

Karoline Sprenger
(Bamberg)

*Eine Provokation und ihre Folgen. Zum "deutschen Trauerspiel"
«Die Plebejer proben den Aufstand» von Günter Grass*

[*A Provocation and its Consequences. On the "German Tragic Drama"
«The Plebeians Rehearse the Uprising» by Günter Grass*]

ABSTRACT. *Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel* (1966) by Günter Grass aroused great scandal, because the play denounces the tactics of Bertolt Brecht with regard to the workers' uprising in East Germany on June 17, 1953. However, Grass always relativized this and claimed to have shown the problematic relationship between artist and politics in general. The present contribution argues that Grass actually attacked frontally none other than Brecht and that he exploited the debate in the leftist student magazine *konkret*, the West-German mouthpiece of the 1968 revolt.

Vor recht genau fünfzig Jahren entspann sich eine literarische Debatte um das «deutsche Trauerspiel» *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass. Sie ist fast in Vergessenheit geraten, obwohl ihre Auswirkungen auf das Grass-, aber auch das Brecht-Bild der sogenannten «Außerparlamentarischen Opposition» nicht hinreichend ausgeleuchtet sind. Wie sehr und in welcher Weise diese sowohl Grass' Stück als auch die Person Brechts verinnahmte, ist bis heute fast gänzlich unbekannt. Dies soll in den folgenden Ausführungen dokumentiert werden; zuvor jedoch soll ausführlich dargestellt werden, dass Grass in seinem Theaterstück tatsächlich unzweifelhaft Brecht portraitierte – obwohl er selbst das weitgehend abstritt und auch die Forschungsliteratur noch bis vor knapp zehn Jahren Zweifel daran äußerte.

Es sei kurz rekapituliert: Das Anfang 1966 veröffentlichte Stück, das explizit kein «historisches Drama» sein will, reflektiert die Situation des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953 und dient als Hintergrund für die Charakterstudie des «Chefs», des Protagonisten des Dramas. Er ist ein Schriftsteller und Theatermann, gleichzeitig Macher und Regisseur, besitzt unbestritten große Autorität und gelangte bereits zu Berühmtheit. Dieser wollen sich die aufständischen Arbeiter versichern, indem sie den «Chef» während der Proben zu seiner Bearbeitung von Shakespeares *Coriolan* aufsuchen, um ihn

dazu zu bringen, eine Resolution in ihrem Sinne, also gegen die Führung der DDR, zu unterschreiben. Es liegt nahe, mit diesem Ansinnen an den «Chef» heranzutreten, da ihm tatsächlich der Ruf vorauseilt, mit seinem Werk und seiner Arbeit die Welt «verändern» zu wollen, er also per se auf der Seite der Revoltierenden, und sei dies in dem Falle auch gegen die DDR, zu stehen scheint.

Der «Chef» aber sieht dies alles von einem sehr distanzierten, ästhetischen Standpunkt: Nicht, dass er linientreu zur Staatsführung halten würde, aber mit den Arbeitern, mit denen er sich auf dem Papier immer wieder beschäftigt hatte, die nun aber leibhaftig vor ihm stehen, kann er nichts anfangen; sie irritieren ihn. Hier nun entsteht eine Situation des mehrfachen «Theaters im Theater». Ein Regisseur macht Theater auf der Basis der Vorlage eines Klassikers mit vermeintlicher Klassenkampfthematik, und nun kommen unvermittelt Arbeiter aus einer konkreten zeitpolitischen Situation, die so gleichfalls zu Theater wird.

Zunächst hielten die Arbeiter den Theaterbetrieb auf, störten die Proben. Doch schon bald erkennt der «Chef» in ihnen kostbare «Materiallieferanten» für seine Arbeit. Nicht für ihre politischen Anliegen und ihre existenziellen Nöte interessiert er sich, sondern für die Art und Weise, wie sie sich ausdrücken, miteinander kommunizieren. Zu «Versuchskaninchen»¹ macht er sie. Ihm ist mehr daran gelegen, über die Revolution zu sprechen und darüber zu dichten, als sie wirklich konkret zu unterstützen. Die Aufständischen nutzen ihm für seine Theaterarbeit, geschickt integriert er sie in seine Proben; ihrer Bitte entspricht er allerdings nicht.

Grass' Theaterstück wurde am 15. Januar 1966 am Berliner Schillertheater uraufgeführt, und von Anfang an war klar, wer hinter dem «Chef» steckt: Bertolt Brecht nämlich, selbst wenn eine gedichtete Figur niemals mit ihrem historischen Vorbild zu verwechseln ist; ebenso wenig wie das lyrische Ich mit dem Dichter, der es hervorbringt.

Dass der «Chef» ein literarisches Abbild bzw. eine Zuspitzung Brechts ist, wäre wohl auch nie in Zweifel gezogen worden, wenn nicht Grass selbst betont hätte, dass Brecht zwar schon ein Bezugspunkt gewesen sei, er aber keineswegs eine literarische Charakterstudie des «Stückeschreibers» habe schaffen wollen. Über eine solche gehe sein Stück weit hinaus, es habe den abstrakten Intellektuellen in seiner Situation der staatlichen Autorität gegenüber im Fokus. Letztlich würde sogar viel mehr er selbst als Brecht in der Figur stecken.

¹ So Jenny, Urs: Grass probt den Aufstand. In: Loschütz, Gert: Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation. Neuwied 1968, S. 135-140, hier S. 137.

Dabei waren manche eindeutigen Bezugspunkte zu Brecht von vornherein klar: In der Figur der Volumina ist unschwer Brechts zweite Ehefrau Helene Weigel zu erkennen², bei dem Stück, das erwähnt wird, handelt es sich zweifellos um Brechts Komödie *Trommeln in der Nacht*. Denn explizit handelt es sich um ein frühes Revolutionsdrama des «Chefs», das unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg spielt³. Ein weiterer gewichtiger Aspekt findet in Zusammenhang mit *Die Plebejer proben den Aufstand* immer wieder Erwähnung: Der «historische Brecht» probte zur Zeit des Arbeiteraufstands für die Aufführung von Erwin Strittmatters *Katzgraben*; Grass hingegen lässt seinen «Chef» Brechts Bearbeitung von William Shakespeares *Coriolan* proben. Das scheint weg von der «Wirklichkeit» zu führen, weist aber, die Tendenz von Grass' Stück verdichtend, gerade dadurch wieder auf Brecht. Denn den *Coriolan* arbeitete Brecht so um, dass er in politischer Hinsicht für die DDR-Führung akzeptabel war, d. h. er ideologisierte den Klassiker. Etwas elaborierter ausgedrückt: «Man darf deshalb vielleicht sagen, daß Brecht nicht so sehr die politische Tendenz des *Coriolanus* umzukehren brauchte als vielmehr überhaupt erst eine politische Aussage in das ganze Stück zu transponieren hatte, was zweifellos seine Absicht bei der Bearbeitung war»⁴. Grass spricht von Brechts Versuch, «diese Tragödie ins Geschirr einer Tendenz spannen zu wollen»⁵, und:

Seine Fassung hat der Tragödie das naive Gefälle genommen und an dessen Stelle einen fleißigen Mechanismus gesetzt, der zwar sein Soll erfüllt und die gewollte Tendenz geschmackvoll ästhetisiert; weil aber hier «Diebstahl geistigen Eigentums» im Sinne des elisabethanischen Theaters und auch im Sinne des frühen Brecht legalisiert werden soll, mag weiterhin belegt werden, wie, bei so schmaler Beute, der Griff nach dem fremden Stoff nicht lohnte.⁶

Grass legt sich «seinen Brecht» gekonnt zurecht, und gerade dadurch,

² Vgl. Puh, Rikard: Ein wegen historischer Hindernisse und Künstleregos misslungener Aufstand. Bertolt Brecht, Zeitkonzeption und Geschichtsauffassungen in *Die Plebejer proben den Aufstand* von Günter Grass. In: Zagreber Germanistische Beiträge 17-2008, S. 37-54, hier S. 41.

³ Vgl. Grathoff, Dirk: Dichtung versus Politik: Brechts *Coriolan* aus Günter Grassens Sicht. In: Brecht heute. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft. 1-1971, S. 168-187, hier S. 183f.

⁴ Ebd., S. 174.

⁵ Vgl. Grass, Günter: *Die Plebejer proben den Aufstand*. Ein deutsches Trauerspiel. Mit einem Essay und einem Gespräch. Berlin 1990, S. 88.

⁶ Ebd., S. 100.

dass er das an sich belanglose Stück Strittmatters gegen die *Coriolan*-Bearbeitung austauschte (die übrigens zu Brechts Lebzeiten nie zur Aufführung kommen sollte), stellt er Brecht in den Mittelpunkt seines Dramas. Grass macht auf diese Weise klar: Es ist Brecht, der da regelrecht festgenagelt werden soll, und kein abstraktes Konstrukt. In einem Gespräch mit Schülern schließlich musste Grass sich vorhalten lassen, dass die philologische Nähe zu Brechts *Buckower Elegien* am Schluss des Dramas doch wohl nicht wegzudiskutieren sei, und auch nicht biografische Details wie Brechts eigener Rückzug in sein Buckower Landhaus am 17. Juni⁷. Grass antwortet:

Der Ausgangspunkt ist Brecht gewesen, Brechts Verhalten, aber auch das Verhalten einer bestimmten Intellektuellengruppe im Verhältnis zu einer anderen Intellektuellengruppe [...] Und mit Bedacht habe ich dann natürlich nach einer gewissen Zeit die Fotoähnlichkeit Brecht-Chef aufgegeben, weil es nie mein Vorhaben gewesen ist, ein Dokumentarstück zu schreiben.⁸

Grass lässt sich auch noch von einer Gesprächspartnerin sekundieren:

Herr Grass wollte meiner Meinung nach das Dilemma der Intellektuellen allgemein darstellen. Daß er sich in gewisser Weise von Brecht hat inspirieren lassen, möchte ich nicht unbedingt abstreiten.⁹

Zudem, so Grass, wäre Brecht, wenn das Trauerspiel ein «Dokumentarstück» wäre, viel schlechter weggekommen als der «Chef»¹⁰, der ja zweifellos auch sympathische Züge trägt. Das klingt fadenscheinig, und tatsächlich schiebt er das Argument nur vor – aus nachvollziehbaren Gründen, die später noch erläutert werden.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch ein etwas skurril wirkender Beitrag, der – singular und Jahrzehnte nach der Debatte – in den *Zagreber Germanistischen Beiträgen* erschien: Rikard Puh verweist auch auf die schon immer bekannten Parallelen zu Brecht, die in Grass' Drama offenkundig sind. Seine Schlussfolgerung aber lautet:

Es ist nicht zu leugnen, dass Bertolt Brecht in *Die Plebejer proben den Aufstand* vorkommt, und dass man Anspielungen und Verweise auf sein Leben und Werk erkennen kann. Doch das ist nichts weiter als Grassens Montage, ein Kennzeichen seines literarischen Stils. Für die

⁷ Vgl. ebd., S. 113.

⁸ Ebd., S. 114f.

⁹ Ebd., S. 113.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 115.

Deutung des Stücks ist die Kenntnis dieser Referenzen von nebensächlicher (falls überhaupt) Bedeutung.¹¹

Puh stellt also die abenteuerliche These in den Raum, dass in einem literarischen Werk Anspielungen auf Leben und Werk einer Person irrelevant sind, weil sie aus einem ästhetischen Grundprinzip – dem der Montage, das Grass in seinem Drama übrigens auch dem «Chef» unterstellt¹², resultieren. Dies ist nicht nur naiv, sondern schlichtweg absurd und würde bedeuten, dass Lübeck für Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* ebenso bedeutungslos sei, wie, um gleich bei diesem Autor zu bleiben, die Zwölftonmusik für den Künstlerroman *Doktor Faustus*. Beim Autor der Abhandlung scheint es sich um einen Grass-Apologeten zu handeln, dem verborgen blieb, dass Grass gar nicht verteidigt werden muss, sein Stück vielmehr eine in seiner Zeit wohlplatzierte und ästhetisch durchaus interessante Provokation war, die ihre Wirkung nicht verfehlte. Dabei beschreibt Puh selbst sehr treffend Grass' Motivation, *Die Plebejer proben den Aufstand* mit den Brecht-Bezügen zu verfassen:

Zum einen ist es dem gerne polemisierenden und ehrgeizigen Grass sicherlich ein Anliegen gewesen, sich mit den Größten seines Fachs zu messen [...] Und man darf auch die Tatsache nicht vergessen, dass man in seinem [Brechts] Namen, mit dessen Erwähnung in Feuilletonartikeln zu Grassens Stück und Aufführungsankündigungen auf jeden Fall zu rechnen ist, den ultimativen Köder für jedermanns Interesse und Kommentare aller Art hat sehen können.¹³

Dem ist nichts hinzuzufügen. Denn sich in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit verschaffen, sein Werk voran bringen zu wollen, zeichnete Grass seit jeher und auch später aus, man denke nur, gegen Ende seines Lebens, an sein ansonsten völlig überflüssiges, weil zu spätes Bekenntnis zu seiner SS-Mitgliedschaft, das er 2006 in seinem Werk *Beim Häuten der Zwiebel* ablegte, und das infame antiisraelische Gedicht *Was gesagt werden muss*, das Grass am 4. April 2012 im Erstdruck in gleich drei prominenten Tageszeitungen platzieren konnte, in der *Süddeutschen Zeitung*, in *La Repubblica* und *El Pais*. Die damit entfachte Debatte brachte Grass die gewünschte Öffentlichkeit, aber auch ein Einreiseverbot nach Israel ein. Bei dem von ihm gescholtenen Brecht war das übrigens nicht anders: Seine wohlkalkulierten

¹¹ Puh, S. 45.

¹² Vgl. Grass, S. 74.

¹³ Puh, S. 41f.

Reibereien mit Thomas Mann, der ihn allerdings mehr oder weniger abperlen ließ, sind hinreichend beschrieben¹⁴, ebenso die Streitereien des frühen Brecht mit expressionistischen Kollegen, z.B. mit Hanns Johst und Georg Kaiser; einerseits wegen verschiedener ästhetischer Vorstellungen, andererseits und vor allem, um sich Aufmerksamkeit und somit Platz für die eigene Kunst zu verschaffen¹⁵.

Dass es sich beim «Chef» tatsächlich um eine, wie Grass sich ausdrückt, «Foto-Ähnlichkeit» mit Brecht handelt, die der Autor noch polemisch zuspitzt, soll zunächst, weil dies bis heute ausblieb, philologisch dokumentiert werden, um hier fortan jegliche Zweifel auszuräumen. Immer wieder wurde nämlich darüber kontrovers diskutiert, ohne jedoch einen detaillierten und belastbaren Befund zu haben. Denn es gibt nicht nur die bereits genannten und früh erkannten offenkundigen Parallelen zwischen «Chef» und Brecht, sondern noch wesentlich mehr. Ein ganzer, zum Teil subtil und virtuos konstruierter Brecht-Kosmos eröffnet sich bei näherem Hinsehen. Dass, über dieses literarische Brecht-Abbild hinaus, gerne auch noch abstrahiert werden kann, soll nicht in Zweifel gezogen werden. Dennoch steht da zunächst, als wohlkalkulierte Provokation, unverrückbar die Person des «Stückeschreibers» in erstaunlich kenntnisreicher und filigraner, deswegen aber nicht weniger bössartiger Ausmeißelung.

Gleich einfühend, in der ersten Szene, nimmt Grass Maß, indem er sich an Brechts von diesem selbst kultivierten Habitus reibt: «Abgewetztes Leder und Drillich. [...] Die Arbeitskluft eines Kriegsspezialisten. [...] Auch er kleidet sich anspruchslos und wechselt nur notfalls das Hemd»¹⁶.

Damit spielt Grass auf die hinreichend bekannte Tendenz Brechts an, sich bewusst nachlässig zu kleiden, was wohl eine Mischung aus Selbststilisierung zum großen weltentrückten Weisen und zum Proletariernahen war. Ein ungepflegtes Äußeres wurde Brecht schon in seiner Jugendzeit nachgesagt¹⁷. Grass wählt in dieser Charakterisierung jedes Wort überaus bewusst. Es handle sich um das Outfit eines «Kriegsspezialisten», das eines, der, im

¹⁴ Vgl. Oellers, Norbert: Mehr Haß als Spaß. Bert Brecht und Thomas Mann, vor allem 1926. In: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Hrsg. von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Würzburg 1996, S. 166-180.

¹⁵ Vgl. Vaßen, Florian: Die «Verwerter» und ihr «Material» – Brecht und Baal. Bertolt Brechts *Baal* – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts *Der Einsame*. In: Grabbe-Jahrbuch 8-1989, S. 7-43, hier S. 17.

¹⁶ Grass, S. 8.

¹⁷ Vgl. Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. München 1981, S. 157.

Kontext des Stückes Grass', den wehrhaften Klassenkämpfer zwar zelebriert, aber seine Grenzen schnell erreicht, wenn die «Wahrheit konkret wird». Später wird es noch einmal, Volumina in den Mund gelegt und auf Brechts Schiebermütze bezogen, heißen: «Doch du, zwar nie Prolet, trotz deiner Mütze ...»¹⁸. Hier antizipiert Grass klug eine der Grundaussagen seines Theaterstücks – fast wie in der Form eines zu Beginn eingeführten Leitmotivs. Auch die häufig benutzte Maxime¹⁹, dass die «Wahrheit konkret sei»²⁰, die Brecht von Hegel übernommen hat, montiert Grass in sein Drama bzw. er unterlegt sie dem «Chef».

Darüber hinaus führt er mit dieser Beschreibung von Brechts Aussehen einen weiteren bedeutungstragenden Komplex ein, den er dann weiter-spinnt, nämlich eine Bezugsebene zu Brechts früher Komödie *Trommeln in der Nacht*. Keineswegs nämlich wird der «Chef», wie bisher angenommen, nur einmal nebensächlich als Autor eines solchen Nachkriegsdramas ausgemacht, sondern Bezüge zu diesem eher unbekanntem Stück Brechts, das Grass offensichtlich sehr genau kannte, durchziehen immer wieder die *Plebejer*. Mit der Bemerkung, dass der «Chef» nur «notfalls das Hemd wechselt», stellt er ihn auf vordergründiger Ebene nochmals als alternden, ungepflegten, also abstoßenden «Theaterästheten» dar, sozusagen eine «*contradictio in se*». Das Wechseln des Hemdes allerdings bildet gleichzeitig auch ein zentrales Motiv von *Trommeln in der Nacht*, das Grass aufnimmt. Daran können auch deshalb keine Zweifel bestehen, weil die *Trommeln in der Nacht*-Ebene später konsequent weitergeführt werden wird. «Ein frisches Hemd anzuziehen» bedeutet für den Protagonisten Kragler, flexibel zu sein, eine andere Existenz anzunehmen um seiner Vorteile willen und dabei seine «Haut zu behalten»²¹, also Taktik in eigener Sache zu betreiben, wie es auch der «Chef» tut.

Bevor Grass wieder auf *Trommeln in der Nacht* zurückkommt, wendet er sich, abermals nicht ohne Gehässigkeit, Brechts Berliner Theaterarbeit, nach dessen Rückkehr aus dem Exil, zu. Dies vollzieht sich gleich in der zweiten Szene des Stückes; Zug um Zug baut Grass seine Brecht-Polemik auf:

¹⁸ Vgl. Grass, S. 26.

¹⁹ Vgl. hierzu: Cohen, Robert: Brechts ästhetische Theorie in den ersten Jahren des Exils. In: *Ästhetiken des Exils*. Hrsg. von Helga Schreckenberger. Amsterdam, New York 2003, S. 55-70, hier S. 61.

²⁰ Vgl. Grass, S. 47.

²¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000; Bd. 1, S. 229. (Im Folgenden abgekürzt: GBA).

CHEF. Warum diese Finsternis auf der Bühne?
 PODULLA. Auch gestern hatten wir Arbeitslicht.
 CHEF. Doch heute herrscht Helle vor! Kowalski, spar nicht am Licht!
 Gib die Spielflächen rein! Bei mir und in Rom ist es Tag. [...] Zuviel
 Ornament. Immer noch. [...] Den Schnörkel abgetrennt, er hält nicht
 viel von Schmuck.²²

Hier handelt es sich nicht um irgendeine Marotte oder lautes, exaltes Getöse eines Regisseurs in «work in progress», sondern um eine gezielte Anspielung auf einen der größten Theatererfolge der Nachkriegszeit, hier transponiert allerdings auf Brechts Arbeit am *Coriolan*. Gemeint ist die legendäre deutsche Uraufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder*. Hier war es eines der wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Regiearbeit Brechts, die Bühne nicht nur, was die Kulisse betrifft, karg zu lassen, sondern sie in helles, gleißendes Licht zu setzen, um dem analytischen Blick des Zuschauers Raum zu gewähren und sich so von traditionellen Theaterinszenierungen zu distanzieren: Hier sei Egon Monk, einem der Regieassistenten Brechts, die in Grass' Stück als Figuren gleichfalls seine Peripherie flankieren, das Wort gegeben:

Ich erinnere mich an die überwältigende, beinahe blendende Lichtfülle, und ich weiß nicht mehr, ob sie eine Empfindung war oder durch den Verstand begriffen wurde. Sie bedeutete jedenfalls Helligkeit, Klarheit, Deutlichkeit. Es war Schluß mit diesem verschwimmenden, konturenlosen, halbdunklen Zeug aus der Nazizeit [...]. Es war eine Aufforderung, genau hinzusehen, zuzuhören und neben den Empfindungen auch den Verstand zuzulassen.²³

Auch die Brecht-Anspielungen bleiben beim Kontext des Berliner Ensembles und der *Mutter Courage*: «man versprach uns ein neues Haus. [...] Dennoch, auch auf versprochener Drehbühne wird mein Theater kein Bauerntheater sein»²⁴. Die Hinweise sind eindeutig: Das Berliner Ensemble, bis heute eines der bedeutendsten Theaterensembles Deutschlands, wurde unter der Intendanz Helene Weigels im November 1949 gegründet und gab zunächst Gastspiele am deutschen Theater. Doch der Intendant Wolfgang Langhoff wollte es alsbald loshaben, zudem war dem Brecht-Ensemble auch ein eigenes Haus versprochen. Dieses bekam es 1954 mit dem Theater am Schiffbauerdamm, an dem Brecht 1928 mit der *Dreigroschenoper* seinen

²² Grass, S. 9.

²³ «Denken heißt verändern ...» Erinnerungen an Brecht. Hrsg. von Joachim Lang und Jürgen Hillesheim. Augsburg 1997, S. 98.

²⁴ Grass, S. 12.

weltweiten Durchbruch als Schriftsteller gefeiert hatte. Die Drehbühne wiederum deutet wieder auf *Mutter Courage und ihre Kinder*. Diese Bühne ermöglicht einen einfachen, aber sehr wirkungsmächtigen Effekt: Die Kinder Anna Fierlings können deren Marketenderwagen ziehen, ohne auch nur einen Schritt weiterkommen, da die Drehbühne sich in entgegengesetzter Richtung bewegt. Also verharren sie letztlich auf der Stelle, was den Erkenntnisstand der Courage kommentiert. Dies ist eine der eindrucklichsten Regieideen Brechts, der 1949 die deutsche Erstaufführung am Deutschen Theater inszeniert hatte.

Dann folgt in Grass' Drama der Bezug zu *Trommeln in der Nacht*, der stets auch wahrgenommen wurde – bis heute allerdings recht oberflächlich:

CHEF. Revoluzzer habe ich genug beschrieben. Maschinengewehre, wenn sie die hören, rennen sie!

ERWIN. Immerhin war dieses Spartakus-Stück dein erster finanzieller Erfolg. *Grinst*. Revoluzzer mit Mond.

CHEF. Weil selbst der Liebknecht und die Luxemburg beide Romantiker.

ERWIN. Und du damals. Ein Anarchist, unterernährt mit Gitarre und Talent.

CHEF *lacht leise*. Dennoch fruchtbare Zeiten gewesen – sprudelte nur so. Nachtlange Diskussionen: Die Revolution klassisch machen oder romantisch machen».

ERWIN. Doch auch bei dir siegte der ästhetische Standpunkt.²⁵

Lediglich ein Fingerzeig, wenn auch ein eindeutiger, mag der Hinweis auf die Gitarre sein, die ein Markenzeichen des jungen Brecht war²⁶. Aber vor allem dokumentieren sich hier die ausgezeichneten Brecht-Kenntnisse des Autors: «Spartakus» bezieht sich nicht nur auf die revolutionäre Thematik des Stücks, sondern so lautete auch ursprünglich sein Titel. Erst Lion Feuchtwangers Ehefrau Marta brachte Brecht von dieser Idee ab und schlug auch den neuen Titel vor²⁷. Zweimal fällt der Begriff «Romantiker» bzw. «romantisch». Damit greift Grass eine Sentenz des Stückes auf, die fast so berühmt werden sollte wie die Drehbühne in *Mutter Courage und ihre Kinder*. «Glotzt nicht so romantisch!», lässt Brecht Andreas Kragler, der dabei

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Vgl. z.B. Bertolt Brecht. Sein Leben in Texten und Bildern. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt/Main 1978, S. 31.

²⁷ Vgl. Mews, Siegfried: *Trommeln in der Nacht*. In: Brecht-Handbuch Bd. 1: Dramen. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart/Weimar 2001, S. 86-99, hier S. 86f.

ist, die traditionelle Bühne abzureißen, direkt die Zuschauer anpflaumen²⁸. Das traditionelle Publikum nämlich ist ähnlich «romantisch» wie Liebknecht und Luxemburg, und erwartet einen weiteren Einsatz des Kriegsheimkehrers Kragler, nun für die Räterevolution. Er ist aber kein Idealist, kein Klassiker, kein Romantiker, eben kein Revolutionär, und legt sich am Schluss lieber in das Bett seiner Verlobten, auch wenn die inzwischen von jemand anderem schwanger ist. Damit einher geht auch die angenehme Aussicht, nun bald in diese Familie einzuheiraten, der ein florierender mittelständischer Betrieb gehört. Vermutlich brachte gerade dieser nüchterne wie überraschende Schluss, dass sich jemand, nach Jahren des Einsatzes im Ersten Weltkrieg, lieber um seine eigenen Angelegenheiten kümmert als nochmals den «Hals ans Messer zu halten»²⁹, Brecht immerhin den ersten großen Theatererfolg und 1922 den Kleist-Preis ein.

Kragler wie auch Brecht also stehen mit diesem neuen «Verständnis» revolutionären Ethos' plötzlich auf der Gewinnerseite. Und die Revolutionäre? Sie werden im Stück fassbar durch die Figur des Kneipenwirts Glubb, der Kragler manipulativ dazu bringen möchte, sich in den Dienst der Räterevolution zu stellen, selbst aber schön hinter seinem Tresen und dessen Unverbindlichkeit bleibt³⁰. Der erwähnte Mond schließlich bildet ein wichtiges Requisit des Stückes. Auch ihn zerstört Kragler am Schluss, und zeigt dadurch, dass sich hinter dem vermeintlich romantischen, Atmosphäre schaffenden Mond nur ein schäbiger Lampion befindet³¹. Nur dieser ist real, nicht die Sentimentalitäten und Befindlichkeiten, die mit ihm konnotiert werden.

Brecht selbst empfand die Figur des Kragler später, in seiner Zeit in der DDR, als unangenehm, und er distanzierte sich von ihr. In einer späten Bearbeitung seines Stücks fügte er noch einen Revolutionär ein, nur, damit überhaupt ein richtiger zur Staffage gehört; dieser allerdings wird dauernd subtil lächerlich gemacht³². Nach Brechts Tod wurde das Stück im Umfeld des Berliner Ensembles nochmals überarbeitet und nun endgültig DDR-kompatibel, aber damit auch ästhetisch wertlos gemacht³³.

²⁸ Vgl. GBA 1, S. 229.

²⁹ Vgl. ebd., S. 225.

³⁰ Vgl. ebd., S. 217-219.

³¹ Vgl. ebd., S. 229.

³² Vgl. hierzu: Knopf, Jan: *Trommeln in der Nacht*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 48-66, hier S. 49.

³³ Vgl. Hillesheim, Jürgen: «Instinktiv lass ich hier Abstände ...» Bertolt Brechts vor-marxistisches Episches Theater. Würzburg 2011, S. 410-416.

Später wird diese Thematik nochmals aufgenommen. Volumina unterstützt die Regieassistenten, die den «Chef» wegen seines Revolutionsverständnisses kritisieren:

VOLUMINA. Du kennst das Volk nicht mehr,
und siehst es durcheinander laufen
wie anno achtzehn, als du zwanzig warst.
CHEF *winkt ab*. Es werden die Revolutionäre gebeten,
den städtischen Rasen nicht zu betreten.³⁴

Brecht war, als er in Augsburg das Geschehen um die Räterevolution verfolgte, nicht nur tatsächlich zwanzig Jahre alt, sondern abermals offenbart der «Chef» in seiner Replik auch seine tiefe Verachtung der Revolutionäre, die so domestiziert sind, dass man ihnen problemlos das Betreten des «städtischen Rasens» verbieten kann. Er betrachtet sie lediglich als Statisten, harmlose Figuren, die man hin und herschieben kann, ohne sie so recht ernst nehmen zu müssen.

Weiter geht es mit der Fülle an Anspielungen auf Brecht: «Meine Größe und mein Name besitzen zu Hause einen Arbeitstisch, von dem auch durchs Fenster blickend, ein hübscher Friedhof beobachtet werden kann».

Hier amalgamiert Grass zwei Brecht-Bezüge: Zum einen die Tatsache, dass dieser aus dem Fenster seines Berliner Arbeitszimmers in der Chausseestraße auf den Dorotheenstädtischen Friedhof schauen konnte, auf dem er dann später auch beigesetzt werden sollte, zum anderen das Gedicht *Schwierige Zeiten*, das 1955 entstand, mit seinem berühmten Beginn:

Stehend an meinem Schreibpult
Sehe ich durchs Fenster im Garten den Holderstrauch.³⁵

Auch hier spielt Grass auf Brechts Habitus des Weisen und großen Meisters an, der offenbar hinter dem lyrischen Ich steckt und nun in poetischer Form den Leser – ausnahmsweise und herablassend – an seinen sentimentalen Befindlichkeiten teilhaben lässt; er, der sich ansonsten, wie es im Drama bald heißen wird, «hinter einer Zigarre versteckt»³⁶, wie Brecht selbst so oft in seinem Leben³⁷.

Noch eine Reihe weiterer Parallelen zwischen dem «Chef» und Brecht

³⁴ Grass, S. 24.

³⁵ GBA 15, S. 294.

³⁶ Grass, S. 29.

³⁷ Vgl. hierzu: Brecht-Lexikon. Hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz. Stuttgart, Weimar 2006, S. 270f.

ließen sich anführen, besser jedoch sei noch ein letzter Blick auf die Fortführung der *Trommeln in der Nacht*-Ebene geworfen. Hier nämlich erreicht das literarische Raffinement Grass' einen seiner Höhepunkte. Zunächst legt er einem Mechaniker, der sich von Beginn des Aufstandes an eher zurückhielt, im Gespräch mit dem «Chef» ausdrücklich die Maxime Andreas Kraglers in den Mund, nicht mehr und nicht weniger:

MECHANIKER. Bloß Freiheit macht keinen Kohl fett. Deshalb war ich, als es losging, schon nicht ihrer Meinung. Genau wie sie. Zuschlagen hätten wir müssen. Aber bevor ich wegen «Normen runter» und bißchen Freiheit wieder nach einer durchgeladenen Waffe greife – zwei Jahre Rußland, das langt! –, bevor also meines Vaters gebrannter Sohn noch einmal die Rübe hinhält, haut er ab. *Zu den Arbeitern:* und zwar zum alten Adenauer rüber». ³⁸

Andreas Kragler setzte vier Jahre lang als Soldat im Ersten Weltkrieg sein Leben aufs Spiel. Wie der Mechaniker kehrte er desillusioniert zurück, und kann als die bayerische Räterepublik mit Gewalt konstituiert werden sollte, für keinen Einsatz mehr gewonnen werden, auch nicht um einer «großen Sache» willen. Und was Kragler am Ende wirklich tut und auch noch offen und provokant verkündet, nämlich sich heraushalten und sich stattdessen die persönlichen und wirtschaftlichen Vorteile sichern, die eine Verbindung mit der ehemaligen Verlobten mit sich bringen, stellt auch der Mechaniker in Aussicht. Er will «übermachen», «zum alten Adenauer», neben Ludwig Erhard das größte Sinnbild für deutsches Wiedererstarken, «Wirtschaftswunder», und Prosperität in einem kapitalistischen Gesellschaftssystem. Warum? Weil er sich dort einen gewissen Wohlstand, zumindest aber ein gutes Auskommen, erhofft, auch als Arbeiter, befreit vom revolutionärem Joch.

Wie nahe Grass dabei tatsächlich an *Trommeln in der Nacht* ist, zeigt ein Blick auf Kraglers Weigerung, sich den Revolutionären anzuschließen:

Schmeißt Steine auf mich, hier stehe ich: ich kann das Hemd ausziehen für euch, aber den Hals hinhalten ans Messer, das will ich nicht [...] Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. [...] Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen? ³⁹

Dann wiederholt sich im Drama die Szenerie, die der Mechaniker voraussetzt, die Anwerbung für den Aufstand; so wie Kneipenwirt Glubb ver-

³⁸ Grass, S. 53.

³⁹ GBA 1, S. 225-228.

suchte, Kragler zu überreden, sich die Sache der Räterevolution zu eigen zu machen, soll nun der «Chef» selbst gewonnen werden:

FRISEUSE [...]

Los, Chef, kriech aus deinem Bau:

Laß uns der Welt ein Stück aufsagen!

Das auf der Straße spielt, auf Barrikade.

Benzin in Flaschen, Gips in Auspuffrohre.

Die Schlitzte zugespachtelt, bis sie blind

Sich in ihre Flanken kurven: Schrott

Sind alle Panzer, wenn wir beide

Berlin ein Zeichen geben, komm!

CHEF *lacht*. Ich soll mit?

FRISEUSE. Ja. Mach. Komm. Wir!

CHEF *noch immer lachend*. Wir beide?

FRISEUSE. Du. Ich. Alle. Komm!

CHEF. Was meinst du? Ich: dabei sein, losgelassen ...»⁴⁰

Wie in Grass' Vorlage, *Trommeln in der Nacht*, scheint der «Chef» zunächst mitzugehen, die Bühne zu verlassen. Kragler sagt: «Ich bin ein Leichnam, den könnt ihr haben!»⁴¹. Dann jedoch kommt der «Chef», wie Kragler, zur Besinnung:

So wie ein Säugling, unerwünscht,

ist mir ein roter Lappen unterschoben worden [...]

Das trifft mich nicht. –⁴²

Grass also spielt mit mehreren Schichten, die er ineinanderschiebt: Die erste bildet die sich durch das Drama ziehende Motivkette, deren Basis Brechts Komödie *Trommeln in der Nacht* ist und die innerhalb des Dramas die Bedeutung einer eigenen Isotopieebene erlangt. Auf der zweiten legt er einer Nebenfigur eine entsprechende Vergangenheit, aber auch die daraus resultierende «Lehre», nämlich die Haltung Kraglers, in den Mund. Auf der dritten und letzten Ebene schließlich lässt Grass seinen Protagonisten diese Haltung – damit gipfelt das «Theater im Theater» – in einer konkreten Entscheidung nachvollziehen. Durch diese «Kragler-imitatio» wird der «Chef» nicht nur ein weiteres Mal zu Brecht, sondern, trotz aller fiktionalen Spiegelungen, auch zu seiner Figur von einst, zu der des Protagonisten seines

⁴⁰ Grass, S. 70f.

⁴¹ GBA 1, S. 219.

⁴² Grass, S. 72.

«anarchistischen» Dramas *Trommeln in der Nacht*. Überaus klar ist Grass' Botschaft, die daraus resultiert: Brecht hat während seines Lebens möglicherweise in ästhetischer, gewiss aber nichts in revolutionärer Hinsicht hinzugelernt und dies – vor allem – auch nie gewollt. Wird er zu Entscheidungen gedrängt, die ihm kein «Lavieren»⁴³ – «Soll ich jetzt taktisch handeln, das heißt lügen?»⁴⁴ – gestatten, handelt er nach der Maxime seiner Jugend, dass er als Individuum mit Gewissheit nicht für eine Sache eintritt, die für ihn von Nachteil sein könnte; gleich, ob er von deren Berechtigung oder Sinnhaftigkeit überzeugt ist oder nicht.

Dies stellt außer Zweifel: Alle frühen Reaktionen auf das Drama von Günter Grass, die Brecht überdeutlich portraitiert sahen⁴⁵, entsprechen den Tatsachen, ungeachtet aller Relativierungsversuche seitens des Autors. Marcel Reich-Ranicki hält das Stück – alles in allem – für verfehlt, er gesteht jedoch zu, dass die Grundsituation «meisterhaft entworfen» sei. Darüber hinaus schreibt er, anlässlich der Uraufführung, so präzise wie treffend:

Kann man nicht den Grass'schen «Chef» betrachten, ohne an Brecht zu denken? Nein, man kann es nicht. Denn wenn uns diese Gestalt überhaupt zu interessieren vermag, so vor allem dank Brecht, dank den Anspielungen auf seine Situation in der DDR, auf seine Stücke und Gedichte, auf sein Theater und sein Leben. Der Zuschauer, der nie etwas von Brecht gehört hat, würde, glaube ich, in dem «Chef» nur eine papierene Figur erkennen können.⁴⁶

Im ersten größeren, ernst zu nehmenden wissenschaftlichen Beitrag zu Grass' Brecht-Rezeption in *Die Plebejer proben den Aufstand* verwehrt sich Dirk Grathoff gegen jegliche Relativierungsversuche, die Künstlerisch-Abstraktes in den Raum stellen: «Denn in den *Plebejern* wird der Kollege nicht dazu benutzt, um an ihm auf freundlich-friedliche Weise die eigenen, inneren Künstlerprobleme zu explizieren, wie etwa in *Lotte in Weimar* oder im

⁴³ Brecht schreibt, in Zusammenhang mit der Planung seiner Karriere, am 3. September 1920 in sein Tagebuch: «Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren» und, am selben Tag: «Und dieses Gemurkste mit Ideen und Idealen! [...] Und ob man in der ersten Etage oder im Souterrain ein Kerl ist, das ist gleich. Wurst ist das». GBA 26, S. 152.

⁴⁴ Grass, S. 25.

⁴⁵ Vgl. hierzu auch: Klotz, Volker: Ein deutsches Trauerspiel. In: Loschütz, a.a.O., S. 132-135, hier S. 133; Jenny, a.a.O., S. 135; Baumgart, Reinhard: Plebejer-Spätlese. In: Loschütz, a.a.O., S. 149-153, hier S. 151.

⁴⁶ Reich-Ranicki, Marcel: Trauerspiel von einem deutschen Trauerspiel. Günter Grass, Bertolt Brecht und der 17. Juni. *Die Plebejer proben den Aufstand* in Berlin uraufgeführt. In: Die Zeit, 21. Januar 1966.

Tod des Virgil, hier wird ein frontaler Angriff auf die politischen und die künstlerischen Anschauungen des Kollegen gerichtet»⁴⁷.

Der hier vorgeführte philologische Beweis der – fast schon – «Über-Präsenz» Brechts im Drama von Günter Grass zeigte: Stimmt!

Beachtenswert sind vor allem die Originalität und das Niveau von Grass' «Frontalangriff»: Der Autor zeichnet in seinem Drama *Die Plebejer proben den Aufstand* 1966 ein Brecht-Bild, das jahrzehntelang nicht nur in der DDR, sondern auch in der Bundesrepublik einem Sakrileg gleichgekommen wäre. Als «Frauenverbraucher» hat man Brecht noch augenzwinkernd ansehen dürfen, nicht jedoch als skrupellosen und vielleicht deshalb gerade nicht einmal unsympathischen Egoisten, der nur sich und seine Kunst sah und sonst nichts. Als jemanden, der mit allen strategischen Mitteln zum Durchbruch drängte, und sich vor diesem Hintergrund in der späten Weimarer Republik dann auch die kommunistische Ideologie zu eigen machte, nicht aus Überzeugung, sondern als Erweiterung seines künstlerischen Horizonts und seiner «Ästhetik der Materialverwertung», die längst ausgeprägt war. Es ist genau dieses künstlerische Programm, auf das Grass in seinem Drama immer wieder insistiert: «Beginnen wir doch mit der Sichtung des angefallenen Materials!»⁴⁸ lässt Brecht einen der Helfer des «Chefs» fordern. Dahinter steht die Erkenntnis: «Material! Material für drei Stücke und eine Bearbeitung. Chef. Völlig haben Sie recht behalten. Ihre Theorie siegte: Wir können arbeiten, ändern, proben und dreimal verflucht gelassen sein»⁴⁹.

Brechts Frau Helene Weigel stellt dann, durch das Sprachrohr Voluminas, fest: «Ein zynischer Opportunist; ein Idealist üblicher Machart; er dachte nur ans Theater»⁵⁰.

«Materialverwertung» bedeutet Grass Ästhetizismus, Kalkül, Effektorientiertheit, Ferne zum Gegenstand, besonders, wenn er ein politischer ist. Dieser wird literarisch deskriptiv behandelt, auf seinen ästhetischen Wert bzw. auf ihre «Verwertbarkeit» hin abgeklopft, nicht womöglich noch ideologisch befördert; dies entspräche persuasiver Tendenzliteratur, dem Gegenprogramm jeglichen Idealismus, der Brecht hier vorgeworfen wird. Dirk Grathoff bemerkt in diesem Zusammenhang:

⁴⁷ Grathoff, Günter: Dichtung versus Politik: Brechts *Coriolan* aus Günter Grassens Sicht. In: Brecht heute – Brecht today. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft 1-1971, S. 168-187, hier S. 169.

⁴⁸ Grass, S. 74.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd., S. 83.

Dabei bedient sich Grass eines geschickten Kunstgriffs: er setzt die früheste Phase des Brechtschen Schaffens kurzerhand in direkte Relation zu der späten Phase der fünfziger Jahre, überspielt mithin Brechts Hinwendung zum Marxismus völlig.⁵¹

Was Grathoff detektivisch offengelegt zu haben meint, ist in Wahrheit kein «geschickter Kunstgriff», sondern Grass' sehr berechnete Unverschämtheit, das Werk Brechts nicht vor der damals ideologisch fixierten «Phasentheorie»⁵² zu interpretieren, sondern als Kontinuum, als Fortschreiten und Entwicklung zu betrachten, die Bewährtes, als vom Autor für sich selbst und sein Werk als richtig Erkanntes, behält, weiterentwickelt und auch im Spätwerk Früchte tragen lässt. Damit antizipiert Günter Grass als einer der Ersten, wenn nicht überhaupt als Erster, eine Darstellung Brechts in der neueren Wissenschaft als einen genau solchen «Ästheteten der «Materialverwertung»». Er nimmt ihn aus der Sichtweise und Sensibilität des Künstlers und Kollegen heraus wahr und «verwertet» ihn gleichfalls für sich selbst dichterisch, mit all dem damit verbundenem provokativen Potenzial. Es gibt Konstanten im Werk Brechts, vom Beginn bis zu seinem Tod. Besonders solche, die aus der moralischen Indifferenz des Autors resultieren. Wenn Grass in dieser Hinsicht als «Vorgeschichte» dessen, was er in seinem Drama entfaltet, *Trommeln in der Nacht* fokussiert, dann ist das richtig und in seiner Realisierung gelungen, aber lange nicht alles. Brecht begann 1913, als fünfzehnjähriger Schüler, mit der Herausgabe der Schülerzeitschrift *Die Ernte*. Gänzlich unidealistisch, durchaus schon berechnend, ließ er eigene Beiträge unter dem Namen anderer Schüler abdrucken, als er nicht mehr genug Beiträge generieren konnte, um die kleine Zeitschrift zu halten. So allerdings befand er sich in der recht komfortablen Situation, das Blatt über ein halbes Jahr am Leben erhalten zu können und nach außen hin den großen Herausgeber markieren konnte, dem einen beachtlicher Mitarbeiterstab zur Verfügung stand. Als im August 1914 der Erste Weltkrieg begonnen hatte, gelang es dem nun Sechzehnjährigen, sich schon nach wenigen Tagen als Mitarbeiter zweier Augsburger Tageszeitungen zu etablieren. Er schrieb kleine Schülerarbeiten nationalistischen Inhalts, so zumindest entnimmt man der Oberfläche. Tatsächlich sind bereits diese Texte geprägt von einer Doppelbödigkeit, auf deren zweiter Ebene Brecht den deutschen Kriegswahn parodiert und kritisiert; dies allerdings nicht etwa aus einer frühzeitig ausgeprägten pazifistischen Haltung heraus, sondern weil er den Krieg als

⁵¹ Grathoff, a.a.O., S. 183.

⁵² Vgl. hierzu: Rosenbauer, Hansjürgen: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S. 5.

erste literarische Bühne und das Geschehen um ihn herum vor diesem Hintergrund als «Material» ansah. Zweifellos ekelte ihn der entfesselte Nationalismus. Doch die durch ihn entstandene Option, erstmals eigene Texte in gedruckter Form bewundern zu können, nahm er dennoch gerne wahr, und ohne sein Spiel mit vaterländischen Topoi und Klischees wären die Beiträge nicht angenommen worden. Das nächste Beispiel, in dieser Hinsicht Konsequenz demonstrieren zu können, war das erste große Drama *Baal*, etwa zeitgleich mit *Trommeln in der Nacht* entstanden. Die früheste, nicht überlieferte Fassung des *Baal*, die im Mai 1918 entstanden war, fand nicht zuletzt wegen der derben Ausdrucksweise und zahlreicher sexueller Anzüglichkeiten weder Verlag noch Bühne, so dass Brecht sie umgehend umarbeitete, obwohl er sich dessen bewusst war, dass das Stück durch die Änderungen qualitativ abflachte⁵³.

Nicht weniger bezeichnend für Brechts «Ambivalenz» ist das berühmte Lehrstück *Die Maßnahme* (1932/33), das zeigt, wie der Einzelne unter die Räder der Ideologie gerät und zermalmt wird, wenn er in deren Räderwerk nicht geschmeidig funktioniert. Dieser kleine Überblick soll in Brechts DDR-Zeiten enden, bei der Oper *Das Verhör des Lukullus*, 1949 bis 1951 entstanden in Zusammenarbeit mit Paul Dessau. Um die aufgebrachten Funktionäre zu beruhigen und sich zwar nicht deren Wohlwollen, aber zumindest ihre weitere Duldung auch für die Zukunft zu sichern, änderte Brecht auf deren Kritik hin das Werk sofort⁵⁴. Zeitlich recht nahe ist das am 17. Juni 1953, noch näher allerdings an einem Brechtbild, das sich seit ca. fünfzehn Jahren kontinuierlich Raum verschafft und das wohl kaum jemand so treffsicher antizipierte wie Günter Grass in seinem deutschen Trauerspiel.

* * *

Der «Chef» also entspricht, trotz aller literarischer, fiktionaler Zuspitzung und Polemik, kaum verschleiert Brecht, was Günter Grass sehr bewusst und dichterisch gut realisiert. Diese kaum noch von der Hand zu weisende und von vornherein gültige Formel führte unter anderem zu einer Vereinnahmung dieses Themenkomplexes, der heute fast komplett in Vergessenheit geraten ist. Die sogenannte «Außerparlamentarische Opposition» nämlich nahm sich seiner an, was eine provokante Grundkonstellation

⁵³ Vgl. GBA 26, S. 129.

⁵⁴ Vgl. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997, S. 954-958.

implizierte: Grass, der Duz-Freund und Wahlkämpfer Willy Brandts⁵⁵ attackierte jetzt eine kommunistische Ikone, die literarische Ikone der DDR schlechthin. Das war eine Provokation, lange bevor Grass seine Schnecke Tagebuch führen und dieses 1972 veröffentlichen ließ.

Die literarisch wie auch gesellschaftspolitische Debatte um *Die Plebejer proben den Aufstand* weckte, nicht lange nach der Erstaufführung des Stücks, das Interesse der Zeitschrift *konkret*. Sie machte, Grass hat dies womöglich erhofft, gleich eine Titelstory daraus. *Konkret* wurde vom Journalisten Klaus Rainer Röhl herausgegeben und war eine linksextreme Studentenzeitschrift, die in ihrer Hochphase der 68er-Revolve Leser weit über die Studentenschaft hinaus erreichen konnte. Mitfinanziert wurde sie von der DDR. Röhl's Ehefrau, Ulrike Meinhof, die später wegen Beteiligung an mehreren Mordanschlägen verurteilte Top-Terroristin der RAF, arbeitete zeitweise als Chefredakteurin von *konkret*. Mehrfach reiste das Paar, um sich instruieren zu lassen in die DDR, auch erfolgten in der Bundesrepublik Weisungen durch Funktionäre der damals illegalen KPD. Hin und wieder veröffentlichte *konkret* aber auch verhalten DDR-kritische Beiträge, was letztlich dazu führte, dass die Zahlungen aus der DDR ausblieben. Das kompensierte man teilweise durch immer deutlicher in den Vordergrund tretende sexuelle Themen, die die Auflagenzahl steigern sollten. Dies wiederum aber war keine Erfindung Röhl's und Meinhof's, sondern als Modell von der DDR-Zeitschrift *Das Magazin* vorgegeben, die in jedem Heft sexuell Eindeutiges, hauptsächlich transportiert durch Frauenfotos, zum Inhalt hatte. Dabei ging es natürlich nicht um die Auflagenzahlen, sondern um den Erweis von Lebens- und Sinnenfreundlichkeit, vielleicht sogar von ein wenig Hedonismus, inmitten eines sozialistischen Staates: «dolce vita für Arbeiter und Bauern» sozusagen⁵⁶.

Das Februar-Heft 1966, für das die in dieser Zeit noch nicht radikalisierte Meinhof den Leitartikel schrieb, bemächtigte sich der Causa «Grass-Brecht». Kennt man jedoch die Editions-geschichte von *konkret*, so wird deutlich, dass dies von einer gewissen Konsequenz zeugt, mit der Grass möglicherweise auch spekuliert hat. Denn die Verbindung zwischen ihm und der Sozialdemokratie war den Redakteuren von *konkret* von jeher ein Dorn im Auge; gleichzeitig war es eines ihrer Anliegen, sich der Autorität Brecht's zu versichern. Als ein markantes Beispiel mag hier das März-Heft des Jahres 1964 dienen, auf dessen Cover Willy Brandt in parodistischer

⁵⁵ Vgl. hierzu: Puh, a.a.O., S. 43.

⁵⁶ Vgl. hierzu die gelungene Darstellung von Gebhardt, Manfred: Die Nackte unterm Ladentisch. *Das Magazin* in der DDR. Berlin 2002.



Die Zeitschrift *konkret*, Titelblatt des Februar-Heftes 1966.

Tendenz abgebildet ist – er erscheint als eine Art «Salon-Linker», also als ein nicht richtiger Linker, eher schon als ein «Arbeiterverräter». Ihm gegen-

über wird Brecht als kommunistisch-moralische Ikone gezeichnet, in deren Tradition sich die Herausgeber von *konkret* sehen. Falscher und richtiger Linker werden so einander gegenübergestellt, was kann also provokanter sein, als diese in einem Theaterstück zusammenzuführen, zusätzlich verbunden mit der Autorenpersönlichkeit, des Duz-Freundes Willy Brandts also?

Ob Grass das in dieser Weise tatsächlich so angestrebt hat, sei dahin gestellt; immerhin wurde aber im Februar-Heft 1966 von *konkret*, um das es nun geht, im Rahmen der Debatte um Grass' Stück dessen kompletter 2. Akt mit Erlaubnis des Luchterhand-Verlages abgedruckt⁵⁷. Es stellt sich die Frage, ob der Verlag – und mit ihm der Autor – bereit waren, den Abdruck zu genehmigen, um eine bestmögliche Diskussionsgrundlage zu schaffen oder man *konkret* auf diese Art und Weise nicht eher als Werbemedium nutzte, die Debatte weiterhin anzufachen bzw. am Leben zu erhalten. Eine Auflage von 130000 Exemplaren hatte das Heft immerhin – was man gleich demonstrativ auf dem Cover mitteilte.

Die Herausgeber des Heftes jedenfalls kündigen das Thema «Brecht-Grass» aufwendig an, gemeinsam mit einer Reportage über Gruppensex-Praktiken. Unmittelbar nach dem 2. Akt von Grass *Die Plebejer proben den Aufstand* – es ist der, in dem die Arbeiter vermeintlich am stärksten deklasiert werden – folgt ein Beitrag von Klaus Rainer Röhl mit dem Titel: *War Brecht ein Sozialdemokrat?* Auch Röhl lässt nicht die geringsten Zweifel daran, dass mit dem «Chef» Brecht gemeint sei und kritisiert dessen Charakterisierung durch Grass, indem er diesem unterstellt, dass er in die Rolle Brechts geschlüpft sei – Grass behauptete ja tatsächlich selbst, dass es bei dieser Künstlercharakteristik auch um ihn gehe – um den Aufstand des 17. Juni 1953 durch die Brille der Sozialdemokratie, die der DDR zu dieser Zeit noch verhasster war als die Unionsparteien, zu betrachten: «So macht Grass sich einen eigenen 17. Juni zurecht, [...] es war ein sozialdemokratischer Putsch, und wär' er geglückt, wär' Willy heute Kanzler»⁵⁸. In DDR-naher Diktion, die seine tiefe Ablehnung der Sozialdemokratie spiegelt, führt Röhl des weiteren aus: «Sozialdemokraten machen keine Revolution, [...] sie laufen immer nur mit. Aufstände machen Kommunisten»⁵⁹. Damit ist Röhl unwissentlich fast bei Brechts Kragler aus *Trommeln in der Nacht* angelangt, der auch keine Revolution macht und nicht einmal mehr mitläuft, wenn es gilt, die eigene Haut zu riskieren. Brecht, dessen Schöpfer allerdings, hält

⁵⁷ Vgl. konkret 1966, 2, S. 30-34.

⁵⁸ Röhl, Klaus Rainer: War Brecht ein Sozialdemokrat? In: konkret 1966, 2, S. 35.

⁵⁹ Ebd.

Röhl, lange nicht so weitblickend wie Grass, für eine moralisch vorbildliche Ikone der Studentenbewegung. Grass' Vorwurf des ästhetizistischen «Lavierens» ignoriert Röhl dabei völlig.

Die APO sollte sich später tatsächlich immer wieder mit Brecht-Zitaten legitimieren bzw. sich dessen Autorität versichern. Röhl hingegen machte als aufrechter linker Moralist einen überaus bemerkenswerten Wandel durch: 1995 trat er der FDP bei.