

Soziale Glaubensbekenntnisse: Hebbel und Brecht

Von Gerhard Scheit

(Aus: Hebbel. „Sittlicher Revolutionär“ und „Zeitenwende“. Hg. v. Ida Koller-Andorf. Berlin 2000)

I

Was ist es, das die Literatur immer wieder dazu treibt, die sogenannte soziale Frage am Gegenstand der Familie abzuhandeln? Von Lenz über Büchner bis zu Hauptmann und dem deutschen Naturalismus reicht die Tradition, und meist zerstört die Misere der Gesellschaft das natürliche Glück der Familie. Dieses Glück – und darauf kommt es der literarischen Gestaltung wohl an – ist, wie auch das Unglück, konkret und bleibt es: es ist darstellbar, während die Gesellschaft als Abstraktes der Darstellung zunehmend sich entzieht. Inbegriff dieser *realen Abstraktheit* ist das Geld. Kann die absolutistische Staatsmaschine im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing oder Schiller noch in einem Intriganten oder Tyrannen personifiziert werden, so bleibt der katastrophale Druck der ökonomischen Verhältnisse seit Büchner jenseits dessen, was sich in Personen noch verkörpern läßt. Die Arzt- und Hauptmann-Figuren im *Woyzeck* sind als satirische Chargen nur mehr die letzten, heruntergekommenen Vertreter der einstigen Tyrannen und Intriganten. In Wirklichkeit ist hier bereits das Geld, dessen Macht sich im Wahnsinn Woyzecks niederschlägt, das Schicksal geworden.

Auch Hebbel hat mit seinem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalene* an dieser Tradition teil – so sehr er sich auch von ihr distanzieren möchte, wenn er im Vorwort zu seinem Stück das Geld als tragisches Motiv diskreditiert. Aber auch er kann für die Misere, die das Familienleben bedroht, niemanden mehr namhaft machen, es sei denn die „schroffe Geschlossenheit“, von der ebenfalls im Vorwort die Rede ist, „womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen“. Jener letzte Satz des Trauerspiels, den der Familienvater ausspricht „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ – ist darum keine Kleinbürger-Satire, sondern der soziale Kern des Stücks.

Hebbels bereits 1847 als Novelle geplantes Werk über *Mutter und Kind*, das er schließlich ein Jahrzehnt später in einem umfassenden Gedicht realisierte, ist der Versuch diesem Schluß-Dilemma zu entkommen. Die Ausgangslage gleicht in gewisser Weise der finalen Situation von *Maria Magdalene*: der Kutscher Christian versteht die Welt nicht mehr. „Die Welt ist anders geworden, / Als mein Vater

sie kannte, und seine goldenen Regeln / Passen nicht mehr hinein! Wer bliebe nicht gerne im Lande / Und ernährte sich redlich (...) Sprich, wo wäre da Hoffnung! Es sind der Menschen zu viele / Über die Erde versä't, und statt, wie einst, sich zu helfen, / Drängen sie sich und stoßen und suchen sich neidisch die Bissen / Aus den Händen zu reißen (...).“ Aber im Unterschied zu Meister Anton ist Christian jung, und weil er die Welt bereits als junger nicht mehr versteht, gründet er keine Familie, solange die ökonomischen Voraussetzungen dafür nicht vorhanden sind. Diese Voraussetzungen hofft er in Amerika zu finden – als Goldsucher.

Was diesen Text vom Dramatischen unterscheidet, ist vor allem auch der enge sprachliche Bezug zum Handwerker- und Kaufmannsstand: Hebbel schwelgt förmlich in den Gebrauchswerten der einfachen Warenproduktion und dieses Schwelgen macht den epischen Charakter des Gedichts aus: man lese nur nach, wie Hebbel die Wichtigkeit von Christians Tätigkeit beschreibt. Wenn Christian zu seiner Geliebten sagt, daß er nun zur Arbeit müsse, klingt das z.B. folgendermaßen: „Sie bringen in Holstein den Pudding nicht fertig , / Wenn ich nicht mache, es fehlt an frischen Rosinen und Mandeln, / Und hier brauchen wir Schinken und wohl geräucherte Zungen“ – und dabei müßte, der dies sagt, doch wissen, daß, wenn er es nicht tut, jederzeit ein anderer dafür zur Verfügung steht, da es doch genügend arbeitslose Kutscher gibt.

Der zweite „Gesang“ zeigt den Kaufherrn und seine Gattin. Hier gibt es ein privates Unglück: der Wunsch nach Kindern bleibt dem Paar unerfüllt und besonders die Frau leidet darunter. Dem Mann hingegen drückt ein anderes Leid mehr: und zwar jenes, das im ersten Gesang exponiert worden ist: das soziale. An den Anblick des Elends in Hamburg sich erinnernd, sagt er: „Fast mit Grausen gedacht‘ ich der eigenen Güter“. Diesen paradoxen Seelenzustand, in dem sich sozusagen der Kommunismus im Inneren des Reichtums spiegelt, setzt der Kaufmann jedoch ein Ende, indem er Mildtätigkeit ins Auge faßt und mittels Spenden die Kluft zwischen Arm und Reich verringern möchte: „mir schien auf einmal das Räthsel / Meines Lebens gelös't. Für Diese strömen die Schätze / So zusammen bei Dir, und wenn es am Erben Dir mangelt, / Ist's der Verzweifelten wegen!“

Zur Abwehr des realen Kommunismus entwickelt der Kaufmann einen imaginären bürgerlichen, sozusagen privaten: „Man spricht von rothen Gespenstern, / Die man mit Pulver und Blei verscheuchen müsse. Sie sind wohl / Noch viel leichter zu bannen: man gebe ihnen zu essen, / Und, anstatt die Erde in unersättlicher Goldgier / Auszuschmelzen und dann als Schlacke liegen zu lassen, / Wie es ein Rothschild thut, bestelle man Wüsten und weise / Ihnen die Äcker an! Das heißt, sich

selber beschützen,/ Denn wir besitzen die Habe doch nicht, wie Arme und Beine, / Die wir freilich mit keinem zu theilen vermögen (...).“ Damit ist nicht nur die Antwort auf die im ersten Gesang aufgeworfene Frage Christians gegeben, im Grunde ist hier bereits das Ende des Gedichts beschlossen. Es ist nur noch notwendig, den Standpunkt des Kaufmanns zu verallgemeinern, so daß es auch die in ihrem persönlichen Leid gefangene Frau begreift. Dazu bedarf es der Handlung vom gekauften Kind: Christian und seiner Braut wird Haus und Grundstück angeboten, wenn sie bereit sind, ihr Erstgeborenes dem Kaufmannspaar - in Form einer illegalen Adoption gewissermaßen - zu übergeben. Das arme Paar nimmt zwar an, ist aber dann, als das Kind wirklich geboren ist, nicht mehr bereit, das Kind herzugeben und beschließt aus diesem Grund die Flucht nach Amerika. Doch nun passiert das Idyllische, das Hebbels *Mutter und Kind* u.a. von Hauptmanns *Ratten* unterscheidet: das reiche Paar sieht sofort ein, daß sie das Kind den ‚wahren‘ Eltern überlassen müssen und wendet sich nun mit gestärkter Überzeugung der Mildtätigkeit gegenüber den Armen zu.

Der schöne Gedanke und das idyllische Ende haben – wie das so ist mit dem Schönen und der Idylle - ihre dunklen Seiten: aus der Verneinung des Geldes entsteht die Bejahung der biologischen Abkunft. Physische Mutterschaft zählt mehr als alle Unterschiede zwischen Arm und Reich, das ist das bürgerliche Programm dieses Kleinfamilien-Antikapitalismus: „Weil die einen den Säugling in purpur wickeln, die Andern / In die Krippe ihn legen, das giebt kein mehr und kein Minder, / Und so ist die Natur gerecht im Ganzen und Großen / Und vertheilt nur den Tand, die Flitter, nach Lust und Laune.“ Nur daß zu solchem Tand und Flitter in der Krise, die Hebbel verdrängen möchte, eben auch das tägliche Brot zählt und der Satz zur Utopie wird, den Hebbels ‚kleine Leute‘ im Brustton der Überzeugung verkünden: „Und was Menschen gebrauchen, das können sie immer verdienen.“ Aber Hebbel glaubt fest an eine Ordnung des kleinen Eigentums, der einfachen Warenproduktion. Und alles was an Reichtum darüber hinaus akkumuliert wird, kann durch die freiwillige Mildtätigkeit der reichen Bürger umverteilt werden von oben nach unten. Zu dieser Idealisierung des Bürgers gehört wohl auch die Konstruktion seines Gegenbilds: des Juden. So wenig Hebbel persönlich des Antisemitismus verdächtigt werden kann und so sehr sich auch in seiner *Judith* und *Genoveva*, ja selbst in seiner Komödie *Der Diamant* keine wirklich antisemitisch gezeichneten jüdischen Figuren finden, um so mehr erstaunt es, mit welcher Zwangsläufigkeit sich das Bild des Juden als des schlechten Bürgers und Kaufmanns einstellt, sobald der Bürgerstand idealisiert werden soll: eine Zwangsläufigkeit, die im Unbewußten ihren Sitz hat: neben Rothschild, der – wie gesagt – nichts anderes zu tun hat als „die Erde in unersättlicher Goldgier / Auszuschmelzen und dann als Schlacke

liegen zu lassen“ taucht auch dessen armer Verwandter auf, nicht minder verächtlich: „die Juden am Steinweg / Mit den Karren voll Tand“. Und während das, was sie verkaufen, und die, die es wollen, als liebreizend dargestellt werden - „die Oechslein und Esel von Zinn“, um die sich die Knaben und Mädchen versammeln - erscheinen die Juden mit „scharfen Gesichtern, / Die das häßliche Gesicht verzerren“.

Und über allem schützend die Hand des allwissenden Epikers, der am Schluß in religiöser Gestalt - von der bekehrten Kaufmannsfrau - angerufen wird: tatsächlich ist doch der Epiker der Stellvertreter Gottes in der säkularisierten Welt: „Herr, ich kann Dich versteh'n! Du wolltest im Feuer mich läutern (...) Mit allmächtiger Hand!/ Für Alles sei mir gepriesen!“

Hebbel wählte nicht umsonst die Form des Hexameters. Sie ist das genaue Gegenteil des an den Sturm und Drang anknüpfenden Stils der *Maria Magdalene*. Es ist, als wollte er die Entwicklung von Goethe wiederholen: von *Urfaust* und *Clavigo*, wo die Familie in Prosa zu Schanden geht, zum Idyll von *Hermann und Dorothea* in Hexametern. Und wie bei Goethe ist der Anlaß die Revolution, die beim Schriftsteller die Angst vor dem Chaos heraufbeschwört, und der Zufluchtsort vor diesem Chaos die deutsche Familie.

Und dennoch – Hebbels *Mutter und Kind* bleibt in zweierlei Hinsicht bemerkenswert – und beides bildet auch eine Art Übergang zu Brechts *Kaukasischem Kreidekreis*: Zum Einen gelingt es der Kaufmannsfrau wirklich, von ihrem Kinderwunsch sich zu emanzipieren. Und das bedeutet, daß die Frau nicht mehr unter allen Umständen auf die Mutterrolle festgelegt ist. Hier zeichnet sich ab, was die Durchsetzung des Kapitalverhältnisses möglich macht - sie bricht den kategorischen Imperativ der Familie: die Fortpflanzung, und lenkt das Interesse auf die Reproduktion der gesamten Gesellschaft. Zum Zweiten gibt es kurz vor Ende des Gedichts eine bemerkenswerte kleine Episode: Christian und seine Braut treffen auf der Flucht einen Freund von Christian, der einst mit ihm auswandern wollte und nun enttäuscht aus Amerika zurückkehrt. Er ist mittlerweile ein Anhänger des deutschen Frühsozialisten Wilhelm Weitling geworden, der 1837 den „Bund der Gerechten“ gegründet hatte – den späteren „Bund der Kommunisten“ -, und der 1849 nach Amerika auswanderte. Zu Christian sagt dieser Freund und Weitling-Anhänger nun: „Schurken haben Dir Alles entrissen, noch eh' Du geboren / Wurdest, und halten es fest. Das hat der klügste Franzose / Ausgespürt : wer besitzt, ist ein Dieb, und so viele Dukaten, / Eben so viele Verbrechen!“ Hier ist es wieder, das „Grausen“, mit dem der reiche Kaufmann an die „eigenen Güter“ denkt, doch nun – mittels Proudhon – nach außen gewendet:

„Eigentum ist Diebstahl“. Christian freilich wendet sich – trotz seiner mißlichen Lage – empört ab von solchen „verworfenen Lehren“: „So verlaß Dich darauf, ich würde, wenn Ihr Euch regtet, / Selbst den Wucherer beschützen, und wären wenige Stunden / Früher mein Weib und mein Kind vor seiner Thür verhungert, / Und ich hätt‘ nur noch Kraft zu einem einzigen Schlage. / Denn ihr seid ja ärger, als Feuer und Wasser und Alles (...)“. Hier ist die deutsche Ideologie auf den Punkt gebracht: im Notfall der Revolution immer mit dem Staat zu gehen, der sie niederschlägt, und zugleich das Kapitalverhältnis im Wucherer personifizieren. Doch Hebbel identifiziert sich nicht mit dieser Antwort. Wie er den kommunistischen Tischler darstellt, zeigt etwas wie eine Ahnung, daß es hier doch Antagonismen gibt, die den Horizont seiner Idylle bei weitem übersteigen. Dies unterscheidet Hebbel von allen staatstreuen Trivialdichtern des 19. Jahrhunderts, die solche Idyllen wie nach einer Schablone von *Hermann und Dorothea* produzierten. Der Tischler also antwortet auf Christians Empörung äußerst gelassen: „Das nenn’ ich von oben gesprochen, / Doch ich glaube Dir nicht, und wär’ ich, wie Du mich schilderst, / Würd’ ich erwidern: mein Held, ich will Dich nach Hamburg begleiten, / Daß Du Dein Ziel nicht verfehlst, ich habe die Zeit, und ich werde, / Wenn ich Dich bringe, vielleicht noch eine Belohnung erhalten. / Aber ich wünsche Dir Glück auf allen Wegen und Stegen, / Die Du auch wandeln magst (...)“.

II

Brechts Hinwendung zur Arbeiterbewegung zeitigte eine eigene Art von Dramaturgie der Geschlechter, worin seltsamerweise die Mutter eine ganz besondere Bedeutung gewann. Das zeigt sich zum ersten Mal in der *Mutter* nach Gorki und setzt sich in den *Gewehren der Frau Carrar* und in der *Mutter Courage* fort. Die Figur erlaubt es, die Ziele der Arbeiterbewegung und ihres Staats im privaten Raum zur Geltung zu bringen: nämlich ein anderes Verhältnis zu den Gebrauchswerten als das vom Kapitalverhältnis diktierte. Die Mutter agiert als Gebrauchswert-Vermittlerin jenseits der Tauschverhältnisse. Es ist also nicht zufällig, mit welcher Sorgfalt Brecht in diesen Mutter-Stücken auf die Gegenstände des Alltagsleben, auf Kleidung, vor allem Essen und Trinken dramaturgisch Wert legt, wie liebevoll episch er die Beziehung der Mutter zu diesen Gegenständen in Szene setzt (ganz im Gegensatz zu seiner *Dreigroschenoper*- und *Mahagonny*-Phase, wo es immer nur um den Tauschwert geht). Und weil er diese Gebrauchswert-Orientierung zu vermitteln sucht, die er der Mutter und dem Staat zuschreibt, klingt manches an Hebbels Hexametern an, die ihrerseits – wie angedeutet wurde –

an den Gebrauchswerten der einfachen Warenproduktion ihre epische Ruhe gewinnen. Vielleicht wird diese Nähe, die bis in den Rhythmus hinein reicht, an einem Gedicht Brechts deutlich, worin er Helene Weigel als Darstellerin der Frau Carrar beschreibt. Dieses lange Gedicht über Helene Weigel als Frau Carrar endet mit den Zeilen: "Dem Fischer, der ihr / Sich verabschiedend, sagte, das Boot des Getöteten / Liege angebunden am Ufer, dankte sie mit einer / Stummen Verbeugung, über die Schulter ausgeführt, so vergaß sie nicht / Den Alltag. Und langsam packte sie / Mit unendlicher Sorgfalt ins leinene Tüchlein / Das fertige Brot." So gebrauchswertorientiert sich Brechts trauernde Frau Carrar verabschiedet, so gebrauchswertorientiert bricht der aufgeregte Christian bei Hebbel zu seiner Geliebten auf – er vergißt nicht die ihm anvertrauten Pferde: „Aber, nachdem er sie alle mit wärmenen Decken behangen / Und in die reinlichen Tröge den goldenen Hafer geschüttet, / Auch den Wallach, er ist es gewohnt, mit Kümmel erquickt hat, / Wechselt er rasch die Kleider und eilt (...) hinüber (...).“

Die symbolische Struktur der Mutter-Kind-Beziehung, die das Theater Brechts von der *Mutter* bis zum *Guten Menschen von Sezuan* wesentlich bestimmt, wird schließlich im *Kaukasischen Kreidekreis* ganz bewußt als Gleichnis gesetzt. Das Verhältnis der Rahmenhandlung zur Haupthandlung läßt in diesem Stück den sinnbildlichen Charakter der Mutter-Kind-Beziehung offen hervortreten: Im Vorspiel geht es um zwei sowjetische Kolchosen, die sich um ein Stück Land streiten, wobei die eine sich darauf beruft, daß sie dieses Land – vermutlich als Dorfgemeinschaft – „von jeher“ besaß. Der Bauer, der dies ins Treffen führt, erhält die Antwort: „Was heißt ‚seit jeher‘? Niemandem gehört nichts seit jeher. Als du jung warst, hast du selber dir nicht gehört, sondern dem Fürsten Kazbeki.“ Nicht dieses Argument aber zählt, sondern ein Projekt, daß von einer Agronomin vorgetragen wird: der Bau eines Staudammes würde der einen der beiden Kolchosen – einer Obstbaukolchose - eine bedeutende Ertragssteigerung bringen. Dies überzeugt auch die Bauern der anderen Kolchose, einer Ziegenzuchtkolchose, die ihren Widerstand sofort aufgeben: „Diese Talräuber wissen leider zu genau, daß wir Maschinen und Projekten nicht widerstehen können hierzulande.“ Warum sie sobald nachgeben und sogar freundlich und lachend, wird nicht direkt ausgesprochen, aber vorausgesetzt: daß nämlich auch die weniger produktive Ziegenzuchtkolchose von der gestiegenen Produktivität der Obstbaukolchose profitieren werde. Denn dafür sorgt der Staat, der in dieser Szene in Gestalt der Deligierten anwesend ist.

Auch hier handelt es sich also um ein Idyll – ein Sowjet-Idyll. Der Gegensatz zwischen den ärmeren und den reicheren Kolchosen nimmt sowenig einen antagonistischen Charakter an, wie der zwischen Reichtum und Armut bei Hebbel. An die Stelle von Hebbels mildtätigem Hamburger Bürger, der das

akkumulierte Kapital den Armen zukommen läßt, ist der sowjetische Staat getreten, der dafür sorgt, daß der Reichtum, den die verschiedenen Kolchosen in unterschiedlichem Maß erarbeiten, umverteilt wird, so daß alle etwas davon haben. Am Ende des Vorspiels zum *Kaukasischen Kreidekreis* tritt schließlich ein Sänger auf, der mit seiner Kunst nun für das eintritt, was ohnehin schon so gut wie beschlossen ist, indem er ein Gleichnis findet für die Forderung: „Das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt“. Und dieses Gleichnis heißt: „Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen. Der Sänger ist eine Art Selbstporträt des Stückeschreibers, der seit der *Maßnahme* seine eingreifende Kunst dafür verwendet hat, gutzuheißen, was in der Sowjetunion seit Stalins Großem Umschwung beschlossen worden ist.

So idyllisch die Rahmenhandlung, so düster allerdings die Haupthandlung. Darin erhält die arme Grusche durch Zufall und inmitten der Wirren eines Bürgerkriegs das Kind der Großfürstin: sie rettet dem kleinen Michel das Leben, sorgt für ihn und zieht ihn unter schwierigsten Bedingungen ein Jahr lang auf. Je gütiger sie erscheint, desto böser die biologische Mutter. Diese ist das genaue Gegenteil der reichen Kaufmannsfrau, wie sie Hebbel darstellt: Auch sie hat Migräne, doch nur wegen ihres Eigentums oder weil sie das Volk nicht riechen kann: im Augenblick der Gefahr denkt sie nur an ihre Kleider, für die sie das Kind, den kleinen Michel, weglegen läßt: „leg ihn für einen Augenblick hin und hol mir die Safranstiefelchen aus der Schlafkammer, ich brauche sie zu dem Grünen“, sagt sie zur Kinderfrau. „Das Silberne muß ich haben, es hat tausend Piaster gekostet.“ So klischeehaft Hebbel sein gutes Hamburger Bürgerpaar malt, so klischeehaft Brecht das böse Fürstenpaar. Wesentlich differenzierter ist Grusche gezeichnet, die eben keine selbstlos Handelnde, sich selbstverständlich Aufopfernde ist, sondern erst nach und nach und unter ganz bestimmten Umständen mit dem Kind gleichsam zusammenwächst: „Weil ich dich zu lang geschleppt / Und mit wunden Füßen / Weil die Milch zu teuer war / Wurdest du mir lieb“. Und ihre Begründung im Gerichtsprozeß um das Kind ist wiederum ein gutes Beispiel für Brechts Fähigkeit, zu verknappen und Einfachheit zu gestalten, wo sie von der Sache her gefordert ist: „Es ist meins: ich hab's aufgezogen.“ Die Emanzipation, die der von Brecht visitierte gerechte sozialistische Staat, den der Kurzzeitrichter Azdak auf komische Weise vorwegnimmt, zu bringen vermag, ist die Emanzipation von den „Blutsbänden“. Gestützt auf einen Arbeiterstaat – einem Staat der das Privateigentum abgeschafft hat -, polemisiert Brecht gegen die Abstammung, weil es in einem solchen Staat keinen Besitz von Geburt geben kann, sondern nur durch Arbeit. Sie wird im *Kaukasischen Kreidekreis* nicht nur in der Rahmenhandlung als das wahre Prinzip beschworen, auch bei Grusche und Simon ist sie das bindende Element, das die Blutsbande ersetzt. So

fragt Simon, wenn er Grusche zur Gattin wählen möchte, nicht nach deren Besitz oder Eltern, sondern: „ist das Fräulein gesund wie der Fisch im Wasser?“ – und Grusche antwortet: „Vielleicht ein Reißen in der rechten Schulter mitunter, aber sonst kräftig für jede Arbeit, es hat sich noch niemand beschwert.“ Das ist der Kern des *Sozialistischen Realismus* - mit welchen stilistischen Merkmale auch immer er ausgestattet wird: Verklärung der Arbeit. Hier knüpft Brecht unmittelbar an den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts an, dem auch Hebbel in *Mutter und Kind* Tribut gezollt hat.

Auch die Haupthandlung des *Kaukasischen Kreidekreises* – so düster sie ist – geht gut aus, wie die Rahmenhandlung, wenn auch nicht so idyllisch, da man mit der Ankunft der neuen Herrn rechnen muß und die „Goldene Zeit beinah der Gerechtigkeit“ zu Ende geht. Aber die Familie findet auch ohne Blutsbande zusammen: und es ist ein schönes Bild für diese gleichsam aufgelockerte Familie, wenn am Ende Grusche mit Michel und Simon mit der Köchin tanzt.

Der *Kaukasische Kreidekreis* verhält sich damit zur *Mutter Courage*, wie Hebbels *Mutter und Kind* zur *Maria Magdalene*: auch er ist ein Versuch, dem Chaos zu entgehen, in das die Dramaturgie der Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg trieb, wo keine Goldene Zeit beinah der Gerechtigkeit ausbricht, und keine staatskommunistische Zeit die Rahmenhandlung bestimmt, wo Mutter und Kind nicht zusammenfinden, sondern die Mutter alle ihre Kinder verliert und auf Ehemänner sowieso und aus guten Gründen verzichtet. Denn in der *Mutter Courage*, entstanden bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, zerbricht Brecht die politische Teleologie, nach deren Maßgabe er bisher die Mutter-Kind-Beziehungen gestaltet hat: als symbolischen Ausdruck für das Verhältnis von Staat und Volk, Partei und Individuum.

Sprachlich mag der Unterschied zwischen *Kaukasischem Kreidekreis* und *Mutter Courage* auf den ersten Blick nicht so groß erscheinen wie der zwischen *Mutter und Kind* und *Maria Magdalene*. Doch das harte plebejische Deutsch aus der Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs kontrastiert bei genauem Hinsehen und Hinhören deutlich mit der märchenhaft-gerundeten, beinahe volkstümlichen Kunstsprache, die Brecht dem Volk Grusiniens in den Mund gelegt hat. Vor allem aber verkörpert der Sänger hier den allwissenden Erzähler – und ein solches episches Subjekt fehlt in der *Mutter Courage*, statt seiner gibt es ein paar anonyme Zwischentitel zur notdürftigen Orientierung für die Zuschauer. Aber niemand bindet das Geschehen noch an einen vorgegebenen Sinn.

Die Arbeit, die im *Kaukasischen Kreidekreis* so gefeiert wird, ist in der *Mutter Courage* ganz im Warencharakter, den alle Dinge angenommen haben, verschwunden. So viel Anna Fierling auch

arbeitet, sie bleibt in ihrem Elend, und die Preise und das Einkommen gehorchen jenen undurchschaubaren und katastrophischen Gesetzen des Krieges, die Brecht wie ein Symbol der Weltwirtschaftskrise auf die Bühne bringt.

So könnte Anna Fierling – trotz ihres beträchtlich erweiterten Horizontes - am Ende wörtlich das Schlußwort Meister Antons wiederholen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ Die Illusionen, die in der tragischen Geschlossenheit von *Maria Magdalene* wie in der epischen Zerrissenheit der *Mutter Courage* zerstört werden, die Negation des bürgerlichen Selbstbewußtseins, die in beiden Fällen unausweichlich bleibt, sie bilden heute gewiß einen besseren Ausgangspunkt der Reflexion als Hebbels bürgerliches Idyll von *Mutter und Kind* und Brechts staatliches Paradies im *Kaukasischen Kreidekreis*.