf die späteren Revolutionäre. Brecht eröffnet diesen Akt mit der »*Moritat vom toten Soldaten*« (BFA 1, 211), in der das für das Stück entscheidende Motiv der ewigen Wiederkehr des Ausgenutztwerdens – in deren Teufelskreis Kragler zu diesem Zeitpunkt genauso gefangen ist wie der tote Soldat – explizit wird und das dadurch als Verbindungsglied zwischen den ersten und letzten Akten des Stücks fungiert.¹⁹ Das Lied, das Gudrun Tabbert-Jones mit Recht einen »Kommentar zum Stück« nennt,²⁰ führt das Motiv schon durch die Wahl der Liedform des Moritats ein, dessen sich wiederholende und monotone Melodie es auch auf formaler Ebene repräsentiert.²¹ Die Moritat erzählt die Geschichte eines toten Soldaten, der beschließt, »den Heldentod« (BFA 1, 230) zu sterben, dadurch aber nicht zur Ruhe kommt, sondern ausgegraben wird, sich einer Untersuchung durch eine »militärische ärztliche Kommission« unterzieht, die ihn schließlich als »k. v.« (ebd.) – diensttauglich – einstuft, woraufhin der Soldat »so wie er's gelernt« (BFA 1, 232) wieder »in den Heldentod« (ebd.) marschiert. Es ist bezeichnend, dass Brecht dieses Lied Glubb singen lässt, denn dieser übernimmt im Verlauf

der letzten beiden Akte die Rolle des Führers der Revolutionäre und agiert dabei zunehmend militärisch und rücksichtslos. Die Moritat verbindet damit auch Kraglers Vergangenheit, in der er in die Mühlen des wilhelminischen Militarismus geraten war, mit der gegenwärtigen Situation, in der die Revolutionäre und ihr Anführer Glubb, Kragler wieder in einen Kampf hineinziehen wollen, dessen Ziele eigentlich nicht seine eigenen sind. Es ist die Erkenntnis dieser Wiederholung seines Schicksals, die Brecht ihn über den fünften Akt hinweg vollenden lässt und die Kraglers Abkehr von der Revolution zu einer figurenimmanenten Konsequenz machen.

Die dafür notwendige Konzeption Kraglers wird in der Afrika-Erzählung verdichtet. In der Fassung des Erstdrucks berichtet dieser in der Schnapsdestille ausführlich von seinem Soldatenschicksal, davon, dass sein »Gehirn war wie eine Dattel« (BFA 1, 213), dass er »in einem Lehmloch gelegen list. Wie Aas in fauligem Wasser« (BFA 1, 214). Und er erzählt von seiner Gefangenschaft, von »über Tausend Tagel« während der man ihn unter Wasser hielt »wie Katzen in Ledersäcken«, die nicht sterben wollen (ebd.). Er bezeichnet sich in dieser Erzählung als »Gespenst« (BFA 1, 215), ein Motiv, das Brecht schon in den ersten beiden Akten benutzt, um die Entfremdung von der Welt, in die er Kragler zurückkehren lässt, auszudrücken. Denn Kraglers Kriegserlebnis hat eine bleibende Wirkung auf ihn und er hat nun, wie er es selbst ausdrückt, »Afrika im Blut, eine böse Krankheit« (BFA 1, 216).

Wie schon angesprochen, dient die Erzählung nicht nur dazu, Kraglers Schicksal in das Stück einzuschreiben, sondern auch dazu, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. In diesem Zusammenhang bekommt die Entscheidung Brechts, dessen Kriegserlebnis in den ehemaligen Kolonien stattfinden zu lassen, eine zusätzliche Bedeutung, denn durch diese Wahl werden die imperialen Großmachtansprüche des Kaiserreichs zur Ursache für Kraglers Leiden. In Afrika war Kragler, wie er selbst erzählt, um »die Heimat, die Steiner und das andere« (BFA 1, 214) zu verteidigen. Die Reduzierung der Heimat auf für ihn affektiv und materiell wertlose, unbedeutende Materie erzeugt eine Distanz zwischen Kragler und der Ideologie, für die er zu kämpfen hatte, und legt damit den Grundstein für den Erkenntnisprozess, der nun langsam in Gang kommt und der später seine Entscheidung motivieren wird. Eine wichtige Rolle spielen hier wieder die Nutztier-Metaphern. Schon auf dem Weg nach Afrika, so Kragler, wurden er und seine Kameraden in »Viehwagen« (BFA 1, 213) gesperrt. Er bezeichnet sich selbst, wie bereits erwähnt, im Lauf der Erzählung als »Aas« (BFA 1, 214), sich und seine Kameraden als »Stiere« (BFA 1, 215), die von anderen angetrieben werden, und die Revolutionäre verspotten ihn als

»Kalb« (BFA 1, 213). Das zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch mit der Fremdzuschreibung identische Selbstbild Kraglers wird später zum Symbol der Erkenntnis und des Ausbruchs, denn Kragler nutzt es, um zu zeigen, dass er seine Selbstbestimmung zurückerlangt hat: »ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim« (BFA 1, 228f.).

Dass nach der Überarbeitung des Stücks die Afrikaerzählung fast vollkommen fehlt, hat entsprechend zur Folge, dass Kraglers Entscheidung nicht mehr als Ausbruch aus dem Teufelskreis erscheint, in den er durch seinen Kriegsdienst geraten ist, sondern nun als direkte Ablehnung der proletarischen Revolution.²² Weitere Streichungen führen diese Verschiebung in der Wahrnehmung von Kraglers späterer Abkehr von der Revolution fort. Eine der wichtigsten Streichungen betrifft die Reaktion Kraglers auf Glubbs Bewertung seines Leidens als »kleines Unrecht« (BFA 1, 217; GW 1, 111). Diese Verharmlosung seines Schicksals löst in Kragler in der Fassung des Erstdrucks, in der sie durch den langen Bericht von Kriegseinsatz und Gefangenschaft mit diesem in direkter Verbindung steht, einen spontanen Aufschrei gegen die Trostlosigkeit seiner zu diesem Zeitpunkt noch unausweichlich erscheinenden Situation aus, in dem auch eine erste Erkenntnis der ihm von allen Teilen der Gesellschaft entgegengebrachten Ignoranz mitschwingt:²³

Glubb: Ach, Bruder Artillerist, dir ist ein kleines Unrecht geschehen.

Kragler: Hast du Unrecht gesagt, Bruder roter Herr? Was für ein Wort das ist! Unrecht! Macht euch's bequem auf dem Stern, es ist kalt hier und etwas finster, roter Herr, und keine Zeit für das Unrecht, die Welt ist zu alt für die bessere Zeit und Schnaps ist billiger und der Himmel ist vermietet, meine Lieben. (BFA 1, 217)

Kurz nach dieser Stelle flicht Brecht ein weiteres Lied ein, das letztlich in einer Endlosschleife mündet und dadurch das Motiv der ewigen Wiederkehr noch einmal aufnimmt: »Ein Hund ging in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. [...] Da nahm der Koch sein Hackebeil/Und schlug den Hund entzwei« (BFA 1, 217f.). Von diesem Lied wird im Erstdruck zuerst nur eine Zeile gesungen, kurz darauf werden zwei weitere ergänzt, was einerseits inhaltlich die Wiederkehr von Kraglers Leiden andeutet und andererseits auf formaler Ebene den noch unvollendeten Kenntnisstand des Protagonisten repräsentiert.

Durch die Umarbeitungen, die sich in diesem Teil des vierten Akts verdichten, und vor allem durch die Streichung von Kraglers Reaktion, die sich ihrerseits entscheidend auf eine Streichung im fünften Akt auswirkt,

die noch zu erläutern sein wird, erscheint die entsprechende Stelle in der späteren Fassung in einem vollkommen anderen Licht.

Glubb: Ja, ja, ja, ja. Es ist ihm ein kleines Unrecht geschehen. Da wächst Gras drüber.

Bulltrotter: Nanu, sind Sie nicht rot? Glubb, war da nicht die Rede von einem Neffen?

Glubb: Ja, da war die Rede davon. Nicht in diesem Lokal übrigens.

Bulltrotter: Nein, nicht in diesem Lokal. Bei Siemens.

Glubb: Für kurze Zeit.

Bulltrotter: Bei Siemens, für kurze Zeit. Da war er Dreher. Da war er Dreher für kurze Zeit. Da war er Dreher bis November, wie? (GW 1, 111f.)

In der überarbeiteten Fassung folgt diesem Gespräch das schon angesprochene Lied des ›Besoffenen Menschen‹ und kurz darauf singt Kragler zwei komplette Strophen des Liedes vom Hund, wobei er durch die Wiederholung der ersten Zeile dessen Endlosschleife selbst auslöst. Die an dieser prägnanten Stelle eingefügte Referenz zu Glubbs Neffen und die gleichzeitige Streichung von Kraglers Empörung über die Verharmlosung seines eigenen Leidens ändern dabei die Assoziationen, die das Hunde-Lied evoziert. Die Endlosschleife des Liedes wirkt nun wie eine Repräsentation des Leidens des Proletariats, das in der Figur des Neffen konzentriert ist, im Lied des ›Besoffenen Menschen‹ noch einmal ausdrücklich genannt wird und nun nicht mehr mit Kraglers Leiden in Konflikt gerät. Auch der formale Bezug zu Kraglers unvollständigem Erkenntnisstand und der damit implizierte Hinweis auf dessen Progression werden somit getilgt. Dadurch findet eine schwerwiegende Fokusverschiebung von der Betonung des Leidens Kraglers auf die Betonung des Leidens der Proletarier statt, die letztlich auch die Wahrnehmung von Kraglers Entscheidung im fünften Akt beeinflusst, denn damit ist ihr die Grundlage entzogen, die in der Fassung des Erstdrucks als Ausbruch aus der Fremdbestimmung noch sehr deutlich wird.

Diese Verschiebung setzt sich auch im fünften Akt fort. In der frühen Fassung wird Kragler Schritt für Schritt klar, dass er auf dem Weg ist, sich in eine Situation zu begeben, in der er erneut für eine fremde Idee kämpfen soll. Dies deutet sich schon am Ende des vierten Aktes an, als Glubb ihn und die anderen dazu überredet, »die Maschinengewehre« (BFA 1, 218) zu bemannen. Zu Beginn des letzten Aktes führt Kragler die dadurch ausgedrückte Militarisierung der revolutionären Unternehmung dann ins Absurde und erkennt langsam die Parallelen zwischen seinem Kriegserlebnis im Dienst der wilhelminischen Ideologie und seiner sich anbahnenden Beteiligung an

der Revolution. So schreit er unterwegs zum Beispiel sarkastisch »Iah die Wand mit euch! Marsch, marsch, immer marsch!« und salutiert kurz darauf mit einem militärischen »Izlu Befehl!« vor den Zivilisten, wie er es früher vor seinen Vorgesetzten tat (BFA 1, 221).

Auch wenn Kragler hier schon deutlicher sieht als noch in der Destille, erlangt er die vollkommene Erkenntnis des Teufelskreises, in dem er sich befindet, doch erst nach der Wiedervereinigung mit Anna. Nachdem diese ihm eröffnet, dass sie von Murk schwanger ist, ist Kragler zunächst tief getroffen. Während er versucht, die Fassung wiederzuerlangen, zeigen ihm die Reaktionen der Revolutionäre, dass diesen sein Schicksal im Grunde egal ist, und es ihnen nur um ihre eigenen Ziele geht. Glubb demonstriert dies schon zuvor, als er auf Kraglers Selbstmorddrohung hin entgegnet, ob er sich »nicht morgen aufhängen und jetzt mit in die Zeitung gehen« (BFA 1, 221) könne. Auch Manke und Auguste sind über die Verzögerung schlicht verärgert, zeigen aber keinerlei Mitgefühl für Kraglers Situation. Vor allem nachdem zwei vorbeieilende Gestalten von der fehlenden Unterstützung in den Zeitungsvierteln sprechen, reagieren sie ungeduldig:

Auguste: Da habt ihr's! Macht Schluß jetzt!

Manke: Schmeiß ihm die Antwort in die Fresse, dem Bourgeois und seiner Hure.

Auguste: *will ihn mitzerren*: Komm mit in die Zeitungen, Junge! Die Haare wachsen dir schon wieder auf den Zähnen. (BFA 1, 223)

Während der folgenden Versuche der Revolutionäre, Kragler zum Weitergehen zu bewegen, ist nur Anna bereit, Kraglers individuelle Entscheidungsfreiheit anzuerkennen und auch eine Entscheidung zu akzeptieren, die nicht ihren eigenen Wünschen entspricht und das, ohne diese moralisch zu verurteilen. Dadurch gelangt Kragler vollends zu einem Verständnis seiner Situation, und er wendet sich von der Revolution ab. Die Reaktion Glubbs und der Revolutionäre auf Kraglers Entschluss ermöglichen einen repräsentativen Einblick in die Wirkung der von Brecht vorgenommenen Änderungen. In der überarbeiteten Fassung stellt sich die Reaktion auf diese Entscheidung folgendermaßen dar:

Kragler: Es hilft nichts. Ich lasse mich nicht noch im Hemd in die Zeitungen schleifen. Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. *Zieht die Tabakspfeife aus dem Hosensack.*

Glubb: Ist das nicht ein wenig bettelhäftig?

Kragler: Mensch, sie schießen dich schwarz in deine Brust! Anna! Wie schaust du denn, zum Teufel? Soll ich mich vor dir auch noch verteidigen? *Zu Glubb*: Dir haben sie den Neffen abgeschossen, aber ich habe meine Frau wieder.

Glubb: Ich glaube, wir können allein weitergehen. (GW 1, 120)

Bedenkt man die zuvor herausgearbeitete Deutlichkeit, mit der die Revolution in dieser Fassung den Januaraufstand darstellt, muss Kraglers Entscheidung hier fast zwangsläufig als Entscheidung gegen den persönlichen Einsatz für die Sache des Proletariats gelesen werden. Brecht drückt an dieser Stelle auch die »relative Billigung [von Kraglers] Haltung« (BFA 23, 241) aus, die er im Vorwort zur Neuauflage ankündigt, und die die moralische Überlegenheit der Revolution gegenüber dem Kleinbürger Kragler noch verstärkt. Die Erwähnung von Glubbs Neffen verschärft dabei die »Schäbigkeit« von Kraglers Entscheidung, die Brecht ebenfalls im Vorwort anspricht. Denn die Abkehr Kraglers geschieht nun im vollen Bewusstsein der vom Proletariat erbrachten Opfer und wird so zu einer egoistischen Entscheidung, durch die er eben das Verhalten an den Tag legt, das Brecht in den ersten beiden Akten als Kern seiner Kritik am Kleinbürgertum angelegt hat.

Aus der auch in den Kommentaren zum Stück erkennbaren ideologischen und biografischen Situation Brechts in den 1950er Jahren ist diese Perspektive sicherlich verständlich. Durch den Kontrast mit der späteren Ausgabe wird jedoch deutlich, dass auch die ursprüngliche Figurenkonzeption Kraglers aus der Situation der frühen 1920er Jahre heraus verständlich wird und dass aus dieser Konzeption heraus die Entscheidung Kraglers figurenimmanent logisch ist. Denn die frühe Fassung enthält eine Version dieses Dialogs, die eine vollkommen andere Interpretation zulässt. So heißt es dort:

Kragler: Es hilft nichts. Ich lasse mich nicht noch im Hemd in die Zeitungen schleifen. Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. Jeder Mann ist der beste Mann in seiner Haut. *Zieht die Tabakspfeife wieder aus dem Hosensack.*

Glubb: Und du hast kein Mitleid mit diesen?

Kragler: Gott soll mir helfen, steinigt mich: nein. Was machst du für eine Visage, Anna? Soll ich mich vor dir auch noch verteidigen? Dir haben sie den Kirsch in den Abtritt gegossen, aber ich habe meine Frau wieder. Anna, komm!

Glubb: Und wenn sie mir sechs Kirschfabriken aufhalsten, ich speie ihnen ins Gesicht für den Kirsch, ich reiße ihre Därme aus für den Kirsch, ich verbrenne ihre Häuser für zwei Fässer Kirsch und rauche dabei.

Kragler: Anna! *Zu Glubb:* Mensch! Du läufst an die Wand und rauchst dabei! Ich sehe dich an der Wand vor der Dämmerung, seht ihr ihn denn nicht wie grau und glasig er dort steht an der Wand? Riecht ihr nichts an ihm? Was soll aus euch werden, geht heim!

Auguste: *lacht.*

Glubb: Ach, sie werden kleine Wunden bekommen im Hals oder auf der Brust, alles ordentlich, sie bekommen Zettel mit Nummern auf die Brust geheftet,

wenn sie steif sind, nicht wie ersäufte Katzen, eher wie solche, denen ein kleines Unrecht geschehen ist.

Kragler: Hör auf. (BFA I, 225f.)

Im Moment der Erkenntnis unternimmt Kragler also einen in der späteren Fassung fehlenden Versuch, die anderen davor zu warnen, sich von Glubb, den er als Antreiber ausmacht, in dessen Kampf ziehen zu lassen. Durch Glubbs später ebenfalls gestrichene Reaktion wird nicht nur Kraglers Einschätzung bestätigt, sondern der Umgang Glubbs mit den Individuen, die ihm folgen, mit der Behandlung Kraglers durch das Militär gleichgesetzt. Denn genau wie die Befehlshaber des deutschen Heeres den Tod ihrer Soldaten im Weltkrieg in Kauf nahmen, nimmt Glubb den Tod seiner Mitstreiter in Kauf. Die Wiederholungen der von Kragler in der Afrikaerzählung verwendeten Katzenmetapher und des im vierten Akt im Zusammenhang mit Kraglers Behandlung durch das Kaiserreich gefallenem Ausdrucks des »kleinen Unrechts«, das den jeweils ausgenutzten Figuren widerfährt, verdeutlichen die von Brecht in diese Fassung eingeschriebene Kontinuität der Zustände.

Anders als in der späteren Fassung ist hier kein Anflug von Klassenkampf zu erkennen, und so wirkt die Entscheidung Kraglers, um die Worte Jürgen Hillesheims zu benutzen, wie ein »Akt der Befreiung eines Individuums, das zu seiner Selbstbestimmung zurückfindet«.²⁴ Dass Kragler als Kleinbürger angelegt ist, wie das Brecht immer wieder betont, spielt dabei eine wichtige Rolle. Denn ohne dem Kampf des Proletariats notwendigerweise seine Berechtigung abzuspochen, erzeugt diese gesellschaftliche Verortung eine Distanz zwischen Kragler und der Revolution, die den Einsatz seines Lebens für deren Ziele zur Wiederholung seiner bereits überwunden geglaubten Rolle machen würde, in der fremde Ideologien ihre Kämpfe auf seinem Rücken ausgetragen. Mit dieser Erkenntnis konfrontiert Kragler die Revolutionäre am Ende des Stücks noch einmal in aller Deutlichkeit: »Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?« (BFA I, 228)

Kraglers Absage an die Revolution ist daher nur retrospektiv ein Verrat an den Idealen der proletarischen Erhebung und auch nur in der von Brecht für die Neuauflage seiner *Ersten Stücke* entworfenen Fassung als solche identifizierbar. Wenn man die Biografie Brechts bis zum Zeitpunkt des Erstdrucks miteinbezieht und die ursprüngliche Konzeption Kraglers genau analysiert, erscheint sie in dieser Version als figurenimmanent durchaus logische Entscheidung. Denn Kragler durchbricht hier einen Kreislauf, in dem er immer der Ausgenutzte bleiben würde, bis das »[H]inhalten [des

Hals] ans Messer« (BFA 1, 225) ihm schließlich eben diesen kosten würde. Brecht erteilt so den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen, in denen jede Ideologie willig ist, die andere zu bekämpfen und dazu rücksichtslos Anhänger und Mitläufer zu opfern, eine klare Absage, die sich für den Heimkehrer Kragler – und wahrscheinlich auch für den jungen Brecht – aus den Erfahrungen des Weltkrieges und dessen Nachwirkungen speist und die man vielleicht am einfachsten auf diese Formel bringt: so nicht weiter!

Die unterschätzte Radikalität des Schlusses

Inwieweit die Aussagen Brechts die Rezeption des Stücks beeinflusst haben, kann natürlich nur spekulativ beantwortet werden. Eine gängige Interpretation des Schlusses, die sich oft auf Brechts Aussagen stützt, ist jedenfalls, dass darin eine Rückkehr Kraglers in sein altes kleinbürgerliches Leben zum Ausdruck komme. Dem widerspricht die hier vorgeschlagene Lesart, indem sie aufzeigt, dass Kragler von den Vertretern des Kleinbürgertums verstoßen wird und dass die Lage, in der er sich befindet – wenn er mit Anna in »das große, weiße, breite Bett« (BFA 1, 229) abgeht –, eine solche Rückkehr in dieses Milieu kaum zulässt. Die Tatsache, dass Anna von einem anderen schwanger ist, versucht hat, dieses Kind abzutreiben, nun aber mit ihrem ehemaligen Geliebten zusammenbleiben will, passt kaum zu den konservativen Moral- und Geschlechterrollenvorstellungen, die Balicke und Murk in den ersten beiden Akten als für das Kleinbürgertum kennzeichnend ausweisen. Darin wäre schon eine Frau ohne Mann eine »gotteslästerliche Budicke« (BFA 1, 179) und weder Annas selbstbestimmtes Handeln noch Kraglers Akzeptanz dieses Handelns scheinen mit diesen Werten vereinbar.

Zudem positionieren sich Kragler und Anna im fünften Akt selbst zu den überholten Moralvorstellungen ihrer ehemaligen Gesellschaftsschicht und lehnen diese nach anfänglicher Unsicherheit explizit ab. Obwohl Kragler Anna, nachdem sie ihm mitgeteilt hat, dass sie schwanger ist, zunächst noch als »Hure« (BFA 1, 222) bezeichnet – und auch Anna selbst ihn auffordert, sie dafür mit Erde zu bewerfen (»Wirf zu, Andree! Wirf zu! Hierher wirf!« [BFA 1, 222]) –, gelingt es beiden, im Lauf des Dialogs und im Zuge von Kraglers Erkenntnisprozess, diese Scheinmoral abzustreifen und ihre individuelle Realität zu akzeptieren.

Kragler: Jetzt habe ich die Frau.

Manke: Hast du sie?!

Kragler: Her, Anna! Sie ist nicht unbeschädigt, unschuldig ist sie nicht, bist du anständig gewesen oder hast du einen Balg im Leib?

Anna: Einen Balg, ja, das habe ich.

Kragler: Das hast du.

Anna: Hier drinnen ist er, der Pfeffer hat nicht geholfen und meine Hüften sind hin für viele Wochen.

Kragler: Ja, so ist sie.

Manke: Und wir? Mit Schnaps getränkt bis ans Herz und mit Geschwätz gefüttert bis zum Nabel und die Messer in unseren Pfoten, von wem sind die?

Kragler: Die sind von mir. *Zu Anna:* Ja, so eine bist du.

Anna: Ja, so eine bin ich. (BFA 1, 226f.)

Es scheint ihnen bewusst zu sein, dass ihre Entscheidung füreinander ihnen eine Rückkehr in ihre früheren Leben verwehren wird. Die bisherigen Ausführungen zeigen also, dass »der starke, gesunde, untragische Ausgang« des Stücks tatsächlich »der einzige Ausgang« war und alles andere nur ein »Ausweg, ein schwächliches Zusammenwerfen, Kapitulation vor der Romantik« gewesen wäre (BFA 26, 151). Denn das, was von einem sozial engagierten und politisch linksstehenden Autor, wie es auch der junge Brecht schon war, vielleicht erwartet worden wäre, nämlich den Einsatz, vielleicht sogar Tod Kraglers im Kampf für eine revolutionäre Neuordnung der Gesellschaft zu schildern, wird eben erst retrospektiv zu einer Lösung. Beim Rückblick ist es jedoch entscheidend, im Auge zu behalten, dass der Versuch der Revolutionäre in der Fassung von 1922, eine Neuordnung der Gesellschaft zu erzwingen, noch nicht unbedingt eine Machtergreifung des Proletariats darstellt, sondern wesentlich allgemeinere Züge trägt, die hauptsächlich als Kulisse für Kraglers Entwicklung dienen. Betrachtet man die späteren Kommentare Brechts, dann scheint es, als wäre diese Perspektive für ihn in den 1950er Jahren nicht mehr vertretbar gewesen. Die eher dogmatische Forderung an den Umgang mit der erst später deutlich als proletarische Erhebung gekennzeichneten Revolution, so sehr sie in den Nachkriegsjahren auch gerechtfertigt sein mag, ist dem jungen, vielleicht intuitiveren Brecht noch fremd, sodass eine kritische Darstellung der Revolution noch möglich ist.

Die Kritik an der Revolution bezieht sich dabei vor allem auf das Verhältnis zwischen Revolution und Individuum und nicht so sehr auf die sozialpolitischen Ziele der Revolution. Dieses Individuum ist nicht zufällig ein Kriegsheimkehrer aus dem kleinbürgerlichen Milieu, denn durch diese Wahl kann Brecht Kragler an der Schnittstelle zwischen altem und neuem System verorten und an ihm exemplarisch das Schicksal des für die Ziele anderer ausgenutzten Individuums exemplifizieren. Diese Sichtweise wird

auch durch die Aussage Brechts unterstützt, dass es dieser »untragische Ausgang« war, »den das Stück von Anfang an gehabt hat, wegen dem es geschrieben ist« (BFA 26, 251), und dies war vielleicht auch genau das, was Brecht als den gelungenen »Impetus«, als die »Menschlichkeit« (BFA 26, 132) des Stücks im Kopf hatte, als er sich am 3. August 1920 so positiv über diesen Schluss äußerte.²⁵

Kraglers Entscheidung, der Revolution den Rücken zu kehren, ist also eine Absage an den ewigen Kreislauf immer neuer, sich gegenseitig ersetzender Systeme, denen allen gemeinsam ist, dass Einzelne für ihre Ziele leiden müssen.²⁶ Die Identifikation dieser Individuen mit den Mitgliedern des Proletariats ist 1922 noch nicht vollzogen, und so ist es Kragler möglich, durch sein »Nein« zur Revolution seinen persönlichen Kreislauf zu durchbrechen und seine Selbstbestimmtheit zurückzugewinnen. Dies ist der eigentliche, aber auch einzige Erfolg Kraglers, denn eine Lösung für seine Probleme stellt das nicht dar, oder zumindest lässt das Stück das offen. Eine Rückkehr in die Familie Balicke und die damit verbundene kleinbürgerliche Sicherheit scheint, wie gezeigt wurde, jedenfalls kaum möglich. Wahrscheinlicher ist es sogar, dass der gerade aus dem Krieg heimgekehrte Kragler und die ungewollt schwangere Anna einer ökonomisch eher unsicheren Zukunft entgegengehen. Der Schluss hält auch keinen Vorschlag zur Lösung des Grundproblems der Gesellschaft bereit, denn Kragler und Anna beanspruchen nicht, das System zu ändern, sondern nur, sich von ihm nicht länger ausnutzen zu lassen. Gerade darin liegt, um auf den Titel des Aufsatzes zurückzukommen, eine gewisse Radikalität. Denn dieser Weg hat zwar einen Ausgangspunkt in der Erkenntnis Kraglers und Annas, aber kein bestimmtes Ziel. Er verlangt deshalb keinen Kompromiss zwischen Realpolitik und Utopismus, sondern er darf in seinem »Nein« zu den herrschenden Zuständen unnachgiebig und kompromisslos sein.

Anmerkungen

- 1 Herbert Ihering, *Der Dramatiker Bert Brecht*, in: Wolfgang Schwiedrzik (Hg.), *Brechts »Trommeln in der Nacht«*, Frankfurt/Main 1990, 274–277, hier 275.
- 2 Alfred Kerr, *Bertolt Brecht. »Trommeln in der Nacht«*, in: Schwiedrzik (Hg.), *Brechts »Trommeln in der Nacht«*, 295–299, hier 295.
- 3 Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30. Bde., hg. von Werner Hecht u.a., Berlin–Frankfurt/Main 1988–2000, hier Bd. 23, 239; Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen im Folgenden mit Sigle BFA, Bandangabe und Seitenzahl im Fließtext.
- 4 Wie stark der Einfluss von Brechts eigener Kritik am Stück auf die spätere Forschung, vor allem in der ehemaligen DDR, war, zeigt exemplarisch der

Versuch von Hans Kaufmann, das »Revolutionsstück« so zu interpretieren, dass weder die proletarische Erhebung der Jahre 1918/19 noch der Marxist Brecht ideologischen Schaden nahmen (Hans Kaufmann, *Drama der Revolution und des Individualismus. Brechts Drama »Trommeln in der Nacht«*, in: *Weimarer Beiträge*, 7(1961)2, 316–331, hier 321). Seine Argumentation lehnt sich dabei sehr stark an Brechts eigene Einschätzung an, wenn er schreibt, dass Brechts anscheinend noch vorhandenen Vorbehalte gegen »die wirkliche Veränderung der Welt, gegen die Revolution« als allgemeiner »Widerwille gegen die utopischen Weltverbesserer« (ebd., 318) zu verstehen seien und anschließend den Umarbeitungen von 1953 den Charakter eines »Rettungsversuchs« (ebd., 321) zuspricht.

- 5 Vgl. David Bathrick, »*Anschaungsmaterial*« for Marx. *Brecht Returns to »Trommeln in der Nacht«*, in: *Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft*, 2 (1972), 136–148; im Folgenden nachgewiesen mit Sigle AfM und Seitenzahl im Fließtext.
- 6 Hintergrund der Auswahl ist, dass diese beiden Textstufen für den Großteil der Brechtforschung ausschlaggebend sind und sich zudem die Kommentare Brechts von 1953 auf die Fassung für den Erstdruck von 1922 beziehen. Dabei besteht allerdings kein editionswissenschaftlicher Erkenntnisanspruch, und es soll auch nicht der Authentizität einer Fassung gegenüber der anderen das Wort geredet werden. Im Gegenteil, alle vorhandenen Fassungen werden ausdrücklich als legitim betrachtet. Das Ziel dieser Arbeit ist es lediglich, eine Lesart für die Fassung des Erstdrucks vorzuschlagen, deren Verständnis von der Einbeziehung der Überarbeitungen der frühen 1950er Jahre profitiert.
- 7 Auch Bathrick schlägt diesen Weg ein, ihm geht es allerdings um eine allgemeine Idealismuskritik, der zufolge Kragler sich weigern würde, »for a better world, for a better cause« (AfM, 140) zu kämpfen. Der vorliegende Artikel vertritt hingegen die Ansicht, dass es bei Kraglers Weigerung nicht um die Ablehnung der Utopie der Revolution geht, sondern darum, dass Kragler seine eigenen Ziele und Bedürfnisse von der Revolution nicht vertreten sieht. Es wäre Kragler, der kämpft, aber es wären wieder einmal andere, die profitieren.
- 8 Für genaue Angaben zur Entstehungsgeschichte der einzelnen schriftlich erhaltenen Textstufen, vgl. Wolfgang Schwiedrzik, *Grünes Haus oder Picadilly-Bar? Zu den wieder aufgefundenen frühen Fassungen von »Trommeln in der Nacht«*, in: ders. (Hg.), *Brechts »Trommeln in der Nacht«*, 101–111; sowie Siegfried Mews, *Trommeln in der Nacht*, in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht Handbuch*, Stuttgart 2001, Bd. 1, 86–91.
- 9 Brechts Anliegen, einer vermeintlichen Zustimmung seinerseits entgegenzuwirken, zeigt, dass er bei seinen Betrachtungen sehr stark um die sozialpolitische Wahrnehmung des Stücks besorgt war und weniger um dessen literarische und dramaturgische Qualität.
- 10 Für den Einfluss politischer Überlegungen auf die späteren Änderungen spricht auch, dass diese sich so gut wie ausschließlich auf die Akte drei, vier und fünf beziehen. Die ersten beiden Akte, die Kraglers Rückkehr in sein altes, kleinbürgerliches Milieu behandeln und letztlich mit einem Ausschluss aus diesem enden, lässt Brecht weitestgehend unverändert und übernimmt damit auch die

- darin verarbeitete Kritik am Kleinbürgertum, die selbst in der Rückschau auf den Text unproblematisch bleibt.
- 11 In beiden Fällen darf das Drama aber nicht eindimensional verstanden werden. Denn dafür ist die im Stück verarbeitete und in der neueren Forschung immer mehr in den Vordergrund tretende Darstellung der Doppelmoral der Nachkriegszeit zu komplex (vgl. Jost Hermand, *Trommeln in der Nacht*, in: Ana Kugli, Michael Opitz (Hg.), *Brecht Lexikon*, Stuttgart-Weimar 2006, 247–249, hier 248). Trotzdem spielt der Zugang zum Stück, also ob dieses etwa als Heimkehrer- oder als Revolutionsstück aufgefasst wird, eine Rolle für die Art und Weise, wie diese Doppelmoral vom Rezipienten wahrgenommen wird.
 - 12 Hier wäre als Beispiel die Verlegung der Verlobungsfeier des zweiten Aktes vom *Grünen Haus* in die *Piccadillybar*, ein real existierendes Kaffeehaus in der Nähe des Potsdamer Platzes, zu nennen (vgl. Mews, *Trommeln in der Nacht*, 89). Diese Änderung wird vom Inspizienten der Berliner Aufführung, die kurz nach der Münchner Uraufführung stattfand, handschriftlich vorgenommen (vgl. Schwiedrzik, *Grünes Haus oder Picadilly-Bar*, 105). Ob die Änderung für das Berliner Publikum gedacht oder von Brecht verlangt war, ist nicht eindeutig feststellbar; es ist jedoch anzumerken, dass das »Grüne Haus« in keiner späteren Ausgabe mehr auftaucht, Brecht die Änderung also zumindest übernahm.
 - 13 Vgl. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 20 Bde., hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main–Berlin 1967–1981, hier Bd. 1, 155; Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen im Folgenden mit Sigle GW, Bandangabe und Seitenzahl im Fließtext.
 - 14 Bathrick hat die Bedeutung dieser historisierenden Verschiebung bereits erkannt, nutzt sie anschließend jedoch nicht, um die Konzeption Kraglers zu analysieren, sondern als Ausgangspunkt für eine durch die Darstellung der Revolution und der Revolutionäre ausgedrückte Idealismuskritik (vgl. AfM, 138, 143).
 - 15 Bathricks Einschätzung, dass der Neffe kein wirklich ernstzunehmendes Gegengewicht darstellt, muss hier also widersprochen werden (vgl. AfM, 139).
 - 16 Der Aussage von Klaus Völker, dass Kragler ein Sonderfall unter den Heimkehrerfiguren wäre, ist damit nicht zuzustimmen. Denn die Konzentration des dramatischen Konflikts in der innerlich zerrissenen Figur des Heimkehrers ist ein typisches Merkmal dieser Figuren (vgl. Klaus Völker, *Dies war also dieser Kragler...*, in: Schwiedrzik, *Brechts »Trommeln in der Nacht«*, 359–365, hier 364).
 - 17 Für eine ausführliche Darstellung von Kontinuitäten in den Heimkehrerdramen der Weimarer Republik vgl. Andreas Dorrer, »*Neider überall zwingen uns zu gerechter Verteidigung*«, *Legitimation and De-Legitimation of World War I in German Dramatic Literature*, Berlin 2021.
 - 18 Bathrick, wie auch viele andere vergleichende Analysen, ignoriert die ersten beiden Akte und übersieht dadurch deren Bedeutung für die Konzeption Kraglers und damit für die Beurteilung seiner Entscheidung.
 - 19 Dies klingt auch schon bei Jost Hermand an (vgl. Hermand, *Trommeln in der Nacht*, 248).
 - 20 Gudrun Tabbert-Jones, *Die Funktion der liedhaften Einlage in den frühen Stücken Brechts. »Baal«, »Trommeln in der Nacht«, »Im Dickicht der Städte«, »Eduard II. von England« und »Mann ist Mann«*, Frankfurt/Main 1984, hier 70.

- 21 Jost Hermand schreibt sogar, dass das ganze Stück nur eine »Inszenierung« der *Legende vom toten Soldaten* mit anderem Ausgang sei (Hermand, *Trommeln in der Nacht*, 248).
- 22 Dem stimmt auch Bathrick zu, obwohl das Augenmerk seiner Analyse sonst individuelle Aspekte eher übergeht (vgl. AfM, 141).
- 23 In Glubbs Kommentaren drückt sich aus, was Astrid Oesmann als die Marginalisierung von Kraglers Position durch die Revolutionäre und damit als Darstellung der Defizite der Revolution bezeichnet hat (vgl. Astrid Oesmann, *Staging History. Brecht's Social Concepts of Ideology*, Albany 2005, 40).
- 24 Jürgen Hillesheim, *Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution*, Würzburg 2019, 58. Für Hillesheim manifestiert sich diese Befreiung zwar auch in der Absage an die Revolution, jedoch wäre für Hillesheim eine Beteiligung daran ein Ausdruck der Rache an der Gesellschaft, die ihn bis dahin ausgenutzt hat. Die Weigerung wird dadurch zu einem Bruch mit den Erwartungen, der »in üblichen Moralvorstellungen gefangenen Zuschauer!« (ebd.), der sich letztlich auch durch die Zerstörung der Bühne am Ende des Stücks ausdrückt.
- 25 Diese Argumentation widerspricht damit Bathricks Interpretation, Kragler sei ein »representative of the millions who did not partake in the revolt« (AfM, 145), die er aus dem von ihm als Platonischem Dialog ausgelegten *Gespräch über »Trommeln in der Nacht«* zwischen Brecht, Erwin Piscator und Fritz Sternberg ableitet (vgl. ebd.). Das *Gespräch* wird in die vorliegende Arbeit deswegen nicht einbezogen, weil die Zuverlässigkeit der Aussagen als Zeitdokument nicht gegeben ist, weshalb es auch nicht in die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* aufgenommen wurde (vgl. Mews, *Trommeln in der Nacht*, 88). Als fiktionaler Text, im Sinne etwa eines Platonischen Dialogs, ist es für die hier vorgenommene Analyse irrelevant. Denn so verstanden, zeigt es multiple Interpretationsmöglichkeiten auf, von denen die von Piscator vertretene Interpretation für die hier vorgeschlagene Lesart noch am meisten Material liefern könnte. Hier sollte jedoch eine bestimmte Lesart entwickelt werden, der bewusst ist, dass sie nicht die einzige ist und die dadurch nicht als Konzept mit anderen in Konkurrenz steht, sondern nur in den sie konstituierenden Elementen zu alternativen Interpretationen Stellung beziehen muss.
- 26 Bathrick erkennt die qualvolle Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft zwar als eines der von Anfang an präsenten Themen von Brechts Texten (vgl. AfM, 137), legt den Fokus seiner Untersuchung dann aber auf die ästhetischen und politischen Implikationen der Darstellung dieses Leidens und nicht, wie es in dieser Arbeit versucht wurde, auf die Auswirkungen für das im Stück repräsentierte Individuum.