



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die moderne Großstadt im frühen Werk Bertolt Brechts
untersucht an *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*
und *Im Dickicht der Städte*“

Verfasserin

Cornelia Reiter, Bakk.phil., MA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

Zum Abschluss dieses Studiums und zur endgültigen Vollendung dieser Diplomarbeit haben für mich wichtige Menschen beigetragen.

Zuallererst gilt mein großer Dank meiner Betreuerin, Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister. Sie hat mir in ihren Lehrveranstaltungen Perspektiven vermittelt, die früh mein Interesse für das politische Theater und besonders für Bertolt Brecht geweckt haben. Ihre wissenschaftliche Qualität und ihre Fähigkeit auf inhaltliche Fragen entscheidende Antworten zu geben, haben die Entstehung der Arbeit wesentlich vorangetrieben und mich an kritischen Punkten mit kompetenter Hilfe bestärkt. Besonders hervorheben möchte ich auch Frau Prof. Meisters außerordentliche Betreuung. Trotz einer langen Pause hat sie mich als Diplomandin wieder aufgenommen und mit großem Engagement unterstützt, sodass die Vollendung dieser Diplomarbeit überhaupt erst möglich wurde.

Auch für die freundliche Haltung des SSS tfm sowie für das Entgegenkommen von Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall möchte ich mich an dieser Stelle bedanken.

Besonderer Dank gilt weiters meinem Mann, Christian Reiter, der mich nicht nur zum Vollenden der Arbeit ermuntert, sondern mich auch mit seinem ehrlichen Feedback, mit intensiven Diskussionen und nicht zuletzt mit den vielen Stunden am Spielplatz mit unserem Sohn maßgeblich unterstützt hat.

Abschließend möchte ich auch Frau Monika Bauer für ihre große Sorgfalt bei der Korrektur dieser Arbeit danken.

Inhaltsverzeichnis.....	
1 Einleitung	5
2 Forschungsinteresse	7
2.1 Fragestellung.....	7
2.1.1 Die moderne Großstadt – Eine Begriffsbestimmung.....	8
2.2 Forschungsstand.....	10
2.3 Bedeutung der Ergebnisse für die Theaterwissenschaft.....	13
2.3.1 Berlin, die moderne Großstadt als Sujet der Kunst	13
2.3.2 Forschungslücke: Die moderne Großstadt als Sujet des Theaters.....	17
Literatur zur modernen Großstadt als Sujet des Theaters	17
Überblick: die moderne Großstadt als Sujet des Theaters	18
2.3.3 Ziel der Forschung.....	21
3 Bertolt Brechts Begegnungen mit der modernen Großstadt.....	22
3.1 Brecht als Akteur der Berliner Kultur-Szene.....	23
3.1.1 Berlin als kulturelles Zentrum.....	23
3.2 Brecht als Akteur des Berliner Kulturbetriebs	25
3.2.1 Die Berliner Künstler_innen-Szene.....	25
3.2.2 Der Berliner Kunst- und Kulturbetrieb	27
3.3 Brecht als Akteur einer politischen Kunst und Kultur	29
3.3.1 Politisches Theater.....	30
Brechts politisches Wirken in der Weimarer Republik	32
3.3.2 Faktoren der Politisierung im Berlin der 20er Jahre	33
Verstädterung und Verdichtung.....	34
Aufstieg zum politischen Zentrum und zur wirtschaftlichen Metropole	35
Entwicklung zum Verwaltungszentrum	36
Omnipräsenz des Kapitalismus	38
Sichtbarkeit der sozialen Ungleichheit	40
Die SPD als Enttäuschung für Klassenkämpfer_innen	43
3.3.3 Über die Schwierigkeit politische Kunst zu machen	44
3.4 Brecht als Akteur der Stadt der Kälte	48
3.4.1 Die Masse.....	49
3.4.2 Begegnungen an der Oberfläche	52
3.4.3 Kälte als Reaktion auf Orientierungslosigkeit (Helmut Lethen).....	53
4 Die moderne Großstadt in Brechts Gedichtsammlung Aus dem Lesebuch für Städtebewohner	56
4.1 Die Entwicklung zu Städtebewohnern als Lernprozess großstadttypischen Verhaltens und Wissens	57
Großstadt fordert typisches Verhalten und „Haltungen“	58
Die Entwicklung zum Städtebewohner als Prozess	60
4.1.1 Regeln großstadttypischen Verhaltens als kommunikatives Konstrukt.....	61

4.2	Brechts Konzeption von Großstadt in der Gedichtsammlung	
	<i>Aus dem Lesebuch für Städtebewohner</i>	62
4.2.1	„Geld müssen Sie eben haben“, Kapitalismus als Ordnungsform der Großstadt....	63
	Materielle Situation bestimmt die Art zu leben	63
	Kapitalistische Effizienz überträgt sich auf Personen.....	64
	Formalisierte, berechenbare Menschlichkeit in der kapitalistischen Großstadt	65
4.2.2	„Verwisch die Spuren!“ Unverbindlichkeit und Anonymität in großstädtischen Beziehungen.....	66
	Kurzfristige Interaktionen als Basis der Beziehungen von <i>Städtebewohnern</i>	67
	Begrenzte Rollen als Basis der Begegnungen von <i>Städtebewohnern</i>	68
	Anonymität als Basis für Diskretion in den Beziehungen von <i>Städtebewohnern</i>	69
	Bertolt Brechts Blick auf die anonyme großstädtische Gesellschaft.....	70
4.2.3	„Wenn du deinen Eltern begegnest [...] Gehe an ihnen fremd vorbei,“ Traditionsabkehr und Wertpluralismus in der modernen Großstadt.....	70
	Unmöglichkeit der Privatsphäre für <i>Städtebewohner</i>	71
	Trennung von den Eltern als Lösung von Traditionen und als Voraussetzung für Modernisierung	71
	Trennung von Vertrautem als Befreiung des Individuums	73
4.2.4	„Wir wissen nicht, was kommt,“ Das Transitorische als Existenzform der modernen Stadt im Lesebuch.....	74
	Beschleunigung und Diskontinuität als Antagonisten der Chronologie.....	75
	Permanent gewordener Wechsel als Unsicherheitsfaktor großstädtischer Lebenssituation	76
4.3	(An?)Erkennen der Großstadt	77
4.3.1	Das Lesebuch als Lehrbuch?	78
4.3.2	Vom passiven zum agierenden <i>Städtebewohner</i>, hin zum verändernden Kollektiv..	79
5	Die Großstadt in Brechts <i>Im Dickicht der Städte</i>	82
5.1	Die unterschiedlichen Versionen des <i>Dickichts</i>.....	83
5.2	Das Bild der Großstadt in <i>Im Dickicht der Städte</i>.....	85
5.2.1	Einflüsse auf das Bild der Großstadt in <i>Im Dickicht der Städte</i>.....	85
	Literarische Anregungen	85
	Der Amerikadiskurs der Moderne	87
	Brechts Erfahrungen in der Großstadt Berlin	89
5.2.2	Die „Fabel“	90
5.2.3	Charakteristika der Großstadt in <i>Im Dickicht der Städte</i>.....	90
	Amerikanisch.....	91
	Kapitalistisch.....	92
	Transitorisch und bindingslos.....	95
5.2.4	George Gargas Großstadtmenschwerdung	98
	Shlink, der Großstädter.....	98
	Garga, der Landmensch.....	98
	Gargas schrittweise Veränderung zum Großstadtmenschen.....	99
5.2.5	Das <i>Dickicht</i> als Sinnbild der Großstadt.....	103
5.3	Die Großstadt <i>Im Dickicht der Städte</i> als Element von Brechts Theater	105
5.3.1	Brechts (episches) Theater	105
5.3.2	Die moderne Großstadt als relevanter Stoff für ein neues Theater	106
5.3.3	Den „veränderlichen Menschen“ zeigen.....	108
5.3.4	Sichtbar machen durch Distanz	111
	Distanz herstellen durch „Unterbrechung“	112
	Distanz herstellen durch „Verfremdung“.....	114
5.3.5	„Erkenntnisse“ über die moderne Großstadt	116

6	Die moderne Großstadt in Brechts <i>Aus dem Lesebuch für Städtebewohner</i> und <i>Im Dickicht der Städte</i>:	
	Zusammenfassung und Fazit	119
6.1	Brechts Bild der Großstadt	119
6.2	Die Ambivalenz der Freiheit in Kapitalismus und Modernisierung..	121
	Literatur	127
	Kurzzusammenfassung.....	135
	Abstract.....	137
	Lebenslauf	138

1 Einleitung

Die moderne Großstadt ist ein Phänomen, das sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst- und Kultur großes Interesse hervorruft. Die Metropolen der Moderne faszinieren bis heute. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Berlin der 20er Jahre zu. Zahlreiche Publikationen und Ausstellungen widmen sich diesem urbanen Zentrum und ergründen seine Kunst, seine Kreativität, sein avantgardistisches Potential sowie seine sozialen und gesellschaftspolitischen Dimensionen. Doch nicht nur retrospektiv, sondern bereits von ihren Zeitgenoss_innen wurde das Berlin der 20er Jahre mit großem Interesse studiert. Künstler_innen und Intellektuelle unterschiedlicher Richtungen haben sich eingehend mit ihrer Großstadt auseinandergesetzt und haben sie ins Zentrum ihrer Werke gestellt.

Die Beschäftigung mit Kunst und Literatur des Berlins der 20er Jahre im Vorfeld dieser Arbeit hat letztlich dazu angeregt, sich aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive mit diesem Thema zu befassen. Es hat die Frage aufgeworfen, welche Bedeutung der modernen Großstadt im Theater ihrer Zeit zukommt und welche Theaterschaffenden sich mit ihr beschäftigt haben.

Diese Frage führte sehr bald zu Bertolt Brecht. Brechts Theater interagiert in außerordentlicher Weise mit der Wirklichkeit: es greift sie auf, nimmt sie auseinander, durchleuchtet sie, macht ihr Innenleben sichtbar und versucht sie verändert wieder zurückzuspielen. Bei diesem Anspruch, gesellschaftlich relevant zu sein, kann Brecht, so war die Vermutung, nicht daran vorbei gehen, eine Wirklichkeit aufzugreifen, die ihre Zeitgenoss_innen derart interessiert aber auch polarisiert.

Tatsächlich stellten sich die Werke aber auch das Leben Brechts als wertvolle Quelle zur Untersuchung der modernen Großstadt heraus. Brecht ist vielfach mit der Stadt verknüpft: biografisch, in seinen Werken und auch in seinen Schriften. Die vorliegende Arbeit greift diese unterschiedlichen Dimensionen auf, um sich dem Urbanen in Brechts Werk anzunähern. Sie spiegeln sich im Material wieder, das für die Analyse herangezogen wurde. Dabei handelt es sich zum einen um Chroniken, Journaleinträge und Briefe; zum anderen um Gedichte und ein Theaterstück sowie um Schriften Brechts. Um die Fülle des Materials auf ein handhabbares Maß zu begrenzen, musste eine Auswahl getroffen werden. Neben der Konzentration auf das Sujet der Großstadt, erfolgte diese anhand der zeitlichen Dimension. Für die vorliegende Arbeit ist die Spanne zwischen 1920 und 1927 von besonderem Interesse. In dieser Zeit unternimmt Brecht erste Reisen nach Berlin, bevor er sich 1924 dort niederlässt. In den Jahren 1926/27 entstehen viele Werke, in denen sich Brechts ausdrücklich mit der Stadt auseinander setzt, was darauf schließen lässt, dass dieses Thema zu dieser Zeit besonders präsent für ihn ist. Für die Analyse wurden daher (auto)biografische Texte und Briefe aus den Jahren von 1920 bis 1924 ausgewählt, die von Brechts frühen Begegnungen mit Berlin zeugen. Aus der Fülle der Werke wurde die

Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926-27) und das Theaterstück *Im Dickicht der Städte* (verfasst 1926, UA 1927) zur Analyse herangezogen. Diese beiden Werke fallen mit Entstehung und Überarbeitung in die für die Großstadt relevante Zeit von 1926/27 und stellen sehr aufschlussreiche und einander ergänzende Quellen dar.

Die unterschiedlichen Ebenen, auf denen Brecht mit der Großstadt verknüpft ist, spiegeln sich auch im Aufbau der vorliegenden Arbeit:

In Kapitel zwei werden das Forschungsinteresse, die Fragestellung sowie die Ziele der Untersuchung spezifiziert. Über den State of the Art gibt eine ausführliche Übersicht Auskunft. Dabei wird auch auf die wissenschaftliche Literatur zur modernen Großstadt als Sujet des Theaters eingegangen. Aus der Perspektive der Theaterwissenschaft wird die Bedeutung der Ergebnisse für die Disziplin ausgelotet.

Mit Kapitel drei beginnt die inhaltliche Diskussion. In diesem Abschnitt wird ein Blick auf die biografische Situation Brechts in Berlin geworfen. Vier Dimensionen der Begegnung des Theaterschaffenden mit der Großstadt haben sich dabei als zentral herausgestellt und werden schrittweise diskutiert: die Vernetzung Brechts mit anderen Kunst- und Kulturschaffenden; sein Agieren am Kunstmarkt; sein Engagement für politische Kunst in der hochpolitisierten Weimarer Republik; und die Stadt als Ort der Kälte.

Im darauffolgenden Kapitel vier dient eine ausführliche Analyse der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* dazu, die Charakteristika, Prozesse und Konstruktionsprinzipien frei zu legen, die Brecht als typisch für die moderne Großstadt erkannt und sichtbar gemacht hat.

Das gewonnene Bild wird in die Untersuchung des Stücks *Im Dickicht der Städte* in Kapitel fünf übernommen. Auf die gefundenen Erkenntnisse aufbauend, wird Brechts Entwurf der Großstadt anhand des Theaterstücks geschärft. Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung der Stadt in Brechts Theater zukommt.

Im abschließenden Kapitel sechs wird das Konzept der Stadt resümiert, das sich aus der Zusammenschau aller verwendeten Materialien ergibt. In einem Fazit wird dieses Konzept in Hinblick auf Brechts Anspruch, gesellschaftspolitisch relevant zu sein, untersucht und versucht die Aussage freizulegen, die er mit der Großstadt in seinem Werk transportiert und an sein Publikum weitergeben möchte.

2 Forschungsinteresse

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich, wie viele zuvor, mit dem Werk des Theaterschaffenden, Stückeschreibers, Lyrikers, Regisseurs und Theatertheoretikers Bertolt Brecht. Brechts Theater, das Forscher schon in so vielen Fragestellungen fasziniert hat, lässt es immer noch zu, neue Fragen zu stellen und neue Antworten zu erhalten. Im vorliegenden Fall wird Brechts Werk nach der modernen Großstadt befragt. Dieser Ansatz ist in der wissenschaftlichen Literatur zu Brecht ein unterrepräsentierter Zugang. Bei genauerer Betrachtung aber stellt sich heraus, dass es sich lohnt der Bedeutung der modernen Großstadt vor allem im frühen Werk Brechts nachzugehen.

2.1 Fragestellung

Das Interesse der Arbeit lässt sich als Spurensuche fassen, die die Großstadt in Brechts Werk aufspürt und ihrer Wirkung nachspürt. Im Fokus stehen Werke aus Brechts frühem Schaffen. Diese fallen in eine Zeit, als er selbst Erfahrungen in einer Großstadt sammelt, nämlich dem Berlin der 20er Jahre. Die Hauptstadt der Weimarer Republik ist ein prominentes Sujet in der Kunst und Kultur ihrer Gegenwart, wie ein Überblick in Kapitel 2.3.1 dokumentieren wird. Es ist daher ein sehr interessantes Forschungsunterfangen zu untersuchen, wie Brecht, ein Theaterschaffender, dessen Werk in außerordentlicher Weise dem Erkennen der Wirklichkeit verpflichtet ist, die moderne Großstadt in seinem Werk verarbeitet. Dabei wird die Suche einerseits auf die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, geschrieben zwischen 1925-1927 und andererseits auf die 1927 uraufgeführte Fassung¹ des Theaterstücks *Im Dickicht der Städte* beschränkt. Die Beschränkung mag als Einschränkung erscheinen, die der Fülle der möglichen Erkenntnisse etwas abspenstig macht – man denke nur an das *Mahagonny* aus Brechts gleichnamiger Oper² – tatsächlich aber bringt die kompromisslose Konzentration auf diese beiden Werke den Gewinn, dass sie die Konturen Brechtscher Großstadtverarbeitung umso deutlicher macht.

Die Forschungsfrage, die die Erkenntnissuche zum angestrebten Forschungsinteresse anleitet, lautet:

Wie wird die großstädtische Wirklichkeit in Bertolt Brechts frühem Werk repräsentiert und funktionalisiert – exemplarisch untersucht anhand der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/27) und anhand des Theaterstücks *Im Dickicht der Städte* (UA 1927)?

Zur Annäherung an das Forschungsinteresse bedarf es mehrerer Zwischenschritte. Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel, die jeweils einen Schwerpunkt bearbeiten und zum

¹ Zur Diskussion der unterschiedlichen Fassungen von *Im Dickicht* (UA 1923) und *Im Dickicht der Städte* (UA 1927) siehe Kapitel 5.1.

² Brecht, Bertolt, (1930): Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, BFA, 2, 456–474.

Kern der Fragestellung, der Großstadt im Theaterstück, hinführen.

(1) Am Anfang soll die historische großstädtische Wirklichkeit stehen. Es ist von Interesse welche Lebenswelt Bertolt Brecht in der Großstadt begegnet. Die Arbeit will untersuchen, welche Lebensbedingungen im Berlin der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts herrschen; welche Voraussetzungen für die Theaterarbeit sich aus der kulturellen Szene ergeben – kurz es soll erkennbar werden, was die Metropole Berlin charakterisiert, die Bertolt Brecht bei der Darstellung der Großstadt in seinem Werk stark prägt. Die Erkenntnisse bleiben dabei auf einer deskriptiven Ebene.

(2) Aufbauend auf die sozial-historische Erkundung des Berlins der 20er Jahre muss in einem nächsten Schritt weiter in die analytische Tiefe der Thematik eingedrungen werden. Es gilt, implizite Strukturen und Konstruktionsprinzipien der großstädtischen Wirklichkeit aufzudecken. Diese können aus den Texten von Brechts rekonstruiert werden. Hier eignet sich besonders die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* zur Veranschaulichung seiner Großstadt Wahrnehmung und -konzeption. Von lyrischem Pathos befreit spiegeln die Gedichte mit treffend gesetzten Worten die impliziten Gesetzmäßigkeiten großstädtischen Lebens, großstädtischer Lebensbedingungen und großstädtischen Zusammenlebens in bedrückender Klarheit.

(3) In einem weiteren Schritt wird die Funktion der Großstadt im Theaterstück *Im Dickicht der Städte* erfasst. Es wird der Frage nachgegangen, ob die Großstadt sowie ihre Merkmale und Gesetzmäßigkeiten eine funktionelle Bedeutung im Theaterstück haben. Ob und wie sie die Szenerie formt, die Charaktere verändert und die „Fabel“ prägt.

(4) In einem letzten analytischen Schritt wird danach gefragt, ob der modernen Großstadt eine Funktion im Sinne von Brechts Theaters zukommt. Brecht möchte mit seinem Theater Wirklichkeit sichtbar machen. Diese Konzeption bietet sich an, sie auf die moderne Großstadt anzuwenden.

2.1.1 Die moderne Großstadt – Eine Begriffsbestimmung

Bevor damit begonnen werden kann, die Literatur zum Forschungsthema darzustellen, muss geklärt werden, was hier unter der „modernen Großstadt“ verstanden wird. Das Wort „modern“ zeichnet sich durch seine immense Bedeutungsvielfalt aus. Etwa wird „modern“ auch heute noch als Attribut gebraucht, um alltagssprachlich „das Gegenwärtige, das Neue, das Aktuelle“³ zu beschreiben. Von dieser Bedeutung des Begriffs wird in dieser Arbeit jedoch Abstand genommen. Die „moderne Großstadt“ bedeutet hier nicht die Großstadt der jeweils aktuellen Wirklichkeit, sondern die Großstadt einer historisch definierten Periode.

Diese Periode kann mit der Moderne um die Mitte des 19. Jahrhunderts angesetzt werden. Um diese Zeit findet in der westlichen Gesellschaft eine Umwälzung statt, die auf dem Zusammentreffen sozialer, politischer, technologischer und ökonomischer Innovationen

³ Klinger, Cornelia, 2005: Modern/Moderne/Modernismus. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band IV. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 122.

basiert.⁴ Um zu beschreiben, was die moderne Gesellschaft als solche ausmacht, können unterschiedliche Theorien herangezogen werden. Zusammengefasst sprechen diese von folgenden Modernisierungsfaktoren: (1) Rationalisierung, nach Max Weber, was einerseits die Ausbildung einer „Rationalen Herrschaft“ umfasst, bei der eine unpersönliche Ordnung an die Stelle personengebundener, hierarchischer Willkür tritt⁵ und andererseits auf die fortschreitende Verwissenschaftlichung verweist; (2) Industrialisierung und Durchsetzung des Kapitalismus; (3) Arbeitsteilige Spezialisierung sowohl auf der Ebene der Wirtschaft, als auch auf gesellschaftlicher Ebene, was die Ausdifferenzierung von gesellschaftlichen Funktionssystemen mit spezifischen Aufgaben umfasst⁶ (4) Technisierung und Mobilisierung; (5) sowie Erwerb und Umsetzung von Wissen zu Hygiene und Gesundheitsbewusstsein, was den Gesundheitsstatus der Bevölkerung verbessert⁷. Die Abkehr von Traditionen, der Umbau der Bevölkerungsstruktur und der Vormarsch der Avantgarde sind weitere Kennzeichen, die in Kapitel 3 anhand des Berlins der 20er Jahre ausführlich diskutiert werden.

Da es sich bei dem Begriff der Modernisierung auch um einen belasteten Begriff handelt, muss an dieser Stelle angeführt werden, dass die hier geschilderten Charakteristika nicht unkritisch als positive Entwicklungen wahrgenommen werden. Des Weiteren muss daran anknüpfend deutlich gemacht werden, dass die vorliegende Arbeit Abstand nimmt von einem Verständnis von Moderne, das den „Fortschritt“ westlicher industrialisierter Staaten absolut setzt und den Weg anderer Länder daran abgleicht. Zuletzt wird darauf hingewiesen, dass die Mechanismen, die die moderne Gesellschaft charakterisieren, ihre Wurzeln oft schon im Jahrhundert davor haben bzw. bereits 1850 einsetzen, dass deren Auswirkungen ihren Höhepunkt⁸ aber in einer Zeit haben, die der vorliegenden Arbeit als Bezugsrahmen dient, nämlich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Zur Definition von Großstadt kann weiters die statistische Definition herangezogen werden, die besagt, dass Städte mit mehr als 100.000 Einwohnern als Großstädte bezeichnet werden können. Dieser rein quantitativen Definition sei die viel zitierte Definition der Großstadt als „relatively large, dense, and permanent settlement of heterogeneous individuals“⁹ von Louis Wirth, aus dem Jahr 1938, zur Seite gestellt, der Größe, Dichte¹⁰ und Heterogenität als Ankerpunkte nimmt, um davon ausgehend die Urbanität als nichts weniger als eine Lebensform zu beschreiben.

⁴ Klinger, Cornelia, 2005: Modern/Moderne/Modernismus. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band IV. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 138.

⁵ Weber, Max, 1972 (1922): Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen: J. C. B. Mohr, S.124f.

⁶ Vgl. Luhmann, Niklas, 1984: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp; und Parsons, Talcott, 1985: Das System moderner Gesellschaften. Weinheim: Juventa.

⁷ Vgl. Naidoo, Jennie; Vills, Jane, 2003: Lehrbuch der Gesundheitsförderung. Umfassend und anschaulich mit vielen Beispielen und Projekten aus der Praxis der Gesundheitsförderung. Köln: Verlag für Gesundheitsförderung.

⁸ Klinger, 2005, S. 138.

⁹ Wirth, Louis, 1938: Urbanism as a way of life. The American Journal of Sociology, 1938, Vol. 44, Nr. 1, S. 1.

¹⁰ Erika Spiegel weist in der von Hartmut Häußermann herausgegebenen Stichwortsammlung zur Großstadt darauf hin, dass der Begriff der „Dichte“ bezogen auf die Großstadt eine Wandlung durchgemacht hat. So bedeutet Dichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem überfüllte Wohnverhältnisse; in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sie mit Erscheinungen sozialer Verfalls assoziiert; gilt sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Voraussetzung für „städtische Vielfalt“ und „Erlebnisfülle“. Vgl.: Spiegel, Erika, 2000: Dichte. In: Hartmut Häußermann (Hg.), Großstadt. Soziologische Stichworte. Opladen: Leske + Budrich, S. 39.

Es gibt noch viele weitere Definitionen von Großstadt, die aber zumeist theoriegeleitet sind und daher naturgemäß jeweils unterschiedliche Aspekte fokussieren und beleuchten. Auf alle Ansätze einzugehen sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Darum wird über diese knappe Definition hinaus im Weiteren eine Definition der Großstadt erarbeitet und verwendet, die sich aus Brechts Werk rekonstruieren lässt.

2.2 Forschungsstand

Die Literatur zu Brecht und Großstadt darf angesichts der sonstigen Fülle an Beiträgen zum viel beachteten Theaterschaffenden als eher dünn beschrieben werden. Es gibt einige wenige Monografien und Artikel, dieses Thema bearbeiten. Verbreiteter sind wissenschaftliche Beiträge, die die Stadt im Rahmen einer Stück- oder Literaturanalyse von Brechts Werken thematisieren. Bei der Diskussion des Gedichts *Vom armen B.B.* (Verfasst 1922); der *Hauspostille* (inkl. *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* von 1926); den Stücken *Trommeln in der Nacht* (UA 1922); *Im Dickicht* (UA 1923); *Im Dickicht der Städte* (UA 1927); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (UA 1930) sowie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (verfasst 1929/30 UA 1959) wird die Stadt sowie die Großstadt als Teil von Stückanalysen besprochen. Diese Beiträge werden an dieser Stelle aber nicht angeführt, weil sie mehr über das jeweilige konkrete Stück, als allgemein über die Stadt bei Brecht sagen. Beiträge, die zu *Im Dickicht der Städte* geschrieben wurden und die Großstadt behandeln, werden im Zuge der Analyse des Stückes in Kapitel 5 berücksichtigt.

Die Forschungsliteratur, die sich außerhalb einer konkreten Werkanalyse mit Brecht und der Stadt befasst, lässt sich dahingehend unterscheiden, ob sie Brecht in der Großstadt oder die Großstadt in Brechts Werk thematisiert. Auch wenn diese Unterteilung nicht immer klar eingehalten wird, weil – wie auch in dieser Arbeit – thematische Überschneidungen durchaus erkenntnisbringend sind, können die vorhandenen Monografien zur Thematik klar ersterer Kategorie zugeordnet werden. Eine dieser Monografien, die in der Literatur häufig zitiert wird, trägt den Titel *Mit Brecht durch Berlin*¹¹ und wurde von Michael Bienert verfasst. Bienerts Buch trägt den Untertitel *Ein literarischer Reiseführer*. Doch auch wenn der Autor sein Buch dadurch in die Belletristik- oder Sachbuchecke stellt, ist seine Brechtsche Berlin Topographie für wissenschaftliches Arbeiten hilfreich. Bienert zeichnet akribisch die Orte Berlins nach, die mit Brecht in Verbindung stehen. Er ordnet seine Darstellung historisch und beschreibt gesondert Schauplätze des Theaters. Bienert unterfüttert Brechts biografischen Stadtplan mit Anekdoten und authentischen Schriften, die dem Stadtplan eine sozialhistorische Kontur geben. Neben Bienerts Reiseführer verspricht ein Werk mit dem Titel *Brecht in Berlin*¹² von Horst Jesse ähnlich interessante Stadteinsichten. Tatsächlich lässt dieses Buch die qualitativen Grundlagen vermissen, um

¹¹ Bienert, Michael, 1998: *Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer*. Mit zahlreichen Fotografien. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag.

¹² Jesse, Horst, 1996: *Brecht in Berlin*. München: Das freie Buch.

für eine wissenschaftliche Erörterung herangezogen zu werden. Ein weiteres Werk kann in der Reihe der auf Brecht und Berlin bezogenen Monografien genannt werden. Es handelt sich dabei um das englischsprachige Buch von Nicolas Whybrow mit dem Titel *Street Scenes: Brecht, Benjamin und Berlin*.¹³ Whybrows Werk kann ebenfalls als Stadtführer gelesen werden. Dabei lässt sich allerdings der Autor – und mit ihm die Lesenden – von den Spuren Brechts und Benjamins durch das gegenwärtige Berlin führen.

Brecht ist natürlich auch Thema in Büchern, die sich allgemein mit Berlin in der Weimarer Republik auseinandersetzen. Die Informationen in diesen überblicksmäßigen Darstellungen bleiben aber naturgemäß eher auf der Oberfläche.

In die Tiefe gehen hingegen Artikel und Buchbeiträge, die sich explizit mit Brecht und der Stadt auseinandersetzen und auch auf einer allgemeinen Ebene die Großstadt in Brechts Werk fokussieren. Fasst man die Erkenntnisse dieser Artikel zusammen, lassen sich zwei dominante Zugänge Brechts zur Großstadt extrahieren, die beinahe widersprüchlich anmuten: (1) Die Großstadt als Mythos (2) Die Großstadt als problematischer „sozialer Raum“¹⁴. In dem von Klaus-Detlev Müller herausgegebenen und bereits 1985 erschienenen Buch *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*¹⁵ wird Brechts Zugang zur Großstadt als Mythos beschrieben.

„Die irritierende Erfahrung des ‚kalten Chicago‘ (Berlin) und eine unbestimmte, nach und nach sich aufhebende Faszination von Amerika als dem Inbegriff moderner Wirklichkeit hatten bei Brecht zur Ausbildung eines sehr persönlichen Großstadtmythos geführt.“¹⁶

In Brechts Großstadtmythos orten die Autoren „Selbstentfremdungszwänge“. Brecht verstärkte den Eindruck der Stadt als Mythos, indem er sie in frühen Werken mit biblischen Motiven verbinde.¹⁷

Auch andere Autorinnen und Autoren sehen Züge eines Mythos in Brechts Großstadt. Ulrike Zitzlsperger beschreibt in einem Aufsatz *Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur*¹⁸, dass die Stadt bei Brecht „aus Zeit und Raum gelöst“ sowie ein „Mythos zwischen Schöpfung und Endzeit“ sei. Die Autorin führt weiter aus, dass in Brechts Stadt die Dichotomie „Aufstieg und Fall, Schöpfung und Zerstörung“ implizit ist.¹⁹ Das führt sie auch auf Brechts Verständnis des Bauens zurück. Das Gebaute gebe „keine Garantie für Bestand“. Das Bauen sei relativ, die Zerstörung folge dem Bauen wieder oder gehe ihm voran.²⁰ Zitzlsperger zeichnet mit ihren Worten ein unbeständiges Bild von Brechts Großstadt. Die gemauerten Fassaden und Häuser werden zu Übergangsphänomenen, die nicht für die Beständigkeit sondern für fortwährende Zerstörung und Neuaufbau geschaffen wurden. Dieses Bild der wandelbaren Großstadt findet sich auch bei Andrew

¹³ Whybrow, Nicolas, 2005: *Street Scenes: Brecht, Benjamin, Berlin*. Bristol: intellect.

¹⁴ Zitzlsperger, Ulrike, 2008: Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 144.

¹⁵ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck.

¹⁶ Müller, 1985, S. 82.

¹⁷ Vgl. Müller, 1985, S. 83.

¹⁸ Zitzlsperger, 2008, S. 141–152.

¹⁹ Zitzlsperger, 2008, S. 145.

²⁰ Zitzlsperger, 2008, S. 147.

Webber, der einen Artikel mit dem Titel „*Unbewohnbar und doch unverlaßbar*“: *Brecht in and through Berlin*²¹, das laut dem Autor ein Zitat aus Brechts 1934 erschienenem Gedicht *Untergang der Städte Sodom und Gomorrah* ist, verfasst hat. Mit Blick auf Brechts Großstadt erklärt Webber, dass diese unbewohnbar sei, weil es sich dabei um Modelstädte handle. In Brechts Werk fänden sich keine bewohnbaren Orte, sondern allegorische Städtmuster, wo eine zugleich für alle anderen stehe. Die Städte seien veränderbar und wandelbar, ihre Existenz sei transitorisch. Den Wind, der in Brechts Gedichten durch die Städte „hindurchgeht“, erklärt Webber zum Schlüsselement Brechtscher Großstadt. Auf Berlin bezogen meint Webber, dass es seine einzigartige Veränderbarkeit sei, die es für Brecht besonders mache.²²

Das Erstaunliche an den geschilderten Ansätzen ist, dass alle vorgenannten Autorinnen und Autoren, die der Großstadt Brechts etwas Mythisches, Überzeitliches, Transitorisches, Allegorisches sowie Ort- und Zeitloses attestieren, zugleich darauf verweisen, dass Brecht die Großstadt als soziale Wirklichkeit ernst nimmt.

Die Autoren um Klaus-Detlef Müller sehen den Weg, von der Großstadt als Mythos hin zur „kritischen Registrierung“ der Großstadt, als Teil einer Entwicklung bei Brecht. Der Mythos sei der „immer präziseren Erkenntnis der Entfremdungsvorgänge“ in der Stadt gewichen, was in einer „Kapitalismuskritik“ mündete.²³ Auch Ulrike Zitzlsperger betont, dass Brecht immer zur „Stadt als sozialem Raum“ Stellung genommen habe.²⁴ Sie hält zudem fest, dass Brecht an der Großstadt und dem Städtebau nur im Kontext sozialer Problemstellungen interessiert war. Auch Webber, für den Brechts Großstädte allegorische Modelle für die Stadt an sich sind, verweist auf den konkreten Urgrund Brechtscher Stadtwahrnehmung. Er bezieht sich auf Marieluise Fleißners Schilderungen und charakterisiert Brecht als jemanden, der in das Großstadtleben eintauchte um dort soziale Situationen zu studieren.²⁵

Zuletzt sei noch auf Hellmuth Thomke verwiesen. Er attestiert Brecht im Gegensatz zum Expressionismus, dass er die Großstadt nicht mit „leerem Idealismus“ bedenkt, sondern dass er die „unverblümete Realität“ suche, „ohne zur naturalistischen oder realistischen Bühne zurückzukehren“.²⁶

Die Übersicht über die wissenschaftliche Literatur zeigt einerseits, dass es nicht viele Texte gibt, die sich explizit mit Brecht und der modernen Großstadt auseinandersetzen und hier daher noch ein Aufholbedarf besteht. Andererseits wird ersichtlich, dass die wenigen auffindbaren Texte der Großstadt bei Brecht eine funktionelle, theoretische Bedeutung

²¹ Webber, Andrew, 2008: „*Unbewohnbar und doch unverlaßbar*“: *Brecht in and through Berlin*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 153–167.

²² Webber, 2008, S. 154–156.

²³ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. *Epoche-Werk-Wirkung*. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 83.

²⁴ Zitzlsperger, Ulrike, 2008: Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 144.

²⁵ Webber, 2008, S. 156f.

²⁶ Thomke, Hellmuth, 2000: Die Stadt im expressionistischen Drama und beim jungen Brecht. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 520.

zuschreiben. Folgt man der Literatur, thematisiert Brecht die konkrete soziale Wirklichkeit der modernen Großstadt und transportiert diese Wirklichkeit in einem sinnbildlichen Schema von Stadt. Diese Erkenntnisse sollen an dieser Stelle so stehen bleiben. Es wird in der Arbeit an geeignetem Punkt dazu Stellung genommen werden. Vorerst sollen sie nur dazu dienen, die Relevanz der vorliegenden Forschung zu festigen, wenn diese erkundet, wie Brecht dieser Kunstgriff gelingt.

2.3 Bedeutung der Ergebnisse für die Theaterwissenschaft

Warum ist es sinnvoll, eine theaterwissenschaftliche Arbeit zur modernen Großstadt in Bertolt Brechts frühem Werk zu verfassen? Die moderne Großstadt ist aus einer wissenschaftlichen Perspektive weit mehr als ein geografischer Ort oder eine sozialökologische Umgebung. Sie ist ein Sujet, das auf unterschiedlichsten Ebenen in Werken der bildenden Kunst, der Literatur, der darstellenden Kunst und des Films zum Thema gemacht wurde. Nachzuspüren, wie das moderne Berlin in Kunst und Kultur ihrer Gegenwart verarbeitet wurde, ist nicht nur ein höchst spannendes Forschungsunterfangen, sondern es dient auch der Dokumentation einer kreativen Strömung, die aus unterschiedlichsten Perspektiven und Motiven heraus sich im Ziel vereint, das unfassbare Prinzip der Großstadt zu fassen und ihm Ausdruck zu verleihen. Es darf daher auch als Aufgabe kulturwissenschaftlicher Forschung betrachtet werden, die Verarbeitung der modernen Großstadt in den unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen zu untersuchen und zu dokumentieren. Wie gezeigt werden wird, gibt es bereits recht umfangreiche Forschungspublikationen, die eben jene Aufgabe für die Bereiche bildende Kunst und Literatur erfüllt haben. Allerdings fehlt es, wie weiters zu lesen sein wird, an diesbezüglicher Literatur auf dem Gebiet des Theaters. Die vorliegende Forschung setzt sich daher bewusst mit einem Thema auseinander, das in der Theaterwissenschaft wenig beachtet wird und wo es noch Nachholbedarf gibt.

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die wichtigsten Werke, die die Großstadt thematisieren, einen Einblick davon geben, welche Bedeutung die wissenschaftliche Beschäftigung damit einnimmt.

2.3.1 Berlin, die moderne Großstadt als Sujet der Kunst

Die moderne Großstadt ist eine Wirklichkeit, die ihre Zeitgenossen dazu anregt, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Ganze Ausstellungen lassen sich mit Werken füllen, die als „Kunst“ der „Metropolen“²⁷ tituiert werden. Dabei sind es unterschiedliche Strömungen, die das Konvolut bildender Kunst zur modernen Großstadt ausmachen. So ist der Expressionismus mit Vertretern wie Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Meidner oder Emil Nolde zu nennen; Dada, mit beispielsweise George Grosz, Hannah Höch, Otto Dix oder

²⁷ Beispielsweise die Ausstellung *Wien Berlin. Kunst zweier Metropolen* von 14.02.2014 bis 15.06.2014 im unteren Belvedere Wien. Vgl. Husslein-Arco, Agnes u.ä. (Hg.), 2013: *Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen*. München: Prestel Verlag.

Max Ernst; Verismus und Neue Sachlichkeit mit ebenfalls George Grosz, Otto Dix aber auch Karl Hubbuch sowie der Konstruktivismus und das Bauhaus mit beispielsweise El Lissitzky, Walter Gropius und Oskar Schlemmer.²⁸ Die angesprochenen Kunstrichtungen machen die Großstadt zum Gegenstand ihrer Werke und wenden dabei ganz unterschiedliche Zugänge zum Urbanen an.

Expressionistische Malerei: Ludwig Meidner

Die Kunst des Expressionismus setzt sich ausführlich mit der Großstadt auseinander. Hier wird Stadt zu einem „Hauptthema“²⁹. Wie sehr die Kunstschaffenden des Expressionismus sich dem Thema Großstadt widmen, lässt sich an Ludwig Meidners *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern* von 1914 verdeutlichen:

„Wir müssen endlich anfangen unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengroßen Leinwänden sollten unsre biebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln. [...] Wir können unsere Staffelei nicht ins Gewühl der Straße tragen, um dort (blinzeln) ‚Tonwerte‘ abzulesen. Eine Straße besteht nicht aus Tonwerten, sondern ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, sausenenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausend hüpfenden Kugeln, Menschenfetzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen.“³⁰

In Meidners pathetischem Aufruf spiegelt sich die Ambivalenz wider, mit der der Expressionismus die Stadt aufnimmt. Einerseits fasziniert die moderne Großstadt die Kunstschaffenden des Expressionismus, wie aus Meidners *Anleitung* hervorgeht. Andererseits lehnen die Angehörigen des Expressionismus die Stadt als „Moloch“, als „negatives Gegenbild zur Natur“ und als „Hort der Unmoral“ ab. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bündeln sie ihre Ablehnung der Stadt in der antistädtischen Anthologie *Menschheitsdämmerung* zu der Ludwig Meidner beispielsweise Illustrationen beisteuert.³¹ So wird die Großstadt zur „verführerische Falle“³², die die zugleich angezogenen und abgestoßenen Künstlerinnen und Künstler nicht loslässt und sie dazu bringt, sie im Spiegel des Individuums immer wieder abzubilden.

Expressionistische Lyrik: Georg Heym

Auch in der Literatur, vor allem der Lyrik, lassen sich imposante Beispiele dafür finden, wie intensiv sich die Angehörigen des Expressionismus mit der Großstadt auseinandersetzen. Exemplarisch kann dies anhand von Georg Heyms Gedichten veranschaulicht werden. Heyms Werke tragen die Großstadt bereits prominent im Titel, sie lauten *Berlin I* bis *Berlin VIII* (1910), *Verfluchung der Städte* (1911), *Der Gott der Stadt*

²⁸ Eine detaillierte und umfassende Darstellung der Kunstrichtungen und ihrer Vertreter_innen mit umfangreichem Bild- und originale Textmaterial siehe Walther, Ingo F (Red.), 1979: Paris – Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12. Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag.

²⁹ Whitford, Frank, 2013: Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien. In: Agnes Husslein-Arco u.a. (Hg.), Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. München: Prestel Verlag, S. 172.

³⁰ Ludwig Meidner 1914: *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*. Zitiert nach: Walther (Hg.), 1979, S. 108, 111.

³¹ Breuer, Gerda, 2010: *Großstadt und Signaletik*. In: Burcu Dogramaci (Red.), *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, S. 192.

³² Whitford, 2013, S. 172.

(1910) oder *Die Dämonen der Städte* (1910)³³.

In Heyms Gedichten kommt es zu einer Art Subjektivierung der Großstadt. Die Stadt wird körperlich und wesenhaft. Die Großstadt „duckt“ sich, hat ein „Kinn“ und „Schultern“, welche „knacken“, wie es z.B. in der ersten und achten Strophe des Gedichtes *Die Dämonen der Städte* heißt:

„Sie wandern durch die Nacht der Städte hin,/ Die schwarz sich ducken unter ihrem Fuß./ Wie Schifferbärte stehen um ihr Kinn/ Die Wolken schwarz vom Rauch und Kohlenruß.[...]

Der Städte Schultern knacken. Und es birst/ Ein Dach, daraus ein rotes Feuer schwemmt./ Breitbeinig sitzen sie auf seinem First/ Und schrein wie Katzen auf zum Firmament.“³⁴

Auch in der *Verfluchung der Städte* ist eine Personifizierung der Großstadt zu finden, wenn es in Strophe drei heißt:

„Und riesenhaft in ihrer weißen Schwäche/ Wie Frauen feist, so dehnt der Städte Brust/ Voll weißer Flecken endlos ihre Fläche/ In ferne Himmel, die ihr Atem rußt.“³⁵

Die Großstadt wird zum körperhaften Wesen und gelangt derart subjektiviert in den Rang eines Antagonisten des Menschen.

Die Figur des Flaneurs: Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Franz Hessel

In der Literatur wird die Großstadt, über expressionistische Gedichte hinaus, reichlich verarbeitet. Zu nennen sei hier die berühmte literarische Figur des Flaneurs. In Werken wie Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*³⁶, Siegfried Kracaues *Straßen in Berlin und anderswo*³⁷ oder Franz Hessels *Ein Flaneur in Berlin*³⁸ vermittelt der Flaneur Eindrücke der Stadt, die dieser beobachtet und aufnimmt. Lesende folgen Hessels Flaneur auf *Berlins Boulevard*, durch den *Alten Westen*, *Über Neukölln nach Britz* oder in die *Friedrichstadt* und entdecken die typische Großstadtszenerie in seinen Schilderungen:

„Drüben hinter der Weidendammer Brücke probt man jetzt wohl für den Abend Musik und Tanz in der Komischen Oper und im Admiralspalast. Ebertys Zaubergärten sind in die Kulissen gewandert, und am Tage ist hier im Freien keine sehr heitere Gegend. Hinterm Schiffbauerdamm beginnt mit großen und kleinen Kliniken, wissenschaftlichen Buchhandlungen, chirurgischen und orthopädischen Schaufenstern das Quartier der Medizin. Aber mittendrin in behütetem Abseits weiß ich unser Deutsches Theater und die Kammerspiele.“³⁹

³³ Heym, Georg, 1964: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. München: Ellermann.

³⁴ Heym, 1964, S. 186f.

³⁵ Heym, 1964, S.220.

³⁶ Benjamin, Walter, 1972 (1933–1938): *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band IV, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

³⁷ Kracauer, Siegfried, 2003 (1925–1933): *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal.

³⁸ Hessel, Franz, 1984 (1929): *Ein Flaneur in Berlin*. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze „Die Wiederkehr des Flaneurs“ und einem „Waschzettel“ von Heinz Knobloch. Berlin: Das Arsenal.

³⁹ Hessel, Franz, 1984 (1929): *Friedrichstadt*. In: Ders., *Ein Flaneur in Berlin*. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze „Die Wiederkehr des Flaneurs“ und einem „Waschzettel“ von Heinz Knobloch. Berlin: Das Arsenal, S. 238–239, S. 237.

Berlin im Roman: Alfred Döblin

Neben der Literatur des Flaneurs, die vor allem in kleinen literarischen Formen konsumiert werden kann, darf an dieser Stelle der Großstadtroman nicht fehlen. Die epische Größe des Romans prädestiniert diese Gattung förmlich dazu, „das Massengebilde Großstadt“⁴⁰ abzubilden, was laut Elisabeth Frenzel daran liegt, dass sowohl die Großstadt als auch der Roman „komplexe, weiträumige Gebilde aus nebeneinander gelagerten, oft verschachtelten inhaltlichen Substanzen“ sind, was den Roman besonders dazu befähigt, eine „adäquate Spiegelung“ der Stadt zu liefern.⁴¹ Ein Werk, das diese Aufgabe in außerordentlicher Weise vorführt, ist Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).⁴² Der 1929 erschienene Roman thematisiert die Großstadt nicht nur, er macht sie sogar zu seiner eigentlichen Protagonistin. Döblin setzt eine Reihe erzähltechnischer Verfahren so ein, dass er dabei die Stadt selbst zu Wort kommen lässt. Einerseits baut er die Großstadt in den Text ein, lässt ihre Kausalität als Motor der Handlung erahnen und formt alle Erscheinungen nach ihrem Bild und andererseits nimmt er mit Hilfe der Erzähltechnik eine Mimese der großstädtischen Struktur vor. Besonders auffällig ist dabei, dass der Autor eine Art Originalton im Roman konserviert, indem er den meisten seiner Figuren die Berliner Stadtsprache in den Mund legt.

„Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.

Diverse Fruchtbranntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten, Fromms Akt, der beste Gummischwamm, wozu braucht man die vielen Gummischwämme.“⁴³

Der Textausschnitt versetzt die Lesenden mitten in das Berlin der 20er Jahre. Der zweite Absatz zeichnet den Blick aus dem Fenster während einer Straßenbahnfahrt nach. Dieser Blick auf die vorbeiziehende Landschaft – hier auf die vorbeiziehenden Straßen- und Geschäftsschilder – ist ein typischer visueller Eindruck der modernen Großstadt. Er wird als Element einer „Beschleunigung des Lebens“ gehandelt, die die „optischen Phänomene“ des Urbanen prägen.⁴⁴ Es ist diese Beschleunigung, die „schnell sich verändernden optischen Sensationen“, „diskontinuierliche Eindrücke“, „vielfältige Geräusche“, die Manfred Smuda als „Veränderung und Umorganisation der Wahrnehmung“ infolge des urbanen Lebens beschreibt.⁴⁵ Diese veränderte Wahrnehmung in der Großstadt ist auch in Döblins Roman – vermittelt durch die Technik der Montage – zu finden. Viel stärker aber noch kann die großstädtische Sinnesreizung im Film nachgezeichnet werden.

⁴⁰ Frenzel, Elisabeth, 1999: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner, S.669.

⁴¹ Frenzel, 1999, S. 669.

⁴² Döblin, Alfred, 2003 (1929): Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv.

⁴³ Döblin, 2003, S. 52.

⁴⁴ Smuda, Manfred, 1992: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.), Die Großstadt als „Text“. München: Wilhem Fink Verlag, S. 132.

⁴⁵ Smuda, 1992, S. 132ff.

Dokumentarischer Film: Walter Ruttmann

Ein Beispiel dafür ist Walter Ruttmanns Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* aus dem Jahr 1927. Der Film ist betont nüchtern. Er kommt ohne Schauspieler, ohne Handlung aus. Der Film besteht aus authentischen Aufnahmen des Berliner Stadtlebens. Diese sind zusammen montiert und ergeben gesamt einen Tag in Berlin. *Die Sinfonie der Großstadt* ist eine Aneinanderreihung und Kombination von Szenen und Bildern aus dem großstädtischen Alltag. Diese werden beschleunigt und verlangsamt; vermitteln beschauliches Beobachten der Szenerie oder versetzen die Zusehenden mitten in eine maschinelle Rhythmik, beispielsweise von Schreibenden an der Schreibmaschine. Gesamt transportiert der Film eine Vorstellung von der großstädtischen Wirklichkeit des Berlins der 20er Jahre und von den Sinneswahrnehmungen, die die Menschen dort erfahren.

2.3.2 Forschungslücke: Die moderne Großstadt als Sujet des Theaters

Es findet sich eine große Auswahl an Publikationen, die die Verarbeitung der modernen Großstadt in der bildenden Kunst dokumentiert und diskutiert.⁴⁶ Noch umfangreicher ist die wissenschaftliche Reflexion des Sujets Großstadt in germanistischen und literaturwissenschaftlichen Schriften. Hier hat Volker Klotz mit seinem ausführlichen Überblickswerk von 1969 *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*⁴⁷ einen entscheidenden Impuls gesetzt, auf den eine breite Diskussion des Themas folgte, die vor allem in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt hatte.⁴⁸

Eine derart systematische Darstellung der modernen Großstadt als Sujet des Theaters sucht man in der theaterwissenschaftlichen Literatur jedoch leider vergeblich.

Literatur zur modernen Großstadt als Sujet des Theaters

Es lassen sich vereinzelt Sammelbände oder Monografien finden, die sich explizit mit dem Thema Stadt und Theater auseinandersetzen. Dabei wird allerdings die Vieldeutigkeit dieser Thematik evident. Es gibt eine Reihe unterschiedlicher Zugänge, wie Stadt auf Theater oder Theater auf Stadt bezogen sein kann. Die Verknüpfung Stadt und Theater kann ganz konkret örtlich aufgefasst werden, etwa wenn das Phänomen des Stadttheaters beschrieben wird⁴⁹ oder wenn eine bestimmte Stadt und deren Theaterlandschaft historisch aufgearbeitet wird.⁵⁰ Eine andere Herangehensweise an die Thematik liegt darin, die Stadt als öffentlichen Raum zu fassen und zu erörtern, wie dieser Raum für Theater, meist

⁴⁶ Als Auswahl sei hier angeführt: Ingo F Walther (Red.), *Paris- Berlin 1900 – 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland* (1979) (siehe Literaturverzeichnis); Agnes Husslein-Arco u.a. (Hg.), *Wien – Berlin. Kunst zweiter Metropolen*. (2013) (siehe Literaturverzeichnis); Rainer Metzger und Christian Brandstätter, *Berlin Die 20er Jahre* (2006) (siehe Literaturverzeichnis) sowie Burcu Dogramaci (Red.), *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*. (2010) (siehe Literaturverzeichnis).

⁴⁷ Klotz, Volker, 1969: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Mit 16 Abbildungen. München: Carl Hanser Verlag.

⁴⁸ Als Auswahl sei aus der unendlichen Fülle hier angeführt: Manfred Smuda (Hg.) *Die Großstadt als Text* (1992) (siehe Literaturverzeichnis); Cord Meckseper und Elisabeth Schraut *Die Stadt in der Literatur* (1983) (siehe Literaturverzeichnis).

⁴⁹ Vgl. Balme, Christopher, 2010: Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole. In: Burcu Dogramaci (Red.), *Motor der Künste in der Moderne*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag. S 61–76.

⁵⁰ Es findet sich reichlich Literatur zu Geschichte und Gegenwart der Theaterszene in diversen Städten darum sei an dieser Stelle auf die Nennung von expliziten Beispielen verzichtet.

Performances, genutzt wird und wie Stadt und Performance dabei interagieren. Hier wird beispielsweise die Stadt, nach Michel de Certeau,⁵¹ als Text begriffen und der Frage nachgegangen, wie Performances diesen Text nachhaltig verändern und wie die Performance durch den Text der Stadt geprägt ist.⁵²

Doch selbst wenn die Thematik Stadt und Theater auf einer inhaltlichen Ebene gefasst wird und die Stadt als Sujet des Theaters ins Zentrum rückt, zerstäubt sich das Thema in der wissenschaftlichen Literatur in viele unterschiedliche Aspekte. Zum einen fächert es sich auf, wenn sowohl Stadt als auch Theater in verschiedene zeitliche Kontexte gesetzt werden. So vereinigt ein Sammelband mit dem Titel *Stadt und Theater*⁵³ Aufsätze, die sich auf Städte im Mittelalter sowie im 17. und 18. Jahrhundert beziehen. Die Beiträge gehen von ganz anderen Ansätzen zur Stadt aus, als es in dieser Arbeit der Fall ist, da sich die Konzeption der Stadt im Lauf der Zeit stark gewandelt hat. Eine mittelalterliche Stadt unterscheidet sich in Aufbau und gesellschaftlicher Einbettung stark von einer Großstadt im 20. Jahrhundert. Hier wäre ein geschichtlicher Überblick wünschenswert, der Stadt und Theater im Wandel der Zeit nachspürt.

Die theaterwissenschaftliche Literatur zu Stadt und Theater differenziert sich des Weiteren dahingehend, welche Themen, Theaterformen und Stückeschreibende in den Blick genommen werden. 1998 fand in Salzburg ein Symposium zum Thema *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik-)Theaters*⁵⁴ statt. Die dazugehörige Publikation präsentiert eine Fülle an Spezialthemen, die sich um das Phänomen Stadt und das Theater ranken. Hier finden sich Verweise auf das „Himmlische Jerusalem“⁵⁵, auf das Münster Friedrich Dürrenmatts⁵⁶, auf Washington D.C.⁵⁷, es wird das Motiv der Stadtgründung, wie auch die Stadt im Spannungsfeld von Nation und Gemeinschaft als Thema des Theaters diskutiert. Außerdem wird ein Schwerpunkt auf die Stadt in Opern, Musicals und im Tanz gelegt. Die umfangreiche Artikelsammlung macht den Facettenreichtum des Themas Stadt und Theater überdeutlich und lässt dennoch eine systematische Übersicht zur Verarbeitung der modernen Großstadt im Theater vermissen, wie sie für bildende Kunst und Literatur vorliegen.

Überblick: die moderne Großstadt als Sujet des Theaters

Will man einen Überblick gewinnen, wie die moderne Großstadt im Theater rezipiert

⁵¹ Certeau, Michel de, 1988: *Gehen in der Stadt*. In: Ders., *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, S. 179–208.

⁵² Vgl. Hopkins, D.J.; Orr, Shelley; Solga, Kim, 2009: *Performance and the City*. Basingstoke: palgrave macmillan.

⁵³ Kirchgässner, Bernhard; Becht, Hans-Peter, 1999: *Stadt und Theater*. 35. Arbeitstagung 1996. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.

⁵⁴ Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Viktor (Hg.), 2000: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser.

⁵⁵ Jary-Janecka, Friederike, 2000: „Jherusalem umbilicus est terrarum“. Das Himmlische Jerusalem, vielfach verwendeter Vorwand höchst irdischer Auseinandersetzungen. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 55–72.

⁵⁶ Würmser, Rudolf, 2000: „In deinen Mauern, Münster, wird uns ein neues Jerusalem entstehen“. Das Täuferreich von Münster im Werk Friedrich Dürrenmatts. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 277–288.

⁵⁷ Puschmann-Nalenz, Barbara, 2000: Vom Himmlischen Jerusalem über Salem, Mass., nach Washington D.C.: Aufstieg und Fall. Arthur Millers Drama *Hexenjagd* und die Ideologie des Gemeinwesens in den USA. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 267–276.

wurde, muss dieser aus einzelnen Beiträgen zusammengesetzt werden. Aus den wenigen vorhandenen Texten lässt sich rekonstruieren, dass die Großstadt im naturalistischen Theater keine zentrale Rolle erhält. Dies überrascht angesichts dessen, dass in der naturalistischen Literatur die Stadt sehr wohl thematisiert wird. Die Großstadtschilderungen in naturalistischen Schriften fallen dabei negativ aus, obwohl sich die Literaturschaffenden der Technisierung und Urbanisierung gleichzeitig nicht entziehen können, wie Sabina Becker festhält.⁵⁸ Im naturalistischen sozialen Roman beispielsweise wird die Industrialisierung und ihre Folgen für das Proletariat dargestellt. Die Großstadt wird hier als soziales Gebilde wahrgenommen, deren Struktur in den Texten nachgespürt wird. Laut einem Aufsatz von Klaus H. Hilzinger⁵⁹ zur Stadt im naturalistischen Theater erhält die moderne Großstadt in den Dramen Arno Holz‘ keinen derart prominenten Platz. Die Großstadt wird „bestenfalls im Lokalkolorit“⁶⁰ transportiert. Auch in den Theaterstücken Gerhart Hauptmanns ist die moderne Großstadt, so beschreibt es Hilzinger, „nur in gesprochenen Referenzen“ gegenwärtig.⁶¹ Hellmut Thomke kommt in einem Beitrag zur Stadt im expressionistischen Theater und bei Brecht⁶² zu einem ähnlichen Schluss. Auf Gerhart Hauptmann bezogen meint er, dass Berlin in dessen Stück *Ratten* zwar „unverkennbar den Hintergrund“ bilde, dass es aber nicht „Schauplatz der Handlung“ sei, sondern nur „die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Atmosphäre“ bilde.⁶³ Die naturalistische Dramatik nimmt die moderne Großstadt, so lässt sich folgern, nur implizit in ihre Stücke auf und belässt sie in ihrer Rolle als latenter Untergrund, der das Geschehen mehr unsichtbar als sichtbar prägt. Ähnliches diagnostiziert Thomke für die Theaterstücke des Expressionismus. In vielen frühen expressionistischen Dramen existiert der Gegenstand Großstadt nicht oder nur wenig.⁶⁴

„Die Existenzangst der Großstadt und der Ekel vor ihr liegen auch dem expressionistischen Drama zugrunde. Trotzdem wurde die verruchte Stadt nicht eigentlich oder nur in schemenhafter Andeutung zum Gegenstand eines großen Teils der expressionistischen Dramen, und auch die verkündete oder visionär erschaute Gegenwelt gewann nicht Gestalt als erneuerte oder utopische Stadt.“⁶⁵

Der Autor unterstreicht, dass diese Zurückhaltung der expressionistischen Stückeschreibern durchaus verwunderlich anmutet, da die Stadt im sonstigen expressionistischen Kunstschaffen so präsent ist. Thomke erklärt dies einerseits damit, dass die Stadt auch davor kein prominenter Schauplatz in Theaterstücken war und andererseits damit, dass der Expressionismus, der das Subjekt ins Zentrum stellt, sich auf die „inneren

⁵⁸ Becker, Sabina, 1993: ‚Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert: Röhrig, S. 21.

⁵⁹ Hilzinger, Klaus H., 2000: ‚Berliner Studien‘ – dramatisch. Von Arno Holz und Johannes Schlaf bis Walther Mehring. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser. S. 223–234.

⁶⁰ Hilzinger, 2000, S. 227.

⁶¹ Hilzinger, 2000, S. 229.

⁶² Thomke, Hellmuth, 2000: Die Stadt im expressionistischen Drama und beim jungen Brecht. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 513–522.

⁶³ Thomke, 2000, S. 515.

⁶⁴ Thomke, 2000, S. 513.

⁶⁵ Thomke, 2000, S. 515.

Zustände“ konzentriert, zu „Monolog und Lyrik“ auf der Bühne neigt und dabei mehr der Abstraktion als der konkreten Wirklichkeit verpflichtet ist. Diese Grundausrichtung ist nicht dazu geeignet, die Lebenswelt der modernen Großstadt auf die Bühne zu bringen.⁶⁶ Thomke streicht Ernst Tollers 1919 verfasstes Stück *Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*⁶⁷ (UA 1920) heraus. Dieses Werk mache einen „wesentlichen Schritt hin zur Realität der modernen industriellen und städtischen Welt und ihrem Proletariat.“⁶⁸ Tatsächlich erweckt beispielsweise die Szenerie im *Vierten Bild* die Assoziation zur modernen Großstadt:

„Angedeutet hochummauerter Hof. Nacht. In der Mitte des Hofes auf der Erde eine Laterne, die ein kümmerliches Licht trânt. Aus den Hofwinkeln tauchen Arbeiter-Wachen auf.“⁶⁹

Doch Toller macht nur „auf den ersten Blick“ die moderne Großstadt und die Lebenswelt des Proletariats zu seiner Sache, konstatiert Thomke weiter. Das Stück sei „wirklichkeitsfremd“; es ignoriere die „konkreten Probleme“ der modernen Großstadt; es bleibe „blassem Idealismus“ verhaftet. Erst dem Drama der neuen Sachlichkeit attestiert Thomke eine „entscheidende“ neue Einstellung zur industriellen Großstadt.⁷⁰

Einem Aufsatz zum Theater der Weimarer Republik⁷¹ kann entnommen werden, dass dieses Theater tatsächlich auf die zeitgenössische Realität ausgerichtet war und dies auch von den Theaterschaffenden explizit diskutiert wurde, die nach einer Neuausrichtung des Theaters verlangten.⁷² Die Ausrichtung auf die moderne Wirklichkeit führte zu einer „Kontextualisierung“ des Theaters. Diese kann schematisch in sechs Punkten zusammengefasst werden: (1) thematisch aktuelle Fragen werden aufgegriffen; (2) mit Gattungs- und Medienmischen wird experimentiert; (3) Masse statt Individuum wird fokussiert; (4) die Rolle und Funktion von Kunst wird thematisiert; (5) die urbane, moderne Wahrnehmungspraxis wird imitiert; (6) das Theater wird wirkungsästhetisch ausgerichtet.⁷³ Diese klare Hinwendung des Theaters zur gesellschaftlichen Wirklichkeit führt unweigerlich dazu, dass die Großstadt ihren Platz auf der Bühne erhält. In der Großstadt verdichten sich nicht nur die Menschen; auch die sozialen Probleme liegen hier in konzentrierter Form vor. Dieses Theater möchte die „Tiefenstrukturen der Gesellschaft“ erfassen; es möchte die Entwicklung dieser Strukturen nachvollziehbar machen und spürt dabei vor allem den Gesetzmäßigkeiten der Wirtschaft nach.⁷⁴ Dieses Ansinnen kommt ohne Blick auf die Großstadt nicht aus, in der die Dynamik und die Mechanismen einer modernen Gesellschaft in extremer Form ausgelebt werden und in der sie in extremer Form

⁶⁶ Thomke, Hellmuth, 2000: Die Stadt im expressionistischen Drama und beim jungen Brecht. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 515.

⁶⁷ Toller, Ernst, 2002 (1919): *Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

⁶⁸ Thomke, 2000, S. 520.

⁶⁹ Toller, 2002, S. 27.

⁷⁰ Thomke, 2000, S. 520.

⁷¹ Röber, Tatjana, 2002: Aspekte des sachlichen Theaters der zwanziger Jahre. In: Sabina Becker (Hg.): *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. Band 7. München: edition text + kritik, S. 9–43.

⁷² Röber, 2002, S. 9.

⁷³ Röber, 2002, S. 11.

⁷⁴ Röber, 2002, S. 19, 25f.

Folgen zeigen. Die Charakterisierung dieses Theaters macht klar, dass die Stadt hier ein prominentes Element des Bühnengeschehens wird. Eine konkrete Übersicht, welche Stücke die Großstadt wie bearbeiten, sucht man jedoch auch an dieser Stelle vergeblich.

2.3.3 Ziel der Forschung

Die Lücke in der theaterwissenschaftlichen Literatur macht stutzig. Ist es wirklich so, dass die moderne Großstadt im Theater nicht so verbreitet rezipiert wurde, wie in Malerei, Literatur und Film? Oder ist die Lücke in der wissenschaftlichen Literatur darauf zurückzuführen, dass dieser Aspekt in der Theaterwissenschaft noch nicht genug Aufmerksamkeit erhalten hat, sodass eine ausführliche Suche nach der Stadt in den Stücken und Inszenierungen ihrer Zeitgenossen ausgeblieben ist?

Gerne würde die vorliegende Arbeit diesen Fragen in vollem Umfang nachgehen. Eine systematische Aufarbeitung der modernen Großstadt im zeitgenössischen Theater wäre ein lohnendes Forschungsinteresse. Leider fehlen hier die Ressourcen, um einen vollständigen Überblick zu erarbeiten.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich stattdessen ausschließlich auf einen Stückeschreiber und geht dabei dennoch davon aus, dass diese Reduktion fruchtbare Erkenntnisse für die Thematik bringt – handelt es sich bei Bertolt Brecht doch um einen Theaterschaffenden, der die Wirklichkeit in erstaunlicher Klarheit und mit unglaublichem Gespür erfasst und der es vermag, seine Beobachtung in seinen Werken so zu vermitteln, dass sie den Rezipient_innen erkennbar werden.

3 Bertolt Brechts Begegnungen mit der modernen Großstadt

Brechts erste Erfahrungen mit der modernen Großstadt bleiben bis ca. 1924 vor allem Berlinerfahrungen. Seine Begegnungen mit der Hauptstadt der Weimarer Republik setzen ab 1920 ein. Zweiundzwanzigjährig unternimmt Brecht, der bis dahin in seinem Geburtsort Augsburg und ab Oktober 1917 auch in München gelebt hat, von Mitte Februar bis Mitte März 1920 seine erste Reise nach Berlin. Wie erwähnt lebte Brecht vor seiner Zeit in Berlin in München. Im Jahr 1910 zählt München 596.000 Einwohner. Man könnte an dieser Stelle einwerfen, dass Brecht daher bereits in dieser Stadt Großstadterfahrungen sammelt, da die statistische Definition von Großstadt bei 100.000 Einwohnern ansetzt. Tatsächlich aber sind es vor allem auch qualitative Merkmale, die eine Großstadt zu einer solchen machen.⁷⁵ Um großstädtisches Leben zu beherbergen, braucht es in einer bevölkerungsreichen Stadt neben einer wirtschaftlichen Bedeutung sowie einer sozialen Komplexität auch ein entsprechendes kulturelles Leben.⁷⁶ Diese Faktoren erfüllt Berlin zu Brechts Zeiten im Gegensatz zu München in viel stärkerem Maß.

Der zweite Aufenthalt Brechts in der Hauptstadt erstreckt sich über den Zeitraum von sechs Monaten zwischen November 1921 und April 1922. Von da an folgen in regelmäßigen Abständen sieben weitere Berlinbesuche, von denen viele ein Monat, manche sogar länger⁷⁷ dauern, bevor sich Bertolt Brecht am 1. September 1924 endgültig in der Hauptstadt der Weimarer Republik niederlässt.

Was Bertolt Brecht in seinen Besuchen in Berlin sowie in der ersten Zeit, als er sich in der Hauptstadt niederlässt, erlebt und wie er handelt, kann nicht vom sozialhistorischen Kontext des Berlin der 1920er Jahre isoliert werden. Die Bedingungen in der Hauptstadt formen die Alltagserfahrungen mit, die Brecht macht.

Betrachtet man Brechts Aufenthalte in Berlin, lassen sich typische Elemente extrahieren, die sein Großstadtleben charakterisieren: (1) Vernetzung mit anderen Kunstschaffenden, Intellektuellen, Theatermachenden; (2) Taktieren am Kulturmarkt; (3) Politische Positionierung in einer politisierten Umgebung; (4) die Erfahrung der Kälte.

Diese typischen Erfahrungen stehen in einer Wechselwirkung mit den Verhältnissen im Berlin der 1920er Jahre und dieses Kapitel hat zum Ziel, diese Wechselwirkung zwischen der großstädtischen Wirklichkeit und dem Erleben und Handeln Bertolt Brechts zu dokumentieren.

⁷⁵ Becker, Sabina, 1993: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert: Röhrig, S. 32.

⁷⁶ Vgl. Becker, 1993, S. 32.

⁷⁷ Bertolt Brechts erste Berlinreise erstreckt sich über den Zeitraum vom 21. Februar - 14. März 1920; zweite Berlinreise: 07. November 1921 bis 26. April 1922, dritte Berlinreise: 9. - 13. Oktober 1922, vierte Berlinreise: 14. November bis 21. Dezember 1922, fünfte Berlinreise wenige Tage Ende Februar 1923, sechste Berlinreise: Anfang August bis September 1923, siebte Berlinreise: 12.-14. November 1923, achte Berlinreise: Ende März 1924 und neunte Berlinreise Mitte Juni bis Anfang Juli 1924 (vgl. Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1908–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp.).

3.1 Brecht als Akteur der Berliner Kultur-Szene

Bereits bei seiner erstmaligen Ankunft in Berlin bleibt Bertolt Brecht nicht lange allein. Am Bahnhof wird er von Hedda Kuhn empfangen⁷⁸. Sie studiert in der Hauptstadt Medizin und kennt bereits einige Angehörige des modernen Berlins. Hedda Kuhn nutzt ihre Kontakte und bringt Brecht zu Frank Warschauer, einem Journalisten, bei dem der Augsburger während seiner ersten Berlinreisen wohnen kann und wo er auch zumeist mit einem Mittagessen versorgt wird. Dieser Einstieg in das Großstadtleben ist nicht untypisch für Brecht. Der junge Theaterschaffende lernt sehr viele Menschen kennen und trifft sich oft mit Bekannten.

Arnolt Bronnen, ein Dramatiker, den Bertolt Brecht im Zuge seiner zweiten Berlinreise 1921 kennen lernt und mit dem ihn bald eine Freundschaft verbindet, hat autobiografische Aufzeichnungen zu seiner Zeit mit Bertolt Brecht in den Jahren 1921 bis 1923 hinterlassen. Sein Bericht ist posthum unter dem Titel *Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*⁷⁹ erschienen. Aus diesen Schilderungen lassen sich interessante Eindrücke und Details zu Brechts Leben in Berlin gewinnen. Arnolt Bronnen bestätigt, dass der Neuankömmling Brecht ein ausgesprochenes Talent dafür hat, in Berlin Kontakte zu knüpfen:

„Er [Brecht Anm. d. Verf.] hatte in Wochen mehr Bekannte in Berlin als andere in Jahren. Mit Darstellern, die Bronnen nur als ferne Stars aus den Gazetten kannte, hatte er längst geredet. Er hatte noch keinen einzigen Vertrag in der Tasche; aber mit Klöpfer, Kraus, Wegener, George hatte er bereits wegen der Übernahme von Rollen in seinen Stücken verhandelt. Er kannte alle Dramaturgen, wie Reinhardts Felix Holländer, wie Jessners Dr. Lipmann, er kannte die wichtigsten Literaten, wie Ludwig Berger, wie Heinrich Jacob, und zum mindesten bei drei Verlagen, beim Drei-Masken-Verlag, beim Popyläen-Verlag, beim Kiepenheuer-Verlag hatte er eine engagierte Anhängerschaft, die sich vom Chef bis zur jüngsten Sekretärin erstreckte.“⁸⁰

Mehr als anderen, so kann man Bronnens Text entnehmen, gelingt es Brecht Bekanntschaften zu schließen und sich zu vernetzen. Hier sind es vor allem Angehörige der intellektuellen und künstlerischen Szene sowie Akteur_innen des Kulturbetriebs, zu denen Brecht Verbindungen aufbaut.

3.1.1 Berlin als kulturelles Zentrum

Dass Brecht derart schnell einen Einstieg in die künstlerische und kulturelle Szene Berlins findet, ist wohl seiner sozialen und kommunikativen Kompetenz zu verdanken. Es wäre ihm aber in einer anderen Umgebung als dem Berlin der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts nicht möglich gewesen, auf eine derartige Fülle an Intellektuellen sowie Kunst- und Kulturschaffenden zu treffen. Berlin ist in den 20er Jahren ein kulturelles und künstlerisches Zentrum. Es ist ein Magnet, der kreativ arbeitende Menschen aus

⁷⁸ Vgl. Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1998–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85.

⁷⁹ Bronnen, Arnolt, 1998: *Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. Mit einem Nachwort von Barbara Bronnen. Ungekürzte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

⁸⁰ Bronnen, 1998, S. 25f.

Deutschland aber auch aus unterschiedlichen Ländern anzieht. Das Berlin der 20er Jahre ist nicht nur eine „nationale Metropole“, wie Paris oder London, es ist eine „Weltstadt“.⁸¹ Das Berlin der 20er Jahre besticht durch seine Internationalität und Vielfältigkeit. Es herrscht eine Atmosphäre der kulturellen Diversität, die anschlussfähig macht für die unterschiedlichsten Lebensentwürfe. Laut Helmut Lethen mischen sich im Berlin der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts die Gegensätze, wie etwa Moskau mit Chicago.⁸² Es handelt sich dabei nicht um ein Entweder-oder, sondern um ein Sowohl-als-auch, so Lethen:

„Für einen kurzen historischen Atemzug, in den zwanziger Jahren, wird Berlin die Metropole Europas, in der sich die Impulse aus der Sowjetunion mit den Impulsen aus den USA mischen.“⁸³

Lethen erklärt die Vermischung unter anderem damit, dass Theater- und Musikgruppen Berlin bereisen, die einerseits aus der Sowjetunion und andererseits aus den USA stammen. So können in Berlin sowohl Aufführungen von Alexander Tairows *Moskauer Kammertheater* als auch Veranstaltungen von Sam Wooding mit der Revue-Truppe *Chocolate-Kiddies* besucht werden. Hier vermengen sich „russische und ungarische ‚Konstruktivisten‘“ mit „Elementen des ‚Fordismus‘“ und „Chaplins ‚Goldrush‘“ mit „Eisensteins ‚Potemkin‘“.⁸⁴ Die unterschiedlichen kulturellen und künstlerischen Kontexte, die die jeweiligen Gruppen mitbringen, hinterlassen ihre Spuren in der Kunst- und Kultur-Szene des modernen Berlins. Die Großstadt nimmt die Impulse auf, die die unterschiedlichen Strömungen offerieren. Die Elemente können von ihrem Kontext und ihren Traditionen getrennt und in neuer Weise zusammengesetzt werden. Dies bietet Material zur Schaffung des Neuen, für Experimente, für eigene Stile. „Die Mischung der Sphären macht die Anziehungskraft für die Architekten, Schriftsteller, Musiker, Theaterleute dieser Zeit aus“⁸⁵ konstatiert Lethen.

Neben der Internationalität und Vielfalt zieht auch Berlin als Ort der Moderne die Angehörigen der kreativen Szene an. So ermöglichen moderne elektrische und mediale Technologien künstlerische Innovationen, die sonst undenkbar wären. Ein Beispiel dafür ist etwa das Theater Erwin Piscators. Seine *Revue Roter Rummel* von 1924 ist eine Kombination aus „Schauspielszenen, Akrobatik, Schnellzeichnungen, Sport, Projektionen, Film, Ansprache [...] wobei die Musik als wesentliches dramaturgisches Mittel eingesetzt wurde“⁸⁶. Piscators „Totaltheater“, das mit Film, Projektionen, Ton und Licht arbeitet, profitiert von den modernen Entwicklungen medialer Technologien, die in der Hauptstadt verfügbar sind.

Gesamt führen die Vorzüge Berlins als vielfältige moderne Großstadt dazu, dass sich

⁸¹ Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 31.

⁸² Lethen, Helmut, 1986: Chicago und Moskau. In: Jochen Böberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, S. 190–213.

⁸³ Lethen, 1986, S. 190.

⁸⁴ Lethen, 1986, S. 190.

⁸⁵ Lethen, 1986, S. 191.

⁸⁶ Fischer-Lichte, Erika, 1993: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik, In: Fritz Horst (Hg.), Montage in Theater und Film. Tübingen, Basel: Funke, S. 100.

Kunstschaaffende aus allen Sparten hier ansiedeln; die Kunstschaaffenden ihrerseits sorgen mit ihrer zahlreichen und vielfältigen Anwesenheit dafür, dass Berlin eben jene interessante Umgebung bleibt, die sie selbst angezogen hat.

Das folgende Zitat veranschaulicht die Atmosphäre des Berlins der 20er Jahre und seine Sonderstellung als Stadt der künstlerischen Avantgarde:

„In Berlin hingegen sind es zahlreiche bekannte oder noch unbekannte schöpferische Künstler: Tausende von Musikern, Malern, Journalisten und Schauspielern, die eine außergewöhnliche Atmosphäre schaffen. Das Warten auf die Revolution, die Unruhe der Entwurzelten, die ihr Vaterland verloren haben und auf der Suche nach einer neuen Heimat sind, die Ungewissheit darüber, wie es weitergehen würde- dies alles sorgt für ungeheure Spannung. Wer sich damals in Berlin niederlässt, will spüren, dass er lebt, will die Zeit so gut wie möglich nutzen. Leben ist wichtiger als arbeiten: Und Leben heißt, andere Künstler kennen lernen, ihre Werke und ihre Ideen, und sich Tag und Nacht in Ateliers, Galerien und Cafés die Köpfe darüber heiß reden. Die Fülle der oft widersprüchlichen Ideen übertrifft häufig die Zahl der Werke. Berlin ist mehr als die Hauptstadt Deutschlands: Es ist vor allem ein internationales Zentrum, ein Sammelbecken und Treffpunkt für Schriftsteller und Künstler.“⁸⁷

Die vielfältige Kunst- und Kultur-Szene Berlins lebt vor allem von den Menschen, die sie bevölkern. Bertolt Brecht wird ein wesentlicher Teil dieser Szene. Bald ist er es, der die Szene beeinflusst und nachhaltig prägt.⁸⁸

3.2 Brecht als Akteur des Berliner Kulturbetriebs

Brecht tut nicht schlecht daran, die Menschen in Berlin zu nutzen, um dabei Kontakte zu knüpfen, die ihm bei der Umsetzung seiner eigenen Vorhaben hilfreich sein können. Die kreative Szene im Berlin der 20er Jahre ist tatsächlich ein Pool an Ideen, an potenziellen Kooperationspartnern, an Bekannten mit Bekannten, die wiederum jemanden kennen, der beispielsweise Verleger ist.

3.2.1 Die Berliner Künstler_innen-Szene

Brecht nützt daher seine Zeit in Berlin, um Orte aufzusuchen, in denen sich Theater- und Filmleute, Schreibende und andere Kreative aufhalten, um ganz bewusst seine Geschäfte voranzutreiben. Berlins künstlerische Szene hat sich einige Lokale zu ihren Stammsitzen auserkoren, die sich laut Bienert alle in unmittelbarer Nähe zueinander befinden.⁸⁹ So kann Brecht praktisch von einem zum anderen gelangen, um jeweils interessante Begegnungen zu haben. So lautet beispielsweise eine Stelle aus einem Brief an Paula Banholzer vom 2. Dezember 1921, in der Brecht seinen „letzten Montag“ beschreibt:

„Dann lief ich in die Universität, dann ins Deutsche Theater wegen der Proben, aß im Stehen

⁸⁷ Passuth Krisztina 1979: Berlin – Mittelpunkt der Kunst Osteuropas. In: Ingo F Walther (Red.), Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 222.

⁸⁸ Vgl. Zitzlsperger, Ulrike, 2008: Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 2008, 66, 1, S. 142.

⁸⁹ Bienert, Michael, 1998: Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer. Mit zahlreichen Fotografien. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, S. 32–34.

rasch wo um drei Uhr, traf Klabund im Café, der den Vertrag mit Reiß schiebt, schwatze bis sechs über die Verlagsgeschichten, dabei gingen wir durch drei Likörstuben mit einem Jüngling, der Vorschuß bekommen hatte und Likörs bezahlte, dann fuhr ich untergrund in die ‚Scala‘, wo Matray und Katta Sterna tanzten, dann mit Warschauer, Matray und Katta Sterna im Auto zu Warschauer, blieb dort zwei Stunden, indem ich ‚soupierte‘ und Weine trank, lief dann mit Matray ins Restaurant Maenz, wo mich Granach vielen Theaterleuten vorstellte, und gondelte um zwei Uhr mit einer Zigarre heim.“ (BFA, 28, 143)

Zu den wichtigsten Lokalen der Berliner Künstler_innen-Szene gehört das *Café des Westens*, das Anfang der 20er Jahre der „Mittelpunkt des literarischen Lebens“⁹⁰ ist, in dessen Keller das von Max Reinhardt gegründete Kabarett *Schall und Rauch* situiert ist und in dem Rosa Valetti ihr *Cabarett des Westens* untergebracht hat. Als das *Café des Westens* 1921 aus finanziellen Gründen schließen muss, wird das *Romanische Café* zum neuen Stammsitz der künstlerischen Kreise. Anfänglich ist Brecht noch unsicher an den Orten der geballten Prominenz, gegen die er sich noch etwas unbekannt ausnimmt. Bald aber wird Bertolt Brecht im *Romanischen Café* zum oft und gern gesehenen Stammgast.⁹¹ Sein Ansehen wächst, sodass er selbst in einem Brief an Marianne Zoff Mitte Dezember 1921 die freudigen Worte schreibt: „Hier wächst mein Ruf fabelhaft.“ (BFA, 28, 145)

Das oben von Brecht genannte Restaurant *Maenz* ist ein weiteres Stammlokal der künstlerischen Gemeinde. Das Bierhaus wird von einer Wirtin geführt, die den jungen, hungrigen Künstler_innen wohlgesonnen ist. Hier können sie sich an üppigen Portionen satt essen, was zu einem regen Besuch durch die Kunstschaftenden führt.⁹² Auch Brecht sucht dieses Lokal auf oder wird dorthin eingeladen. Tatsächlich ist seine Ernährungssituation nicht immer gesichert. Er befindet sich in seiner ersten Zeit in Berlin in einer finanziell angespannten Situation. Die Notlage geht mitunter so weit, dass er am 21. Jänner 1922 in der Berliner Charité untergebracht werden muss, da er aufgrund von Unterernährung an einer Nierenentzündung leidet.⁹³ Auch hier hilft Brecht sein künstlerisches Netzwerk. Frank Warschauer beispielsweise sorgt immer wieder dafür, dass Brecht etwas zu essen bekommt. So lautet ein nicht selten zu lesender Programmpunkt in Brechts Tagebucheinträgen: „Dann bummle ich zu Warschauer, wo ich wie gewöhnlich esse.“ Eine andere Strategie Brechts, um in der Großstadt satt zu werden, besteht darin, das unter den weniger vermögenden Kunstschaftenden sehr geschätzte Restaurant *Aschinger* aufzusuchen. Die Beliebtheit dieser Gaststätte hat nicht unwesentlich mit deren Art der Beilage zu tun. So beschreibt Arnolt Bronnen für einen, stellvertretend für viele, Besuche in diesem Restaurant, das Wesentliche eines dortigen Essens wie folgt: „[...] mit Brecht bei Aschinger Löffelerbsen ohne Speck, dafür mit viel Brötchen (sie wurden nicht berechnet)“⁹⁴.

⁹⁰ Bienert, Michael, 1998: Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer. Mit zahlreichen Fotografien. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, S. 32.

⁹¹ Die obigen Beschreibungen der Berliner Künstlerlokale bezieht sich auf: Bienert, 1998, S. 32–34.

⁹² Vgl. Bienert, 1998, S. 34.

⁹³ Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1908–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 135.

⁹⁴ Bronnen, Arnolt, 1998: Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Mit einem Nachwort von Barbara Bronnen. Ungekürzte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 37.

Brecht arbeitet aber in Berlin mit Nachdruck daran, seine ökonomische Situation zu verbessern. Tatsächlich entpuppt sich Brecht als hervorragender Stratege am Berliner Kunst- und Kulturbetrieb.

3.2.2 Der Berliner Kunst- und Kulturbetrieb

Den Kunst- und Kulturbetrieb des Berlins der 20er Jahre darf man wirklich als „Betrieb“ im ökonomischen Sinne verstehen. Das Berlin der Zwischenkriegszeit stellt, was Kunst und Kultur anbelangt, eine Art riesigen Marktplatz dar, an dem Kunst als Ware gehandelt wird und der nach den Gesetzen von Nachfrage und Angebot funktioniert. Hier findet man nicht nur die vielen Kunschtchaffenden, die ihre Werke anbieten, sondern auch die Akteur_innen des Kulturbetriebs, die die Produkte kaufen, vermarkten und gewinnbringend vertreiben.

„Das Berliner Betriebs- Geheimnis lag offen zutage; was dabei notwendigerweise mit auf den Weg gebracht wurde, war der Kultur-Betrieb. In dieser umfassenden Orientierung am Prinzip anonymer Organisation entstand die spezielle Avanciertheit dessen, was in Berlin an Ästhetischem hervorgebracht wurde. Darin war Berlins Kultur der Zwanzigerjahre modern – man könnte auch sagen: kapitalistisch. Es waren Organisationsprofis wie der Theaterintendant Max Reinhardt, der Filmproduzent Erich Pommer, der Agitprop-Pionier Erwin Piscator oder der Zeitschriften-Editor Siegfried Jacobsohn, die die Talente förderten, Individualitäten und Idiosynkrasien auf eine gemeinsame Aufgabe verpflichteten und Berlins Kultur das ureigene Gepräge gaben.“⁹⁵

Das Berlin der 20er Jahre ist ein Kunstmarkt, an dem unterschiedliche Akteur_innen die Fäden ziehen. Bertolt Brecht fügt sich sehr schnell in den Kunstmarkt ein und weiß es geschickt seine eigenen Fäden zu spinnen. So nutzt er gleich bei seinem ersten Berlinbesuch seine Bekanntschaft mit Hedda Kuhn dazu, den Druck seines Stückes *Baal* beim Verlag Kiepenheuer durchzusetzen, indem er Hedda Kuhn, die den Lektor des Verlages kennt, bittet, diesem das Manuskript weiterzugeben.⁹⁶

Auch in seinen späteren Berlinreisen, noch bevor er sich endgültig in Berlin niederlässt, nutzt Brecht seine Zeit in der Hauptstadt dazu, Projekte umzusetzen und bei Verlagen und Theatern den Druck bzw. die Inszenierung seiner Stücke durchzusetzen. Beispielsweise dient die dritte Berlinreise Bertolt Brechts, von 9. bis 13. Oktober 1922, dazu, mit dem Deutschen Theater über eine Aufführung der Stücke *Baal* und *Hannibal*⁹⁷ zu verhandeln.⁹⁸ Dabei ist Bertolt Brecht auch sehr erfolgreich, denn er schafft es eine Vereinbarung mit dem Direktor des Deutschen Theaters, Felix Holländer, zu treffen, in der festgelegt wird, dass neben dem Stück *Baal* auch *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht* zur Aufführung gelangen soll.⁹⁹ Brecht nutzt auch seine weiteren Reisen in die Hauptstadt dazu, seine

⁹⁵ Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918- 1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 46.

⁹⁶ Vgl. Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1998–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 86.

⁹⁷ Später *Trommeln in der Nacht* (UA 1922)

⁹⁸ Vgl. Hecht, 1997, S. 146.

⁹⁹ Vgl. Hecht, 1997, S. 147.

Geschäfte voranzutreiben und in ihrem Sinne tätig zu sein. Er erweist sich dabei auch durchaus als guter Taktierer, was beispielsweise an der Haltung des Lektors des Kiepenheuer Verlags, Hermann Kasack, abgelesen werden kann, wenn dieser seinem Chef, Gustav Kiepenheuer, gegenüber eingesteht, dass Brecht für die Dramatisierung der *Gösta Berling* einen Vorschuss verlange, der ihm wahrscheinlich gewährt werden müsse.¹⁰⁰

Auch der folgende Tagebucheintrag Bertolt Brechts, vom 7. Jänner 1922, dokumentiert, wie strategisch und taktisch Brecht sich am Kulturmarkt behauptet:

„Zunächst die Verlagssache! Reiß hat 750 Mark angeboten. Kiepenheuer 800. Beide wollen auch Bühnenvertrieb. Ich unterzeichne bei Reiß schon, hole aber den Vertrag zurück, um ihn Kasack zu zeigen. Dann muß ich mit Dreimasken sprechen. Es fällt mir ein, dort 1000 Mark zu verlangen, monatlich, auf ein Jahr. Kiepenheuer treibe ich ebenfalls auf 1000. Dazu erreiche ich, daß Kiepenheuer den Vertrieb der nächsten Stücke bei Dreimasken läßt. Dreimasken schwankt, bietet höchstens 500. Ich bringe ‚Garga‘ nicht, um es nicht abgeben zu müssen. Beharre aber auf den 1000. Dann sagen sie zu, nachdem ich ihnen Löcher in den Bauch geschwätzt habe.“ (BFA, 26, 269)

Mit seinem Umzug nach Berlin stabilisiert sich Brechts ökonomische Lage. Er wohnt bei Helene Weigel in der Spichernstraße 16, einer Atelierwohnung, die den Vorteil hat, dass sie in Geknähe zu den einschlägigen Künstler_innen-Treffpunkten liegt.¹⁰¹ Außerdem hat die Wohnung Vorzüge, die alle Berliner Wohnungen Brechts für seine Art zu arbeiten haben müssen: sie sollen hell sein; leicht zu erreichen sein und Platz für Diskussionsrunden haben.¹⁰²

Etwas später als seine Wohnung bezieht Brecht die Stelle als Dramaturg am Deutschen Theater, die er von September 1924 bis Juli 1925 innehat. Auch dass zwei von Brechts Stücken nach der Übersiedlung in Berlin aufgeführt werden, nämlich *Im Dickicht* im Deutschen Theater (Premiere 29.10.1924) und *Leben Eduards des Zweiten von England* (UA 1924, München) im Staatstheater (Premiere in Berlin am 4.12.1924) trägt zur relativen Entspannung der finanziellen Lage Brechts bei.

Bertolt Brecht weiß aber auch weiterhin die Verlags-Szene in Berlin gewinnbringend für sich zu nutzen. Ein Beispiel dafür ist Bertolt Brechts *Hauspostille*. Diese sollte beim Kiepenheuer Verlag erscheinen. Dies wurde seit 1922 so angekündigt. Tatsächlich erscheint die *Hauspostille* erst 1927 beim Propyläen-Verlag. Der Grund dafür ist, dass Brecht den Kiepenheuer-Verlag, von dem er eine monatliche Zahlung erhält, immer wieder vertröstet, während er versucht das Werk ein weiteres Mal zu verkaufen. Brecht verhandelt mit dem Ullstein-Verlag, zu dem der Propyläen-Verlag gehört, um einen besseren Preis zu erhalten. Tatsächlich hat Brecht mit seiner Taktik Erfolg und der Kiepenheuer-Verlag zieht sich aus dem Vertrag zurück.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl. Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1998–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 160.

¹⁰¹ Vgl. Bienert, Michael, 1998: Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer. Mit zahlreichen Fotografien. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, S. 39.

¹⁰² Vgl. Bienert, 1998, S. 40.

¹⁰³ Vgl. Knopf, Jan, 2006: Bertolt Brecht. Suhrkamp BasisBiographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 26f.

Die Tagebucheintragungen und biographischen Details zeigen deutlich, dass Brecht ein geschickter Akteur eines Kulturbetriebs ist, der kapitalistisch organisiert ist. Brecht versteht es dabei sehr gut, die Spielregeln von Angebot und Nachfrage, wie sie den Markt beherrschen, für sich gewinnbringend einzusetzen. So arbeitet er selbst mit den Mitteln eines Prinzips, das von Brecht und den Menschen in seiner Umgebung eigentlich abgelehnt, ja bekämpft wird. Die Angehörigen des Kulturbetriebs können sich dem kapitalistischen Markt nicht entziehen, obwohl der Großteil von ihnen eine bewusst antikapitalistische Haltung hat und einen hohen politischen Anspruch an sein Werk stellt.

3.3 Brecht als Akteur einer politischen Kunst und Kultur

Berlins Kultur der 20er Jahre ist großteils politisch. Nach dem Ersten Weltkrieg findet innerhalb der Kunst- und Kulturauffassung eine Zäsur statt. Von den Erfahrungen des Krieges sowie der Nachkriegswirklichkeit geprägt, wenden sich viele Kuntschaffende der sozialen Wirklichkeit zu. Die Kunst begreift teilweise ihre gesellschaftliche Verantwortung und nimmt diese auch wahr. In der Folge kommt es zur „Demokratisierung“ und „Funktionalisierung“ künstlerischer Werke.¹⁰⁴ An die Stelle der Betonung der „Subjektivität“ als Prinzip künstlerischen Wirkens tritt die „Reflexivität“.¹⁰⁵ Kunst- und Kulturschaffende wollen gesellschaftlich und politisch wirksam sein.

In Berlin äußert sich das Engagement in einer Vielzahl politischer Institutionen, Medien, Gruppierungen und Formate, die in der Großstadt gegründet werden und in denen sich Künstler_innen zusammenschließen. So verfügt die Hauptstadt 1928 beispielsweise über 147 politische Tageszeitungen.¹⁰⁶ Daneben gibt es auch politische Magazine, wie die *Weltbühne* als linkes Organ, in dem regelmäßig Künstler_innen und Intellektuelle zu Wort kommen.¹⁰⁷ Wesentlich für die politische künstlerische Sphäre sind auch die zahlreichen Kabaretts der Stadt, von denen viele eine politische Ausrichtung haben. Hier wäre das von Max Reinhardt initiierte Kabarett *Schall und Rauch* zu nennen sowie die später von Trude Hesterberg gegründete *Wilde Bühne*, in der Brecht 1922 seine *Ballade vom toten Soldaten* vorträgt.¹⁰⁸ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfestigen sich Kabaretts mit noch stärkerer antikapitalistischer Positionierung, wie *Die Wespen*, das *Larifari* oder *Die Katakomben*.¹⁰⁹

Daneben gibt es auch zahlreiche politische Künstler_innenvereinigungen, wie etwa den *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* mit ihrer Zeitschrift *Linkskurve*¹¹⁰, den *Politischen Rat Geistiger Arbeiter*, der 1918 gegründet wurde, die *Novembergruppe*

¹⁰⁴ Becker, Sabina, 2011: Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren. In: Primus-Heinz Kucher, Julia Bertschik, „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 29–45.

¹⁰⁵ Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth, 2007: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.), Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin: Walter de Gruyter, S. 17.

¹⁰⁶ Lethen, Helmut, 1986: Chicago und Moskau. In: Jochen Böberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, S. 210.

¹⁰⁷ Winkler, Heinrich August, 1988: Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf., S. 721.

¹⁰⁸ Lethen, 1986, S. 202.

¹⁰⁹ Vgl. Kähler, Hermann, 1986, Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Westberlin: Das europäische Buch, S. 127f.

¹¹⁰ Winkler, Heinrich August, 1988: Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf., S., S. 703.

ebenfalls gegründet 1918 oder die *Assoziation der proletarisch-revolutionären Künstler*, die die realistischen Maler_innen vereinigt.¹¹¹ Für den Bereich der Musik beklagt Hanns Eisler 1928 in der *Roten Fahne*, dem Zentralorgan der KPD, dass in dieser Kunstrichtung keine revolutionären, linksgerichteten Künstler_innen anzutreffen seien: „in der Musik macht sich das schäbigste Kleinbürgertum breit, selbst bei den besten Talenten.“¹¹²

Für den Bereich des Theaters lassen sich viele Versuche im Berlin der 20er Jahre anführen, linkes, politisches Theater zu machen.

3.3.1 Politisches Theater

Im Bereich des Theaters gibt es in Berlin viele Gruppen und Institutionen, die politisch vorgehen wollen. Nach dem Ersten Weltkrieg findet auch hier eine stärkere Ausrichtung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit statt.

Beispielsweise fand Max Reinhardts Theater vor 1914 regen Anklang. Nach dem Krieg, der die Bilder zerstörter Leiber und zerstörter Städte in die Köpfe der Menschen setzt, ist Reinhardts psychologisierendes, dem privaten Gefühl verhaftetes Theater aber nicht mehr zeitgemäß.¹¹³ Das Publikumsinteresse bewegt sich weg von dem von Reinhardt geleiteten Deutschen Theater, hin zum Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt unter Leopold Jessner.¹¹⁴ Jessner ignoriert die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht. Er begreift das Theater in seinem zeitlichen Kontext und will dessen Fragen und Problematiken aufgreifen. Dies geschieht vor allem über politische Inszenierungen von Klassikern.¹¹⁵ Doch auch diese Ausrichtung des Theaters geht manchen zu wenig weit. Viele Theaterschaffende erwarten sich mehr Relevanz und politische Wirksamkeit vom Theater. In weiterer Folge kommt es zur Gründung kleinerer und größerer Theatergruppen, die sich ausdrücklich dem Politischen und Sozialen verschreiben.

Zu nennen ist beispielsweise die *Tribüne*, die bereits 1919 ein erster Versuch ist, ein proletarisches Theater zu machen. Der Versuch scheitert aber bald, als sich das Format zu einem reinen Geschäftstheater mit viel zu hohen Eintrittspreisen wandelt.¹¹⁶

Ein weiterer wichtiger Schritt in Richtung eines politischen, revolutionären Theaters ist Erwin Piscators Theaterschaffen. Piscators Theater in Berlin verläuft über die Phasen des *Proletarischen Theaters*, der *Politischen Revuen* und des epischen Theaters.¹¹⁷ Sein Theaterschaffen ist, wie Erika Fischer-Lichte deutlich macht, „von Anfang an als Instrument im Klassenkampf konzipiert“¹¹⁸.

¹¹¹ Gillen, Eckhart, 1979: Vom ‚Geisterrevolutionär‘ zum ‚operierenden Künstler‘. Gedanken über den Funktionswechsel der Kunst in der Weimarer Republik. In: Ingo F. Walther (Red.), 1979: Paris-Berlin 1900–1933. München: Prestel-Verlag, S. 292.

¹¹² Hanns Eisler 1928, zitiert nach Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1998–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 242.

¹¹³ Vgl. Weigel, Alexander, 2005: Das Berliner Theater und seine Wiener Einflüsse. In: John Warren und Ulrike Zitzlsperger, Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933. Oxford u.a.: Peter Lang, S. 67, Und Schmiester, Burkhard, 1982: Revolution im Theater. Die Sozialistischen Schauspieler-Kollektive in der Spätzeit der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Rita G. Fischer Verlag, S. 12.

¹¹⁴ Weigel, 2005, S. 70.

¹¹⁵ Schmiester, 1982, S. 12.

¹¹⁶ Kähler, Hermann, 1986: Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Westberlin: Das europäische Buch, S. 66.

¹¹⁷ Die Ausführungen zu Erwin Piscator stützen sich wesentlich auf: Fischer-Lichte, Erika, 1993: Politisches Theater als (kultur-) revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik, In: Fritz Horst (Hg.), Montage im Theater und Film. Tübingen, Basel: Funke, S. 97–119.

¹¹⁸ Fischer-Lichte, 1993, S. 98.

So formuliert Erwin Piscator 1924 in dem Essay *Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters*:

„Die Leitung des proletarischen Theaters muss anstreben: Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel. Bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens.“¹¹⁹

Mit seinem *Proletarischen Theater* besucht Piscator Spielstätten direkt in den Wohngebieten der Arbeiter_innenviertel. Er kooperiert mit Organisationen des Proletariats, wie der USPD oder der KPD und versucht das Arbeiter_innenpublikum außerhalb institutionalisierter Theaterhäuser zu erreichen.

„In dem halben Jahr, in dem das Theater arbeiten konnte, organisierten sich etwa 5000 bis 6000 Berliner Arbeiter für dieses Proletarische Theater. Man brachte etwa 5 Inszenierungen in etwa 50 Aufführungen in traditionellen Arbeiterversammlungslokalen[...]“¹²⁰

Später setzt Piscator *Politische Revuen* um, vorerst in Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei. Die *Revue Roter Rummel* von 1924 beispielsweise ist auf die Rezeption durch das proletarische Publikum zugeschnitten und ist ein großer Erfolg. Als ihm die KPD die weitere Unterstützung verweigert, inszeniert Piscator ab 1924 an der Volksbühne, bevor er sich 1927 mit deren Leitung über die politische Ausrichtung seiner Kunst entzweit. Von 1927 bis 1929 bespielt Piscator seine eigene *Piscator-Bühne*. Auch hier verfolgt er sein Ziel politisches revolutionäres Theater zu machen. Er erklärt es als Aufgabe des Theaters „komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge [zu] analysieren, dar[zu]stellen und [zu] erklären“¹²¹. Piscator versucht sein Ziel zu erreichen, indem er ein „Totaltheater“ installiert, das mit der Kombination unterschiedlicher medialer und technischer Mittel versucht, das Publikum unmittelbar wirksam zu treffen und eine „Verschmelzung von Publikum und Bühne“¹²² zu erreichen. Dabei geht es Piscator nicht um Einfühlung in das Bühnengeschehen. Er will sein Publikum vielmehr zu politischem Tun aktivieren. „Kunst“ soll in „Politik überführt“¹²³ werden.

Bertolt Brecht verfolgt Piscators Theaterschaffen mit Interesse. Im März 1926 bezeichnet Brecht Piscators Regie als interessanten neuen Ansatz, der für das epische Theater spräche – wie Brecht ab nun sein Theater bezeichnen wolle.¹²⁴ Als 1927 die Leitung der Volksbühne die politische Ausrichtung der Aufführung *Gewitter über Gottland* in der Inszenierung von Erwin Piscator, der sie auf den Klassenkampf bezieht, kritisiert und eigenmächtig eingespielte Filmszenen löscht, ergreift Brecht für Piscator Partei.

¹¹⁹ Piscator, Erwin, 1980 (1924): *Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters*. In: Erwin Piscator. *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschelverlag, S. 13.

¹²⁰ Kähler, Hermann, 1986: *Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*. Westberlin: Das europäische Buch, S. 66.

¹²¹ Fischer-Lichte, 1993, S. 105.

¹²² Schwaiger, Michael, 2004: *Einbruch in die Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators*. In: Ders. (Hg.), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, S. 9–15.

¹²³ Fischer-Lichte, 1993, S. 97.

¹²⁴ Vgl. Hecht, Werner, 1997: *Brecht-Chronik: 1998–1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 202.

Brecht verbindet mit Piscator, dass beide in hohem Maße der gesellschaftlichen Wirklichkeit „in ihrer ganzen Komplexität“ mit den „ökonomischen, sozialen und politischen Hintergründen und Bedingungen“, die diese Wirklichkeit schaffen, verschrieben sind.¹²⁵ Was ihn von Piscator unterscheidet, ist einerseits, dass Brecht die Verschmelzung von Publikum und Bühne ablehnt und andererseits, dass Brechts Theater weniger offensiv, weniger plakativ, vorerst weniger betont klassenkämpferisch ist, es aber in seiner feinen, subtilen Art große politische Wirksamkeit erzielt.

Brechts politisches Wirken in der Weimarer Republik

Bereits am Beginn der Weimarer Republik bezieht Bertolt Brecht zwanzigjährig politische Stellung. Während seiner Zeit im Lazarett wird er zum Soldatenrat gewählt, was er kurze Zeit bleibt. Auch interessiert sich Brecht sehr für die Ziele des Spartakusbunds, der am 11.11.1918 gegründet wurde.¹²⁶ Noch in Augsburg besucht Bertolt Brecht Veranstaltungen der USDP. Als der Spartakusaufstand am 12.1.1919 niedergeschlagen wird, verarbeitet Brecht dieses Vorkommnis in seinem Stück, das er ursprünglich *Spartakus* nennt und auf Vorschlag von Marta Feuchtwanger in *Trommeln in der Nacht* umbenennt.¹²⁷ Brecht reagiert auch auf die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht durch Wachmannschaften am 15.1.1919. Er schreibt ein Gedicht auf Rosa Luxemburg¹²⁸ und besucht eine Protestveranstaltung am 27.1.1919, auf welcher Verse zu Ehren Rosa Luxemburgs vorgetragen werden.¹²⁹

Mitte April 1919 sagt Brecht von sich selbst, dass er Bolschewist ist.

„Übrigens bin ich vollends ganz zum Bolschewisten geworden. Freilich bin ich gegen Gewalt, und da ich hier Einfluß habe, kann ich da einiges tun. Jetzt wird der Widerstand mit allen Mitteln organisiert [...]“¹³⁰

In Berlin bewegt sich Bertolt Brecht vor allem in Kreisen, die als politisch engagiert bezeichnet werden können. Hier trifft er etwa auf George Grosz, John Heartfield, Hanns Eisler, Kurt Weill und Erwin Piscator. In einer Notiz von 1935 reflektiert Brecht sein frühes politisches Engagement:

„1918 war ich Soldatenrat und in der USPD gewesen. Aber dann in die Literatur eintretend, kam ich über eine ziemlich nihilistische Kritik der bürgerlichen Gesellschaft nicht hinaus. Nicht einmal die großen Filme Eisensteins, die eine ungeheure Wirkung ausübten, und die ersten theatralischen Veranstaltungen Piscators, die ich nicht weniger bewunderte, veranlaßten mich zum Studium des Marxismus. Vielleicht lag das an meiner naturwissenschaftlichen Vorbildung (ich hatte mehrere Jahre Medizin studiert), die mich gegen eine Beeinflussung von der emotionellen Seite her stark immunisierte. Dann half mir eine Art Betriebsunfall weiter. Für ein bestimmtes Theaterstück brauchte ich als Hintergrund die Weizenbörse Chicagos. Ich dachte, durch einige Umfragen bei Spezialisten und Praktikern mir rasch die nötigen Kenntnisse

¹²⁵ Schwaiger, Michael, 2004: Einbruch in die Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Ders. (Hg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Verlag Christian Brandstätter, S. 10.

¹²⁶ Vgl. Hecht, Werner, 1997: Brecht-Chronik: 1998–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 61.

¹²⁷ Vgl. Hecht, 1997, S. 68.

¹²⁸ Vgl. Hecht, 1997, S. 62.

¹²⁹ Vgl. Hecht, 1997, S. 63.

¹³⁰ Bertolt Brecht, 1919, zitiert nach Hecht, 1997, S. 69.

verschaffen zu können. Die Sache kam anders. Niemand, weder einige bekannte Wirtschaftsschriftsteller noch Geschäftsleute – einem Makler, der an der Chicagoer Börse ein Leben lang gearbeitet hatte, reiste ich von Berlin bis nach Wien nach –, niemand konnte mir die Vorgänge an der Weizenbörse hinreichend erklären. Ich gewann den Eindruck, daß diese Vorgänge schlechthin unerklärlich, das heißt von der Vernunft nicht erfaßbar, und das heißt wieder einfach unvernünftig waren. Die Art, wie das Getreide der Welt verteilt wurde, war schlechthin unbegreiflich. Von jedem Standpunkt aus außer demjenigen einer Handvoll Spekulanten war dieser Getreidemarkt ein einziger Sumpf. Das geplante Drama wurde nicht geschrieben. Statt dessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst, las ich Marx. Jetzt erst wurden meine eigenen zerstreuten praktischen Erfahrungen und Eindrücke richtig lebendig.“¹³¹

In diesem Zitat bezeichnet Brecht seine frühe Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft als vortheorietisch und stuft sie deshalb als „nihilistisch“ ein. Auch wenn Brecht die Tragweite seiner Haltung noch nicht evident ist, weil erst die Theorie Marx‘ die sozioökonomischen Zusammenhänge hinreichend erklärt, sodass Brecht sein Unbehagen mit der bürgerlichen Gesellschaft gesellschaftstheoretisch einordnen kann, nimmt er eine politische Haltung ein. Damit ist er in den künstlerischen und intellektuellen Kreisen im Berlin der 20er Jahre nicht allein. Die Großstadt trägt ihren Teil dazu bei, dass Brecht die Problematik der kapitalistischen Gesellschaft begreift, bevor sie ihm von Marx erklärt wird, da sie hier in besonderer Weise spürbar wird.

Die folgende Übersicht über die Faktoren der Politisierung im Berlin der 20er Jahre macht deutlich, welche Einflüsse hier auf Brecht und seine Zeitgenoss_innen einwirken, sodass sie mit ihrem Werk und Handeln politisch Stellung beziehen.

3.3.2 Faktoren der Politisierung im Berlin der 20er Jahre

Die weitverbreitete und oft vehemente bis radikale politische Ausrichtung des Kunstschaffens im Berlin der 20er Jahre ist nur zu verstehen, wenn man berücksichtigt, dass dieses Berlin eine hochpolitisierte Umgebung ist.

Für die Politisierung Berlins können einige Gründe angegeben werden, von denen die wichtigsten im Folgenden ausführlich erläutert werden sollen. Es handelt sich dabei (1) um die historische Entwicklung Berlins zur Großstadt, die in einer immensen Geschwindigkeit vor sich ging, zur Verdichtung führte und aus der Stadt ein wirtschaftliches, politisches und verwaltungstechnisches Zentrum machte; (2) um die verstärkte allumfassende Präsenz des kapitalistischen Prinzips in der Stadt; (3) um die Sichtbarkeit der damit einhergehenden gesellschaftlichen Ungleichheit; (4) um die Enttäuschung mit den regierenden Sozialdemokrat_innen.

Die aufgezählten Faktoren führen gesamt dazu, dass das Berlin der 20er Jahre eine Umgebung mit enormem politischem Potential ist. Die Politisierung greift auf die Kunst- und Kulturschaffenden über und wirkt in Kreisen, in die auch Bertolt Brecht involviert ist. Für die vorliegende Arbeit stellt die Politisierung Berlins einen unverzichtbaren Kontext

¹³¹ Bertolt Brecht, ca. 1935, zitiert nach Hecht, Werner (Hg.), 1988: Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 77.

einerseits für Brechts eigene Stadterfahrung und andererseits für die Verarbeitung der Großstadt in seinem Werk dar. Auf die Faktoren der Politisierung wird daher im Folgenden eingehend Bezug genommen.

Verstädterung und Verdichtung

Berlins Entwicklung zur Großstadt verläuft über die Mechanismen der Verstädterung und Urbanisierung. Verstädterung und Urbanisierung sind zwei oftmals synonym gebrauchte Begriffe. Tatsächlich müssen sie aber voneinander unterschieden werden. Während Verstädterung die „Konzentration der Bevölkerung in den Städten“ bezeichnet, wird unter Urbanisierung die „damit verbundene Lebensweise“ verstanden.¹³² Die Verstädterung schlägt sich in der urbanen Lebensweise nieder.

In Deutschland und damit auch in Berlin setzt die Verstädterung verglichen mit anderen europäischen Ländern verspätet ein. In England beginnt sie bereits zu Anfang des 19. Jahrhunderts und dehnt sich später auf ganz Europa aus.¹³³ In Deutschland fängt die Verstädterung mit der Frühindustrialisierung um 1850 an und erreicht ihren Höhepunkt mit der Hochindustrialisierung ab 1871.¹³⁴ Die wesentlichen Mechanismen, die zur Verstädterung führen, sind ein enormes Bevölkerungswachstum, die daraufhin einsetzende Binnenwanderung sowie die Industrialisierung.

Ab den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts wächst die Bevölkerung Deutschlands in bisher ungekannten Ausmaßen. Das Wissen um Hygiene und Verbesserungen im Gesundheitswesen schlagen sich deutlich in einer verringerten Säuglingssterblichkeit und allgemein geringeren Sterberaten nieder. In der Folge werden mehr Menschen geboren als sterben, was zu einem deutlichen „Geborenenüberschuß“¹³⁵ führt. Der erhöhte Bedarf an Lebensmitteln, der mit dem Bevölkerungswachstum einhergeht, kann nicht mit Erträgen aus der eigenen Agrarwirtschaft gedeckt werden. In den Industriezentren werden Nahrungsmittel importiert und „gewerblich-industriell“ verarbeitet, wodurch in den Städten ein größeres Angebot an Nahrungsmitteln herrscht.¹³⁶ Die Menschen, die am Land wenig zu essen haben, zieht das Nahrungsmittelangebot in die Städte. Damit ist einer der Faktoren angesprochen, der dazu führt, dass die Landbewohner_innen Deutschlands ab 1871 massenweise in die Städte strömen, nämlich die Existenzsicherung. Ein anderer Faktor liegt darin, dass die Stadt zur Projektionsfläche für den Wunsch nach einem besseren Leben wird. Meist sind es junge Männer aber auch Frauen aus armen Verhältnissen, die vom Land in die Städte ziehen. Sie erhoffen, in der aufstrebenden Industrie in Berlin Arbeit zu finden.

¹³² Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 19.

¹³³ Giddens, Anthony, 2004: Cities and Urban Spaces. In: Ders., Sociology. With the assistance of Karen Birdsall. Cambridge: Polity Press, S. 572f.

¹³⁴ Vgl. Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹³⁵ Reulecke, 1985, S. 69.

¹³⁶ Vgl. Reulecke, 1985, S. 70f.

Doch nicht nur Angehörige einkommensschwacher Bevölkerungsgruppen zieht die Aussicht auf sozialen Aufstieg in die Städte. Auch Menschen aus bürgerlichen Kreisen suchen die Metropolen auf, in der Hoffnung dort bessere Ausbildungsstätten vorzufinden und diese auch vor Ort für eine bessere berufliche Entwicklung in Industrie und Handel nutzen zu können. Nicht zuletzt wirken auch das kulturelle Angebot sowie die vielfältigen Möglichkeiten, in der Stadt kulturell zu arbeiten, anziehend auf die Angehörigen des Bürgertums.¹³⁷

Das Bevölkerungswachstum, der Zuzug und die gesunkene Sterblichkeit führen dazu, dass Berlin in der Zeit von 1871 bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts extrem schnell und um vieles wächst. Ein Blick auf die Bevölkerungsentwicklung von Groß-Berlin zeigt einen enormen Einwohner_innenanstieg. Lebten 1860 563.000 Personen in Berlin, so sind es im Jahre 1919 bereits 4.024.300. Innerhalb von 60 Jahren sind rund 3,5 Millionen Personen entweder in die Reichshauptstadt gezogen oder dort geboren worden.¹³⁸

In Folge des enormen Wachstums drängen sich immer mehr Menschen auf weniger Raum zusammen. Zwar darf an dieser Stelle die Eingemeindung von acht bis dahin selbständigen Städten, 59 Landgemeinden und 27 Gutsbesitzen im April 1920¹³⁹ zu Groß-Berlin nicht vergessen werden, die eine Erweiterung des flächenmäßigen Stadtgebietes brachten. Betrachtet man sich aber die „Bruttowohndichte“, d.h. „Bewohner je Hektar mit Häusern bebaute Fläche“, ergeben sich für Berlin im Jahr 1905 719 Personen pro Hektar bebautes Land. Im Vergleich dazu wohnen in Breslau, der zweit-dichtesten Stadt des Landes, im selben Zeitraum 423 Menschen pro Hektar bebautes Land.¹⁴⁰

Aufstieg zum politischen Zentrum und zur wirtschaftlichen Metropole

Gleichzeitig mit der Verstädterung setzt der Aufstieg Berlins zu einem bedeutenden wirtschaftlichen Zentrum ein. 1871 nach dem Deutsch-Französischen Krieg, wird Berlin zur Hauptstadt des Deutschen Reiches. So entwickelt sich Berlin zu einem wichtigen politischen Zentrum. Dies gibt den Anreiz für Banken sich in Berlin anzusiedeln und die Zentralen in die Hauptstadt zu verlegen. Neben den Banken besiedeln auch Zentralen von anderen Organisationen des Wirtschafts- und Finanzsektors die wachsende Großstadt.

Berlin entwickelt sich zu einem wichtigen Handelspunkt, nicht nur zwischen dem Osten und dem Westen des Reiches, sondern auch in Europa. In der Folge übernimmt Berlin schrittweise die Rolle der ehemals wichtigen Bankenstädte Frankfurt am Main, Hamburg und Leipzig.¹⁴¹

Auch nach dem Ersten Weltkrieg ist Berlins wirtschaftliche Dominanz über die anderen Städte der Weimarer Republik ungebrochen. Die Präsenz der Geldinstitute in der

¹³⁷ Vgl. Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 74.

¹³⁸ Häußermann, Hartmut; Siebel Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 25.

¹³⁹ Kähler, Hermann, 1986, Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Westberlin: Das europäische Buch, S. 37.

¹⁴⁰ Häußermann/Siebel, 2004: 23.

¹⁴¹ Die obigen Ausführungen basieren auf: Matzerath, Horst, 1984: Berlin, 1890–1940. In Anthony Sutcliffe (Ed.), Metropolis 1890–1940. Mansell, London: Alexandrine Press Book, S 291–293.

Hauptstadt nimmt weiter zu. Die Banken nehmen eine „ökonomische Schlüsselstellung“¹⁴² ein. Wo sie sich ansiedeln, prosperieren Unternehmen des Handels und der Industrie sowie Versicherungen und die Börse. Im Berlin der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts konzentriert sich vor allem die elektrische Industrie. Mit Unternehmen wie Siemens, AEG und Bergmann behauptet Berlin hier eine klare Vormachtstellung gegenüber anderen Großstädten.¹⁴³

Mit den Industriestandorten und Unternehmen in der Stadt wächst auch die Zahl an Arbeiter_innen, die hier in den Fabriken ihre meist sehr anstrengenden und schlecht bezahlten Jobs erledigen. Besitzer_innen von Industrieunternehmen setzen bewusst auf Arbeitskräfteanwerbung und locken Arbeiter_innen mit der Aussicht auf ein besseres Leben in der Lohnarbeit in der Großstadt in ihre Fabriken.¹⁴⁴ Tatsächlich erleben die neuen Arbeitskräfte oft sehr schlechte Arbeits- und Lebensbedingungen in den Großstädten. Sie arbeiten unter zu meist ausbeuterischen Bedingungen. In einer düsteren Beschreibung der Arbeitssituation im industrialisierten Berlin ist vom „freien Landarbeiter“ zu lesen, der in den Städten zum „freien Lohnarbeiter“ wird, was im ersteren Fall den Kampf ums Überleben und im zweiten Fall den „Zwang die Arbeitskraft zu verkaufen“ bedeutet.¹⁴⁵ Die Hoffnungen auf sozialen Aufstieg werden zumeist enttäuscht. Doch wird auch darauf hingewiesen, dass die „Ausbeutung der Arbeitskraft ländlicher Arbeiter oft noch erheblich drückender war, als die der Arbeiter in den Fabriken“, so Jürgen Reulecke.¹⁴⁶

Eine Folge dieser massenhaften Beschäftigung von Menschen in Lohnarbeitsverhältnissen in der Großstadt ist die Entstehung einer neuen Bevölkerungsgruppe, nämlich dem Proletariat. Mit der Industrialisierung und der Verstädterung wird das klassische Handwerk zurückgedrängt und damit auch der Stand der klassischen Handwerker_innen, in all seinen hierarchischen Abstufungen. Stattdessen wächst eine Bevölkerungsgruppe massiv heran, die sich nicht mehr über ihr Handwerk definiert, sondern über die verbindende soziale Position als Arbeiter_innen. Diese an sich heterogene Gruppe der Proletarier_innen, die dennoch in den sogenannten unteren sozialen Schichten angesiedelt ist, wird zu einer gesellschaftlichen Mehrheit, die aber mit marginalen Rechten ausgestattet ist. Die ungerechte Situation dieser marginalisierten Mehrheit verlangt nach politischer Positionierung, was bereits mit der Hochblüte der Verstädterung und Industrialisierung beginnt, seine Folgen in den 20er Jahren aber immer noch zeitigt.

Entwicklung zum Verwaltungszentrum

Berlins Aufstieg zur wirtschaftlichen und politischen Schaltstelle der Weimarer Republik schlägt sich in einem enormen organisatorischen Aufwand nieder. Um diesen zu

¹⁴² Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 30.

¹⁴³ Matzerath, 1984, S. 298.

¹⁴⁴ Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁴⁵ Dießenbacher, Hartmut, 1982: Soziale Umbrüche und sozialpolitische Antworten. Entwicklungslinien vom 19. ins frühe 20. Jahrhundert. In: Asmus, Gesine (Hg.), Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920. Reinbeck bei Hamburg: rororo, S. 13.

¹⁴⁶ Reulecke, 1985, S. 73.

bewältigen entwickelt sich in Berlin eine Verwaltungsindustrie. Diese ist einerseits privatwirtschaftlicher Natur. Die Produktion und der Handel bedürfen administrativer Vor- und Nachbearbeitung die von bürokratischen Dienstleistungsunternehmen abgewickelt werden. Andererseits verstärkt sich in Berlin der behördliche Aufwand. In der Weimarer Republik sind Zentralisierungsprozesse zu beobachten. Da etwa das Steuerwesen zentralisiert wird, was eine deutliche Mehrarbeit für die Steuerbehörden in Berlin bedeutet. Auch weitere Formen eines „dichter werdenden Staatsinterventionalismus“ mit „detaillierten Ausführungsbestimmungen und strengen Kontrollen“¹⁴⁷ vermehren den behördlichen Aufwand, der die bürokratischen Vorgaben umsetzen aber auch deren Einhaltung einfordern muss.

Das Verwaltungswesen gewinnt an Gewicht und prägt das Bild der Stadt. Es geht sogar so weit, dass es außerhalb der Büros und in die Infrastruktur der Stadt integriert wird, etwa wenn Büromessen abgehalten werden; oder wenn, wie im Cafe Moka, ein Extrazimmer eingerichtet wird, in dem neben jedem Kaffeestausch ein Bürotisch steht. Die Geschäftsleute können hier in der Atmosphäre eines Kaffeehauses ihrer Büroarbeit nachgehen. Bei Bedarf können sie sich auch ein sogenanntes „Tippfräulein“ kommen lassen.¹⁴⁸

Die Zahl der Büros und Amtsstuben wächst und mit ihr die Anzahl unselbständig Beschäftigter, die nicht in der Produktion arbeiten aber auch keine „Ingenieure“ oder in einer leitenden Position sind, sondern als einfache Angestellte und Beamt_innen vom Schreibtisch aus schreiben, telefonieren, rechnen und organisieren. Die vielen Büroarbeitenden, die immer mehr das alltägliche Berliner Leben bevölkern, verändern die gesellschaftliche Struktur Berlins. Auch im Zuge des Aufstiegs zum Verwaltungszentrum entsteht im Berlin der 20er Jahre eine neue Bevölkerungsgruppe. Es handelt sich hier um eine Art neue Mittelschicht: die Angestellten.

Die geschilderten Entwicklungen, die Verdichtung der Bevölkerung, der Aufstieg zum politischen und wirtschaftlichen Zentrum sowie die Etablierung der neuen Bevölkerungsgruppen der Proletarier_innen und der Angestellten schaffen in Berlin eine Situation mit Potential für soziale Spannungen und Reibungspunkte. Der Erste Weltkrieg setzt eine Zäsur. Trotz des Erlebnisses der anfänglichen verbindenden Kriegsbegeisterung und des kollektiven Leidens, das der Krieg den Menschen im Kaiserreich aufbürdet, ändert nichts daran, dass Berlin ein politisch aufgeheiztes Klima hat. Im Gegenteil die Erfahrungen des Krieges verstärken die politisch brisante Lage in der Stadt. Im Folgenden werden die wichtigsten Faktoren dargestellt, die die Bewohner_innen im Berlin der 20er Jahre begegnen und die zur Politisierung der Atmosphäre führen.

¹⁴⁷ Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 152

¹⁴⁸ Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 253f.

Omnipräsenz des Kapitalismus

Das Berlin der 20er Jahre ist untrennbar mit dem System des Kapitalismus verbunden. In der vorangegangenen Epoche der Industrialisierung verfestigte sich das kapitalistische Wirtschaftssystem, das wie folgt definiert werden kann:

„Unter wirtschaftlichem Gesichtspunkt kann von Kapitalismus gesprochen werden, wenn Kapitalbesitzer unter Ankauf fremder Arbeitskraft und unter Aneignung der durch diese erzeugten Überschüsse (marx. dem Mehrwert) die Vermehrung ihres Kapitals betreiben;“¹⁴⁹

Kapitalismus ist aber nicht nur eine Wirtschaftsform, sondern er hat massive Auswirkungen auf die Gesellschaftsstruktur, was anhand der Theorie von Karl Marx erklärt werden kann. Laut Marx basiert die kapitalistische Wirtschaft auf der ungleichen Verteilung von Kapital im Produktionsprozess.¹⁵⁰ Das Kapital liegt in den Händen der Besitzenden, die auch über die Produktionsmittel verfügen. Die Arbeiter_innen verkaufen ihre Arbeitskraft an die Kapitalist_innen, die diese Kraft in der Produktion einsetzen und dabei einen Mehrwert aus der Arbeitskraft der Arbeiter_innen ziehen. Dabei übersteigt der Mehrwert der Kapitalist_innen den Wert, den die Arbeiter_innen in Form des Lohnes für ihre Leistung erhalten.

Die Arbeiter_innen werden in einer zumeist ausbeuterischen Arbeitssituation beschäftigt. Die Arbeitsbedingungen werden von Prinzipien organisiert, wie dem „Scientific Management“ nach Frederik Winslow Taylor – das die effizienzgesteigerte Zerlegung und Neuoptimierung von Arbeitsabläufen zum Ziel hat – und der Massenproduktion nach Henry Ford – der Montagebahnen einsetzt, damit Arbeiter_innen mit den kürzesten Arbeitswegen größte Ausbeute in wenigster Zeit liefern können – was eine ungeheure Beschleunigung aber auch Monotonisierung der Produktion zur Folge hat. Diese führt laut Marx zur Entfremdung der Arbeiter_innen von ihrer Tätigkeit.¹⁵¹

Laut Marx ergeben sich aus der ungleichen Verteilung der Produktionsmittel zwei antagonistische Klassen, deren Zugehörige jeweils gleiche Interessen vereinen. Dabei steht einer Minderheit an Mitgliedern der kapitalistischen Klasse eine überwiegende gesellschaftliche Mehrheit an Mitgliedern der Arbeiterklasse gegenüber. Trotz ihrer Unterzahl sind es jedoch die Kapitalist_innen, die in einer kapitalistischen Herrschaft die Gesellschaft dominieren.

Die Großstadt Berlin ist in besonderer Weise mit dem System des Kapitalismus verknüpft. Dies hat mehrere Gründe:

(1) Berlin ist das wirtschaftliche Zentrum des Landes. Hier konzentrieren sich die zentralen Akteur_innen der kapitalistischen Wirtschaft und profitieren von der Nähe zueinander, in

¹⁴⁹ Waldrich, Hans-Peter, 2003: Kapitalismus. In: Bernhard Schäfers (Hg.), Grundbegriffe der Soziologie. Opladen: Leske + Budrich, S. 163.

¹⁵⁰ Marx, Karl, 2006 (1957/58): „Das Kapital“ und Vorarbeiten. Ökonomische Manuskripte 1957/58. Hrsg. Von Alexander Malysch. In: Ders., Gesamtausgabe, Berlin: Dietz.

¹⁵¹ Zum Begriff der Entfremdung vgl: Marx, Karl, 2009 (1844): Karl Marx Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Kommentar von Michael Quante. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

die sie das urbane Zentrum rückt. Die Unternehmen profitieren von der Anwesenheit des Geldes, dem Angebot an Arbeitskräften und der Infrastruktur.

(2) Die Menschen in der Großstadt sind noch weniger als die Menschen am Land in der Lage sich selbst zu versorgen. Sie sind auf einen Markt angewiesen, auf dem Lebensmittel und Güter erworben werden können.¹⁵² Gleichzeitig sind sie darauf angewiesen ihre Arbeitskraft zu verkaufen, um Geld als Tauschwert für die Güter des Marktes zu erhalten.

(3) In der Großstadt ist damit ein wesentliches Prinzip des Kapitalismus, nämlich die arbeitsteilige Spezialisierung, in höchster Komplexität umgesetzt, bei der spezialisierte Einheiten spezielle Aufgaben übernehmen. Die ökonomische Arbeitsteilung führt zu effizientem Wirtschaften aber auch zur ökonomischen Abhängigkeit¹⁵³ der Menschen untereinander.

(4) Die Großstadt ist Stätte der Produktion aber auch Stätte der Konsumtion. Was in den Fabriken der Stadt massenhaft produziert wird, ist auch auf den Konsum durch die Masse zugeschnitten. Die Großstadtmenschen konsumieren Waren, die aufgrund der massenhaften Erzeugung in einem niedrigen Preisniveau liegen. Diese Waren sind zumeist von geringerer Lebensdauer und müssen bald ausgetauscht werden. Dies wirkt wiederum auf die Produktion zurück, die von der beschleunigten Konsumtion angekurbelt wird.¹⁵⁴

Die Bewohner_innen der Großstadt werden zu Konsument_innen. Auch hierin zeigt sich die Omnipräsenz des Kapitalismus. Die Großstädter_innen sind einerseits gezwungen ständig zu konsumieren, weil sie, wie oben beschrieben, keine Güter selbst herstellen können. Andererseits beginnen in der modernen Großstadt Mechanismen zu greifen, die die Menschen aktiv zum Konsumieren beeinflussen sollen. Eine besondere Rolle kommt hier der Werbung zu. An den Wänden und Mauern der Großstadt häufen sich die Schilder und Tafeln mit Reklame. Mit den Litfaßsäulen und Schaufenstern wird Platz erzeugt, der einzig dazu dient, Werbung zu transportieren. Die Oberfläche der modernen Großstadt, so lässt sich sagen, wird zur Fläche der Selbstdarstellung des Kapitalismus. Helmut Lethen erkennt in der Reklame die „Ausdehnung industrieller Strategien“ auf die „Bedürfnissteuerung“¹⁵⁵ von Menschen. Eine weitere Institution moderner Großstadt schreibt den Kapitalismus fest in die Struktur der Stadt aber auch in das Leben der Großstadtbewohner_innen ein. Es handelt sich dabei um das Warenhaus. In Berlin entstehen mit den Warenhäusern Stätten des Konsums, in denen das Einkaufen zentralisiert wird. In einem Warenhaus werden im selben Gebäude Güter ganz unterschiedlicher Art angeboten; gleichzeitig kommt es zur „Vereinheitlichung des Bedarfs“¹⁵⁶, weil von einem Ding oft nur noch eine industriell gefertigte Variante – diese dafür in massenhafter

¹⁵² Vgl. Flanagan, William G., 1990: *Urban Sociology. Images and Structure*. Boston, London, Sydney Toronto: Alyn and Bacon, S. 29f.

¹⁵³ Vgl. zur ökonomischen Abhängigkeit bzw. zur „organischen Solidarität“ Durkheim, Emile, 1979 (1893): *De la division du travail social*. Paris: Presses Universit  de France.

¹⁵⁴ Vgl. Sombart, Werner, 1986 (1902): *Wirtschaft und Mode*. In: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 87f.

¹⁵⁵ Lethen, Helmut, 1986: *Chicago und Moskau*. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): *DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck, S. 200.

¹⁵⁶ Sombart, Werner, 1986 (1902): *Wirtschaft und Mode*. In: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 81.

Stückzahl – zu erwerben ist. Die Warenhäuser werden zu Anziehungspunkten, an denen die Stadtbewohner_innen ihre Freizeit verbringen. Konsumieren wird damit zur beliebten Freizeitgestaltung. Wo die Warenhäuser sich ansiedeln, sind fortan belebte Plätze. Damit nehmen Warenhäuser auch Einfluss auf die Dynamik der Stadt.¹⁵⁷

Der Kapitalismus ist im Berlin der 20er Jahre allgegenwärtig. Er bestimmt die gesellschaftliche Struktur und die Beziehungen der Menschen zueinander. Der Kapitalismus gibt den Rhythmus der Stadt vor, indem Zeit und Raum der Abwicklung von Geschäften angepasst wird. Kapitalismus formt die Zeichen der Stadt, in Gestalt der Schilder und Reklamen. Er verleitet zur Selbstdefinition als Konsument_in und passt Freizeit in sein Konsumschema ein. Er macht auch – wie in Kapitel 3.2.2 beschrieben – nicht vor der Kunst und Kultur halt und passt diese in sein Schema von Angebot und Nachfrage ein. Der Kapitalismus wird zum omnipräsenten Prinzip, aus dem es keinen Ausweg gibt, der nicht gleichzeitig zum Ausschluss aus der Gesellschaft führt. Die Omnipräsens des Kapitalismus ist aufmerksamen Beobachter_innen, wie Bertolt Brecht, bewusst und regt sie dazu an, die Übermacht des Kapitalismus zu thematisieren und oft auch zu bekämpfen. Einer der wichtigsten Kritikpunkte ist dabei die soziale Ungleichheit, die das kapitalistische System unter den Menschen erzeugt. In der Großstadt Berlin ist diese Ungleichheit nicht nur besonders stark geballt, hier ist sie auch in die Gestalt und Struktur der Stadt eingeschrieben, was sie besonders sichtbar macht.

Sichtbarkeit der sozialen Ungleichheit

In Berlin ist die gesellschaftliche Ungleichheit, die dem Kapitalismus laut der Theorie Karl Marx‘ inhärent ist, Teil der alltäglichen Stadterfahrung. In Berlin kommt es zu einem sichtbaren Nebeneinander von Gewinner_innen des kapitalistischen Systems und Verlierer_innen dieser Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung.

Elend in den Mietskasernen versus repräsentative Prachtbauten

Ein eindrucksvolles Beispiel dafür sind die ärmlichen Wohnstätten der Proletarier_innen, die sich elendiglich gegen die repräsentativen Bauten der Banken- und Unternehmenszentralen abheben. Die im Rahmen der Verstädterung enorm verdichtete Bevölkerung Berlins braucht eine Unterkunft. Vor allem die arme Bevölkerungsschicht findet sie in Form von unzähligen Mietskasernen. Berlin wird die „größte Mietskasernenstadt der Welt“¹⁵⁸. Tatsächlich leben in London durchschnittlich acht Menschen in einem Haus, während es in Berlin im selben Zeitraum 78 sind.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Vgl. Becker, Sabina, 1993: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert: Röhrig, S 36f.

¹⁵⁸ Werner Hegemann 1930, zitiert nach Kähler, Hermann, 1986, Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Westberlin: Das europäische Buch, S 39.

¹⁵⁹ Whitford, Frank, 2013, Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien. In: Agnes Husslein-Arco, Thomas Köhler, Ralf Burmeister, Alexander Klee, Annelie Lütgens (Hg.), Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. München: Prestel-Verlag, S. 171.

Ein von Gesine Asmus herausgegebenes Buch¹⁶⁰ veranschaulicht die Wohnsituation in den Berliner Mietskasernen. Das Buch sammelt Fotografien aus der Zeit von 1901–1920, die im Auftrag der Berliner Ortskrankenkasse von Albert Kohn im Zuge der sogenannten „Berliner Wohnungs- Enquête“ angefertigt wurden.¹⁶¹ Die Bilder dokumentieren die Wohnverhältnisse in Mietskasernen und fördern Wohnungen mit oft nur einem winzigen Raum, in dem die Eltern mit ihren Kindern zusammen schlafen, wenig Tageslicht, Enge, Kälte, Nässe, Schmutz und Schimmelbefall zutage. Der Titel des Buches *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920* bringt die Situation in den Mietskasernen auf den Punkt. Den Fotografien ist ein Artikel nachgestellt, der den Alltag in den Mietskasernen schildert.¹⁶² Hier erfährt man von dem Nahrungsmittelaufwand, der den Hauptteil des Budgets verschlingt; von Frauen, die neben der Kinderbetreuung mit Heimarbeit Geld dazu verdienen müssen; von Männern, die nach der Arbeit in Kneipen gehen – wobei es in „Berliner Arbeitervierteln in jedem dritten Haus eine Kneipe“ gab¹⁶³ – von einer umso größeren Belastung der Frauen; sowie von Kindern, die bei der Heimarbeit mithelfen müssen. Die Menschen in den Mietskasernen leben zumeist in großem Elend. Nach dem Ersten Weltkrieg verbessert sich die Situation etwas. Nicht zuletzt, weil die Sozialdemokratie an der Macht ist, wird in Berlin eine Infrastruktur vorangetrieben, die die Lebenssituation in den Mietskasernen erleichtert. Dennoch finden sich in der Enquête genügend Fotos, die elende Zustände auch für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, 1918–1920 dokumentieren.

Die „zahlreichen vielgeschoßigen Mietskasernen, deren Quer- und Seitengebäude sich um kleine, dunkle Höfe drängten, drei-, fünf-, ja siebenfach hintereinandergeschachtelt“¹⁶⁴ ragen in Berlin als Mahnmale katastrophalen Elends in den Himmel. Sie sind Zeugen der Armut, die in der Großstadt herrscht, ebenso wie die Reihen verstümmelter Menschen, die in der Hauptstadt Demonstrationen für ihre Rechte als Kriegsversehrte abhalten;¹⁶⁵ wie die langen Schlangen hungriger Menschen, die sich vor Armenausspeisungen winden;¹⁶⁶ wie die Hungerdemonstrationen und Streiks, die die Straßen der von Nachkriegsnot und Inflation gezeichneten Stadt füllen¹⁶⁷. Gesamt ist im Nachkriegsberlin die Armut und das Elend vieler in besonderer Weise sichtbar und es ist klar, dass es sich dabei nicht um bedauerliche Einzelfälle, sondern um strukturelle Probleme handelt.

¹⁶⁰ Asmus, Gesine (Hg.), 1982: *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920*. Reinbeck bei Hamburg: rororo.

¹⁶¹ Die Fotos sollten eruieren, ob ein Zusammenhang zwischen den Erkrankungen der Personen und ihren jeweiligen Wohnbedingungen bestehe.

¹⁶² Beier, Rosmarie, 1982: *Leben in der Mietskaserne. Zum Alltag Berliner Unterschichtfamilien in den Jahren 1900 bis 1920*. In: Asmus, (Hg.), 1982, S. 244–270.

¹⁶³ Beier, 1982, S. 251.

¹⁶⁴ Beier, 1982, S. 263.

¹⁶⁵ Siehe Fotografie in Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: *Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933*. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 53.

¹⁶⁶ Siehe Fotografie in: Walther, Ingo F (Red.), 1979: *Paris – Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland*. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 573.

¹⁶⁷ Vgl. Bergius, Hanne; Abendstein, Edelgrad; Gillen, Eckhart; Hielscher, Peter; Mühlhaupt, Freya; Riecke, Gerhard, 1979: *Berlin: Kunst und Wirklichkeit*. In: Walther (Red.), *Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland*. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 564.

Der sichtbaren Armut steht in Berlin der sichtbare Wohlstand gegenüber. Berlin ist Hauptstadt und wirtschaftliches Zentrum. Hier müssen die Behörden aber auch die Unternehmen und Gesellschaften ein repräsentatives Bild von sich zeichnen. Sie tun dies nicht zuletzt in prachtvollen Bauten und schmuckvollen Unternehmenssitzen, was ein krasses Gegenbild zu den Repräsentationen der Armut abgibt.

Soziale Segregation

Es ist zu beobachten, dass die Finanzinstitute und Unternehmen sich in Nähe zueinander ansiedeln, sodass regelrechte Geschäftsviertel entstehen. Diese befinden sich im Zentrum der Stadt, während die Fabriken und die Arbeiter_innenviertel am Rande Berlins wachsen. Der Grundstückspreis bestimmt über die topographische Gestaltung Berlins. Die hohen Preise führen dazu, dass sich Geschäftsviertel, behördliche Gebäude und die gutbürgerliche Gesellschaft im Westen der Stadt ansiedeln, während Industrie- und Arbeiter_innenviertel in den billigeren Norden und Osten verlegt sind.¹⁶⁸

Entscheidend ist, dass in der Stadt eine Einteilung in Viertel stattfindet. Geschäftsviertel, teure Wohngegenden, Vergnügungsviertel, Industrieviertel und Arbeiter_innenviertel unterteilen das Stadtgebiet in Quartiere mit völlig unterschiedlicher sozialer Struktur. Es kommt zum Phänomen der sozialen Segregation.¹⁶⁹ Verschiedene Viertel einer Stadt werden durch ihre Funktion definiert und grenzen sich gegeneinander ab. Manche Teile werden zu exklusiven Gebieten, die für gewisse Gesellschaftsschichten aufgrund von „ökonomischen oder symbolischen Barrieren“ nicht mehr zugänglich sind; gleichzeitig werden gewisse Gesellschaftsgruppen auf ihre Gebiete festgenagelt, weil diese einer „sozialen Schließung“ unterliegen.¹⁷⁰ Das Überwinden der Viertelgrenzen wird zur Klassenfrage.¹⁷¹ Arbeiter_innen bleiben eher in ihren Vierteln. Sie bestreiten vor allem den Weg zur Arbeit und nach Hause. Ausflüge sind die Ausnahme. Für Bürgerliche ist die Bewegung in unterschiedlichen Vierteln Teil des Alltags. Richard Sennett spricht von „Kosmopolismus“ als bürgerlicher Stadterfahrung und „urbanem Provinzialismus“ als Stadterfahrung der Arbeiter_innen und armen Bevölkerung und macht dabei den Unterschied deutlich.¹⁷²

Im Berlin der 20er Jahre ist die soziale Ungleichheit, die der Kapitalismus schafft und zementiert, materiell verdinglicht. In der alltäglichen Stadterfahrung wird die Gewissheit reproduziert, dass die ökonomische Situation einen Unterschied zwischen den Bewohner_innen der Stadt herstellt und dass sich dieser Unterschied in der Möglichkeit an der Stadt zu partizipieren fortsetzt. Es herrscht ökonomische Exklusion und soziale Ungerechtigkeit, was zugunsten weniger und zulasten vieler geht.

¹⁶⁸ Vgl. Matzerath, Horst, 1984: Berlin, 1890–1940. In Anthony Sutcliffe (Ed.), Metropolis 1890–1940. Mansell, London: Alexandrine Press Book, S. 298 – 300.

¹⁶⁹ Vgl. Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 139–140.

¹⁷⁰ Häußermann/Siebel, 2004, S. 140.

¹⁷¹ Sennett, Richard, 2008: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, S. 246.

¹⁷² Sennett, 2008, S. 246.

Obgleich Bertolt Brecht, wie auch andere Intellektuelle des Berlin der 20er Jahre, nie selbst in einem Arbeiter_innenviertel wohnt, ist für ihn, wie für andere, die derart festgeschriebene soziale Ungleichheit als Teil der Stadterfahrung evident. Durch die Verdichtung des Elends in den Mietskasernen und den scharfen ökonomischen Grenzen zwischen den Vierteln, die die soziale Ungleichheit sogar in die bauliche Struktur der Stadt einschreiben, wird den Kunstschaaffenden die ungerechte Auswirkung des modernen Kapitalismus in Berlin mit besonderer Schärfe vor Augen geführt. Sie regen so eine kritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaftsordnung sowie eine linke Parteinahme an.

Die SPD als Enttäuschung für Klassenkämpfer_innen

Ein weiterer Faktor, der vor allem zu einer Politisierung aus einer kommunistischen Perspektive führt, liegt darin, dass die SPD, als sie an die Macht kommt, hinter den Erwartungen der politischen Linke bleibt. Vor 1914 wurde die Sozialdemokratie in Deutschland politisch und gesellschaftlich isoliert, was dazu führte, dass sie einer sozialistischen Arbeiter_innenbewegung sehr nahe war.¹⁷³ Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs setzt hier jedoch eine Änderung ein.

Am 9. November wird in Folge der Novemberrevolution die Monarchie endgültig abgeschafft. Kaiser Wilhelm II dankt ab und flüchtet ins Exil. An die Macht gelangen die Sozialdemokrat_innen – vorerst mit Unterstützung der USDP, die aber bereits im Jänner 1919 aus der Regierung austritt – deren wichtiger Vertreter Philipp Scheidemann am 9. November vom Balkon des Reichstagsgebäudes die „Deutsche Republik“ ausruft. Tatsächlich werden an diesem Tag jedoch zwei Republiken ausgerufen: Karl Liebknecht ruft wenig später die „Sozialistische deutsche Republik“ aus.¹⁷⁴ Diese Unstimmigkeit bereits bei der Ausrufung der neuen Republik dokumentiert eine Spaltung zwischen den Akteur_innen des linken politischen Spektrums, die sich weiter fortsetzt.

In der SPD setzt sich ein gemäßigter Flügel durch. Die Partei sieht es als ihre Aufgabe die Republik in relativ geordnete Bahnen zu führen. Dazu geht sie auch Kompromisse mit Kräften ein, die bisher die Ordnungsmacht inne hatten und die im Grunde eine antirepublikanische Grundhaltung einnehmen.¹⁷⁵

Linke revolutionäre Akteure und Gruppen, die in Soldaten- und Arbeiterräten organisiert sind, begehren gegen die reaktionäre Haltung der SPD auf. Im Jänner 1919 kommt es zu revolutionären Kampfhandlungen, die im sogenannten Spartakusaufstand niedergeschlagen werden. Die Sozialdemokrat_innen gehen in weiterer Folge eine Koalition mit der

¹⁷³ Winkler, Heinrich August, 1988: Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf.

¹⁷⁴ Bergius, Hanne u.a., 1979: Berlin: Kunst und Wirklichkeit. In: Ingo F. Walther (Red.), Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 564.

¹⁷⁵ Bergius, Hanne u.a., 1979: Berlin: Kunst und Wirklichkeit. In: Ingo F. Walther (Red.), Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 564.

liberalen Partei ein. Sie selbst werden von Vertretern des linken politischen Spektrums als bürgerlich bezeichnet und auch kritisiert.

Nachdem die SPD an der Regierung beteiligt ist, bildet sie eine Gegenfolie für politische Akteur_innen, die sich mehr revolutionäre Schritte für die Rechte der Proletarier_innen und ein Handeln im Sinne des Klassenkampfes wünschen.

Die Spaltung des linken Lagers trägt zur Politisierung der Weimarer Republik bei, die nach Kriegsende in eine dreijährige Periode der „immer wieder aufflackernder Bürgerkriege“¹⁷⁶ verstrickt ist. Am stärksten zeigen sich die Auswirkungen aber in der Hauptstadt Berlin. Berlin ist Schauplatz der Auseinandersetzungen zwischen Kommunist_innen und Sozialdemokrat_innen. Gleichzeitig prägen hier monarchistische sowie nationalistische Strömungen die politische Landschaft, was zu einer weiteren Aufheizung der Atmosphäre führt. Die Hauptstadt Berlin ist der Ort, an dem die politische Aktivität besonders groß ist, weil sich hier einerseits das Zentrum der Macht befindet und sich hier andererseits die unterschiedlichen Menschen und ihre unterschiedlichen politischen Ideen in großer Konzentration auf engem Raum begegnen. Erst im Jahr 1924 tritt eine Phase der relativen Stabilisierung ein.¹⁷⁷

In einem Teil der künstlerischen und intellektuellen Szene führt die Enttäuschung über das fehlende Engagement der SPD für die Proletarier_innen und für die Ziele des Klassenkampfes zu einer verstärkten Investition in politische Arbeit und zu einem Sympathisieren mit vehementeren Verfechtern einer antikapitalistischen Haltung.

Heinrich August Winkler beschreibt die Beziehung der Intellektuellen zu SPD und KPD in seinem umfassenden Werk zu Arbeiter_innen und Arbeiter_innenbewegung in der Weimarer Republik wie folgt:

„Die Kommunisten fanden alles in allem bei den „freischwebenden“ Intellektuellen mehr Anklang als die Sozialdemokraten. Eine Partei von eher „kleinbürgerlichem“ Habitus wie die SPD vermochte eine Intelligenz, die sich als fortschrittlich und kritisch verstand, kaum zu faszinieren. Die KPD erschien ungleich vitaler, und daß sie im Bürgertum verfehmt war, machte sie manchen bürgerlichen „fellow travellers“ nur noch interessanter.“¹⁷⁸

In diesem Zitat klingt leise Ironie an, wenn vom Engagement der Kunst- und Kulturschaffenden für die Sache der Proletarier_innen die Rede ist. Tatsächlich ist das Verhältnis der Künstler_innen und Intellektuellen mit zumeist bürgerlicher Herkunft zum Klassenkampf kein eindeutiges und einfaches.

3.3.3 Über die Schwierigkeit politische Kunst zu machen

Die Kunstschaffenden und Intellektuellen, die das moderne Berlin zu einer pulsierenden Umgebung machen, sind großteils bürgerlicher Herkunft. Der verbreitete Wunsch

¹⁷⁶ Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7.

¹⁷⁷ Lethen, 2006, S. 7.

¹⁷⁸ Winkler, Heinrich August, 1988: Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf, S. 700.

proletarische Kunst zu machen, gerät oft unwillkürlich in Widerspruch zu ihrer sozialen Verankerung und auch zu ihrem tatsächlichen Handeln.

In einem Aufsatz mit dem Titel *Vom ‚Geisterrevolutionär‘ zum ‚operierenden Künstler‘* beschreibt Eckhart Gillen den „Funktionswechsel der Kunst in der Weimarer Republik“.¹⁷⁹

Gillen zeigt auf, dass ein großer Teil der linksgerichteten Kunstschaffenden im Berlin der 20er Jahre in Wahrheit „Geisterrevolutionäre“, Revolutionäre des Geistes, bleiben, deren „politischer Veränderungswille so abstrakt wie ihre Bilder“ sei. Er spielt dabei auf Künstler_innen und Intellektuelle an, die mitunter radikale linke Positionen vertreten und dabei trotz der „revolutionären kollektiven Maskerade“ doch der eigenen Individualität verpflichtet bleiben¹⁸⁰ und gerade so eine gesellschaftsverändernde Praxis verhindern.¹⁸¹

Die Differenz zwischen rhetorischer Revolution und tatsächlichem Wirken im Sinne der Proletarier_innen lässt sich auch am schwierigen Verhältnis der Intellektuellen und Künstler_innen zur KPD nachvollziehen.¹⁸² Die Kunstschaffenden zeigen zahlreich ihre Unterstützung für die Kommunistische Partei. Sie üben öffentlich Kritik, wenn Kommunist_innen behördliches Unrecht geschehen soll; sie sprechen sich öffentlich für die KPD aus oder unterstützen die von der KPD mitgetragenen Bildungseinrichtung, die Marxistische Arbeiterschule *MASCH*, indem sie darin Kurse abhalten. Hier lehren beispielsweise Hanns Eisler, John Heartfield und Erwin Piscator. Brecht besucht in der *MASCH* einen Vortrag von Albert Einstein.¹⁸³ Tatsächlich aber haben die Intellektuellen und Kunstschaffenden keinen Einfluss auf das Tun der Kommunistischen Partei. Die Partei lässt nicht zu, dass ihre bürgerlichen Unterstützer_innen in relevante Positionen gelangen oder gewichtige Entschlüsse beeinflussen. Neben den Sympathisant_innen gibt es Künstler_innen die der KPD beitreten, unter ihnen Georges Grosz und John Heartfield. Trotzdem besteht zwischen den Kunstschaffenden bürgerlicher Herkunft und der KPD eben jene Herkunft als Kluft, die Sympathiebekundung zulässt, echte Teilnahme aber verhindert.

Auch Erwin Piscator, dessen *Revue Roter Rummel* das proletarische Publikum so begeistert hat, muss hinnehmen, dass ihm die Kommunistische Partei die Zusammenarbeit entzieht. Am Beispiels Piscators lässt sich aber noch eine weitere Schwierigkeit politischer Kunst im Berlin der 20er Jahre nachweisen: der Anspruch, mit dem künstlerischen Tun die Proletarier_innen zu erreichen und eine Veränderung ihrer Situation herbeizuführen, ist für Kunstschaffende bürgerlicher Herkunft keine selbstverständlich zu lösende Aufgabe. Dies lässt sich sogar an Erwin Piscator beobachten, der, wie Erika Fischer-Lichte nachzeichnet, nach 1924 nicht mehr die Chance hat, das proletarische Publikum so direkt zu erreichen.

¹⁷⁹ Gillen, Eckhart, 1979: *Vom ‚Geisterrevolutionär‘ zum ‚operierenden Künstler‘*. Gedanken über den Funktionswechsel der Kunst in der Weimarer Republik. In: Ingo F. Walther (Red.), 1979: *Paris-Berlin 1900–1933*. München: Prestel-Verlag, S. 292–301.

¹⁸⁰ Gillen, 1979, S. 292.

¹⁸¹ Gillen, 1979, S. 294.

¹⁸² Die folgenden Ausführungen stützen sich auf Winkler, August, 1988: *Das intellektuelle Umfeld der Arbeiterparteien*. In: Ders., 1988, *Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930*. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf., S. 700–726.

¹⁸³ Bienert, Michael, 1998: *Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer. Mit zahlreichen Fotografien*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag, S. 74.

Von 1924–1927 ist Piscator gezwungen auf die Volksbühne auszuweichen. Hier trifft er aber nur marginal auf proletarisches und vielmehr auf kleinbürgerliches Publikum. Als Piscator 1927–1929 seine Piscator-Bühne bespielt, folgt seinen Aufführungen ein heterogenes Publikum das sich aus „großbürgerlicher Schickeria, den radikalen jugendlichen ‚Sonderabteilungen‘ der Volksbühne sowie aus Künstlern und Intellektuellen“¹⁸⁴ zusammensetzt. Den Aufführungen folgen vor allem gleichgesinnte Intellektuelle – im Publikum nur in Ausnahmen zu finden sind Proletarier_innen.

Auch Bertolt Brecht weiß von Schwierigkeiten zu berichten, das richtige Publikum zu erreichen. So resümiert er etwa 1928 über seine Aufführung von *Trommeln in der Nacht*:

„Zu ‚*Trommeln in der Nacht*‘: Dieses Stück wurde auf etwa fünfzig bourgeoisen Bühnen aufgeführt. Der Erfolg war groß und bewies lediglich, daß ich an die falsche Adresse geraten war. Ich war mit dem Erfolg absolut unzufrieden. Den Grund hierzu konnte ich nicht sofort feststellen. Ich hatte lediglich ein schlechtes Gefühl. Ich hatte die unklare Vorstellung, daß die Leute, die mir stürmisch die Hände zu schütteln wünschten, gerade das Pack war, das ich hatte auf den Kopf hauen wollen, vielleicht nicht in diesem Stück, aber überhaupt. Mir war wie einem Mann, der auf Leute, die ihm nicht gefallen, aus einer Kanone geschossen hat, und nun kommen eben diese Leute und lassen ihn hochleben: Er hat aus Versehen mit Brotlaiben geschossen. Als ich dann versuchte, mich aus den Zeitungen zu orientieren, fand ich, daß der größte Teil des Erfolges in den wütenden Angriffen der künstlerisch reaktionären Presse bestand. Es gab also auch noch Leute, die das Brot kritisieren!“¹⁸⁵

Brecht bedauert, dass seinem Stück ein durchwegs bourgeoises Publikum folgt, das sich noch dazu nicht provoziert fühlt von dem es kritisierenden Bühnengeschehen. Trotzdem Brecht für dieses Stück konstatiert, dass es an der beabsichtigten politischen Wirkung vorbeigeht, ist Brecht politisch überaus wirksam. Bertolt Brechts politisches Handeln gilt weniger der aktiven Teilnahme an kämpferischen, politischen Aktionen; er positioniert sich grundpolitisch mit seinen Dramen und seiner Literatur. Dabei ist es unmöglich, Bertolt Brechts Verständnis des Politischen auf einen einfachen Nenner zu bringen, wie auch Marianne Streisand bei ihrem Versuch dieses zu definieren eindeutig festhält: „Es ist so heterogen, wie der Begriff des Politischen in den Politik- und Kulturwissenschaften.“¹⁸⁶ Auch reicht es nicht, Brecht als Marxisten zu klassifizieren. Hans Henny Jahnn, der Brecht 1923 kennengelernt hat, schreibt nach Brechts Tod zu dessen Marxistischer Weltanschauung befragt:

„Nichts scheint mir unfruchtbarer, als von der Umgitterung her sich dem Werk Brechts zu nähern. Seine ‚Weltanschauung‘ war von Anfang bis zum Schluß die eines nicht erblindeten Dichters. Sie war nicht so eingengt, wie manche behaupten möchten; sie war auch nicht optimistisch ausgerichtet, das vor allem nicht; sie war an der Wirklichkeit orientiert.“¹⁸⁷

¹⁸⁴ Fischer-Lichte, Erika, 1993: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik, In: Fritz Horst (Hg.), *Montage in Theater und Film*. Tübingen, Basel: Funke, S. 100.

¹⁸⁵ Brecht, Bertolt, etwa 1928: Der Erfolg von ‚*Trommeln in der Nacht*‘ bei der Bourgeoisie, zitiert nach Hecht, Werner (Hg.), 1988: *Sein Leben in Bildern und Texten*. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 56.

¹⁸⁶ Streisand, Marianne, 1999: Brecht und das „Politische“. In: John Rouse, Marc Silberman, Florian Vaßen (Red.), *Brecht 100* < = > 2000. The Brecht Yearbook 24, Madison Wis.: University of Wisconsin Press, S. 311.

¹⁸⁷ Hans Henny Jahnn zitiert nach Lehmann, Hans-Thies, 2002: Der andere Brecht. In: Ders. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 12, S. 207–281, 210.

Jahnn macht deutlich, dass Brechts politische Position nicht mit der „Umgitterung“ des Marxismus gefasst werden kann. Was Bertolt Brechts Werk so politisch macht, ist dessen bedingungslose Orientierung an der Wirklichkeit. Wichtigstes Instrument Brechts ist dabei die Klarheit und Schärfe seiner Sprache. Hans-Thies Lehmann weist in einem Aufsatz zum *Politischen Schreiben* beim *Anderen Brecht*¹⁸⁸ auf die außerordentliche Wirksamkeit von Brechts Sprache hin:

„Brechts ‚grausame Wahrheit‘ verbarg sich immer wieder in der genauen Leichtigkeit, der ‚beispiellosen Vollendung‘ seiner Sätze, die im Labyrinth der Sprache mit magisch anmutender Präzision den Pfad der mühelosesten Gebärde erkunden. Klaue und Grazie, wie er es sich wünschte, wohnen seiner Sprache inne.“¹⁸⁹

Das Bekenntnis zur Wirklichkeit, Brechts großes Talent diese zu erkennen und sichtbar zu machen sowie seine treffende Sprache lassen sein Werk politisch wirksam sein, noch bevor er sich selbst als marxistisch geprägt bezeichnet. In einer Notiz von etwa 1927 macht er den Anachronismus seiner marxistischen Wirksamkeit deutlich:

„Als ich ‚Das Kapital‘ von Marx las, verstand ich meine Stücke.“¹⁹⁰

Brechts Werk ist also bereits immanent politisch, bevor er *Das Kapital* von Marx liest. Dies trifft auch auf die, in dieser Arbeit im Zentrum stehenden, Werke *Im Dickicht der Städte* und *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* zu. Brecht nimmt aus der ihn umgebenden Wirklichkeit die problematischen Auswirkungen des Kapitalismus sowie die drängenden politischen Problembereiche der Gesellschaft auf und verarbeitet sie in seinem Werk. Eine besondere Rolle spielt hier das Berlin der 20er Jahre. Die Großstadt strotzt vor politischer Brisanz und sozialer Problemlagen. In der Verdichtung von Menschen begegnet Brecht, wie auch anderen Kunstschaaffenden der Zeit, die sozial-politische Problematik in besonderer Vehemenz.

Somit bleibt Brecht, trotz seiner bürgerlichen Herkunft, keineswegs ein Künstler, dessen Wirksamkeit sich auf die bürgerlichen Kreise selbst beschränkt, also kein o. beschriebener „Geisterrevolutionär“. Neben diesen finden sich in der Weimarer Republik auch „operierende Künstler“. Diese Formulierung stammt von Sergei Tretjakow, der damit Kunstschaaffende bezeichnet, deren Aufgabe es ist, passive Kunstkonsumierende zu aktivieren. Sie widmen sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit, ohne aber eine objektive Wiedergabe zu fordern. Stattdessen gehen sie „konkret historisch“ vor. Zu den „operierenden Künstlern“ der Weimarer Republik zählt, neben Tretjakow selbst, den Brecht in Berlin kennenlernt, Hanns Eisler und vor allem Bertolt Brecht.¹⁹¹

¹⁸⁸ Lehmann, Hans-Thies, 2002: Der andere Brecht. In: Ders., Das Politische Schreiben. Essays zu Theater texts. Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 12, S. 207–281.

¹⁸⁹ Lehmann, 2002, S. 211.

¹⁹⁰ Bertolt Brecht zitiert nach Hecht, Werner (Hg.), 1988: Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag, S. 77.

¹⁹¹ Gillen, Eckhart, 1979: Vom ‚Geisterrevolutionär‘ zum ‚operierenden Künstler‘. Gedanken über den Funktionswechsel der Kunst in der Weimarer Republik. In: Ingo F. Walther (Red.), 1979: Paris-Berlin 1900–1933. München: Prestel-Verlag, S. 292–301.

3.4 Brecht als Akteur der Stadt der Kälte

Die bisher geschilderten Charakteristika, die die Großstadterfahrung Brechts kennzeichnen, verweisen durchwegs auf die Fülle der Stadt: auf die Fülle an Menschen, die Fülle an Möglichkeiten, die Fülle an Meinungen, Ideen und politische Positionen. Sie spiegeln eine Beschreibung wider, mit der die Berliner_innen selbst ihre Stadt in den 20er Jahren typisieren und die in der Literatur zur Stadt immer wieder aufgegriffen wird: „Berlin ist Betrieb.“¹⁹² Doch beim Studium Brechtscher Großstadterfahrung fällt auf, dass Brecht in dieser Fülle durchaus auch auf Leere stößt.

Fassen lässt sich diese Erfahrung der Leere, die sehr vielschichtig ist, mit dem Begriff der Kälte. Brecht selbst schreibt immer wieder von Kälte, wenn er in Briefen und Tagebüchern aus Berlin berichtet.

So notiert Brecht in seinem Tagebuch am 12. November 1921 über Berlin:

„Es ist eine graue Stadt, eine gute Stadt, ich trolle mich so durch. Da ist Kälte, friß sie! Esse mittags bei Warschauer, abends Wurstbrot. Mache Balladen. Bin allein. Die He lade ich ins Theater, sie kann einmal nicht, das zweite Mal läßt sie am Telefon absagen.“ (BFA, 26, 259)

In einem Brief an Marianne Zoff von November/Dezember 1921 schreibt Brecht:

„[...] in meiner Bude kann man nicht gut schreiben, ich bin auch immer auf den Beinen, von früh bis nachts, und auch nachts. Es sind viele Leute da, sie defilieren kolonnenweise oder bilden Tapeten, gehen mich nichts an, sollen nur Hühnerleitern sein oder Kanonenfutter. Es ist kalt und ich bin allein und diese Stadt brüllt wie am Spieß [...]“ (BFA, 28, 140).

In diesen Passagen weist er auf die Kälte als Element der Großstadt hin. Vor allem im ersten Zitat wird deutlich, dass Berlin nicht einfach kalt ist, die Kälte ist Teil des Angebots der Großstadt. Man kann sie „fressen“, sie in sich aufnehmen. Besonders auffällig ist, dass Brecht die Kälte hier mit Alleinsein verbindet. Brecht spricht davon allein zu sein, während er gleichzeitig von seinen Kontakten, Warschauer, der He, berichtet und schildert, dass er unter vielen Leuten ist. Was Brecht in diesen Passagen beschreibt, ist Menschenleere in einer Überfülle an Menschen. Dieses Alleinsein in Mitten von vielen Leuten verweist auf zwei Dimensionen der Kälte in der Großstadt: zum einen spricht es auf die Masse an, die sich in der modernen Großstadt etabliert und zum anderen verweist es auf die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit von Begegnungen. Die dritte Dimension der Kälte in der Großstadt geht über die beiden vorgenannten hinaus und ist speziell auf das Berlin der 20er Jahre bezogen. Die Kälte ist hier eine Metapher für eine bestimmte Haltung, die die Menschen in der Weimarer Republik annehmen und die Helmut Lethen als „Verhaltenslehre“¹⁹³ identifiziert und beschrieben hat.

¹⁹² Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 23.

¹⁹³ Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Diese drei Dimensionen der Kälte der Großstadt werden im Folgenden beleuchtet, da sie Teil Brechtscher Großstadterfahrung sind, die einen Kontrapunkt zur bereits beschriebenen Fülle liefern, und gleichzeitig von großer Bedeutung für die ausgewählten Werke Brechts sind.

3.4.1 Die Masse

In Berlin, das Mitte der 20er Jahre rund vier Millionen Einwohner_innen zählt, und das enorm schnell auf diese Größe gewachsen ist, begegnet man im öffentlichen Raum ständig einer großen Zahl von Menschen, zumeist ohne sie zu kennen. So entsteht das, in Bezug auf die Großstadt immer wieder zitierte, Bild des Stroms der Masse, der die Straßen der Stadt durchflutet.

Im Berlin der 20er Jahre ist die Präsenz der Masse nicht nur darauf zurückzuführen, dass viele einander unbekannte Menschen aneinander vorbeiströmen, sie gründet auch darin, dass sich, wie bereits beschrieben, hier zwei Gesellschaftsschichten konzentrieren, die einen Massencharakter haben, nämlich die Schar der Arbeiter_innen und das Heer der Angestellten. Besonders Letzterem wird attestiert, die Großstadt mit einer grauen Masse zu füllen.

Die Entwicklung Berlins zum Wirtschafts- und Verwaltungszentrum ließ die Zahl der Angestellten und kleinen Beamt_innen in die Höhe schnellen. Ein Zeitgenosse, nämlich Siegfried Kracauer, hat sich ausführlich mit den Angestellten auseinandergesetzt. In den Jahren 1929 bis 1930 erscheint in der *Frankfurter Zeitung* die Serie *Die Angestellten*, die noch im Jahr 1930 im gleichnamigen Buch als Studie des Alltags der Angestellten publiziert wurde.¹⁹⁴ Im ersten Aufsatz beschreibt Kracauer die Ausmaße der neuen Mittelschicht:

„Schon rein zahlenmäßig: es gibt heute in Deutschland 3,5 Millionen Angestellte, von denen 1,2 Millionen Frauen sind. Im gleichen Zeitraum, in dem sich die Zahl der Arbeiter noch nicht verdoppelt hat, haben sich die Angestellten annähernd verfünffacht. Auf jeden fünften Arbeiter kommt gegenwärtig ein Angestellter. Auch die öffentlichen Beamten haben einen starken Zuwachs erfahren.“¹⁹⁵

Die Angestellten werden, mehr noch als die Proletarier_innen, mit einer „Masse“ gleichgesetzt. Siegfried Kracauer beispielsweise schreibt in seinem Buch immer wieder von den „Angestelltenmassen“. Auch Helmut Lethen macht den Zusammenhang zwischen den Angestellten und der Masse in der Großstadt deutlich:

„Die Herausbildung der Massengesellschaft hängt zusammen mit dem plötzlichen Anwachsen der Masse der Angestellten.“¹⁹⁶

¹⁹⁴ Vgl. Kracauer, Siegfried, 2013 (1930): *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁹⁵ Vgl. Kracauer, 2013, S. 11.

¹⁹⁶ Lethen, Helmut, 1986: *Chicago und Moskau*. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): *DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. München: C.H. Beck, S. 192.

Lethen nennt Berlin außerdem einen Ort „gewaltiger Bürokratie“, an dem „die Angestellten am extremsten verdichtet“ sind¹⁹⁷.

Für die Gleichsetzung von Angestellten und Masse können zwei Erklärungen angeführt werden. Zum einen sind für die Angestellten zwei Attribute kennzeichnend, nämlich Gleichzeitigkeit und Gleichförmigkeit. Die Ordnung, die die Angestellten schaffen, wird mit diesen Attributen auch in ihrer Umgebung evident. In Großraumbüros etwa, stehen gleiche Schreibtische mit gleichen Schreibmaschinen in gleichen Abständen. An ihnen sitzen die Angestellten und tippen simultan auf die genormten Tasten. Die Unterschiede werden wahrnehmbar eingeebnet; der Blick in ein vollbesetztes Büro offenbart geschäftige Ordnung in Gleichförmigkeit. Auch das gleichzeitige Hinströmen zur Arbeit und das gleichzeitige Wegströmen von den Arbeitsstätten zu den Hauptverkehrszeiten verstärkt den Eindruck der Masse.

Der Eindruck des Antiindividuellen wird des Weiteren verschärft durch die Form der organisierten kollektiven Freizeitbeschäftigungen und Unterhaltungen, die den Angestellten in Berlin zunehmend angeboten werden.

Wiederum hat sich Siegfried Kracauer mit dem freizeitlichen Pendant des Bürowesens der Angestellten, nämlich mit dem Vergnügungsbetrieb als Ausdruck einer Massenkultur, auseinandergesetzt. Er hat es in der Essaysammlung *Das Ornament der Masse*¹⁹⁸, die im Zuge seines Berlinaufenthalts als Feuilletonist der *Frankfurter Zeitung* entstanden ist, zusammengefasst. Kracauer stellt hier einen direkten Zusammenhang zwischen der neuen Mittelschicht und dem Unterhaltungsbetrieb der Stadt her. Er sieht in den Sensationen der Unterhaltungsindustrie einen Ausgleich zur gleichförmigen, eintönigen Arbeit der Angestellten. So schreibt er:

„Man schilt die Berliner zerstreungssüchtig; der Vorwurf ist kleinbürgerlich. Gewiß ist die Zerstreuungssucht hier größer als in der Provinz, aber größer und fühlbarer ist auch die Anspannung der arbeitenden Massen – eine wesentlich formale Anspannung, die den Tag ausfüllt, ohne ihn zu füllen.“¹⁹⁹

Gleichzeitig attestiert Kracauer den Angestellten eine Oberflächlichkeit. In ihrem Konsum von haptischen Sensationen sieht er massenhafte Unterhaltung und den Verlust des Individuellen. Er nennt es *Kult der Zerstreuung*²⁰⁰. Die Freizeit wird vermarktet und trägt die Tendenz zur „Vereinheitlichung“. Es entsteht eine „uniforme Kultur angeglicher Mentalitäten“.²⁰¹ Unterstützt wird die Vermarktung durch die Medien der Massenkommunikation, Unterhaltungselektronik, Film, Fernsehen, die sich rasch verbreiten und die Unterhaltung in den Massenkonsum verlagern.²⁰²

¹⁹⁷ Lethen, Helmut, 1986: Chicago und Moskau. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, S. 192.

¹⁹⁸ Kracauer, Siegfried, 2005 (1927): *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁹⁹ Kracauer, Siegfried, 2005a (1927): *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*. In: Ders. *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 313.

²⁰⁰ Kracauer, , 2005a, S. 313.

²⁰¹ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 57.

²⁰² Müller, 1985, S. 57.

Tatsächlich geizt der Berliner Unterhaltungsbetrieb vor allem gegen Ende der 20er Jahre nicht mit Sensationen:

„Es waren die Jahre der großen Revuen, in denen Unterhaltung sich ins Gigantische steigerte und die pure Opulenz der Menge die Akrobatik bestimmte, die Jahre, da die Impresarios Erik Charell, James Klein und Hermann Haller ihre Shows organisierten und mit ‚150 Girls‘ oder mit ‚400 Mitwirkenden‘ prunkten.“²⁰³

Kracauer ortet in diesen Spektakeln eine Massenkultur, der es an Tiefgang sowie an individuellen Elementen fehlt und die auf massenhafte Konsumation ausgelegt sind. In *Kult der Zerstreuung* konstatiert er:

„Vorführungen wie diese sind heute in Berlin neben den echtbürtigen Revuen die entscheidende Attraktion. Die Zerstreuung gelangt in ihnen zu ihrer Kultur. Sie gelten der *Masse*.“²⁰⁴

Die Funktion Berlins als Verwaltungszentrum und die immer größer werdende Masse der Angestellten färbt die Wirklichkeit der Großstadt. Die Verwaltung des Lebens wird sichtbar und greifbar. Mit der überbordenden Bürokratie entsteht ein System, zu dem das Individuelle als Gegenentwurf erscheint. Normierte Abläufe stellen die Vergleichbarkeit und Regelmäßigkeit sicher. Individuelle Vorgänge werden als Abweichung wahrgenommen. Belange des alltäglichen Lebens werden von der formalen Ordnung eingeholt. In der Masse der Angestellten verliert das Individuum an Bedeutung.

Besonders deutlich wird das an der Unterhaltungsindustrie. Die Emotion, das persönliche Glückserlebnis, die Sinnesreizung kann gekauft und konsumiert werden. Das Vergnügen wird zum Business. Die konsumierbare Freizeit ist die Fortsetzung der Verwaltung des Lebens, nur dass es hier das Vergnügen ist, das organisiert wird.

Als zweiten Punkt, neben der Evidenz von Gleichzeitigkeit und Gleichförmigkeit, kann die soziale Positionierung der Angestellten in der Gesellschaft als Grund für deren Wahrnehmung als Masse angegeben werden. Interessant ist, dass der Massencharakter der Angestellten gerade daraus zu resultieren scheint, dass sie als Gesellschaftsschicht einen heterogenen Hintergrund haben.²⁰⁵ Die Angestellten und einfachen Beamt_innen rekrutieren sich aus den unterschiedlichsten sozialen Herkunft. Der neue Mittelstand ist nicht wie der alte Mittelstand, die landwirtschaftlich und handwerklich Arbeitenden, eine gewachsene Zunft. Die Angestellten haben keine gemeinsame Identität, keine „klassengebundene Mentalität“²⁰⁶. Die neu aufstrebende Mittelklasse der Angestellten befindet sich daher in der Phase der „tiefgreifenden ideologischen und sozialen Orientierungslosigkeit“ und „Wurzellosigkeit“.²⁰⁷ Der fehlende Tiefgang führt dazu, dass

²⁰³ Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 214.

²⁰⁴ Kracauer, Siegfried, 2005a (1927): Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders. Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 312.

²⁰⁵ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 44.

²⁰⁶ Müller, 1985, S. 44f.

²⁰⁷ Müller, 1985, S. 45.

die Angestellten als Masse ohne individuelle Ecken und Kanten wahrgenommen und mit einer Form der Oberflächlichkeit in Verbindung gebracht werden. Helmut Lethen weist darauf hin, dass sie als „graues Heer“ und aufgrund des ihnen attestierten oberflächlichen Zugangs zur Welt auch als „Einzugsfeld falscher Ideologie“ gesehen werden.²⁰⁸ Auch wird in ihnen, neben dem entwurzelten alten Mittelstand, das große Faschismuspotential der Weimarer Republik geortet.²⁰⁹ Lethen betont aber, dass diese Masse auch „traditionslos, mobil, zukunfts offen und von technisch-industriell geprägtem Lebensstil“ und damit höchst modern sei.²¹⁰

Bertolt Brecht bleibt die Masse in der Großstadt nicht verborgen. Auch ortet er die Oberflächlichkeit, die den entwurzelten Menschen, die die Zukunft aufnehmen, da sie sich auf keine Vergangenheit berufen können, innewohnt. So schreibt er in einer autobiografischen Notiz von 1925:

„Ich glaube: die Oberflächlichkeit hat eine große Zukunft.
In den kultivierten Ländern gibt es keine Moden. Es ist eine Ehre, den Vorbildern zu gleichen. Ich freue mich, daß in den Varietés die Tanzmädchen immer mehr gleichförmig aufgemacht werden. Es ist angenehm, daß es viele sind und daß man sie auswechseln kann.“ (BFA, 26, 283)

Die Masse der Großstadt, der Verlust an Individualität, der fehlende Tiefgang, der menschliche Unterhaltung und Freizeit zu flüchtigen massenhaft konsumierten Sensationen macht, schaffen eine Leere in der Fülle von Menschen, die auch Brecht hier als Oberflächlichkeit wahrnimmt. Er selbst erfährt diese Oberflächlichkeit mitunter in den Begegnungen mit seinen vielen Bekannten in der Großstadt.

3.4.2 Begegnungen an der Oberfläche

Brecht nimmt auch in seinem Berliner Umfeld Oberflächlichkeit wahr und tut seine Beobachtungen in seinen Briefen und Aufzeichnungen kund. In seinen Aufzeichnungen und Briefen erklärt Brecht, dass er seine großstädtischen Bekannten teilweise als geistlos und inhaltsleer erlebt und lässt anklingen, dass er der täglichen urbanen Geselligkeit auch überdrüssig ist. So weist der junge Dramatiker z.B. in einem Brief vom Dezember 1921 an seine Freundin Paula Banholzer auf die Oberflächlichkeit seines großstädtischen Bekanntenkreises mit folgenden kritischen Worten hin:

„Und alle diese Leute schieben einander, schreiben über einander, beneiden, verachten, verbebeln einander!!! Und diese Mädchen, der Herr segne sie! Geistreichelnde, überspannte, verlebte Gänse, hurenhaft und verbildet und so dumm, so dumm!“ (BFA, 28, 143)

²⁰⁸ Lethen, Helmut, 1986: Chicago und Moskau. In: Jochen Böberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, S. 192.

²⁰⁹ Müller, 1985 (Hg.), S. 45.

²¹⁰ Lethen, 1986, S. 192.

Bezeichnend ist auch die folgende Beschreibung eines „vollen Tages“ in der Metropole, die Brecht an Marianne Zoff Anfang Dezember 1921 schickt. Sie ist von Ernüchterung geprägt und gipfelt in der Feststellung, dass in der Fülle der Stadt mitunter große Leere steckt:

„[...] es war ein so voller Tag, ein so leerer Tag, so viel Betrieb. Zuletzt war ich bei Maenz mit dem Granach, er schwatzte und kaufte Kirsch für uns, unter vielen Leuten, vielen Leuten, Visagen wie Abortwänden, Hydranten! [...] Verbindungen, Rauch, Geschwätz, Dein Gesicht an der Wand! Wie langweilig der Betrieb, was für eine menschenleere Stadt!“ (BFA, 28, 144f)

Bertolt Brecht, der sich mitten in der vier Millionen Einwohner_innen-Metropole befindet, und dessen Tage mit Terminen und Treffen mit Bekannten oftmals so eng ausgefüllt sind, dass er lediglich Zeit zum Essen „im Stehen“ hat, spricht angesichts dieser Masse an Personen von einer „menschenleeren Stadt“. Auch dass die Formulierung „Geschwätz“ in Brechts Aufzeichnungen und Briefen oft zum Synonym für Gespräche im Künstlermilieu wird, zeugt vom unbefriedigenden Gehalt des Erlebten.

Es passt in dieses Bild der Leere hinter dem gelebten Schein, wenn Brecht in Briefen an Paula Banholzer, geschrieben Ende Februar und Anfang März 1920, festhält:

„Ich wohne sehr gut, nur etwas kalt. Die Tage vergehen langsam, die Abende in den Theatern schnell. Ich laufe durch alle Warenhäuser und Museen meide ich dafür. Aber was tust Du? Allmählich krieg ich immer mehr Sehnsucht nach Dir: ich soll noch über eine Woche bleiben. Aber so lang halt ich's bestimmt nicht aus. Niemand schreibt mir. Ich sitze wie auf einer Insel. Und mitten in dem ungeheuren Häuserhaufen, dem Tohuwabohu der Autos, Bahnen, Theater hab ich Dich sehr lieb und freue mich immer, daß es Dich gibt.“ (BFA, 28, 100f).

Was Brecht im Gefüge einer großstädtischen Gesellschaft erfährt, ist die Enttarnung einer makrokosmischen Betriebsamkeit und Menschenfülle der Stadt, die für den mikrokosmischen Bereich jedoch nicht eingelöst wird. Die großstädtische „Anonymität“ sowie das Lose und Fragmentarische der Kontakte in einer urbanen Gesellschaft wird für Bertolt Brecht als Oberflächlichkeit in seinem gesellschaftlichen Umfeld spürbar.

3.4.3 Kälte als Reaktion auf Orientierungslosigkeit (Helmut Lethen)

Eine dritte Dimension der Kälte in der Großstadt bezieht sich auf eine gesamtgesellschaftliche Ebene. Sie resultiert aus den historischen Bedingungen unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg. In der Großstadt Berlin, mehr noch als in ländlichen Gebieten²¹¹ der Weimarer Republik, fällt mit dem Ende der Monarchie die bekannte gesellschaftliche Ordnung und das damit verbundene handlungsanleitende Orientierungsschema weg. Stattdessen herrscht ein „gesellschaftliches Vakuum“ in dem neue Bezugsschemata und Maßstäbe gesucht werden müssen.²¹²

²¹¹ In ländlichen Bereichen sind Traditionen stärker verwurzelt und hängen weniger von der herrschenden politischen Gesellschaftsordnung als von Brauchtum ab, das von Generation auf Generation übergeben wird. Dieses Wissen der Familien und Dorfgemeinschaften kann Halt bieten, wenn sich gesellschaftliche Umstände wandeln.

²¹² Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 28.

„Die zwanziger Jahre sind ein Augenblick tiefwirkender Desorganisation. Vertraute Orientierungsmuster der wilhelminischen Gesellschaft haben keine Geltung mehr.“²¹³

Helmut Lethen benennt die Leere, die die fehlende gesellschaftliche Orientierung in der Weimarer Republik hinterlässt. In seinem grundlegenden Werk²¹⁴ beschreibt, er eine *Verhaltenslehre der Kälte*, die an die Stelle gekannter gesellschaftlicher Gewissheiten tritt, welche mit dem Ende der Monarchie ungültig werden.

„Der Verlust gesellschaftlicher Instanzen von unumstrittener Geltung wurde durch die Einführung von *Verhaltenslehren*, die in Zeiten des Normwandels in großer Zahl angeboten wurden, ausgeglichen.

[...]

Die Verhaltenslehren haben die Funktion, im unübersichtlichen Gelände der Nachkriegsgesellschaft mit ihren ökonomischen Unsicherheiten und ihren gleitenden sozialen Schichtungen elementare Dinge *unterscheiden* zu helfen: Eigenes und Fremdes, Innen und Außen, Männliches und Weibliches. Sie sollen die Vermischung der Sphären verhindern, Formen der Expression und Spontaneität regulieren und die „Balance“ der Person gewährleisten.“²¹⁵

Lethens Darstellung beschreibt treffend die Situation der Orientierungslosigkeit im Berlin der Weimarer Republik. Die von Lethen angesprochenen Verhaltenslehren liefern Schemata, von diesen ausgehend die Menschen Elemente ihrer Lebenswelt unterscheiden können, wie Lethen es nennt, was wiederum das Entscheiden erleichtert. Gesamt erhalten die Menschen auf diesem Weg Halt um sich in der „Desorganisation“ zurechtzufinden. Die Verhaltenslehre setzt ein, um sich gegen die „Barbarei des Krieges“ abzusetzen. Lethen argumentiert, dass die vor sich her getragene Kälte eine Möglichkeit ist, sich von der „Unzivilisiertheit einer Kultur, die Krieg führen konnte“²¹⁶, abzugrenzen. Statt sich in „Beschämung“ zu ergehen, können „Attitüden der ‚Kälte‘“²¹⁷ angewendet werden, um sich selbst zu inszenieren und ein „funktionales Ich“²¹⁸ zu erwerben, das zur Distinktion eingesetzt werden kann.

„Die modernen Verhaltenslehren stellen den Versuch dar, die Effekte der sozialen Distinktion der Regie der Person zu übergeben und die Lebenskunst der Trennung und Vereinigung zur erlernbaren Technik zu machen. Dabei führen sie in zwei Paradoxe, die typisch für den Doppelcharakter der ‚Sachlichkeit‘ sind. Einerseits manifestiert sich in ihnen das Einverständnis mit dem Objektstatus des Menschen, andererseits halten sie trotzig an der Machbarkeit des Schicksals fest.“²¹⁹

Die Konsequenz dieses Paradoxes kann anhand des von Lethen herangezogenen Verkehrs veranschaulicht werden. Verkehr ist ein Aufeinandertreffen von Menschen, bei dem das Tun der oder des einen Auswirkungen auf die oder den anderen hat. Trotz der wechselseitigen potenziellen Gefährdung wird rücksichtsvolle Verkehrsteilnahme nicht

²¹³ Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7.

²¹⁴ Lethen, 2006.

²¹⁵ Lethen, 2006: S. 36.

²¹⁶ Lethen, 2006, S. 31.

²¹⁷ Lethen, 2006, S. 26.

²¹⁸ Lethen, 2006, S. 36.

²¹⁹ Lethen, 2006, S. 37.

über die „Moral“ der Teilnehmer_innen gesteuert, sondern über ein sachliches Regelwerk, das „funktionsgerechtes Verhalten“ erzwingt. Den Verkehrsteilnehmer_innen bleibt dennoch das „Gefühl der Freiheit“, obwohl sie in vorherbestimmten Bahnen agieren.²²⁰

Diese Konsequenz kann auch auf das Zusammenleben von Menschen umgelegt werden. Die „Verhaltenslehre der Kälte“ ermöglicht ein „funktionsgerechtes“ Ich, dessen Passung an der Reaktion der anderen gemessen werden kann und das mit Distanz und Kühle die Sicherheit der Emotionskontrolle behält. In der Großstadt der 20er Jahre, die der Hort der Modernisierung ist, ist diese Haltung eine Strategie, was anhand der Texte von Bertolt Brecht noch ausführlich zur Sprache kommen wird.

²²⁰ Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 45.

4 Die moderne Großstadt in Brechts Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*

Die Gedichte der Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (BFA, 11, 157–165) wurden von Bertolt Brecht in der Zeit von 1926 und 1927 verfasst. Die Zusammenstellung enthält zehn Gedichte. Dieser werden aber auch andere Gedichte zugerechnet, die von Brecht ebenfalls als für das *Lesebuch* bestimmt bezeichnet wurden²²¹, die letztlich aber nicht unter diesem Titel publiziert wurden. Die zehn Gedichte umfassende Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* wurde 1930 im zweiten Heft der *Versuche* beim Kiepenheuer Verlag gedruckt. Sie erscheint daher in derselben Publikation wie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, was thematisch nicht uninteressant ist und inhaltliche Parallelen anbietet.²²²

Ursprünglich hatte Bertolt Brecht geplant, die Gedichte im Rahmen der *Hauspostille* zu veröffentlichen, wie aus den *Notizen über Brechts Arbeit 1926*²²³ von Elisabeth Hauptmann hervorgeht.

„(Die Großstadt = das Dickicht, der Dschungel, der Kampfplatz.) Diese Gedichte will Brecht in die ‚Hauspostille‘ aufnehmen. Das Gedicht ‚8000 arme Leute ziehen vor die Stadt‘ (für den ‚Knüppel‘) ‚...müßte aber in eine andere Sammlung‘, sagt B., ‚die sich mit dem neuen Menschen befaßt‘.“²²⁴

Die Gedichte des Lesebuchs werden später nicht in die *Hauspostille* integriert. Sie werden alle in einer gesonderten Sammlung herausgegeben. Mit dem Verweis auf den „neuen Menschen“ wird aber die Zugehörigkeit des *Lesebuchs* zu einem größeren Vorhaben Brechts herausgestrichen, nämlich eine „gattungsübergreifende“ Auswahl von Werken zusammenzustellen, die sich mit dem „Einzug der Menschheit in die großen Städte“ beschäftigen.²²⁵ Dieses Ansinnen wurde in dieser Form nicht realisiert. Die Städte-Gedichte aus der Publikation der *Versuche* stehen dennoch in einem Umfeld von Werken Brechts, die eine Ausrichtung auf die „Städte“ haben. Hierzu zählen, wie bereits genannt, weitere Gedichte – entstanden 1927 – die für die Großstadt so aussagekräftige Titel tragen wie *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* (BFA, 11, 174ff) oder *Immer Wieder* (BFA, 11, 171f) oder beispielsweise mit der vielsagenden Zeile beginnen: „WARUM ESSE ICH BROT, das zu teuer ist?“ (BFA, 11, 167f). Neben diesen Gedichten kann die Prosa *Proletarische Anekdoten aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1928) sowie, wie bereits genannt, die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (UA 1930) und die Dramen *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (UA 1929) und *Im Dickicht* (UA 1923) bzw.

²²¹ Siehe BFA, 11, 166–176.

²²² Auf die inhaltlichen Zusammenhänge kann hier leider nicht eingegangen werden. Es lassen sich aber sowohl Parallelen mit der Konzeption von Stadt in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*; als auch mit der Bedeutung des Einverständnisses hinsichtlich des *Badener Lehrstücks vom Einverständnis* herstellen.

²²³ Hauptmann, Elisabeth, 1957 (1926): *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Hrsg. v. der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, S. 241–243.

²²⁴ Hauptmann, 1957, S. 242.

²²⁵ Vgl. Knopf, Jan, 1984: Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 56. Und BFA, 11, 349.

Im Dickicht der Städte (UA 1927) zu den Werken gezählt werden, die der Sammlung zu den „großen Städten“ angehören sollten.²²⁶

Die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* nimmt unter den Werken Brechts mit Großstadtbezug aber eine wichtige Stellung ein. Der sorgfältige und durchkomponierte Aufbau sowie die außerordentlich klare und eindrückliche Sprache lassen Charakteristika der Großstadt deutlich hervortreten, die sich als Motive in den anderen Werken wiederfinden. Die Gedichtsammlung dient in dieser Arbeit daher dazu, Bertolt Brechts Konzeption von Großstadt zu analysieren und sichtbar zu machen und damit einen Grundstein für die kommende Interpretation des Stücks *Im Dickicht der Städte* zu legen.

4.1 Die Entwicklung zu *Städtebewohnern* als Lernprozess großstadttypischen Verhaltens und Wissens

Mit den Gedichten zur Großstadt steht Bertolt Brecht in einer Tradition von Großstadtlyrik, die bereits bei den Naturalist_innen, französischen Symbolist_innen und vor allem bei den Expressionist_innen anzusetzen ist. Brechts Lyriksammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* stellt die Großstadt und die Auswirkungen, die diese Umgebung auf die in ihr lebenden Menschen hat, genauso kompromisslos ins Zentrum, wie es z.B. die eingangs erörterten Gedichte Georg Heyms tun. Die Art und Weise jedoch, wie die Stadt im *Lesebuch für Städtebewohner* präsentiert wird, ist völlig unterschiedlich zu der pathetischen Präsentation einer dämonischen Metropole in den Versen des expressionistischen Lyrikers. Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* ist frei von einer expressiven Darstellung oder Subjektivierung der Stadt. Was Brechts Städtegedichte vielmehr charakterisiert, ist eine auffallende Nüchternheit und Kühle, mit der die urbane Lebenswelt präsentiert wird. Walter Benjamin findet klare Worte, um die Nüchternheit in Brechts Gedichten zu beschreiben und seine Lyrik gegen frühere Großstadtgedichte abzusetzen:

„Man kann sich keinen Betrachter vorstellen, der den Reizen der Stadt, sei es dem Häusermeer, sei es dem atemraubenden Tempo ihres Verkehrs, sei es ihrer Vergnügungsindustrie fühlloser als Brecht gegenüberstünde. Diese Fühllosigkeit für den städtischen Dekor, verbunden mit einer äußersten Feinfühligkeit für die spezifischen Reaktionsweisen des Städters, unterscheidet den Brechtschen Zyklus von aller vorangegangenen Großstadtlyrik. [...]

Vom Städter abzusehen, war das Kennzeichen der bedeutenden Großstadtlyrik. [...] Brecht ist wohl der erste bedeutende Lyriker, der vom städtischen Menschen etwas zu sagen hat.“²²⁷

Benjamin streicht zwei Punkte hervor, die Bertolt Brechts Gedichtsammlung von vorhergehenden Beiträgen in der Tradition der Großstadtlyrik unterscheidet: zum einen ist es der Verzicht auf Pathos, auf realistische Großstadtschilderungen, auf mimetische oder

²²⁶ BFA, 11, 348f.

²²⁷ Benjamin, Walter, 1977: Zu dem Lesebuch für Städtebewohner. Kommentare zu Gedichten von Brecht. Literarische und ästhetische Essays. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 556f.

synästhetische Darstellungen des Großstadttypischen, auf „städtischen Dekor“ oder auf Bewertungen und Beurteilungen; zum anderen setzt Bertolt Brecht die Großstadtbewohner_innen selbst ins Zentrum seiner Gedichte, die in dieser Lyriktradition bisher ausgespart blieben.

Florian Vaßen kommt in seiner Einordnung der Gedichte Brechts zu einem ähnlichen Urteil wie Walter Benjamin²²⁸. Er stellt fest, dass im primären Fokus der Gedichte des *Lesebuchs* nicht die Großstadt an sich steht, aber auch nicht die „Situation ihrer Bewohner“, was Brecht vielmehr demonstriert, ist „ein völlig neues Verhalten gegenüber der Realität Stadt“.²²⁹ Vaßen führt seine Einschätzung wie folgt aus:

„Es geht Brecht also nicht um die Großstadt, aber auch nicht um die soziale Lage oder die politischen Ansichten der Großstadt-Menschen, es geht um ihre ‚Reaktionsweisen‘, sprich um neue Erfahrungen und damit um ein verändertes Verhalten, das sich – mit Brecht gesprochen – in *Haltungen* manifestiert.“²³⁰

Florian Vaßen spricht in dieser Darstellung zwei wesentliche Faktoren der Gedichtsammlung Brechts an: einerseits charakterisiert Brecht die Großstadt anhand von „Verhaltensweisen“ und „Haltungen“ von *Städtebewohnern* und andererseits ist dieses Verhalten „neu“ und „verändert“. Diesen beiden Argumenten möchte sich die vorliegende Analyse der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* vollends anschließen. Es soll aber darüber hinaus deutlich gemacht werden, was diese spezifische Ausrichtung der Gedichte mit Blick auf die Großstadt bedeutet.

Großstadt fordert typisches Verhalten und „Haltungen“

Wenn Vaßen davon spricht, dass in den Gedichten des *Lesebuchs* Verhaltensweisen und „Haltungen“ von *Städtebewohnern* sichtbar werden, dann bedeutet das im Umkehrschluss, dass die Großstadt eine Umgebung ist, die bei ihren Bewohner_innen ein ganz bestimmtes Verhalten provoziert. Es gibt Handlungsweisen, die der modernen Großstadt angepasst und für diese Form der Lebensumgebung typisch sind.

Brecht macht in den Gedichten des *Lesebuchs* diese großstadttypischen „Haltungen“ und Verhalten sichtbar, indem er im Text Konstruktionen der Unterweisung und Veranschaulichung einsetzt. Brecht wendet unterschiedliche lyrische Strategien an, um zu zeigen, welches Verhalten den spezifischen Lebensbedingungen der Großstadt angepasst ist.

²²⁸ Vaßen, Florian, 1997: *Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), *The Brecht Yearbook* 22. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 389–399.

²²⁹ Vaßen, 1997, S. 391.

²³⁰ Vaßen, 1997, S. 392.

(1) Brecht verwendet Anweisungen und Ratschläge eines lyrischen Ichs oder Wirs an lyrische Dus oder Ihrs, wie man sich in bestimmten Situationen in der Großstadt verhalten soll (Gedicht Nr. 1); welche „Haltung“ man zur Stadt einnehmen soll (Gedicht Nr. 7, Gedicht Nr. 3) und welche Haltung man zu sich selbst einnehmen soll (Gedicht Nr. 8). So heißt es im siebten Gedicht beispielsweise:

„Reden Sie nichts von Gefahr!// In einem Tank kommen Sie nicht durch ein Kanalgitter:// Sie müssen schon aussteigen./ Ihren Teekocher lassen Sie am besten liegen/ Sie müssen sehen, daß Sie selber durchkommen.“ (BFA, 11, 162)

(2) Weiters zeigt Brecht in seiner Gedichtsammlung die Anforderungen der Großstadt an die *Städtebewohner*, indem er diese über sich selbst reflektieren lässt. In Gedicht Nr. 4 betrachtet sich ein lyrisches Ich im Spiegel und reflektiert, ob seine Erscheinung den Erwartungen entspricht, die seitens der großstädtischen Gesellschaft an es herangetragen werden. Es spricht dabei in typischen Phrasen der Gesellschaft, die es bereits verinnerlicht hat.

„Ich gebe mir Mühe/ Frisch zu bleiben und hart, aber/ Ich werde mich nicht anstrengen; das/ Gibt Falten.“ (BFA, 11, 160)

In Gedicht Nr. 5 reflektiert ein „Dreck“ darüber, welche Strategien er umsetzt, um sich aus seiner Position zu erheben und „besser“ zu werden. Er zeigt gewünschtes großstädtisches Verhalten, indem er diese als gute Vorsätze formuliert.

(3) Eine weitere Strategie Brechts, um in der Gedichtsammlung das großstadtypische Verhalten und „Haltungen“ sichtbar zu machen, liegt darin, dass er das Verhalten Einzelner von einem vermeintlichen Kollektiv kommentieren lässt. Dies trifft auf Gedicht Nr. 2 und 6 zu. In Gedicht Nr. 2 gibt das Kollektiv noch gut gemeinte Ratschläge an das gescheiterte Du. Im 6. Gedicht verliert der Mann mit dem „Hut im Genick“, der nicht weiß, wie man sich in der Großstadt verhalten soll, die Unterstützung des Kollektivs: „(Seine Freunde haben ihn schon aufgegeben!)“; „(Ach er ist schon verloren, es steht doch nichts mehr hinter ihm!)“. (BFA, 11, 162)

(4) Das neunte Gedicht ist von etwas anderer Art als die vorhergehenden. Das neunte Gedicht trägt als einziges einen Titel. Dieser lautet: *Vier Aufforderungen an einen Mann von verschiedener Seite zu verschiedenen Zeiten* (BFA, 11, 164). Es handelt sich dabei um eine Anrede an ein lyrisches Du, dem jeweils gesagt wird, dass es bleiben kann. Das Angebot zu bleiben wird in den vier Strophen von vier unterschiedlichen Sprecher_innen geäußert. Aus dem Text wird erkennbar, dass es sich um völlig unterschiedliche soziale Kontexte handelt, aus denen heraus die Sprechenden ihr Angebot äußern.²³¹ Dieses Gedicht macht die Großstadt insofern sichtbar, als einerseits die Bedingungen erkennbar

²³¹ Die vier unterschiedlichen „Seiten“ lassen sich als bürgerlicher Haushalt; bäuerliche Stube; das Bett bei einer Arbeiterfamilie, das an einen Bettgänger vermietet wird sowie als das Lager bei einer oder einem Prostituierten identifizieren²³¹. Dem lyrischen Du wird also eine Bleibe in unterschiedlichen Umgebungen – Stadt und Land – sowie bei jeweils abnehmendem Wohlstand angeboten. Für die letzte Lagerstätte, bei der Prostituierten, müsste es bereits zahlen

werden, unter denen die Sprechenden in der Großstadt leben; und andererseits ihre „Haltungen“ ganz klar werden. Als Beispiel kann die letzte Strophe angeführt werden.

„Das ist die Kammer/ Mach schnell, oder du kannst auch dableiben/ Eine Nacht, aber kostet extra./ Ich werde dich nicht stören/ Übrigens bin ich nicht krank./ Du bist hier so gut aufgehoben wie woanders./ Du kannst also dableiben.“ (BFA, 11, 165)

(5) Das zehnte Gedicht ist von ganz anderer Gestalt. Wieder wird ein lyrisches Du von einem Ich angesprochen. Doch handelt es sich hier offensichtlich um die Großstadt selbst, die „Wie die Wirklichkeit selber“ spricht (BFA, 11, 165). Brecht macht mit diesem Gedicht, das am Schluss stehend für alle vorderen Gedichte gültig ist, klar, dass im *Lesebuch für Städtebewohner* nüchterne Beobachtungen aus der Großstadt dargestellt werden und die Gedichtsammlung gleichsam einen Blick in die urbane Wirklichkeit erlaubt.

Das Lesebuch lässt also keinen Zweifel daran, dass die spezifische Umgebung Großstadt von den *Städtebewohnern* auch ein spezifisches Verhalten verlangt. Wer in die Großstadt kommt, darf nicht davon ausgehen, dass er bereits auf die Lebensbedingungen vorbereitet ist, die ihn dort erwarten. Dies weist auf den zweiten Befund hin, den Florian Vaßen in Bezug auf Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* geäußert hat: nämlich, dass das Verhalten der *Städtebewohner* neu und verändert sei. Damit macht er klar, dass Menschen das *Städtebewohner*-Sein erst lernen müssen.

Die Entwicklung zum *Städtebewohner* als Prozess

Brecht macht in den Gedichten des *Lesebuchs* deutlich, dass es ein Prozess ist, der Großstadtbewohnende zu dem werden lässt, was sie sind. Der Eintritt in die Lebenswelt Großstadt verändert die Menschen. Sie durchlaufen eine Entwicklung, ehe sie über die Gesetzmäßigkeiten der Großstadt genug wissen, um sich dieser Lebensumgebung entsprechend verhalten zu können.

Erkennbar wird dies in Brechts Gedichten daran, dass die *Städtebewohner* aus Erfahrung handeln, leben und sprechen. Dabei sind es nicht nur ihre eigenen Erfahrungen, die sie das Verhalten in der Großstadt gelehrt haben. Sie lernen oft aus vermitteltem Wissen, aus Erfahrungen aus zweiter Hand, die ihnen von anderen gesagt wurden.

Städtebewohner setzen sich in der Gedichtsammlung als Wissende bzw. als Veränderte gegenüber jenen ab, die noch nicht im Großstadtleben geschult sind. Wie bereits gezeigt wurde, passiert diese Darstellung oft durch die Gegenüberstellung von unerfahrenen Einzelnen und einem wissenden Kollektiv. Dies zeigt sich beispielsweise in Strophe eins bis fünf von Gedicht Nummer 2:

„Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst/ Daß du das fünfte Rad bist/ Und deine Hoffnung von dir geht./ Wir aber/ Erkennen es noch nicht.“

Wir merken/ Daß du die Gespräche rascher treibst/ Du suchst ein Wort, mit dem/ Du fortgehen kannst/ Denn es liegt dir daran/ Kein Aufsehen zu machen.

Du erhebst dich mitten im Satz/ Du sagst böse, du willst gehen/ Wir sagen: bleibe! und erkennen/ Daß du das fünfte Rad bist./ Du aber setzest dich.

Also bleibst du sitzen bei uns in der Stunde/ Wo wir erkennen, daß du das fünfte Rad bist./ Du aber/ Erkennst es nicht mehr.“ (BFA, 11, 158)

Das lyrische Wir setzt hier eine Distanz zum Du. Dieses Du passt (noch) nicht in das Kollektiv des Wir. Was sie außerdem unterscheidet, ist das Mehrwissen, das das Wir dem Du gegenüber hat. So ist dem Du nicht klar, dass es in der Großstadt falsch ist, zu „bleiben“. Es hat den Zeitpunkt verpasst, wann es besser wäre zu gehen. Dadurch wird es zu einem, das zur falschen Zeit am falschen Ort verbleibt und daher deplatziert ist. Es wird zum „fünften Rad“, da es nun nicht mehr dazu passt. Sein Fehler basiert darauf, dass es ein Charakteristikum der Großstadt ignoriert, nämlich – so viel sei Kapitel 4.2.4 vorweggenommen – die beständige Bewegung und das Transitorische, das nicht erlaubt stillzustehen und zu verharren.

Die Einzelnen, die im *Lesebuch* dem wissenden Wir gegenübergestellt werden, sind isoliert, weil sie die impliziten Regeln der umgebenden Gesellschaft nicht verstehen.

4.1.1 Regeln großstadtypischen Verhaltens als kommunikatives Konstrukt

Die Worte anderer sind in Bertolt Brechts Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* besonders präsent. Wenn man die Gedichte zu Ende liest, findet man unter Gedicht 1 bis 6 jeweils einen in Klammer gesetzten Kommentar. Diese lauten: „(Das wurde mir gesagt.)“; „(Das hast du schon sagen hören.)“; „(So sprechen wir mit unseren Vätern.)“; „(So habe ich Leute sich anstrengen sehen.)“; „(Das habe ich eine Frau sagen hören.)“; „(Das habe ich schon Leute sagen hören.)“. (BFA, 11, 157–162)

Diese Nachsätze weisen das zuvor Gesagte der Lyrischen Ichs und Wirs als übermittelte Informationen aus. Was in den Gedichten präsentiert wird, sind somit nicht direkte Gespräche, sondern Dinge, die die Sprechenden selbst in der Großstadt gehört haben. Es handelt sich um weitererzählte Worte, wobei nicht klar ist, wie oft sie schon weitererzählt wurden. Hier liest man, was in Großstadt immer wieder erzählt und immer wieder gehört wird. Es handelt sich um die Worte der Allgemeinheit.

Die zuvor geschilderte Weise – die lyrischen Formen –, wie die *Städtebewohner* in großstadtypischem Verhalten und „Haltungen“ unterwiesen werden, bestätigt, dass es sich dabei um die Worte der Allgemeinheit handelt. Was die lyrischen Ichs und Wirs vorbringen, sind Gebote und Verbote, gleich einer Hausordnung; sind gesellschaftliche Leitbilder, die man phrasenhaft verinnerlichen kann; sind Vorsätze, die sich an den Erwartungen der Gesellschaft orientieren; ist die Wiedergabe kollektiv verbreiteten Wissens. All diese kommunikativen Formen sind nicht individuell. Es handelt sich um

öffentliche, zumeist standardisierte Texte. Sie entstammen einem übersubjektiven Konvolut an Worten, Texten und Informationen, die in der Großstadt zirkulieren und die man aufnehmen, verinnerlichen und weitergeben kann.

Es ist das Allgemeine, in dem sich die Großstadt verbirgt. Dort wo die Allgemeinheit spricht, verbirgt sich das Wissen, wie in der Großstadt gelebt werden kann. Das bestätigt auch Gedicht Nr. 10, in dem es heißt:

„Wenn ich mit dir rede/ Kalt und allgemein/ Mit den trockensten Wörtern/ Ohne dich anzublicken/ (Ich erkenne dich scheinbar nicht/ In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit) So rede ich doch nur/ Wie die Wirklichkeit selber/ (Die nüchterne, durch deine besondere Artung unbestechliche/ Deiner Schwierigkeit überdrüssige)/ Die du mir nicht zu erkennen scheinst.“ (BFA, 11, 165)

Die Wirklichkeit spricht allgemein und negiert die Besonderheiten einzelner Individuen.

Klaus-Detlef Müller et al. meinen, dass es das Kollektiv der *Städtebewohner* ist, das in den Gedichten spricht.²³² Diese Deutung weicht etwas von der vorliegenden ab, denn bei den Worten des lyrischen Ichs und Wirs handelt es sich nicht um die Aussagen eines fassbaren Kollektivs, sondern vielmehr um die Gesamtheit der Worte, Texte und Informationen, die die Menschen angesichts der spezifischen Wirklichkeit der Großstadt formuliert, gehört und weitererzählt haben. Es ist die überindividuelle Sprache, die den *Städtebewohnern* in den Mund gelegt wird, wenn sie sich zu großstadtypischen Menschen mit großstadtypischen „Haltungen“ entwickelt haben. Haben sie die Sprache der Stadt gelernt und das Wissen der *Städtebewohner* aufgenommen, können auch sie die impliziten Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Großstadt wiedergeben und befolgen.

Doch welche Erwartungen, welche impliziten Regeln, welche Konstruktionsprinzipien sind es, die Brecht in seiner Gedichtsammlung sichtbar macht? Das folgende Kapitel geht dieser Frage nach und legt das Bild offen, das Brecht in diesen Gedichten von der Großstadt zeichnet.

4.2 Brechts Konzeption von Großstadt in der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*

Die Konzeption von Großstadt, die Bertolt Brecht den Rezipierenden in seinen Gedichten anbietet, ist sehr vielschichtig und facettenreich. Dennoch lassen sich aus der komplexen Fülle der Attribute vier maßgebliche Elemente gruppieren. Es handelt sich dabei (1) um den Kapitalismus als Ordnungsform der urbanen Wirklichkeit sowie der *Städtebewohner*, (2) um die Qualität zwischenmenschlicher Beziehungen, die sich durch Nüchternheit und Anonymität auszeichnen, (3) um die Abkehr von der Tradition und die Trennung von Vertrautem sowie (4) um die Permanenz der Bewegung und der damit verbundene transitorische Modus der Großstadt.

²³² Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 88.

Diese vier Charakteristika sind nicht ganz voneinander zu trennen. Sie stehen miteinander in Verbindung und bedingen einander. Dennoch zeigt die Schwerpunktsetzung sehr schön, welches Konzept von Großstadt Brecht wahrgenommen und dargestellt hat. Die vier Charakteristika lassen sich zudem anhand der Strukturen im Berlin der 20er Jahre sowie an Bertolt Brechts eigenen Erfahrungen in der Metropole nachweisen.

4.2.1 „Geld müssen Sie eben haben“, Kapitalismus als Ordnungsform der Großstadt

Wie in Kapitel 3.3 ausführlich dargelegt wurde, ist der Kapitalismus im Berlin der 20er Jahre omnipräsent. Die moderne Großstadt ist vom Kapitalismus auf unterschiedlichen Ebenen durchwachsen und geprägt. Er kann als Ordnungsform verstanden werden, im Sinne einer Logik, nach der die Lebenswirklichkeit in der Großstadt gestaltet ist. Sie wird in Entscheidungssituationen reproduziert; sie regelt das Verhältnis der Menschen zueinander sowie die Funktionssysteme der Gesellschaft.

Auch in Bertolt Brechts *Lesebuch* zeigt sich der Kapitalismus als omnipräsentes Prinzip. Kapitalismus formt die Großstadt, wie sie aus dem präsentierten Inventar, den Worten der *Städtebewohner*, dem Verhältnis dieser zueinander sowie deren „Haltungen“ nachvollzogen werden kann. Im Folgenden werden Beispiele dafür angeführt, wie der Kapitalismus in der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* als dominantes System in Erscheinung tritt.

Materielle Situation bestimmt die Art zu leben

In Bertolt Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* werden Lebensbedingungen von *Städtebewohnern* mit den Materialitäten transportiert, mit denen diese geschildert werden. Ein Beispiel dafür findet sich in Gedicht Nr. 9:

„Hier ist deine Schlafstelle/ Das Bett ist noch ganz frisch/ Es lag erst ein Mann drin./ Wenn du heikel bist/ Schwenke deinen Zinnlöffel in dem Bottich da/ Dann ist er wie ein frischer/ Bleibe ruhig bei uns.“ (BFA, 11, 164)

Die Szenerie, die Brecht mit wenigen Worten erzeugt, transportiert eine spezifische Materialität, die auf die dazugehörige Lebensweise rückschließen lässt. Aus der geschilderten Wohnsituation spricht Armut. Das Bett muss mit anderen geteilt werden, um die Kosten für die Miete zu reduzieren. Brecht macht sichtbar, wie sich diese Armut in der Art zu leben manifestiert. Schlafen, essen, Hygiene werden als Provisorien geschildert. Die Menschen haben begrenzte Möglichkeiten, um ihre Situation zu gestalten.

Hier zeigt Brecht ganz offensichtlich, welche Lebensbedingungen der Kapitalismus den Verlierern dieser Wirtschafts- und Gesellschaftsform aufzwingt. Es erinnert an Karl Marx' Befund, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt, wenn Brecht in seinen Gedichten sichtbar macht, welche Art zu leben Armut provoziert.

Kapitalistische Effizienz überträgt sich auf Personen

Die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sind voll von hart arbeitenden Menschen. Diese Menschen arbeiten vor allem an sich selbst. Beispielsweise in Gedicht Nr. 4 arbeitet sich die geschilderte Person an den Idealen ab, die die Gesellschaft an sie heranträgt. Die Person formt sich selbst; laut Kommentar strengt sie sich an, um die gesellschaftlichen Erwartungen zu verkörpern. Alle Elemente ihres körperlichen Menschseins, werden großstadttypischen Idealen untergeordnet und angepasst. Dies bedeutet eine große Anstrengung und Selbstdisziplin. Auch der „Dreck“ aus Gedicht Nr. 5 zeigt Effizienz und geschäftige Tüchtigkeit, wenn er „sofort“ und konsequent an sich selbst arbeitet. Er geht nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage vor. Er erkennt, was von ihm gefordert wird, um „besser“ zu werden und bedient diese Nachfrage mit Veränderungen an sich selbst. Auch er arbeitet hart.

Dabei führt der große Aufwand der *Städtebewohner* nicht immer dazu, dass sie soziale Aufstiege erreichen. Die Großstädter_innen arbeiten auch hart um ihren Istzustand zu erhalten. Ein Beispiel dafür findet sich in Gedicht Nr. 8:

„Aber legt euch ordentlich ins Zeug/ Ihr müßt euch ganz anders zusammennehmen/ Daß man euch in der Küche duldet.“ (BFA, 11, 163f)

Schon um geduldet zu werden und das nur in einem nicht-repräsentativen Hinterraum der Gesellschaft – an einem Ort, an dem sich jene befinden, die für andere arbeiten – müssen sich die *Städtebewohner* „ordentlich ins Zeug“ legen.

Permanentes Arbeiten zeigt Brecht als „Haltung“ der Großstädter_innen zu sich selbst; als Instrument um sich selbst am Markt zu behaupten; sowie als generelle Existenzvoraussetzung. So macht Bertolt Brecht in seinem *Lesebuch* deutlich, dass das kapitalistische Prinzip in der Großstadt ein derart omnipotentes Muster ist, dass es nicht nur die Wirtschaft und die Gesellschaft ordnet, sondern dass es auch der Modus ist, nach dem die Menschen sich selbst ausrichten und formen.

Diese Erkenntnis dürfte auch Brecht selbst nicht fremd sein. Er, der in der Großstadt einen Markt erkennt, innerhalb dessen er seine Werke und auch sein Können als Theaterschaffender verkaufen kann, hat selbst gelernt, die Spielregeln des Kapitalismus geschickt anzuwenden, sodass er im Kulturbetrieb profitieren kann.²³³

Der Auftrag an die *Städtebewohner*, permanent effizient zu sein, erinnert unheilvoll an heutige Anforderungen, strategische Selbstvermarkter_innen und „Ich-AGs“ zu sein, um sich am Arbeitsmarkt bestmöglich zu verkaufen. Schon 1926/27 erkennt Brecht diese Spielart des Kapitalismus, in der Mensch-Sein bedeutet, sich als Produkt zu begreifen, das optimal am Markt positioniert werden muss und das sich anderen gegenüber als Angebot präsentieren soll.

²³³ Siehe Kapitel 3.2.

Formalisierte, berechenbare Menschlichkeit in der kapitalistischen Großstadt

In der Sekundärliteratur zu Bertolt Brechts Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* wird besonders die hervorstechende Nüchternheit und „Fühllosigkeit“ diskutiert, mit der Brecht die Härte der Großstadt auf seine *Städtebewohner* treffen lässt. Dieselbe Nüchternheit und „Fühllosigkeit“ legen auch die *Städtebewohner* selbst an den Tag. Sie zeichnet ihren Umgang miteinander aus.

Als Beispiel sei noch einmal auf das Gedicht Nr. 9 verwiesen. In der letzten Strophe bietet die oder der Prostituierte dem Du an zu bleiben. Das Du allerdings muss für das angebotene Nachtlager zahlen. Dabei handelt es sich grundsätzlich um eine freundliche Geste. Dass die oder der Prostituierte für die angebotene Bleibe Geld verlangt, ist ein Fakt, das sie oder er nicht in Frage stellt, da es nun einmal unumgänglich ist. Das Angebot wird deshalb aber nicht als weniger freundlich eingestuft. Die Einstellung, die die oder der Prostituierte zum Ausdruck bringt, kann als großstadtypische „Haltung“ identifiziert werden. Zwischenmenschliche Beziehungen werden als rechnerische, wirtschaftliche Geschäfte begriffen, ohne dass die Beziehungen deshalb weniger menschlich wären. Diese Form der Menschlichkeit folgt dem kapitalistischen Prinzip und beinhaltet Rechenhaftigkeit und Rationalität.

Ähnlich verhält es sich mit den Ratschlägen, die die lyrischen Dus und Ihrs von den *Städtebewohnern* erhalten. Diese Ratschläge und Anweisungen werden vollkommen frei von Mitgefühl vorgebracht und verlangen den Angesprochenen dabei schwer ertragbare Herausforderungen ab. Dennoch sind auch diese Ratschläge an sich ein Akt der Menschlichkeit. Sie helfen den Adressierten, sich in der Großstadt zurechtzufinden. Sie sind ein Angebot an die werdenden *Städtebewohner*, wenn auch dieses Angebot rational positiv aber emotional oft schwer ertragbar ist.

Walter Benjamin findet treffende Worte um die Widersprüchlichkeit der Menschlichkeit in Brechts Städtegedichte zu beschreiben. Mit Bezug auf Gedicht Nr. 9 sagt er:

„Beachtenswert ist die freundliche Indifferenz, die allen vier Aufforderungen eigen ist. Daß die Härte der Zumutung für diese Freundlichkeit Raum läßt, daran erkennt man, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse den Menschen von außen als ein ihm Fremdes gegenüberreten.“²³⁴

Benjamin macht deutlich, dass die *Städtebewohner* sehr wohl Menschlichkeit zeigen, dass dieser „Freundlichkeit“ aber „Härte“ und „Zumutung“ innewohnen. Bei Brecht hat diese Härte aber ihren Platz in einer Menschlichkeit, die für die Großstadt typisch ist.

Die *Städtebewohner* brauchen in der Großstadt eine Zwischenmenschlichkeit, die nicht emotional ist, sondern der kapitalistischen Gesellschaft angepasst ist. Wenn die Rechnung zwischen Menschen stimmt, ist dies eine Form von Menschlichkeit, die im Kapitalismus

²³⁴ Benjamin, Walter, 1977: Zu dem Lesebuch für Städtebewohner. Kommentare zu Gedichten von Brecht. Literarische und ästhetische Essays. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 560.

gefahrlos angeboten und konsumiert werden kann. An dieser Stelle darf ein Verweis auf Georg Simmels bereits 1903 verfasste Studie *Die Großstädter und das Geistesleben*²³⁵ nicht fehlen. Simmel, der keinen Zweifel daran lässt, dass die Großstädte „von jeher die Sitze der Geldwirtschaft“²³⁶ sind, macht deutlich, dass sie dadurch auch zu „Ort[en] des Verstandes“²³⁷ geworden sind. Diese Rationalisierung hat Auswirkungen auf die Menschlichkeit in der Großstadt, die selbst verstandesmäßig geordnet wird.

„Geldwirtschaft aber und Verstandesherrschaft stehen im tiefsten Zusammenhange. Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart.“²³⁸

Die rationale Menschlichkeit, die der „Geldwirtschaft“ angepasst ist, ist, so Simmel, sachlich, formal gerecht aber rücksichtslos, exakt, rechnerisch, quantifizierend und auf Eindeutigkeit bedacht.²³⁹ Diese verstandesmäßige Menschlichkeit weiß auch Brecht in seiner Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* in kompromissloser Deutlichkeit zu veranschaulichen. Die *Städtebewohner* sind nicht unmenschlich, sie leben nur ein Verständnis von Menschlichkeit, dem emotionale Anteilnahme und individuelles Mitleid fern sind. An dieser Stelle fühlt man sich an Helmut Lethens Verhaltenslehre erinnert. Die Verhaltenslehre ist eine „Haltung“ die Emotionalität und Erregung niederringt. Sie ist eine Form der Menschlichkeit, in der innere Regungen versachlicht werden und das „Außen“ Eingang in das Innen findet, wie Lethen es beschreibt.

„Das ‚es‘ des Unbewußten hat sich ins Außen verlagert. Die Ergründung der Steuerungselemente der Außenwelt ist die Umkehrung der Psychoanalyse. Die Straße dringt ins Haus der Psyche.“²⁴⁰

Menschen, die den Verhaltenslehren gehorchen, folgen dem Prinzip des Verkehrs. Sie verwandeln „Moral in Sachlichkeit“ und orientieren sich an „funktionsgerechte[m] Verhalten“.²⁴¹ Diese „Haltung“ ist zweckmäßig, erleichtert Entscheidungen, passt sich an Angebot und Nachfrage an und verhindert irrationales Abweichen von der Sachlichkeit. In diesem Sinne ist die *Verhaltenslehre der Kälte* wie geschaffen für die Anforderungen einer kapitalistischen, urbanen Gesellschaft.

4.2.2 „Verwisch die Spuren!“ Unverbindlichkeit und Anonymität in großstädtischen Beziehungen

Eine Formulierung aus Brechts Gedichtsammlung, die in der Sekundärliteratur immer wieder zitiert wird, ist „Verwisch die Spuren!“ (BFA, 11, 157). Dieser Aufforderung aus dem ersten Gedicht kommt wohl einerseits deshalb so viel Aufmerksamkeit zu, weil sie die

²³⁵ Simmel, Georg, 1995 (1903): *Die Großstädter und das Geistesleben*. In, Ders.: Gesamtausgabe, Nr. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 116–131.

²³⁶ Simmel, 1995, S. 118.

²³⁷ Simmel, 1995, S. 117.

²³⁸ Simmel, 1995, S. 118.

²³⁹ Vgl. Simmel, 1995, S.118f.

²⁴⁰ Lethen, Helmut 2006: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 52.

²⁴¹ Lethen, 2006, S. 45.

Menschen der heutigen Gegenwart, mit ihrem Anspruch auf größtmögliche Originalität und ihrer „Pflicht zur Selbstverwirklichung“²⁴² an ihrer verwundbarsten Stelle trifft, indem sie sie dazu gemahnt, ihre Spuren zu verwischen, anstatt sich mit ihrer Brillanz ein Denkmal zu setzen. Andererseits dürfte die Formulierung deswegen so viel diskutiert werden, weil sie in ihrer drei-wörtigen Schlichtheit, in außerordentlicher Deutlichkeit zu veranschaulichen vermag, was eine wesentliche Qualität großstadtypischer Beziehungen ist.

Kurzfristige Interaktionen als Basis der Beziehungen von *Städtebewohnern*

Im vorhergehenden Abschnitt wurde bereits die sachliche und berechnende Form der Menschlichkeit charakterisiert, die die *Städtebewohner* in Brechts *Lesebuch* leben. Diesen Befund erweiternd zeigen die Gedichte Brechts, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Großstadt zudem von Unverbindlichkeit geprägt sind und tiefergehende Elemente, wie eine gemeinsame Geschichte, ein ausführliches gegenseitiges Kennen und auch eine gemeinsam geplante Zukunft keine wünschenswerten Komponenten sind.

Die Begegnungen in der Großstadt sind, daran lässt das *Lesebuch* keinen Zweifel, für den Moment geschaffen. Sie sind brauchbar für die befristete Interaktion. Innerhalb dieses Momentes muss die Kommunikation formal gerecht, eindeutig und verlässlich sein. Darüber hinaus bedarf es aber keiner Vertiefung.

Brechts Gedichte der Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sind voll von Hinweisen, die diese zeitliche aber auch bedeutungsmäßige Reduktion menschlicher Beziehungen unterstreichen. Besonders das erste, viel diskutierte, Gedicht ist dafür eine anschauliche Quelle:

„Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof/ Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke/ Suche dir Quartier und wenn dein Kamerad anklopft:/ Öffne, o öffne die Tür nicht/ Sondern/ Verwisch die Spuren!“ (BFA, 11, 157)

Bei der Ankunft in der Stadt, am „Bahnhof“, trennen sich die Kameraden. In der Stadt angekommen, wird diese verbindende Kameradschaft gelöscht und durch Aneinander-vorbeigehen ohne Wiedererkennen ersetzt. Die gemeinsame Geschichte wird verwischt und damit der Weg freigemacht, für eine Präsenz, die nur in der Gegenwart Gültigkeit hat. Auch Vereinbarungen, verbindende Pläne und sogar längerfristige Verträge haben in der Großstadt keinen Bestand, da die Verbindungen zwischen den *Städtebewohnern* nicht so lange bestehen, dass diese eingelöst werden könnten. Auch dieser Umstand wird in den Gedichten Brechts deutlich veranschaulicht. So heißt es in Gedicht Nr. 8:

„Was eure Mutter euch sagte/ Das war unverbindlich.
Laßt euren Kontrakt in der Tasche/ Er wird hier nicht eingehalten.“ (BFA, 11, 163)

²⁴² Flecker, Jörg, 2013: Arbeit. In: Eva Flicker (Hg.), *Forschungs- und Anwendungsfelder der Soziologie*. Wien: Facultas:wuv, S. 46–61.

Die Negation der Vergangenheit geht bei den *Städtebewohnern* so weit, dass das Erlebte sich nicht einmal im Gesicht abzeichnen darf, um nicht ein Zeugnis abzugeben. Dies wird in Gedicht Nr. 4 deutlich:

„Ich werde mich nicht anstrengen; das/ Gibt Falten.“ (BFA, 11, 160)

Die langfristigen Verbindungen zwischen den Menschen und die Geschichten von Beziehungen haben in der Großstadt keinen Platz. Die Gegenwart ist momentan, spontan, anpassungsfähig und bindungslos.

Begrenzte Rollen als Basis der Begegnungen von *Städtebewohnern*

Was Bertolt Brecht in scharfer Beobachtung wahrnimmt und in seiner außerordentlich treffenden Sprache deutlich macht, ist ein typisches Charakteristikum der Großstadt, das in urbanen Theorien beschrieben wird und das Brecht in der Großstadt auch selbst erlebt hat.

Wie in Kapitel 3.4.1 dargestellt, erfährt Brecht im Berlin der 20er Jahre die zur Masse gewordenen Menschenströme. Die Menschen in der Großstadt sind verdichtet; ihre reine Quantität führt dazu, dass sie täglich weitaus mehr Kontakte mit anderen Menschen haben als Personen, die in kleineren Gemeinden wohnen. Dabei sind die vielen Begegnungen sowohl zeitlich als auch situativ begrenzt. Personen begegnen sich in der Großstadt innerhalb eines Rahmens, den die Rollen eröffnen, die sie gerade innehaben. Die ganze Person, mit ihrer Persönlichkeit, ihrem Profil sowie der Gesamtheit ihrer Rollen bleibt in der flüchtigen Interaktion ausgespart. In der Stadtsoziologie wird das beschriebene Phänomen, in Anlehnung an Georg Simmel, mit Hilfe von „Verkehrskreisen“ erklärt.²⁴³

Dieses Konzept beschreibt die Untergruppen, in die Großstädter_innen sich im Zuge ihrer Tagesabläufe begeben als „Verkehrskreise“, d.h. Kreise in denen man verkehrt. Die Stadtsoziologen Häußermann und Siebel erklären das Konzept wie folgt:

„Welchen anderen Verkehrskreisen jemand noch angehört, darüber [wissen] die beteiligten Personen nicht Bescheid. Anders als auf dem Land oder in der Kleinstadt, wo sich die verschiedenen Verkehrskreise personell viel stärker überlager[n] und es völlig normal [ist], den Inhaber des örtlichen Lädchens außerdem als Nachbarn persönlich zu kennen und gleichzeitig als engagierten Helfer bei der freiwilligen Feuerwehr zu schätzen, [bleibt] ein Großteil der städtischen Kontakte segmentär und auf einen abgegrenzten Bereich bezogen.“²⁴⁴

Es bestätigt sich also Bertolt Brechts Darstellung der Beziehungsqualität von *Städtebewohnern*. Die Beziehungen sind durch die Ausschnitthaftigkeit der Rollen begrenzt und haben oft keine tiefer gehende verbindende Grundlage. Außerdem gehört es zum Wesen von Rollen, dass diese unabhängig von Personen bestehen, was ihre Träger wiederum austauschbar macht.

²⁴³ Häußermann, Hartmut; Siebel Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 35.

²⁴⁴ Häußermann/Siebel, 2004, S. 35.

Ein weiteres Charakteristikum der modernen Großstadt, das für die, von Brecht sichtbar gemachte, Kurzfristigkeit und Unverbindlichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen spricht, ist die großstadttypische Mobilität. Vor allem in der Zeit der Verstädterung und der darauf folgenden Zwischenkriegszeit wandern nicht nur viele Menschen vom Land in die Städte; zwei Drittel der Zuwanderer_innen verlassen die urbanen Gebiete nach kurzer Zeit wieder, auch um später wieder zurückzukehren.²⁴⁵ Ebenso ist es weit verbreitet zu pendeln. Auch wöchentliches Pendeln zwischen Stadt und Land ist nicht unüblich.²⁴⁶ Angesichts dieser Wanderungsbewegungen wird von einer gesteigerten Mobilität der Stadtbewohner_innen gesprochen.²⁴⁷ Diese setzt sich auch innerhalb der Stadt fort, weil Familien, zumeist auf der Suche nach günstigeren Wohnungen oder besseren Wohnbedingungen, sehr oft umziehen und nicht lange an einem Ort bleiben. In der Großstadt kommt es daher nur selten zu dauerhaften Nachbarschaften oder lebenslangen Bekanntschaften.²⁴⁸ Schon diese typische Mobilität verhindert, dass sich Großstadtbewohner_innen über eine oberflächliche Gegenwart hinaus tiefer gehend und längerfristig binden.

Anonymität als Basis für Diskretion in den Beziehungen von Städtebewohnern

Der fehlende Tiefgang und die Anonymität, die Bertolt Brecht den Beziehungen von *Städtebewohnern* zuschreibt, verweisen auf eine weitere typische Dimension großstädtischer Gesellschaft, nämlich auf Strategien, die die Großstadtbewohner_innen entwickeln, um mit der Vielzahl an Begegnungen und Kontakten umzugehen, die sie permanent bestürmen.

Georg Simmel hat das Konzept der „Blasiertheit“ gefunden, um die Haltung zu beschreiben, die die Großstädter_innen typischerweise im Umgang miteinander einnehmen. Die „Blasiertheit“²⁴⁹ ist ein Selbstschutz, für das „Nervenleben“, das gegen die Vielzahl der Kontakte abgestumpft werden muss.²⁵⁰

„Wenn der fortwährenden äußeren Berührung mit unzähligen Menschen so viele innere Reaktionen antworten sollten, wie in der kleinen Stadt, in der man fast jeden Begegnenden kennt und zu jedem ein positives Verhältnis hat, so würde man sich innerlich völlig atomisieren und in eine ganz unausdenkbare seelische Verfassung geraten.“²⁵¹

Neben Georg Simmel hat auch der Soziologe Erving Goffman beschrieben, wie Großstädter_innen sich gegen eine Überforderung durch zu viele Begegnungen schützen. Er hat dabei die Strategie beobachtet, wie Menschen in dicht gefüllten Zonen aneinander

²⁴⁵ Vgl. Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 74.

²⁴⁶ Häußermann, Hartmut; Siebel Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 22.

²⁴⁷ Häußermann/ Siebel, 2004, S. 22.

²⁴⁸ Häußermann/ Siebel, 2004, S. 24.

²⁴⁹ Simmel, Georg, 1995 (1903): Die Großstädter und das Geistesleben. In: Ders.: Gesamtausgabe 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 121.

²⁵⁰ Simmel, 1995, S. 116.

²⁵¹ Simmel, 1995, S. 122.

vorbeigehen und sich dabei gegenseitig demonstrativ nicht wahrnehmen.²⁵² So wird eine Art des Unsichtbar-machens und Unsichtbar-werdens ermöglicht. Ein „sehen ohne gesehen zu werden“.²⁵³

Diese Strategien zur Anonymisierung des Gegenübers gründen nicht nur darin, die Nerven der Großstadtbewohner_innen zu entlasten, sie dienen auch dazu, in der Dichte umgebender Subjekte eine Art Schutzwall aufzubauen.

Wieder ist es Georg Simmel, der dieses Bedürfnis der Großstädter_innen in treffende Worte zu fassen vermag, wenn er davon spricht, dass man in der Menschenfülle sein „Recht auf Mißtrauen“²⁵⁴ verteidigen muss. Der Soziologe Richard Sennett bestätigt Simmels Befund knapp ein Jahrhundert später und erklärt die Abschottung mit dem Bedürfnis nach Diskretion. Wenn Menschen in der Großstadt so dicht zusammen leben, benötigen sie Strategien, um ihre Gefühle und ihren psychischen Zustand vor anderen zu verbergen. Man kontrolliert die Emotionen, indem man sie für die anderen, mit denen man in so engen Kontakt gerät, nicht sichtbar macht.²⁵⁵

Bertolt Brechts Blick auf die anonyme großstädtische Gesellschaft

Was die Stadtsoziologie in Empirie und Theorie erklärt hat, hat Bertolt Brecht in seiner Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* beinahe visionär vorweggenommen. Mit seiner klaren Sprache und seinen irritierend deutlichen lyrischen Bildern zeigt Brecht, welche Art von Beziehungen die großstädtische Gesellschaft prägt. Dabei bewertet Brecht die Beziehungsqualität in der Großstadt nicht. Er stellt sie nur in einer für seine Rezipient_innen womöglich erschreckenden Nüchternheit aus. So lässt Brecht auch Raum, für den Gewinn, den eine derartige Zwischenmenschlichkeit bringt. Neben der Entlastung der Nerven und dem Schutz der Privatsphäre ermöglichen die Kontakte in flüchtigen Interaktionen, dass sich die Menschen in der Großstadt ohne Altlasten begegnen können. Sie sind befreit von Vorgeschichten; vor jeder Begegnung kann „die Tafel gelöscht“ werden. Darin steckt ein Potential der Freiheit, das im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden wird.

4.2.3 „Wenn du deinen Eltern begegnest [...] Gehe an ihnen fremd vorbei,“ Traditionsabkehr und Werteppluralismus in der modernen Großstadt

Wie der vorhergehende Abschnitt deutlich machte, zeigt Bertolt Brecht die Kurzfristigkeit, Unverbindlichkeit und Anonymität großstadtypischer Beziehungen in ihrer isolierenden aber auch in ihrer befreienden Qualität. Bertolt Brecht thematisiert in seinen Gedichten aber nicht nur die großstadtypische Zwischenmenschlichkeit auf einer öffentlichen Ebene.

²⁵² Goffman, Erving, 2011: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Mit einem Vorwort von Ralf Dahrendorf. München, Zürich: Piper.

²⁵³ Krause, Joachim, 2001: *Ephemer*. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band II. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 245.

²⁵⁴ Simmel, 1995, S. 123.

²⁵⁵ Sennett, Richard, 2008: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, S. 267.

Er dringt ein in die persönliche Sphäre der *Städtebewohner* und stellt auch hier die großstadttypische Beziehungsform dar.

Unmöglichkeit der Privatsphäre für Städtebewohner

Brecht lässt keinen Zweifel daran, dass in der Großstadt so etwas wie eine familiäre und persönliche Sphäre nicht geduldet ist. Er weist seine *Städtebewohner* an, sich ihrer Privatheit zu entledigen, da sie sie in der von Öffentlichkeit durchströmten Urbanität nicht brauchen können.

Privatheit ist für einen Menschen eine „persönliche Sphäre des Individuums“, die „für andere unzugänglich ist“; genauso wie „die Intimsphäre, die eine Person mit einer anderen teilt (höchstpersönliche Beziehungen, Freundschaft, Liebe)“.²⁵⁶ Außerdem handelt es sich bei privaten Dingen um das, was „geheim, verborgen oder unsichtbar“ und „vor äußerem Zugriff oder Kontrolle geschützt“ ist, das „vom Außen abgegrenzte Innere“.²⁵⁷ Sie statten eine Person mit einem Rückzugsraum aus, in dem sie sich sicher und geborgen fühlen kann, weil sie sich in einer vertrauten Sphäre bewegt, die sie selbst gestaltet und umfassend kennt.

Brecht zeigt, dass in der Großstadt derartige Sicherheit gebende Behelfe nicht erhalten werden können. Die Privatheit wird der Öffentlichkeit eingegliedert. Auf vertraute Elemente darf man sich nicht verlassen, sie sind nicht von Bestand. Um diesbezüglich vorzubeugen, gilt es, sich bei Eintritt in die Großstadt von Freunden zu trennen, an den Eltern fremd vorbei zu gehen, den Vater auszulöschen. In seiner Gedichtsammlung fordert Brecht den notwendigen Abschied von allem, was vertraut ist, kompromisslos ein.

Trennung von den Eltern als Lösung von Traditionen und als Voraussetzung für Modernisierung

Am deutlichsten wird die schonungslose Forderung nach der Trennung von Vertrautem daran, wie die *Städtebewohner* mit ihren Eltern verfahren. So heißt es in der zweiten Strophe des ersten Gedichtes:

„Wenn du deinen Eltern begegnest in der Stadt Hamburg oder sonstwo/ Gehe an ihnen fremd vorbei, biege um die Ecke, erkenne sie nicht/ Zieh den Hut ins Gesicht, den sie dir schenkten/ Zeige, o zeige dein Gesicht nicht/ Sondern/ Verwisch die Spuren!“ (BFA, 11, 157)

Wieder wird jede gemeinsame Geschichte, jede Verbindung, die über den Moment hinausgeht, nivelliert. Die Eltern werden aus der Position engster Verwandter und intimer persönlicher Vertrauter verdrängt und eingereiht in die Vielzahl derer, die als Masse in der Großstadt unerkannt vorbeiströmen.

Noch weiter geht das Gedicht Nr. 3. Dieses Gedicht ist eine Rede an die Väter. Dies macht der in Klammer gesetzte Kommentar am Ende des lyrischen Textes klar: „(So sprechen wir

²⁵⁶ Burkart, Günther, 2002: Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie. Soziale Welt, 2002, 53, 4, S. 402.

²⁵⁷ Hahn, Kornelia; Koppetsch, Cornelia, 2011: Zur Soziologie des Privaten. Einleitung. In: Dies. (Hg.), Soziologie des Privaten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11.

mit unseren Vätern.)“ (BFA, 11, 159). Der Vater soll „verschwinden wie der Rauch im Himmel“ er darf „nicht gewesen sein“, denn den Vater „wollen wir nicht mehr“ (BFA, 11, 159). Mit harten Worten machen die *Städtebewohner* klar, dass die Bindung an die Eltern in der Großstadt unerwünscht ist.

Klaus-Detlef Müller et al. schreiben die notwendige Lösung von den Eltern den „zerstörerischen Lebensbedingungen der Großstadt“ zu. Diese mache sie zum „Schauplatz eines erbarmungslosen Vernichtungskampfes zwischen den Generationen“.²⁵⁸ Dieser Interpretation kann man entgegen halten, dass sich die Generationen nicht gegenseitig vernichten, sondern dass nur die Verbindung, die zwischen ihnen besteht, aufgehoben wird. Die Eltern werden nicht geopfert, weil unter existenzbedrohenden urbanen Bedingungen nur ein Teil der Familie überleben kann; die Halt gebende Verwandtschaft wird aufgelöst, weil diese unter den Bedingungen der Großstadt zu einer Belastung wird. Tatsächlich geht es darum, die Vergangenheit abzulegen, die sich im Zuge der Sozialisation in den *Städtebewohnern* eingepägt hat. Diese Vorprägung gilt es zu vernichten, wie auch Florian Vaßen feststellt:

„Mit der Leugnung und Verleugnung des Vaters – ‚Du darfst nicht gewesen sein‘ – werden Traditionen und Bindungen besonders radikal negiert. Vom Eigentum, der Ehe und dem Zuhause muß man sich trennen, Meinungen werden vergessen und Haltung muß nicht bewahrt werden;“²⁵⁹

Traditionen und Bindungen sind es, die die Eltern, speziell der Vater, in der Gedichtsammlung repräsentieren. Sie sind für das Leben in der Großstadt nicht geeignet. In Brechts Gedicht Nr. 3 heißt es weiter:

„Die Städte dürfen sich ändern/ Aber du darfst dich nicht ändern.“ (BFA, 11, 159)

Aus dieser Zeile wird nachvollziehbar, was das Problem an den Vätern ist: Sie ändern sich nicht. Die Eltern gehören dem Alten, dem Althergebrachten und dem Überlieferten an. Sie repräsentieren Traditionen, Moralvorstellungen, kanonisierte Werte und Normen – alles Dinge, die eine Gemeinschaft in einem starren sozialen Schema halten und die auf sozialer Kontrolle basieren.

Traditionsgeleitetes Handeln und vorgefertigte sozial zementierte Werte und Lebenseinstellungen sind für die Großstadt nicht brauchbar, weil sie verhindern, dass man sich dem Neuen anschließen kann. Das Negieren der Eltern bedeutet neben dem Verlust des Privaten also auch ein Bekenntnis zur Modernisierung.

Helmut Lethen hat den Zusammenhang zwischen Traditionsabkehr und Modernisierung in Bertolt Brechts Gedichtsammlung analysiert. Er stellt fest, dass die „radikale Trennung von den Eltern“ ein „Initiationsritus der Städtebewohner“ ist und damit Teil der

²⁵⁸ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 86.

²⁵⁹ Vaßen, Florian, 1997: Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), *The Brecht Yearbook* 22. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 394.

Entwicklung, die großstadtfähige Menschen durchlaufen müssen.²⁶⁰ Er verwendet wieder die Metapher der Kälte, um den Zusammenhang zwischen der großstädtischen Isolation und der Modernisierung zu beschreiben. Kälte ist der „Verlust symbiotischer Wärme“, die „Loslösung von primären Gruppen“, der „Verlust religiöser Gewissheiten“, die Trennung „von Konventionen des Denkens und Begrenzungen des Handlungsraums“, die sich in der modernen Großstadt als Teil eines Prozesses finden, der „von den warmen Gefilden eines Ursprungs in einer ‚Gemeinschaft‘ zu den Gletschern der ‚Gesellschaft‘ führt.“²⁶¹ „Kälte ist“, so Lethen weiter, „der sinnfällige Ausdruck von Trennung [im Original fett]“²⁶² und führt weg von wärmenden zu kalten sozialen Umgebungen. Doch Lethen betont, dass das „Erkalten“ durchaus auch Vorteile bringt: die Trennung von den Eltern verhilft zur notwendigen Mobilität um mit der Modernisierung Schritt zu halten; Trennung von vertrauter Gemeinschaft ist Voraussetzung für „zivilisatorische Umwälzung“ der Gesellschaft; „Trennung ist ein Merkmal analytischen Vermögens des Verstandes“; „die Trennung vom Ballast kulturellen Erbes gilt als Voraussetzung, Innovationen der Künste in Angriff zu nehmen“.²⁶³

Trennung von Vertrautem als Befreiung des Individuums

In seiner prägnanten Aufzählung zeigt Lethen, dass den *Städtebewohnern* mit der so grausam scheinenden Verleugnung und Auslöschung des Vaters tatsächlich die nötigen Voraussetzungen gegeben werden, um mit den Anforderungen der Moderne schritthalten zu können.

Mit Blick auf das moderne Berlin schreibt Ulrike Zitzlsperger, dass der Verlust von „Halt gewährenden Konzeptionen“ „der Preis für die in Berlin gebotene, alles absorbierende und widersprüchliche Vielfalt sozialen Lebens“ ist und schließt sich damit der einschätzung Lethens an.²⁶⁴ Diese Vielfalt der Großstadt erlebt auch Bertolt Brecht in eigener Erfahrung. Wie in Kapitel 3.1 beschrieben, begegnet ihm in der Berlin einer Fülle an Ideen, Konzepten, künstlerischen Positionen und kreativen Talenten, wie er sie zu dieser Zeit an keinem anderen Ort finden könnte. Er erlebt den kulturellen Pluralismus und die Freiheit, die aus der ständigen Möglichkeit erwächst, Grenzen zu negieren, Regeln auszusetzen und Konventionen infrage zu stellen. Die Großstadt befreit die Menschen aus sozialer Kontrolle und eröffnet einen „Raum für akzeptierte Differenzen“.²⁶⁵

²⁶⁰ Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 179.

²⁶¹ Lethen, 2002, S. 85f.

²⁶² Lethen, 2002, S. 86.

²⁶³ Lethen, 2002, S. 89.

²⁶⁴ Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 36.

²⁶⁵ Häußermann, Hartmut; Siebel Walter, 2004: Stadtsoziologie. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus, S. 36, 41.

Auch Georg Simmel hat dies bereits 1903 wahrgenommen und festgestellt:

„Sie [die Großstadt Anm.] gewährt nämlich dem Individuum eine Art und ein Maß persönlicher Freiheit, zu denen es in anderen Verhältnissen gar keine Analogie giebt“.²⁶⁶

Doch Brecht nimmt, das beweisen die Städtegedichte, eine Ambivalenz der gesteigerten Vielfalt war. Er erkennt, dass die Freiheit der Moderne einen Preis hat. Einerseits zeigt er, deutlich wie wohl kein anderer, dass der Verzicht auf Privatheit, Vertrautheit, Geborgenheit und Sicherheit in Kauf genommen werden muss, um modern zu sein und andererseits macht er auf ein Paradox aufmerksam: das Individuum, das in der Großstadt eine unvergleichliche Freiheit erfährt, ist gleichzeitig gezwungen, seine Bedeutung und seine Präsenz auf ein Minimum zu reduzieren. Um sich selbst ohne Einschränkungen ausschöpfen zu können, um sich aus Konventionen zu emanzipieren und um die Möglichkeit zu haben, sich selbst jeden Tag neu erfinden zu können, muss sich das Individuum flüchtig machen, seine Spuren verwischen und sich seiner Geschichte – Vergangenheit wie Zukunft – berauben.

4.2.4 „Wir wissen nicht, was kommt,“ Das Transitorische als Existenzform der modernen Stadt im Lesebuch²⁶⁷

Betrachtet man die bisher beschriebenen drei Charakteristika der Großstadt in Brechts Gedichtsammlung, fällt auf, dass der Faktor Zeit hier eine besondere Bedeutung hat. Großstadttypische soziale Begegnungen sind flüchtig, von Verbindlichkeiten und Bindungen befreit; es zählt der Moment, frei nach dem Prinzip: Zeit ist Geld. Fasst man dieses Verständnis von Zeit zusammen, stößt man auf ein weiteres Charakteristikum Brechtscher Großstadtdarstellung, das der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* entnommen werden kann: das Transitorische. Die Großstadt ist in beständiger Bewegung, ihre Form ist der permanente Wechsel, sie unterliegt der ständigen Veränderung.

In den Gedichten des Lesebuchs macht Brecht diese Unbeständigkeit der Großstadt deutlich. Nur der Moment besteht; alles, was über eine augenblickliche Existenz hinausgeht, wird nivelliert.

Auch was gesprochen wird, gilt nur im Akt des Sprechens, danach ist es dem Vergessen ausgeliefert, wie in Gedicht Nummer 7 deutlich wird:

„Wenn Sie noch etwas sagen wollen, dann/ Sagen Sie es mir, ich vergesse es.“ (BFA, 11, 163)

Die Zukunft ist nicht antizipierbar. „Kontrakte“ haben keine Grundlage und werden daher nicht eingehalten, von der Mutter überliefertes Wissen ist unverbindlich, da ihm die Basis

²⁶⁶ Simmel, Georg, 1995 (1903): *Die Großstädter und das Geistesleben*. In: Ders.: Gesamtausgabe 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 123f.

²⁶⁷ Die Formulierung ist angelehnt an: Scherpe, Klaus R, 1989: *Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne*. In: Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta, S 144.

der Vergangenheit entzogen und die Zukunft versagt wird. Der Mann der Pläne für die Zukunft hat, ist „verloren“, wie der in Gedicht Nr. 6 auftretende Mann mit dem „Hut im Genick“:

„Er will allerdings noch ein Haus bauen/ Er will allerdings noch alles beschlafen/ Er will allerdings nicht zu schnell urteilen/ (Ach er ist schon verloren, es steht doch nichts mehr hinter ihm!)“ (BFA, 11, 162)

Schon während er die Pläne schmiedet, wird der Mann mit dem aufrechten Blick für verloren erklärt. Er versteht nicht, dass er sich für ein Morgen nichts vornehmen darf, da in der Gegenwart in der er lebt, keine Zukunft verwurzelt sein kann. Das Heute ist so veränderlich, dass das Morgen keine stabile Grundlage hat, um darauf aufzubauen. Die *Städtebewohner* erleben in der Großstadt ein permanentes Aneinanderreihen von Momenten, die jeweils ganz neue Voraussetzungen schaffen können. So ist den *Städtebewohnern* bewusst: „Wir wissen nicht, was kommt“ (BFA, 11, 159).

Selbst das Material, aus dem die Städte gebaut sind, ist in Brechts *Lesebuch* nicht von Bestand. Die Städte ändern sich, denn den „Steinen“ kann man „zureden“ (BFA, 11, 159). Die Stadt von morgen ist gebaut aus Mörtel, der an sich nur Bindemittel ist. Er besteht aus den Versprechungen derer, die dereinst noch „Dreck“ waren, wie es in Gedicht Nr. 5 heißt.

„Ich bin ein Dreck; aber es müssen/ Alle Dinge mir zum besten dienen, ich/ Komme herauf, ich bin/ Unvermeidlich, das Geschlecht von morgen/ Bald schon kein Dreck mehr, sondern/ Der harte Mörtel, aus dem/ Die Städte gebaut sind.“ (BFA, 11, 162)

Dieser harte Mörtel aber ist nur ein Versprechen. Er richtet sich an ein Morgen, von dem niemand sagen kann, ob es tatsächlich so eintritt.

Beschleunigung und Diskontinuität als Antagonisten der Chronologie

Das Transitorische, das Brecht als kompromisslosen Modus des Lebens der *Städtebewohner* sichtbar macht, ist auch in der wissenschaftlichen Literatur ein diskutiertes Charakteristikum der modernen Großstadt. Klaus R. Scherpe erklärt den Übergang zur Grundgestalt der modernen Großstadt schlechthin. „Die moderne Stadt existiert überhaupt nur noch im Umbau, das Transitorische wird zu ihrer Existenzform.“²⁶⁸

Was für die moderne Großstadt gilt, trifft auf das Berlin der 20er Jahre in besonderer Weise zu. Brecht erfährt die Schnelllebigkeit des Urbanen aus seiner eigenen Erfahrung. „Berlin ist Betrieb“ stellen schon Brechts Zeitgenoss_innen fest, wenn sie von ihrer Stadt sprechen.²⁶⁹ Sie reflektieren dabei das spezielle „Berliner Tempo“, das das Leben in der Metropole durch elektrische Verkehrs- und Kommunikationsmittel sowie die gesteigerte

²⁶⁸ Scherpe, Klaus R., 1989: Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne. In: Götz Grossklau und Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta, S. 144.

²⁶⁹ Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: *Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame*. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 23.

Produktion und Konsumation wahrnehmbar beschleunigt.²⁷⁰ Die zeitgleich in und aus den Arbeitsstätten und Büros strömenden Arbeiter_innen und Angestellten verwandeln die Straßen Berlins in ständig bewegte Bahnen. Die Versorgung der Stadt mit elektrischem Licht hebt im öffentlichen Raum zudem die Grenze zwischen Tag und Nacht auf. Wie auch Bertolt Brecht nutzen die Berliner_innen die Angebote der durchlebten Nacht. Dadurch wird Berlin tatsächlich die Stadt, die niemals schläft.

In der Literatur wird die Erfahrung einer transitorischen, sinnlich überfordernden Umwelt mit dem Verlust der Fähigkeit, Zeit als kontinuierliche Gerade zu begreifen, in Zusammenhang gebracht.²⁷¹ Zeit ist für Menschen, die in der Großstadt leben nicht chronologisch sondern diskontinuierlich. Phasenweise läuft sie exakt und stringent ab, wie in der Bürokratie oder der, durch Arbeitsabläufe und Stechuhren standardisierten, kapitalistischen Wirtschaftswelt. Gleichzeitig wird aber auch jede zeitliche Routine, inklusive der Scheidung von Tag und Nacht, aufgehoben und die Zeit phasenweise beschleunigt oder gebremst. Was die Zeit in der Großstadt jedenfalls nicht ist, ist eine unverrückbare Konstante, an der Vergangenheit und Zukunft nacheinander aufgefädelt werden können. Die diskontinuierliche und anachronistische Form großstädtischer Zeitwahrnehmung führt dazu, dass das Leben als ephemere und momenthaft begriffen wird. Es dominiert der flüchtige Eindruck vor der dauernden Erzählung. So ist es sehr treffend, dass Siegfried Kracauer eine seiner Berlin-Schilderungen mit dem vielsagenden Titel versieht: *Straße ohne Erinnerung*.²⁷²

Permanent gewordener Wechsel als Unsicherheitsfaktor großstädtischer Lebenssituation

Die Begrenzung der Zeit auf den Moment, wird in Bertolt Brechts Gedichtsammlung sehr deutlich. Er verarbeitet mit diesem Konzept urbaner Zeitlichkeit aber auch ein weiteres Charakteristikum der Großstadt, speziell des Berlins der 20er Jahre, nämlich die Unbeständigkeit der Lebenssituation.

In Berlin kann man sich auf die Beständigkeit der Lebensbedingungen nicht verlassen. Dies wird bereits an der politischen Situation spürbar. Die große Umwälzung des politischen Systems, die der Wechsel von der Monarchie zur Republik gebracht hat, mündete, wie in Kapitel 3.3.2 dargestellt, in keine stabile politische Phase.

Neben der politischen Lage, versetzt aber auch die Unbeständigkeit der ökonomischen Situation die Menschen in der Stadt in Unsicherheit. Viele Menschen kommen in die

²⁷⁰ Becker, Sabina, 1993: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert: Röhrig, S. 38.

²⁷¹ Klaus R. Scherpe beschreibt, dass die Großstadt angesichts der „Vekehrs-, Waren- und Informationsströme“ als „Überlastung“ wahrgenommen wird. Die daraus erwachsende „Überforderung“ belastet den „Orientierungssinn“ und „das Vermögen sich zu erinnern und vor auszudenken“. (vgl.: Scherpe, Klaus R., 1989: Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne. In: Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert (Hg.), Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart: Cotta, S. 144.) Auch Manfred Smuda, der sich ausführlich der Wahrnehmung in der Großstadt gewidmet hat, stellt fest, dass die Beschleunigung und die „hervorgerufenen transitorischen, schnell sich verändernden optischen Sensationen“ den Großstädter_innen die Möglichkeit nehmen, sich „an den Gegenständen festzumachen“ und das transitorische dadurch auch auf sie selbst und ihre Position in der Zeit übertragen wird. (Smuda, Manfred, 1992: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.), Die Großstadt als „Text“. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 134.)

²⁷² Kracauer, Siegfried, 2003 (1932): Straße ohne Erinnerung. In: Ders., Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal, S. 15–18.

Großstadt, ohne zu wissen, was auf sie zukommt. Es ist nicht gewiss, dass sich ihr Wunsch, Arbeit zu finden und in eine finanziell sichere Lage zu geraten, bewahrheitet. Auch ist nicht sicher, ob man eine einmal erhaltene Arbeitsstelle behalten kann.

Doch nicht nur auf der politischen und wirtschaftlichen Ebene lässt das Leben in der Großstadt Stabilität und Beständigkeit vermissen. Die beschriebene gesteigerte Mobilität führt dazu, dass wenig Kontinuität in das Leben der Großstädter_innen einzieht.

Die Menschen in der Großstadt leben im permanenten Bewusstsein dafür, dass alles was im Moment noch ist, bald schon verändert oder verloren sein kann. Sie erfahren ihre Umwelt als so unstet, dass es keinen Sinn macht, auf eine Zukunft zu hoffen oder auf Vergangenes zu bauen.

Im Berlin der 20er Jahre ist dieses Bewusstsein des drohenden Verlustes noch stärker ausgeprägt, als in anderen Städten. So heißt es über Berlin: „das Prekäre seiner Entstehung und seiner Existenz sah man ihm an.“²⁷³ Besonders die Künstler_innen begreifen und verarbeiten diese immanente Gefahr. Ihre Werke sind voll vom „Wissen um ihre Gefährdetheit“.²⁷⁴ Ulrike Zitzlsperger regt an, dass sich gerade das Bewusstsein für die Vergänglichkeit auch belebend auf die Menschen in der Großstadt auswirkt. „Die Vitalität städtischen Lebens profitiert davon, daß sie am Rande des denkbaren Abgrundes ausgelebt wird.“²⁷⁵

An dieser Stelle zeigt sich wieder einmal die typische Ambivalenz, die den Elementen der Großstadt inhärent ist. Auch die Unbeständigkeit, Flüchtigkeit und das Transitorische des großstädtischen Lebens zeigen sowohl negative als auch positive Tendenzen.

Brecht vermag es zum wiederholten Mal, den unterschiedlichen Tendenzen des Urbanen gerecht zu werden, indem er das Transitorische der Großstadt in seiner Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* zwar kompromisslos sichtbar macht, dieses Charakteristikum der Stadt aber nicht wertet.

4.3 (An?)Erkennen der Großstadt

Im Anschluss an den Überblick über die wesentlichen Charakteristika der Großstadt, die Bertolt Brecht in seiner Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sichtbar macht, wird die Frage gestellt, wie verbindlich die Anweisungen und Ratschläge an die *Städtebewohner* sind, die in den Gedichten so scharf und kompromisslos geäußert werden. In der Sekundärliteratur finden sich unterschiedliche Positionen dazu, wie verbindlich die Anweisungen des *Lesebuchs* sind.

²⁷³ Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag, S. 50.

²⁷⁴ Metzger/Brandstätter, 2006, S. 47.

²⁷⁵ Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 34.

4.3.1 Das Lesebuch als Lehrbuch?

In der Diskussion zu Brechts Gedichtsammlung wird oft die Meinung vertreten, dass das *Lesebuch* ein Lehrbuch für *Städtebewohner* ist.

Hemut Lethen sieht in den Anweisungen und Kommentaren des *Lesebuchs* „äußere Stimmen“, auf die Menschen „angewiesen“ sind, die „ohne Kompass“ die Großstadt „passieren“ müssen.²⁷⁶

Klaus-Detlef Müller et al. nennen das *Lesebuch* eine „Fibel, ein Lehr- und Lernbuch“ das der elementaren Unterweisung der *Städtebewohner* diene.²⁷⁷ Es unterweist die Großstädter_innen, indem es „Exemplare und Anweisungen für das Leben in der Stadt“ gibt und dabei eine „Schule des Überlebens“, frei von Moralisierung anbietet.²⁷⁸ Brecht stelle in seiner Gedichtsammlung „ohne provozierende Anklage“ und „ohne Selbstmitleid“ fest, worauf sich der *Städtebewohner* „einzustellen“ hat, „wenn er sich nicht aufgibt.“²⁷⁹

Auch Jan Knopf bezeichnet die Gedichtsammlung als „Selbstaufforderung und somit Selbstreflexion“ darüber, „wie man sich in den großen Städten verhalten soll, ja muß, wenn man in ihnen überleben will“.²⁸⁰ Florian Vaßen attestiert der Gedichtsammlung ebenfalls die Wirkung einer Lebensanleitung, wenn er sie als „Lernmittel für Anfänger“ wenn auch „ohne moralische Belehrung“ einordnet.²⁸¹

Auch eine Formulierung aus dem Text selbst, die dem 8. Gedicht entnommen ist, legt nahe, dass das *Lesebuch* als Fibel – die auch *ABC-Buch* genannt wird – und damit als Lehrbuch einzuordnen ist:

„Ihr müsst das ABC noch lernen./ Das ABC heißt./ Man wird mit euch fertig werden.“
(BFA, 11, 164)

Die vorliegende Analyse der Gedichte schließt sich der Meinung an, dass die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* etwas veranschaulicht. Mit der Gegenüberstellung von wissenden und nicht-wissenden Menschen in der Großstadt, lehrt Brecht, dass es eine gesellschaftliche Erwartung in der Großstadt gibt, wie man sich hier zu verhalten hat. Er zeigt, dass sich nicht jede und jeder, so wie sie oder er vor einem Leben in der Großstadt ist, in der großstädtischen Lebensumgebung einfügen und sich in ihr behaupten kann; dies deshalb, weil die umgebende Gesellschaft ein Verhalten und „Haltungen“ erwartet, die impliziten urbanen Regeln folgen. Doch mit der Darstellung, dass es diese Erwartung gibt und auf welchen Charakteristika sie beruht endet, nach Meinung der Autorin, die Lehre aus dem *Lesebuch*. Brecht lässt in seinen Gedichten offen, wie die *Städtebewohner* mit den Erwartungen umgehen und ob sie sich ihnen unterordnen sollen.

²⁷⁶ Lethen, Helmut 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 171.

²⁷⁷ Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck, S. 82.

²⁷⁸ Müller, 1985, S. 83.

²⁷⁹ Müller, 1985, S. 83.

²⁸⁰ Knopf, Jan, 1984: Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 57.

²⁸¹ Vaßen, Florian, 1997: Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), The Brecht Yearbook 22. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 398.

4.3.2 Vom passiven zum agierenden *Städtebewohner*, hin zum verändernden Kollektiv

Auch bezüglich der Frage, ob die *Städtebewohner* die Lehren des *Lesebuchs* umsetzen müssen, um in der Großstadt zu überleben oder ob sie sich über die Anweisungen hinwegsetzen können, ohne tatsächlich verloren zu sein, gibt es unterschiedliche Positionen in der wissenschaftlichen Diskussion.

Klaus-Detlef Müller et al. vertreten beispielsweise die Meinung, dass *Städtebewohner* keine Möglichkeit haben, sich den „Anpassungszwängen“,²⁸² die sie seitens der Großstadt verspüren, zu entziehen, wenn sie hier überleben wollen:

„Wer nicht fähig ist, sich anzupassen, wer die Zeichen der Wirklichkeit nicht zu deuten versteht, ist verloren. [...] der Städtebewohner kann es sich nicht mehr leisten, Individuum sein zu wollen.“²⁸³

Die Autoren ziehen einen sehr eindeutigen Schluss aus den Gedichten des *Lesebuchs*. „Der Preis“, so konstatieren die Autoren, „des wirklichkeitsgerechten Verhaltens ist also die Selbstaufgabe.“²⁸⁴ Während der Bedeutungsverlust des Individuums ein Topos ist, der in der Literatur zu Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* immer wieder anzutreffen ist, ist die Konsequenz, die Klaus-Detlef Müller et al. aus dieser Feststellung ableiten, eine sehr spezifische. Die *Städtebewohner* sind ihrer Ansicht nach gezwungen, sich den Bedingungen, die die Großstadt an sie heranträgt, zu beugen. *Städtebewohner* werden damit zu bloßen Reagierenden, die den Einflüssen der Außenwelt widerstandslos ausgeliefert sind. Diese ausschließlich passive Einordnung der *Städtebewohner* findet sich bereits in früherer Literatur zu Bertolt Brechts Gedichtsammlung.²⁸⁵ Die folgenden Interpretationen weichen aber von dieser Position zunehmend ab.

Florian Vaßen thematisiert in seiner Interpretation der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* ebenfalls den Bedeutungsverlust des Individuums; im Gegensatz zu Klaus-Detlef Müller et al. zieht er aber andere Schlüsse daraus. Vaßen spricht davon, dass die *Städtebewohner* die „kleinste Größe“ einnehmen müssen, um sich mit der Großstadt als Lebensumgebung zu arrangieren.

„Um mit der harten Wirklichkeit der Großstadt ein-verstanden sein zu können, gilt es gleichermaßen die kleinste Größe zu erreichen, und das heißt, alle Spuren zu verwischen in bezug auf frühere Beziehungen und Herkunft, auf leibliche und sprachliche Präsenz und sogar über den Tod hinaus; es gilt zu erkennen und zu akzeptieren, daß man überflüssig ist, eben das „fünfte Rad“ in einer Welt, die „voll“ ist.“²⁸⁶

Städtebewohner müssen lernen, ihre Bedeutung, ihre Individualität, sogar ihre wahrnehmbare Anwesenheit, soweit zu reduzieren, dass sie sich widerstandslos in die

²⁸² Müller, Klaus-Detlef, 1985 (Hg.): Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. München: C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, S. 88.

²⁸³ Müller, 1985, S. 84.

²⁸⁴ Müller, 1985, S. 84.

²⁸⁵ Beispielsweise bei Klaus Schuhmann vgl. Schuhmann, Klaus, 1971: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. München: dtv.

²⁸⁶ Vaßen, Florian, 1997: Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), *The Brecht Yearbook* 22. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 394.

Umgebung einfügen können ohne daraus hervor zu ragen. Mit Bezug auf Brecht spricht Vaßen aber davon, dass die *Städtebewohner* mit der Großstadt als Lebensumgebung „einverstanden“ sein müssen, um darin wohnen zu können. Damit meint Vaßen aber ausdrücklich keine „blinde Anpassung“, sondern das „Einverständnis“ mit der Großstadt, das für ihn das „Verständnis der Realität“ sowie das „Einfühlen in den Prozess der Wirklichkeit“ bedeutet.²⁸⁷

Mit dieser Interpretation der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* geht Vaßen in eine Richtung, die in der Sekundärliteratur auch von anderen Autor_innen vertreten wird und der sich auch die vorliegende Arbeit anschließen möchte. Er macht deutlich, dass es Brecht mit seinem *Lesebuch* darum geht, den *Städtebewohnern* die Möglichkeit zu geben, ihre Wirklichkeit zu erkennen.

Erst wenn die *Städtebewohner* mit der Großstadt einverstanden sind, so Vaßen, ist die Voraussetzung für Veränderung gegeben. Dies wiederum bedarf der Veränderung der *Städtebewohner* selbst – sie müssen lernen, die kleinste Größe anzunehmen.²⁸⁸

Jan Knopf weist den Gedichten des *Lesebuchs* eine ähnliche Funktion zu, wie Florian Vaßen.

Knopf ortet in den Gedichten und in der Art, wie die lyrischen Subjekte zu Wort kommen, „höchste Bewusstheit und Reflexion“ für ihre Situation. Die *Städtebewohner* sehen ihre Situation „ohne Schleier“, „ohne Beschönigungen“. In der Fähigkeit zur bewussten Reflexion ortet Knopf – ganz im Widerspruch zu Klaus-Detlef Müller et al. – die „Möglichkeit zur Kritik und zum kritischen Widerstand“.²⁸⁹ In der weiteren Ausführung Knopfs wird der Unterschied in den Interpretationen noch deutlicher:

„Von einem einfachen Mechanismus, der die Menschen bloß als Reflexe sieht, kann nicht die Rede sein; der subjektive Faktor bleibt nicht ausgespart, die Reflexion, das Bewußtsein bleiben gewahrt.“²⁹⁰

Auch Helmut Lethen gesteht den *Städtebewohnern* durchaus Möglichkeit zu, zu agieren, wenn er diese auch mit einer bestimmten Prämisse verknüpft. In einer Art Fazit zu den Gedichten formuliert Lethen:

„Das ‚Ich‘ beginnt sich in ein ‚Man‘ aufzulösen, um als Teilhaber dieses Subjekts des alltäglichen Daseins zu agieren – für welches Ziel ist unbekannt.“²⁹¹

Dieser Befund Lethens, wie auch die Einschätzungen Vaßens und Knopfs weisen auf die Position hin, die auch in dieser Arbeit vertreten wird:

Die vorangegangene Analyse und Interpretation der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* lässt keinen anderen Schluss zu, als dass Brecht, bei aller Härte der

²⁸⁷ Vaßen, 1997, S. 393.

²⁸⁸ Vaßen, Florian, 1997: Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), *The Brecht Yearbook 22*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 393.

²⁸⁹ Knopf, Jan, 1984: *Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 57.

²⁹⁰ Knopf, 1984, S. 57.

²⁹¹ Lethen, Helmut, 2006: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 178.

geschilderten Lebensbedingungen und der geforderten „Haltungen“ der Großstadt, den *Städtebewohnern* zugesteht, sich entscheiden zu können.

Brecht wertet und urteilt in seinen Gedichten nicht. Er macht die Gesetzmäßigkeiten der Großstadt in all ihren Facetten und Konsequenzen sichtbar. Brecht schafft es die Konstruktionsprinzipien der Großstadt mit erstaunlicher Präzision und untrüglicher Klarheit offenzulegen. Er lehrt die *Städtebewohner*, wie die Welt gestaltet ist, in der sie leben und welchen Gesetzmäßigkeiten sie folgt.

Damit macht er die *Städtebewohner* zu Wissenden. Sie können die Prinzipien ihrer Umgebung erkennen. Sie erhalten eine Grundlage, um ihr Handeln sinnhaft auf die Umgebung abzustimmen. Brecht ermächtigt sie, sich auf der Basis ihres Wissens ihr eigenes Urteil zu bilden und ihre eigenen Schlüsse zu ziehen. Tatsächlich werden die *Städtebewohner* dadurch alles andere als Menschen, die der Gewalt ihrer großstädtischen Umgebung ausgeliefert sind und die sich ihren Spielregeln reaktiv anpassen müssen.

Brecht zeigt auch, dass die *Städtebewohner* die Möglichkeit haben, in das Geschehen ihrer Umwelt einzugreifen und sie die Konstruktionsprinzipien also verändern können. Tatsächlich erhalten sie diese Möglichkeit über die Allgemeinheit, über das „man“, wie Lethen es formuliert. Wie in Kapitel 4.1.1 gezeigt werden konnte, handelt es sich bei den Gesetzmäßigkeiten der großstädtischen Gesellschaft um ein kommunikatives Konvolut. Sie sind Regeln, die die Allgemeinheit formuliert und weitergegeben hat. Diese Regeln sind auf die spezifische Situation der Großstadt ausgerichtet, dennoch sind sie nur ein Konstrukt, das kommunikativ erzeugt wurde und das sich im Großstadtdiskurs verselbständigt hat. Hier können die *Städtebewohner* eingreifen. Die Worte können sie verändern, sie können ihre eigenen Gesetze formulieren. Die Städte in Brechts Gedichtsammlung sind, wie gezeigt wurde, nicht beständig. Den Steinen kann man „zureden“, selbst die Bausubstanz ist unbeständig. Brecht weist die *Städtebewohner* also darauf hin, dass sie selbst Anteil daran haben können, die Konstruktion der Großstadt zu verändern und dass sie neue Gesetze formulieren können, die in der Großstadt fortan Geltung haben, denn sie sind die Allgemeinheit, die „Wirklichkeit selber“.

5 Die Großstadt in Brechts *Im Dickicht der Städte*

Die Analyse der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* hat deutlich ein Bild davon zum Vorschein gebracht, wie Brechts Konzept von Großstadt gestaltet ist.

Im Folgenden wird die Untersuchung Brechtscher Urbanität an einem noch komplexeren Material ausgebaut. Anhand des Theaterstücks *Im Dickicht der Städte* kann die analytische Beschreibung der Großstadt um die Frage erweitert werden, welche Funktion diesem Phänomen in Brechts Theater zukommt.

Wie schon die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* erweist sich auch das ausgewählte Stück *Im Dickicht der Städte* als außerordentlich fruchtbares Material für eine eingehende Untersuchung. Wieder ist es die Klarheit der Beobachtung, die Genialität der Sprache sowie die herausfordernde bis irritierende „Fabel“, die das Stück so wertvoll für die Analyse macht. Die herausragende Bedeutung des Stückes, als ein Werk, das die Großstadt verarbeitet, wird auch in der wissenschaftlichen Literatur hervorgehoben. So ist in einem Resümee zur *deutschen Großstadtliteratur* zu lesen:

„Mit ihren Werken hat die Funktion der großen Stadt in der deutschen Literatur ihre größte Höhe erreicht; *Im Dickicht der Städte* und *Berlin Alexanderplatz* sind die zwei Daten, hinter die die folgende Literatur nicht wieder zurück- und über die sie nur schwer hinauskonnte.“²⁹²

Einschätzungen wie diese verweisen eindringlich auf den Wert von Brechts frühem Stück; dennoch sind sie selten zu finden. *Im Dickicht der Städte* ist ein Stück, das nicht sehr oft aufgeführt wird und dem in der Sekundärliteratur zu Brecht auch kein allzu prominenter Platz zukommt.²⁹³ Das Stück gilt als schwer zugänglich und wurde auch zu Brechts Lebzeiten selten gespielt. So schrieb Brecht anlässlich der Heidelberger Aufführung (14.7.1928) ins Programmheft:

„Der Besuch des Stückes ‚Im Dickicht der Städte‘ hat sich bereits als so schwierig herausgestellt, daß nur die mutigsten Theater sich daran wagten.“ (BFA, 24, 27)

Bei genauer Analyse erweist sich das Stück aber weniger als mühsamer Text, als vielmehr als vielschichtiges, sprachlich ausgefeiltes Theater, das seinem Publikum die moderne Großstadt in faszinierender Eindrücklichkeit vor Augen zu führen vermag. Dieser komplexen Inszenierung der Großstadt wird im Folgenden ausführlich nachgegangen. Dazu wird zuerst ein Überblick über die unterschiedlichen Versionen und Überarbeitungen des *Dickichts* gegeben. Danach wird das Bild der Großstadt in diesem Theaterstück analysiert, wobei auch Anregungen und Vorbilder berücksichtigt werden. Die Darstellung der Großstadtmenschwerdung Gargas beschließt die analytische Beschreibung der Stadt, bevor auf deren Funktion und Bedeutung im Sinne von Brechts Theater eingegangen wird.

²⁹² Perels, Christoph, 1983: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht. In: Cord Meckseper und Elisabeth Schraut (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 78.

²⁹³ Hieraus erklärt sich, dass in der vorliegenden Arbeit Literatur zu *Im Dickicht der Städte* aus einer sehr breiten Zeitspanne hinzugezogen wird. Der spezifische Fokus auf die Großstadt schränkt die Textauswahl zusätzlich ein, sodass in Ausnahmefällen, bei besonders gewinnbringenden Beiträgen, auch auf Texte aus den späten 70er und frühen 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen wird. Selbstverständlich erfolgt dies unter einer kritischen Betrachtung.

5.1 Die unterschiedlichen Versionen des *Dickichts*

Zu dem hier bearbeiteten Theaterstück *Im Dickicht der Städte*, das 1926 von Brecht überarbeitet und 1927 uraufgeführt wurde, gibt es Vorgängerversionen, die zum Teil erheblich von der späteren Version abweichen. Die Erstfassung trägt den Titel *Im Dickicht* und wurde in der Zeit von 1921 bis 1922 verfasst. Uraufgeführt wurde *Im Dickicht* am 9. Mai 1923 im Residenz-Theater München. Ca. eineinhalb Jahre später, am 29.10.1924 fand am Deutschen Theater eine Premiere statt, die den Titel *Dickicht* trug. Diese beiden Versionen des Stückes wurden zu Brechts Lebzeiten nie gedruckt. Die in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* abgedruckte Fassung von *Im Dickicht* (BFA, 1, 343–435) entspricht dem Typoskript aus dem Elisabeth-Hauptmann-Archiv.

Das 1926 von Bertolt Brecht überarbeitete Stück *Im Dickicht der Städte* erschien 1927 im Propyläen-Verlag Berlin. Uraufgeführt wurde diese Version am 10.12.1927 am Hessischen Landestheater Darmstadt.²⁹⁴ Bertolt Brecht hat die Version *Im Dickicht der Städte* für die Ausgabe seiner frühen Werke bei Suhrkamp (1953) nochmals überarbeitet. Für die vorliegende Analyse wird in Hinblick auf das Sujet der Großstadt jedoch die Version von 1926/27 (BFA, 1, 437–497) bevorzugt, weil die Überarbeitung erstens unter dem Eindruck von Brechts Berlinerfahrungen entstanden ist und zweitens zu einer Zeit, als er sich, wie in Kapitel 4 beschrieben, auch in anderen Werken mit der Großstadt auseinandersetzt.²⁹⁵

Die Literatur vermag einen guten Überblick über die Unterschiede zwischen *Im Dickicht* und *Im Dickicht der Städte* zu geben.²⁹⁶ Die Abweichungen sind oft gravierend. So verfügt die neue Version nur noch über elf statt bisher sechzehn Szenen. Die verbliebenen Szenen sind oftmals verkürzt und teilweise neu geschrieben. Auch ist die Szene acht von *Im Dickicht der Städte* komplett neu verfasst.

Die Darstellung der inhaltlichen Unterschiede zwischen den Fassungen soll an dieser Stelle auf jene Punkte beschränkt bleiben, die Argumente dafür liefern, warum sich die spätere Version besser für die Analyse des Elements der Großstadt im Theatertext eignet, als die Fassung von 1923.

Bereits die Erweiterung des Titels von *Im Dickicht* auf *Im Dickicht der Städte* verweist auf eine stärkere Bezugnahme des Stückes auf das Element des Urbanen. So wird der Schwerpunkt nicht mehr auf ein „Dasein am Rande der Großstadt“ gelegt, sondern die „Auseinandersetzung auf die großen Städte selbst“ (BFA, 1, 592) übertragen. Auch der Untertitel *Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago*, der nur der zweiten Fassung angehängt ist, unterstreicht die Großstadtbezogenheit des Theatertextes von 1927. Im Stück *Im Dickicht* wird dem Schicksal der Familie Garga und auch dem der Frau Gargas, die in dieser Version Jane Montpassier, in der späteren Jane Larry, heißt, mehr

²⁹⁴ Dieser Absatz basiert auf: BFA, 1, 584.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 4, Einleitung

²⁹⁶ Vgl. BFA, 1, 584–609; Bahr, Gisela E., 1968: Bertolt Brecht. *Im Dickicht der Städte*. Erstfassung und Materialien. Editiert und kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.; Knopf, Jan, 2001: *Im Dickicht der Städte*. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 113–129.

Raum zugestanden als dem Kampf von George Garga und Shlink. In der späteren Fassung steht der Kampf der beiden Männer im Zentrum. Der Fokus verschiebt sich also von den Schicksalen der Einzelnen, hin zum Kampf, der mit seiner fehlenden Kausalität weniger das Schicksal der Kämpfenden, als die Bedingungen von Raum und Zeit ins Zentrum stellt. Ein weiterer wichtiger Unterschied der neuen Version des Stückes gegenüber der alten liegt darin, dass das Stück *Im Dickicht der Städte* weniger in einem, wie Jan Knopf es nennt, „lyrische[n] Stil“ verfasst ist, als sein Pendant von 1923.²⁹⁷ Die spätere Fassung ist auch darum Grundlage der vorliegenden Analyse, weil der „lyrische Stil“ von *Im Dickicht*, die Rezeption des Theatertextes erschwert. Jan Knopf erklärt diesen Effekt wie folgt:

„Außerdem hat das Sprechen in Lyrismen eine starke Tendenz zum Hermetischen, so dass Handlungsmotivationen und Sachverhalte tendenziell unklar bleiben.“²⁹⁸

Gleichzeitig ist der Aufbau in *Im Dickicht der Städte* klarer und nachvollziehbarer, als der des oftmals als verwirrend empfundenen *Im Dickicht*.

Die Sprache der neueren Version ist von der lyrischen Tendenz befreit und erscheint stattdessen nüchtern und sachlich. Diese Ausrichtung ist für die vorliegende Analyse interessant, weil, wie in Bezug auf das *Lesebuch für Städtebewohner* gezeigt werden konnte, eine nüchterne Präsentation der Großstadt im Werk eine entscheidende Rolle spielt.

Ein weiterer Punkt, der das Theaterstück *Im Dickicht der Städte* für eine großstadtthematische Betrachtung interessanter macht, findet sich im jeweiligen Ende des Stückes, genauer gesagt darin, welchen weiteren Weg George Garga einschlagen möchte. Am Ende der ersten Version beschließt Garga das *Dickicht* zu verlassen, um am Land ein neues Leben anzufangen und dort landwirtschaftlich zu arbeiten:

„GARGA Ich ziehe in den Süden, ich kultiviere Land.“ (BFA, 1, 434)

In der Fassung von 1927 hingegen führt Gargas zukünftiger Weg direkt in eine neue Stadt:

„GARGA Ich gehe nach New York.“ (BFA, 1, 496)

Die jeweiligen Schlüsse haben in Hinblick auf George Gargas Verhältnis zur Großstadt eine wichtige Bedeutung. Während der Rückzug aufs Land eine Abwendung von der Stadt darstellt, kann die Entscheidung nach New York zu ziehen als bewusste Hinwendung zur Umgebung Stadt gedeutet werden.

Schließlich spricht vor allem auch das spätere Entstehungsdatum von *Im Dickicht der Städte* für eine Bevorzugung dieser Version. Im Jahr 1926, als Brecht das 1923 entstandene Stück überarbeitet, lebt er bereits zwei Jahre ständig in der Metropole Berlin, hatte also mehr Zeit, Innenansichten von der Großstadt zu gewinnen.

²⁹⁷ Knopf, Jan, 2001: *Im Dickicht der Städte*. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 117.
²⁹⁸ Knopf, 2001, 117.

5.2 Das Bild der Großstadt in *Im Dickicht der Städte*

„Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago.“ (BFA, 1, 438)

Mit diesem Satz beginnt der „Vorspruch“, mit dem Bertolt Brecht das Stück *Im Dickicht der Städte* an die Zuseher_innen gewandt anfangen lässt. Er stellt Zeit und Raum unübersehbar an den Anfang seines Werkes und macht damit die Bedeutung der historischen Umgebung für die kommenden Ereignisse deutlich. Das Geschehen spielt sich in der „Riesenstadt Chicago“ ab und im Verlauf des Stücks wird sichtbar, wie sehr die Entwicklung der „Fabel“ und der Personen mit dieser Umwelt korrelieren. Die Großstadt, die Brecht Chicago nennt, erhält im Theaterstück klare Konturen. Diese ergeben sich einerseits aus der Charakteristik der Szenerie, andererseits aber vor allem daraus, welche Lebensbedingungen sie anbietet, welche Gesetzmäßigkeiten in ihr herrschen und wie diese die Figuren prägen und verändern. Bemerkenswert ist, dass sich alle Elemente, die bereits in der Analyse der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* als typisch für Bertolt Brechts Bild von Großstadt identifiziert werden konnten, in *Im Dickicht der Städte* nachweisen lassen.

Im Folgenden werden die Konturen der Großstadt in Brechts Theaterstück nachgezeichnet. Dabei wird der Einfluss literarischer und realer Vorbilder ebenso berücksichtigt, wie die Charakteristik der Stadt, die sich aus dem Theatertext rekonstruieren lässt.

5.2.1 Einflüsse auf das Bild der Großstadt in *Im Dickicht der Städte*

Die Großstadt, wie sie in Bertolt Brechts *Im Dickicht der Städte* erscheint, ist keine isolierte Konstruktion des Autors. Brecht ist bei der Erstellung und Überarbeitung seines Theaterstücks *Im Dickicht* nachweislich von intertextuellen Bezügen und aktuellen Diskursen beeinflusst. Auch darf die Bedeutung seiner eigenen Erfahrungen und Beobachtungen nicht vergessen werden, die er in der Metropole Berlin gemacht hat. Die Großstadt, wie sie *Im Dickicht der Städte* erscheint, zeugt stellenweise immer wieder von diesen externen literarischen und realen Bezügen, was im Folgenden nachgezeichnet wird.

Literarische Anregungen

Es lassen sich gleich mehrere literarische Werke anführen, die Anregungen für Brechts *Dickicht*-Versionen waren. So sind die Gedichte von Arthur Rimbaud zu nennen. Rimbauds Gedichte finden sich im Theatertext wieder, indem George Garga immer wieder Auszüge daraus zitiert.

Brecht wurde in Bezug auf die Verwendung der Verse Rimbauds in einen Plagiatsstreit verwickelt. Es wurde ihm vorgeworfen, er hätte auf die Herkunft der Verse nicht ausreichend hingewiesen und die Zitate nicht belegt. Dem entgegnet Brecht am 4. November 1924, im Berliner *Börsen-Courier* unter dem Titel *Eine Feststellung* mit leichter Ironie:

„Eine Figur meines Dramas ‚Dickicht‘ zitiert an einigen Stellen Verse von Rimbaud und Verlaine. Im Buch sind diese Stellen durch Anführungszeichen als Zitate kenntlich gemacht. Die Bühne besitzt anscheinend keine Technik, Anführungszeichen auszudrücken.“²⁹⁹

Gargas Bezug zu den Gedichten Rimbauds ist auch in Hinblick auf eine andere literarische Vorlage von Bedeutung. Es handelt sich um den Roman *The Hjulet* (1905) bzw. *Das Rad* (1908) des dänischen Autors Johannes Vilhelm Jensen. Dieser Roman ist für das Motiv des Kampfs bedeutsam, denn dieser findet sich auch als zentrales Geschehen in *Das Rad*. Dort sind ein junger Dichter und ein älterer Mann in einen Kampf verstrickt, wobei der junge immer wieder Gedichte von Walt Withman zitiert. Das Motiv des zitierenden Kontrahenten greift Brecht also auf, indem er auch Garga Lyrik in den Mund legt. Nur ist es in den Versionen des *Dickichts* nicht Withman der zitiert wird, sondern Rimbaud.³⁰⁰

Diese beiden intertextuellen Bezüge sind einerseits für die Sprache und andererseits für die Entwicklung der „Fabel“ in *Im Dickicht der Städte* von Bedeutung. Für das Sujet der Stadt im Theatertext kann jedoch ein weiteres literarisches Werk angeführt werden, das hierfür mehr Bedeutung hat, nämlich der 1906 erschienene Roman *The Jungle* des amerikanischen Autors Upton Sinclair, der mit dem Titel *Der Sumpf* ins Deutsche übersetzt wurde.

Der Roman ist in Chicago angesiedelt und thematisiert die katastrophalen Lebensbedingungen einer litauischen Einwandererfamilie in der Großstadt. Der Vater der Familie arbeitet in einem der vielen Schlachthöfe Chicagos, die für ihre desaströsen Arbeitsbedingungen bekannt sind. Eine Blutvergiftung in Folge einer Arbeitsverletzung beim „Fleischknöcheln“³⁰¹ kostet den Mann seine Stelle. Der Verlust des Arbeitsplatzes hat den Verfall der gesamten Familie zur Folge.

Brecht selbst weist in einer von ihm verfassten Schrift mit dem Titel *Don Carlos* darauf hin, dass er Sinclairs Roman gelesen hat und lässt anklingen, dass ihn die darin geschilderte unbarmherzige Armut beeindruckt:

„Aber in diesen Tagen lese ich in Sinclairs ‚Sumpf‘ die Geschichte eines Arbeiters, der in den Schlachthöfen Chicagos zu Tode gehungert wird. Es handelt sich um einfachen Hunger, Kälte, Krankheit, die einen Mann unterkriegen, so sicher, als ob sie von Gott eingesetzt seien. Dieser Mann hat einmal eine kleine Vision von Freiheit, wird dann mit Gummiknüppeln niedergeschlagen. Seine Freiheit hat mit Carlos‘ Freiheit nicht das mindeste zu tun, ich weiß es: aber ich kann Carlos‘ Knechtschaft nicht mehr recht ernst nehmen.“ (BFA, 21, 59)

Brecht diskutiert in dem zitierten Textausschnitt die Möglichkeit zur Freiheit, in dem er Don Carlos‘ „Knechtschaft“ mit der „Freiheit“ des Familienvaters in Sinclairs *Sumpf* vergleicht. Letzteren „Freiheit“ entpuppt sich dabei als bedingte Freiheit, weil diese durch die Bedingungen der Großstadt niedergeknüppelt wird. Jan Knopf stellt fest, dass die Familie in *The Jungle* durch die „Erniedrigungen des kapitalistischen Wirtschaftslebens“ im „Großstadtdschungel von Chicago“ gefährdet wird und er sieht in der zerstörerischen

²⁹⁹ Bertolt Brecht, 1924 zitiert nach: Bahr, Gisela E., 1968: Bertolt Brecht. *Im Dickicht der Städte*. Erstfassung und Materialien. Editiert und kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 138.

³⁰⁰ Vgl. Bahr, 1968, S. 145f.

³⁰¹ Sinclair, Upton, 1922: *Der Sumpf*. Hannover: Sponholtz, S. 11.

Armut Parallelen zu Brechts Versionen des *Dickichts*.³⁰² Weitere inhaltliche Parallelen zwischen den beiden Werken werden in der Literatur wie folgt auf den Punkt gebracht:

„Die Passivität des arbeitslosen Vaters, der erwartet, daß ihn die Familie ernährt, das zermürbende Leben der Mutter, die Tochter, die jede sich bietende Möglichkeit, Geld zu verdienen, annehmen muß, und den Ausbruch des Sohnes kennt auch die Romanfabel.“ (BFA, 1, 586)

Bereits die Ähnlichkeit der Metaphern mit denen die Großstadt in den jeweiligen Titeln beschrieben wird: *Jungle* und *Dickicht* weist auf den intertextuellen Bezug zwischen Sinclairs Roman und Brechts Theaterstück hin. Allerdings darf der Einfluss auch nicht überschätzt werden; so unterscheiden sich die Familien in den beiden Werken sehr.³⁰³ Was die beiden Werke jedoch verbindet, ist einerseits die zerstörerische Armut und die Brutalität der Stadt,³⁰⁴ und andererseits, dass jeweils Chicago der Schauplatz ist. Dies verweist auf eine weitere Anregung für die Großstadt in *Im Dickicht der Städte*, nämlich den im Berlin der 20er Jahre herrschenden Diskurs über Amerika.

Der Amerikadiskurs der Moderne

Die Großstadt, die Schauplatz von *Im Dickicht der Städte* ist, ist sehr amerikanisch.

Brecht nennt die Großstadt in seinem Stück Chicago und auch wenn sie nicht mit der realen Metropole übereinstimmt – was bereits die Tatsache beweist, dass dieses Chicago zugleich am Michigansee und am Pazifik liegt³⁰⁵ – trägt sie doch Züge des Bildes von Amerika, das im modernen Europa und Chicago grassiert.

Amerika ist für die Menschen der Weimarer Republik sehr präsent. Die USA spielen politisch und wirtschaftlich eine wichtige Rolle. Zum einen trifft dies auf eine sehr konkrete wirtschaftspolitisch fundierte Helferrolle Amerikas für das, in die Krise geratene und von der „Katastrophe“ der Inflation“ destabilisierte Land zu.³⁰⁶ Amerika hilft der Weimarer Republik mit dem 1924 in Kraft tretenden Dawes-Plan, der Deutschland mit Hilfgeldern versorgt und eine Stabilisierungsphase ermöglicht. Die „sachliche“ Regelung der Reparationsfrage mittels langfristiger amerikanischer Kredite“ scheint, laut Lethen, einen „Übergang“ zu einer „freiheitlich demokratischen Grundordnung der Republik“ zu gewährleisten.³⁰⁷ Eine Folge dieser Intervention ist eine positive Bewertung Amerikas vor allem durch die wirtschaftstragenden Gesellschaftsschichten der Weimarer Republik. Die Anerkennung und Begeisterung für Amerika führt in der Bevölkerung außerdem zu einer Übernahme amerikanischer, kapitalistischer Praktiken, wie beispielsweise des Fordismus und Taylorismus, und andererseits zur Adaption von Elementen „amerikanischer populärer

³⁰² Knopf, Jan, 2001: *Im Dickicht der Städte*. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 115.

³⁰³ Vgl. Weber, Carl, 1996: *The Prodigal Son and the Family In the Jungle: Notes on Brecht's Early Chicago Play and Its Contemporary American Staging*. In: Maarten van Dijk (Ed), *The Brecht Yearbook* 21. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 127.

³⁰⁴ Vgl. Weber, 1996, S. 127.

³⁰⁵ Vgl. BFA, 1, 593; und Otto, Viktor, 2006: *Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 111.

³⁰⁶ Lethen, Helmut, 2000: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 19.

³⁰⁷ Lethen, 2000, S. 19.

Kultur³⁰⁸, wie etwa dem Jazz, den Revuen, den Filmen Chaplins, Schallplatten oder auch dem Boxsport. Auf diese Weise wird Amerika immer mehr in den Alltag der Menschen der Weimarer Republik integriert.

Die Einstellung der deutschen Bevölkerung gegenüber Amerika ist jedoch nicht nur positiv, sondern wird, wie es Helmut Lethen im Folgenden beschreibt, auch mit abwehrender Kulturkritik begleitet.

„Im Widerspruch zur Begeisterung bürgerlicher Nationalökonomien, Ingenieure, Gewerkschaftsfunktionäre und Angestellten in den Metropolen erscheint in dieser Sphäre das perhorreszierte Bild einer Kulturkritik, der Amerikanismus ‚Gift und Pest, Charakterlosigkeit, Verleugnung unserer heiligsten Lebensgefühle und geschichtlichen Tradition‘ bedeutet.“³⁰⁹

Der vor allem von Kulturschaffenden und Intellektuellen bestrittene Antiamerikanismus klagt die Vereinten Nationen als „Sinnbild des Kapitalismus und der Kulturlosigkeit“³¹⁰ an. Dabei dürfte jedoch auch die Angst vor einer Übernahme durch diese „Kulturlosigkeit“ eine Motivation für die Abwehrhaltung sein, da die Diskussion über Amerika zu dieser Zeit in Wahrheit als eine Diskussion über die Zukunft Europas geführt wird.³¹¹

Der Diskurs über Amerika in der Weimarer Republik ist also vor allem eine Diskussion über ein Konstrukt, dem unterschiedliche Attribute zugeschrieben werden. Es ist eine „Projektionsfläche eigener Wünsche, Sehnsüchte und Ängste“³¹² und wird aus unterschiedlichen Quellen gespeist.

„Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert werden in Deutschland auf ihr Utopien und Dystopien zur Großstadt gezeichnet. Amerikanismus ist die Konstruktion Amerikas durch den Blick aus zweiter Hand. Es sind Briefe, Bilder, Romane, Zeitungs- und Reiseberichte, die das Material für das Surrogat liefern. Spätestens ab 1924 ist die gesamte Avantgarde davon infiziert. Chicago und New York werden genannt, aber kaum einer kennt die Städte aus erster Hand.“³¹³

Zu dieser Feststellung gelangt Gregor Langenbrinck anlässlich einer Analyse von Brechts Opernstadt Mahagonny. Diese Einschätzung trifft jedoch auch auf das Chicago in *Im Dickicht der Städte* zu. Auf Brecht bezogen konstatiert er weiter:

„Auch Brecht ist infiziert, ist Amerikanist. Auch er kennt, zur Zeit der Entstehung der Oper, Amerika und seine Städte nur aus zweiter Hand. [...]“

Brechts Amerikanismus ist eher der eines Amerikaners im Exil, als der eines Deutschen. [...] Brecht zeigt, dass man nicht flüchten kann. Egal wo, man verfängt sich im Netz des Kapitalismus.“³¹⁴

Brechts Bild von Amerika speist sich also ebenfalls aus vermittelten Quellen sowie aus dem Amerika-Diskurs, der, mit seinen teils widersprüchlichen Tendenzen, in Berlin

³⁰⁸ Herz, Dietmar, 2003: Amerika – Fremdes Land. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung der Universität Erfurt „Amerika fremder Freund“, vom 20.05.2003. http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1561/herz_amerika.html, 07.06.2008, S. 5.

³⁰⁹ Lethen, Helmut, 2000: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 25.

³¹⁰ Herz, 2003, S. 5.

³¹¹ Herz, 2003, S. 5.

³¹² Otto, Viktor, 2006: Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9.

³¹³ Langenbrinck, Gregor, 2004: Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur. In: Mark Silberman und Florian

Vaßen (Hg.), Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 56.

³¹⁴ Langenbrinck, 2004, S. 56.

besonders ausgeprägt geführt wird. Wie in Kapitel 3.1.1 angeführt, herrscht ein reger Austausch zwischen der Künstler_innen-Szene Berlins und Kulturschaffenden aus den USA, was eine positive Wahrnehmung Amerikas ermöglicht. Gleichzeitig wird der Antiamerikanismus aber vor allem auch von den Intellektuellen und Künstler_innen getragen. Dies gründet zum einen darin, dass in Berlin die oft desaströsen Auswirkungen amerikanischer Produktions- und Wirtschaftsmethoden allgegenwärtig sind und eine kritische Auseinandersetzung mit Amerika dadurch unvermeidbar ist. Des Weiteren schlägt die anfängliche positive Anerkennung amerikanischer Kulturexporte in eine zunehmend kritische Einschätzung der oberflächlichen Unterhaltungsindustrie um. Zum anderen bemerkt Helmut Lethen, dass der Antiamerikanismus, der bürgerlichen Kulturvertreter_innen auch in der Angst des Bürgertums liegt, seine Privilegien zu verlieren.³¹⁵ Der Amerika-Diskurs wird an Brecht auch via kultureller Zeitschriften der Zeit herangetragen. In einer Analyse der *Weltbühne* beispielsweise fand Viktor Otto heraus, dass in den 20er Jahren dem Thema USA eine immer größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde und sich die Beiträge über Amerika, aber auch über Elemente, die eindeutig von dieser Kultur importiert wurden, mehrten. Dabei überwog aber grundsätzlich eine amerikakritische Haltung.³¹⁶

Brechts Erfahrungen in der Großstadt Berlin

Die „Riesenstadt Chicago“ in *Im Dickicht der Städte* ist nur zum Teil eine Fiktion einer amerikanischen Metropole. Gleichzeitig ist sie der Großstadt nachempfunden, die Brecht selbst in seinen Erlebnissen und Beobachtungen in Berlin erfahren hat. Das Chicago Gargas und Shlinks trägt Züge, wie sie auch die Großstadt in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* charakterisieren und die, wie gezeigt werden konnte, auf den Erkenntnissen Brechts über die Lebenswelt Berlin beruhen.

So ist es nicht verwunderlich, wenn Brecht in Bezug auf die Entstehung von *Im Dickicht* in sein Tagebuch notiert:

„Es wächst alles, fast von selbst, dem Mittelpunkt zu, als schriebe ich aus der Erinnerung.“
(BFA, 26, 238)

Die Gleichsetzung von Berlin und dem Konstrukt Chicago bleibt bei Brecht aber nicht auf die Versionen des *Dickichts* beschränkt. Immer wieder bezeichnet Brecht in Briefen und Tagebüchern Berlin als das „kalte Chicago“³¹⁷. Dies entspricht auch durchaus der Diktion der Zeit, in der Berlin als „Europas Chicago“ oder als „Spreechicago“ bezeichnet wird, da in dieser Stadt der Einfluss Amerikas am größten ist.³¹⁸

³¹⁵ Lethen, Helmut, 2000: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 27.

³¹⁶ Vgl. Otto, Viktor, 2006: Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 66–73.

³¹⁷ Vgl. beispielsweise BFA, 26, 257.

³¹⁸ Whitford, Frank, 2013, Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien. In: Agnes Husslein-Arco, Thomas Köhler, Ralf Burmeister, Alexander Klee, Annelie Lütgens (Hg.), Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. München: Prestel-Verlag, S. 169.

Die literarischen Vorbilder, der Diskurs über Amerika sowie die Metropole Berlin haben einen Einfluss auf das Bild der Großstadt, das Brecht in seinem Stück *Im Dickicht der Städte* entwirft. Sie können aber nur Anregungen für Brechts Inszenierung der Stadt sein, da er aus dem Material einen komplexen Entwurf von Großstadt konstruiert, der vielschichtig auf unterschiedlichen Ebenen des Stückes, wie der „Fabel“, der Figurenentwicklung aber auch der Rezeption, Wirkung zeigt.

5.2.2 Die „Fabel“

Für ein besseres Verständnis der nachfolgenden Ausführungen wird an dieser Stelle das Grundgerüst der „Fabel“ von *Im Dickicht der Städte* nachgezeichnet.

George Garga ist mit seiner Familie „im flachen Land daheim gewesen“ und in die „Riesenstadt Chicago“ gezogen. Während seiner Arbeit in „C. Maynes‘ Leihbibliothek“ (BFA, 1, 439) wird er von dem, ihm bis dahin völlig unbekannten, „Shlink, de[m] Holzhändler, Malaie“ (BFA, 1, 438) dazu aufgefordert seine Ansichten zu verkaufen. Garga steigt nicht auf das Angebot ein. Shlink verstärkt mithilfe seiner Gefährten den Druck auf Garga, bis der hinzugekommene Chef Garga entlässt. Shlink hat damit eine existenzielle Provokation gesetzt und Garga geht auf diese Kampfaufforderung ein. Später sucht er Shlink auf und bietet sich als Gegner an:

„GARGA Sie haben Prärie gemacht. Ich akzeptiere die Prärie. Sie haben mir die Haut abgezogen aus Liebhaberei. Durch eine neue Haut ersetzen Sie nichts. Ich werde mit Ihnen reinen Tisch machen. *Den Revolver in der Hand: Aug um Auge, Zahn um Zahn.*

SHLINK Sie nehmen den Kampf auf?

GARGA Ja! Natürlich unverbindlich.

SHLINK Und ohne nach einem Grund zu fragen?

GARGA Ohne nach einem Grund zu fragen. Ich mag nicht wissen, wozu Sie einen Kampf nötig haben. Sicher ist der Grund faul. Für mich genügt es, dass Sie sich für den besseren Mann halten.“ (BFA, 1, 448)

Nachdem der Kampf zwischen den beiden Männern entbrannt ist, entwickelt sich ein drei Jahre andauerndes Hin und Her der Gegner. Im Verlauf der Kontroverse ruiniert Garga Shlinks Holzhandel, während im Gegenzug dazu Gargas Familie zerstört wird. Der Kampf bindet die beiden Männer aneinander, doch die wechselseitige antagonistische Bindung wird von Garga gelöst, als er Shlink einer Menschenmasse preisgibt, die an dem Malaian Lynchjustiz üben will. Daraufhin sieht sich Shlink gezwungen Selbstmord zu begehen. Garga, der die Bindung zu seiner Familie und zu seiner Frau ebenfalls gelöst hat, zieht als Überlebender weiter in die noch größere Stadt New York.

5.2.3 Charakteristika der Großstadt in *Im Dickicht der Städte*

Das Chicago in Brechts *Im Dickicht der Städte* ähnelt der Großstadt, wie sie Brecht in seinem *Lesebuch* entworfen hat. Wieder lässt sich die Stadt vor allem anhand ihrer

Bewohner_innen, deren Lebensbedingungen und deren Entwicklungen im Verlauf der „Fabel“ erfassen. Sie ist amerikanisch, kapitalistisch, kalt und transitorisch. Die folgende Übersicht vermittelt einen Eindruck davon, wie Brecht seine Großstadt gestaltet hat, bevor ihre Konzeption an der Großstadtmenschwerdung Gargas verdichtet wird.

Amerikanisch

Brecht bemüht sich, das Chicago im Stück als amerikanische Stadt zu gestalten. Dabei ist *Im Dickicht der Städte* von 1927 noch amerikanischer als die der vorhergehenden Versionen, weil die Orts- und Zeitangaben exakt sind und beispielsweise Adressen dem tatsächlichen Chicago angepasst sind.

In *Im Dickicht der Städte* finden sich zahlreiche Verweise auf das vermeintliche Milieu der Stadt Chicago um das Jahr 1912. Schon die Namen der Personen wecken die Assoziation mit einer amerikanischen Gesellschaft. Besonders „Jane Larry“; „Skinny, ein Chinese, Shlinks Schreiber“; „Collie Couch genannt der Pavian, ein Zuhälter“; „J. Finnay, genannt der Wurm, Hotelbesitzer“ und „Pat Manky, der Steuermann“ lassen keinen Zweifel an ihrer amerikanischen Herkunft. (BFA, 1, 438) Die Illustration eines amerikanischen Ambientes setzt sich fort, wenn diese Personen mit „Kentucky“ (BFA, 1, 446) handeln, mit „Dollar“ zahlen; wenn sie, wie Shlink, in der „Mullberry Street 6“ (BFA, 1, 446) wohnen; „Revolver“ in Händen halten (BFA, 1, 448); „Cocktails“ und „Whisky“ in der „Metropolitan Bar“ trinken (BFA, 1, 455); und sich im Gehölz beim „Michigansee“ (BFA, 1, 472) einfinden. Auch die folgende Regieanweisung scheint nirgends besser hinzupassen als in das Chicago der 10er Jahre:

„Shlink und die Individuen setzen sich an den Pokertisch.“ (BFA, 1, 450)

Die Großstadt Chicago wird zudem in konkreten Schilderungen beschrieben. So heißt es in der Szene *Chinesisches Hotel*:

„Shlink geht weg; durch die geöffnete Tür hört man den Lärm des erwachenden Chicago, Geschrei der Milchhändler, Rollen der Fleischkarren.“ (BFA, 1, 463).

An anderer Stelle ist es Garga der die Stadt Chicago mit einem Blick aus dem Fenster beschreibt:

„GARGA schaut durchs Fenster, trocken: Siebzig Grad im Schatten. Lärm von der Milwaukeebrücke. Der Verkehr. Ein Vormittag. Wie immer.“ (BFA, 1, 441)

In der Literatur wird weiters darauf hingewiesen, dass Brecht seine Stadt weniger als eine gewachsene Kleinstadt deutschen Typs entwirft, als eine der rasch gegründeten Städte amerikanischen Zuschnitts.³¹⁹ Außerdem mutet es amerikanisch an, dass Garga seine Familie einfach verlässt, anstatt gegen sie, wie im deutschen Expressionismus üblich,

³¹⁹ Langenbrinck, Gregor, 2004: Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur. In: Mark Silberman und Florian Vaßen (Hg.), Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S 56.

aufzubegehren, oder sie gar zu töten.³²⁰ Grundsätzlich können die Figuren in *Im Dickicht der Städte* von ihrer Handlungsweise her als amerikanisch eingestuft werden.³²¹

Der amerikanische Charakter der Großstadt in *Im Dickicht der Städte* ist unübersehbar und er hat auch eine Funktion im Sinne der Rezeption, wie in Kapitel 5.3.4 ausgeführt werden wird.

Kapitalistisch

Das Chicago im *Dickicht der Städte* ist durch und durch kapitalistisch geprägt. Der Kapitalismus ist das herrschende Ordnungsschema, er ist der Motor von Geschehen und Veränderungen und er ist das unhinterfragte Prinzip menschlichen Zusammenlebens.

Der Kapitalismus ist die Antriebskraft im Stück. Dabei wirkt er einerseits in die Richtung, dass bestehendes Kapital vermehrt werden soll, wie etwa bei C. Maynes, der Garga ungerührt entlässt, weil vermögende Kunden ihn als störend empfinden (BFA, 1, 445); oder wie es bei Shlinks Holzhandel der Fall ist.

Andererseits – und dies ist die verbreitetere Variante – wirkt der Kapitalismus in der Form, dass das Fehlen von Kapital ausgeglichen werden muss. Die Figuren im *Dickicht der Städte* sind großteils extrem arm. Ihre Mittellosigkeit definiert ihre Position in der großstädtischen Gesellschaft und schränkt ihre Möglichkeiten zu handeln ein. Sie versuchen stets zu Geld zu gelangen, um ihr alltägliches Leben abzusichern. So heißt es beispielsweise über die Familie Garga:

„SHLINK Ihre Familie, die aus dem flachen Land kam...

GARGA Schläft zu dritt neben einem geplatzten Ausgußrohr. Ich rauche abends, um schlafen zu können. Die Fenster sind geschlossen, da Chicago kalt ist, wenn es Ihnen Spaß macht.

SHLINK Gewiss, Ihre Geliebte...

GARGA Näht Hemden zu zwei Dollar das Stück. Reingewinn sechs Pence. Ich empfehle sie Ihnen. Wir sind sonntags zusammen. Die Flasche Whisky kostet vierzig Cent, nicht mehr und nicht weniger als vierzig Cent, wenn es Sie unterhält.“ (BFA, 1, 440f)

Die Familie Garga lebt in sehr armen Verhältnissen. George hat die Aufgabe die Familie mit seinem Einkommen zu erhalten. Die Armut prägt die Haltung der Familie. Vor allem für den Vater ist Geld zu bekommen, die hauptsächliche Motivation zu (re)agieren³²². So definiert er auch das Verhältnis zu seinen Kindern im Sinne der Ökonomie.

„JOHN Ich bin am Ende meines Lebens dazu verdammt, arm zu sein und den Speichel meiner Kinder zu lecken, [...]“ (BFA, 1, 480)

John Garga geht sogar so weit, dass er mit seiner Tochter Marie um ihr Geld streitet und er es ihr wegnimmt.

„MARIE Gib das Geld wieder her. Es war nicht für dich bestimmt.“ (BFA, 1, 480).

³²⁰ Weber, Carl, 1996: The Prodigal Son and the Family *In the Jungle*: Notes on Brecht's Early Chicago Play and Its Contemporary American Staging. In: Maarten van Dijk (Ed), *The Brecht Yearbook* 21. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 132.

³²¹ Seliger, Helfried, W., 1974: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, S. 41.

³²² Der Vater agiert selten aktiv. Er verharrt in passiver Erwartung Geld von anderen zu erhalten.

Das Kapital ist im Stück aber auch insofern der Motor des Geschehens, als es maßgeblich darüber bestimmt, wer im Verlauf des Kampfes zwischen Garga und Shlink eine Runde gewinnt und wer unterliegt. Es ist das „entscheidende Mittel“³²³, das von den beiden Kontrahenten in der Auseinandersetzung eingesetzt wird. Diesen Status erhält das Vermögen dadurch, dass die Gesellschaft der Großstadt, in der Garga und Shlink kämpfen, nach dem kapitalistischen Prinzip hierarchisch geordnet ist und mehr Kapital daher auch mehr Macht und mehr Möglichkeiten bedeutet. Der Zusammenhang von Kapital und gesellschaftlicher Stellung wird klar, als sich Garga und Shlink am Anfang des Kampfes gegenüberstehen. Gargas Position und damit auch sein beschränktes Handlungspotential wird mit wenigen Worten klargestellt:

„SKINNY Aufgepaßt! Sie sind hier Angestellter!
GARGA Ich kann nichts tun gegen Ihre Belästigungen.
SHLINK Sie sind arm.“ (BFA, 1, 440)

Die Attribute, die Garga hier charakterisieren, sind einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung entnommen. Während der „arme“ Mann im Korsett des „Angestellten“ steckt, der den Wünschen der Kund_innen entsprechen muss, verfügt der vermögende Shlink über ausreichend Handlungsspielraum, da er sein Kapital zu seinen Gunsten einsetzen kann. So charakterisiert er sich selbst:

„SHLINK Nun, so lassen Sie uns überlegen. Mein Haus und mein Holzhandel zum Beispiel setzten mich instand, Ihnen die Hunde auf den Hals zu jagen. Geld ist alles.“ (BFA, 1, 448)

Shlink ist aufgrund seines Kapitals aber nicht nur Garga überlegen. Als erfolgreicher Geschäftsmann ist er innerhalb der Gesellschaft Chicagos ein mächtiger Mann. So weiß der Pavian über Shlink zu berichten: „Seine Hand lag dem ganzen Viertel am Hals.“ (BFA, 1, 464)

Die Verknüpfung von Kapital und Macht sowie deren Fundierung in mehr oder weniger kriminellen Machenschaften zieht sich durch das Stück. Dabei zeigt Brecht aber nicht den „kriminellen Charakter von Unternehmern“, sondern den „unternehmerischen Charakter von Kriminellen“, wie Singermann angesichts der *Dreigroschenoper* feststellt, was aber auch auf das *Dickicht der Städte* zutrifft.³²⁴

In der zweiten Runde des Kampfes dreht Shlink allerdings die ökonomischen Verhältnisse um und er überlässt Garga seinen Holzhandel sowie sein Vermögen. Er stattet Garga mit den geeigneten Mitteln aus, um zu einem ebenbürtigen Gegner zu werden. Mit dem Wechsel des Besitzes wird Garga zur potenten Figur. Kaum verfügt er über das Kapital, setzen beispielsweise Shlinks Anhänger Gargas Anweisungen um (BFA, 1, 449).

³²³ Surowska, Barbara, 2000: Strategie des Überlebens im *Dickicht der Städte*. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S 527.

³²⁴ Singermann, Boris, 1976: Brechts *Dreigroschenoper*. Zur Ästhetik der Montage. In: John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.), Brecht Jahrbuch 1976: Berlin: Suhrkamp, S. 64.

Der Kapitalismus ist aber nicht nur für die Dynamik und die Machtverhältnisse in Brechts Chicago verantwortlich; er definiert auch die soziale Dimension dieser Großstadt. Wie in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sind die Beziehungen der Großstädter_innen in *Im Dickicht der Städte* geprägt von kapitalistischer Reserviertheit: „MAE Man darf sich nicht hineinmischen.“ (BFA, 1, 454); von gefühlskalter Bindungslosigkeit „MAYNES Ich entlasse Sie, wenn Sie zweifeln. Meine Bücher gehen zum Teufel!“ (BFA, 1, 443); und von gefühlsbefreiter Berechnung, bei der der eigene Vorteil nüchtern im Zentrum steht.

Die Verbindung zwischen Shlink und seinen Anhängern beispielsweise ist eindeutig vom gemeinsamen Profit getragen. Ihre Gemeinschaft lässt sich als „Bande“ beschreiben, die tatsächlich nur ihr „gemeinsamer Gewinn“ verbindet.³²⁵ In dieser berechnenden Gesellschaft sind zwischenmenschliche Beziehungen „Kredite“, die man einander geben kann, oder nicht. So verdient es Shlink, laut dem Pavian, Loyalität als „Kredit“ vorgestreckt zu bekommen, weil er das Potential hat, „[w]enn der Bursche verschwunden bleibt“, „in drei Monaten wieder der erste Mann im Holzhandel“ zu sein (BFA, 1, 461). Da Garga aber wieder auftaucht und Shlink sich seiner Leidenschaft für den Kampf gegen ihn nicht entziehen kann, verspielt er seinen Kredit bei seinen ehemaligen Anhängern, die ihn wegen fehlender Gewinnaussichten nicht mehr anerkennen.

„DER PAVIAN Das war Ihre letzte Geldsumme, Herr. Und wo hatten Sie sie her? Sie werden noch gefragt werden. Broost & Co. haben das Holz angefordert, das sie bezahlt haben.

SHLINK *ohne auf ihn zu hören*: Einen Stuhl. *Sie haben die Stühle besetzt und stehen nicht auf.* Meinen Reis und Wasser.

DER WURM Für Sie gibt es hier keinen Reis mehr, Herr. Ihr Konto ist überzogen.“ (BFA, 1, 471f)

Gemeinschaften entpuppen sich im Stück also als geschäftliche Interessensverbindungen, wie auch die Familienbeziehungen als vom kapitalistischen Streben nach Geld geprägt geschildert werden. Doch auch die Liebensbeziehungen im *Dickicht der Städte* stellen sich als Geschäftsbeziehungen heraus.

„Geschlechtsverkehr in Liebesbeziehungen aus freien Stücken ist im *Dickicht* unmöglich. Geschlechtsverkehr haben der, der zahlt, und der, der sich prostituiert.“³²⁶

Liebe wird mit Geld aufgewogen. Dies zeigt auch die Beziehung von Garga und Jane. Als Jane Gargas „Geliebte“ ist, lässt er sie oft wochenlang alleine und vergnügt sich dann mit ihr in einer Zeit der Ausschweifungen mit „trinken“ „lieben“ und „rauchen“ (BFA, 1, 447). Jane wird dabei von Garga bereits nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage behandelt. Wenn er sie braucht, benutzt er sie, wenn er keinen Bedarf hat, ignoriert er sie.

³²⁵ Singermann, 1976, S. 65.

³²⁶ Surowska, Barbara, 2000: Strategie des Überlebens im *Dickicht der Städte*. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S 529.

Der Warencharakter Janes wird durch ihre Instrumentalisierung seitens Shlink und seiner Gefährten verschärft. Sie führen Jane als käuflich vor, die man mit ein paar Cocktails für sich gewinnen kann:

„DER PAVIAN Kurz: sie hat einen Leib, der einige Dollar wert ist. Können Sie die bezahlen, Herr? Es handelt sich um Liebe und es handelt sich um Cocktails.“ (BFA, 1, 444)

Bevor Liebe vollzogen wird, wird sie im Stück formalisiert. Sie wird in ein Geschäftsverhältnis übertragen. Dann ist sie Teil eines Handels, der scheinbar formale Gerechtigkeit zwischen Käufer und Verkäufer herstellt.

Dies wird auch an Marie deutlich, die Shlink liebt, von diesem aber zurückgewiesen wird. Sie verlangt, als es doch zum Liebesakt kommen soll, Geld von Shlink. Die Liebe wird damit aus einer irrationalen Haltung des wechselseitigen Vertrauens, basierend auf uneinschätzbaren Emotionen, in die kontrollierbare Sphäre berechenbarer Transaktionen gehoben. Das Verhältnis zwischen Käufer und Verkäuferin ist formal ausgeglichen. Es bedarf keines Dankes mehr.

„MARIE Bin ich so wie Sie sagen? Ich bin immer so, wie Sie sagen. Ich liebe Sie. Vergessen Sie nie, dass ich Sie liebe. Ich liebe wie eine wahnsinnige Hündin. Sie sagen es. Aber nun bezahlen Sie mich. Ja, ich habe Lust, bezahlt zu werden. Geben Sie mir Ihre Scheine, ich will leben davon. Ich bin eine Kokotte.

SHLINK Das Nasse läuft Ihnen über das Gesicht. Sie und eine Kokotte!

MARIE Geben Sie mir ohne Spott das Geld. Sehen Sie mich nicht an. Das Nasse sind nicht Tränen, sondern der Nebel ist es.

SHLINK *Gibt ihr die Scheine.*

MARIE Ich danke Ihnen nicht, Mister Shlink aus Yokohama. Es ist ein glattes Geschäft, niemand hat zu danken.“ (BFA, 1, 474)

Der Kapitalismus charakterisiert die Großstadt in Brechts Stück. Seine Allgegenwärtigkeit und Allgültigkeit ist *Im Dickicht der Städte* noch stärker ausgeprägt, als im *Lesebuch für Städtebewohner*. So wird auch in der Literatur der Kapitalismus als Totalität beschrieben:

„Die Atmosphäre des Dickichts wird in der Hauptsache dadurch gekennzeichnet, dass der einzige gültige Wertmaßstab der Preis ist, den andere für eine Sache zu zahlen bereit sind. Nichts existiert, was nicht wie eine Ware be- und gehandelt würde.“³²⁷

Er schafft jedoch im Chicago des Stücks dieselben Voraussetzungen, wie sie auch im *Lesebuch* so eindrücklich veranschaulicht werden. Es herrscht Kurzfristigkeit vor Langfristigkeit; die Lebensbedingungen sind unstet und veränderlich; Bindungen zwischen Menschen sind nicht von Dauer und oft bedeutungslos. Dies zeigt der folgende Abschnitt.

Transitorisch und bindungslos

Wie im *Lesebuch für Städtebewohner* ist die Großstadt im *Dickicht der Städte* transitorisch und wechselhaft. In ihr können sich die Lebensbedingungen der Stadtbewohner_innen

³²⁷ Seliger, Helfried, W., 1974: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, S. 45.

jederzeit gravierend ändern. Brecht führt dies anhand seiner Figuren eindrücklich vor Augen. Schon die Schnelligkeit, mit der sich die jeweiligen Lebensumstände der beiden Gegner im Zuge des Kampfs grundlegend wandeln, beweist die Unbeständigkeit großstädtischen Lebens.

Gleich zu Beginn zeigt sich, wie schnell die Existenz eines Menschen in der Großstadt zerstört werden kann und wie schnell sich seine Situation vollkommen ändern kann. Garga wird von Maynes ohne Frist und ohne triftigen Grund entlassen. Mit seiner Stelle verliert er, wie Shlink richtig feststellt, seine „wirtschaftliche Existenz“ und seine „Plattform! Sie schwankt!“ (BFA, 1, 445).

Mit Gargas Rauswurf verändert sich auch die Situation seiner Familie plötzlich und grundlegend, da sie von seinem Einkommen gelebt hat. Die Bedingungen, in denen eine Existenz in der Großstadt des *Dickichts* verankert ist, darf also keinesfalls als verlässlich angesehen werden. Man muss jederzeit fähig sein, sich neu anzupassen. Dies spricht auch Gargas Mutter, Mae aus, auch wenn sie die Veränderbarkeit nicht als Element der Großstadt erkennt, sondern sie einer übersinnlichen Macht zuschreibt:

„MAE *steht auf*: Ich wollte dir noch etwas sagen, John, aber es geht nicht. Ich habe es nicht geglaubt: ein Mensch kann plötzlich verdammt sein. Es wird im Himmel beschlossen. Es ist ein gewöhnlicher Tag und nichts wie nicht immer. Von diesem Tag an ist man verdammt.“ (BFA, 1, 479)

Brecht zeigt das Transitorische städtischen Lebens aber auch daran, wie leicht es Shlink und Garga fällt, immer wieder ihre Rollen zu tauschen. Garga übernimmt die Rolle Shlinks, als er dessen Holzhandel und Vermögen überschrieben bekommt. Im Gegenzug dazu quartiert sich Shlink bei Gargas Eltern ein und übernimmt statt ihm die Rolle des versorgenden Sohnes. Die Leichtigkeit, mit der die Kontrahenten ihre Identitäten tauschen können, und der geringe Widerstand seitens des Umfeldes, das sofort bereit ist, den einen gegen den anderen auszutauschen, dokumentieren den transitorischen Modus der Stadt. So bleibt John Garga völlig ungerührt, als er seiner Frau erklärt, dass nun ein anderer Mann an Stelle ihres Sohnes bei ihnen leben werde:

„JOHN Du bist immer weg, wenn ich dich brauche. Ich habe dem Mann Quartier gegeben. Er ist einsam. Da dein Sohn fortgelaufen ist, ist ein Platz frei. Gib ihm die Hand.“ (BFA, 1, 460)

Die Bindungen zwischen den Menschen in Brechts Chicago sind, ganz wie im *Lesebuch für Städtebewohner*, grundsätzlich unverbindlich und auf den Moment bezogen. Das zeigt bereits der Kampf. Dieser wird von Shlink scheinbar grundlos vom Zaun gebrochen. Für Garga braucht es auch keine darüber hinausgehende Grundlage für die Auseinandersetzung. Der Kampf ist eine Begegnung für den Moment, die keiner tieferen Verbindung zwischen den Gegnern bedarf, als die Konfrontation, die in jeder Runde erneuert wird.

Das Umfeld der Kämpfenden passt sich dabei jeweils den sozialen Gegebenheiten an, die der Kampf jeweils neu erzeugt. So verlieren sowohl Garga als auch Shlink ihr soziales Netzwerk – Garga seine Familie und Shlink seine Gang.³²⁸ Während Shlinks Gefährten sich von ihrem „Chef“ abwenden, sobald sie ihm nicht mehr zutrauen, geschäftlich erfolgreich zu sein, entfremden sich die Familienmitglieder der Gargas voneinander, bis jedes einzeln seinen Wege geht. Loyalität und Gefährtschaft, sogar engste Verwandtschaft, sind nicht an die Personen gebunden, sondern an Vorteile oder Nachteile, die die neue Situation jeweils bedeutet. Wie anhand des *Lesebuchs* gezeigt wurde, entspricht es dem Bild Brechtscher Großstadt, dass dauerhafte Bindungen zwischen den Menschen keinen Platz haben und man sich besser alleine durchschlägt.

Die Instabilität und Unverbindlichkeit großstädtischer Beziehungen und Lebensbedingungen sind dabei aber wieder ein Sinnbild des Kapitalismus. Dieser lebt von der schnellen Veränderung und dem permanenten Wechsel, der beispielsweise an der Börse die Dynamik von Gewinn und Verlust sicherstellt. Brecht macht in seinem Stück auch diese ökonomische Unstetigkeit als Grundlage des Kapitalismus sichtbar.

Er zeigt, wie Garga Shlinks Holzhandel und Vermögen – die Frucht von 40 Jahren Arbeit – in nur einem Tag vernichten kann. Genauso überraschend schnell gelingt es aber Shlink, seinen vormaligen finanziellen Status wiederherzustellen, als Garga im Gefängnis sitzt. So berichtet der Wurm über Shlink:

DER WURM Das ist der Malaie, den sie suchen. Er war schon einmal bankrott. Aber in drei Jahren hat er seinen ganzen Holzhandel wieder an sich gebracht, wodurch im Viertel viel Haß entstand. Er wäre einer der Mächtigsten in Chicago, wenn nicht der Mann im Gefängnis seine Verbrechen ans Licht gezogen hätte.“ (BFA, 1, 483)

Der Besitz Shlinks wird aber ebenso schnell wieder unerreichbar für den Geschäftsmann, als er von Garga angeschwärzt und zur Flucht vor der Lynchjustiz üben wollenden Meute gedrängt wird. Brecht macht anhand Shlinks Holzhandel deutlich, dass in der unsteten und transitorischen Großstadt nicht einmal das Kapital von plötzlicher Vernichtung aber auch vom plötzlichen Comeback ausgenommen ist.

Der Überblick über die Charakteristika der Großstadt in *Im Dickicht der Städte* bleibt an dieser Stelle auf drei wesentliche Attribute beschränkt, die in den kommenden Abschnitten aber noch erweitert und verdichtet werden. Wesentlich ist, dass sich die Konzeption von Großstadt bestätigt, die bereits im *Lesebuch* identifiziert werden konnte. Noch deutlicher wird die Ähnlichkeit der Konzepte anhand der Entwicklung, die die Figur Garga im Stück durchlebt.

³²⁸ Vgl. Oesmann, Astrid, 2001: From Chaos to Transformation: Brechtian Histories *Im Dickicht der Städte*. In: Maarten van Dijk (Ed.), New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 259.

5.2.4 George Gargas Großstadtmenschwerdung

Im *Dickicht der Städte* stehen sich zwei Kontrahenten gegenüber, die sich vor allem dadurch unterscheiden, dass der eine ein erfahrener Großstädter ist und der andere nicht.

Shlink, der Großstädter

Shlink ist ein typischer Großstädter. Der Malaie ist durch Gewalterfahrungen in seiner Vergangenheit (BFA, 1, 462) und durch die fortwährende Konfrontation mit der Großstadt zum „Dickhäuter“ (BFA, 26, 247) geworden. Er beschreibt Marie gegenüber seine dicke Haut als Schutzschicht, die ihn fühllos hat werden lassen:

„SHLINK Sie sollten sich nicht so zersägen. Sehen Sie: Mein Körper ist wie taub, davon wird sogar meine Haut betroffen. Die Menschenhaut im natürlichen Zustande ist zu dünn für diese Welt, deshalb sorgt der Mensch dafür, daß sie dicker wird. Die Methode wäre unanfechtbar, wenn man das Wachstum stoppen könnte. Ein Stück präpariertes Leder zum Beispiel bleibt, aber eine Haut wächst, sie wird dicker und dicker.“ (BFA, 1, 462)

Ausgestattet mit dieser Schutzschicht bewährt er sich in Chicago, in dessen Härte er nicht nur gut überleben kann, sondern die er auch in seinem Interesse zu nützen weiß. Shlink weist alle Attribute auf, die ein *Städtebewohner* laut *Lesebuch* erfüllen sollte: Durch seine Fühllosigkeit verfällt er nicht irrationalen Gefühlen, sondern kann kaltblütig, rational und berechnet im Sinne seines Vorteils handeln. Bereits das schafft perfekte Voraussetzungen für einen guten Kapitalisten. Shlink ist darüber hinaus auch ein typischer Selfmademan amerikanischen Zuschnitts, der sozusagen vom Kapitalismus großgezogen worden ist:

„GARGA Sie haben vierzig Jahre gearbeitet?

SHLINK Mit den Nägeln an den Händen. Ich machte nur von vier Stunden Schlaf Gebrauch.

GARGA Sind sie arm herübergekommen?

SHLINK Ich war sieben Jahre alt. Seitdem habe ich gearbeitet.“ (BFA, 1, 452)

Des Weiteren ist Shlink völlig bindungslos, da er sich seit frühester Kindheit alleine durchschlagen muss. Mit seinen Kumpanen verbinden ihn nur geschäftliche Interessen. Für Frauen empfindet er nichts: Maries Liebe kann er nicht erwidern. Erstaunlicherweise ist es Garga, der in Shlink dessen einzige Schwäche erwecken kann, an der Shlink dann auch zugrunde geht, nämlich eine irrationale „Leidenschaft“ (BFA, 1, 464) für den Kampf.

Garga, der Landmensch

Garga ist als ehemaliger Landbewohner zusammen mit seiner Familie „in eine Stadt verschlagen mit den Gesichtern des flachen Lands“ (BFA, 1, 466). Er ist mit dieser ländlichen Ausstattung schlecht für das Leben in der „Stadt aus Eisen und Dreck“ (BFA, 1, 476) gerüstet. Im Gegensatz zu Shlink ist er zu dünnhäutig.³²⁹

³²⁹ Laut Jan Knopf ist die Haut ein Motiv, das in der Interpretation zu wenig beachtet wurde. Vgl. Knopf, Jan, 2001: Im Dickicht der Städte. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 122.

Zu Beginn des Stückes verfügt Garga noch nicht über die Verhaltensweisen und „Haltungen“ eines *Städtebewohners*. Er bleibt seinen Werten treu, hält viel auf sich als Individuum und fühlt sich seinem persönlichen Umfeld verbunden.

In C. Maynes Leihbibliothek setzt sich Garga der Übermacht Shlinks aus, indem er sich weigert, seine Meinung über ein Buch zu verkaufen. Die Erhöhung des Kaufpreises für seine Anschauung empfindet er als „Beleidigung“; er schlägt es beharrlich aus; er „leistet“ sich „Ansichten“ (BFA, 1, 440). Garga verteidigt seine Werte. Er besteht darauf, dass Ansichten nicht käuflich sind. Diese Haltung kostet ihn seine Stelle, weil sie mit der kapitalistischen Wirklichkeit der Großstadt nicht vereinbar ist. So bringt es Skinny, Shlinks Gefährte, auf den Punkt: „Daß Sie Ansichten haben, das kommt, weil sie nichts vom Leben verstehen.“ (BFA, 1, 440)

Garga erinnert in dieser Szene an jenen Mann, „den Hut im Genick!“ aus dem sechsten Gedicht des *Lesebuchs*, der „jedem Mann ins Auge“ sah und dabei doch schon „verloren ist“ (BFA, 11, 162). Auch Garga sucht Shlink nach der Begegnung in der Leihbibliothek auf, „um dem Burschen ins Gesicht zu blicken, der mir vor zwei Wochen einen kleinen Kirschkern ins Auge spuckte“ (BFA, 1, 450). Garga hält etwas auf sich und seine Ehre. Er geht auf den Kampf mit Shlink ein, nur weil dieser sich für den „besseren Mann“ hält. Diese Haltung, die die Bedeutung des Individuums unterstreicht, kann sich Garga, wie schon die Städtegedichte Brechts beweisen, in der Großstadt nicht leisten. Im Lauf des Stückes wandelt sich Garga zum perfekten Großstadtmenschen. Als solcher ist ihm eine Haltung wie jene am Anfang fern. So vertritt er am Schluss des Stückes eine gegenteilige Meinung: „Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige.“ (BFA, 1, 493)

Gargas schrittweise Veränderung zum Großstadtmenschen

Garga macht im Verlauf des Kampfs eine grundlegende Wandlung durch. Aus dem ländlichen Dünnhäuter wird ein abgebrühter, handlungsfähiger Großstädter. Gargas Veränderung zum Großstädter verläuft dabei über unterschiedliche Stufen, die aber jene Anforderungen widerspiegeln, die den *Städtebewohnern* in Brechts *Lesebuch* empfohlen werden.

Kapitalismus als allgültiges Ordnungsprinzip anerkennen

In einem ersten Schritt muss Garga den Kapitalismus anerkennen. Garga wehrt sich in der Leihbibliothek noch dagegen, die Totalität des Geldes in der Großstadt zu akzeptieren und hält seine persönlichen Ansichten für unverkäuflich. Schon in der nächsten Szene aber wird er von Shlink zum Kapitalisten gemacht, indem dieser ihn mit Kapital ausstattet. Anstatt gegen die Macht des Geldes aufzubegehren, macht Garga sie sich zunutze, um sich an Shlink zu rächen. Er setzt die Mittel geschickt für sich ein und beweist damit, dass er nach den Methoden des Kapitalismus zu spielen gelernt hat. Im Verlauf des Stückes wird

Garga zum gewandten Geschäftsmann. Seine Identität als Kapitalist ist am Ende des Werkes so gefestigt, dass das Letzte, was er in Chicago tut, der Abschluss eines kaltblütigen Geschäfts ist. Garga verkauft den verkohlten Holzhandel Shlinks an Manky, mit den Worten „Sechstausend, wenn du die Frau noch mitnimmst.“ (BFA, 1, 496), wobei er seine Schwester Marie verkauft. Das letzte Bild, das man von Garga auf der Bühne sieht, zeigt ihn, wie er „*das Geld [verwahrt]*“ (BFA, 1, 497).

Abkehr von Werten und Idealen; Übernahme rationaler Menschlichkeit

Wie die *Städtebewohner* muss Garga sich in einem nächsten Schritt von seinen Werten und seiner traditionellen Weltanschauung lösen. Bereits indem er den Kapitalismus als alleiniges Orientierungsschema anerkennt, trennt er sich von seinem Idealismus. Er ist aber auch bereit, sein Verständnis von Menschlichkeit abzulegen, das von Mitgefühl und emotionaler Anteilnahme gespeist wird. Schon in der zweiten Szene stellt er unter Beweis, dass er gefühllos agieren kann, um seinen Status als Kapitalist zu festigen. Er zeigt Härte, indem er dem Mann von der Heilsarmee, dem er Shlinks Vermögen schenkt, dafür abverlangt, dass er sich ins Gesicht spucken lässt:

GARGA zu dem Mann: So schenke ich Ihnen dieses Mannes Eigentum unter der Bedingung, daß Sie sich für die Waisen und Säufer, denen es zum Obdach dient, in Ihre unerträgliche Visage spucken lassen.“ (BFA, 1, 453).

Der Mann muss sich prostituieren, um das Geld zu bekommen, was er auch tut, wenn auch unter Tränen. Damit zeigt Garga, dass er das Vermögen nicht umsonst hergibt, sondern, dass er etwas dafür will. Er ist Kapitalist, der nichts zu verschenken hat. Marie bemerkt, dass Garga bei dieser Aktion „schielt“ und dass er in Wahrheit „verzweifelt“ ist (BFA, 1, 453). Doch auch wenn Garga an dieser Stelle noch mit seinem Gewissen hadert, weiß er, welche Haltung ihm im Kampf und in der Großstadt Erfolg einbringt. An späterer Stelle, als Gargas Wandlung zum Großstädter bereits gefestigter ist, sind Garga Regungen wie Mitgefühl oder Sorge um andere völlig fremd. Zu Beginn des Kampfes kann Shlink Marie noch als Druckmittel gegen Garga einsetzen, weil sich dieser um seine Schwester sorgt.³³⁰ Gegen Mitte des Stückes aber ist Garga selbst bereit, seine Schwester als Mittel im Kampf gegen Shlink einzusetzen. So fordert er sie auf: „Liebe ihn! Das schwächt ihn!“ (BFA, 1, 465). Dass Garga Marie am Ende an den verhassten Manky verkauft, zeigt, dass seine Wandlung zum gefühllosen, kaltherzigen Großstädter perfekt ist.

Trennung von Familie und Vertrauten

Wie die *Städtebewohner*, muss auch Garga sich von seiner Familie und von seinen Vertrauten trennen, um seiner großstädtischen Umgebung zu entsprechen. Diesen Weg geht Garga im Verlauf des Stückes kompromisslos. Die Entfremdung der Familie basiert aber auf Gegenseitigkeit. Einerseits ist Garga bereit, seine Familie für den Kampf zu

³³⁰ Vgl. Szene zwei (BFA, 1, 446–454)

verlassen und sich von ihrem Schicksal abzuwenden. Garga opfert seine Familie bewusst, wie das Gespräch mit Shlink deutlich macht:

„SHLINK Die Opfer auf beiden Seiten sind beträchtlich. [...] Vergessen Sie auch Ihre Familie nicht, die Sie allein zurücklassen! Sie haben jetzt gesehen, was sie opfern.

GARGA Ich will Sie jetzt alle schlachten. Ich weiß es.“ (BFA, 1, 471)

Andererseits enttarnt sich auch die vermeintliche Stabilität seines Umfelds als unhaltbar, wie Astrid Oesmann zusammenfasst:

„Garga has firmly believed in the stability of his professional and private life: that he was the rightful employee of C. Maynes, the responsible lover of Jane Larry, the caring son of his Parents; that he lived up to his responsibilities an agent who acts according to his position and that he fulfills his responsibility by handling books, visiting his lover, and earning a living for his family. Shlink upsets this coherent picture by presenting Maynes as a rigid businessman, Jane as an alcoholic who readily rejects her impoverished lover, and, eventually Gargas parents as greedy exploiters who would accept any breadwinner as their son.“³³¹

Die Lösung von Familie und Vertrauten ist also ein reziproker Prozess, der die Unmöglichkeit dauerhafter privater Beziehungen in der Großstadt umso deutlicher macht. Die Familie Garga löst sich auf, die Mutter verschwindet spurlos, Garga geht allein nach New York und Marie wird an Manky verkauft.

In Szene sieben kann man eine Art Rückfall Gargas beobachten, der versucht seine alte Ordnung wiederherzustellen: er stattet die Wohnung seiner Eltern mit neuen Möbeln aus, er heiratet Jane, er will wieder in der Leihbibliothek anfangen zu arbeiten. Doch die vermeintliche Idylle wird von Anfang an als trügerisch entlarvt. Das festliche Hochzeitsessen findet in einer unwirklichen Atmosphäre statt. Die Eltern sind „bleich“ und stehen „wie kalkige Bilder an der Wand herum“; Jane wähnt Garga im Fieber und fragt sich, was er wohl mit ihr vorhabe (BFA, 1, 475). Als Shlink unerwartet auftritt und er Garga die Nachricht überbringt, dass dieser ins Gefängnis muss, wirkt es wie die erwartete Erlösung einer unerträglichen Spannung. Die Wirklichkeit fordert Tribut, die vermeintliche Idylle in vertrauten „Wärmequellen“ kann in der Großstadt nicht bestehen.

Der Kampf als Schulung für die „Haltung“ des Großstädtlers

Garga ist zu Beginn des Stückes noch in einem Selbstbild und einer Weltanschauung verhaftet, die für das Leben „des flachen Lands“ geeignet ist. Der Kampf mit Shlink zwingt ihn aber dazu, sich zu behaupten und erfolgreich zu sein. Das kann er in der Großstadt aber nur, wenn er lernt, deren Spielregeln zu beherrschen. Wieder bestätigt sich, was anhand des *Lesebuchs* bereits analysiert werden konnte: Die Großstadt verändert ihre Bewohner_innen; sie trotzt ihnen angemessene Verhaltensweisen und „Haltungen“ ab. Garga lernt schnell. Er übernimmt die Haltung des Großstädtlers konsequent, denn nur so kann er im Kampf bestehen und triumphieren.

³³¹ Vgl. Oesmann, Astrid, 2001: From Chaos to Transformation: Brechtian Histories *Im Dickicht der Städte*. In: Maarten van Dijk (Ed.), New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 257.

Am Ende des Stückes zeigt Garga, dass er den Kampf nicht mehr braucht. Shlink schafft diese Abgrenzung nicht.

„DER PAVIAN Ja, zum Beispiel der Holzhändler. Er hatte nie die Spur eines Herzens. Aber eines Tages kam ihm durch Leidenschaft sein ganzer Holzhandel ins Rutschen. Und jetzt trägt er Kohlen da drunten.“ (BFA, 1, 464)

Der sich verselbständigende Kampf ist das einzige, was Shlink noch berühren kann, weil Kämpfen das ist, was er gelernt hat. Er hat Garga extra als Gegner ausgewählt, weil er weiß, dass dieser Landmensch noch genug Angriffspunkte bietet, um sich provozieren zu lassen:

„SHLINK Als ich von Ihren Gewohnheiten hörte, dachte ich: ein guter Kämpfer.“ (BFA, 1, 448)

Shlink ist mit Leidenschaft in den Kampf involviert. Der ansonsten durch und durch gefühlskalte Mensch verlässt dabei die unempfindliche Haltung des Kapitalisten. Prompt wird ihm diese Schwäche zum Verhängnis. Am Ende bleibt ihm nichts übrig als die Selbstvernichtung.

Garga aber wird durch den Kampf „kaltblütig“ (BFA, 1, 465). Sein Gesicht wird „hart wie Bernstein, man findet mitunter Tierleichen in ihm“, wie Shlink feststellt (BFA, 1, 490). Ihm wächst eine dicke Haut, die ihn fühllos werden lässt und die ihn mit einer derart guten Schutzschicht versieht, dass er gewappnet ist, für das Überleben in der noch größeren Stadt, New York. Für Garga ist der Kampf ein Mittel, um sich die Kompetenzen und die Haltung des *Städtebewohners* anzueignen. Anfangs ungewollt in diese Veränderung gestoßen, zieht er sie doch über den Kampf hinaus durch und profitiert davon. Garga erkennt, dass in der Großstadt kein anderes Leben möglich gewesen wäre. Die Werte, die er als Landmensch vertreten hat; die Sehnsucht nach Ordnung und Geborgenheit im Familienverband; die Sicherheit in seiner Arbeit, erkennt er im Lauf des Kampfes als illusorische Stabilitäten, die vor seinen Augen zerbröckeln. Er erkennt, dass seine Abwendung vom Alten und die Anerkennung des Neuen ihn davor bewahrt haben, zusehen zu müssen, wie sein Leben zerrinnt.

Im Gegensatz zu Shlink hat Garga gelernt, den Kampf über die Konfrontation mit Shlink hinaus, für sich nutzbar zu machen. Während Shlink im Hin und Her der Gegner verhaftet bleibt und er den Gewinn nur innerhalb des Kampfes sieht, erkennt Garga, dass dieser nur ein Schritt auf seinem Weg ist, der weiter in die urbane Lebenswelt führt.

Garga und Shlink gleichen sich im Verlauf des Kampfes an. Dies passiert, ohne dass die beiden Kontrahenten dies intendiert hätten. Es ist die Folge des Lebens in der Großstadt.³³²

Am Ende aber tauschen sie ihre Rollen: während Shlink die Qualitäten des Großstädtlers verliert, baut Garga sie bis zur Perfektion auf.

³³² Vgl. Oesmann, Astrid, 2001: From Chaos to Transformation: Brechtian Histories *Im Dickicht der Städte*. In: Maarten van Dijk (Ed.), *New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 269.

5.2.5 Das *Dickicht* als Sinnbild der Großstadt

Die Charakteristika der Großstadt in Brechts Stück konnten bisher vor allem auf Basis der Figuren und ihrer Entwicklung identifiziert werden. Abseits der Personendynamik gibt aber auch der Titel aufschlussreiche Hinweise auf das Konzept des Urbanen in diesem Werk: die Großstadt als *Dickicht*.

Am 16. September 1921 notiert Brecht in seinem Tagebuch, dass er an dem Stück arbeitet, das er „Hinterwelt“ oder „Der Wald“ oder „Dickicht“ oder „Die Feindseligen“ oder „George Garga“ nennen werde (BFA, 26, 237). Auffällig ist dabei, dass unter den Titelvorschlägen viele Naturmetaphern zu finden sind. Auch beim Titel von Sinclairs Romanvorlage, *The Jungle* bzw. *Der Sumpf*, handelt es sich um Elemente der Natur. Es überrascht, dass die Natur herangezogen wird, um die Großstadt zu benennen. Auch wenn Brecht am 24. November 1921 folgenden Text in sein Tagebuch notiert, erinnert seine Beschreibung der Stadt an einen düsteren, dichten Wald:

„Eines ist im ‚Dickicht‘: die Stadt. Die ihre Wildheit zurückhat, ihre Dunkelheit und ihre Mysterien. Wie ‚Baal‘ der Gesang der Landschaft ist, der Schwanengesang. Hier wird eine Mythologie aufgeschnuppert.“ (BFA, 26, 261)

Es erscheint wie ein Paradox: Die Großstadt, die der Inbegriff eines Raumes ist, der die Zivilisation absolut setzt, wird mit Metaphern beschrieben, die die Natur, mehr noch die uneinschätzbare und undurchschaubare Natur – den *Dschungel*, den *Sumpf*, den *Wald* oder eben das *Dickicht* – bezeichnen.

Das scheinbare Paradox weist tatsächlich auf eine ganz bestimmte Wahrnehmung der modernen Stadt hin. Es zeigt, dass die Großstadt als ein Ort empfunden wird, dessen Gesetzmäßigkeiten undurchschaubar sind und der deshalb nicht eingeschätzt werden kann. Es scheint, als wäre an die Stelle der Natur als unbeherrschbarer Antagonist der Menschen nun die Großstadt getreten, die die Menschen nicht mehr umfassend verstehen und beherrschen können. Was die Großstadt zum uneinsichtigen *Dickicht* macht, sind aber nicht etwa Elemente wie Chaos, Anarchie, Gesetzlosigkeit, das Labyrinthische und Dunkle, sondern was die Stadt zum nicht überblickbaren Raum macht, ist deren allumfassende Organisierung.

Die Durchrationalisierung des Urbanen regelt und ordnet nicht nur das Zusammenleben, sie entwickelt ein Eigenleben und zeitigt unintendierte und unkontrollierbare Folgen. Sie wuchert und verwandelt die überorganisierte Großstadt in eine undurchschaubare Umgebung.

Beispiel dafür ist die Technisierung. Der Alltag in der Großstadt wird durch die Technik erleichtert, beschleunigt sowie vereinheitlicht und standardisiert. Doch obwohl die Technik dadurch die Handlungsmöglichkeiten der Menschen erweitert, begrenzt sie gleichzeitig deren Spielraum, weil sie sie in Unwissenheit über Funktionsweisen und Mechanismen versetzt; weil die Innovationen den Menschen immer einen Schritt voraus sind; und weil

die Ausmaße und Folgen technischer Entwicklungen schlichtweg schwer einzuschätzen sind.³³³ So versetzt die Technik die Menschen in der Großstadt in eine ambivalente Lage: „das Leben wird in hohem Maße machbar und doch überholt die Technik den Menschen mit der Natur vergleichbarer Gewalt.“³³⁴

Ein weiterer Grund dafür, warum die moderne Großstadt zu einem *Dickicht* wird, liefert der Kapitalismus. Der Kapitalismus gibt vor, rational zu sein, formale Gerechtigkeit herzustellen und das Leben berechenbar und damit erwartbar zu machen. Tatsächlich ist der Kapitalismus im frühen 20. Jahrhundert nicht durchschaubar.³³⁵ Die Gesetze, nach denen er funktioniert, sind niemandem richtig bekannt, wie auch Brecht in seiner Recherche zur Weizenbörse festgestellt hat.³³⁶ Die Börse ähnelt einer Art Glücksspiel, dessen Regeln man nicht kennt und die man dadurch auch nicht beherrschen kann. Plötzlicher Reichtum ist ebenso unvorhersehbar wie existenzzerstörende Verluste.

Schließlich trägt auch die in der Moderne explodierende Bürokratie dazu bei, die Großstadt zur undurchschaubaren Umgebung zu machen. Während die Formalisierung Klarheit und Eindeutigkeit schaffen sollte, erzeugt sie eine Flut an Regelungen, die in einem „Dickicht an Paragraphen“³³⁷ münden kann.

Gemein ist diesen Elementen der modernen Großstadt, dass sie Menschen in Unwissenheit gegenüber ihrer Umgebung versetzen und ihnen so die Einsichten als Grundlage für ihre Entscheidungen verweigern. Die Großstadtbewohner_innen erfahren sich aufgrund ihres Informationsdefizits als zum Reagieren gezwungen. Dadurch werden sie teilweise entmachtet und müssen sich einer nicht einschätzbaren Umwelt anpassen.

Brechts *Dickicht* ist eine sehr treffende Metapher, um dieses Charakteristikum der modernen Großstadt zu beschreiben. Die Bezeichnung „Dickicht“ stammt vor allem aus der Waidmannssprache und steht in dieser Diktion für ein „schwer durchdringbares und keinen Einblick gewährendes Gebüsch“.³³⁸ Des Weiteren bezeichnet es ein „Gestrüpp“ und einen „dichten jungen Wald“.³³⁹ Unter „Dickicht“ darf also ein Gehölz verstanden werden, dessen Pflanzen so dicht nachwachsen, dass es nur noch schwer zu durchschauen und schwer zu begehen ist. Auf die Großstadt übertragen, weist die Metapher, aufgrund des neuen nachwachsenden Gehölzes, auf die Modernisierung hin. Sie impliziert die Veränderung wie auch die ständige Erneuerung. Das *Dickicht* versinnbildlicht die transitorische Gestalt der Großstadt, aber auch deren Ursache – die unübersichtlichen Auswüchse der kapitalistischen Rationalisierung – wie auch deren Folgen – unbeständige und instabile Lebensbedingungen.

³³³ So hat beispielsweise der Erste Weltkrieg gelehrt, welch unvorhersehbare Bedrohung und Gefahr von der Technik ausgehen kann. (vgl. Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 37f.)

³³⁴ Zitzlsperger, 2001, S. 40.

³³⁵ Sennett, Richard, 2008: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, S. 249f.

³³⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1

³³⁷ „Dickicht“ in: Wahrig, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann Harald, 1981: Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Zweiter Band BU – FZ. Wiesbaden: Brockhaus und Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 221.

³³⁸ „Dickicht“ in: Gutt, Dietrich, 1985: Die Waidmannssprache. Wörterbuch für Jäger, Hundeführer und Falkner. Hannover: Landbuch-Verlag, S. 31.

³³⁹ „Dickicht“ in: Wahrig et. al, 1981, S. 221.

Die Elemente der Modernisierung wachsen unkontrolliert nach und erzeugen dauernd eine neue Ordnung, die nur schwer zu begreifen und zu begehen ist.

In Brechts Theaterstück ist die Stadt ein ebensolches *Dickicht*. Sie ist schwer zu durchschauen:

„JOHN In solchen Städten kann man nicht von hier bis zum nächsten Haus sehen. Sie wissen nicht, was es bedeutet, wenn Sie eine bestimmte Zeitung lesen.“ (BFA, 1, 455)

Brechts Chicago ist, wie gezeigt wurde, transitorisch. Die Umstände ändern sich dauernd und plötzlich, sodass die Bewohner_innen – wie beim nachwachsenden Wald – immer wieder vor neue Tatsachen gestellt werden. Die Personen im Stück können nur schwer einschätzen, was als Nächstes passieren wird. Auch die ökonomische Situation ist instabil, genauso wie soziale Beziehungen. Den handelnden Personen ist großteils nicht bekannt, nach welchen Regeln die großstädtische Umgebung funktioniert. Das erschwert es ihnen auch, Gegenwart und Zukunft vorherzusehen. Die Stadt wird so zu einem unübersichtlichen *Dickicht*, indem man mehr reagieren, als agieren kann.

Was den Personen im *Dickicht* zu mehr Durchblick und damit zu mehr Handlungsspielraum verhilft, ist Wissen über das kapitalistische System. Ökonomisches Know-How ermöglicht es den Menschen in der Großstadt, die Gesetzmäßigkeiten ihrer Lebenswirklichkeit besser zu verstehen und ermächtigt sie zu Handeln. Da der Kapitalismus aber nur bis zu einem bestimmten Punkt verstanden werden kann, verliert sich auch dieser Durchblick irgendwann im *Dickicht*.

5.3 Die Großstadt *Im Dickicht der Städte* als Element von Brechts Theater

Die Analyse des Stückes konnte bereits ein deutliches Bild davon zeichnen, wie die Großstadt *Im Dickicht der Städte* konzipiert ist und nach welchen Gesetzmäßigkeiten sie funktioniert. Aufbauend auf dieses Wissen wird nun die Ebene der Theorie miteinbezogen, um zu ergründen, welche Bedeutung die moderne Großstadt in Brechts Theater haben kann.

5.3.1 Brechts (episches) Theater

Wenn an dieser Stelle von Brechts Theater die Rede ist, bezieht sich dies vor allem auf sein Konzept des epischen Theaters. Angesichts der Entstehungszeit von *Im Dickicht der Städte*, kann man hier einen Anachronismus unterstellen, da Brecht viele Schriften zu seinem epischen Theater erst später verfasst hat. Tatsächlich aber kann man wesentliche Elemente des epischen Theaters bereits in dem Stück von 1926/27 nachweisen.

Um einen Einblick in die wesentlichen Elemente Brechtschen Theaters zu geben, die auch für dieses Stück von Bedeutung sind, wird eine Aufstellung von Monika Meister herangezogen,³⁴⁰ die dessen zentrale Ziele zusammenfasst.

Für die Analyse von *Im Dickicht der Städte* ist vor allem von Bedeutung, dass Brecht sein Theater als „öffentliche, als gesellschaftliche Institution“ begreift. Damit wird ein aktiver Dialog zwischen Theater und Wirklichkeit als Ziel deutlich gemacht. Brecht setzt am Verhältnis zwischen der Bühnenkunst und der Realität an und möchte dieses, in Abgrenzung zum konventionellen Schauspiel und dessen einfühlsamer Psychologisierung, erneuern. Dabei ist seine Intention die „Erhellung der Wirklichkeit“ sowie die „Erkenntnis in deren Geschichtlichkeit“ zu fördern, sodass ein aktives Begreifen des Dargestellten möglich wird.³⁴¹ Aus dem Gezeigten soll eine „Frage der Erkenntnis“ und nicht der „Illusion“ gemacht werden.³⁴² Dabei bleibt Brecht aber nicht der Ebene des Dargebotenen verhaftet. Sein Ziel ist es, über das Bühnengeschehen hinaus wirksam zu sein. Er möchte das Theater „politisch machen“ und „Eingriffe“ in das Geschehen ermöglichen. Damit soll aufgezeigt werden, dass die Wirklichkeit nicht so sein muss, wie sie ist, sondern dass sie verändert werden kann.³⁴³

Für die Analyse der Großstadt in Brechts Stück ist vor allem das Verhältnis von Theater und Wirklichkeit interessant. Zu entdecken, wie Brecht die spezifische Lebenswirklichkeit Großstadt in sein Werk integriert, um sie im Sinne der Erkenntnisförderung und des politischen „Eingreifens“ wirksam zu machen, ist ein sehr spannendes Unterfangen. Im Folgenden werden die einzelnen Elemente Brechtschen Theaters anhand der Großstadt von *Im Dickicht der Städte* dargelegt.

5.3.2 Die moderne Großstadt als relevanter Stoff für ein neues Theater

In einem Text aus der Zeit von 1924 bis 1926 mit dem Titel *Über den Zweck des Theaters*³⁴⁴ schreibt Brecht:

„Die brauchbaren Dramen dieser Zeit kommen, wie ich zu sehen glaube, aus dem Erstaunen ihrer Schreiber über die Vorgänge des Lebens. Die Lust, etwas Ordnung in sie zu bringen, Vorbilder und einige Tradition im Überwinden von Schwierigkeiten zu machen, ergibt die Dramen einer Zeit, die vom Einzug der Menschheit in die großen Städte erfüllt wird.“ (BFA, 21, 113).

In dieser kurzen Passage wird deutlich, wie wichtig es Brecht ist, dass die „Vorgänge des Lebens“, d.h. die Wirklichkeit, in gegenwärtigen Theaterstücken verarbeitet wird. Als eine wesentliche Wirklichkeit, der sich die Stückeproduzent_innen seiner Zeit zuwenden sollen, nennt er die „großen Städte“ bzw. den „Einzug der Menschheit“ in diese. Damit weist

³⁴⁰ Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 3.

³⁴¹ Meister, 2002, 3.

³⁴² Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 79.

³⁴³ Meister, 2002, 3.

³⁴⁴ BFA, 21, 113.

Brecht die Großstadt als eine spezifische Realität aus, die es wert ist, auf der Bühne zu thematisieren. Dies macht Brecht auch in einer autobiografischen Notiz von Juli 1925 deutlich:

„Was den Stoff betrifft, so habe ich genug, um die vierzig zulässigen und nötigen Stücke zu schreiben, die den Spielplan eines Theaters für eine ganze Generation bestreiten. [...] Als heroische Landschaft habe ich die Stadt. Als Gesichtspunkt die Relativität. Als Situation den Einzug der Menschen in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausends, als Inhalt die Appetite (zu groß oder zu klein), als Training des Publikums die sozialen Riesenkämpfe.“ (BFA, 26, 283).

In einer weiteren Schrift, nämlich *Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung*³⁴⁵ von *Im Dickicht der Städte*, am 14.7.1928, macht Brecht deutlich, dass er die konventionelle Dramatik nicht mehr als fähig empfindet, diese relevanten Stoffe ihrer Gegenwart zu verarbeiten:

„Die Handlungsweise der Menschen unserer Zeit, die, wenn auch unvollständig, in manchem Zeitungsbericht zum Ausdruck kommt, ist durch alte (oft der Literatur entlehnte) Motive nicht mehr erklärbar.“ (BFA, 24, 27)

Brecht sieht in seinem epischen Theater also eine Notwendigkeit, um „Vorgänge des Lebens“ wie die „großen Städte“ als Stoffe der Gegenwart zu erfassen.³⁴⁶ Nikolaus Müller-Schöll unterstreicht diesen Befund. Er sieht bei Brecht ein „Äquivalent“ zwischen dem „Niedergang des Dramas“ in seiner „alten Form“ und dem „Versinken des Individuums“ sowie der „Mechanisierung des Daseins“, weil das alte Theater die „neuen ungeheuerlichen Stoffe, etwa der ‚Weizenbörse‘ oder des ‚Petroleums‘“ nicht mehr adäquat darzustellen vermag. Darum ortet er in Brechts „Suche nach dem ‚epischen‘ und allgemeiner dem ‚modernen‘ Theater“ von Anfang an die „Antwort auf eine Krise – der Darstellung und allgemeiner des ‚Subjekts‘“. ³⁴⁷ Was Müller-Schöll hier anspricht, weist deutlich auf die Großstadt hin. Sie ist es, die die „neuen ungeheuerlichen“ Stoffe liefert, indem sie die Menschen in eine Umwelt versetzt, die „mechanisiert“, technisiert, bürokratisiert und ökonomisiert ist und die dabei die Bedeutung des Individuums und des Subjekts hinterfragt und neu definiert.

Die Bedeutung der Großstadt für Brechts Theater ist also nicht nur jeweils stückimmanent zu sehen; ihre Relevanz weist weit darüber hinaus. Sie ist die Wirklichkeit, die die neuen Fragen aufwirft. Sie ist die Zeiterscheinung, die es zu hinterfragen und zu erkunden gilt. Sie versetzt die Menschen in „Erstaunen“, weil sie sie mit einer neuen Form von Lebenswirklichkeit konfrontiert aber auch eine Veränderung der Gesellschaft an sich anstößt. Dadurch wird sie für Brecht ein interessanter Gegenstand, den es mithilfe einer neuen Form des Theaters zu begreifen gilt.

³⁴⁵ BFA, 24, 27–29.

³⁴⁶ Vgl. Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 18.

³⁴⁷ Müller-Schöll, Nikolaus, 2002: Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag, S. 187.

Am 30. Oktober 1921 macht Brecht eine Notiz in sein Tagebuch, die mit der Zeile „Die große Angst vor dem kalten Chicago!“ eingeleitet wird. Dieser Text gibt einen Eindruck davon, wie Brecht als Beobachter die Großstadt wahrnimmt und wie er über die beobachteten Vorgänge – wenn auch etwas zynisch – staunt.

„Die große Angst vor dem kalten Chicago!

Die Frauen, denen plötzlich einfällt, sie könnten einmal ihre seidenen Hemden waschen müssen oder es schneite auf ihre Toiletten und sie hätten nur das Licht der Gaslaternen und die Wärme der öffentlichen Lokale! [...] Und die Männer, die plötzlich die Verantwortung spüren oder die Gleichgültigkeit der öffentlichen Plätze, die vernichtende und irrsinnige Bedeutung bedruckten Papiers, das Ausgeliefertsein an winzige Unterschiede der Berechnung, Bezahlung, Chance, daß ein starker, komplizierter und kostspieliger Organismus durch eine kaum meßbare Veränderung in der Luft, einen Trick des Windes erledigt wird, hingeopfert ohne Opferer und Gott.“ (BFA, 26, 257f)

Der Text zeigt nicht nur, dass Brecht über die „große Angst“ der Menschen „vor dem kalten Chicago“ „erstaunt“ ist; er zeigt auch, mit welcher Präzision Brecht zu analysieren vermag, was die Menschen in Konfrontation mit der Stadt bewegt.

Brecht ist in seinem Theater daran interessiert, wie Dinge gestaltet sind; was dazu führt, dass die Dinge so sind, wie sie sind; was unter der Oberfläche und hinter dem Offensichtlichen liegt.³⁴⁸ Dieses Interesse hegt er, das macht bereits der kurze Tagebucheintrag deutlich, auch für die Großstadt. Brecht, der in der Kleinstadt aufgewachsen ist, vermag die Großstadt in seinen Berlin-Besuchen und in seiner ersten Zeit, als er dort lebt, wie ein Außenstehender zu erkennen. Seine Perspektive ermöglicht es ihm, die urbane Umgebung in ihrer besonderen Art wahrzunehmen. Was für die Großstädter_innen bereits selbstverständlich ist, ist für ihn anders und neu und daher erkennbar. Diese Einsicht erlaubt es Brecht, die wahrgenommenen Konstruktionsprinzipien und die verborgenen Prozesse in seinem Werk sichtbar zu machen. Das trifft besonders auf *Im Dickicht der Städte* zu. Dieses Stück vermag es, den großstädtischen Menschen ihre Umgebung verständlich zu machen, auch wenn sie nicht so wie Brecht mit einer analytischen Beobachtungsgabe und der Perspektive des Außenstehenden ausgestattet sind. Damit erfüllt das Werk den Auftrag des epischen Theaters, die „Wirklichkeit zu erhellen“ und „Erkenntnisse“ über sie zu vermitteln. Wie aber schafft es Brecht die Großstadt in *Im Dickicht der Städte* für die Zuschauer_innen erkennbar zu machen? Dieser Frage gehen die folgenden Abschnitte nach.

5.3.3 Den „veränderlichen Menschen“ zeigen

Ein Mittel, die Stadt in *Im Dickicht der Städte* nachvollziehbar zu machen, liegt in der Großstadtmenschwerdung George Gargas. Der ehemalige Landmensch verändert sich stufenweise; die Zuschauer_innen können seine Wandlung Schritt für Schritt verfolgen.

³⁴⁸ Vgl. Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 11.

Sie bekommen zu sehen, wie die Stadt auf ihre Bewohner_innen wirken kann; wie Menschen in den Städten so werden, wie sie sind; welche Aspekte des Urbanen, welche Auswirkungen zeitigen können.

George Garga funktioniert wie ein Exempel. Seine Großstadtmenschwerdung ist ein Fallbeispiel. Es veranschaulicht die Dynamik der modernen Großstadt, indem es eine Veränderung darlegt.

Das epische Theater, so beschreibt es Brecht in einer Gegenüberstellung des *epischen* und des *dramatischen* Theaters³⁴⁹ hat das Ziel, den Menschen zum „Gegenstand der Untersuchung“ zu machen und den „veränderliche[n] und verändernde[n] Mensch[en]“ zu zeigen. Im Gegensatz zur *dramatischen Form des Theaters* wird der Mensch nicht „als bekannt vorausgesetzt“ und nicht als „unveränderlich“ anerkannt. (BFA, 24, 85)

Der Vorteil besteht darin, dass anhand der dargestellten Veränderung die Zuschauer_innen lernen können. Bei George Garga gibt es ein vorher und ein nachher – dazwischen liegt eine Reihe von Umwandlungen (Stufen), bei denen jeweils Auslöser und Folgen sichtbar werden. Dabei erscheinen die Folgen keinesfalls als einzig mögliche Varianten. Gargas Verhalten und die Haltungen, die er annimmt, überraschen und befremden oftmals und werden so als Möglichkeiten unter vielen ausgewiesen. Didi-Huberman beschreibt diese Wirkung Brechtschen Theaters wie folgt:

„Das Fremde, wie das Befremdliche bewirken, dass alle vertraute Wirklichkeit in Zweifel gezogen wird. Auf der Grundlage dieser Infragestellung geht es darum, in der Immanenz der Wirklichkeit die *Imagination anderer möglicher Zusammenhänge neu zu komponieren.*“³⁵⁰

Die Zuschauer_innen können also anhand der Veränderung Gargas etwas über die moderne Großstadt lernen. Besondere Bedeutung kommt dabei der Kälte zu.

Die Großstadt bei Brecht ist kalt. Das Chicago *Im Dickicht der Städte* ist ebenfalls kalt. Auch an einem Tag, an dem es „siebzig Grad“ hat, „das durch den Leib [geht] wie ein Blitzzug“ (BFA, 1, 443) heißt es:

„DER PAVIAN Kann man vergessen, dass Chicago kalt ist?!“ (BFA, 1, 449)

Kälte ist also keine Frage der Temperatur, sondern eine Qualität der Großstadt. Brecht bemerkt dies auch in Berlin, wie in Kapitel 3.4 ausgeführt wurde. Brecht findet aber eine Strategie gegen die Kälte der Großstadt, wie er in einem Brief an Marianne Zoff von November/ Dezember 1921 deutlich macht:

„Man lebt in der größten Stadtdschungel der Weltgeschichte, es ist also Frohsinn nötig und dicke Haut gegen Kälte.“ (BFA, 28, 141)

³⁴⁹ Bertolt Brecht: [Zur dramatischen und epischen Form des Theaters] [Fassung 1938] [Anhang] Zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (BFA, 24, 85).

³⁵⁰ Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 85.

Brecht benötigt eine „dicke Haut“ für die Kälte der Großstadt. Im Stück *Im Dickicht der Städte*, kann man beobachten, wie auch Garga mit zunehmender Anpassung an die Großstadt, eine dicke Haut wächst. Diese dicke Haut, die bei Shlink, dem Großstädter, schon zu dichtem Leder geworden ist, ist eine Strategie, um mit der großstädtischen Kälte leben zu können. Dabei darf die Haut nicht als dicke Schutzschicht gesehen werden, an der die Elemente der modernen Stadt abprallen; sie ist vielmehr ein Sinnbild für ein gezieltes Rüstzeug um mit den Verhältnissen in der Großstadt zurechtzukommen. Die Haut wirkt nicht *gegen* die Kälte, sie hilft *mit* der Kälte zu leben. Eine dicke Haut aufzubauen bedeutet hier also zu lernen. Der Gegenstand, an dem Garga lernt, ist die Kälte der Großstadt.

An dieser Stelle muss noch einmal auf das Verständnis von Kälte nach Helmut Lethen hingewiesen werden. Im Sinne Lethens steht die Kälte einerseits für die Modernisierung und andererseits für eine „Verhaltenslehre“, die an die Gesellschaft der modernen Großstadt angepasst ist. Auch bei Lethen dient die Kälte dem Lernen.

„Kälte‘ ist der sinnfällige Effekt der Trennungsprozeduren auf allen Ebenen: der symbiotischen, der analytischen, der kulturevolutionären. Und es bedarf harter ‚Schulen‘, eines zusätzlichen Trainings der Sinne, um ‚den Menschen‘ kältebeständig zu machen. Wenn das alte, das ‚bürgerlich‘ verfasste Subjekt, diesen Kälte-test nicht durchhält, muss ein anderer, vorbürgerlicher oder proletarischer ‚Typus‘ entworfen werden, der ihn besteht. Als Austragungsorte dieses Trainings gelten seit jeher die Städte; sie gelten als die Orte, die die ‚Entfremdung aller Entfremdungen‘ enthalten.“³⁵¹

Für Lethen trifft diese Einschätzung vor allem auch auf Bertolt Brecht zu. Speziell bei ihm dient die Kälte dem Lernen:

„Wenn Brecht Lernprozesse darstellt, dann in einem Raum, dessen dominierende Qualität die Kälte ist.“³⁵²

Brecht „konstruier[t] Trainingsräume der ‚Kälte‘“ und verlegt diese in die „Zentren der Entfremdung“³⁵³, also in die großen Städte. Die Figuren haben in den Räumen der Kälte die Möglichkeit zu lernen. Laut Lethen werden sie zu „selbstbestimmten“ Menschen, wenn sie es schaffen, Kälte zu durchschreiten, ohne in „Räume der symbiotischen Wärme“ zu flüchten.³⁵⁴

Doch auch die Zuschauer_innen haben die Möglichkeit anhand der ausgestellten „Kälteschulung“ zu lernen. Sie können die Kälte als unumstößliches Element ihrer modernen Wirklichkeit begreifen. Gleichzeitig zeigt Brecht alle Dimensionen dieser Kälte auf: den Verlust von Wärme und Geborgenheit wie auch den Gewinn an Eigenständigkeit und Zukunftsoffenheit. Voraussetzung für das Begreifen der Zuschauer_innen ist im Fall des *Dickichts der Städte*, dass die Erkaltung Gargas als Prozess nachvollziehbar wird. Die Veränderung muss sichtbar sein.

³⁵¹ Lethen, Helmut, 2002: Kälte. Eine Zentralmetapher der Erfahrung der Modernisierung. *Dogilmunhak*. Koreanische Zeitschrift für Germanistik 82, 43, 2, S. 89 (http://kgg.german.or.kr/de/dogilmunhak_de.html, 5.Mai 2008).

³⁵² Lethen, 2002, S. 91.

³⁵³ Lethen, 2002, S. 89.

³⁵⁴ Lethen, 2002, S. 91.

Am Ende des Kampfes hat Garga gelernt mit der Kälte umzugehen und sie zu nutzen, um zu lernen:

„GARGA [...] Ich werde mein rohes Fleisch in die Eisregen hinaustragen, Chicago ist kalt. Ich gehe hinein.“ (BFA, 1, 494)

In der Kälte Chicagos hat Garga alles gelernt, was es zu lernen gibt. Während John Garga und Marie weiter „Vorwärts gegen das Dickicht der Stadt!“ gehen, kann Garga sagen: „Ich habe es hinter mir.“ (BFA, 1, 496) Am Ende stellt er fest:

„GARGA *verwahrt das Geld*: Allein sein ist eine gute Sache. Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.“

Garga geht nach New York. Er braucht eine noch größere Stadt, ein Zentrum noch größerer „Entfremdung“ um in der dortigen, verschärften Kälte weiter zu lernen, denn die Schulung Chicagos ist „aufgebraucht“. Was ihm an dieser Stelle womöglich nicht bewusst ist, dem Publikum aber vor Augen geführt wird, ist, dass Garga am Ende seines Lernens an jenen Punkt zu gelangen droht, an dem Shlink sich am Anfang des Kampfes befindet: im Zustand unstoppbaren Hautwachstums, das ihn zur Suche nach Reizen und Emotionen verdammt.

5.3.4 Sichtbar machen durch Distanz

Ein weiteres zentrales Element von Brechts epischem Theater ist *Im Dickicht der Städte* umgesetzt: nämlich eine Distanz zu schaffen zwischen den Zuschauer_innen und dem Bühnengeschehen.

Brechts episches Theater will verhindern, dass sich die Rezipierenden in die „Welt der Bühne“ „hineinprojizieren“, wie im konventionellen Theater, das einen „magisch-metaphorischen Raum der Einfühlung“ eröffnet. Stattdessen will das epische Theater die Trennung von Bühne und Zuschauer_innen bewusst machen und dadurch eine „kritische Distanz“ zwischen ihnen schaffen.³⁵⁵

Die kritische Distanz hilft den Zuschauer_innen das Dargestellte zu erkennen und zu begreifen. Die Stücke zeigen die Wirklichkeit, die den Betrachter_innen alltäglich und geläufig ist. Brecht setzt Mittel ein, um ihnen das Bekannte so weit zu befremden, dass sie fähig werden, es in ihrer „Gemachtheit“ zu begreifen.

Laut Meister geht es darum, „das Fremde im Eigenen zu erkennen“. „Die Distanz erst lässt ein Erkennen möglich werden“. Diesem Erkennen ist aber ein Schrecken immanent, nämlich der Schrecken „sich selbst zu sehen und als fremd zu sehen“.³⁵⁶

³⁵⁵ Nägele, Rainer, 2014: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag, S. 40.

³⁵⁶ Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 26.

Dadurch kann erreicht werden, dass sich die Rezipient_innen nicht nur „mit etwas auseinandersetzen“, sondern, dass sie „**sich** [...] auseinandersetzen“, wie Rainer Nägele pointiert bemerkt.³⁵⁷

Im Stück *Im Dickicht der Städte* können unterschiedliche Mittel identifiziert werden, die eine Distanz zwischen den Zuschauer_innen und dem Bühnengeschehen herstellen. Im Folgenden werden zwei davon ausführlich veranschaulicht.

Distanz herstellen durch „Unterbrechung“

In Brechts Konzept des epischen Theaters kommt der „Unterbrechung“ eine wichtige Bedeutung zu. Die Möglichkeit das Bühnengeschehen jederzeit unterbrechen zu können, garantiert, dass es nicht zur Einfühlung konzipiert ist. Brecht baut aber auch in sein Theater „Unterbrechungen“ ein. Dabei handelt es sich aber nicht um ein kurzzeitiges Abbrechen des Spiels auf der Bühne, sondern um stückimmanente Irritationen und Lücken, die Räume zum Nachdenken eröffnen. Es geht, laut Nägele, darum, die „Bewegung“ zu unterbrechen, um „Zustände aufscheinen zu lassen“.³⁵⁸ Oder wie Georges Didi-Huberman es formuliert:

„Das Bild zum Vorschein zu bringen, indem man den Zuschauer darüber unterrichtet, dass das, was er sieht, nur eine lückenhafte Ansicht und nicht das Ganze ist, jene Sache selbst, die das Bild darstellt.“³⁵⁹

In *Im Dickicht der Städte* finden sich mehrere Elemente der gezielten „Unterbrechung“, die eine Distanz zum Bühnengeschehen herstellen. Das Zentralste ist der Kampf zwischen Garga und Shlink.

Bereits der Beginn des Kampfes ist so angelegt, dass er „Einfühlung“ unmöglich macht. Den Zuschauenden wird kein Motiv für den Kampf vermittelt. Shlinks Provokation gegenüber Garga erscheint vollkommen grundlos. Dennoch zeigt sich, dass sie geplant und durchinszeniert ist. Shlink hat sich im Vorfeld gründlich über Garga informiert. Die Reaktion von C. Maynes hat er wohlüberlegt ins Konzept eingepasst. Er ist hervorragend vorbereitet. Die Frage aber bleibt offen: wofür? So kann nicht einmal persönliche Abneigung als Grund entdeckt werden. Bis zum Schluss bleibt der Kampf frei von echter Feindschaft.³⁶⁰ Hier lässt Brecht eine Lücke. Das Interesse der Rezipierenden wird geweckt; nicht aber, weil sie mit Garga mitempfinden, sondern weil die Erklärung fehlt, warum ihm das passiert.

³⁵⁷ Nägele, Rainer, 2014: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag S. 24.

³⁵⁸ Nägele, 2014, S. 40.

³⁵⁹ Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 79.

³⁶⁰ Vgl. Perels, Christoph, 1983: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht. In: Cord Meckseper und Elisabeth Schraut (Hg.), Die Stadt in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 76.

Brecht selbst gibt im *Vorspruch* von *Im Dickicht der Städte* an, dass er diese Frage bewusst offen gelassen hat:

„Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen bei dem Untergang einer Familie, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerschlagen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish.“ (BFA, 1, 438)

Brecht nennt den Kampf „unerklärlich“ und beschreibt es als nicht sinnvoll, dessen Motive entschlüsseln zu wollen.³⁶¹

Indem der Kampf unerklärlich wirkt und seine Motive schwer nachvollzogen werden können, verhindert Brecht die „Einfühlung“ des Publikums in das Geschehen. Wichtig ist dabei die Unterscheidung, dass zwar das Mitfühlen unterbunden werden soll, nicht aber die Emotion, wie Meister anführt:

„Brecht trennt die Begriffe der Einfühlung und der Emotion, ja es wird zur Bedingung von Emotionalität, sich nicht einzufühlen.“³⁶²

Doch nicht nur die Motivlosigkeit des Kampfes schafft eine „Unterbrechung“ der Rezeption. Der Verlauf der Auseinandersetzung ist ebenso geeignet, die Zuschauer_innen zu irritieren und Nachdenkprozesse in Gang zu setzen.

Der Kampf zeigt keine Entwicklung. Die Figuren verändern sich, aber der Kampf verharrt auf der Stelle, wie ein Pendel, das von einer Seite auf die andere ausschlägt, ohne dabei aber eine Bewegung nach vorn zu machen. Energie, die Shlink und Garga in die Auseinandersetzung stecken, bleibt im Kampf. Er wird um seiner selbst willen aufrechterhalten und kommt doch nicht von der Stelle. In der Literatur zum *Dickicht* wird der Kampf daher als „dialektisch“ bezeichnet: ein Kampf, bei dem man „gewinnt und verliert zugleich“.³⁶³ So trifft auf den Kampf von *Im Dickicht der Städte* zu, was Rainer Nägele für *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* feststellt:

„Darin enthüllt sich die letzte Dialektik des Begehrens: Gewinn ist hier Verlust und umgekehrt [...] Nur wer seine Haut einsetzt und alles verliert, hatte etwas davon – ein Besitz, den es offenbar nur in der Vergangenheitsform gibt.“³⁶⁴

Vor allem der Hinweis auf die Haut kann sehr passend auch auf *Im Dickicht der Städte* angewandt werden. Tatsächlich liegt der Gewinn des Kampfes nicht darin, zu triumphieren, sondern darin, sich zu verändern. Während Garga eine dicke Haut aufbauen will, versucht Shlink diese durchlässig zu machen, um etwas zu empfinden.

³⁶¹ Bei dieser Passage muss mitbedacht werden, dass der *Vorspruch* bereits Teil des Stücks ist und somit nicht Aussage des Autors, sondern inszenierter Text. Tatsächlich kann aber auch der *Vorspruch* dazu dienen, Distanz zum Geschehen herzustellen und somit als „Unterbrechung“ zu wirken.

³⁶² Meister, Monika, 2004: „Sein Gesicht als ein leeres Blatt“ Zu Bertolt Brechts Bestimmung der „Durchkältung“ und Emotion im epischen Theater. In: Edda Fuhrich und Hilde Haider (Hg.), Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien u.a.: Böhlau, S. 272.

³⁶³ Rippey, Theodore F., 2006: In Training: Brecht, Sport, and Modern Subjectivity (1920–1927). In: Stephen Brockmann et. al. (Eds.), Young Mr. Brecht Becomes a Writer. The Brecht Yearbook 31. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 245.

³⁶⁴ Nägele, Rainer, 2014: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag, S. 86.

Die Konzeption des Kampfes im Stück lässt es zu, dass die Zuschauer_innen ihren Blick gerade nicht „auf das Finish“ richten, sondern auf die Veränderungen, die der Kampf in Gang zu setzen vermag. Ausgehend von dieser Perspektive, können sie auf die Wirklichkeit schließen, die derartige Reaktionen ermöglicht. Der Kampf ist in dieser Form nach einem Prinzip des epischen Theaters gestaltet: Die Spannung ist auf „das Gemachtsein der Handlung“ ausgelegt,³⁶⁵ oder, wie Brecht es bezeichnet, die „Spannung auf den Gang“ und nicht auf den „Ausgang“ richten (BFA, 24, 85).³⁶⁶

Der Kampf oszilliert zwischen den Gegnern. Wie er ausgeht, ist mangels einer Entwicklung vollkommen unspannend. Dies trifft am Schluss sogar auf Garga selbst zu. Garga gewinnt den Kampf nicht, er entledigt sich einfach seines Gegners, damit die Auseinandersetzung ein Ende hat und er sich anderen Aufgaben zuwenden kann.

„SHLINK Ihren Schlaf, Ihre Mutter, Ihre Schwester und Ihre Frau. Drei Jahre Ihres dummen Lebens. Aber wie ärgerlich! Jetzt endet es in Niedrigkeit. Sie haben nichts begriffen, was es war. Sie wollten mein Ende, aber ich wollte den Kampf. Nicht das Körperliche, sondern das Geistige war es.

GARGA Und das Geistige, das sehen Sie, das ist nichts. Es ist nicht wichtig, der Stärkere zu sein, sondern der Lebendige. Ich kann Sie nicht besiegen, ich kann Sie nur in den Boden stampfen.“ (BFA, 1, 494)

So unmotiviert, wie der Kampf begonnen hat, so unvollendet bleibt er am Schluss. Dennoch ist er in zweifacher Hinsicht wirksam: zum einen macht er aus Garga einen Großstadtmenschen und versetzt Shlink in Leidenschaft; zum anderen irritiert und erstaunt der Kampf die Zuschauer_innen derart, dass sie sich in Distanz zum Gezeigten begeben müssen. Diese Haltung ermöglicht ein Nachdenken darüber, wie „Haltungen“, wie die der Kämpfenden in die Wirklichkeit der Großstadt passt.

Distanz herstellen durch „Verfremdung“

Eines der bekanntesten Mittel des epischen Theaters, um eine erläuternde Distanz zum Geschehen herzustellen, ist die „Verfremdung“. Dabei bedeutet verfremden, wie Brecht unterstreicht, niemals das etwas „seltsam“ erscheinen soll (BFA, 22, 212). „Verfremden“ heißt, laut Meister, „die Geschichtlichkeit“ des Dargestellten aufzuzeigen sowie die „Vergänglichkeit in der spezifischen Zeitstruktur des Theaters aufscheinen zu lassen.“³⁶⁷ Dabei wird wieder das Verhältnis des Theaters zur Wirklichkeit bewusst gestaltet um „Erkenntnis“ zu ermöglichen, wie Didi-Huberman ausführt:

„Befremdlichkeit der Verfremdung: Einerseits zeigt sie [*montre*], um zu *demonstrieren*; andererseits zeigt sie, um zu *demontieren*. Zunächst einmal will Brecht die Dinge nur verfremden, um die historischen und politischen Zusammenhänge aufzuzeigen, in denen sie sich

³⁶⁵ Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 17.

³⁶⁶ Bertolt Brecht: [Zur dramatischen und epischen Form des Theaters] [Fassung 1938] [Anhang] Zu ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘ (BFA, 24, 85).

³⁶⁷ Meister, Monika, 2004: „Sein Gesicht als ein leeres Blatt“ Zu Bertolt Brechts Bestimmung der „Durchkältung“ und Emotion im epischen Theater. In: Edda Fuhrich und Hilde Haider (Hg.), Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien u.a.: Böhlau, S. 274.

zu einem gegebenen Zeitpunkt positionieren. In diesem Sinne ist die Verfremdung ein *Erkenntnis*-Vorgang, der darauf abzielt, mit den Mitteln der Kunst einen *kritischen Blick* auf die Geschichte zu ermöglichen.“³⁶⁸

Die Vorgänge auf der Bühne werden mit der Verfremdung „historisiert“. Das ersetzt eine Wahrnehmung des Gezeigten als das „Zeitlose“³⁶⁹ oder „Ewig-Menschliche“ und weist es stattdessen als „historisch bedingt“ aus.³⁷⁰ Damit wird der „politische Gehalt“³⁷¹ des Dargestellten offenbar, weil „passives zur Kenntnis nehmen, eines namenlosen Schicksals“³⁷² verhindert wird.

Im Stück *Im Dickicht der Städte* passiert die „Historisierung“ des Geschehens auf der Bühne schon damit, dass Ort und Zeit eine zentrale Rolle erhalten, die sich auch aktiv auf die Entwicklung der Figuren und auf die „Fabel“ auswirken. Das Gezeigte wäre außerhalb der Wirklichkeit der modernen Großstadt nicht denkbar.

Weiters dient die Verlegung des Geschehens in ein amerikanisches Ambiente ebenfalls der „Historisierung“ und, wie Brecht selbst ausführt, auch der „Verfremdung“. In seinem Text *Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung* beschreibt Brecht seine Intention für die Amerikanisierung:

„Meine Wahl amerikanischen Milieus entspringt nicht, wie oft gemeint wurde, einem Hang zur Romantik. Ich hätte ebensogut Berlin wählen können, aber das Publikum hätte dann nicht gesagt: ‚Der Mensch handelt eigenartig, auffällig, bemerkenswert‘, sondern nur: ‚Ein Berliner, der so handelt, ist eine Ausnahmeerscheinung‘. Durch einen Hintergrund (eben den amerikanischen), der meinen Typen von Natur entsprach, so daß er sie nicht preisgab, sondern sie deckte, glaubte ich das Augenmerk am leichtesten auf die eigenartige Handlungsweise zeitgemäßer großer Menschentypen lenken zu können.“ (BFA, 24, 29)

Dass das *Dickicht der Städte* also nicht in Berlin, sondern in Chicago angesetzt wird, „historisiert“ das Geschehen auf plausible Weise. Das Verhalten Shlinks und Gargas ist damit weniger eine Eigenheit zweier „seltsamer“ Männer, sondern es ist eine Erscheinung, die das Zusammenspiel von Ort (Chicago), Zeit (Moderne), Bedingungen (Makroebene: Amerika, Kapitalismus; Mesoebene: Großstadtwirklichkeit; Migration, Armut, Gewalterfahrungen) sowie das Handeln und die Entscheidungen der Figuren (Mikroebene) hervorbringt.

Didi-Huberman weist darauf hin, dass das „Verfremden“ dazu dient, sich von etwas zu distanzieren, was jedoch keinesfalls bedeutet, etwas einfach nur „in die Ferne zu rücken“, sondern „im Gegenteil: Verfremden setzt voraus, den Blick zu schärfen“.³⁷³

Dass Brecht den Kampf zwischen Shlink und Garga also in Amerika stattfinden lässt, bedeutet nicht, dass er das Dargestellte „in die Ferne rückt“. Das Amerika, das geografisch so fern liegt, dass es für viele Zuschauer_innen unerreichbar ist, ist den Menschen in der

³⁶⁸ Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 81.

³⁶⁹ Im Original in Großbuchstaben

³⁷⁰ Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 12.

³⁷¹ Didi-Huberman, 2011, S. 79.

³⁷² Meister, 2002, S. 12.

³⁷³ Didi-Huberman, 2011, S. 78.

Weimarer Republik tatsächlich sehr nahe. Einerseits ist Amerika, wie in Kapitel 5.2.1 beschrieben, durch seinen politischen, ökonomischen und kulturellen Einfluss bereits Teil des Alltags in Berlin. Andererseits scheint in Amerika eine Wirklichkeit umgesetzt, die sich in Europa schrittweise etablieren wird. Amerika kann als Zukunft Europas betrachtet werden und es rückt damit in eine existenzielle Nähe zur Lebenswirklichkeit der Menschen in der Weimarer Republik.

In Amerika, bzw. im Stereotyp von Amerika, der um die Welt geistert, sind die Erscheinungen bereits ausgeprägt, die sich als zukünftige Herausforderungen Europas ankündigen: das Wachstum der Städte, der Kapitalismus, die Moderne.³⁷⁴

In diesem Sinne setzt Brecht mit der Amerikanisierung seines Stückes ein weiteres, von ihm definiertes Charakteristikum des epischen Theaters um: Er möchte „die Welt“ nicht darstellen „wie sie ist“, sondern „wie sie wird“ (BFA, 24, 85).³⁷⁵

Brecht macht das Geschehen im *Dickicht der Städte* also nicht „fremd“ indem er es in eine fremde Ferne versetzt. Er „verfremdet“ es, weil er es als Teil einer für die Zuschauer_innen relevanten Wirklichkeit stattfinden lässt und er es dennoch schafft, sie vom Gezeigten durch Irritationen und offene Fragen zu distanzieren.

„Die Ferne setzt oft ein unerreichbares *Selbes* voraus; die Distanz hingegen wird nur hergestellt, um uns Zugang zu verschaffen zur *Andersheit*, zum Spiel der Differenzen.“³⁷⁶

Damit macht Didi-Huberman noch einmal den Unterschied zwischen „fern“ und „fremd“ klar. Brecht ermöglicht dem Publikum von *Im Dickicht der Städte* die Großstadt, die sich immer mehr ihrem amerikanischen Vorbild angleicht, in ihrer irritierenden und erstaunlichen Gestalt zu erkennen.

5.3.5 „Erkenntnisse“ über die moderne Großstadt

Auch wenn das Stück *Im Dickicht der Städte* vor einer Zeit verfasst wurde, als ausdrücklich vom epischen Theater Brechts gesprochen wird, werden, wie gezeigt werden konnte, hier bereits zahlreiche Mittel dieser Theaterform angewendet. Die Ausrichtung des Stücks nach den Prinzipien des epischen Theaters führt dazu, dass das Werk eine wesentliche Qualität dessen leistet, nämlich, dem Publikum „Kenntnisse“ zu vermitteln, bis es „Erkenntnisse“ über seine Wirklichkeit erfahren hat (BFA, 24, 85).³⁷⁷

Brecht bietet den Zuschauer_innen von *Im Dickicht der Städte* „Kenntnisse“ über die moderne Großstadt an. Er übersetzt die Bedingungen der modernen Großstadt in eine Dynamik, die er auf der Bühne und speziell auf die Figuren wirken lässt. Er macht diese Dynamik aber nicht zum unsichtbaren Motor, sondern er präsentiert sie. Dies erreicht er

³⁷⁴ Vgl. Seliger, Helfried, W., 1974: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, S. 40.

³⁷⁵ Bertolt Brecht: [Zur dramatischen und epischen Form des Theaters] [Fassung 1938] [Anhang] Zu ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘ (BFA, 24, 85).

³⁷⁶ Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag S. 78.

³⁷⁷ Bertolt Brecht: [Zur dramatischen und epischen Form des Theaters] [Fassung 1938] [Anhang] Zu ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘ (BFA, 24, 85).

mit den beschriebenen Verfahren, die einen Abstand zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen errichten. Die urbane Lebenswelt wird auf diese Weise im Theater „ausgestellt“³⁷⁸ und „gezeigt“. Meister spricht von „bewusstem Zeigen“, das dabei als „Erkenntnisinstrument“ fungiert: „[d]ie Distanz ist gleichsam eine dem Zitieren analoge Verfertigung der Aussage, ein Stellen des Gezeigten unter Anführungszeichen.“³⁷⁹ Dieses „szenische Zitieren“ „setzt Zäsuren, unterbricht den Zusammenhang, stellt aus“.³⁸⁰

Ähnlich einem Ausstellungsobjekt, wird die urbane Wirklichkeit *Im Dickicht der Städte* „gezeigt“ und kann von allen Seiten eingesehen werden. Das ermöglicht die Betrachtung aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Wahl des Blickwinkels lässt Brecht den Zuschauer_innen offen, denn dem Publikum werden die unterschiedlichen Perspektiven auf die Großstadt nicht serviert, sie können sie selbst denken. Brecht lässt, wie beschrieben, eine Lücke. „[D]as nicht Sichtbare und Abwesende im Anwesenden“³⁸¹ macht ein „anderes Verhalten als das Gesehene“³⁸² denkbar. Dadurch erhalten die Zuschauer_innen die Chance, auch Sichtweisen auf das Phänomen anzudenken, die ihnen sonst fremd sind. Das Angebot unterschiedlicher Blickwinkel auf die Großstadt wird im Theater Brechts aber darüber hinaus zu einem multiperspektivischen Bild verdichtet. Schlüssel dafür ist wiederum die Nicht-Darstellung. Rainer Nägele nennt es das „Zwischen“, das auf der Bühne Brechts wahrnehmbar ist:

„Im epischen Theater tritt eine *dritte Sache*, um einen Ausdruck aus Brechts Stück *Die Mutter* zu verwenden, zwischen den Subjekten auf. Diese dritte Sache ist die Sache, die sie gemeinsam interessiert, es ist ihr gemeinsames Interesse, die Sache um die es geht und die sie angeht.“³⁸³

Im Fall des *Dickichts* handelt es sich bei diesem „Zwischen“ eindeutig um die moderne Großstadt, die nie direkt beschrieben oder für das Geschehen verantwortlich gemacht wird, die aber als Dynamik auf „Fabel“ und Figuren wirkt.

Die „Kenntnisse“, die Brecht dem Publikum über die moderne Großstadt vermittelt, konnten bereits in den vorangegangenen Analysen aufgezeigt werden: (1) die Großstadt verändert Menschen: sie fordert Anpassung an das kapitalistische Menschenbild, die Aufgabe von Idealen und Werten, die Trennung von Vertrautem, die Übernahme einer rationalen Menschlichkeit; (2) sie ist eine schwer einzuschätzende Umgebung; (3) Stabilität und Langfristigkeit können in der transitorischen Großstadt schwer bestehen; (4) menschliche Beziehungen, die nicht auf gemeinsamen Geschäften basieren, sind der Auflösung anheimgegeben; (5) der Kapitalismus ist der Motor großstädtischer Dynamik; (6) der Kapitalismus ordnet die urbane Gesellschaft; (7) trotz Rationalisierung,

³⁷⁸ Meister, Monika, 2004: „Sein Gesicht als ein leeres Blatt“ Zu Bertolt Brechts Bestimmung der „Durchkältung“ und Emotion im epischen Theater. In: Edda Fuhrich und Hilde Haider (Hg.), Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien u.a.: Böhlau, S. 272.

³⁷⁹ Meister, 2004, S. 274.

³⁸⁰ Meister, 2004, S. 273.

³⁸¹ Nägele, Rainer, 1992: Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung. In: Hans-Thies Lehmann und Renate Voris (Hg.), The Other Brecht I. The Brecht Yearbook 17. Madison Wis.: University of Wisconsin Press, S. 39.

³⁸² Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 27.

³⁸³ Nägele, Rainer, 2014: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag, S. 40.

Formalisierung und Organisation ist die Großstadt undurchschaubar und schwer zu beherrschen; (8) die Großstadt ist kalt, in ihr kann nur überleben, wer in der Kälte zu bestehen gelernt hat.

All diese Kenntnisse über die Großstadt werden *Im Dickicht der Städte* nicht absolut gesetzt. Sie werden den Zuschauer_innen in einer Weise veranschaulicht, die sie über deren Gültigkeit nachdenken lässt. Der Verlauf des Geschehens sowie die Entscheidungen der Figuren in *Im Dickicht der Städte* sind meist schwer zu ertragen. Das Unbehagen regt dazu an sich zu fragen, welche anderen Entscheidungen möglich gewesen wären, welche Wirkungen diese gehabt hätten und ob diese auch die Bedingungen in der Großstadt verändern hätten können. Hätte beispielsweise C. Maynes in seiner „Leihbibliothek“ nicht im Sinne des Kapitalismus gehandelt und hätte er in Garga nicht nur einen „Angestellten“ gesehen, der ihm Geld einbringen soll, sondern einen verdienten Mitarbeiter, dessen aufrechte „Haltung“ er schätzt, wäre Shlinks Provokation im Sand verlaufen. Damit wird beispielsweise sichtbar, dass die Allgültigkeit des Kapitalismus in der Großstadt nicht zwingend gelten muss. Die Menschen sind es, die ihm diesen Stellenwert verschaffen.

„Erkenntnisse“ wie diese über die moderne Großstadt können von den Zuschauer_innen genutzt werden, um Entscheidungen zu treffen. Sie ermöglichen dem Publikum ein „Begreifen“, das Voraussetzung für ein „eingreifendes Denken“ ist,³⁸⁴ welches Brecht mit seinem Theater anstrebt. So sind „Eingriff und Veränderung“³⁸⁵ im Stück *Im Dickicht der Städte* angelegt und damit die Voraussetzungen geschaffen, um das wesentliche Ziel von Brechts Theater, nämlich die Aktivierung passiver Kunstgenießender für eine politisch kritische Reflexion, zu erreichen.

³⁸⁴ Nägele, Rainer, 1992: Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung. In: Hans-Thies Lehmann und Renate Voris (Hg.), *The Other Brecht I. The Brecht Yearbook 17*. Madison Wis.: University of Wisconsin Press: S. 41.

³⁸⁵ Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien, S. 19.

6 Die moderne Großstadt in Brechts *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner und Im Dickicht der Städte*: Zusammenfassung und Fazit

Die moderne Großstadt ist ein Sujet, das von zeitgenössischen Künstler_innen aufgegriffen, thematisiert und verarbeitet wird. Auch Bertolt Brecht widmet sich der Stadt. Er erkennt in ihr einen Stoff, den es mit dem Theater aber auch in anderen Werken zu thematisieren gilt, weil in der Großstadt Prozesse sichtbar werden, die die Gesellschaft seiner Zeit prägen und verändern. Der aufmerksame Beobachter Brecht nimmt die Prozesse und die Konstruktionsprinzipien der modernen Großstadt wahr. Er „staunt“ darüber und macht sie mit seiner Kunst sichtbar, sodass Leser_innen und Publikum etwas über ihre eigene Wirklichkeit begreifen.

6.1 Brechts Bild der Großstadt

Fasst man zusammen, mit welchen Attributen und Gesetzmäßigkeiten Brecht die moderne Großstadt in den hier analysierten Werken charakterisiert, ergibt sich folgendes Bild:

(1) Die Großstadt ist ein Ort, der die Menschen nicht unverändert lässt. Die urbane Umgebung folgt ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und impliziten Regeln. In der Konfrontation mit der spezifischen Lebensumgebung Großstadt erlernen die Menschen, welches Verhalten, aber auch welche „Haltungen“ angebracht und förderlich sind. Die Stadt fungiert dabei als „Trainingsraum“, in dem ein neues Selbstverständnis und ein neues Verständnis des Selbst zu seiner Umgebung aufgebaut werden kann. Außerdem lernen werdende *Städtebewohner* großstadttypische, implizite Regeln aus der Kommunikation von wissenden, geschulten *Städtebewohnern*, die ihr Wissen in ein Konvolut an Informationen einspeisen, das die neuen Großstadtbewohner_innen aufnehmen können.

(2) Die Großstadt ist den Prinzipien des Kapitalismus angepasst. Die Spielregeln des Kapitalismus durchziehen das gesamte Leben. Das Kräftespiel von Angebot und Nachfrage wird bis zur Positionierung der Menschen am Markt imitiert. Der Grundsatz: „Zeit ist Geld“ wird auf ständige Effektivität ebenso angewandt, wie auf menschliche Begegnungen. Rationalität erhält den Vorzug vor allem Irrationalen. Das Emotionale wird in der Großstadt abgekühlt. Ökonomische Berechnung und mitleidlose Härte ist Teil großstädtischer Menschlichkeit und wird in sozialen Beziehungen vorausgesetzt.

(3) In der Großstadt zählt der Moment. Großstädtische Zeit ist relativ zur Umgebung. Während ökonomische Szenarien eine exakte, standardisierte Zeit einfordern, ist die Zeit außerhalb der Arbeitswelt diskontinuierlich, unet, beschleunigt und flüchtig. Die Gegenwart ist von Vergangenheit und Zukunft abgelöst. Auch menschliche Existenzen lösen sich von ihrer Vorgeschichte und treten nur in begrenzten Rollen in Erscheinung. Langfristige Verbindungen zwischen Menschen sind ebenso unerwünscht, wie das

Einschreiben des Individuums in die Geschichte. Menschen und Strukturen sind in der Großstadt auf permanente Veränderbarkeit ausgerichtet. Ihre fehlende Verankerung macht sie beweglich und schnell, sodass sie sich jederzeit flexibel dem Neuen hingeben können.

(4) Die Großstadt ist kalt. Wärmende Behelfe sind in der Großstadt nicht zugelassen. Die Großstadt befindet sich in beständiger Umwälzung. Die permanente Bewegung zerstört bestehende Strukturen, verändert sie, setzt sie neu zusammen, lässt das völlig Neue entstehen. In der Großstadt werden Innovationen geboren und Kreativität aus ihren Schranken entlassen. Dafür muss geopfert werden, was außerhalb der Großstadt schon lange Bestand hatte. Private Rückzugsräume und Halt gebende Beziehungen zu Vertrauten behindern die Flexibilität. Daher gilt es sich zu trennen von warmen Quellen der Geborgenheit und Vertrautheit.

(5) In der Großstadt gilt es eine dicke Haut aufzubauen. Die Stadtbewohner_innen müssen lernen, mit der Kälte zu leben. Sie müssen die Kälte zu einem Teil ihres Verhaltens und ihrer „Haltungen“ machen. Die symbolische dicke Haut bildet eine Schutzschicht zwischen den Emotionen und der Außenwelt. Elemente der Großstadtwirklichkeit werden durch diese Schutzschicht gefiltert und erzeugen abgeschwächt eine wenig emotionale Resonanz; die Großstädter_innen können ihre Gefühle vor anderen verbergen, indem sie sie unter der dicken Haut belassen. Das ermöglicht einen nüchternen Umgang untereinander, der kapitalistische Rationalität, kaltblütigen Egoismus, aber auch Zukunftsoffenheit sowie Sachorientierung begünstigt.

(6) Die Großstadt ist Gesellschaft. Brechts Großstadt ist körperlos. Die Bausubstanz der Städte ist nicht beständig und fest. Auch sie ist flexibel und passt sich der Veränderung an. Brecht zeigt, die Stadt ist nicht manifest, die Stadt ist Kommunikation. In der Literatur werden Brechts Großstädte als „unbewohnbare“ Orte beschrieben, die zwischen Aufbau und Zerstörung in permanenter Unbeständigkeit und im Übergang existieren. Brecht spricht meistens von „Städten“ und selten von der Stadt und weist sie auch dadurch mehr als Muster und Mythos aus, denn als reale Orte.³⁸⁶ Diese Einschätzung passt zur hier getroffenen Interpretation, dass für Brecht die Großstadt verdichtete Gesellschaft ist. Die Verdichtung der Menschen bewirkt, dass das Individuum den Anspruch auf seine Bedeutung und auf seine Präsenz reduzieren muss. Wie bei der Stadt selbst wird auch die Manifestation des Subjekts aufgehoben. Die Menschen bestehen im Übergang. Ihre Ideen, ihre Ratschläge, ihre Selbstreflexionen, ihre Innovationen werden von der Person getrennt und gehen über in das Konvolut großstädtischen Diskurses. Gleichzeitig bedeutet der Befund, dass Großstadt Gesellschaft ist, aber auch, dass sie veränderbar ist. Sie ist gestaltbar durch die Menschen, die die Großstadt bilden und die sich auch verändern können, wenn sie es wollen.

³⁸⁶ Vgl.: Kapitel 2.2 oder Zitzlsperger, Ulrike, 2008: Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 144.; Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. *Epoche-Werk-Wirkung*. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck.; Webber, Andrew, 2008: „*Unbewohnbar und doch unverlaßbar*“: Brecht in and through Berlin. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 153–167.

6.2 Die Ambivalenz der Freiheit in Kapitalismus und Modernisierung

Betrachtet man Brechts Konzept der Großstadt, fällt auf, dass ihm widersprüchliche Dimensionen inhärent sind. Dies gründet aber nicht auf einer Inkonsistenz Brechts, sondern in seiner Fähigkeit, Ambivalenz zu fassen. Das Sowohl-als-auch, das sich einer simplifizierenden Eindeutigkeit entzieht, zwingt Menschen dazu, sich mit allen Ausprägungen eines Phänomens auseinanderzusetzen und diese abzuwägen, bevor eine Entscheidung getroffen wird.

Mit der Großstadt macht Brecht, so lautet das Fazit dieser Arbeit, die Ambivalenz der Freiheit in der modernen, kapitalistischen Gesellschaft in seinen beiden Werken sichtbar. Die Großstadt ist das Mittel – das „Zwischen“, lt. Rainer Nägele –, das Brecht als relevante Wirklichkeit dient, um zu veranschaulichen, wie die Freiheit im modernen Kapitalismus einerseits erweitert und andererseits begrenzt wird. Das Leben in der modernen Großstadt befreit die Menschen zum einen und vergrößert ihren Handlungsspielraum, weil Schranken und Grenzen aufgehoben werden und neue Instrumente zur Verfügung stehen. Zum anderen ist dieser Freiheitsgewinn immer an Voraussetzungen gebunden und neuen Einschränkungen unterlegen, weil er an die Gesetzmäßigkeiten der Moderne und des Kapitalismus gebunden ist. Brecht führt diese Ambivalenz der modernen kapitalistischen Freiheit in seinem *Lesebuch* aber auch *Im Dickicht der Städte* deutlich vor Augen. Beispiele aus den analysierten Texten können die Dimensionen der Ambivalenz veranschaulichen:

(1) Figuren in Brechts Theaterstück und im *Lesebuch* nutzen den Kapitalismus, um sich zu emanzipieren. Diese (Selbst)-Ermächtigung gelingt aber nur unter der Voraussetzung, dass man den Kapitalismus als allgemeingültiges Prinzip anerkennt und man sich seinen Spielregeln unterwirft.

Als Beispiel können die Frauenfiguren, Marie und Jane, aus *Im Dickicht der Städte* angeführt werden. Beide Frauen prostituieren sich im Verlauf des Stücks. Sie treffen dabei bewusst die Entscheidung, ihren Körper zu verkaufen. Indem sie ihren Körper als Ware behandeln, erhalten sie eine Form von Kontrolle über ihn. Zwar müssen sie ihren Körper objektivieren und dürfen ihn nicht mehr als Teil ihrer Privatheit beanspruchen; dafür aber erhalten sie den Status von Geschäftsfrauen, die selbst bestimmen, wer, wann und für welchen Preis ihren Körper berühren darf. Sie nehmen aktiv Teil am Geschäftsleben und werden zu Akteurinnen des Kapitalismus.

Marie, die Shlink aus unerwiderter Liebe wie eine „wahnsinnige Hündin“ hinterherläuft, emanzipiert sich aus dieser devoten Haltung, indem sie die Gefühle ausblendet und auf eine geschäftsmäßige Ebene wechselt, indem sie von Shlink Geld für Liebe fordert

(BFA, 1, 474).³⁸⁷ Dadurch ist Marie nicht mehr eine verletzte Person, die um etwas – nämlich Liebe – bittet, sondern eine Geschäftsfrau, die etwas anbietet. Nach erfolgreichem Geschäftsabschluss hat sie nicht mehr zu danken.

Auch Jane befreit sich aus der unterdrückten Haltung Garga gegenüber, der sie als Ware behandelt hat, ohne aber dafür eine Gegenleistung zu erhalten oder selbst darüber bestimmen zu können. Ihr Weg in die Prostitution ist in gewissem Sinne daher auch eine Emanzipation. Auch sie bietet ihre Liebe nicht mehr umsonst an, sondern sie verkauft sie und verlangt etwas dafür. Sie selbst bestimmt ihren Preis. So wird sie zu einer Geschäftsfrau, die sich selbst versorgt. In dieser Position ist ihr Status gestiegen; sie muss sich nicht mehr beleidigen lassen.

„JANE [...] Wenn ich auch keine mehr bin, die in Milch und Honig lebt, so brauche ich mich doch nicht verspotten zu lassen, Pav.“ (BFA, 1, 470)

„JANE Ich lasse mich nicht beleidigen. Ich stehe allein auf der Welt, ich ernähre mich selbst.“ (BFA, 1, 471).

Als weiteres Beispiel kann der „Dreck“ aus Gedicht Nummer 5 des Lesebuchs herangezogen werden. Die Frau emanzipiert sich aus ihrer Position, indem sie sich ändert und an sich arbeitet. Sie ermächtigt sich, durch ihre Wandlung zur kapitalistischen „Selfmadewoman“. (BFA, 11, 160ff)

Doch alle diese Formen der Emanzipation haben einen Preis. Sie funktionieren nur innerhalb des kapitalistischen Systems. Die Figuren müssen dieses System in seiner Omnipotenz anerkennen, um mit Hilfe von dessen Spielregeln aufzusteigen. So müssen die Frauen ein kaltes, dickhäutiges, rationales Verhältnis zu ihrem Körper, aber auch zu Emotionen anderen gegenüber, aufbauen. Der „Dreck“ muss seine bisherige Lebensweise ablegen und muss Erwartungen entsprechen, die in der kapitalistischen Gesellschaft an ihn gestellt werden. Er muss sich in das Korsett eines Fremdbildes einfügen.

Die Emanzipation funktioniert also nur innerhalb des Rahmens, den der Kapitalismus definiert. Die gewonnene Freiheit lässt sich also gleichzeitig als Selbstermächtigung und als Unterwerfung bezeichnen.

(2) Dem Individuum ist in der Großstadt die Möglichkeit gegeben, sich aus sozialer Kontrolle zu befreien. Gleichzeitig wird die Bedeutung des Individuums aber soweit reduziert, dass es keine „Spuren“ hinterlassen darf.

Die Gedichte des *Lesebuchs* sowie die Figurenentwicklung im *Dickicht der Städte* führen diese Ambivalenz der Modernisierung deutlich vor Augen: In der Großstadt kann man sich von traditionellen Normen, Werten und Erwartungen trennen. Dadurch öffnet man sich für das Neue, für alternative Konzepte und gibt der Kreativität Raum. Auch kann man sich in der Großstadt von seinem früheren sozialen Umfeld lossagen. Dadurch muss man seine Geschichte nicht mit sich herumtragen und darf sich selbst immer wieder neu erfinden. Es

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 5.2.3, Abschnitt: Kapitalistisch

ist möglich sich eine Anonymität zu verschaffen und sein Auftreten auf den Moment zu begrenzen, indem man sich von Bekannten und Vertrauten trennt.

Garga beschreibt seiner Mutter gegenüber die Freiheit, die er gewinnt, wenn er von der Familie weggeht und den Kampf weiterführt:

„GARGA Nein. Pause. Wir sind nicht frei. Mit Kaffee am Morgen fängt es an und mit Schlägen, wenn man ein Affe ist, und die Tränen der Mutter salzen den Kindern die Mahlzeit und ihr Schweiß wäscht ihnen das Hemd, und man ist gesichert bis in die Eiszeit und die Wurzel sitzt im Herz. Und ist er ausgewachsen will etwas tun mit Haut und Haar, dann ist er bezahlt, eingeweiht, abgestempelt, verkauft zu hohem Preis, und er hat keine Freiheit, unterzugehen.“ (BFA, 1, 456)

Die Freiheit, die das Individuum in der modernen Großstadt erlangt, ist tatsächlich groß, aber sie hat auch ihren Preis. Das befreite Individuum gewinnt enorm an Handlungsspielraum, gleichzeitig aber verliert es auch Teile davon. Das großstädtische Individuum verliert die Freiheit, sich als individuelle gesamte Person mit allen dazugehörigen Charakteristika zu präsentieren, und auf dieser Identität zu bestehen. Der Mann mit dem „Hut im Genick!“ (BFA, 11, 162) aus dem *Lesebuch* kann sich seinen aufrechten Gang, seinen herausfordernden Blick, seine Ansprüche und seine Vorhaben nicht leisten. Er ist „verloren“, weil er in der Großstadt auf der Bedeutung und Konsistenz seines Ichs besteht. Noch besser veranschaulicht Garga diese Ambivalenz. Durch seine Großstadtmenschwerdung gewinnt er enorm an Macht und Handlungsspielraum. Die erlernten kapitalistischen Kompetenzen emanzipieren ihn von einer reagierenden zu einer agierenden Position. Gleichzeitig verliert Garga aber die Freiheit, seine Meinung zu vertreten, seine Ehre zu verteidigen und auf seinen Werten zu bestehen. Er kann es sich nicht mehr „leisten“ „Ansichten zu haben“ (BFA, 1, 440). Seine neue Freiheit gewinnt er, indem er den Rock auszieht und keinen „Gesetzen“ und keiner „Moral“ mehr folgt; indem er also aus seiner Haut schlüpft und seine Identität hinter sich lässt (BFA, 1, 445). Das Individuum, das in der modernen Großstadt eine bis dahin nicht gekannte Befreiung erfährt, erlebt gleichzeitig eine massive Einschränkung seiner Bedeutung. Die Modernisierung fordert von ihm flexibel, ungebunden und anpassungsfähig zu sein. Diese Prädisposition der Person führt aber zugleich zu Identitätsverlust („Verwisch die Spuren!“) und Austauschbarkeit; in Isolation – dies zeigt die Veränderung Gargas; zu einem Agieren auf der Oberfläche – dies hat Brecht selbst anhand seiner kreativen Bekannten in Berlin erfahren ; zu emotionaler Erkaltung – was Shlinks Fühllosigkeit beweist.

(3) Der Kapitalismus verspricht den Menschen formale Gerechtigkeit und leistungsorientierte Egalität. Tatsächlich trifft diese Form der Chancengleichheit aber nur auf jene zu, die die richtigen Voraussetzungen dafür haben.

Im Stück *Im Dickicht der Städte* wird die vermeintliche kapitalistische Chancengleichheit durch den Kampf versinnbildlicht. Der evolutionstheoretische Zugang, das „Survival of the fittest“, verspricht, dass jeder Mensch die gleichen Chancen hat, alles zu erreichen, wenn

man sich nur gegen die Konkurrenz durchsetzt. Dadurch wird der Vorteil gegenüber anderen Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft im Prinzip auf das eigene Leistungsvermögen reduziert. Die formale Gerechtigkeit des Kapitalismus proklamiert die Freiheit, ohne Zugangsschranken unendlich viele Möglichkeiten der Selbstverwirklichung ergreifen zu können, wenn man sich nur anstrengt und durchkämpft. Dadurch wirkt diese Gesellschaftsform egalitär, wie es eine feudale Gesellschaft mit standesmäßigen Hierarchien und Exklusionsmechanismen nicht ist.³⁸⁸

Im Stück *Im Dickicht der Städte* wird der Kampf zwischen Shlink und Garga als immanentes Prinzip des Kapitalismus, aber auch der Großstadt, sichtbar gemacht. Der Kampf wird um seiner selbst willen geführt. Es braucht keinen „Grund“ (BFA, 1, 448), um ihn zu entfachen. Er ist eine unumstößliche Voraussetzung der modernen kapitalistischen Gesellschaft, weil die Wirtschaft die Konkurrenz für ihren Überlebensmotor, das heißt das unendliche Wachstum, braucht. Aber auch im großstädtischen Mikrokosmos ist der Kampf ein Mittel der Interaktion geworden. Jan Knopf spricht sogar vom „Kampf als zwingende[r] Notwendigkeit der Großstadtwirklichkeit.“³⁸⁹ Einerseits führen die Menschen einen Kampf gegen sich selbst, indem sie sich ständig zu mehr Leistung antreiben. Dies veranschaulichen beispielsweise die Frau vor dem Spiegel aus Gedicht Nummer 4 und der „Dreck“ aus Gedicht Nummer 5 des *Lesebuchs für Städtebewohner*. Andererseits erfordert das kapitalistische Streben nach Kapitalvermehrung und Gewinn einen Kampf um Möglichkeiten und Ressourcen in der Großstadt, bei dem die Rücksichtsloseren gewinnen. Diese Form des harten Kampfes verkörpert Shlink, der sich von einem mittellosen Waisenkind zu einem mächtigen Großindustriellen entwickelt hat, weil er kaltblütig ist und seine Macht einzusetzen wusste. [„Seine Hand lag dem ganzen Viertel am Hals.“ (BFA, 1, 464)].

Shlinks Werdegang erinnert an den amerikanischen Mythos des Tellerwäschers, der zum Millionär wird. Damit wäre die Figur der Inbegriff der Chancengleichheit des Kapitalismus.

Tatsächlich aber zeigt Brecht, ist diese Freiheit voraussetzungsvoll. Sie kann nur von jenen ergriffen werden, die im kapitalistischen Sinne „fit“ sind. Wer dem kapitalistischen Menschenbild nicht entspricht, geht benachteiligt in den Kampf. Um gegen die Konkurrenz zu bestehen, braucht man die richtige Rüstung. Dazu gehört einerseits eine dicke Haut sowie die, dem rationalen, egoistischen Menschenbild entsprechende, Kaltblütigkeit.

Des Weiteren wird das Rüstzeug umso besser, je mehr man sich im kapitalistischen System zurechtfindet und je mehr Kompetenzen man als Geschäftsperson besitzt. Das veranschaulicht beispielsweise Gargas Großstadtmenschwerdung. Doch auch dem

³⁸⁸ Helmut Lethen verweist diesbezüglich auch auf die vermeintliche „Entfeudalisierung“ im Kapitalismus und Massenkonsum. Vgl. Lethen, Helmut, 2000: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 24, 26.

³⁸⁹ Knopf, Jan, 2001: *Im Dickicht der Städte. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 118.

gewandten Geschäftsmann Shlink stehen im *Dickicht der Großstadt* weit mehr Wege offen, als Menschen, die nichts vom Geschäftemachen verstehen:

„MARIE Ich verstehe Sie schlecht, Mister Shlink. Aber Sie können nach vier Richtungen gehen, wo andere nur eine haben, nicht?“

Brecht macht deutlich, dass die Freiheit, im leistungsbasierten Konkurrenzkampf alles erreichen zu können, nur jenen zusteht, die mit der besten Rüstung ausgestattet sind, oder die sich, wie Garga, konsequent und über alle Verluste hinweg mit einer solchen Rüstung ausstatten. Der vermeintliche Freiheitsgewinn, den die Egalität des Kapitalismus verspricht, wird von Brecht nur als immanentes Prinzip dieser Gesellschaftsform enttarnt, das Ungleichheiten zementiert anstatt sie aufzulösen.

Bertolt Brecht macht in den analysierten Werken die vielschichtige Ambivalenz der Freiheit in der Großstadt sichtbar. Er wählt zur Veranschaulichung die urbane Wirklichkeit, weil sie der Ort ist, an dem Kapitalismus und Modernisierung am stärksten ausgeprägt sind und wo sie die intensivste Wirkung zeitigen. Brecht zeigt sowohl das emanzipierende als auch das unterjochende Potenzial des neuen Wirtschaftssystems. Er lässt keinen Zweifel daran, dass es nicht möglich ist, vom Freiheitsgewinn zu profitieren, ohne gleichzeitig die Entmachtung durch den modernen Kapitalismus in Kauf zu nehmen. Doch Brecht gibt nicht vor, wie mit dieser Ambivalenz umzugehen ist. Diese Entscheidung überlässt er seinem (Lese)publikum. Er setzt es aber nicht unvorbereitet dieser Entscheidung aus; dafür hat er es mit „Kenntnissen“ über Prozesse und Konstruktionsweise der modernen Großstadt versorgt.

Die wichtigste „Erkenntnis“, die Brecht mit *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* und *Im Dickicht der Städte* seinen Leser_innen und Zuschauer_innen anbietet, ist aber die, dass diese kapitalistische, moderne Großstadt nicht so sein muss, wie sie zu diesem Zeitpunkt ist.

Brecht zeigt, dass die Großstadtwirklichkeit von den Menschen gemacht wird, die sie in ihrer Kommunikation und Interaktion immer wieder reproduzieren. Die Wirklichkeit der Stadt wird in den Worten der Allgemeinheit hergestellt. Großstädte sind verdichtete Gesellschaft. Als solche sind sie veränderbar, genauso wie Menschen veränderbar sind. Brecht macht den Rezipient_innen seiner beiden Werke deutlich, dass das Leben in der Großstadt, durch und durch kapitalistisch ist. Was die Menschen in der Großstadt tun, um ihre Lebensbedingungen und ihren Status zu verändern, bleibt daher immer innerhalb einer vom Kapitalismus geordneten Welt und wird nie aus Grenzen ausbrechen, die diese Gesellschaftsordnung schafft.

Dennoch, zeigt Brecht, kann die Wirklichkeit in der Großstadt eine andere werden, dann nämlich, wenn man den Kapitalismus als solchen in Frage stellt. Wenn die Menschen begreifen, dass sie es sind, die die Verhältnisse definieren und dass sie es auch sind, die

dem Kapitalismus die Macht verleihen, können sie ihm diese wieder entziehen und dabei wieder selbst an Handlungsspielraum gewinnen. Brecht regt an, eine kritische „Haltung“ einzunehmen, „Position zu beziehen“, wie Didi-Huberman es formuliert³⁹⁰, und dabei zu begreifen, dass sie gemeinsam das *Dickicht* lichten können.

³⁹⁰ Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I. Aus dem Französischen von Markus Sedlacek. München: Wilhelm Fink Verlag.

Literatur

Bertolt Brecht:

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988–1997. = (BFA, Band, Seitenzahl)

Weitere Literatur:

Asmus, Gesine (Hg.), 1982: Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920. Reinbeck bei Hamburg: rororo.

Bahr, Gisela E., 1968: Bertolt Brecht. Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien. Editiert und Kommentiert von Gisela E. Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Balme, Christopher, 2010: Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole. In: Burcu Dogramaci (Red.), Motor der Künste in der Moderne. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.

Becker, Sabina, 2011: Topografien der Moderne: Berlin und Wien in den zwanziger Jahren. In: Primus-Heinz Kucher, Julia Bertschik, „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 29–45.

Becker, Sabina, 1993: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert: Röhrig.

Becker, Sabina; Kiesel, Helmuth, 2007: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. In: Dies. (Hg.), Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin: Walter de Gruyter, S. 9–35.

Beier, Rosmarie, 1982: Leben in der Mietskaserne. Zum Alltag Berliner Unterschichtfamilien in den Jahren 1900 bis 1920. In: Asmus, Gesine (Hg.), Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920. Reinbeck bei Hamburg: rororo, S. 244–270.

Benjamin, Walter, 1977: Zu dem Lesebuch für Städtebewohner. Kommentare zu Gedichten von Brecht. Literarische und ästhetische Essays. In: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter, 1972 (1933–1938): Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band IV, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bergius, Hanne; Abendstein, Edelgrad; Gillen, Eckhart; Hielscher, Peter; Mühlhaupt, Freya; Riecke, Gerhard, 1979: Berlin: Kunst und Wirklichkeit. In: Ingo F. Walther (Red.), Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978. München: Prestel-Verlag, S. 560–576.

Bienert, Michael, 1998: Mit Brecht durch Berlin. Ein literarischer Reiseführer. Mit zahlreichen Fotografien. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch Verlag.

Breuer, Gerda, 2010: Großstadt und Signaletik. In Burcu Dogramaci (Red.), Großstadt. Motor der Künste in der Moderne. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, S. 189–204.

Bronnen, Arnolt, 1998: Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft. Mit einem Nachwort von Barbara Bronnen. Ungekürzte Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Burkart, Günther, 2002: Stufen der Privatheit und die diskursive Ordnung der Familie. *Soziale Welt*, 2002, 53, 4, S. 397–413.
- Certeau, Michel de, 1988: Gehen in der Stadt. In: Ders., *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag.
- Csobádi, Peter; Gruber, Gernot; Kühnel, Jürgen; Müller, Ulrich; Panagl, Oswald; Spechtler, Viktor (Hg.), 2000: *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters*. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser.
- Didi-Huberman, Georges, 2011: Wenn die Bilder Position beziehen. *Das Auge der Geschichte I*. Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Dießenbacher, Hartmut, 1982: Soziale Umbrüche und sozialpolitische Antworten. Entwicklungslinien vom 19. ins frühe 20. Jahrhundert. In: Asmus, Gesine (Hg.), *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920*. Reinbeck bei Hamburg: rororo, S. 10–31.
- Döblin, Alfred, 2003 (1929): *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. München: dtv.
- Durkheim, Émile, 1979 (1893): *De la division du travail social*. Paris: Presses Université de France.
- Flanagan, William G., 1990: *Urban Sociology. Images and Structure*. Boston, London, Sydney Toronto: Allyn and Bacon.
- Flecker, Jörg, 2013: Arbeit. In: Eva Flicker (Hg.), *Forschungs- und Anwendungsfelder der Soziologie*. Wien: Facultas:wuv, S. 46–61.
- Fischer-Lichte, Erika, 1993: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik, In: Fritz Horst (Hg.), *Montage in Theater und Film*. Tübingen, Basel:Funke, S. 97–119.
- Frenzel, Elisabeth, 1999: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Giddens, Anthony, 2004: *Cities and Urban Spaces*. In: Ders., *Sociology*. With the assistance of Karen Birdsall. Cambridge: Polity Press, S 568–599.
- Gillen, Eckhart, 1979: Vom ‚Geisterrevolutionär‘ zum ‚operierenden Künstler‘. Gedanken über den Funktionswechsel der Kunst in der Weimarer Republik. In: Ingo F. Walther (Red.), 1979: *Paris-Berlin 1900–1933*. München: Prestel-Verlag, S. 292–301.
- Goffman, Erving, 2011: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Mit einem Vorwort von Ralf Dahrendorf. München, Zürich: Piper.
- Gutt, Dietrich, 1985: *Die Waidmannssprache. Wörterbuch für Jäger, Hundeführer und Falkner*. Hannover: Lansbuch-Verlag.
- Hahn, Kornelia; Koppetsch, Cornelia, 2011: Zur Soziologie des Privaten. Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Soziologie des Privaten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7–16.
- Hauptmann, Elisabeth, 1957 (1926): Notizen über Brechts Arbeit 1926. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht*. Hrsg. v. der Deutschen Akademie der Künste. Berlin, S. 241–243.
- Häußermann, Hartmut; Siebel Walter, 2004: *Stadtsoziologie. Eine Einführung*. Unter Mitarbeit von Jens Wurtzbacher. Frankfurt: Campus.
- Hecht, Werner, 1997: *Brecht-Chronik: 1998–1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Hecht, Werner (Hg.), 1988: Sein Leben in Bildern und Texten. Mit einem Vorwort von Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Herz, Dietmar, 2003: Amerika – Fremdes Land. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung der Universität Erfurt „Amerika fremder Freund“, vom 20.05.2003.
http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1561/herz_amerika.html, 07.06.2008.
- Hessel, Franz, 1984 (1929): Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze „Die Wiederkehr des Flaneurs“ und einem „Waschzettel“ von Heinz Knobloch. Berlin: Das Arsenal.
- Hessel, Franz, 1984: Friedrichstadt. In: Ders., Ein Flaneur in Berlin. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamins Skizze „Die Wiederkehr des Flaneurs“ und einem „Waschzettel“ von Heinz Knobloch. Berlin: Das Arsenal, S. 237–248.
- Heym, Georg, 1964: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 1 Lyrik. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. München: Ellermann.
- Hilzinger, Klaus H., 2000: ‚Berliner Studien‘ – dramatisch. Von Arno Holz und Johannes Schlaf bis Walther Mehring. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 223–234.
- Hopkins, D.J.; Orr, Shelley; Solga, Kim, 2009: Performance and the City. Basingstoke: palgrave macmillan.
- Husslein-Arco, Agnes; Köhler, Thomas; Burmeister, Ralf; Klee, Alexander; Lütgens, Annelie (Hg.), 2013: Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen. München: Prestel-Verlag.
- Jary-Janecka, Friederike, 2000: „Jherusalem umbilicus est terrarum“. Das Himmlische Jerusalem, vielfach verwendeter Vorwand höchst irdischer Auseinandersetzungen. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 55–72.
- Jesse, Horst, 1996: Brecht in Berlin. München: Das freie Buch.
- Kähler, Hermann, 1986, Berlin – Asphalt und Licht. Die Große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Westberlin: Das europäische Buch.
- Kirchgässner, Bernhard; Becht, Hans-Peter, 1999: Stadt und Theater. 35. Arbeitstagung 1996. Stuttgart: Jan Thorbecke Verlag.
- Klinger, Cornelia, 2005: Modern/Moderne/Modernismus. In Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band IV. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Klotz, Volker, 1969: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Mit 16 Abbildungen. München: Carl Hanser Verlag.
- Knopf, Jan, 2006: Bertolt Brecht. Suhrkamp BasisBiographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Knopf, Jan, 2001: Im Dickicht der Städte. Brecht Handbuch. Band 1. Stücke. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 113–129.
- Knopf, Jan, 1984: Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: J. B. Metzler.

- Kracauer, Siegfried, 2013 (1930): Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried, 2005 (1927): Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried, 2005a (1927): Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders., Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 311–317.
- Kracauer, Siegfried, 2003 (1925–1933): Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal.
- Kracauer, Siegfried, 2003 (1932): Straße ohne Erinnerung. In: Ders., Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal, S. 15–18.
- Krause, Joachim, 2001: Ephemere. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band II. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Langenbrinck, Gregor, 2004: Mahagonny im Spiegel von Marcel Breuers Verkehrsarchitektur. In: Mark Silberman und Florian Vaßen (Hg.), Mahagonny.com. The Brecht Yearbook 29. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S 55–63.
- Lehmann, Hans-Thies, 2002: Der andere Brecht. In: Ders., Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit, Recherchen 12, S. 207–282.
- Lethen, Helmut, 2006: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lethen, Helmut, 2002: Kälte. Eine Zentralmetapher der Erfahrung der Modernisierung. Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik 82, 43, 2, S. 78–94.
http://kgg.german.or.kr/de/dogilmunhak_de.html, 5. Mai 2008.
- Lethen, Helmut, 2000: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Lethen, Helmut, 1986: Chicago und Moskau. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): DIE METROPOLE. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München: C.H. Beck, S. 190–213.
- Luhmann, Niklas, 1984: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marx, Karl, 2009 (1844): Karl Marx Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Kommentar von Michael Quante. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marx, Karl, 2006 (1957/58): „Das Kapital“ und Vorarbeiten. Ökonomische Manuskripte 1957/58. Hrsg. Von Alexander Malysch. In: Ders., Gesamtausgabe, Berlin: Dietz.
- Matzerath, Horst, 1984: Berlin, 1890–1940. In Anthony Sutcliffe (Ed.), Metropolis 1890–1940. Mansell, London: Alexandrine Press Book, S 289–318.
- Meckseper, Cord; Schraut Elisabeth, 1983: Die Stadt in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meister, Monika, 2004: „Sein Gesicht als ein leeres Blatt“ Zu Bertolt Brechts Bestimmung der „Durchkältung“ und Emotion im epischen Theater. In: Edda Fuhrich und Hilde Haider (Hg.), Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Wien u.a.: Böhlau, S. 271–276.

- Meister, Monika, 2002: Skriptum und Materialien zur HVO Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertolt Brecht. Sommersemester 2002. Universität Wien.
- Metzger, Rainer; Brandstätter, Christian, 2006: Berlin. Die 20er Jahre. Kunst und Kultur 1918–1933. Architektur, Malerei, Design, Mode, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Fotografie, Funk, Film, Reklame. Text von Rainer Metzger Bildauswahl von Christian Brandstätter. Mit 403 Abbildungen. Wien: Christian Brandstätter Verlag.
- Müller, Klaus-Detlef (Hg.), 1985: Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung. Von Wilhelm Joost, Klaus Detlef Müller und Michael Vages. München: C. H. Beck.
- Müller-Schöll, Nikolaus, 2002: Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag.
- Nägele, Rainer, 2014: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag.
- Nägele, Rainer, 1992: Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung. In: Hans-Thies Lehmann und Renate Voris (Hg.), *The Other Brecht I. The Brecht Yearbook 17*. Madison Wis.: University of Wisconsin Press, S 28–51.
- Naidoo, Jennie; Vills, Jane, 2003: Lehrbuch der Gesundheitsförderung. Umfassend und anschaulich mit vielen Beispielen und Projekten aus der Praxis der Gesundheitsförderung. Köln: Verlag für Gesundheitsförderung.
- Oesmann, Astrid, 2001: From Chaos to Transformation: Brechtian Histories *Im Dickicht der Städte*. In: Maarten van Dijk (Ed.), *New Essays on Brecht. The Brecht Yearbook 26*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 257– 275.
- Otto, Viktor, 2006: Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Parsons, Talcott, 1985: Das System moderner Gesellschaften. Weinheim: Juventa
- Passuth Krisztina 1979: Berlin – Mittelpunkt der Kunst Osteruropas. In: Ingo F Walther (Red.), *Paris-Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978*. München: Prestel-Verlag, S. 222–231.
- Perels, Christoph, 1983: Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht. In: Cord Meckseper und Elisabeth Schraut (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 57–80.
- Piscator, Erwin, 1980 (1924): Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters. In: Erwin Piscator. *Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften* . Herausgegeben von Ludwig Hoffmann. Berlin: Henschelverlag, S. 13–17.
- Puschmann-Nalenz, Barbara, 2000: Vom Himmlischen Jerusalem über Salem, Mass., nach Washington D.C: Aufstieg und Fall. Athur Millers Drama *Hexenjagd* und die Ideologie des Gemeinwesens in den USA. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 267–276.
- Reulecke, Jürgen, 1985: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Rippey, Theodore F., 2006: In Training: Brecht, Sport, and Modern Subjectivity (1920–1927). In: Stephen Brockmann et. al. (eds.), *Young Mr. Brecht Becomes a Writer. The Brecht Yearbook 31*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 241–260.
- Röber, Tatjana, 2002: Aspekte des sachlichen Theaters der zwanziger Jahre. In: Sabina Becker (Hg.): *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. Band 7. München: edition text + kritik, S. 9–43.
- Scherpe, Klaus R., 1989: Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne. In: Götz Grossklaus und Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta, S. 139–161.
- Schmiester, Burkhard, 1982: *Revolution im Theater. Die Sozialistischen Schauspieler-Kollektive in der Spätzeit der Weimarer Republik*. Frankfurt am Main: Rita G. Fischer Verlag.
- Schwaiger, Michael, 2004: Einbruch in die Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Ders. (Hg.), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, S. 9–15.
- Seliger, Helfried, W., 1974: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Sennett, Richard, 2008: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.
- Simmel, Georg, 1995 (1903): Die Großstädter und das Geistesleben. In: Ders.: *Gesamtausgabe*, Nr. 8. Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, S. 116–131.
- Sinclair, Upton, 1922: *Der Sumpf*. Hannover: Sponholtz.
- Singermann, Boris, 1976: Brechts Dreigroschenoper. Zur Ästhetik der Montage. In: John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.), *Brecht Jahrbuch 1976*. Berlin: Suhrkamp, S. 61–82.
- Smuda, Manfred, 1992: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.) *Die Großstadt als „Text“*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 131–182.
- Smuda, Manfred (Hg.), 1992: *Die Großstadt als „Text“*. München: Wilhelm Fink Verlag
- Sombart, Werner, 1986 (1902): *Wirtschaft und Mode*. In: Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 80–105.
- Spiegel, Erika, 2000: Dichte. In: Hartmut Häußermann (Hg.): *Großstadt. Soziologische Stichworte*. Opladen: Leske + Budrich, S. 39–47.
- Streisand, Marianne, 1999: Brecht und das „Politische“. In: John Rouse, Marc Silberman, Florian Vaßen (Red.), *Brecht 100< = > 2000. The Brecht Yearbook 24*, Madison Wis.: University of Wisconsin Press, S. S. 311–329.
- Surowska, Barbara, 2000: Strategie des Überlebens im *Dickicht der Städte*. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 523–531.
- Thomke, Hellmuth, 2000: Die Stadt im expressionistischen Drama und beim jungen Brecht. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 513–522.

- Toller, Ernst, 2002 (1919): *Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Vaßen, Florian, 1997: *Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: Maarten van Dijk (Hg.), *The Brecht Yearbook* 22. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press, S. 389–399.
- Wahrig, Gehard; Krämer, Hildegard; Zimmermann Harald, 1981: *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Zweiter Band BU–FZ*. Wiesbaden: Brockhaus und Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 221
- Waldrich, Hans-Peter, 2003: *Kapitalismus*. In: Bernhard Schäfers (Hg.), *Grundbegriffe der Soziologie*. Opladen: Leske + Budrich, S. 163f.
- Walther, Ingo F (Red.), 1979: *Paris – Berlin 1900–1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik. Katalog zur Ausstellung im Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou vom 12 Juli – 6. November 1978*. München: Prestel-Verlag.
- Webber, Andrew, 2008: „*Unbewohnbar und doch unverlaßbar*“: *Brecht in and through Berlin*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 153–167.
- Weber, Carl, 1996: *The Prodigal Son and the Family In the Jungel: Notes an Brecht’s Early Chicago Play and It’s Contemporary American Staging*. In: Maarten van Dijk (Ed), *The Brecht Yearbook* 21. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, S. 124–139.
- Weber, Max, 1988 (1921): *Soziologische Grundbegriffe*. In: Ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Herausgegeben von Johannes Winckelmann. Tübingen: J. C. B. Mohr, S. 541–581.
- Weber, Max, 1972 (1922): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Weigel, Alexander, 2005: *Das Berliner Theater und seine Wiener Einflüsse*. In: John Warren und Ulrike Zitzlsperger, *Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933*. Oxford u.a.: Peter Lang, S. 65–78.
- Whybrow, Nicolas, 2005: *Street Scenes: Brecht, Benjamin, Berlin*. Bristol: intellect.
- Winkler, Heinrich August, 1988: *Der Schein der Normalität. Arbeiter und Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1924–1930*. Berlin, Bonn: J.H.W. Dietz Nachf.
- Wirth, Louis, 1938: *Urbanism as a way of life*. *The American Journal of Sociology*, 1983, Vol. 44, Nr. 1, S. 1–24.
- Whitford, Frank, 2013, *Eine Geschichte von zwei Städten. Expressionismus in Berlin und Wien*. In: Agnes Husslein-Arco, Thomas Köhler, Ralf Burmeister, Alexander Klee, Annelie Lütgens (Hg.), *Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen*. München: Prestel-Verlag, S. 169–174.
- Würmser, Rudolf, 2000: „*In deinen Mauern, Münster, wird uns ein neues Jerusalem entstehen*“. *Das Täuferreich von Münster im Werk Friedrich Dürrenmatts*. In: Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Viktor Spechtler (Hg.), *Mahagonny. Die Stadt als Sujet des (Musik-)Theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1998*. Anif, Salzburg: Verlag Müller Speiser, S. 277–288.
- Zitzlsperger, Ulrike, 2008: *Bertolt Brecht: Stadtraum und Architektur*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 2008, 66, 1, S. 141–152.

Zitzlsperger, Ulrike, 2001: Mythos Berlin: Die Veranschaulichung der Moderne. In: Susanne Marten-Finnis und Matthias Uecker (Hg.): Berlin–Wien–Prag. Moderne, Minderheiten und Migration in der Zwischenkriegszeit. Bern: Peter Lang, S. 27–43.

.

Kurzzusammenfassung

Die moderne Großstadt, vor allem das Berlin der 20er Jahre, ist ein Sujet, das bis heute in Kunst, Kultur und Wissenschaft aufgegriffen und diskutiert wird. Die Metropolen der Moderne wurden aber bereits von Künstler_innen und Intellektuellen ihrer Zeit mit Interesse wahrgenommen und zum Thema ihrer Werke gemacht.

Auch Bertolt Brecht hat sich mit der modernen Großstadt beschäftigt. Vor allem seine frühen Werke zeugen von seinem Interesse für die urbane Wirklichkeit. Bemerkenswert ist, dass das Thema „Stadt“, im Vergleich zur sonst so üppigen Forschung und Literatur zu Brecht, im wissenschaftlichen Diskurs wenig Beachtung findet. Die vorliegende Arbeit schlägt hier einen anderen Weg ein, so steht die moderne Großstadt im Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit Brecht und einer Auswahl seiner Werke.

Ein nicht unwesentlicher Teil der Untersuchung basiert dabei auf dem persönlichen Verhältnis des Theaterschaffenden zur Stadt. Chroniken, Darstellungen von Weggefährten, Tagebuchnotizen und Briefe zeugen davon, wie er selbst die moderne Großstadt, in Form des Berlins der 20 Jahre des vorigen Jahrhunderts, erlebt hat. Die Analyse des Materials legte offen, dass Brecht es einerseits hervorragend verstand, sich in die urbane Gesellschaft einzufügen. Er vernetzte sich schnell mit maßgebenden Akteuren der kreativen Szene und etablierte sich bald unter den Kunst- und Kulturschaffenden. Außerdem wusste er geschickt mit Verlagen und Theatern zu verhandeln und seine Werke am geschäftigen Berliner Kunstmarkt zu positionieren. Andererseits behielt sich Brecht eine gewisse Distanz zur großstädtischen Gesellschaft. Er nutzte seine Perspektive des Außenstehenden, um mit etwas Abstand deren Konstruktionsprinzipien und Prozesse wahrzunehmen und zu erfassen. Dabei entlarvte er seine pulsierende Umgebung gleichzeitig als kalt, oberflächlich und den Anforderungen des schnelllebigen Kapitalismus unterworfen.

Seine aufmerksamen Beobachtungen hat Brecht beispielsweise in jenen Werken verarbeitet, die an dieser Stelle analysiert wurden, nämlich in der Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/27) und dem Theaterstück *Im Dickicht der Städte* (UA 1927). Hier entwirft er ein perspektivenreiches Bild des Urbanen, das auch die Widersprüche aus seinen eigenen Berlin-Erfahrungen einschließt.

Brechts Bild der Großstadt umfasst dabei folgende Charakteristika: (1) Die Großstadt besteht im permanenten Wechsel, der langfristige Bindungen und Verbindlichkeiten verunmöglicht, eine unstete und schwer einschätzbare Lebenssituation schafft, den Moment fokussiert, diesen von Zukunft und Vergangenheit abkoppelt, aber auch Offenheit für Neues, für das Moderne und für die Zukunft garantiert. (2) Das Individuum kann sich in der Großstadt aus sozialer Kontrolle befreien, von Traditionen und überkommenen Normen emanzipieren und kreative Alternativen ergreifen. Gleichzeitig muss es sich von Vertrautem trennen, Werte und „Ansichten“ ablegen und es darf keine „Spuren“ hinterlassen, die auf seine individuelle

Eigenart hinweisen. (3) Die Großstadt ist vom Kapitalismus durchsetzt. Er ist die Dynamik, die die Stadt antreibt. Er prägt die Zwischenmenschlichkeit, die rational, berechnend, gefühlkalt und scheinbar formal gerecht ist. Er macht die Großstadt aber auch unübersichtlich und schwer einschätzbar, weil er das Transitorische fördert, nach eigenen und unerklärlichen Gesetzen funktioniert und die *Städtebewohner* immer wieder in Überlebens- und Konkurrenzkämpfe verstrickt. (4) Die Großstadt bei Brecht ist nicht manifest. Ihre Substanz ist veränderlich. Die Stadt ist verdichtete Gesellschaft, die von den Worten der Allgemeinheit getragen und in diesen reproduziert wird. Die Bewohner_innen stellen die Wirklichkeit der Großstadt diskursiv her und könnten diese daher auch verändern.

Im Stück *Im Dickicht der Städte* wendet Brecht Elemente des epischen Theaters, wie beispielsweise die Darstellung des „veränderlichen“ Menschen, gezielte „Historisierung“ sowie die Schaffung von „Erkenntnis“-stiftender Distanz durch „Verfremdung“ und „Unterbrechung“ an, um den Zuschauer_innen die großstädtische Wirklichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven zu erhellen. Dadurch erhalten diese „Kenntnisse“ über die urbane Gesellschaft, die eine kritische „Haltung“ und letztlich politisches „Eingreifen“ möglich machen.

Die Arbeit gelangt zu dem Schluss, dass Brecht seinem (Lese)Publikum mittels der Großstadt die Ambivalenz der Freiheit in der kapitalistischen, modernen Gesellschaft vor Augen führt. Einerseits befreit das Leben in der modernen Großstadt aus sozialer Kontrolle, Grenzen und Schranken, andererseits beschränkt es den Handlungsspielraum, weil man sich den Anforderungen des Kapitalismus und der transitorischen Modernisierung unterwerfen muss. Hier zeigt Brecht in aller Klarheit, dass es das eine ohne das andere nicht gibt. Er macht aber gleichzeitig deutlich, dass diese großstädtische Wirklichkeit nicht so sein muss, wie sie ist, sondern dass sie von Menschen, die sich als wirklichkeitserzeugende Allgemeinheit begreifen, verändert werden kann.

Abstract

This diploma thesis investigates the modern City in Bertolt Brecht's early works. In analysing his own experiences in Berlin of the nineteen-twenties, his collection of poems *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/27) and his play *Im Dickicht der Städte* (1926 respectively 1927) his concept of urban society is shown. Brecht's modern city is capitalistic, cold and transitory but also open to the new and to the future. Using the city Brecht shows the ambivalence of freedom in both capitalism and modernism. He demonstrates, that the growing freedom of action in anonymous and fast urban society always means to submit to the laws of capitalism. But in modern cities reality is changeable as long as its inhabitants conceive and want this.

.

Lebenslauf

Zur Person:

Cornelia Reiter, Bakk. phil, MA

Geboren 1981, verheiratet, ein Sohn, Armin (2013)

Ausbildung:

2008 bis 2014 Diplomstudium Theater-, Film-, und Medienwissenschaft

2010 bis 2012 Masterstudium Soziologie

2005 bis 2009 Bakkalaureatsstudium Soziologie

2000 bis 2008 Kombinationsstudium Theater-, Film-, und Medienwiss./ Deutsche Philologie

1999 Reifeprüfung

1987 bis 1999 VS, MHS, BORG St. Johann im Pongau

Wissenschaftlicher Werdegang

4 bis 11 2014 Mitarbeiterin der Studie *Studienaktivität an der WU Wien*, der Wirtschaftsuniversität Wien

5 bis 8 2014 Mitarbeit am EU-geförderten Projekt *Graffitiolution – Awareness and prevention solutions against graffiti vandalism in public areas and transport* in Kooperation mit sine-Institut gGmbH, München

9 bis 12 2013 Projektantragsmitarbeit am Institut für Soziologie bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Ulrike Froschauer

6 2013 Präsentation der Masterarbeit im Rahmen der Woche der Soziologischen Nachwuchsforschung, Institut für Soziologie, Universität Wien

2011 bis 2013 Studienassistentin am Institut für Soziologie bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Ulrike Froschauer

2012 Satz und Korrektur des Buches „Organisationen in Bewegung“ (Froschauer, 2012)

SoSe 2010 Evaluation eines „Sparkling Science“ Forschungsprojektes in Kooperation mit dem Wissenschaftsministerium im Rahmen der LV Angewandte Organisationsforschung

2009 Praktikum Forschungsprojekt EUF - Erfolgreiche Unternehmensnachfolge durch Frauen

2003 bis 2005 Produktionsbüro Theater zum Fürchten

WS 2002/03 Studienaufenthalt im Rahmen des ERASMUS Mobilitätsprogramm an der Humboldt-Universität zu Berlin

Publikationen:

Reiter, Cornelia, 2013: Des Anderen Privathaushalt als Arbeitsplatz. Poster. In: Reinprecht, Christoph u.a. (Hg), Woche der Soziologischen Nachwuchsforschung. Ausstellungskatalog. Insitut für Soziologie, Universität Wien.

Reiter, Cornelia, 2012: Des anderen Privathaushalt als Arbeitsplatz. Die 24-Stunden-Betreuung als Organisationsprozess im Setting der Privatheit. Diplomarbeit, Universität Wien.

Mitgliedschaften:

Seit 2014 Mitglied im ACC – Aster Cink Collective

Seit 2010 Mitglied im Wiener Arbeitskreis Organisationsforschung