

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

"Der Mund möchte lachen, das Auge weinen" : das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht

Datum der Zweitveröffentlichung: 06.08.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116611x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2006): "Der Mund möchte lachen, das Auge weinen" : das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht, in: Jürgen Hillesheim und Stephen Brockmann (Hrsg.), Young Mr. Brecht becomes a writer = Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller, Madison, WI,: Univ. of Wisconsin Press, S. 218–238.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

“The Mouth Wants to Laugh, the Eyes Want to Cry”: The Tragicomic in the Work of Frank Wedekind and the Young Bertolt Brecht

The dramatic works of Frank Wedekind and of the young Bertolt Brecht are tragicomedies and thus located in a “third” realm that has until now—even with reference to Wedekind’s concrete influence on Brecht—received too little attention. Through an aesthetics of heterogeneity, the tragicomic (and with it the grotesque) creates a radical ambivalence in the spectator, who experiences the dissolution of traditional forms of order. Thus the tragicomic can be analyzed as an indicator of and factor in processes of cultural transformation and as a characteristic of modernity, since it appears with particular frequency on the threshold between two eras—for instance at the beginning of the twentieth century. Wedekind and Brecht therefore make use of tragicomedy’s predilection for opposition and provocation in plays like *Frühlings Erwachen* (Spring Awakening) or *Trommeln in der Nacht* (Drums in the Night). The works of the two authors were probably never so close to each other as in this specific mixture of happiness and melancholy, relaxation and despair.

Die dramatischen Werke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht sind Tragikomödien und damit in einem „dritten“ Bereich angesiedelt, der bislang—auch in Bezug auf die konkreten Einflüsse Wedekinds auf Brecht—zuwenig ausgelotet wurde. Das Tragikomische (und mit ihm das Groteske) ruft durch seine Ästhetik des Heterogenen eine radikale Wirkungsambivalenz im Zuschauer hervor, der einer Zersetzung traditioneller Ordnungsmuster beiwohnt. Somit lässt sich das Tragikomische als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse sowie als Kennzeichen der Moderne analysieren, tritt es doch gehäuft in Phasen von Epochenübergängen auf—beispielsweise Anfang des 20. Jahrhunderts. Den Hang des Tragikomischen zu Opposition und Provokation nutzen folglich auch Wedekind und Brecht in Stücken wie *Frühlings Erwachen* oder *Trommeln in der Nacht*. Beider Werke waren sich wohl nie so nahe wie in der spezifischen Mischung aus Heiterkeit und Melancholie, Ausgelassenheit und Verzweiflung.

„Der Mund möchte lachen, das Auge weinen“: Das Tragikomische im Werk Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht

Andrea Bartl



Wer sich auf die Suche nach den prägenden Kunsterfahrungen des jungen Brecht macht, kommt an einem skurrilen Dreier-Rat nicht vorbei: Karl Valentin, Charlie Chaplin¹ und Frank Wedekind. Es ist ein Triumvirat des Tragikomischen, das Brechts Frühwerk bestimmt. So schreibt Brecht 1922, in der Hochphase auch seiner Wedekind-Rezeption,² über Karl Valentin:

[Wenn er] in irgendeinem lärmenden Bierrestaurant todernst zwischen die zweifelhaften Geräuschen der Bierdeckel, Sängerinnen, Stuhlbeine trat, hatte man sofort das scharfe Gefühl, daß dieser Mensch keine Witze machen würde. Er ist selbst ein Witz. Dieser Mensch ist ein durchaus komplizierter, blutiger Witz.³

Über den „Witz und seine Sippe“ und damit über die spezifische Wirkungsambivalenz seiner eigenen Texte räsonierte Frank Wedekind einmal: „Der Mund möchte lachen, das Auge weinen.“⁴ Wie die Valentinaden und Chaplins Szenen sind Wedekinds Stücke durchweg Tragikomödien; Bertolt Brecht teilte diese Vorliebe für die Grauzone der heiteren Melancholie und unernsten Verzweiflung.

Insbesondere Wedekinds Einfluss auf den jungen Brecht ist demnach nicht zu unterschätzen. Während die Wedekind-Lektüre Brechts bis zu einem gewissen Grade belegbar ist—so hielt Brecht spätestens 1921⁵ eine umfangreiche Wedekind-Ausgabe in Händen, in *Baal* wird Wedekind augenzwinkernd als mögliches Vorbild für die Gedichte des Protagonisten genannt –, konnten konkrete Wirkungen des Älteren auf das Werk des Jüngeren bislang jedoch kaum fixiert werden. Jürgen Hillesheim gelang es freilich jüngst, deutliche Wedekind-Spuren in Brechts Frühwerk nachzuweisen,⁶ wobei sich diese Fährten in der Nietzsche-Rezeption beider Autoren treffen: Brechts „Philosophisches Tanzlied“ von 1918 variiert Nietzsches Thema des Tanzes als Bild des Lebens und der Leichtigkeit mit Hinblick auf Wedekinds Lautenlied „Erdegeist.“ Wedekinds und Brechts Gedichte verbindet das Motiv des Tanzens über die Gräber, das in beiden Texten als provokanter Schlusspunkt gesetzt wird—ein Motiv übrigens, das (in abgewandelter Form) sowohl in Wedekinds *Frühlings Erwachen* als auch in Brechts *Baal* und *Trommeln in der Nacht* eingegangen ist. Diese drei Dramen verbindet zudem ein Aspekt, der das dramatische Werk Wedekinds wie Brechts maßgeblich prägt: das Tragikomische, das allerdings in der relevanten Literatur deutlich unterrepräsentiert ist. Neben kürzeren Abrissen und Einzeldarstellungen sind es einzig die beiden älteren Darstellungen Karl

S. Guthkes aus den 1960er Jahren,⁷ die Pionierarbeit zur Würdigung des Tragikomischen leisteten, jedoch heute dringend kritisch revidiert werden müssen. Bevor daher auf das spezifisch Tragikomische im Werk Wedekinds und Brechts näher eingegangen und dort eine mögliche palimpsestartige Überschreibung⁸ sichtbar gemacht werden kann, soll an dieser Stelle das Unmögliche versucht werden: eine Arbeitsdefinition des Tragikomischen zu liefern, dessen Wesen sich eigentlich jeder klaren Begriffsbestimmung entzieht.

Das Tragikomische: Erkundungen eines dritten Bereiches

Dass das Tragikomische schwer, ja unmöglich zu definieren ist, wurde mittlerweile zum Topos der Forschungsliteratur über diesen Gegenstand.⁹ Unterschiedliche Bestimmungsversuche trafen sich stets in dem Minimalkonsens, das Tragikomische konstituiere sich als Mischung des Tragischen und des Komischen, oder wie es schon Georg Lukács in seiner Kritik des Tragikomischen formulierte: Die Tragikomödie ist „die Kunstgattung, deren Wesen darauf beruht, daß ein sich vor uns abspielendes Geschehen gleichzeitig und untrennbar komisch und tragisch ist.“¹⁰ Wie gestaltet sich jedoch diese Mischung—als synthetisches Ganzes, als brüchiges Nebeneinander des Heterogenen, als spannungsreiche Frontstellung des Unvereinbaren? Sind die Elemente des Komischen und Tragischen in der Tat „gleichzeitig und untrennbar“ aneinander gekoppelt? Damit wird ein Rezeptionsästhetisches Problem angesprochen, das in der Geschichte der Tragikomödie ebenso kontrovers und hartnäckig diskutiert wurde wie die Definitionsfrage. Die Unbestimmbarkeit und Wirkungsambivalenz des Tragikomischen werden allerdings unmittelbar von seinen charakteristischen Wesensmerkmalen verursacht, basiert es doch auf dem Sich-Entziehen¹¹ und dem Changieren zwischen den Gattungen. Damit ist, auf die Geschichte der Tragikomödie bezogen, eine terminologische Unschärfe¹² zu beobachten, die das Stichwort „Tragikomödie“ als Sammelbecken für eine Vielzahl von dramatischen Sonderformen jenseits einer regelorientierten tragischen und komischen Ausprägung nutzt. Angesichts vieler Stücke der Moderne, die komische oder gar groteske Stil- und Handlungselemente in tragische integrieren oder umgekehrt, scheint eine Scheidung in Tragik und Komik gar hinfällig zu werden. Statt jedoch das Tragikomische als dritten Bereich neben diesen Sektoren—oder genauer: als Grenzzone zwischen beiden—ernst zu nehmen, werden nach wie vor häufig die relevanten Werke in Tragödie und Komödie klassifiziert bzw. zumeist unter die Gattung der Komödie subsumiert.¹³ Das gilt im Besonderen für die Stücke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht. Die Tragikomödie führt somit ein paradoxes Leben: Sie fehlt in vielen Poetiken, Dramentheorien und literaturwissenschaftlichen Abhandlungen mancher Epochen und stellt doch eine der innovativsten Gattungen der deutschen Literatur dar. Solche Irritationen bestimmen von Anbeginn an ihre Geschichte und „Identität.“ Sie ist ein Bastard, eine hybride Mischform, zu deren Grundprinzipien Regelverstöße, Grenzüberschreitungen und die Zusammenführung heterogener Elemente zählen. Das macht diese Gattung bzw. deren tragikomische Einzelelemente

allerdings literarhistorisch, kulturtheoretisch und anthropologisch interessant, denn das Tragikomische kann als Phänomen des Dritten, Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse sowie Kennzeichen der Moderne betrachtet werden.

Es verweigert sich einer klaren, zweipoligen Kategorisierung in Komisches und Tragisches und etabliert dadurch als „Figur des Dritten“¹⁴ eine Grauzone der Uneindeutigkeit und Kreativität, die kulturelle Verfestigungen aufbricht und dynamisiert. Zu den binären kulturellen Ordnungsstrukturen A versus B tritt C als Faktor der Differenz, der einerseits die Gegensätze von A und B ermöglicht, andererseits die darauf basierenden, statischen (kulturell-kollektiven wie individuellen) Identitätskonzepte in Frage stellt. Die wirkungsästhetische Folge ist ein großes Maß an Irritation, wird der Zuschauer doch einer radikalen Verwirrung bekannter ordnungsstiftender und identitätsbildender Muster (Gut/Böse, Eigenes/Fremdes, Komisches/Tragisches etc.) ausgesetzt: beispielsweise der Sanktionierung von kollektiv definierten Normen im positiven Ende der Komödie oder der affektiven, kathartisch reinigenden Teilnahme am Scheitern des tragischen Helden. Seh- und Handlungsgewohnheiten werden durch das Tragikomische torpediert, eingespielte Rezeptionsprozesse aus den Angeln gehoben.

Die Geschichte der Tragikomödie ist folglich eine Geschichte der Subversion und Regelübertretung,¹⁵ die, wenn nicht eine Revolution der Logik, so doch punktuell eine Veränderung eingefahrener, denklogischer Muster zur Folge haben kann. Ihre Sprengkraft, ihr Irritations- und Provokationspotential wurde insbesondere von Autoren genutzt, deren Selbstentwurf als Dichter die Attitüde des Bürgerschrecks und Provokateurs beinhaltete—nicht zuletzt Autoren wie Frank Wedekind und Bertolt Brecht. Ob mit oder ohne direkte politisch-agitatorische Intention wird mit dem Tragikomischen in der soeben definierten Ausprägung doch eine oppositionelle Grundhaltung verbunden. Lenz, Büchner und Dürrenmatt—um nur drei Beispiele wichtiger Verfasser von Tragikomödien zu nennen—nutzten diese Gattung und deren subversive Distorsion dramentheoretischer und wirkungsästhetischer Ordnungsmuster mit durchaus sozialkritischer Wirkungsabsicht. Dabei entsteht das spezifische Ineinander von Tragik und Komik¹⁶ häufig aus den gezeigten Konflikten innerhalb einer Figur und zwischen mehreren Figuren bzw. von Identitäts- und Rollenentwürfen, die mit psychologischem, soziologischem und kulturtheoretischem Interesse diagnostiziert werden. Das Tragikomische äußert daher durchaus Kritik an den jeweiligen kollektiven und individuellen Selbstbildern, allerdings ohne dieser Kritik eine eindeutige, didaktisch vermittelte Aussage gegenüberzustellen. Der Tragikomödie darf jedoch nicht von vornherein Pessimismus oder Gleichgültigkeit, ein nihilistisches *Laissez-faire* unterstellt werden. Auch läuft nicht alles, wie Mennemeier konstatiert, „auf ein universelles Scheitern, auf absolute Katastrophe hinaus.“¹⁷ Die Offenheit und Unbestimmtheit des Endes in der Tragikomödie bzw. von tragikomischen Stil- und Handlungszügen lässt, im Gegenteil, Raum für Kreativität und produziert durch das Aufbrechen üblicher Darstellungsformen möglicherweise Impulse für eine Neuerung, die einer Ästhetik des Heterogenen und Gegensätzlichen, einer Dramaturgie des Nebeneinanders und des Flüchtigen entspringt.

Die Ästhetik, wie sie sich in der Gattung der Tragikomödie zeigt, häuft sich signifikant in Phasen, in denen sich kulturelle Systeme grundlegend wandeln. Das Tragikomische ist somit Begleiter von Epochenübergängen: beispielsweise am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, an der Jahrhundertwende 1900 oder zu Zeiten des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik bis zum Ausbruch des Nationalsozialismus entstehen viele Tragikomödien. Das Tragikomische lässt sich daher als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse analysieren. Sein gehäuftes Auftreten zeigt im Kleinen kulturelle Wandlungssyndrome an und trägt ebenfalls mit Nadelstichen (zumindest in idealtypischer Wirkung) zu einer Fortsetzung sowie Dynamisierung dieser Veränderungen bei. Dass Ende des 18. Jahrhunderts—der Geburts- und ersten Hochphase der Tragikomödie in der deutschen Literatur—mit Lessings gemischten Charakteren und tragikomischen Stücken wie *Minna von Barnhelm*, mit den *comédies larmoyantes*, Verskomödien und bürgerlichen Trauerspielen die an einer einseitigen Aristoteles-Rezeption und dem französischen Klassizismus ausgerichtete, von Gottsched explizit definierte Scheidelinie des Komischen und Tragischen von beiden Seiten überschritten wird, korrespondiert mit den umfassenden geistes-, sozial- und kulturgeschichtlichen Umwälzungen jener Ära. Sie ist eine von mehreren Modernisierungsphasen,¹⁸ in denen sich durch das Tragikomische oft ein Zeitgefühl der Heteronomie, Ohnmacht und erlittenen „relativistische[n] Standpunktlosigkeit“¹⁹ äußert. Angesichts dieses Sinn- und Ordnungsverlusts, der für Modernisierungsschübe als charakteristisch anzusehen ist, erscheint mitunter die Restituierung einer sinnvollen Ordnung am Ende der traditionellen Komödie oder die positive Katharsis in der Tragödie fragwürdig. Wird die Welt als komplexes, möglicherweise gar chaotisches Nebeneinander konkurrierender „Wahrheiten“ erlebt, gerät die Gattung der Tragikomödie ins Blickfeld. Das Tragikomische kann somit als ein Kennzeichen der Moderne angesehen werden; seine Geschichte und die Entwicklung der Moderne verlaufen über weite Räume hinweg parallel. Das betrifft auch das frühe 20. Jahrhundert, die Entstehungszeit der Werke Frank Wedekinds und des jungen Bertolt Brecht.

Wie lässt sich das Tragikomische—unter den Einschränkungen seiner prinzipiellen Unbestimmbarkeit—definieren? Es ist, alles zusammengekommen, ein spannungsvolles Nebeneinander komischer und tragischer Elemente, die sich nicht in ein harmonisches, zentralistisch geordnetes Ganzes auflösen lassen. Das Tragikomische changiert vielmehr und überschreitet beständig die Scheidelinie zwischen den Gegensätzen,²⁰ wodurch eine Mischform entsteht, die im Zuschauer ambivalente Reaktionen verursacht und erhebliches Irritations- sowie Innovationspotential birgt. Die Gattung ist daher mit durchaus oppositionellen Zügen versehen, der Regelverstoß ist für sie konstitutiv. Neben mannigfachen Techniken zur Verbindung von Komik und Tragik²¹ wird das Tragikomische oft von Kommentator-Figuren vermittelt, die episch das Geschehen auslegen und dadurch das Komische in der Tragik oder das Tragische in der Komik herausarbeiten.²² Diese Technik wird für Wedekind und Brecht wichtig werden. Mit der eben entwickelten Definition des Tragikomischen werden

die Grenzen zu Travestie und Melodram fließend, und diesen Grenzbereich besiedeln neuerlich die Stücke Wedekinds und des jungen Brecht. Beider Werke treffen sich zudem in der Verwendung des Grotesken, das als Konzentrat oder Katalysator des Tragikomischen gelten kann.

Das Groteske ist dabei mehr als ein synonymes, „'konkurrierender' Begriff“²³ zum Tragikomischen, sondern, von der Wirkungsästhetik, strukturellen Zusammensetzung und kulturellen Funktion her betrachtet, dessen wohl radikalste Ausprägung. So negiert das Groteske gleichfalls klassizistische Ideale von Formstrenge, Harmonie, logisch-sinnvoller Konstruktion und mimetischer Reproduktion der Natur,²⁴ indem es in einem irritierenden Wechselspiel aus Realistik und Phantastik die Grenze zu Phantasie, Traum und Vision überschreitet. Das lässt sich insbesondere in expressionistischen Texten beobachten, die Wedekind mit seiner Ästhetik literarhistorisch vorbereitet und denen sich das Frühwerk Brechts in manchem verpflichtet zeigt. Die Wirkungsambivalenz und Verstörung, die durch das Groteske entstehen, resultieren aus seinem wichtigsten Strukturprinzip, das auch das Strukturprinzip des Tragikomischen ist: der Vermischung bzw. spannungsreichen Kombination heterogener Elemente.²⁵ Sie führt den Leser in eine verkehrte, bedrohlich verfremdete Welt, in der Tragisches und Komisches aufeinanderprallen, und spiegelt eine zerbrochene Ordnung,²⁶ deren Restituierung oder wenigstens Reflexion auf der Basis rationaler, binär operierender Ordnungssysteme scheitern muss. Eine eindeutige Interpretierbarkeit, ein Sinnangebot, ein statisches Identitätskonzept wird vom Grotesken hintertrieben. Die charakteristische Rezeption des Grotesken evoziert so (zwischen den Extremen des Lachens²⁷ und des Grauens) Ohnmachtsgefühle, Orientierungs- und Kontrollverlust. Michail Bachtin betont zudem das Thema der Körperlichkeit und Sexualität in einer Kultur—des Leibes, der im Grotesken seine klassizistische, bürgerliche²⁸ Verdrängung konterkarierte und zu einem überindividuellen Konnex von Leben und Tod finde.²⁹ Auf Wedekinds und Brechts Lebens- und Körperethik, die sich im Tragikomischen wie Grotesken etwa der Stücke *Frühlings Erwachen* und *Baal* Bahn bricht, ist eine solche Definition des Grotesken treffend anzuwenden.

Das Tragikomische blickt folglich auf eine lange Geschichte³⁰ theoretischer Reflexionen und literarischer Realisierungen zurück, die zu skizzieren den Rahmen dieser Betrachtungen sprengen würde. Insbesondere die Jahrhundertwende 1900 und die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts zeigen vielfältige Spielarten der Mischung aus Heiterkeit und Melancholie. Die fehlende Teilhabe an Leben, Natur und Liebe verursacht Schnitzlers Anatol tiefe Schwermut und zugleich eine ironisch-distanzierte Beobachterperspektive. Er folgt der Idee eines ephemeren, nur im individuell-impressionistischen Empfinden verankerten Glücks und lebt in einer Welt der konturlosen, fließenden Übergänge, die eine Scheidung in Tragik und Komik nicht zulassen. Eine verwandte und doch sehr unterschiedliche Variante des Tragikomischen zeigt sich in den Dramen des Expressionismus wie etwa Sternheims *Die Hose*; dort changiert die Hauptfigur Theobald Maske ebenfalls zwischen komischen und tragischen Zügen, genauer:

zwischen Bürgersatire und vitaler Egozentrik. Der Zuschauer wechselt mit ihm in seinen Empfindungen zwischen Grauen und Identifikation, zwischen Abwehr und Sympathie. Allerdings steigert sich das Tragikomische in dieser Figur—im Vergleich zu Anatol—von *piano* zu dissonantem *crescendo*. Das Groteske und Verzernte ist wesentliches Merkmal expressionistischer Tragikomik, die in Wedekinds und Brechts Werk Artverwandtes findet. Auch im Naturalismus wird das Tragikomische mit Protest gegen bürgerlich-etablierte Literaturformen der Gründerzeit verbunden. In naturalistischer Annäherung an das komplexe Leben der Großstadt ereignet sich etwa in Hauptmanns *Ratten* Komisches und Tragisches in unmittelbarer Nachbarschaft. Die Determiniertheit der Figuren macht weder eine Entwicklung hin zur tragischen Autonomie noch ein distanziertes Verlachen ihrer Handlungen möglich. In dieser Vielfalt des Tragikomischen um 1900 ist nun Frank Wedekinds spezifische Dramatik zu positionieren.

„Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht“: Frank Wedekinds Ästhetik des Tragikomischen anhand seiner „Kindertragödie“ *Frühlings Erwachen*

„Er erzeugte in einem hin, Grausen und Gelächter,“ schrieb Heinrich Mann rückblickend über seinen Freund Frank Wedekind,³¹ und die ambivalente Wirkung, die Heinrich Mann bemerkt, ist symptomatisch für Wedekinds Dichtung. Sie wird vom Tragikomischen bestimmt; bezogen auf seine Dramen, kann Wedekind als einer der wichtigsten Verfasser von Tragikomödien um 1900 gewertet werden.³² In Einaktern wie dem *Kammersänger* trifft die komödiantisch-satirische Figur Gerardo, ein egozentrischer, erfolgreicher Künstler ohne Idealismus, auf seine tragischen „Opfer“ Düring (der von der Kunst durchdrungene, daran scheiternde Künstler) und Helene (die Gerardo bedingungslos folgt und sich schließlich tötet), wobei sich die Sphären am Ende mischen: Gerardo wird gleichfalls als Opfer seiner Kontrakte und Termine dargestellt, wohingegen Düring in seiner Besessenheit und seinem Dilettantismus lächerlich wirkt. Auch Helenes Liebe zu Gerardo erweist sich als Verblendung und Hörigkeit. Wie Lulu selbst zwischen Opfer und Täterin changiert und sich in *Erdegeist* und in der *Büchse der Pandora* beständig einer Festlegung entzieht, ja trotz ihrer Körperlichkeit gleichsam weiße Fläche bleibt,³³ oszilliert die Wirkung der Lulu-Dramen zwischen tragödiotypischer Anteilnahme am Scheitern der Figuren und komödiotypischer Distanz. Neben dem Grotesken dieser Texte als erster Spielart des Tragikomischen bei Wedekind führt ein Stück wie *Der Marquis von Keith* eine zweite durch: die Verquickung von satirisch dargestelltem und idealisiertem Abenteuerer-sowie Dandytum, die lächelnde Melancholie oder melancholische Komik Schnitzler'scher Helden. Die Gegensätze—personifiziert in Keith und Scholz—lösen sich zum Ende des Stückes hin auf bzw. verkehren sich, sodass eine irritierende Grauzone entsteht, die die Orientierungsraster des Zuschauers zerstört. Eine dritte Variante des Tragikomischen betrifft das für Wedekinds Werk charakteristische brüchige Collagieren von Zitaten und Topoi, die häufig mit ihrem Gegenteil in Interaktion gebracht werden: komödiantisch-burleske Figuren erleiden ein tragisches Schicksal oder

tragische Entwicklungen verquicken sich mit den Späßen des Harlekins. König Nicolo erscheint als neuer King Lear und gleichzeitig als Hanswurst. Wedekinds Verwendung des Tragikomischen oszilliert demnach zwischen dem Aufgreifen überlieferter literarischer Muster und dem inszenierten Bruch mit diesen Traditionen—ein Selbstverständnis des Schreibenden, das auch Brecht teilte. Ihren Vitalismus erhalten Wedekinds Figuren, diese „melancholischen Narren,“ oft aus der Sehnsucht nach konstruktiven Identitäts- und Umweltentwürfen, die aufgrund ihres Scheiterns in obsessives bzw. groteskes Verhalten umschlagen. So werden selbst Figuren wie die Gräfin Geschwitz der Lulu-Dramen, die eine traditionell tragische, „übermenschliche[] Selbstaufopferung“³⁴ vollzieht, zu Monstren verfratzt.³⁵ Elke Austermühl sah zu Recht in dieser Tragikomik der Wedekind'schen Figuren „allegorische Repräsentanten der Moderne, ... die sich grinsend—aber nicht ohne Wehmut—von der Tradition verabschiedet.“³⁶

Frühlings Erwachen ist eine Tragikomödie par excellence, und so wollte sie auch ihr Autor verstanden wissen, wenn er am 6. April 1908 ernst-unernst gegenüber Georg Brandes notierte:

Sie schrieben mir einmal, daß Ihnen mein ‚Frühlings Erwachen‘ nicht gefiele. Ich glaube dies Mißfallen lag daran, daß Sie es bei der ersten Lektüre zu ernst auffaßten und den Humor übersahen, den ich mit vollem Bewußtsein in jede Scene hineinzulegen suchte. Ich machte die gleiche Erfahrung mit Widmann in Bern, der das Buch bei seinem Erscheinen vor zwanzig Jahren als entsetzlich ernst hinstellte, während er heute davon als von einer Tragikomödie spricht. Nun habe ich nur noch folgendes zu sagen: Als Tragikomödien habe ich meine sämtlichen Sachen gedacht, so wie mir auch Richard III (ohne mich im geringsten vergleichen zu wollen) als Tragikomödie erscheint. Ich habe diese Bezeichnung natürlich bei keiner meiner Arbeiten gewählt, weil ich das für den Gipfel der Humorlosigkeit halten würde.³⁷

Frühlings Erwachen wurde dennoch in seiner Rezeptionsgeschichte des Öfteren als naturalistische Tragödie gedeutet und Wedekinds produktive Auseinandersetzung mit dieser Strömung betont; so wurde das Stück sogar in einem Sprachrohr der naturalistischen Bewegung, der *Gesellschaft*, 1892 als Vertreter der selbst propagierten, neorealistischen Ästhetik wahrgenommen. Freilich polemisierte Wedekind, trotz persönlicher Kontakte zu Conrad Hauptmann u. a., in Werken wie *Kinder und Narren* oder *Schauspielkunst: Ein Glossarium* polemisch gegen den Naturalismus,³⁸ an dessen starker Bühnenpräsenz sich zu jener Zeit jeder Dramatiker zu messen hatte. Hier kann nicht weiterführend über die verbindenden und trennenden Momente reflektiert werden;³⁹ allerdings schneidet sich beides nicht zuletzt in Wedekinds Verwendung des Tragikomischen, das offensichtlich—wie das ganze Stück—unter anderem gegen naturalistische

Dramen wie Holz'/Schlafs *Familie Selicke* gerichtet ist. *Frühlings Erwachen* pflegt—neben seiner antinaturalistisch-artifiziellen Sprache und einer Archetypisierung der Figuren—eine Ästhetik des Heterogenen, in denen in unverbundenen Szenen, inspiriert von der Gattung des Melodramas und in vielem das Stationendrama des Expressionismus vorausnehmend,⁴⁰ satirisch-karikaturistische, groteske, realistische und anrührend-tragische Elemente aufeinanderprallen. Damit wird eine gesellschafts- und kulturkritische sowie psychologische Perspektive verbunden, wobei sich psychologisch im Sinne einer archetypischen Seelenkunde (der Wedekind'schen „Realpsychologie“), nicht im Sinne der von Wedekind kritisierten Verbalisierung aller inneren Vorgänge in der Literatur der Jahrhundertwende versteht. Mit dem Untertitel der „Kindertragödie“ wird dabei nicht nur auf das Figurenpersonal verwiesen, sondern auch der hohe Anspruch der Tragödie verfratzt und ironisch zurückgenommen. Wedekind fühlte sich demnach gründlich missverstanden, wenn *Frühlings Erwachen* als „eine leibhaftige wirkliche Tragödie mit den höchsten dramatischen Tönen“ inszeniert wurde, denn er tat sein „möglichstes, um den Humor zur Geltung zu bringen, ... das Intellektuelle, das Spielerische zu heben und das Leidenschaftliche zu dämpfen.“⁴¹

Tragik contra Komik. Von der ersten Szene an ist *Frühlings Erwachen* von Gegensätzen (dem „Prinzeßkleidchen“ der Kindheit und dem „Bußgewand“ der erwachenden und gesellschaftlich unterdrückten Sexualität⁴² oder Tod versus Leben, Natur versus Kultur, Tier versus Mensch, Liebe versus Gewalt) durchzogen, die sich zunehmend verzahnen und in eine Grenzzone des Dritten münden: „lebensfro[h]es Vogelzitschern“ löst bei Moritz Todessehnsucht und Melancholie aus, die Menschen erscheinen in ihrem Tun mehr und mehr wie Tiere.⁴³ Das betrifft eklatant Tragik und Komik. So werden die tragischen, durchaus pathetischen Monologe der leidenden Jugendlichen durch Satire und Groteske gebrochen und in Anlehnung an Tragikomiker wie Lenz, Büchner, Grabbe zu einer verstörenden Wirkungsambivalenz im Zuschauer geführt. Inmitten von Moritz' Existenzkrise, die schließlich in den Selbstmord führen wird, reflektiert dieser über das Wetter—und Süßwaren:

Man wird ganz per Zufall geboren und sollte nicht nach reiflichster Überlegung --- es ist zum Todtschießen!—Das Wetter zeigte sich wenigstens rücksichtsvoll. Den ganzen Tag sah es nach Regen aus und nun hat es sich doch gehalten. ... Wenn die Stunde gekommen, will ich aus Leibeskräften an Schlagsahne denken.⁴⁴

Bestes Beispiel für eine beunruhigende Mischung von Komik und Tragik sind die Lehrer: Ihre Namen („Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag und Fliegendot“) ⁴⁵ sind satirisch-burlesk verfremdet, enthalten aber mit Gewalt und Folter assoziierte Nomina (Bruch, Schlag, Tod, Knüppel, Hunger) und erweitern dadurch selbst die bissigste Satire zur existentiellen Problematik einer tragischen Vernichtung. Eine solche Erweiterung ist angesichts des Schicksals der Schüler durchaus inhaltlich berechtigt. Aber selbst die jugendlichen Protagonisten, denen mit Sympathie und einem gewissen Identifikationspotential begegnet

wird, werden ironisiert—nicht zuletzt in ihrem papiernen, altklugen Reden. Hänchen Rilows Vernichtungstat an einem erotisch aufreizenden Kunstwerk⁴⁶ wird in einem (übrigens dezidiert antinaturalistischen) Monolog als Verfrachtung eines tragödientauglichen Liebesmords inszeniert. Das Changieren des Stückes zwischen den Gegensätzen trifft sich mit der unsicheren Übergangsphase der Pubertät. Das Zwischenreich zwischen Kindheit und Erwachsenenalter verweist—neben dem Thema der durch die Sexualfeindlichkeit der bürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft erschwerten Identitätsentwürfe und Körperkonzepte—auf die Ambivalenz des Tragikomischen wie die umfassenden Modernisierungserfahrungen jener Jahre.

Insbesondere das Ende des Stückes verlässt deutlich jede naturalistische Annäherung an Wirklichkeitsschilderung in der Kunst und bringt eine ins Groteske verzerrte Allegorie auf die Bühne: Ein vermummter Herr und Moritz, der seinen Kopf unter dem Arm trägt, streiten sich um Melchior. Dabei betreten—in augenzwinkernder Inszenierung—zwei Prinzipien den Theaterraum: der Tod und das Leben, personifiziert in Moritz und dem vermummten Herrn, den Wedekind sich selbst auf den schauspielernden Leib schrieb. Dem vermummten Herrn ist die Tragödie zwar gewidmet, auch verwandelt er als *Deus ex machina* forciert das Tragödienende (Melchior erkennt seine Schuld am Tod Wendlas) in ein groteskes, sich selbst relativierendes⁴⁷ Happy End. Dennoch bleibt diese Identifikationsfigur ambivalent: Wie Jack in der *Büchse der Pandora* spiegelt er Tod und Leben, den mephistophelischen Teufel und den Befreier, Amoral und Moral.⁴⁸ Eine eindimensionale didaktische Aussage beschließt das Stück trotz aller geäußerten Sympathie für Lebensbejahung und Vitalismus also nicht, die verwirrende Wirkungsambivalenz bleibt bestehen. Nur durch sie mögen sich Komik und Tragik verstärken, Impulse im Zuschauer zur Veränderung bilden sowie mögliche Perspektiven entstehen. Im Lächeln ist die Melancholie, in der Melancholie das „erbärmlich[e]“⁴⁹ Lächeln zu ertragen und möglicherweise produktiv umzuformen. Thematisch kreist das Stück um die Verfestigung kultureller Ordnungsmuster—etwa die bürgerlich-wilhelminische Repression des Körpers und der Sexualität—und will dezidiert zu deren Auflösung beitragen; das Tragikomische ist das wirkungsästhetische und formale Korrelat dazu. Es zwingt den Zuschauer, sich beständigem Wechsel und irritierender Doppelheit auszusetzen—im Ganzen: überlieferte Ordnungsmuster nach Möglichkeit zu revidieren. Diese Konzeption der Tragikomödie musste auf einen jungen Autor wirken, der sich dezidiert zu seiner Verehrung Frank Wedekinds bekannte: Bertolt Brecht.

„Sein Gelächter bleibt stecken im Hals“: Tragikomisches in den frühen Dramen Bertolt Brechts—eine Auseinandersetzung mit dem Tragikomischen bei Frank Wedekind?

Frank Wedekinds Tod am 9. März 1918 traf Bertolt Brecht. Er fuhr nach München, um an der Beerdigung teilzunehmen („Bevor ich nicht gesehen habe, wie man ihn begräbt, kann ich seinen Tod nicht erfassen“).⁵⁰ Die

offizielle Trauerfeier, an der neben anderen Heinrich Mann sprach, verwarf er allerdings als dem Verstorbenen nicht angemessen: „Sie standen ratlos in Zylinderhüten. / Wie um ein Geieraas. Verstörte Raben. / Und ob sie (Tränen schwitzend) sich bemühten: / Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben.“⁵¹ Brecht veranstaltete stattdessen mit seinen Freunden eine nächtliche Totenfeier am Lech und bekundete damit nicht zum ersten Mal seine Bewunderung für den Münchner Autor, der als Gast an Kutschers Seminaren teilgenommen hatte. Brecht nannte gar seinen und Paula Banholzers 1919 geborenen Sohn in Erinnerung an Wedekind Frank. Bis in die Exilzeit sprach er Wedekind Vorbildcharakter zu. So empfahl er im April 1942 dem Rezitator Ludwig Hardt, sich immer an diesem Autor und Vortragskünstler zu orientieren, da Wedekinds Vortragskunst selbst für zeitgenössische Sprecher „übernehmbar, entwickelbar ...“, zugleich äußerst raffiniert und variationenreich“ sei—gipfelnd in dem Vorschlag, doch Goethe-Gedichte einmal „wedekindisch“ vorzutragen.⁵²

In allen Äußerungen zu Wedekind beschwört Brecht dabei stets ein Image, das Wedekind detailliert von sich schuf und das das Wedekind-Bild des frühen 20. Jahrhunderts topisch bestimmt: den antibürgerlichen Provokateur, das Charisma und vor allem die Vitalität Frank Wedekinds („Seine Vitalität war das Schönste an ihm.“), seine „Lebendigkeit“ und „Energie.“ In der schrillen Dissonanz seiner Aufführungen erklinge „sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit,“ er sei einer der „großen Erzieher[] des neuen Europa.“⁵³ Der junge Brecht spricht Wedekind also durchaus pädagogische Intentionen zu, die freilich nicht in eindimensionaler Dogmatikerstarren, sondern sich, wie gezeigt wurde, gerade aus der Dynamik der Sinnverweigerung und tragikomischen Wirkungsambivalenz ergeben. Hiermit sind wir bei der philologisch schwierigen Frage der transtextuellen Bezüge beider Werke. Vieles lässt sich nicht eindeutig belegen, ist aber mit Händen zu greifen: So würdigt Brecht in seinem Nachruf auf Wedekind zwar eher den Menschen als dessen Texte („Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit“), allerdings lassen die Beschreibungen Wedekinds⁵⁴—trotz der gattungsspezifischen Besonderheiten des Panegyrikus—nicht den Wunsch nach realistisch-individueller Charakterisierung erkennen. Brecht stilisiert Wedekind vielmehr zu einer Figur, wie sie in seinen eigenen Stücken vorkommen könnte; Wedekind wird zum Typus „Baal.“ Der Typus findet sich auch in Wedekinds Werken, zumindest wenn man sie mit den Augen des jungen Brecht liest: Das „wilde, schöne Tier“ Lulu⁵⁵ mag phasenweise ebenso daran erinnern wie der verummte Herr und Ilse in *Frühlings Erwachen*; Ilse den bürgerlichen Moralkodex negierende Vitalität macht sie zu einem weiblichen Baal. Den Figurationen des Lebens stehen Todesboten gegenüber, wie sie ebenfalls ähnlicher nicht sein könnten: einst enge Freunde, nun halb unheimlich-tragische, halb grotesk-lächerliche Personifikationen des Todes—wie Moritz in *Frühlings Erwachen* oder zum Teil Ekart in *Baal*.

Die Dominanz des Eros sowie die Verherrlichung des Leibes und des Lebens verbinden Brechts Frühwerk mit dem Wedekinds; beide problematisieren diese Sinnlichkeitsideologie („Das Fleisch hat seinen

eigenen Geist“) aber auch, wenn Wedekind (in *Der Marquis von Keith*) das utopische Ideal der Synthese von Körper und Geist entwirft oder (in *Schloss Wetterstein*) verschiedene Spielarten der Körperlichkeit und Partnerbeziehung durchaus gleichberechtigt vorführt. Thomas Manns Urteil von Wedekind als dem „frechste[n] Sexualist[en] der modernen deutschen Litteratur“⁵⁶ ist daher ebenso zu revidieren wie eine einseitige Fixierung des Brecht’schen Baal auf hedonistischen Vitalismus. In der morallosen Moral Baals, Lulus und des vermummten Herren⁵⁷ wird provokant eine Gegenwart inszeniert, die bei Brecht und Wedekind an den Rändern und damit in den ausgegrenzten Bereichen einer bürgerlichen Sozialordnung anzusiedeln ist: im Prostitutionsmilieu, Varieté, Zirkus. Beide Autoren bemühen in diesem Kontext die literarischen Topoi der unschuldigen Prostituierten und des Vagabunden, der halb Schelm, halb Gutmensch ist.⁵⁸ Daraus erwachsen gattungsspezifische Ähnlichkeiten; beide, Brecht und Wedekind, haben ein Faible für Kriminalliteratur, Bänkelsang, Zeitungslied—und nicht zuletzt für die Tragikomödie.

Den melancholischen Narren steht eine materialistisch orientierte, leibfeindliche Sozialordnung entgegen, deren normgebendes Verhaltens- und psychisches Grundmuster der Kampf ist,⁵⁹ was Brecht im *Dickicht der Städte* zum Hauptthema macht. Der Kampf bestimmt die sozialen Diskurse, die Interaktion zweier Menschen (auch der Geschlechter) und sogar die psychische Disposition des Einzelnen. Hier ähneln sich die Diagnosen Brechts und Wedekinds erneut: die Verdrängung des Leibes, der jedoch gewaltsam ins Zentrum der gesellschaftlichen Ordnung zurückkehrt (häufig literarisch dargestellt im Mittel des Grotesken), die Kritik der Ehe als ausbeuterischer Konvention und der Warencharakter des Menschen und der Kunst. Diese Vermarktung der Kunst zeichnen Brecht und Wedekind ambivalent: als irreparablen Verlust und zugleich als Chance, die Kunst im Trojanischen Pferd des Konsums in kunstferne Diskurse zu implantieren.

Wedekinds und Brechts Figuren leben in einer labilen Welt, die von einem Augenblick zum nächsten in ihr Gegenteil umschlagen kann. Eine derart instabile Ordnung bedarf besonderer ästhetischer Innovationen, um sie im Kunstwerk wiedergeben und ihr durch das Kunstwerk im besten Fall Impulse zur Veränderung geben zu können. Auch das verbindet Wedekind und Brecht. Beide experimentieren mit heterogenem Material, das sie spannungsreich zusammenstellen: feste Topoi und Traditionen der „hohen“ Kunst sowie Elemente aus den Bereichen Kolportage, Tingeltangel, Kabarett und Sport.⁶⁰ Solche Legierungen zerstören das klassische Illusionstheater, was durch den bei Brecht später zentralen Gestus des Zeigens verstärkt wird. Im Prolog von Wedekinds *Erdegeist* tritt ein Tierbändiger auf, der die Hauptfigur Lulu als Schlange präsentiert und grundlegende Kommentare zum Verständnis des folgenden Stückes gibt, mitunter den Zuschauer durch diese epischen Anmerkungen aber auch in die Irre führt. Die dadurch entstehende „Verfremdung“ erzeugt—statt pädagogischer Distanz und Klarheit—allerdings irritierende Vieldeutigkeit, aus der sich möglicherweise das Potential alternativer Sinnkonzepte ergeben kann. Ähnliches erwächst aus dem spezifischen Traditionsbewusstsein, das Wedekind und Brecht

gleichermaßen auszeichnet: der kenntnisreiche, zitathafte Einbezug gängiger Muster (gerade in der Lyrik, dort beispielsweise in den Moritaten), die oft zur provokanten Kontrafaktur genutzt werden und die Erwartungshaltung des Lesers enttäuschen. Damit gehen bei Brecht und Wedekind parallele Identitätsentwürfe als Autoren hervor: das Image des Bürgerschrecks, das kalkuliert gepflegt wird, um sich eine eigene Position auf dem literarischen Markt zu sichern, und sich zugleich mit der Hoffnung verbindet, durch Skandal, Exzess und Provokation dogmatische Richtlinien zu sprengen und Raum für Neuerung zu schaffen. Ein ähnliches Ziel wird mit dem Tragikomischen verfolgt, das Wedekind kultivierte und seinem Leser Brecht indirekt anempfahl.

Brechts frühe Stücke, entstanden in den Jahren des wohl größten Wedekind-Einflusses, sind alle Tragikomödien in dem nämlichen Sinn. Dessen Konzentrat, das Groteske, durchzieht *Baal* und *Trommeln in der Nacht* von den ersten bis zu den letzten Auftritten. Dem intellektuellen Geschwätz wie der Leibfeindlichkeit setzt Baal dezidiert eine aggressiv zur Schau gestellte Körperlichkeit entgegen,⁶¹ die—mit Bachtin argumentiert—ihre gesellschaftliche Verdrängung konterkariert und einen anthropologischen Brückenschlag von Leben und Tod herstellt. Die verstörende Wirkung zeigt sich deutlich in einer Szene, in der der tiefen emotionalen Not zweier Schwestern Baals ironische Bemerkung „Komödie: Die Schwestern im Hades!“ und sein Hymnus auf den Abort entgegengesetzt werden;⁶² Bachtin definiert den Akt der Ausscheidung in seiner Überschreitung der Grenze zwischen Leib und Welt als „archetypische“ Figuration des grotesken Leibes. Ihm analog ist das Stück *Baal* von seiner mäandernden Form ausschweifender Einzelszenen geprägt, die jede klassizistische Formstrenge negiert und in ihrer metaphernreichen Sprache Realistik und Phantastik mischt. Hybridität kennzeichnet auch die Hauptfigur, die Mensch und Tier gleichermaßen zu sein scheint („ich habe Hunger wie ein Raubtier“)⁶³ und somit Grenzgänger zwischen den Gegensätzen wird, die den Text leitmotivisch durchziehen: Leben und Tod, Erde und Himmel etc. Baal steht einer bedrohlich verfremdeten Welt gegenüber und spiegelt sie zugleich: Alle Figuren um ihn herum sind „Raubtiere.“⁶⁴ Binär strukturierte Ordnungsmuster werden in *Baal* radikal gestört, eine eindeutige Sinnvermittlung perturbiert; sie erwächst einzig aus den Impulsen, die in der Grauzone der Tragikomik wie der Störung fester Gegensätze⁶⁵ entstehen.

Dieseführt *Trommeln in der Nacht* mit wachsendem sozialkritischem Impetus weiter, der jedoch neuerlich auf der Uneindeutigkeit und Vermischung heterogener Elemente fußt. Das mit der Gattungsbezeichnung „Komödie“ versehene Stück vermengt trotz seiner scheinbar streng aristotelischen Form Tragik und Komik. Kragler—auch er ein hybrides, groteskes Mischwesen: halb lebendig, halb tot, halb Körper und Tier („Ich fresse Gras. ... Ich bin aus dem Lehmloch gekrochen auf allen vieren. ... Ich Schwein!“), halb Geistwesen und „Gespenst“⁶⁶—gerät in eine Welt, deren Ordnungsraster zerfallen. Die spartakistische Revolution ist neben den politischen Implikationen ein Bild für einen gravierenden kulturellen Transformationsprozess, für eine sich im Ausnahmezustand fortschreitender

Auflösung begriffene Sozialordnung.⁶⁷ Kragler erscheint demnach einmal als tragisch Leidender in einer Gesellschaft der komischen Figuren, einmal als Narr in Konfrontation mit der Tragik etwa einer Anna.⁶⁸ In dieser Hinsicht ist Kragler (worauf Botho Strauß 1969 in seinem Essay „Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht?“ hingewiesen hat)⁶⁹ in der Tat ein Nachfahr des Büchner'schen Woyzeck und Vorfahr der Protagonisten Horváths. Die tragikomische Mischung von *Trommeln in der Nacht* entsteht dabei oft durch epische Kommentare, wie sie auch Wedekind in seine Stücke integriert.⁷⁰

Die letzten Szenen von *Trommeln in der Nacht* oszillieren in großer Geschwindigkeit und flirrendem Wechsel zwischen tiefer Tragik und traditioneller Komik. Wenige Minuten vor dem Ende des Stückes scheint dieses mit dem Mordversuch an Anna und deren Verzweiflung ins Tragische zu kippen, nur um gleich wieder in einen gängigen Komödienschluss zu münden: Kragler und Anna nähern sich an. Das Ende ist jedoch—wie das von *Frühlings Erwachen*—als provokante Absage an romantische Tragik („Glotzt nicht so romantisch!“),⁷¹ radikaler Illusionsbruch⁷² und Ja zu Vitalismus und Körperlichkeit⁷³ konzipiert. Wie der Todessehnsüchtige Melchior mit dem verummten Herrn verlässt der Untote Kragler mit der unfruchtbar gewordenen Anna die Bühne, um endlich zu leben. Das Stück verwirft das aristotelisch inspirierte Illusionstheater („*Er lacht ärgerlich*. Es ist gewöhnliches Theater“)⁷⁴ und endet—erneut wie *Frühlings Erwachen*—im „böartigen Gelächter“⁷⁵ der Groteske, im provokant inszenierten und als Inszenierung ausgewiesenen Tragikomischen:

Der Dudelsack pfeift, die armen Leute sterben im Zeitungsviertel, die Häuser fallen auf sie, der Morgen graut, sie liegen wie ersäufte Katzen auf dem Asphalt, ich bin ein Schwein und das Schwein geht heim. ... *Sein Gelächter bleibt stecken im Hals.*⁷⁶

Der Weg zu Tragikomödien des Expressionismus wie Sternheims „Komödien aus dem bürgerlichen Heldenleben“ (*Die Hose, Die Kassette, Bürger Schippel, Der Snob, 1913, Tabula rasa*),⁷⁷ deren Vorläufer Wedekind in der Hinsicht in vielem ist, mag trotz aller Distanz Brechts zu dieser Epoche nicht weit sein.

Selten sind sich Frank Wedekinds und Bertolt Brechts dramatisches Werk folglich so nahe wie im Tragikomischen, das in einer Ästhetik der Heterogenität und Hybridität versteinerte Ordnungsstrukturen attackiert, im Zuschauer eine massive Wirkungsambivalenz auslöst und dadurch Impulse zur Verflüssigung dieser Verfestigungen zu geben versucht. Der junge Brecht schreibt in Bezug auf das Tragikomische Wedekind'sche Entwürfe kreativ weiter. Somit könnten folgende Worte des Älteren charakteristisch das Tragikomische in seinem eigenen Werk und auch in den Texten des Jüngeren zusammenfassen:

Der Mund möchte lachen, das Auge weinen; da aber jedes das andere an der Ausführung seines Vorhabens hindert, so gelangen die Lippen nur zu einem leisen Lächeln, während sich die inneren Enden der Augenbrauen fast unmerklich in die Höhe ziehen. Dadurch entsteht ein Widerstreit von ergreifender Wirkung, der sich vorteilhafter als jedes der Extreme zur künstlerischen Darstellung eignet.⁷⁸

Anmerkungen

¹ Vgl. Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 21: *Schriften 1*, bearb. von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), S. 102. Die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* wird im Folgenden mit der Sigle BFA sowie Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

² Vgl. Jürgen Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen: Der Beweis, dass Frank Wedekind als Quelle in Bert Brechts Dichtung einfluss,“ in *Augsburger Allgemeine* 30 (6. Februar 2004), S. 13 (Kultur).

³ BFA 21, S. 101.

⁴ Da der Text noch nicht in der *Kritischen Studienausgabe*, mit der nachfolgend gearbeitet wird, vorliegt, wird nach dieser Ausgabe zitiert: Frank Wedekind, „Der Witz und seine Sippe,“ in Frank Wedekind, *Werke 1*, mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von Erhard Weidl (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996), S. 336-351, hier S. 348.

⁵ Klis geht von einer früheren Lektüre aus: vgl. Rita Klis, „Brecht und Wedekind,“ in Walter Delabar / Jörg Döring, Hrsg., *Bertolt Brecht (1898-1956)* (Berlin: Weidler, 1998), S. 59-88, bes. S. 61. – Die Wedekind-Ausgabe, die Brecht 1921 von Frank Warschauer geschenkt wurde, ist heute in der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg vorhanden. Vgl. Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen,“ S. 13.

⁶ Vgl. Hillesheim, „Mit Grazie über Gräbern tanzen,“ S. 13. Vgl. Jürgen Hillesheim, *„Ich muß immer dichten“: Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), S. 174-176.

⁷ Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie: Theorie und Gestalt* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968). Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961).

⁸ Terminologie nach: Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993).

⁹ Vgl. stellvertretend Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 13ff.

¹⁰ Georg v. Lukács, „Zur Soziologie des modernen Dramas (Fortsetzung und Schluß),“ in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 38 (1914), S. 662-706, hier S. 683.

¹¹ Günther verneint aus diesen Schwierigkeiten heraus grundsätzlich die Möglichkeit, das Tragikomische wissenschaftlich exakt zu definieren. Vgl. Horst Günther, „Tragikomödie,“ in Werner Kohlschmidt u. a., Hrsg., *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* 4 (2. Aufl., Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1984), S. 523-530, hier S. 523f. Diese Unbestimmtheit macht das Tragikomische auch—darauf haben mehrere Studien hingewiesen—besonders anfällig für eine perspektivisch verengte, „ideologisch“ überfrachtete Interpretation und Definition. Vgl. Jürgen Landwehr, „Tragikomödie,“ in Jan-Dirk Müller u. a., Hrsg., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* 3 (Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2003), S. 663-666. Franz Norbert Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie,‘“ in Hans Dietrich Irscher / Werner Keller, Hrsg., *Drama und Theater im 20. Jahrhundert: Festschrift für Walter Hinck* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), S. 66-70. Karl S. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 70. Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, S. 16.

¹² So sprechen sich manche Autoren wie beispielsweise Gotthold Ephraim Lessing vehement gegen Tragikomödien („dramatische Mißgeburten“) aus, obwohl sie selbst—wie mit *Minna von Barnhelm*—Ähnliches produzieren. Andere Schriftsteller (Friedrich Dürrenmatt in seinem Essay *Theaterprobleme* von 1954) skizzieren dezidiert eine Ästhetik des Tragikomischen, situieren es jedoch stets in der Gattung der Komödie und meiden die Gattungsbezeichnung der Tragikomödie.

¹³ Vgl. beispielsweise: Walter Hinck, Hrsg., *Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Düsseldorf: August Bagel, 1977). Fritz Martini, *Lustspiele—und das Lustspiel* (Stuttgart: Ernst Klett, 1974). Helmut Arntzen wies hingegen schon früh auch auf das tragikomische Potential vieler Komödien hin; Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie: Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist* (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968).

¹⁴ Vgl. dazu auch das Forschungsprogramm des an der Universität Konstanz ins Leben gerufenen Graduiertenkollegs *Die Figur des Dritten*: www.uni-konstanz.de/figur3/ (27. Juli 2005).

¹⁵ In diesem Sinne ist die Tragikomödie das „Sammelbecken der dram. Regelverstöße in der Evolution der Literatur“; Landwehr, „Tragikomödie“, S. 524.

¹⁶ Vgl. dazu Peter Zahn, „Die Tragikomödie,“ in Otto Knörrich, Hrsg., *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen* (2., überarbeitete Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner, 1991), S. 385-397, hier S. 395.

¹⁷ Vgl. Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie,““ S. 68. Mennemeier sieht in diesem inhaltlichen wie auch formal umgesetzten „Gestus des ‚Scheiterns‘ ... die zentrale inhaltliche und formale Signatur“ der Gattung Tragikomödie (ebd., S. 69).

¹⁸ Im Folgenden wird unter dem Begriff der Moderne eine übergreifende Makroepoche verstanden, die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und bis in das späte 20. Jahrhundert andauert, bis sie im Zuge der Postmoderne und jüngst der reflexiven Modernisierung um 2000 neu verhandelt wird. Vgl. dazu die ausführliche Definition und Debatte des Modernebegriffs in: Silvio Vietta / Dirk Kemper, Hrsg., *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik* (München: Fink, 1998). Silvio Vietta, *Ästhetik der Moderne: Literatur und Bild* (München: Fink, 2001). Andrea Bartl, *Im Anfang war der Zweifel: Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800* (Tübingen: Francke, 2005).

¹⁹ Mennemeier, „Zur Frage der ‚Tragikomödie,““ S. 68.

²⁰ Diese gehen über die Komplexe des Tragischen und Komischen hinaus und betreffen beispielsweise weitere in der Poetik traditionsreiche Gegensätze wie Gefühl vs. Intellekt, Einfühlung/Identifikation vs. Distanz/„Verlachen,“ Objektives/conditio humana/allgemeinmenschliche Wahrheit vs. subjektive Wahrnehmung. Vgl. Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 54ff. – Im Tragikomischen schwächen sich die jeweiligen Elemente dabei nicht in ihrer Wirkung, sondern bestärken sich: Das Tragische wirkt im Kontrast zum Komischen tragischer, das Komische komischer (ebd., S. 65).

²¹ Vgl. das Zusammentreffen von Figuren unterschiedlicher Stände, von tragischen und komischen Stützügen oder Handlungssträngen, den Kontrast von tragischer Handlung und komödiantisch-positivem Ende bzw. komödiantischer Handlung und tragisch-negativem Ende, die Durchführung eines tragischen Stoffes in der leichten Prosa der Komödie und umgekehrt. Auch kann wie Alkmene in Kleists *Amphitryon* eine Tragödienfigur in die Welt der Komödie gestellt werden oder in Werfels *Jacobowsky und der Oberst* eine Komödienfigur in eine Sphäre der Tragödie, der Flucht vor dem Faschismus. Die Dienerfiguren in *Minna von Barnhelm* spiegeln, nach dem Vorbild Shakespeare'scher Dramen, die tragische Problematik Tellheims und Minnas ins Komische gewendet etc. Guthke (*Die moderne Tragikomödie*, S. 90ff.), der das näher ausführt, nennt zudem die Täuschung und Selbsttäuschung einer Figur als zentrale Konflikte der Tragikomödie; jene ist zwischen zwei Gegensätzen zerrissen: Die dilettantischen Künstler der Jahrhundertwende in Dramen und Novellen Thomas Manns, Heinrich Manns oder Frank Wedekinds (Alwa Schön jun. in den Lulu-Dramen oder Scholz im *Marquis von Keith*) zeigen tragikomisch die Diskrepanz von Wollen und Können, Ideal und Realität, idealisiertem Geist und verkrüppeltem Körper, authentischer Empfindung und sozialer Rolle—Kunst und Leben, um in dem dualistischen Ur-Thema Thomas Manns zu bleiben.

²² Guthke, *Die moderne Tragikomödie*, S. 84. Als Beispiele führt Guthke Cocteau's *Bacchus*, Hauptmanns *Der rote Hahn* und Pirandello's *Sechs Personen suchen einen Autor* an.

²³ Landwehr, „Tragikomödie,“ S. 528.

²⁴ Vgl. Peter Fuß, *Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels* (Köln u. a.: Böhlau 2001), S. 12f. Zitate ebd., S. 13. Vgl. dazu auch Andrea Bartl, „Das Groteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse: Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists,“ in Catrin Gersdorf / Sylvia Mayer, Hrsg., *Literatur, Kultur, Text: Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft* (Heidelberg: Winter, 2005), S. 175-191.

²⁵ Vgl. Fuß, *Das Groteske*, Teil II, S. 233-421. Fuß weist des Weiteren auf die Verkehrung und die Verzerrung hin. Thomsen entwirft eine etwas abweichende Typologie der formalen Mittel: „Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [das] Übergewicht und [die] Autonomie von Teilen“; Christian W. Thomsen, „Aspekte des Grotesken im *Lazarillo de Tormes*,“ in Otto F. Best, *Das Groteske in der Dichtung* (Darmstadt: WBG, 1980), S. 179-194, hier S. 181. Sinic nennt die „Vereinigung heterogener Elemente,“ „Übertreibung und Verzerrung,“ „Abweichung von der herkömmlichen Kausalität, Widersinn“ sowie „Normwidrigkeit,“ „Durchbrechen der Kausalkette,“ „Umkehrung (oder Entwertung)“ einer „Hierarchie“ bzw. „von Konnotationen“; Barbara Sinic, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken: Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2003), S. 56ff. und 157ff.

²⁶ Vgl. Wolfgang Kayser, *Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (zweite, unveränderte Aufl., Oldenburg / Hamburg: Stalling, 1961), S. 198 (dort gesperrt).

²⁷ Michail Bachtin setzt dem „düstere[n], Furcht und Entsetzen erregende[n] Gesamtton“ in Kaysers Grotesken-Definition das befreiende Lachen des Karnevalistisch-Grotesken entgegen: „Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet.“ Michail Bachtin, „Wolfgang Kaysers Theorie des Grotesken,“ in Michail Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur* (München: Hanser, 1969), S. 24-31, bes. S. 25f.

²⁸ Thomas Mann bezeichnet 1926 „das Groteske“ als „den eigentlich antibürgerlichen Stil.“ Thomas Mann, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden* 10: *Reden und Aufsätze* 2 (Zweite, durchgesehene Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, 1974), S. 651.

²⁹ Bachtin stellt der klassizistischen Körperkonzeption (mit ihren Leitbildern der Geschlossenheit, Harmonie und symmetrischen Proportionalität) bekanntlich ein Bild des Leibes entgegen, der in der Sozialisierung bzw. Kultivierung des Menschen unterdrückt, „mortifiziert“ wird, als Revenant ‚aufersteht‘ und die kulturelle Ordnung unterminiert. Bachtins Konzeption des Leibes nimmt das Wuchernde, Monströse, Asymmetrische in den Blick: jene Punkte, an denen der Leib die Grenze zur ihn umgebenden Welt oder zum Leib des anderen und somit die Ordnungssysteme von Maß, Proportion und Symmetrie überschreitet. Wucherungen des Leibes, mäandrische, diffundierende Demarkationen zwischen Leib und Welt sowie Leib und Leib bzw. deren völlige Aufhebung—und damit Organe wie Bauch, Mund, After, Phallus sowie Akte der Ausscheidung, der Sexualität und des Verschlingens—sind „archetypische“ Figurationen des grotesken Leibes, in denen „Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten“ sind. Michail Bachtin, „Die groteske Gestalt des Leibes,“ in Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

³⁰ Sie beginnt für die neuere deutsche Literatur, zumindest in ihrer klarsten Ausprägung, mit dem Modernisierungsschub Ende des 18. Jahrhunderts. Gerade in der Komödie, die zudem die Grenzen aufklärerischer Regelpoetik überschreitet und Tragisches integriert, lassen sich auf spielerische Weise der Widerspruch und konstruktive Zweifel implantieren. Hier wird einiges im tragikomischen Scherz erprobt, was im öffentlichen Diskurs der Frühaufklärung nicht vorkommen darf: Erkenntniskepsis, Sprachzweifel, überbordende Gefühle, eine Wirkungsambivalenz jenseits didaktischer Kalkulierbarkeit. Die Komödie,

genauer: deren tragikomische Ausprägung, wird zum innovativen Experimentierfeld. Das Regelsprengende der Tragikomödie findet im Folgenden im Sturm und Drang seine Beachtung. Im Zuge der Genieästhetik, der Shakespeare-Rezeption, des Ideals der Natürlichkeit und der Totalität des Lebens sowie des wachsenden Interesses am Individuellen, Ausgegrenzten und Einzigartigen beschäftigen sich Autoren wie Leisewitz, Klinger und der junge Goethe auch mit dem gattungspoetischen Bastard Tragikomödie, sind doch die meisten von deren Tragödien (etwa Goethes frühe Fassung des *Götz*) von grotesk-tragikomischen Zügen durchsetzt. Eine wichtige theoretische Reflexion schuf bekanntlich Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater*, deren Anspruch, in einer Mischform von Komödie und Tragödie die spannungsvoll-heterogene Welterfahrung des durch gesellschaftliche Normen überdeterminierten, modernen Menschen ausdrücken zu können, auf Büchners Praxis des Tragikomischen vorausweist. Nähern sich *Woyzeck* und *Dantons Tod* von Seiten der Tragödie, so betritt Büchner mit *Leonce und Lena* aus der Richtung der Komödie die Grenzzone beider Gattungen. Die tragikomische Verquickung einer Satire auf den Spätabstulismus jener Jahre und traditioneller, anzitierter Komödienelemente entwirft in der Figur Leonce neuerlich ein langlebiges Muster der tragikomischen Figur: den Ennui, der die Ideale und sinnstiftenden Mechanismen der bürgerlichen Arbeits- und Pflichtenethik nur mehr parodistisch zitieren kann und sich diese „Freiheit“ durch umfassenden Orientierungs- und Antriebsverlust erkaufte. Der Alltag wird ihm zum leeren Ritual, die geistige Existenz zum Gefängnis außerhalb von Natur und Leben.

³¹ Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, mit einem Nachwort von Klaus Schröter und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider (Frankfurt am Main: Fischer, 1988), S. 230.

³² Vgl. dazu grundlegend: Paul Böckmann, „Die komödiantischen Grotesken Frank Wedekinds,“ in Paul Böckmann, *Dichterische Wege der Subjektivierung: Studien zur deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Tübingen: Max Niemeyer, 1999), S. 230-251. Brigitte Schultze / Thorsten Unger, „Das Prinzip des Tragikomischen von Frank Wedekind bis zu Ivan Klíma,“ in *Forum Modernes Theater* 15.1 (2000), S. 3-20. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, S. 327ff.

³³ Auch in Bezug auf ihre Geschlechtszugehörigkeit changiert die Figur, die zu Unrecht immer wieder als Urbild der Femme fatale und damit des Weiblichen gedeutet wird. Vgl. dazu ausführlicher: Andrea Bartl, „‘Ich bin weder das eine, noch das andere.’ Frank Wedekinds Lulu-Dramen im Kontext des Androgynie-Themas in der deutschen Literatur um 1900,“ in *Heinrich Mann-Jahrbuch* 20 (2002), S. 103-130.

³⁴ Frank Wedekind, *Werke. Kritische Studienausgabe in acht Bänden mit drei Doppelbänden. Darmstädter Ausgabe*, hrsg. von Elke Austerhühl u. a. (Darmstadt: Häusser, 1994ff.), hier Bd. III/1, S. 544. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle KSA (*Kritische Studienausgabe*) sowie Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

³⁵ Das geschieht beispielsweise durch Kommentare Lulus wie: „Du bist im Leib deiner Mutter nicht fertig geworden, weder als Weib noch als Mann. ... Für einen Mann war der Stoff nicht ausreichend und zum Weib hast du zu viel Hirn in deinen Schädel bekommen“ (KSA III/1, S. 581).

³⁶ Vgl. Elke Austerhühl, „Frank Wedekind,“ in Hartmut Steinecke, Hrsg., *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Erich Schmidt, 1994), S. 43-57, hier S. 56.

³⁷ KSA II, S. 805.

³⁸ Vgl. Austerhühl, „Frank Wedekind,“ S. 45.

³⁹ Zu den Ähnlichkeiten zählen sicherlich die Themen der Bürgerkritik, der Determination des Einzelnen durch soziale Sprach- und Handlungsnormen und den Eros, der gesellschaftlichen Tabuisierung von Sexualität, das Interesse für moderne Naturwissenschaft sowie die gewollte Provokation der Texte.

⁴⁰ Wedekinds Ästhetik ist in vielem der expressionistischen verwandt, ohne ihr eindeutig zuerkannt werden zu können: Beide treffen sich in dem symbolischen Bühnenraum, der Integration von außerliterarischen, außersprachlichen Kunstformen wie Architektur, Malerei, Tanz und Pantomime, der Sprachverkürzung und -zertrümmerung sowie dem Durchstoßen der Realität zum Archetypischen, auch Absurden und vor allem Grotesken. Zu Wedekinds Verwandtschaft zur Ästhetik des Expressionismus vgl. Böckmann, „Die komödiantischen Grotesken Frank Wedekinds“, S. 246. Zum Grotesken bei Wedekind vgl.: Hector Maclean, „The Body And The Grotesque in Wedekind's *Lulu* Dramas,“ in Walter Veit u. a., Hrsg., *Antipodische Aufklärungen / Antipodean Enlightenments: Festschrift für Leslie Bodi* (Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 1987), S. 269-277.

⁴¹ Brief vom 3. Januar 1907, in Frank Wedekind, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Fritz Strich (München: Müller 1924), Bd. 1, S. 170.

⁴² KSA II, S. 261.

⁴³ KSA II, S. 277, 294.

⁴⁴ KSA II, S. 291.

⁴⁵ KSA II, S. 296 (dort in Großbuchstaben).

⁴⁶ KSA II, S. 285.

⁴⁷ Wurde Moritz' heitere Melancholie zuvor verworfen („Der erhabene Humorist ist das erbärmlichste, bedauernswerteste Geschöpf der Schöpfung!“), so bildet diese Position—Moritz' Lächeln—das Schlussbild (KSA II, S. 319f., 322).

⁴⁸ KSA II, S. 320f.

⁴⁹ KSA II, S. 320.

⁵⁰ BFA 21, S. 35f.

⁵¹ BFA 28, S. 50 (Brief an Caspar Neher, 20. April 1918).

⁵² BFA 27, S. 79 (4. April 1942).

⁵³ BFA 21, S. 35f.

⁵⁴ BFA 21, S. 35f.

⁵⁵ An den Prolog des *Erdegeists* erinnert auch Baals Aussage: „Habt ihr's gespürt? Ist es durch die Haut gegangen? Das war Zirkus! Man muß das Tier herauslocken! In die Sonne mit dem Tier!“; BFA 1, S. 96.

⁵⁶ Thomas Mann / Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hrsg. von Hans Wysling (Frankfurt am Main: Fischer, 1984), S. 36f. (5. Dezember 1903).

⁵⁷ „Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind *Sollen* und *Wollen*“; KSA II, S. 321.

⁵⁸ Zu weiteren Figurenähnlichkeiten vgl. die Studie Georg Wöhrles über den Sokrates und Xanthippe-Stoff bei Wedekind und Brecht, obwohl hier nicht von einer direkten Beeinflussung auszugehen ist: Georg Wöhrle, „Zweimal Xanthippe bei Frank Wedekind und Bertolt Brecht,“ in *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 48 (2002), S. 180-186.

⁵⁹ Diesen Aspekt (die bürgerlich-wilhelminische Sozialordnung als „Welt nackten Kampfes“) hebt auch Heinrich Mann an Wedekinds Gesamtwerk hervor. Heinrich Mann, *Sieben Jahre: Chronik der Gedanken und Vorgänge—Essays*, mit einem Nachwort von Hans Wißkirchen und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), S. 70. Vgl. ebd., S. 82: „Kampf bis aufs Messer, unnachsichtige Härte, schamlose Ausnutzung jedes Vorteils, ... Verachtung sittlichen Geistes, Pochen auf das Schlechteste in uns, nackte Bestialität.“

⁶⁰ Vgl. dazu Klis, „Brecht und Wedekind,“ S. 77ff. Weitere ästhetisch-theatertheoretische Ähnlichkeiten weist Gerd Witzke in seiner grundlegenden, freilich mittlerweile revisionsbedürftigen Dissertation von 1972 nach: Gerd Witzke, *Das epische Theater Wedekinds und Brechts: Ein Vergleich des frühen dramatischen Schaffens Brechts mit dem dramatischen Werk Wedekinds* (Tübingen: Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1972).

⁶¹ Vgl. als ein Beispiel unter vielen: BFA 1, S. 88. Ich zitiere im Folgenden aus der *Baal*-Fassung von 1922, da zu diesem Zeitpunkt die Wedekind-Rezeption gesichert ist.

⁶² BFA 1, S. 93.

⁶³ BFA 1, S. 101.

⁶⁴ BFA 1, S. 120.

⁶⁵ Solche Gegensätze und deren Revoltierung sieht Ulrich Weisstein zu Recht als Nukleus Brecht'schen Schreibens und insbesondere seiner „ernsten Komik“ an. Vgl. Ulrich Weisstein, „Bertolt Brecht und die Komödie,“ in Ulrich Weisstein, *Links und links gesellt sich gern: Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts* (New York u. a.: Peter Lang, 1986), S. 279-302, hier S. 296.

⁶⁶ BFA 1, S. 200 und 222.

⁶⁷ Insofern geht es weniger um den Januaraufstand der Spartakisten als politische Revolution als vielmehr um die Aktionsmuster, um stabilisierende Ordnungsstrukturen der bürgerlichen Gesellschaft in Zeiten der Bedrohung von außen; vgl. Jan Knopf: „*Trommeln in der Nacht*,“ in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), S. 48-66, hier S. 55f. Freilich darf dem Stück der politisch-sozialkritische Gehalt nicht abgesprochen werden. Die Frage, wie sich Kragler zur Revolution verhalte und welche Wertung der Figur im Text impliziert werde, beschäftigt vielmehr zu Recht seit langem die Brecht-Philologie; vgl. beispielsweise die Deutungen in: Wolfgang M. Schwiedrzik, Hrsg., *Brechts „Trommeln in der Nacht“* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990). Jüngst wurde eine interessante Neuakzentuierung vorgenommen, indem der Text als Kritik einer protofaschistischen Kultur und Antikriegsstück gelesen wurde; vgl. Hedwig Fraunhofer, „The Fascist Brecht? The Rhetoric of Alterity in *Drums in the Night*,“ in *Brecht Yearbook* 22 (1997), S. 357-373.

⁶⁸ In Bezug auf die Thematik der ungewollten Schwangerschaft eines Bürgermädchens und deren sozialen Ächtung kann das Stück als tragikomische Variante des bürgerlichen Trauerspiels gelesen werden; vgl. Klaus Völker, „Dies war also dieser Kragler...“ in Schwiedrzik, *Brechts „Trommeln in der Nacht*,“ S. 359-366, hier S. 362, sowie: Guy Stern, „Brechts *Trommeln in der Nacht* als literarische Satire,“ in ebd., S. 386-408, hier S. 390.

⁶⁹ Botho Strauß, „Brechts Frühwerke: Ist das Chaos aufgebraucht? Imaginäres Gespräch über Aufführungen von *Trommeln in der Nacht* und *Im Dickicht der Städte*,“ in Botho Strauß, *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1987), S. 144-149, hier S. 146.

⁷⁰ Zum Beispiel der das Geschehen kommentierende Kellner (BFA 1, S. 203) oder Manke (ebd., S. 210). Der Inbegriff der spezifischen Tragikomik dieses Stückes, die in vielen an das tragikomische Potential Wedekind'scher Texte erinnert, ist der (von Brecht immer wieder umgearbeitete, vgl. BFA 1, S. 551) vierte Akt, der Schnapstanz. Er verbindet neuerlich—wie bei dem intertextuellen Dialog von Wedekinds Lautenlied „Erdgeist“ und Brechts „Philosophischem Tanzlied“—die Motive des burlesken Tanzes und des Todes: Kragler zeigt sich als in seiner Identität zerstörter Wiedergänger, als Untoter. Er gemahnt an die „Ballade (und spätere „Legende“) vom toten Soldaten,“ die erstmals im Anhang der 1922 veröffentlichten Fassung von *Trommeln in der Nacht* publiziert wird (BFA 1, S. 564). Als Revenant aus dem Reich der Toten ähnelt er daneben Moritz in Wedekinds *Frühlings Erwachen*. Kragler wird gleichermaßen in dieser Szene mit den traditionellen Motiven des Grotesken gezeichnet, etwa—mit Bachtin—einer dominanten Körperlichkeit (er schwitzt

stark, er wird mit Fäkalien in Verbindung gebracht, BFA 1, S. 213).

⁷¹ BFA 1, S. 229.

⁷² Im Sinne einer Vorform der Verfremdungstechnik, die Brecht nach eigenen Aussagen (vgl. BFA 23, S. 240) natürlich erst später perfektionierte, jedoch schon hier (in Auseinandersetzung unter anderem mit Wedekind!) erprobte. Vgl. dazu auch: Siegfried Mews, „*Trommeln in der Nacht*,“ in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden 1: Stücke* (Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001), S. 86–99, hier S. 94. Solche Strategien werden später von Brecht theoretisch fundiert, und zwar in Bezug auf den V-Effekt bzw. das epische Theater wie auf die Theorie der Komödie, jedenfalls beruht beides—so die These von Ralf Simon—auf Distanzierungs- und Fiktionalisierungs- bzw. Episierungsstrategien. Ralf Simon, „Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*,“ in Maarten van Dijk u. a., Hrsg., *Das Brecht-Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24: Brecht 100 < = > 2000* (Madison: University of Wisconsin Press, 1999), S. 277–290. Generell wurde Brechts dramatisches Werk bislang häufig unter dem Aspekt der Komödie untersucht, wobei der Fokus zumeist auf dem Exil- und Spätwerk lag (*Flüchtlingsgespräche*, *Puntilla, Schweyk*, *Mutter Courage*), das die komödiantischen Typen des Harlekins und des Schelms variiert. Vgl. stellvertretend: Mark W. Roche, „Comic Reduction and Comic Negation in Brecht,“ in Steve Giles / Rodney Livingstone, Hrsg., *Bertolt Brecht: Centenary Essays* (Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, 1998), S. 121–132. Bernhard Greiner, *Die Komödie: Eine theatrale Sendung—Grundlagen und Interpretationen* (Tübingen: Francke, 1992), S. 393–409. Philip Brady, „Eulenspiegel and Co: Brecht's Versions of a Comic Type,“ in Hanne Castein / Alexander Stillmark, Hrsg., *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie: Londoner Symposium 1987* (Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag, 1990), S. 87–104. Ulrich Weisstein spricht *Trommeln in der Nacht* entgegen der Brecht'schen Gattungsbezeichnung gar die Zugehörigkeit zur Komödie ab; vgl. Ulrich Weisstein, „Bertolt Brecht und die Komödie,“ in Weisstein, *Links und links gesellt sich gern*, S. 279–302, hier S. 282. Nur wenige Arbeiten bringen Brechts Werk mit der Gattung der Tragikomödie in Zusammenhang: vgl. Peter Michael von Bawey, „Dramatic Structure of Revolutionary Language: Tragicomedy in Brecht's *The Mother*,“ in Siegfried Mews, Hrsg., *Critical Essays on Bertolt Brecht* (Boston: G. K. Hall & Co., 1989), S. 96–106. Paul Hernadi, *Interpreting Events: Tragicomedies of History on the Modern Stage* (Ithaca / London: Cornell University Press, 1985), S. 99–149 [zu *Leben des Galilei*].

⁷³ Vgl. Brechts Äußerung: „Hier kehrt ein Mensch auf der scheinbaren Höhe des Gefühls plötzlich um, er schmeißt die ganze Pathetik zum alten Eisen, läßt sich von seinen Bewunderern und Jüngern am Arsch lecken und geht mit der Frau heim, wegen der er das ganze tödliche Tohuwabohu gemacht hat. Das Bett als Schlußbild“ (BFA 1, S. 551).

⁷⁴ BFA 1, S. 228.

⁷⁵ Kragler „[I]acht böseartig“ (BFA 1, S. 229, dort kursiv).

⁷⁶ BFA 1, S. 228f.

⁷⁷ Maske ist in seiner Ambivalenz und in seinen grotesken Zügen eine Figur wie Brechts Baal, der große vitale Asoziale, der seinen sinnlichen Bedürfnissen in einer Welt der spießbürgerlichen Doppelmoral und Triebunterdrückung nachgibt. Greiner weist zu Recht auf „die Ambivalenz der Maske“ hin, „nach außen Tarnung eines großartig sich auslebenden Ich zu sein, zugleich aber nach innen Strukturierungshilfe gegen das maßlos andrängende Chaos“, Greiner, *Die Komödie*, S. 344.

⁷⁸ Wedekind, „Der Witz und seine Sippe,“ S. 348.