
Erzähler in Brechts Kreidekreisstück: Eine Analyse der montierten¹ theatralischen Perspektiven

Peter J. Yang

O bwohl schon reichlich Literatur über Bertolt Brecht vorhanden ist, wird die vorliegende Untersuchung der Erzählperspektiven im Brechtschen *Kaukasischen Kreidekreis* und ihrer Funktionen durch ihren eingehenden Vergleich zu Erzählperspektiven in der Erzählliteratur gerechtfertigt. Die Bezeichnung des "epischen Theaters" erinnert vor allem an einen "Erzähler," der die Geschichte "episch," erzählerisch und berichtend, vorträgt. Der Einsatz eines Erzählers ist eigentlich typisch für die Epik oder die epische Dichtung, in der Erzählformen wie Ich-Erzähler bzw. Er-Erzähler vorkommen. Während die Erzählform des Er-Erzählers dem Leser oder Zuhörer eine distanzierte Erzählperspektive durch eine dritte Person anbietet, versucht die Erzählform des Ich-Erzählers, durch die auktoriale Erzählperspektive oder Erzählposition eines Augenzeugen, eines Teilnehmers oder einer Hauptperson die Zuhörer oder Leser in die Erzählung einzuführen, anzuziehen, anzupacken und sogar zu spannen.²

Daß im Brechtschen Kreidekreisstück erzählende Personen auftreten, macht dieses Stück von Grund auf verschieden von der traditionellen europäischen Dramatik, die eine geschlossene dramatische Form verlangt. Die geschlossene Form der Dramatik erlaubt nur Handlung innerhalb des Dramas, aber nichts "Äußerliches." Das traditionelle Drama kennt nichts außer sich.³ Außer den dramatischen Figuren und der dramatischen Handlung soll alles abwesend sein. Das Drama kennt keine Zuschauer, keine Bühne, keinen Dramatiker, geschweige denn einen Erzähler!

Die erzählenden Personen erscheinen "undramatisch" nach solcher traditionellen Formkonzeption des Dramas. Durch die

Vermittlungen von erzählenden Personen werden nicht nur das Außerdramatische - das, was mit der eigentlichen Handlung nichts zu tun hat - und die Anwesenheit der Zuschauer deutlich gemacht, oft wird auch der Unterschied zwischen der dramatischen Figur und ihrem Darsteller "bloßgestellt." Die Zuschauer werden daran erinnert, daß das Drama, das sie sich nun ansehen, nicht die Wirklichkeit an und für sich ist, vielmehr eine Wiedergestaltung oder "Nachahmung" der Wirklichkeit. Ein solcher Effekt wird durch den deutlichen "Erzählgestus," Zeigefinger, Hinweis oder Bezug auf die Elemente verwirklicht, die zwar außerhalb des Theaterstücks stehen und doch mit der allseitigen Realität der Zuschauer viel zu tun haben. Die erzählenden Personen bringen zusätzliche Stoffe, Hintergrundinformationen, Botschaften, persönliche Beschreibungen und Meinungen in die Handlung, unterbrechen das dramatische Geschehen oder überbrücken die einzelnen dramatischen Episoden.

Im *Kaukasischen Kreidekreis* wird die Fiktion benutzt, daß der Sänger das ganze Stück zum Vortrag bringt, das heißt, er kommt ohne Theatertruppe; die Szenen sind nur Verkörperungen der Hauptvorgänge in seiner Erzählung. Das ist nötig, damit ein berauschender Illusionismus vermieden wird (Hecht 33).

So hat Brecht die Rolle des Sängers angelegt. Er hat den Sänger und seine Musiker in seinem Kreidekreisstück als Erzähler eingesetzt. Der Einsatz des Erzählers verleiht dem Brechtschen Kreidekreisstück viele Merkmale, die an epische Literatur grenzen.

Im folgenden wird versucht, die Erzählperspektiven im Brechtschen *Kaukasischen Kreidekreis* und ihre Funktionen mit denen in der Erzählliteratur zu vergleichen. Die vorliegende Untersuchung vertritt die Ansicht, daß die erzählenden Perspektiven im Theater Brechts als montierte theatralische Perspektiven,⁴ somit als ein theatralisches Darstellungsmittel, aufzufassen sind.

1. Die theatralische Perspektive eines schauspielenden Erzählers
Das Schauspiel vom *Kaukasischen Kreidekreis* wird von dem Sänger mit seinen Musikern als eine Erzählung eingeführt. Der Sänger wird am Ende des Vorspiels als Spielleiter des im Anschluß aufzuführenden

Kreidekreisstückes eingeführt. Von dem ersten Aufzug "Das Hohe Kind" an tritt er mit seinen Musikern auf die Bühne. Obwohl die dramatische Handlung einen Anschein der Selbständigkeit hat, zeigen dieser erzählerische Anfang und die ständige Anwesenheit des Sängers mit seinen Musikern auf der Bühne unverkennbar den theatralischen Charakter der dramatischen Handlung und die vielfältige Rolle des Sängers und seiner Musiker als technische Organisatoren, Erzähler, Kommentatoren und Zuschauer.

So präsentiert sich den Zuschauern der erste Aufzug: Der Sänger sitzt, einen schweren Umhang aus Schafsfleder um die Schultern, vor seinen Musikern auf dem Boden, blättert in einem abgegriffenen Textbüchlein mit Zetteln und fängt an, die Kreidekreisgeschichte darzustellen:

In alter Zeit, in blutiger Zeit
Herrschte in dieser Stadt, "die Verdammte" genannt
Ein Gouverneur mit Namen Georgi Abaschwili.
Er war reich wie der Krösus.
Er hatte eine Frau aus edlem Geschlecht.
Er hatte ein kerngesundes Kind.
Kein anderer Gouverneur in Grusinien hatte
So viele Pferde an seiner Krippe
Und so viele Bettler an seiner Schwelle
Und so viele Soldaten in seinem Hofe (101).⁵

Der Sänger beginnt seine "Erzählung" von der distanzierten theatralischen Perspektive eines traditionellen Er-Erzählers. Während der Sänger "in einem abgegriffenen Textbüchlein mit Zetteln" (ibid.) blättert, trägt er die Geschichte von dem *Kaukasischen Kreidekreis* vor. Dabei bedient er sich des Tones eines Märchenerzählers. Eine genaue Zeit- und Ortsangabe scheint ihm jedenfalls zu konkret, um seine distanzierte Haltung zu bewahren. Daher benutzt er unbestimmte Wörter wie "alte Zeit" und "blutige Zeit" als Zeitangaben und "diese Stadt" sowie "die Verdammte genannt" (ibid.) als Ortsangaben. Er führt eine Gestalt in der dritten Person ein, beschreibt ihre Familie und ihren Reichtum, ebenfalls in der distanzierten dritten Person. In dieser Hinsicht haben der Sänger und seine Musiker bei Brecht eine ähnliche Funktion wie die eines Er-Erzählers in der traditionellen Epik.

Sie unterscheiden sich jedoch von einem traditionellen Erzähler dadurch, daß sie selbst auch als Personen eingesetzt werden: Zuerst als dramatische Personen im Vorspiel, dann als theatralische Personen, die unabhängig von den *dramatis personae* im Hauptspiel theatralisch auftreten. Dabei haben sie vorwiegend eine theatralische Funktion. Sie sind erstens Vertreter des Autors, da sie die Meinung des Autors kundgeben. Sie sind darüber hinaus Darsteller im doppelten Sinne: Einmal sind sie durch das Vorspiel eingeführte fiktionale Darsteller, zum anderen sind sie auch echte Darsteller in der jeweiligen Aufführung.

So wie der Sänger den Zuschauern die Familie des Gouverneurs vorstellt, führt er später auch die anderen *dramatis personae* vor ihren Auftritten ein. Indem er den "Erben," das "Hohe Kind, Augapfel des Gouverneurs" (102) beschreibt, kündigt er den Fürsten Kazbeki an. Diese theatralisch vorstellende Funktion zeigt sich deutlich am Anfang des vierten Aufzuges "Die Geschichte des Richters," wenn der Sänger die Gestalt des Richters Azdak mit seiner Beschreibung einführt:

Der Sänger:

Hört nun die Geschichte des Richters:

Wie er Richter wurde, wie er Urteil sprach, was er für ein Richter ist.

An jenem Ostersonntag des großen Aufstands, als der Großfürst gestürzt wurde

Und sein Gouverneur Abaschwili, Vater unseres Kindes, den Kopf einbüßte

Fand der Dorfschreiber Azdak im Gehölz einen Flüchtling und versteckte ihn in seiner Hütte (150f.)

Ein solcher Ton ist typisch für den Anfang des Vortrags einer Erzählung: Der Erzähler führt die Gestalt ein. Der Sänger funktioniert hier als ein fiktionaler Erzähler, der von Brecht geschaffen wurde, sich gleichsam zwischen "seinem" Autor und den Zuschauern oder Zuhörern bewegt und damit ein theatralisches Geschehen von seiner bestimmten Erzählposition, seinem Standort oder Blickwinkel aus erzählt. Er benutzt dabei die dritte Person als seine theatralische Perspektive, seinen Blickwinkel, aus dem er berichtet, und nennt das, was sich dann auf der Bühne abspielen wird, "Geschichte." Er fordert

die Zuschauer auf, sich die Geschichte anzuhören. Der Sänger kündigt beispielsweise an, was für eine berufliche Vergangenheit diese Person hat, wie diese Person in Amt agiert und reagiert. Dann wird kurz von dem Zufall berichtet, daß Azdak als Dorfschreiber einen Flüchtling fand und ihn in seiner Hütte versteckte. Es soll darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Personeneinführung durch eine unabhängige theatralische Gestalt zustandekommt. Unmittelbar bevor oder gleich nachdem eine dramatische Gestalt auftritt, soll sie zuerst den Zuschauern vorgestellt werden, in der Brechtschen Er-Erzählform. Daß im Brechtschen Kreidekreisstück theatralische Perspektiven auftauchen, hängt mit dem theatralischen Wesen des Einsatzes der erzählerischen Elemente zusammen. Obwohl der Vortrag bei Brecht keinen Hauptanteil des Stückes darstellt, bildet dieser den Rahmen und die Brücke der theatralischen Vorführung.

Da der darstellende Sänger der Spielleiter der Kreidekreisgeschichte ist, ist er auch zuständig für die Struktur der Erzählung. Er führt die Personen ein, beschreibt sie und stellt sie vor. Er hat darüber hinaus die Funktion, dem jeweiligen Aufzug einen Schluß zu geben. Der Schluß des ersten Aufzuges, in dem geschildert wird, wie Grusche "zur Güte verführt" (116) wird, wie sie sich entschließt, sich um das Kind zu kümmern und es auf die Flucht mitzunehmen, wird praktisch von dem Sänger vorgetragen.

Der Sänger:

Als sie nun stand zwischen Tür und Tor, hörte sie

Oder vermeinte zu hören ein leises Rufen: das Kind

Rief ihr, wimmerte nicht, sondern rief ganz verständig

So jedenfalls war's ihr. 'Frau,' sagte es, 'hilf mir.'

Und es fuhr fort, wimmerte nicht, sondern sprach ganz verständig:

'Wisse, Frau, wer einen Hilferuf nicht hört

Sondern vorbeigeht, verstört den Ohr: nie mehr

Wird der hören den leisen Ruf des Liebsten noch.

Im Morgengrauen die Amsel oder den wohligen

Seufzer der erschöpften Weinpflücker beim Angelus.'

Dies hörend ... ging sie zurück, das Kind

Noch einmal anzusehen. Nur für ein paar Augenblicke

Bei ihm zu bleiben, nur bis wer anderer käme -

Die Mutter vielleicht oder irgendwer -
 Nur bevor sie wegging, denn die Gefahr war zu groß, die Stadt
 erfüllt
 Von Brand und Jammer...
 Der Sänger laut:
 Schrecklich ist die Verführung zur Güte!...
 Lange saß sie bei dem Kinde
 Bis der Abend kam, bis die Nacht kam
 Bis die Frühdämmerung kam. Zu lange saß sie -
 Zu lange saß sie -
 Das stille Atmen, die kleinen Fäuste
 Bis die Verführung zu stark wurde gegen Morgen zu
 Und sie aufstand, sich bückte und seufzend das Kind nahm
 Und es wegtrug...
 Wie eine Beute nahm sie es an sich
 Wie eine Diebin schlich sie sich weg (115f.)

Dieser lange theatralische Schluß des ersten Aufzuges zeigt anschaulich, was für eine wichtige Rolle der theatralische Erzähler im Brechtschen Kreidekreisstück spielt. Der Sänger hat die wichtigste Rolle, die für die Form und Struktur der Geschichte, nämlich Anfang, Handlung und Schluß der einzelnen Aufzüge und des ganzen Theaterstückes, verantwortlich ist.

Auffallend zeigt Brecht den Sänger und seine Musiker als fiktionale Erzähler oder theatralische Gestalten, die grundsätzlich unabhängig von den dramatischen Figuren auftreten und selbständig von der dramatischen Handlung und den *dramatis personae* berichten. Die theatralischen Gestalten im Kreidekreisstück Brechts sind völlig von den dramatischen Gestalten getrennt. Interessant für die theatralische Struktur der Brechtschen Dramatik ist, daß der fiktionale Sänger hier eine vorherrschende Rolle spielt. Zwar spielen die *dramatis personae* während der erzählerischen Darstellung des Sängers und der Musiker auf der Bühne weiter, aber sie sind jetzt nicht mehr aktiv, sondern werden auf "stumme Darsteller" im wahrsten Sinne des Wortes reduziert. Die Darstellerin der Grusche beispielsweise gibt nur das wieder, was der Sänger, der Erzähler dieser Geschichte, vorträgt: "Sie tut, was der Sänger sagt, so, wie er es beschreibt" (116). Wenn man diesen Schluß des Aufzuges genauer betrachtet, bemerkt man eine

Zusammensetzung von dem theatralischen Vortrag durch den Sänger und der pantomimischen Darstellung durch die Darstellerin. Eine solche zusammengesetzte theatralische Darstellungsweise ist für diese Szene ohne Zweifel vorteilhaft. Sie beschäftigt eigentlich nur eine dramatische Gestalt und ist daher dramatisch nicht so darstellbar, zumal da die "Verführung" (116) oder der widerspruchsvolle Prozeß eines inneren Entschlusses zur Schau gestellt werden soll. Das "leise Rufen" (115), das Grusche vermeintlich hört, kann im klassischen europäischen Theater kaum dargestellt werden, weil das eigentlich weniger die "dramatische Realität" oder die Realität in der "innendramatischen Handlung" (Pfister 1988, 67f.) - das Kind ist einfach zu jung, um ein solches kompliziertes "leises Rufen" hervorzubringen - als vielmehr eine theatralische Realität ist, nämlich die theatralisch dargestellte Realität im Inneren der Grusche. Eine solche gedankliche Realität ist theatralisch, weil sie auf die theatralisch erzählerische Weise am besten darzustellen ist. Übrigens gibt es eine deutliche "Unterbrechung" der Handlung auf der dramatischen Ebene, wie Walter Hinck in seiner Untersuchung verdeutlicht hat.⁶ Zwar wird das Bühnengeschehen nicht völlig von der theatralischen Darstellung verdrängt, sondern bleibt immer gegenwärtig auf der Bühne: Die Zuschauer sehen während der theatralischen Darstellung des Sängers auch, wie Simon und Grusche in ihrer Verlegenheit nachdenken und schweigend vor sich hinschauen. Doch die theatralische Darstellung gewinnt deutlich die Oberhand, und die dramatische Darstellung tritt in den Hintergrund.

Der souveräne Sänger hat auch eine erklärende Funktion. Er bietet den Zuschauern die Hintergrundinformation, die ihnen helfen soll, die Situation besser zu verstehen. Im vierten Aufzug erläutert der Sänger, warum und wie es dem Azdak gelungen ist, Richter zu werden.

Der Sänger:

Da war das Land im Bürgerkrieg, der Herrschende unsicher.
 Da wurde der Azdak zum Richter gemacht von den
 Panzerreitern.
 Da war der Azdak zum Richter für zwei Jahre (162).

Diese theatralische Einführung macht es ganz deutlich, daß der Azdak nur deshalb zum Richter gemacht wurde, weil das Land sich im Bürgerkrieg, Chaos und Wirrwarr befand und der Herrschende

während dieser Unsicherheit keine Zeit hatte, sich darum zu kümmern. Diese Hintergrundinformation ist im Brechtschen Theater von großer Bedeutung, weil es hier weniger darum geht, die Zuschauer durch Unwissenheit in eine dramatische Spannung zu verwickeln und sie lediglich gefühlsmäßig zu beschäftigen. Die Zuschauer sollen ihre Gefühle nicht durch Unwissenheit über die Gegebenheiten, die sie nicht verstehen, verlieren. Es geht vielmehr darum, sie durch zusätzliche Informationen in eine bessere Lage des "Bewußtseins"⁷ zu versetzen, um die dramatische Handlung und die *dramatis personae* besser zu verstehen und zu beurteilen.

Da der Sänger und seine Musiker souveräne Charaktere sind und sich von den *dramatis personae* distanzieren, können ihre Reden umso weniger als Monologe bezeichnet werden, als sie auch manche Charakterzüge von "epischen" bzw. "technischen" "Rahmen-" oder "Brückenmonologen" haben.⁸ Durch die Einsetzung der theatralischen Gestalten trennt Brecht die theatralisch darstellenden Perspektiven weitgehend, wenn auch nicht völlig, von den dramatischen Perspektiven. Der Sänger und seine Musiker sind letzten Endes auch fiktionale Gestalten: Sie treten zuerst als dramatische Personen im Vorspiel auf und werden dann im Hauptspiel in theatralische Personen ummontiert. Somit sind die theatralischen Perspektiven des Brechtschen Kreidekreisstückes deutlich.⁹

Eine ähnliche Erzählhaltung gilt auch für den Anfang des fünften Aufzuges. Der Sänger ergreift die Initiative, die Geschichte weiter darzustellen und zu einem neuen Gegenstand der Erzählung zu kommen:

Der Sänger:

Hört nun die Geschichte des Prozesses um das Kind des

Gouverneurs Abaschwili

Mit der Feststellung der wahren Mutter

Durch die berühmte Probe mit einem Kreidekreis (182).

Dieser Anfang ist nicht nur deshalb interessant für die vorliegende Untersuchung, weil er mit einer ähnlichen Struktur wie die Anfänge der vorangehenden Aufzüge die Geschichte beginnt und weitererzählt, sondern auch vor allem weil er die "berühmte Probe mit dem Kreidekreis" (ibid.) erwähnt. Für das europäische Theaterpublikum,

das mit dem chinesischen *Kreidekreis*¹⁰ als "Bildungsgut" (Poser 1 und 77) durch mehrfache dramatische Verarbeitungen und Aufführungen des Themas vertraut ist, stellt dieser Anfang nicht nur eine Ankündigung der darauffolgenden Szenen dar, sondern auch eine deutliche zwischentheatralische Andeutung oder einen retrospektiven Hinweis auf eine andere theatralische Tradition. Die theatralische Perspektive des darstellenden Sängers wechselt von einer dramatischen Ebene auf eine andere Realitätsebene über, eine theatralische oder dramaturgische. Er erinnert die Zuschauer an ähnliche Geschichten über den Kreidekreis, die sowohl in China als auch in Europa bei den gebildeten Publikum bekannt waren. Dadurch wird die unmittelbare Illusion der wirklichen Erlebnisse durchkreuzt und im Bewußtsein des Publikums festgehalten, daß es sich hier nur um eine Geschichte oder um ein Bühnengeschehen handelt. Die Äußerung des Sängers verdeutlicht seine Rolle als einen "allwissenden, gottähnlichen Erzähler" und erinnert, wie Poser mit Recht zeigt, an den "griechischen Chor" (Poser 55).

Wenn man den Sänger als "allwissenden, gottähnlichen Erzähler" oder den griechischen Chor erkennt, so muß man doch verstehen, daß der Sänger sich doch weitgehend von dem episierenden Chor des klassischen griechischen Theaters unterscheidet. Während der Chor dort eine allgemeine objektive Autorität (wie etwa eine Gottheit) vertritt, ist die Autorität des Sängers bei Brecht jedoch durch eine gewisse Subjektivität¹¹ bedingt, die durch seine Parteilichkeit¹² offenbart wird. Obwohl seine montierte theatralische Perspektive in vieler Hinsicht objektiv erscheint, stellt seine Parteilichkeit eine Begrenzung in seiner Perspektive dar. Er urteilt nach bestimmten Maßstäben, er zeigt seine, wenn nicht persönlichen, so doch ideologischen Tendenzen. Man sieht deutlich seine Vorliebe bei der Behandlung der *dramatis personae*. Er schildert das Dienstmädchen Grusche in einem positiven Licht, wenn er sie die "Menschliche" (116) und "Freundliche" (126) nennt. Eine gewisse Abschätzigkeit ist dem Bruder der Grusche gegenüber nicht zu verkennen, wenn er ihn als den "feigen Bruder" (135) bezeichnet. Das Kind gilt auch für eine ihm sympathische Person, wenn er es als "unser Kind" (150) bezeichnet. Seine starke Abneigung zum Großfürsten läßt sich dadurch ablesen, daß er ihn als "Sau," (151) "Großdieb" und "Großwürger" (153) bezeichnet. Nicht so eindeutig ist seine Beurteilung von Azdak. Der

Sänger bezeichnet Azdak als "Gottverächter," "Schlächter" und "guten schlechten Richter." (162) Das zeigt, daß es Brecht wenig daran liegt, die Personen zu charakterisieren oder der jeweiligen Gestalt einen bestimmten Charakter zu verleihen, wie das in der klassischen europäischen Dramatik verlangt wird. Es geht ihm vielmehr darum, die Charaktere in bestimmten Situationen darzustellen, damit die Zuschauer sie als beeinflussbare Ergebnisse der Situationen begreifen. Daß die theatralische Perspektive des Erzählers sowohl eine Objektivität als auch eine Subjektivität aufweist, bestätigt zusätzlich die These der vorliegenden Untersuchung, daß die theatralische Perspektive im Brechtschen Stück eine montierte ist.

2. Der darstellende Ich-Erzähler

Der Anschein täuscht, wenn man glaubt, daß der Sänger im Brechtschen Stück ein durchgehend distanzierter Er-Erzähler ist.¹³ Die Zuschauer sehen im Stück eine Zusammensetzung der Perspektiven. Eine solche Montage der Perspektiven erinnert die Zuschauer an das bewußt eingesetzte moderne Darstellungsmittel in der Epik, den Perspektivenwechsel wie in Döblins "Berlin Alexanderplatz."¹⁴ Schon am Anfang des ersten Aufzuges zeigt der Sänger mit seinem plötzlichen Wechsel der theatralischen Perspektive, daß er sich stark von der festen Er-Erzählperspektive¹⁵ des völlig distanzierten Erzählers in der traditionellen Epik unterscheidet. Der Satz, der der unmittelbar am Anfang angeführten Er-Erzählung folgt, zeigt, wie schnell Brecht für seine theatralische Gestalt die theatralischen Perspektiven wechseln kann: "Wie soll ich euch einen Georgi Abargi Abaschwili beschreiben?" (101)

Die Zuschauer sehen ganz deutlich, daß der Erzähler hier auf einmal gar nicht "distanziert" bleiben will. Er will vielmehr durch seine direkte Anrede an die Zuschauer und seinen deutlichen Selbstbezug auf seine eigene Erzählfunktion nicht nur die Distanz des Er-Erzählers beiseitelegen, sondern auch die Zuschauer für seine interessierte Erzählung anziehen. Indem er in der ersten Person seine Rolle als Erzähler dieser Geschichte durch diese persönliche Frage "Wie soll ich..." verdeutlicht, wechselt er von der distanzierten Er-Erzählperspektive zur interessierten Ich-Erzählperspektive. Indem er die Zuschauer unmittelbar mit "ihr" anspricht, vergißt er dabei nicht, die Zuschauer als Zuhörer dieser Erzählung zu betrachten. Auf diese

Weise verdeutlicht er nicht nur als Erzähler dieser Geschichte seine Beziehung zur dramatischen Handlung und zu den *dramatis personae*, sondern macht die Zuschauer auch auf seine eigene Funktion als Vermittler zwischen der dramatischen Handlung und den Zuschauern aufmerksam. Dabei ist die Wirkung eines theatralischen Gestus oder "Zeigefingers" durch den interessierten Erzähler unverkennbar. Mit einem solchen theatralischen Gestus werden die Beziehungen zwischen den Zuschauern, dem Sänger samt seinen Musikern und der dramatischen Handlung sinnfällig gemacht und die illusionären Erwartungen der Zuschauer von vornherein aufgelöst. Sie werden intensiv an die Wahrheitsebene der Dramatik erinnert. Letzten Endes geht es ja darum, wie der Sänger die Personen jetzt "beschreibt."

Die theatralischen Gestalten im Kreidekreisstück Brechts können nicht nur direkt die Zuschauer, sondern auch die dramatischen Gestalten ansprechen. Der Befehl des Sängers an den Gouverneur "Siehe dich noch einmal um, Blinder!" (107) und seine Warnung an die fliehende Grusche "Lauf, Freundliche, die Töter kommen!" (126) klingen zwar dramatisch, sind dem Wesen nach jedoch höchst theatralisch, weil er unmittelbar danach wieder die Zuschauer direkt anspricht und diese dramatischen Gestalten in der dritten Person anspricht. Diese Beispiele zeigen deutlich, daß die theatralischen Gestalten im Kreidekreisstück Brechts über eine bewegliche und montierte theatralische Perspektive verfügen, die weit über die feste Erzählperspektive eines traditionellen distanzierten Erzählers hinausgeht.

Die theatralischen Perspektive des Sängers kann nicht nur von dem distanzierten Erzähler zum interessierten Ich-Erzähler wechseln, sondern auch zum aktiv eingreifenden Kommentator. Das im folgenden angeführte Beispiel zeigt, wie ein Erzähler zum Kommentator werden kann:

O Blindheit der Großen! Sie wandeln wie Ewige
Groß auf gebeugten Nackten, sicher
Der gemieteten Fäuste, vertrauend
Der Gewalt, die so lang schon gedauert hat.
Aber lang ist nicht ewig.
O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volks! (107)

Hier erkennen die Zuschauer am Sänger keinen distanzierten oder interessierten Erzähler mehr, sondern einen empörten Beurteiler, der den Aufruhr der Fürsten gegen den Großfürsten und seinesgleichen kritisiert. Für ihn ist diese Handlung nichts anderes als die "Gewalt, die so lange gedauert hat" (ibid.), weil aus dem Aufruhr der Fürsten nichts herauskommen wird als eine Fortsetzung der Gewalt, weil die Fürsten durch ihren Aufruhr wiederum die Macht, also die Gewalt, ergreifen wollen. Auf diese Weise macht Brecht den Sänger zu einem Fürsprecher des einfachen Volkes, indem er in den Mund des Sängers das Wort des Volkes legt: der Sänger bezeichnet den Aufruhr der Fürsten schlechthin als "Blindheit der Großen" und den "Wechsel der Zeiten" liebevoll duzt und als "Hoffnung des Volks" (ibid.) bezeichnet. Die Perspektive oder der Blickwinkel des Kommentators ist nicht nur auf die unmittelbare dramatische Handlung gerichtet, sondern auch auf die Geschichte des Machtwechsels überhaupt. Obwohl er nicht ausführt, wie der Wechsel der Zeiten in der Zukunft aussehen soll, ist es im Kontext des Stückes ersichtlich, daß er eher im Einklang mit dem Geist der Humanität als mit Gewalt geschehen soll.

Der Sänger bei Brecht ist höchst beweglich als Erzähler der Kreidekreisgeschichte. Er kann nicht nur wie der traditionelle Erzähler die Geschichte darstellen, sondern auch Initiative ergreifen, um die erzählte Handlung zu beeinflussen. Das folgende Beispiel zeigt, wie der Sänger auch eine spezifische Gestalt sarkastisch ansprechen kann. Nachdem der Sänger die "Blindheit der Großen" im allgemeinen angeprangert hat, spricht er einen "Blinden," (ibid.) den Gouverneur, direkt an:

Auf immer, großer Herr! Geruhe, aufrecht zu gehen!
 Aus deinem Palast folgen dir die Augen vieler Feinde!
 Du brauchst keine Baumeister mehr, es genügt ein Schreiner.
 Du ziehst in keinen neuen Palast mehr, sondern in ein kleines Erdloch.
 Sieh dich noch einmal um, Blinder! (ibid.)

Interessanterweise hören die Zuschauer hier nicht die gewohnte direkte Anrede einer theatralischen Person an die Zuschauer, sondern die direkte Ansprache einer theatralischen Person an die dramatischen Gestalten! Der Kommentator beschränkt sich nicht mehr darauf, über

die dramatische Handlung zu kommentieren, sondern geht auch in die dramatische Handlung hinein. Er ist nicht nur ein Kommentator der den Zuschauern bei seiner Stellungnahme hilft, nicht nur ein Spielleiter,¹⁶ der den Darstellern dramaturgische Anweisungen gibt sondern auch eine fiktionale theatralische mitwirkende Gestalt, die von dem Dramatiker Brecht geschaffen wurden.

Es ist wahr, daß die Regieanweisungen am Ende des Vorspiel von verschiedenen Charakteren mit knappen Worten erwähnt werden. Der Zuschauer erfährt durch die Erklärung der Bäuerin Links, daß die Aufführung des Theaterstückes "unter Mitwirkung des Sängers" (99) bewerkstelligt ist und durch die Äußerung des Alten Links, daß die Kolchosbauern, die das Stück aufführen werden, das Stück auch "unter seiner [des Sängers] Leitung" (99) einstudierten. Außerdem beweisen die einführenden Erklärungen des Sängers vor der Aufführung des Kreidekreisstückes auch seine regisseurhaften Kenntnisse der Herkunft, Probe und Bearbeitung dieses Stückes. Über die Herkunft des Stückes bekennet er, daß es "eine sehr alte" Sage "aus dem Chinesischen" mit dem Titel "Der Kreidekreis" (100) ist. Über die Probe des Stückes äußert der Sänger, daß "fast der ganze Kolchos" (ibid.) mitspielt. Über die Bearbeitung des Stückes erwähnt er, daß das "ein Stück mit Gesängen" und "Masken" ist, und es eigentlich "zwei Geschichten" (ibid.) sind.

Sobald das Hauptspiel des Kreidekreises begonnen hat, übernimmt der Sänger eine neue Aufgabe: Er spielt die Rolle des Vortragenden oder des Erzählers der Kreidekreis-Geschichte, und seine Rolle des Spielleiters oder des Regisseurs ist durch die Rolle des Erzählers ersetzt worden. Eine solche darstellende Rolle hat einer ähnlichen fiktionalen Charakter wie die eines allwissenden Roman-Erzählers. Der Sänger unterscheidet sich jedoch von einem Roman-Erzähler vor allem durch seinen physischen Auftritt und seine künstlerische Darstellung, gelegentlich auch durch seinen direkteren Eingriff in die dramatische Handlung. Daß der verhaftete Gouverneur der "Blinde" auf den Befehl des Sängers "Sieh dich noch einmal um Blinder!" (107) handelt, zeigt deutlich die veränderte Rolle des Sängers in dieser Episode. Durch den dramatischen Eingriff verfügt der Sänger über einen zusätzlich mitwirkenden Charakter: Er kann die *dramatis personae* direkt ansprechen, loben oder beschimpfen; er kann ihnen auch Fragen stellen, Rat oder Befehle geben. Die *dramatis personae*

akzeptieren ihn entsprechend als eine dramatisch mitwirkende Gestalt, indem sie auf seine Forderungen reagieren. Eine solche Erscheinung darf als eine Dramatisierung des Theatralischen bezeichnet werden, weil die Zuschauer eine Interaktion zwischen dem Sänger und den *dramatis personae* beobachten können. Diese Dramatisierung hebt jedoch das Theatralische hervor, damit verfremden sich für die Zuschauer die *dramatis personae* und die dramatische Handlung immer stärker und stellen letzten Endes eine theatralische Unterbrechung der dramatischen Handlung dar.

Die montierte Perspektive läßt sich besonders deutlich am folgenden Beispiel erkennen. Der Sänger redet einmal unmittelbar Grusche an, gibt ihr Hinweise hinsichtlich der Gefahr, mit der sie auf der Flucht konfrontiert sein wird, und rät ihr eindringlich, sich sofort wegzubeben. Er redet Grusche als "Hilflose" an, und fordert sie auf, dem hilflosen Kind zu helfen. Anschließend wechselt er aber unvermittelt seinen Blickwinkel, spricht wieder die Zuschauer an und berichtet ihnen von ihrer Flucht: Der Sänger: "Lauf, Freundliche, die Töter kommen!/Hilf dem Hilflosen, Hilflose! Und so läuft sie" (126).

Die pantomimische Darstellung Grusches, die genau dem obigen warnenden Ratschlag des Sängers folgt,¹⁷ wirkt höchst theatralisch. Dieses Beispiel verdeutlicht, daß der Sänger in der Tat eine montierte Rolle spielt, die nicht nur distanziert berichten, darstellen und beschreiben, sondern auch ganz interessiert und aktiv an der dramatischen Handlung teilnehmen kann. An diesem Beispiel zeigen sich die interaktiven Rollen des Sängers und der Grusche. Eine solche Montage der Perspektiven der darstellenden Rolle zeugt von der unkonventionellen Modernität dieser theatralischen Perspektiven, die sich grundsätzlich von den festen traditionellen Er- oder Ich-Erzählperspektiven unterscheiden.

3. Die simulierten Perspektiven der *dramatis personae*

Neben den Er- und Ich-Erzählperspektiven, die oben untersucht wurden, zeigt Brecht in seinem Kreidekreisstück eine dritte Perspektive, die für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist, nämlich die gestisch simulierte Perspektive der jeweiligen dramatischen Figuren. Solche Perspektiven gehören zwar zu den *dramatis personae*, werden aber nicht dramatisch oder in der unmittelbaren dramatischen Handlung vorgeführt, sondern im theatralischen-erzählerischen

Zusammenhang dargestellt. Die simulierte dramatische Perspektive darf auch trotz ihrer äußeren Ähnlichkeit mit der Ich-Erzählperspektive nicht mit der letzteren verwechselt werden. Obwohl solche theatralischen Perspektiven ebenfalls wie die Ich-Erzählperspektive erzählt, vorgetragen oder berichtet werden, unterscheiden sie sich von der letzteren dadurch, daß sie theatralisch nicht von den *dramatis personae* selbst, sondern von den theatralischen Gestalten, dem Sänger oder seinen Musikern, gezeigt werden. Im folgenden wird anhand von Beispielen untersucht, wie diese gestisch simulierte Perspektive funktioniert und welche Funktion eine solche simulierte Perspektive in der theatralischen Darstellungsweise Brechts einnimmt.

Nachdem Grusche das Kind vor dem Bauernhaus ausgesetzt hat und es von der Bäuerin aufgenommen gesehen hat, mischt sich der Sänger ein und fragt: "Warum heiter, Heimkehrerin?" (125). Inhaltlich geht es hier darum, den Zuschauern die inneren Gedanken der Grusche darzustellen, damit sie Kenntnisse von Grusches Handeln und ihrem Beweggrund gewinnen. Da das Innenleben nicht der typische Gegenstand der dramatischen Darstellung sein kann, greift Brecht zur theatralischen Darstellungsweise. Aber die angewandte theatralische Darstellungsweise hier ist nicht rein episch-erzählerisch zu betrachten. Sie ist vielmehr stark dramatisiert: Der Sänger leitet hier einen theatralischen Dialog ein und zwar in der Form der direkten Befragung der dramatischen Gestalt Grusche. Da zwischen einer theatralischen Rolle und einer dramatischen Gestalt doch eine unüberbrückbare Trennungslinie besteht, kommt ein direkter Dialog zwischen ihnen nicht zustande. Anstatt daß Grusche darauf antwortet, geben die Musiker die Antwort für sie:

Weil der Hilflose sich
Neue Eltern angelacht hat, bin ich heiter. Weil ich den Lieben
Los bin, freue ich mich (ibid.).

Interessant ist die Perspektive der dramatischen Gestalt, die von den darstellenden Personen simuliert oder nachgeahmt wird. Nun berichten die darstellenden Musiker in der ersten Person an Stelle der Grusche, wie sie sich fühlt und warum sie sich so fühlt. Diese Worte könnten unter bestimmten Bedingungen durchaus von der

dramatischen Gestalt Grusche gesprochen werden. In der jetzigen dramatischen Situation, wo sie sich verstecken muß, ist es jedoch nicht möglich, diese Worte auszusprechen. Die Simulierung der dramatischen Perspektiven durch theatralische Gestalten stellt somit ein gutes Beispiel für die theatralische Perspektive dar. Indem die Musiker die Frage in der ersten Person der Grusche beantworten, liefern sie in der Tat sozusagen die Information von der ersten Hand. Die Zuschauer sind dadurch befähigt, die Gedanken oder den Seelenzustand der dramatischen Gestalt zu "lesen." Auf die zweite Frage des Sängers "Und warum traurig?" (ibid.) erwidern die Musiker, und zwar wiederum in der Person der Grusche:

Weil ich frei und ledig gehe, bin ich traurig.
Wie ein Beraubter
Wie ein Verarmter (ibid.).

Die simulierte Perspektive dient vor allem dazu, das Innere, den Seelenzustand oder die Gedanken der dritten Person aufzudecken, die sonst kaum dramatisch darstellbar ist. Wie in einem inneren Monolog kann die Innenwelt der *dramatis personae* Brechts auch von dem Sänger in der Form der Berichterstattung den Zuschauern "anvertraut" werden. Im folgenden sei ein Beispiel angeführt:

Der Sänger:
Soviel Worte werden gesagt, soviel Worte werden
verschwiegen
Der Soldat ist gekommen. Woher er gekommen ist, sagt er
nicht.
Hört, was er dachte, nicht sagte:
Die Schlacht fing an im Morgengraun, wurde blutig am Mittag.
Der erste fiel vor mir, der zweite fiel hinter mir, der dritte
neben mir.
Auf den ersten trat ich, den zweiten ließ ich, den dritten
durchbohrte der Hauptmann.
Mein einer Bruder starb an einem Eisen, mein anderer Bruder
starb an einem Rauch.
Feuer schlugen sie aus meinem Nacken, meine Hände gefroren
in den Handschuhen, meine Zehen in den Strümpfen.

Gegessen hab ich Espenknospen, getrunken hab ich
Ahornbrühe, geschlafen hab ich auf Steinen, im Wasser (149)

Interessant ist in dieser Episode ebenfalls die Erzählweise in der Form eines Ich-Erzählers. Die Zuschauer bemerken sofort den Unterschied zwischen einer solchen "Anvertraung" und einer "Selbstreflektion" in einem inneren Monolog. In einem typischen inneren Monolog zeigt sich immer die subjektive Perspektive einer dramatischen Gestalt, und die Zuschauer haben keine Distanz zur dramatischen Handlung eines solchen Bekenntnisses. Brecht ermöglicht aber seinen Zuschauern, eine zusätzliche Distanz zur dramatischen Situation zu gewinnen. Die theatralisch vermittelnde Rolle, der Sänger, tritt an die Stelle der dramatischen Gestalt, Simon, und berichtet von seinen entsetzlichen Kriegserlebnissen, während die dramatische Gestalt Simon vor sich hinstarrt und an einem Holzstück schnitzt. Dadurch wird die dargestellte Innenwelt objektiviert. Eine solche theatralische Darstellungsweise zeigt auch einen Aspekt der Realität des alltäglichen Lebens: den Mangel an Kommunikation und Vielfältigkeit der menschlichen Aktivitäten. Der Sänger hat es hier nur deshalb nötig, auf theatralisch berichtende Weise den Seelenzustand der *dramatis personae* aufzudecken, weil die dramatisch notwendige Aktivität nicht zustandekommt: die Kommunikation. Kommunikation stellt im menschlichen Leben aber nur einen Teil der sämtlichen umfangreicher Aktivitäten dar. Darüber hinaus gibt es noch eine Vielfalt der gedanklichen Aktivitäten, die sich aus verschiedenen Gründen nicht in Kommunikationen verwandeln und dramatisch nicht direkt darstellbar sind. Man kann jedoch nicht behaupten, daß das Innenleben nur deshalb unwichtig ist, weil es nicht eine deutliche kommunikative Form annimmt oder es nicht in der dramatischen Dialogform darstellbar ist. Das Innere - Gedanken, Gefühle oder Motive - hat doch einen wichtigen Einfluß auf die Verhaltensweise der Einzelnen Selbst wenn man schweigt, bedeutet das bei weitem nicht, daß nichts passiert. Brecht erreicht durch seine theatralischen Darstellungsmittel das Innere auch auf der Bühne wie im Roman darzustellen. Während Grusche und Simon sich schweigend gegenüberstehen, werden Grusches Gedanken ebenfalls von dem Sänger ausgesprochen.

Der Sänger:
 Sehnsucht hat es gegeben, gewartet worden ist nicht.
 Der Eid ist gebrochen. Warum, wird nicht mitgeteilt.
 Hört, was sie dachte, nicht sagte:
 Als du kämpftest in der Schlacht, der bitteren Schlacht
 Traf ein Kind ich, das hilflos war
 Hatt es abzutun nicht das Herz.
 Kümmeren mußte ich um das, was verkommen wär
 Bücken mußte ich mich nach den Brotkrumen am Boden
 Zerreißen mußte ich mich für das, was nicht mehr mein war
 Das Fremde.
 Einer muß der Helfer sein.
 Denn sein Wasser braucht der kleine Baum.
 Es verläuft das Kälbchen sich, wenn der Hirt schläft
 Und der Schrei bleibt ungehört! (149f.)

Diese Worte sind sehr wichtig für die Verständigung zwischen den beiden jungen Leuten, Grusche und Simon. Aber die Realität ist nicht immer so rational, daß man sich ohne weiteres verständigen kann. Das Gefühl spielt oft eine hindernde Rolle in der Verständigung, wie es hier zwischen Grusche und Simon der Fall ist. Grusche versucht verzweifelt zu erklären, warum sie verheiratet ist. Wegen des falschen Gefühls kann eine richtige Kommunikation jedoch nicht zustandekommen. Der dramatische Dialog zwischen Simon und Grusche, der sich aufs Kind richtet, fehlt, die beiden Liebenden einander näherzubringen. Simons Mißverständnis und Mißtrauen werden dadurch noch verschärft. Es kann nicht zur richtigen Kommunikation kommen. Doch das bedeutet nicht, daß im Inneren von den beiden nichts vor sich geht. Im Gegenteil, gerade wenn ein solches emotionelles Hindernis bei der menschlichen Kommunikation entsteht, wird das Innenleben der Einzelnen umso lebendiger. Die dramatische Tradition ist unfähig, die Innenwelt einer Person darzustellen, weil sie nicht dramatisch, durch die Interaktion oder das Zusammenspiel der *dramatis personae*, und realistisch darstellbar ist. Der gedankliche Vorgang oder das Innenleben der Einzelnen läßt sich besser theatralisch darstellen. Interessant ist, daß Brecht sogar darauf verzichtet, das Innenleben der Einzelnen durch übliche Selbstreden, Monologe und beiseitige Reden darzustellen. Er wählt eine

theatralischere Darstellungsweise. Die üblichen Selbstreden der *dramatis personae* haben ebenfalls theatralische Züge an sich, weil die tatsächlichen Zuhörer Zuschauer sind. Sie sind jedoch für Brecht nicht eindeutig theatralisch, weil sie von den *dramatis personae* gesprochen werden. Durch den Einsatz eines allwissenden Erzählers macht Brecht die theatralischen Perspektiven deutlicher. Er benutzt diese Darstellungsweise, um die Zuschauer trotz des Kommunikationsmangels zu informieren. Dabei trennt er die Vermittlung eines fiktionalen dritten Berichterstatters von der dramatischen Handlung der *dramatis personae*. Seine Absicht bei dieser Trennung der theatralischen Funktion ist, die Zuschauer daran zu hindern, das Risiko der bloßen Einfühlung zu laufen, ohne in die Situation und in die Personen hineinzuschauen. So unterscheidet sich auch der Zweck der direkten Theatralisierung der *dramatis personae*, wenn Brecht an die Sympathie der Zuschauer für die leidenden Personen appelliert, die dramatisch nicht darstellbaren Situationen auf theatralischem Wege redramatisiert, oder wieder in die dramatische Handlung integriert.

Die Zuschauer erfahren aus den Berichten des Sängers ein ruhiges und kühles Bedenken, das in einer gefühlsgeladenen dramatischen Situation keinen Ausdruck findet. Im fünften Aufzug sehen die Zuschauer eine solche Szene, durch die der Sänger den Zuschauern über den Seelenzustand der zornigen Grusche Rechenschaft ablegt. Nachdem Azdak Grusche eine sehr eindringliche Frage - warum sie das Kind nicht reich sehen will, wenn sie es wirklich liebt - gestellt hat, kann sie diese Frage nicht gleich beantworten und schweigt. Dadurch entsteht eine schwierige dramatische Situation, die den Zuschauern nichts anders als eine Stille anbietet. Um den Zuschauern klarzumachen, warum sie nicht antwortet, liest der Sänger ihnen Grusches Gedanken vor.

Der Sänger:
 Hört nun, was die Zornige dachte, nicht sagte. Er singt:
 Ginge es in goldnen Schuh
 Träte es mir auf die Schwachen
 Und es müßte Böses tun
 Und könnte mir lachen.
 Ach, zum Tragen, spät und frühe
 Ist zu schwer ein Herz aus Stein

Denn es macht zu große Mühe
Mächtig tun und böse sein.
Wird es müssen den Hunger fürchten
Aber die Hungrigen nicht!
Wird es müssen die Finsternis fürchten
Aber nicht das Licht (182).

Der Sänger spricht das aus, was die dramatische Gestalt wegen ihrer Befangenheit in der dramatischen Situation nicht ausdrücken kann. Als eine theatralisch übergeordnete Gestalt "gräbt" er sozusagen tief in den Gedanken der dramatischen Gestalten. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine bloße Psychologisierung, die willkürlich auf die private Gedankenwelt der *dramatis personae* spekuliert, sondern auch um eine informative "vierte Dimension."¹⁸ Die rein dramatische Darstellung der drei Dimensionen oder des Anschaulichen der *dramatis personae* ist für Brecht nicht genügend, seine *dramatis personae* vollständig zu zeigen, da es doch Dinge gibt, die man nicht sehen kann, und es auch Dinge gibt, die einen täuschen. Die "vierte Dimension" oder die gedankliche, innerliche oder psychologische Dimension der *dramatis personae* ist zwar weder unmittelbar zu sehen noch direkt dramatisch darstellbar, sie stellt jedoch in vielen Fällen eine bessere Dimension dar, die *dramatis personae* und die dramatische Handlung zu veranschaulichen. Da aber die klassische europäische Dramatik diesen Aspekt außer acht gelassen hat, ist sie nicht imstande, die Personen theatralisch oder objektiv darzustellen. Die klassische europäische Dramatik kann die Personen nur dramatisch, anschaulich oder "oberflächlich" zeigen. Die Dramatik Brechts berücksichtigt deshalb die "vierte Dimension," in der die Gedanken der *dramatis personae* auf theatralische Weise den Zuschauern anvertraut werden. Brecht durchbricht damit auch die "vierte Wand," die im klassischen europäischen Drama die *dramatis personae* vom Publikum isolieren soll. Gefühlsmäßig können sich die Zuschauer somit kontrollieren. Die Zuschauer müssen sich also nicht unbedingt in die *dramatis personae* einfühlen. Sie können nicht nur die *dramatis personae* äußerlich besser verstehen, sondern auch die Gedankenwelt oder die Psyche der Personen "lesen." Die *dramatis personae* werden auf diese Weise "durchsichtig." Sie können zwar vor den anderen Personen etwas geheimhalten, aber sie haben keine Geheimnisse vor dem Zuschauer.

Die Zuschauer können hier die geheimen Gedanken Grusches oder ihre Befürchtung erfahren, daß ein reiches Kind ihr eher Böses tun werde und das Kind in der gleichen ärmlichen Situation ihr besser beistehen werde. Der in diesem Abschnitt benutzte Konjunktiv, der normalerweise eine irrealer Situation beschreibt, macht es klar, daß eine solche Situation, wenn es nach Grusche geht, auf keinen Fall aufkommen darf. Um das Kind bei sich zu behalten, soll es auf keinen Fall reich werden, damit aus ihm kein "Herz aus Stein" (182) wächst, es nichts Böses tut, es nicht auf die Schwachen tritt, und es nicht über sie lacht. Es soll "den Hunger" und "die Finsternis" (ibid.) fürchten müssen oder so arm wie sie selbst bleiben. Das ist, wenn nicht aus einer egozentrischen oder egoistischen Erwägung, so doch weit entfernt von einer selbstlosen Erwägung. Selbst wenn Brecht mit Grusche eine sympathische Gestalt zeigen will, geht es ihm doch nicht darum, bei den Zuschauern eine Einfühlung in sie zu erzielen, sondern darum, die Ursachen und Beweggründe ihrer Handlungsweise aufzudecken und zu erklären. So können die Zuschauer weniger in die Illusion einer "Heiligen" oder "Guten" fallen als eine realistische "menschliche" Gestalt im besten Sinne des Wortes erleben.

Der Wissenshorizont des Sängers bei der Aufdeckung des Seelenzustandes der *dramatis personae* ist wiederum mit dem eines allwissenden und "gottähnlichen" Erzählers vergleichbar, weil er nicht nur fähig ist, über die sichtbaren Ereignisse zu berichten, sondern auch imstande ist, die unsichtbaren Gedanken oder die "vierte Dimension" der *dramatis personae* zu durchschauen und aufzuzeigen.

Die simulierte Perspektive bei Brecht scheint dramatisch zu sein, weil die Worte in der ersten Person im Namen der dramatischen Gestalten ausgedrückt werden. Die Zuschauer werden diese Worte jedoch auf keinen Fall als die Worte der *dramatis personae* betrachten, weil die dramatischen Situationen den dramatischen Gestalten nicht erlauben, solche Worte auszusprechen. Es sind vielmehr die Schauspieler, die diese Worte entweder im Namen der *dramatis personae* simulierend aussprechen oder in ihren Mund legen. Eine solche simulierende Darstellungsweise kann die dramatische Situation theatralisch klarmachen und die Zuschauer in den schwierigen dramatischen Situationen theatralisch informieren.

4. Die geteilte Perspektive der theatralischen Gestalten

Die theatralische Perspektive kann im Brechtschen Stück aber auch von dem Sänger mit seinen Musikern geteilt werden. Der Sänger und seine Musiker wirken in diesem Fall in einer Dialogform zusammen. Sie tragen getrennt und hintereinander vor, worum es geht. Im folgenden wird anhand einiger Beispiele untersucht, wie die theatralische Perspektive von den theatralischen Personen, dem Sänger und seinen Musikern, geteilt wird und welche Funktion eine solche Teilung der Perspektive hat.

Die Musiker haben im Brechtschen Stück die gleiche Funktion wie der Sänger: eine kommentierende Funktion. Interessant ist aber die Spaltung einer solchen Funktion in zwei Gruppen, den Sänger und die Musiker. Dadurch, daß die Antworten nicht von Grusche selbst gegeben werden, sondern von den Musikern, zeigt Brecht, daß die theatralischen Kunstgriffe seines Theaters sich sowohl von denen des Romans als auch von denen des dramatischen Theaters unterscheiden, obwohl es da auch Parallelen gibt. Von denen des Romans unterscheiden sie sich durch die Form des Dialogs. Von denen des dramatischen Theaters unterscheiden sie sich dadurch, daß dieser Dialog nicht von den *dramatis personae* durchgeführt, sondern von den "epischen" Gestalten, die außerhalb der eigentlichen dramatischen Handlung sind und eine theatralische Funktion ausüben, simuliert wird. Eine solche Darstellungsform kann als "epische Form des Dialogs" oder einfach als "epischer Dialog"¹⁹ bezeichnet werden. Durch den Einsatz der epischen Dialogform wird die Funktion eines dramatischen Theaters, das äußere Geschehen darzustellen, erweitert. Die Innenwelt der Personen, z.B. die Gedanken, Gefühle und Motive, kann auch zur Schau gestellt werden. Dadurch erweisen sich der Sänger und seine Musikergruppe als theatralische Gestalten, die mit dem allwissenden Erzähler im Roman, der in das Innere der Personen einsehen kann, vergleichbar sind. Somit kann das epische Theater Brechts die Zuschauer besser informieren, als das dramatische Theater es tun könnte. Die Zuschauer erfahren daher auch mehr als die *dramatis personae* selbst wissen könnten. Der Vorteil eines solchen theatralischen Kunstgriffes zeigt sich besonders deutlich, wenn die *dramatis personae* ihre Gedanken, Gefühle oder Motive nicht aussprechen können oder wollen. In diesem Fall wird den Zuschauern die Möglichkeit geboten, das Geschehen und das Verhalten der

Personen mit deren Gedanken, Gefühlen und Motiven zu vergleichen, und so können die Zuschauer das Geschehen und die Personen besser verstehen und analysieren.

Grundsätzlich kann man sagen, daß die Musiker eine ähnliche oder gar identische Funktion haben wie der Sänger. Man fragt sich, warum Brecht neben dem Sänger auch die Musiker braucht. Die Antwort darauf ist, daß Brecht eine Abwechslung sucht, um die Monotonie, die durch die theatralische Darstellungsweise entstehen mag, auszugleichen. Um diese These zu belegen, werden im folgenden einige Beispiele angeführt. Im vierten Aufzug fängt der Sänger zuerst allein an, die Geschichte des Richters darzustellen. Er erzählt zuerst über die zufällige Rettung des Großfürsten seitens des Dorfschreibers Azdak und dessen Reue nach der Erkenntnis der Wahrheit, daß der von ihm gerettete Bettler eigentlich selber der Großfürst war. Dann erklärt er, wie der Azdak zum Richter wurde. In diesem Augenblick schließen sich die Musiker dem Sänger an:

Als die großen Feuer brannten und in Blut die Städte standen
Aus der Tiefe krochen Spinn und Kakerlak
Vor dem Schloßtor stand ein Schlächter
Am Altar ein Gottverächter
Und es saß im Rock des Richters der Azdak (162).

Anhand dieses Beispiels wird es deutlich, daß die Musiker keine besondere Funktion übernehmen, die sich von der des Sängers unterscheidet. Sie beteiligen sich theatralisch erzählerisch an dem Prozeß. Der Sänger ist hier sozusagen ein *primus inter pares*, weil er immer derjenige ist, der die Initiative ergreift. In dieser Zusammenarbeit taucht er auch nicht in einer Mehrzahl der Erzähler unter, sondern steht immer an der Spitze und leitet diese Zusammenarbeit ein. Da der Sänger letzten Endes der fiktionale Erzähler von dem *Kaukasischen Kreidekreis* ist, übernimmt er am Ende des vierten Aufzuges noch einmal die Verantwortung, um die Erzählung dieses Abschnittes abzuschließen. Daher tritt er hervor, nachdem er mit seinen Musikern Azdaks "Gesetzbrechen" (169) und Messen der Klage "mit gefälschter Waage" (ibid.) in den letzten zwei Jahren zusammengefaßt hat, um Azdaks Erlebnisse nach der Rückkehr des Großfürsten zu erläutern:

Der Sänger:

Da war die Zeit der Unordnung aus, kehrte der Großfürst zurück

Kehrte die Gouverneursfrau zurück, wurde ein Gericht gehalten

Starben viele Menschen, brannte die Vorstadt aufs neue, ergriff Furcht den Azdak (ibid.).

Im Gegensatz zu dieser einstimmigen Zusammenarbeit von Sänger und Musikern gibt es aber auch eine koordinierte Zusammenarbeit. Der Sänger und seine Musiker teilen dabei die theatralischen Rollen und tragen die Kreidekreisgeschichte weniger im Chor vor, wie es oben dargestellt wurde, sondern stellen die bezüglichen Episoden in der Dialogform dar. Sehr typisch für eine koordinierte Zusammenarbeit zwischen dem Sänger und seinen Musikern ist der zweite Aufzug, nämlich der Aufzug "Auf der Flucht in die nördlichen Gebirge." Schon der Anfang des Aufzuges wird durch ein solches theatralisches "Gespräch" zwischen dem Sänger und seinen Musikern eingeleitet:

Der Sänger:

Als Grusche Vechnadze aus der Stadt ging

Auf der grusinischen Heerstraße

Auf dem Weg in die nördlichen Gebirge

Sang sie ein Lied, kauft Milch.

Die Musiker:

Wie will die Menschliche entkommen

Den Bluthunden, den Fallenstellern?

In die menschenleeren Gebirge wanderte sie

Auf der grusinischen Heerstraße wanderte sie

Sang sie ein Lied, kaufte Milch (116).

Hier sieht man nun einen Unterschied zwischen der Behandlung der dramatischen Gestalten seitens des Sängers und seitens der Musiker. Während der Sänger die dramatischen Gestalten allgemein beschreibt, kommt in der Beschreibung der Musiker eine klare gefühlsgeladene Parteilichkeit zum Ausdruck. Auf der einen Seite wird Grusche liebevoll als "die Menschliche" bezeichnet, auf der anderen Seite werden die Verfolger als "Bluthunde" und "Fallensteller" dargestellt. Wenn

man den Sänger als den "Leiter" dieser erzählerischen Gruppe betrachtet, so können die Musiker als "Verstärker" seiner parteilichen Tendenzen betrachtet werden. Die gleiche Struktur wiederholt sich dann zweimal, um die Wirkung der theatralischen Darstellung zu verdeutlichen:

Der Sänger:

Als Grusche Vachnadze nach dem Norden ging

Gingen hinter ihr die Panzerreiter des Fürsten.

Die Musiker:

Wie kann die Barfüßige den Panzerreitern entlaufen?

Den Bluthunden, den Fallstellern?

Selbst in den Nächten jagen sie. Die Verfolger

Kennen keine Ermüdung. Die Schlächter

Schlafen nur kurz.

Der Sänger:

Als Grusche Vachnadze an den Fluß Sirra kam

Wurde die Flucht ihr zuviel, der Hilflose ihr zu schwer.

Die Musiker:

In den Maisfeldern die rosige Frühe

Ist dem Übernächtigen nichts als kalt. Der Milchgeschirre

Fröhliches Klirren im Bauerngehöft, von dem Rauch aufsteigt

Klingt dem Flüchtling drohend. Die das Kind schleppt

Fühlt die Bürde und wenig mehr (123f.).

Wenn der Sänger und seine Musiker in den obigen Szenen nur in einer bestimmten Reihenfolge das Wort ergreifen und keine bestimmten Rollen spielen, gehen sie in den folgenden Szenen zum dialogähnlichen Rollenspiel über. Der Sänger spielt dabei den rhetorischen Fragesteller, während die Musiker im Namen der Grusche und aus der dramatischen Perspektive der Grusche seine Fragen beantworten. Die Zuschauer sehen hier Theater im wahrsten Sinne des Wortes, weil diese theatralische Situation ihnen klarmacht, daß alles um ein bewußtes Spiel geht und der Sänger und seine Musiker Theater machen. Dabei zeigt sich eine interessante Dreiecksbeziehung zwischen dem Sänger und seinen Musikern einerseits und zwischen der theatralischen Erzählergruppe und der dramatischen Gestalt Grusche andererseits.

Der Sänger:
 Warum heiter, Heimkehrerin?
 Die Musiker:
 Weil der Hilflose sich
 Neue Eltern angelangt, bin ich heiter. Weil ich den Lieben
 Los bin, freue ich mich.
 Der Sänger:
 Und warum traurig?
 Die Musiker:
 Weil ich frei und ledig gehe, bin ich traurig.
 Wie ein Beraubter
 Wie ein Verarmter (125).

Auf diese Weise wird die zwiespältige Situation, in die Grusche gerät, nachdem das Kind weggeschickt wird, hervorgehoben: Einerseits freut sie sich über die physische und psychische Erleichterung, weil die Aufnahme des Kindes seitens einer anderen Person für das Kind (und natürlich auch für sie selbst) das Ende der Verfolgung bedeuten mag. Andererseits aber vermisst sie das Kind, weil sie inzwischen doch schon eine gewisse Zuneigung zu ihm gewonnen hat. Solche zwiespältigen Gefühle sind ohne Anwendung dieser theatralischen Darstellungsweise kaum dramatisch darstellbar. Interessant ist die Beobachtung, daß die Musiker die erste Person der Grusche übernehmen und an ihrer Stelle die Fragen an sie direkt beantworten. Man fragt sich, ob die Antworten, die die Musiker an Stelle der Grusche geben, auch von Grusche selbst gegeben werden könnten. Wenn man das gesamte Stück betrachtet, muß man die Frage verneinen. Offensichtlich gibt es in diesem Stück Gestalten auf zwei Ebenen, nämlich die Gestalten auf der dramatischen Ebene und die Gestalten auf der theatralischen Ebene. Die dramatische Gestalt Grusche zählt zu den Personen auf der dramatischen Ebene, während der Sänger und seine Musiker zur theatralischen Ebene gehören. Sieht man sich die Personen auf den beiden Ebenen genauer an, wird ersichtlich, daß die Personen auf der dramatischen Ebene auf die äußere oder anschauliche Wirklichkeit beschränkt sind, während die Personen auf der theatralischen Ebene über eine viel größere Eingriffsfreiheit verfügen. Mit anderen Worten, die theatralischen Personen können aktiv mit künstlerischen oder erzählerischen Mitteln

auf die *dramatis personae* einwirken, während die *dramatis personae* nicht imstande sind, aktiv mit den theatralischen Personen umzugehen. Sie können bestenfalls beschränkt auf die Initiativen der theatralischen Personen reagieren. Allerdings stammen die Antworten der Musiker von der Grusche, sie spiegeln die Verhaltensweise Grusches wider. Doch die Antworten werden nicht von der Grusche ausgesprochen, sondern nur durch ihre Handlungen bestätigt. Man kann mit Recht sagen, daß diese Antworten vom Herzen der Grusche kommen. Die alltäglichen Realitäten beweisen, daß das Gedachte nicht unbedingt ausgesprochen werden und das Gesagte mit dem Gedachten auch nicht unbedingt identisch sein muß. Grusche ist in diesem Moment allein und will aus Furcht auch keinen menschlichen Kontakt haben. Daß sie den anderen nichts von ihrem Gefühl anvertrauen darf und kann und die obigen Mitteilungen nicht von ihr persönlich gemacht werden können, versteht sich von selbst. Daher verhält sich Grusche, wie alle anderen *dramatis personae* in diesem Stück, außerordentlich wirklichkeitsnah. Eine solche dramatische Beschränkung gilt aber nicht für die theatralische Ebene. Der Sänger und die Musiker können die Gedanken und Gefühle der *dramatis personae* "ablesen" und "verraten." Sie können die zeitlichen und örtlichen Barrieren zwischen den *dramatis personae* und den Zuschauern überbrücken und damit die zeitlichen und örtlichen Dimensionen durchbrechen.

Die folgenden zwei theatralischen Einschnitte werden jeweils von dem Sänger und seinen Musikern getrennt vorgetragen.

Der Sänger:
 Lauf, Freundliche, die Töter kommen!
 Hilf dem Hilflosen, Hilflose! Und so läuft sie...
 Die Musiker:
 In den blutigsten Zeiten
 Leben freundliche Menschen...
 Der Sänger:
 Und auf der Flucht vor den Panzerreitern
 Nach zweiundzwanzigtägiger Wanderung
 Am Fuß des Janga-Tau-Gletschers
 Nahm Grusche Vachnadz das Kind an Kindes Statt.
 Die Musiker:
 Nahm die Hilflose den Hilflosen an Kindes Statt (129).

Aus den obigen Beispielen wird ersichtlich, daß die koordinierte Zusammenarbeit auf der theatralischen Ebene ein wirksames Kunstmittel ist, um von der theatralischen Ebene in die dramatische Ebene einzugreifen. Der Einsatz einer theatralischen Ebene kann die Aspekte, die nicht geeignet für eine rein dramatische Darstellung sind, theatralisch und symbolisch nachvollziehen und wiedergestalten.

5. Schluß

Das Brechtsche Kreidekreisstück weist hinsichtlich der theatralischen Perspektiven sowohl Parallelen als auch Unterschiede zur Erzählliteratur auf. Die theatralischen Perspektiven unterscheiden sich von den dramatischen dadurch, daß die Anwesenheit der Schauspieler und der Zuschauer im Theater nicht eine bloße - ästhetisch unterdrückte - physische Wirklichkeit ist, sondern als bewußter Ausgangspunkt der Darstellung ästhetisch deutlich gemacht wird. Der Sänger und seine Musiker im Kaukasischen Kreidekreis Brechts werden in der bisherigen Literaturkritik oft als "Erzähler" angesehen, weil sie die Geschichte des Kreidekreises episch-erzählerisch vortragen. In Wirklichkeit sollen sie als Gestalten betrachtet werden, die mehr theatralisch als dramatisch angelegt sind. Sie haben eine Doppelfunktion und -perspektive als theatralische und dramatische Gestalten. Der Sänger ist zweifellos eine theatralische Gestalt. Er tritt als Spielleiter des "Spieles im Spiel" oder des eigentlichen Kreidekreisstückes auf und hat keine dramatische Beziehung zu den dramatischen Figuren und dem eigentlichen "Drama" des Kreidekreises, sondern nur eine theatralische Beziehung zu ihnen. Als selbständige theatralische Gestalten stellen der Sänger und seine Musiker den Zuschauern *dramatis personae* vor, stellen sie dar und kommentieren sie. Man soll jedoch nicht übersehen, daß der Sänger und seine Musiker trotz ihrer überwiegenden theatralischen Eigenschaft letzten Endes eine dramatische Perspektive haben. Sie werden doch zuerst als dramatische Gestalten eingeführt. Der Sänger beispielsweise tritt im Vorspiel als die dramatische Person des "Sängers" auf, die eine dramatische Beziehung sowohl zum eigentlichen "Drama" des Vorspiels als auch zu den anderen dramatischen Gestalten der beiden Kolchosen hat. Darum haben der Sänger und seine Musiker bei Brecht sowohl eine theatralische als auch eine dramatische

Perspektive. Andererseits dürfen die Musiker als kollektive Er-Erzähler betrachtet werden, da sie im Grunde keine einzelnen persönlichen Charakterzüge aufweisen. Ferner darf man ihre theatralische Perspektive als "montiert" betrachten, weil sie gleichzeitig mehrere theatralische Perspektiven repräsentieren und nicht immer kühl und vernünftig bleiben: Manchmal können sie durchaus interessiert und aktiv sein und greifen sogar direkt in die dramatische Handlung ein. Außerdem kann man an den Perspektiven der Erzähler Brechts eine gewisse Subjektivität beobachten, die aus ihrer Parteilichkeit stammt. Dadurch unterscheiden sich die montierten Erzähler Brechts von der erzählerischen Perspektive des festen Erzählers in der traditionellen Epik. Ferner darf man solche theatralischen Perspektiven nicht ausschließlich als "episch" interpretieren. Sie gehören letzten Endes auch zu den theatralischen Elementen, die den dramatischen Elementen bewußt gegenübergestellt werden oder das Dramatische theatralisch bearbeiten und strukturell organisieren.

Die dramatische Ebene im Brechtschen Kreidekreisstück wird mit der theatralischen Einbeziehung der schauspielenden Personen um eine zusätzliche theatralische Ebene bereichert. Die Perspektiven in Brechts Kreidekreisstück sind somit komplizierter. Bei Grusche, Azdak und den anderen dramatischen Gestalten beziehen sie sich auf die anonymen echten Darsteller, die hinter den jeweiligen dramatischen Gestalten stecken und nur durch die jeweiligen dramatischen Gestalten theatralisch wirken. Bei den fiktionalen theatralischen Gestalten, wie dem Sänger und seinen Musikern, beziehen sie sich jedoch mehr auf die theatralischen Gestalten selbst als auf die jeweiligen echten Darsteller, weil sie offensichtlich im Schatten der anwesenden fiktionalen theatralischen Gestalten stehen. Die theatralischen Perspektiven bei den theatralischen Gestalten in Brechts Stück werden andererseits aus dem Bedürfnis der verschiedenen Erzählfunktionen von dem distanzierten Er-Erzähler, dem interessierten Ich-Erzähler, dem eingreifenden Mitwirkenden und dem Leiter einer Erzählergruppe montiert. Die theatralischen Perspektiven des Sängers bei Brecht werden in eine theatralische oder außerdramatische Gestalt montiert und scheinen damit höchst vielschichtig. Die theatralischen Perspektiven bei den dramatischen Gestalten sind jedoch weniger durch übergeordnete Distanz und kühles Desinteresse gekennzeichnet, als vielmehr durch eine Vielfalt der Ich- Interessiertheit. Eine solche

vielfältige Ich-Interessiertheit kann zwar auch dramatisch begründet werden, sie unterscheidet sich aber wesentlich von den dramatischen Perspektiven dadurch, daß diese den Zuschauern jeweils einen zusätzlichen theatralischen Aspekt anbietet, der den Zuschauern auf der rein dramatischen Ebene nicht zugänglich ist. Die theatralischen Perspektiven stellen keine festen Perspektiven oder keinen festen Erzählpunkt dar, wie das in der traditionellen Epik der Fall ist. Sie zeigen vielmehr eine Vielfältigkeit, wie das in der modernen Epik der Fall ist. Die Vielfalt der theatralischen Perspektiven im Kreidekreisstück Brechts geschieht mittels einer Montage der Perspektiven von dem distanzierten Er-Erzähler, dem interessierten Ich-Erzähler, dem eingreifenden Mitwirkenden und dem Leiter einer darstellenden Musikergruppe sowie der Musikergruppe. Daraus ist ersichtlich, daß das Brechtsche Kreidekreisstück sich nicht nur wesentlich von der klassischen europäischen Dramatik, sondern auch fundamental von der traditionellen Epik unterscheidet.

Case Western Reserve University

Anmerkungen

¹ Der Begriff des "montierten Erzählers" stammt von Mario Andreotti, der ihn als ein neuartiges Strukturelement der modernen Epik betrachtet. Die vorliegende Arbeit benutzt diesen Begriff, um ein modernes theatralisches Darstellungsmittel darzustellen. Vgl. Andreotti 88, 101 ff., 114, 116 und 127.

² Vgl. Kanzog 71ff., 82ff.

³ Vgl. Szondi 15ff.

⁴ Eine theatralische Perspektive unterscheidet sich von der Erzählperspektive dadurch, daß die theatralische Perspektive neben der Erzählperspektive auch lyrische, musikalische und andere theatralische Elemente mit einbezieht.

⁵ Brecht. *Der kaukasische Kreidekreis*, 1992. Bd. 8. Alle Zitate aus dem Brechtschen Stück *Der kaukasische Kreidekreis*, außer wenn separat vermerkt, stammen aus der Fassung 1954, und werden nach dem jeweiligen Zitat mit der jeweiligen Seitennummer vermerkt.

⁶ Vgl. Hinck 58.

⁷ Vgl. Brecht, "Verfremdungseffekte" 166.

⁸ Vgl. die Ausführungen im vorangehenden Teil über den Unterschied zwischen den epischen Äußerungen und den Monologen.

⁹ Eine völlige Trennung wäre eine Einschaltung der theatralischen Aussagen durch physische Identifizierung der jeweiligen wirklichen Schauspieler, da die Einsetzung der theatralischen Gestalten letzten Endes auch Dramatisches mit sich bringt.

¹⁰ Das chinesische Kreidekreisstück *Hui Lan Ji* wurde im 13. Jahrhundert von Li Xingdao geschrieben. Es wurde im 18. Jahrhundert ins Französische und dann in andere europäische Sprachen übersetzt. Berühmt wurde es in Deutschland durch Klabunds revolutionäre freie Bearbeitung in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts. Siehe Henschke und Li.

¹¹ Der Begriff der "Subjektivität" bezieht sich in dem folgenden Absatz nur auf die Perspektive oder den Blickwinkel. Er beantwortet nicht die Frage, ob Charaktere als Subjekt oder Objekt der dramatischen Darstellung behandelt werden, sondern die Frage, wie (objektiv oder subjektiv) der Erzähler seinen Gegenstand betrachtet.

¹² Obwohl Poser auch auf die Parteilichkeit hinweist, beschränkt sie ihre Analyse auf den gesellschaftlichen Aspekt und berührt dabei den strukturellen Unterschied nicht.

¹³ Obwohl das Wesen des Einsatzes der epischen Mittel im Brechtschen Theater als Distanz betrachtet werden kann, darf die Distanz nicht als Desinteresse mißverstanden werden. Diesen Unterschied hat Brecht in seinem Essay "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" hinsichtlich der Darstellung des Gefühls im chinesischen Theater erklärt. Siehe Brecht, "Messingkauf" 169f.

¹⁴ Siehe Andreotti 55 und 102ff. und Döblin.

¹⁵ Die "feste Erzählperspektive" wird ursprünglich von Andreotti im Gegensatz zur "montierten Erzählperspektive" eines "montierten Erzählers" als ein strukturelles Merkmal der traditionellen Epik gemünzt. Vgl. Andreotti 95 und 97f.

¹⁶ Obwohl der Sänger im Vorspiel als Spielleiter vorgestellt wird, darf man seine Bemerkungen hier nicht als Regieanweisungen betrachten. Die abschätzigen Worte des Sängers sind eher an die negative Rolle des Gouverneurs gerichtet als an den Schauspieler, der diese Rolle darstellt.

¹⁷ Das wird von Brechts Regieanweisung festgelegt: "Sie wendet sich plötzlich und läuft in panischem Entsetzen weg, zurück. Die Panzerreiter schauen sich an und folgen ihr fluchend" (126).

¹⁸ Der Begriff der "vierten Dimension" unterscheidet sich von dem der "vierten Wand." Die vierte Dimension bezieht sich im Gegensatz zu den drei sichtbaren Dimensionen auf das Innerliche oder Gedankliche, das rein dramatisch undarstellbar ist. Die vierte Wand bezieht sich indes auf die

unsichtbare "Wand" zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne, die die Zuschauer vom Drama trennt und das Drama und das Dramatische geschlossen hält. Vgl. Brecht, "Der Messingkauf" 620.

¹⁹ Der Begriff "der epische Dialog" stammt von Kayser, der bemerkt, daß der epische Dialog "erzählt und nicht dargestellt ist," weil der Sprecher in einem epischen Dialog nicht versucht, "die Illusion völlig verschiedener Figuren zu erwecken." Vgl. Kayser 182.

Literaturverzeichnis

- Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse; Einführung Epik und Lyrik*. Bern, Stuttgart: Haupt, 1983.
- Brecht, Bertolt. *Bertolt Brecht Gesammelte Werke*. Hrsg. von Elisabeth Hauptmann. Bd. 15 und Bd. 16. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Gibt es noch Charaktere für den modernen Romanschriftsteller?" *Bertolt Brecht Werke*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 21. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. 132-33.
- . "Der kaukasische Kreidekreis." *Bertolt Brecht Werke*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 8. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. 9-191.
- . "Der Messingkauf." *Bertolt Brecht Schriften zum Theater*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 5. Frankfurt: Suhrkamp, 1969. 9-182.
- . "Über das Theater der Chinesen." *Bertolt Brecht Schriften zum Theater*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1969. 53-8.
- . "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst." *Bertolt Brecht Schriften zum Theater*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 5. Frankfurt: Suhrkamp, 1969. 166-182.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf*. 2. Aufl. München: Artemis & Winkler, 1993.
- Hecht, Werner. *Materialien zu Brechts "Der kaukasische Kreidekreis"*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- Henschke, Alfred (Pseud. Klabund). *The Circle of Chalk. A Play in Five Acts Adapted from the Chinese*. Übersetzung von James Laver. London: Heinemann, 1929.
- Hinck, Walter Hrsg. *Die deutsche Komödie: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Bagel, 1977.
- Kanzog, Klaus. *Erzählstrategie*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976.
- Kayser, Wolfgang Johannes. *Das sprachliche Kunstwerk*. 12. Aufl. Bern: Francke, 1967.
- Li, Xingdao (Li, Hsing-tao). "The Chalk Circle." *World Drama. An Anthology*. Bd. I. Übersetzung von Ethel Van Der Veer. Hrsg. von Barrett H. Clark. 2. Aufl. New York: Dover, 1960. 227-58.

- . *Hui Lan Ji* [Der Kreidekreis]. *Yuanqu Xuan* [Ausgewählte Yuan-Dramen]. Hrsg. von Zang Jinshu. Bd. 2. 3. Aufl. Peking: Zhonghua Shuju, 1979. 1107-29.
- Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. 5. Aufl. München: Fink, 1988.
- Poser, Therese. *Bertolt Brecht. Der kaukasische Kreidekreis*. München: Oldenbourg, 1988.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.