

«The people are the city»: Das Volk und der Held bei Shakespeare, Brecht und Grass*

Ana R. CALERO

Universitat de València
Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
ana.r.calero@uv.es

Recibido: octubre de 2005

Aceptado: febrero de 2006

ZUSAMMENFASSUNG

William Shakespeares *Coriolanus* (1608-1609), Bertolt Brechts *Coriolan* (1951-1952) und Günter Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) stellen ein Kontinuum dar, in dem jeder Autor die Zeichen seiner Zeit und seine Auffassung von Theater in das literarische Gewebe hineingestrickt hat. Aufgezeigt werden soll die Beziehung zwischen Held und Volk anhand von zwei dramatischen Momenten: der Aufstand der Plebejer und Coriolanus' Stimmenwerbung.

Schlüsselwörter: Volk , Held , Shakespeare, Brecht, Grass.

«The people are the city»: The People and the Hero in Shakespeare, Brecht and Grass

ABSTRACT

William Shakespeare's *Coriolanus* (1608-1609), Bertolt Brecht's *Coriolan* (1951-1952) and Günter Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) can be read as a *continuum*. Each author includes in his play not only the historical circumstances of his time but also his understanding of dramatic art. The aim of this article is to show the relationship between hero and people by means of two dramatical moments: the uprising of the people and Coriolanus' plea for votes.

Keywords: People, Hero, Shakespeare, Brecht, Grass.

RESUMEN

Coriolanus (1608-1609) de William Shakespeare, *Coriolan* (1951-1952) de Bertolt Brecht y *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) de Günter Grass pueden leerse como un continuum. Cada uno de los autores teje en el tapiz literario las circunstancias históricas que vivió y su visión del teatro. El objetivo de esta contribución es mostrar la relación que se establece entre el protagonista y el pueblo sirviéndonos de dos momentos dramáticos: el levantamiento de los plebeyos y la petición de votos por parte de Coriolano.

Palabras clave: Pueblo, héroe, Shakespeare, Brecht, Grass.

Inhaltsverzeichnis: 1. Einführung. 2. Shakespeares *Coriolanus*. 3. Brechts *Coriolan*. 4. Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand*. 5. Schluss

* Für B. und M.

1. EINFÜHRUNG

William Shakespeares *Coriolanus* (1608-1609), Bertolt Brechts *Coriolan* (1951-1953) und Günter Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand* (1966) können als Kontinuum gelesen werden, in dem jeder Autor die politisch-historische Wirklichkeit seiner Zeit und seine Auffassung von Theater in das literarische Gewebe hineingestrickt hat. Jedes Stück enthält den Samen für das nächste und gewinnt dem jeweils vorhergehenden gegenüber an Komplexität. Aufgezeigt werden soll dies mit dem Scheitern eines Helden in seiner Beziehung zum Volk.

Die Gestaltung der Beziehung zwischen Held und Volk soll anhand von zwei dramatischen Momenten näher beleuchtet werden: der Aufstand der Plebejer und Coriolanus' Stimmenwerbung für seine Wahl zum Konsul. Beide dramatischen Momente veranschaulichen einerseits die Konfrontation zwischen Volk und Held, andererseits das Unbehagen der Masse gegenüber den herrschenden Schichten. Obgleich zahlreiche Studien über alle drei Werke existieren, fehlt in der einschlägigen Literatur ein Vergleich aller drei Stücke und ein fokussierter Blick auf die Beziehung zwischen Held und Volk und deren vergleichende Gegenüberstellung.

Shakespeare ist oft vorgeworfen worden, sein Volk repräsentiere eine undifferenzierte Masse,¹ ein Urteil, was aber bei einer näheren Lektüre revidiert werden muss. Sowohl Coriolanus wie auch die Plebs sind mehrdeutiger als es zunächst scheint. Ich schließe mich im folgenden den neuesten Interpretationen an, die dafür plädieren, Shakespeares historischen Kontext heranzuziehen, um das Stück besser verstehen zu können.² Brecht hingegen ist vorgehalten worden, er habe in seinem *Coriolan* das Volk zu sehr idealisiert,³ weshalb er diesem gegenüber dem Helden Coriolan mehr Gewicht und Profil gegeben hat. Martin Scofield (1990/91: 324) geht sogar von der These aus, Brecht habe *Coriolan* so geglättet, dass der Text vom Zuschauer überhaupt keine Anstrengung verlangt. Auch Grass wurde heftig kritisiert: vor allem von Helene Weigel und Brechts engsten Mitarbeitern wurde sein Text als «Anti-Brecht-Stück» verstanden.⁴ Meines Erachtens hat Grass Shakespeares Coriolanus missdeutet, da er einerseits

¹ So sind Ladislaus Löb & Laurence Lerner (1977) der Meinung, Shakespeare vertrete im *Coriolanus* eine antidemokratische und konservative Position. Vgl. im Gegensatz dazu Johannes Kleinstück (1968), bei wem sich die Waage drastisch auf Shakespeares Seite neigt.

² Cathy Shrank (2003) beschäftigt sich ausschließlich mit Shakespeares *Coriolanus* und untersucht die Sprache in ihrer Beziehung zur Politik. Die Autorin sieht die Plebejer als in sich heterogene Masse und findet Analogien zwischen dem Rom in *Coriolanus* und dem jakobinischen London.

³ Vgl. Joachim Tenschert & Manfred Wekwerth (1964).

⁴ In dieser Linie hat es aber auch heftige Kritik in den damaligen Theaterrezensionen ausgelöst, als das Stück am 16. Januar uraufgeführt wurde. So Grass (1990: 28): «Dieses deutsche Trauerspiel – 'Die Plebejer proben den Aufstand' – lag, als es im Januar 1966 im Berliner Schillertheater uraufgeführt wurde, der Kritik in Ost und West quer. Dort als 'konterrevolutionär', hier als 'Anti-Brecht-Stück' abgefertigt, war es bald von den Bühnen verschwunden». Das Stück wurde auch 1970 kritisiert, als es in London aufgeführt wurde. Vgl. Theodor Verwey (1984: 271-272).

die Widersprüche dieses Helden nicht erkennt.⁵ Auf der Bühne zeigt er als Helden einen widersprüchlichen Chef, der sowohl Züge des Autors Brecht wie auch von Coriolanus / Coriolan besitzt. Grass legt in seinem dramatischen Text zwei Ebenen an, die ineinander verschmelzen: die Proben der ersten Szene des ersten Akts von *Coriolanus*, die von Schauspielern unter der Leitung vom Chef durchgeführt werden, und den Aufstand der Arbeiter am 17. Juni 1953 in Berlin Ost.⁶ Der Chef macht Gebrauch von Brechts Arbeitstechniken und verwendet von ihm geäußerte Aussagen sowie Zitate aus seinen Werken, und muss wie Coriolanus von seiner Ersetzbarkeit erfahren. Grass hat den großen Krieger durch die Figur des großen Intellektuellen ersetzt, denn der Chef spielt die Rolle des (deutschen) Intellektuellen, der über die Sprache verfügt, aber in entscheidenden Momenten handlungsunfähig ist. Andererseits aber hat Grass die Ungleichheiten in der Gruppe der Arbeiter / Plebejer noch stärker hervorgehoben als Brecht.

2. SHAKESPEARES *CORIOLANUS*⁷

Coriolanus, in Jan Kotts Worten «dry as a bone», ist als Tragödie des Stolzes bezeichnet worden, aber sie ist weit mehr. Der Held, der Patrizier Cajus Marcius Coriolanus, zeichnet sich durch seinen Mut und seine kriegerische Tätigkeit für Rom aus, aber auch durch seinen Hass gegen das Volk, das für ihn keine Rechte hat und das er im Laufe des Stücks mehrmals als feige, tierische und stinkende Masse beschimpft. Coriolanus bleibt auch zu Friedenszeiten seiner kriegerischen Natur treu; er hat keine Kontrolle über das sprachliche Werkzeug, das ihm das Überleben in der «Zivilisation» (Rom) ermöglichen würde. Seine lose Zunge und seine Unfähigkeit, sich in entscheidenden Momenten der Rhetorik zu bedienen, verraten ihn und führen ihn letztendlich in den Tod. Dennoch gibt es auch einige Reden von Coriolanus, in denen eine vielschichtigere Weltsicht zum Vorschein kommt, z.B. wenn er über die Witwen und die vaterlosen Söhne nachdenkt, die er den Volskern hinterlassen hat; oder wenn er die Geschichte der Menschheit als eine Häufung von Katastrophen bezeichnet. Ihm gegenüber tritt das Volk in Gestalt von Bürgern, Soldaten oder Dienern. Für Shrank (2003: 413) ist das Etikett «Bürger» ein Zeichen von politischer Kraft und Verantwortung. Ebenso hat Shakespeare auch zwischen Römern und Volskern unterschieden, indem er z.B. die volskischen Diener viel lächerlicher erscheinen lässt.⁸

⁵ Wie aus seiner 1964 gehaltenen Rede hervorgeht.

⁶ Es sei hier kurz erwähnt, dass man nicht nach getreuen historischen Fakten fragen darf, da es sich um kein historisches Drama handelt. Vgl. Thomas K. Brown (1971) und Joachim Kaiser (1978: 126-127).

⁷ Ich benutze im folgenden Dorothea Tiecks Übersetzung (online unter URL: [<http://gutenberg.spiegel.de/shakespr/coriolan>]), von der auch Brecht Gebrauch gemacht hat für seine Bearbeitung. Vgl. diesbezüglich Verwey (1984: 250-251).

⁸ Diese Szenen hat Brecht gestrichen, da er das Volk dem Helden gegenüber als überlegen zeigen wollte.

Shakespeares Stück beginnt mit einem Aufstand: Auslöser sind die immer steigenden Kornpreise, die das Volk in den Hungertod treiben. Shakespeare bezieht hier seinen historischen und evtl. persönlichen Hintergrund mit ein, denn in den Jahren 1607 und 1608 führte die Erhöhung der Kornpreise zu Unruhen innerhalb der Bevölkerung. So fand im Mai 1607 in den *Midlands* ein Aufstand statt, an dem mehr als 5000 Leute teilnahmen.⁹ Wir können heute nur vermuten, dass für die Zuschauer dieser Zeit der Bezug zur außerliterarischen Realität klar war, und dass sie eher mit den Bürgern als mit dem stolzen Coriolanus sympathisiert haben. Dennoch müssen wir uns auch die Tatsache vor Augen halten, dass Shakespeares Schauspielgruppe unter dem Schutz des Königs selbst stand: 1603 war Königin Elisabeth I. gestorben und Jakob I. war ihr Thronfolger; im selben Jahr wurde die Truppe «The Chamberlain's Men» umbenannt in «The King's Men». Hier könnte der Grund dafür liegen, dass Shakespeare sich nicht eindeutig auf die Seite des Volkes stellte und die meisten Äußerungen der Bürger als reine Andeutung auf ein besseres Leben zu lesen sind.

In der ersten Szene (Ii) erscheinen die Bürger mit «Stäben, Knütteln und anderen Waffen» und vermitteln uns so einen ersten Blick auf die Tragödie: der Hauptfeind des Volkes ist Cajus Marcius (später Coriolanus), und sie sind bereit ihn umzubringen. Aus der Masse hebt sich der im Stück auch so bezeichnete erste Bürger ab, der über die Ungleichheit zwischen Patriziern und Bürgern berichtet, aber wie er selber nuanciert: «ich rede so aus Hunger nach Brot, und nicht aus Durst nach Rache.» Der zweite Bürger hat hier den Gegenpart und erinnert an Marcius' Verdienste. Der erste Bürger führt dann mit seiner Antwort, «so tat's er doch nur, seiner Mutter Freude zu machen und zum Teil, um stolz zu sein; denn sein Stolz ist ebenso groß als sein Verdienst», zwei Nebenhandlungen in die Geschichte ein, die Coriolanus' Beweggründe besser erklären. Erstens die Abhängigkeit Marcius' von seiner Mutter Volumnia, die ihn zum Kriegshelden erzogen hat; und zweitens, in direkter Verbindung zur ersten, die Kriegsbereitschaft und der Mut des Coriolanus im Kampf vor allem gegen die Volsker, und konkret gegen sein Alter-Ego Aufidius.

Um die Gemüter zu besänftigen, erzählt der Senator Menenius Agrippa (laut eines Bürgers «einer, der das Volk immer geliebt hat»), dem Volk ein schönes Märchen: die Parabel vom Bauch. Die Fabel handelt von den aufrührerischen Gliedern (Volk), die gegen den Bauch (Patrizier/Senatoren) streiken, da er alles verspeist. Aber der Bauch erwidert, dass er ihnen die Nahrung durchs Blut schickt, und er nur mit dem Wenigsten auskommt. Menenius wird beim Erzählen vom ersten Bürger ständig unterbrochen. Schon bevor Menenius anfängt zu reden, klagt dieser über die miserable Situation: «(...) Täglich irgendein heilsames Gesetz gegen die Reichen widerrufen und täglich schärfere

⁹ Bryan Reynolds (2003: 87) findet viele Parallelen zwischen diesem Aufstand und dem des 17. Juni. Am Rande sei erwähnt, dass der Vater von Shakespeare jeden Donnerstag zwischen 1556 und 1576 für die Fixierung der Kornpreise verantwortlich war. Vgl. Shrank (2003: 411).

Verordnungen ersinnen, die Armen zu fesseln und einzuzwängen. Wenn der Krieg uns nicht auffrißt, tun sie's: das ist ihre ganze Liebe für uns.»

Zum Schluss wird der «freche» Bürger von Menenius als «große Zehe» beleidigt, der ganz plötzlich und sehr grob auch die anderen Bürger beschimpft. Die Aussage des ersten Bürgers ist von großer Bedeutung, weil dieser es als einziger wagt, dem Senator die Wahrheit ins Gesicht zu sagen, und sich nicht von dessen Macht, die Sprache als Waffe zu benutzen, blenden lässt. Die Fabel bleibt aber ohne Wirkung auf das Volk, weil kurz danach Coriolanus auftaucht und auch er die Bürger beschimpft. Dennoch haben sie fünf Tribunen zugestanden bekommen, was man natürlich als Sieg des Volkes betrachten kann.

In der zweiten Szene (Iliii) wird das Volk in drei verschiedenen Momenten dargestellt: vor der Manipulation der Tribunen, während Coriolanus für Stimmen wirbt, und schließlich nach der Manipulation der Tribunen. Diese Szene hat als Folge die Verbannung des Coriolanus, seinen Übergang zu den Volskern und die Bedrohung Roms durch Krieg. Coriolanus hat im Kampf gegen die Volsker gesiegt, und jetzt bemüht er sich, wie es ihm seine Mutter ans Herz gelegt hat, Konsul zu werden. Dies widerstrebt eigentlich seiner kriegerischen Natur, da er nicht die Kunst der Rhetorik beherrscht, sondern das Schwert. Um Konsul zu werden, muss er das «Gewand der Demut» tragen und dem Volk seine (27) Wunden zeigen, was er nicht tut.

Am Anfang der Szene diskutieren drei Bürger, ob sie Coriolanus ihre Stimmen geben sollen. Im großen und ganzen sind sie sich einig, das zu tun. Diesmal hebt sich der dritte Bürger hervor:

Erster Bürger Ein und für allemal: wenn er unsre Stimmen verlangt, können wir sie ihm nicht abschlagen.

Zweiter Bürger Wir können, Freund, wenn wir wollen.

Dritter Bürger Wir haben freilich die Gewalt; aber es ist eine Gewalt, die wir nicht Gewalt haben, zu gebrauchen. (...)

Nicht, weil von unsern Köpfen einige braun, einige schwarz, einige scheckig und einige kahl sind, sondern weil unser Witz so vielfarbig ist; und das glaube ich wahrhaftig, auch wenn alle unsre Witze aus einem und demselben Schädel herausgelassen würden, so flögen sie nach Ost, West, Nord und Süd; und verständigten sie sich, einen graden Weg zu suchen, so würden sie zugleich auf allen Punkten des Kompasses sein.

Der dritte Bürger weist ungeschickt auf eine wesentliche Problematik: die Bürger unterscheiden sich nicht nur im Äußeren, sondern und das ist viel wichtiger in ihrem Denken. Sie sind eine heterogene Gruppe und haben verschiedene Meinungen. Dies ist als ein erster Schritt in der Emanzipation der Bürger als Klasse zu denken.

Coriolanus wirbt in der ihm eigenen trockenen Art für die Stimmen, die ihn zum Konsulat führen sollen. Der folgende Dialog zwischen Coriolanus und dem dritten Bürger ist von besonderem Interesse, da beide ihre wahre Meinung sagen. Es scheint, dass der Bürger seine Worte vorsichtig auswählt, um den Krieger

nicht zu beleidigen, und stellt ihm ein Rätsel. Es gelingt ihm, Coriolanus' Neugier zu erwecken und seine ehrliche Antwort zu bekommen, was für kurze Zeit eine Änderung seiner Haltung reflektiert. Coriolanus beschreibt auf offene Weise seine Vorgangsweise, das Volk für sich zu gewinnen:

Dritter Bürger Ihr habt euch edel um Euer Vaterland verdient gemacht und habt Euch auch nicht edel verdient gemacht.

Coriolanus Euer Rätsel?

Dritter Bürger Ihr waret eine Geißel für seine Feinde; Ihr waret eine Rute für seine Freunde. Ihr habt, die Wahrheit zu sagen, das gemeine Volk nicht geliebt.

Coriolanus Ihr solltet mich für um so tugendhafter halten, da ich meine Liebe nicht gemein gemacht habe. Freund, ich will meinem geschwornen Bruder, dem Volk, schmeicheln, (...) Und da der Weisheit ihrer Wahl mein Hut lieber ist als mein Herz, so will ich mich auf die einschmeichelnde Verbeugung üben und mich mit ihnen abfinden auf ganz nachäffende Art. Das heißt, Freund, ich will die Bezauberungskünste irgendeines Volksfreundes nachäffen und den Verlangenden höchst freigebig mitteilen. (...)

Coriolanus schildert hier die Art, wie die oberen Schichten, wie Menenius, das Volk mit schönen Worten manipulieren. Ab diesem Moment spielt er eine Komödie, was ihn selbst entsetzt, da es gegen seine Natur ist. Für ihn ist es schon demütigend genug, Stimmen zu erbetteln:

Warum soll hier im Narrenkleid ich stehn,
Um Hinz und Kunz und jeden anzuflehn
Um nutzlos Fürwort? Weil's der Brauch verfügt.
Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub des Alters abgestreift,
Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft,
Daß Wahrheit nie ihn überragt. (...)

Der Unterschied zwischen beiden Aussagen im Ton, so wie im Gebrauch von Prosa (um mit dem Volk zu sprechen) und Vers (in einem der wenigen *asides*, die er sich erlaubt) ist gewaltig. Obwohl er sich natürlich auf das Ritual der Stimmenwerbung bezieht, erinnert seine Auffassung der Geschichte als «berghoher Irrtum» an Walter Benjamin.¹⁰

Die Bürger geben ihm ihre Stimmen, ohne davon überzeugt zu sein: «Müßt ich sie nochmals geben —doch— meinthalb.» Der entscheidende Anstoß für ihre Meinungsänderung, ihm die Stimmen zu entziehen, wird aber von den Tribunen gegeben.

In Shakespeares *Coriolanus* folgen die Tribunen Sicinius und Brutus — eigentlich die Stimme des Volkes— ihren eigenen Absichten und manipulieren

¹⁰ Vgl. Walter Benjamins Beschreibung des Engels der Geschichte in «Über den Begriff der Geschichte» (2003: 255).

das Volk dementsprechend.¹¹ Als die Tribunen erscheinen, fangen die Bürger an, vor ihnen ihre Bedenken auszusprechen, denn Coriolanus hat sich nicht an den Brauch gehalten, seine Wunden zu zeigen. Die Tribunen verlieren die Geduld und beschimpfen das Volk für seine Dummheit. Sie bereiten den Weg für einen Aufstand gegen Coriolanus und schicken die Bürger aufs Kapitol. Die letzte Aussage der Bürger ist: «das wolln wir. Alle fast / Bereun schon ihre Wahl.» Coriolanus kann also sein Spiel nicht überzeugend zu Ende führen. Aber es bleiben einige, die anders denken als die Mehrheit.

Wie es bei Shakespeare üblich ist, wird am Ende die «Ordnung» wieder hergestellt, und der Tod des Helden Coriolanus bedeutet das Ende des Stücks. Eigentlich besteht keine Hoffnung auf ein besseres Rom, da das Volk unter einem doppelten Druck steht: zum einen unter dem der oberen Schichten und zum anderen unter dem der manipulierenden Tribunen. Das Volk bleibt als mehrdeutige Masse zurück, die sich nicht zu einer homogenen Stimme als meinungsbildend durchsetzen kann. Brecht aber liefert Jahrhunderte danach eine (leider unvollständige) Bearbeitung, die als positiv veränderte Weiterführung von Shakespeares Vorlage interpretiert werden kann.

3. BRECHTS *CORIOLAN*

Brecht und Shakespeare sind Söhne ihrer Zeit, und trotz aller Unterschiede weisen sie viele Gemeinsamkeiten auf: beide waren Theatermenschen, beide haben das Zeitgeschehen in ihren Werken miteingeflochten, bereits geschriebene Werke bearbeitet und sie auf modernere Art verändert, mit professionellen Schauspielern gearbeitet, hatten ein eigenes Theater.¹²

Sowohl *Coriolanus* wie auch *Coriolan* sind spät entstandene Stücke: Shakespeare hatte schon *Titus Andronicus*, *Julius Cäsar* und *Antonius und Kleopatra* vor *Coriolanus* («the Roman plays») geschrieben. Brechts Stück blieb unvollendet —die letzte Fassung ist von Ende 1952-Anfang 1953— und zu seinen Lebzeiten unaufgeführt: Brecht begann 1951 mit der Bearbeitung, widmete sich aber danach anderen Projekten. Über den Grund für die Unterbrechung ist nichts bekannt. Brechts erster Kontakt mit Shakespeares Stück fand bereits in den Jahren 1924-1925 statt, als er mit Erich Engel an der Aufführung des *Coriolanus* am Lessingtheater in Berlin arbeitete.¹³ Sein *Coriolan* ist erst 1964 von Manfred Wekwerth und Joachim Tenschert mit großem Erfolg im Berliner Ensemble uraufgeführt worden.¹⁴

¹¹ Sicinius und Brutus sehen ihre Ämter in Gefahr, wenn Coriolanus zum Konsul ernannt wird.

¹² Vgl. Ute Baum (1981), Margot Heinemann (1985), Helge Hultberg (1959), Paul Kussmaul (1974), Rodney T.K. Symington (1970) oder Antony Tatlow (2001).

¹³ Jan Knopf (1980: 304) und Wilhelm Hortmann (1998: 84) geben Auskunft über diese Aufführung.

¹⁴ Vgl. Henning Rischbieter (1964).

Beide Autoren haben von Übersetzungen Gebrauch gemacht. Shakespeare hat sich (u.a. Quellen) der Übersetzung bedient, die Sir Thomas North von Plutarchs Werk *Vergleichende Lebensbeschreibungen* gemacht hat: *The Lives of the Noble Grecians and Romans*.¹⁵ Brecht hat, wie ich bereits erwähnte, die Übersetzung von Dorothea Tieck benutzt. Es sei hier darauf hingewiesen, dass Brecht eine einzige Schlachtszene aus Shakespeares Iiv-x plante, aber nie dazu gekommen ist, dies zu realisieren. Deshalb finden wir an dieser Stelle bei Brechts Bearbeitung Shakespeares Text in der Übersetzung von Dorothea Tieck.

Brecht hat Shakespeare sein ganzes Leben lang bewundert, und von ihm stammt die Aussage: «Wir können den Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können.» Und er hat ihn ändern können, aber ändern bedeutet in diesem Fall, ihn durch verschiedene Techniken (Streichungen, Erweiterungen, Veränderungen, Verschiebungen...)¹⁶ zu vereinfachen, um den Zuschauern eine didaktisch bearbeitete Geschichte zu liefern, in der das Volk endgültig siegt. Wie Scofield (1990/91: 324) in seinem Artikel erinnert, hat Brecht geäußert, dass es nichts Dümmeres gäbe, als Shakespeare deutlich aufzuführen. Dennoch ist es genau das, was er macht. Brecht unterstreicht die Heterogenität des Volkes, lässt die Tribunen würdiger und ehrlicher erscheinen, und Coriolan verliert an dramatischer Stärke und Mehrdeutigkeit, damit die Waage sich auf die Seite der Bürger neigt.

Obwohl die meisten Beiträge der Sekundärliteratur Hitler als Modell für Brechts Coriolan sehen,¹⁷ spiegelt dieser Wille Brechts zur Vereinfachung von Shakespeares Vorlage die konkreten Zeichen der Zeit wider, in der die Bearbeitung entstanden ist. Diese weisen zwar einen Bezug auf das nationalsozialistische Deutschland auf, aber weniger zur Figur des Führers als zur BRD, deren Bild als kriegerischer und imperialistischer Staat, in dem alte Nazis auf der Straße unbeschadet umherliefen, von der DDR gerne propagiert wurde.

Wir befinden uns in den Aufbaujahren der DDR, in denen den Intellektuellen —die meisten waren aus dem Exil gekommen und sympathisierten mit dem Kommunismus— eine sehr wichtige Rolle zugeschrieben wurde, nämlich die des Erziehers des Volkes. Hans Dieter Zimmermann (2000: 30) führt kritisch dazu aus:

In der Tat hat ja die KP immer den Literaten besondere Aufmerksamkeit gewidmet, nicht nur wohlwollende. Sie hat sie diszipliniert und an der Leine geführt, mal an der kurzen, mal an der langen. Immer aber hat sie von der Literatur etwas erwartet: eine pädagogische

¹⁵ Vgl. diesbezüglich Verweyen (1984: 252).

¹⁶ Verweyen (1984) und Paula K. Kamenish (1991) widmen einen großen Teil ihrer Beiträge diesen verschiedenen Techniken.

¹⁷ S. z.B. Hans Hunfeld (1982: 934), Heinemann (1985: 221) oder Reynolds (2003: 97), die eher ein Bezug auf Hitler als gegen den westdeutschen Militarismus finden. Scofield (1990/91: 324) ist der einzige, der Zweifel hegt: «Hitler would never publicly have expressed contempt for the people, whereas Coriolanus could not be less like a demagogue.»

Wirkung. Sie hoffte, in ihr ein Instrument zur propagandistischen Beeinflussung der Massen zu finden.

Die Intellektuellen der DDR haben fest an ihren Status als Erzieher des Volkes geglaubt, und Brecht war damals keine Ausnahme. Der Westen wurde als drohende kapitalistische Macht empfunden, der immer mehr Bürger aus der DDR anlockte. Brecht verfolgte dementsprechend das Ziel, mit Hilfe des Mediums Theater den Menschen auf eine didaktische Weise aufzuzeigen, wie ein Staat ohne kriegerische Helden und unter dem Zeichen des Friedens aussehen mag.

Wie man aus Brechts «Vorschläge für den Frieden 1948-1956» schließen kann, war die Angst vor einem Dritten Weltkrieg für ihn fast eine Obsession genauso wie sein Wunsch nach Frieden. So äußerte er nach seiner Rückkehr aus dem Exil: «Der Anblick der ungeheuerlichen Verwüstungen erfüllt mich nur mit einem Wunsch: auf meine Weise dazu beitragen, daß die Welt endlich Frieden bekommt. Sie wird unbewohnbar ohne Frieden» (Brecht 1967c: 309). Diese Aussage ist nach dem Zweiten Weltkrieg Ausdruck einer kriegsmüden Bevölkerung, egal welcher politischer Gesinnung. Nicht aber folgende, die man heute als sozialistische Propaganda lesen kann: «Im Augenblick gibt es für den Frieden Europas keine größere Gefahr als die Wiederbewaffnung Westdeutschlands, das ohne Zweifel diese Waffen früher oder später zu einer Auseinandersetzung mit dem östlichen Teil Deutschlands einsetzen würde» (Brecht 1967c: 348).

Diese Äußerungen lassen sich auch mit der Haltung Brechts am 17. Juni 1953 in Bezug bringen. An diesem Tag kam der Aufstand der Arbeiter in der DDR zu seinem Höhepunkt: Brecht war dabei und hat die russischen Panzer begrüßt, weil er fest davon überzeugt war, dass die Unruhen vom Westen provoziert waren, und er Angst davor hatte, dass ein Dritter Weltkrieg ausbrechen würde. Brecht hat an diesem selben Morgen einen kurzen Brief verfasst, den er zu Walter Ulbricht, Otto Grotewohl und Wladimir Semjonowitsch Semyonov bringen ließ, in dem er einerseits seine Solidarität mit der Partei ausspricht, aber andererseits die Notwendigkeit kundtut, mit den Arbeitern zu dialogisieren (letztere Aussage wurde damals nicht veröffentlicht).¹⁸

Unter diesen Umständen und in dieser Zeit hat Brecht ein neues Stück hervorgebracht, das aus der Vorlage hervorgeht und mit dieser, nicht gegen sie, auf der Bühne funktioniert.¹⁹ Seine bedeutendste Leistung ist die Schaffung eines Helden, der unbelehrbar ist, so wird er sterben, ohne sich bewusst zu sein, dass sein Drama außerhalb der Geschichte stattfindet, in der das Volk zwei Stimmen hat: die Stimme als Sprache und als Wahlstimme. Wie Günther Klotz (1988: 228) zusammenfassend erklärt: «Coriolan scheitert weniger an seinem Stolz als am Unverständnis der historischen Entwicklung und an seiner Unbelehrbarkeit.» Seine Mutter, Volumnia, wird ihm mitteilen, dass er ersetzbar ist, dass man ihn in

¹⁸ Vgl. Brown (1971).

¹⁹ Vgl. Knopf (1980: 310), Hunfeld (1982: 938), Nancy C. Michael (1984: 149).

Rom nicht mehr braucht, dass sich das Volk, zusammen mit einigen Patriziern, auf den Kampf vorbereitet.

Brecht folgt in der ersten Szene (1.1) im großen und ganzen der shakespeareischen Vorlage, führt aber gleichzeitig grundlegende Änderungen ein. Eine dieser Änderungen, die für das ganze Stück von Bedeutung ist, ist Brechts Gebrauch der Sprache. Brecht gilt als Erneuerer der deutschen Sprache im Theater, wie Heiner Müller in einem Gespräch diesbezüglich äußerte:

In Deutschland ist doch immer das Problem: Es gibt Schiller, und es gibt Wirtinnenverse, und dazwischen ist ein Riesenvakuum. Und der Brecht hat es eigentlich zum erstenmal erreicht, durch seinen sehr kunstvollen «Dialekt», diese Kluft zwischen Hochsprache und Umgangssprache völlig aufzuheben im Theater. Und ohne diese Aufhebung kann man mit Shakespeare überhaupt nicht umgehen in deutscher Sprache und im Theater. (Walch 1970: 8)

Bereits in dieser ersten Szene flicht Brecht mehrere Ausdrücke und Aussagen ein, die Shakespeares Stück gegenüber einen Sichtwechsel erlauben, da das Volk sprachlich besser ausgerüstet ist, und auch Interesse daran zeigt, einen besseren Gebrauch von der Sprache zu machen. Als Beispiel sei die Aussage des ersten Bürgers erwähnt, bevor Menenius mit dem Erzählen der Fabel beginnt: «Da ist kaum Zeit für Märlein. Aber ich für mein Teil möchte schon lang gern schön reden lernen, und das kann man von dir, Agrippa. Schieß los!» (1.1, 2400).²⁰

Brechts Absicht war es, die Unterschiede innerhalb der Gruppe der Bürger deutlicher aufzuzeigen. Deshalb stellt er eine neue Figur vor: den Mann mit dem Kind, der bereit ist, Rom zu verlassen, wenn die Lage sich nicht bessert. Er will nur beobachten, was seine Mitbürger erreichen, aber ohne mitzumachen. Er wird von einem anderen Bürger als «feiger Hund» beschimpft. Dieser andere Bürger ist für die Rechte des Volkes sensibilisiert und demzufolge bereit, sie zu erkämpfen.

Dann erscheint Menenius und erzählt ihnen wie in der Vorlage die Fabel vom Bauch; der erste Bürger zeigt sich höhnischer als bei Shakespeare, wenn er den Senator dauernd unterbricht, und den Bauch als «der faule Bauch, des Leibes / Senkgrub und Abtritt» (1.1, 2400) bezeichnet. So wird die Wirkung des «Märleins» ganz deutlich vermindert. Auch hier wird nicht klar, ob die Fabel den gewünschten Erfolg erzielt; das einzige, was sicher ist, ist, dass die Plebs sich über Menenius lustig macht, aber das ganze wird wieder von Marcius' «gutem Wort» gegenüber den Bürgern unterbrochen.

Außerdem hat der Nebentext: «Auftritt unbemerkt, außer von Menenius, Cajus Marcius mit Bewaffneten» (1.1, 2401) in der Bearbeitung Brechts eine besondere Wirkung. Brecht hatte ursprünglich vor,²¹ Marcius früher als bei Shakespeare auftreten zu lassen, um deutlicher zu begründen, warum das Volk

²⁰ In Klammern wird der Akt, die Szene und die Seite angegeben. Alle Zitate stammen aus Brecht (1967a).

²¹ Vgl. Brecht (1967b: 1253-1254).

der Fabel unschlüssig zuhörte. Statt dessen lässt auch er Marcius erst nach dem Erzählen der Fabel auf die Bühne kommen, aber im Unterschied zu Shakespeare kommt der Held vor der Beschimpfung Menenius' und nicht danach. Auf diese Weise wird der abrupte Wechsel im Ton und in der Sprache des Senators viel besser motiviert, da er sich von Marcius und den bewaffneten Männern beschützt fühlt. Schließlich bekommen die Bürger auch Tribunen, aber nur zwei statt fünf. Obgleich sie selbstbewusster auftreten, ist ihre reale Macht vielleicht deshalb von Anfang an geringer.

In der anderen Szene (2.3) baut Brecht auch mehrere Änderungen ein. Die bedeutendste Veränderung ist Brechts Umgang mit den Worten von Shakespeares dritten Bürger über die Verschiedenheit der Gedanken. Statt zu sprechen schreiten die Bürger zur Handlung. Zu diesem Zweck schafft er zwei neue Figuren: einen Flickschuster (dritter Bürger) und einen Gärtner (fünfter Bürger); außerdem erscheint wieder der Mann mit dem Kind. Letzterer ist also in Rom geblieben, was darauf hindeuten könnte, dass sich die Lage nach dem Krieg gebessert hat und er seinem Sohn eine bessere Zukunft bieten kann. Der Mann mit dem Kind zählt zu den Bewunderern Coriolans, obwohl wieder ein «hineingeschuggelter» Satz auch auf das Misstrauen der Bürger der Patrizier gegenüber deutet: «Das ist die schlichte Toga, (...). Sie hat keine Taschen, damit er keine Stimmen kaufen kann, hahaha. Sonst möchte er sie vielleicht kaufen, wie? Hahaha. Aber er bekommt meine Stimme, weil er Rom eine Stadt dazu erobert hat, (...)» (2.3, 2439)

Unter den anderen Bürgern kommt es zu Meinungsverschiedenheiten: der erste Bürger verweist auf Coriolans Unersetzbarkeit, was hier neu ist. Der zweite Bürger erwidert jedoch: «Wie ein Hals mit einem Kropf» (2.3, 2437). Das Volk bedient sich der sprachlichen Bilder Coriolans, der die Bürger als kranke, stinkende Masse zu bezeichnen pflegt, und unterscheidet sich auf sprachliche Ebene nicht von dem Helden.

Wie ich eben erwähnte, führt Brecht zwei neue Personen ein. Der Flickschuster²² kümmert sich nur um sein Geschäft und gibt Coriolan aus diesem Grund seine Stimme: «(...) seine Stimme habt Ihr, weil der Krieg den Schuhpreis hinauftreibt und Ihr eine wahre Personifikation des Krieges seid, Herr» (2.3, 2440). Der fünfte Bürger, der Gärtner, hingegen bedient sich Shakespeares Verse aus *Richard II* IIIvii (in einem «Gegenmärchen» zu Menenius Fabel und auch zu Shakespeares Gärtner),²³ um Coriolan zu vermitteln, dass er (die königliche Rose

²² Er benutzt Shakespeares Worte aus *Julius Cäsar* II.

²³ Shakespeares Gärtner meint genau das Gegenteil, aber in einem anderen Kontext, denn es sind die *Lords*, die Richards Regierung in einen wilden Garten verwandelt haben: «Geh, binde du jene hängenden Apricosen auf, die, wie ungerathene Kinder, ihren Vater durch ihr verschwendrisches Gewicht zu Boden ziehen; unterstütze ein wenig die neigenden Zweige. Geh du, und haue, gleich einem Nachrichtenbringer, die Köpfe der zu hochaufschießenden Stauden-Gewächse ab, die zu übermüthig in unserm gemeinen Wesen aussehen. In unsrer Regierung muß alles eben seyn. Unterdessen daß ihr so beschäf-

von Milet) genauso wie das Gemüse (Volk) beschnitten werden muss, damit der Garten nicht verwildert. Aber Coriolan interessiert nur die Stimme des Bürgers und er versteht die Moral nicht.

Der sechste Bürger stellt Coriolan Shakespeares Rätsel, was dieser aber auch nicht versteht. Zwei Rätsel sind anscheinend genug, und Coriolan «distanziert» sich von der Listigkeit der Bürger, die ihm überlegen sind, und fängt an zu singen: «Das Lied von der Dankbarkeit der Wölfin.» Das Volk zeigt sich verblüfft, da es diese Reaktion auf keinen Fall erwarten konnte, und verspricht ihm die Stimmen. Coriolan muss seines Erachtens eine Komödie spielen, wie sein Vorgänger bei Shakespeare, und da er dies in die Tat umsetzt, auf eine komische Art und Weise zwar, bekommt er auch die Stimmen.

Coriolan hat die Stimmen bekommen, muss sie aber bestätigen. Brecht hat an dieser Stelle die ganze Manipulation der Tribunen dem Volk gegenüber gestrichen. Er führt eine neue Sitte ein, womit er gleichzeitig dem Zeigen der Wunden keine Bedeutung mehr gibt: «vor allem Volk / den Kandidaten nach Programm und all- / Gemeiner Haltung zu befragen» (2.3, 2443). So fragen die Tribunen Coriolan, was er mit dem gerade eben angelieferten Korn aus Antium machen würde. Brecht hat die Auseinandersetzung um die Kornpreise auf diese Szene verschoben, um einen deutlicheren Effekt hervorzurufen, und somit Coriolans Wut besser zu motivieren. Grund für Coriolans Verbannung sind nicht die Manipulationen von Sicinius und Brutus, sondern die von ihm verinnerlichte Auffassung der gesellschaftlichen Struktur, in der das Volk weniger als nichts zählt.

Bei Brecht bedeutet der Tod des Helden auf keinen Fall das Ende des Stücks, denn der Autor lässt in der letzten Szene seiner Bearbeitung über den Bau einer Wasserleitung als Zeichen für die friedlichen Zeiten im Senat diskutieren, und die Nachricht von Coriolans Tod wird nur nebenbei erwähnt. Der Held hat an Protagonismus verloren; im Zentrum steht der (Wieder-)Aufbau eines Volkes. Günter Grass flicht noch mehr Motive in das literarische Gewebe ein und bietet eine aktuellere Version des Coriolanus-Stoffes mit seinem Stück und (bis dato) das Ende dessen Rezeption in Deutschland.²⁴

4. GRASS' DIE PLEBEJER PROBEN DEN AUFSTAND

Günter Grass teilte am 24. April 1964 den Anwesenden in der *Akademie der Künste* in Berlin seinen Plan mit, ein Stück mit dem Titel *Die Plebejer proben den Aufstand* zu schreiben, und betonte dabei, dass «dieses Stück geschrieben werden will» (Grass 1968b: 124). In dieser Rede —«Vor- und Nachgeschichte

tigt seydt, will ich gehen, und das unnütze Unkraut ausjäten, das den gesunden Pflanzen die Nahrung entzieht.»

(In Christoph Martin Wielands Übersetzung:

online unter URL: [http://gutenberg.spiegel.de/shakespr/richard2/Druckversion_rich237.htm]).

²⁴ Vgl. Hunfeld (1982: 949) und Verweyen (1984: 247).

der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir»— äußert er sich ganz klar gegen Brechts Bearbeitung: «Aber stehlen ist nicht leicht, und ‘bearbeiten’ fällt noch schwerer; dennoch hat Brecht an Marlowe und an Lenz eine leichte Hand bewiesen, als ihm aber ‘Die Tragödie des Coriolanus’ zum Lehrstück ‘Coriolan’ geraten sollte, stand der Schutzgott aller Diebe geistigen Eigentums fern» (Grass 1968b: 102).

Nicht nur Brecht wird kritisiert, sondern auch Shakespeares Coriolanus wird missdeutet. Für Grass ist die Figur alles andere als vieldeutig, und er meint vielmehr, dass gerade deren Eindimensionalität das Hindernis für Brechts *Coriolan* war:

Nicht etwa die allzu beliebige Vieldeutigkeit des Helden hat diesem Stück von Anfang an im Weg gestanden; vielmehr ist es seine brutale Eindeutigkeit, die ihn zwischen Plebejer und Patrizier stellt und ihm, weder vor proletarischem noch vor konservativem Publikum, den Schimmer von Beifall und Sympathie gewinnen läßt. (Grass 1968b: 124)

Aber nicht Shakespeare lässt einen eindimensional charakterisierten Helden auf der Bühne erscheinen, sondern Brecht, der, wie eben aufgezeigt wurde, dem Volk zum Ungunsten des Helden mehr Gewicht gibt. Dennoch kehrt Grass in seinem Stück zu Shakespeare zurück und stellt uns einen mehrdeutigen Helden vor, diesmal nicht in der Form eines Kriegers sondern in Gestalt eines Intellektuellen.

Grass hat in Bezug auf die DDR die Blindheit der Intellektuellen hervorheben wollen, die nicht erkannt haben, dass Politiker wie Ulbricht, die sogenannten Vertreter des Volkes, ihre Macht durch den niedergeschlagenen Arbeiteraufstand gefestigt haben.²⁵ Brecht und andere sind auch nach dem 17. Juni der Partei treu geblieben und haben darauf beharrt, dass der Aufstand vom Westen initiiert worden war. Dennoch gibt es auch einige Äußerungen und Schriften von Brecht, aus denen nachzuvollziehen ist, dass er doch Zweifel an den getroffenen Maßnahmen der Regierung hegte: einerseits hat er der Partei mitgeteilt, dass man mit den Arbeitern hätte dialogisieren sollen; andererseits seien kurz vier Verse aus seinem Gedicht «Die Lösung» erwähnt:

Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Löste das Volk auf und
Wählte ein anderes?

Grass war zu dieser Zeit auch in Berlin und hat zugehört, wie Panzer und Menschen gegeneinander gestellt waren.²⁶ Er hat wie seine Vorläufer die konkreten Zeichen seiner Zeit in das Stück miteinbezogen, und nicht nur die der

²⁵ Über andere AutorInnen, die den Arbeiteraufstand literarisch bearbeitet haben vgl. Rolf Schneider (2003).

²⁶ Vgl. Grass (1990: 24-28).

DDR sondern auch die der BRD. Als engagierter SPD-Intellektueller war er sehr enttäuscht; da die CDU über Jahrzehnte hinweg an der Regierung blieb, wurde die Unfähigkeit der linken Intellektuellen in der BRD zur Schau gestellt. In diesem Sinn spiegelt die Chef-Figur nicht nur die Person Brechts —obwohl man ihn am besten erkennen kann— sondern jeden Intellektuellen der in entscheidenden Momenten nicht fähig ist zu handeln und seine angeblichen Ideale zu verteidigen. Demzufolge hätte Grass Brecht als exemplarisches und evtl. bekanntestes Beispiel benutzt, um die «Tragödie des deutschen linken Intellektuellen» —auf beiden Seiten der Mauer— zu beleuchten.

Grass liefert ein Theaterstück, das sich unter vielen anderen von beiden Vorlagen nährt,²⁷ und nicht nur das, denn er paart Fiktion und fiktionalisierte Wirklichkeit: er zeigt auf der Bühne seine Vorstellung von Brechts Praxis im Umgang mit *Coriolanus* und mit dem Aufstand des 17. Juni 1953, der eigentlich auf der Straße hinter den Kulissen stattfindet. Gerade weil Grass die Wirklichkeit des Aufstands fiktionalisiert, handelt es sich nicht um ein *Dokumentardrama*,²⁸ sondern um ein *rehearsal-play*: «a play about the problems of presenting a play and, as such, demands the use of at least two levels of staging» (Rudolph 1975: 502).

Die Szenen 2.3 und 3.3²⁹ führen diese zwei Ebenen vor, da sowohl die Schauspieler präsent sind, die die erste Szene des *Coriolanus* proben, als auch die Arbeiter, die vom Chef gedrängt, mit ihrer «wahren» und auf den Straßen erlebten Geschichte bei der Probe mitwirken. In diesen zwei Szenen kommen die beiden zentralen dramatischen Momente vor: die Stimmenwerbung und das Erzählen der Fabel vom Bauch.

Unmittelbar vor 2.3 haben sich Schauspieler und Arbeiter auf einen Streit eingelassen. Die Arbeiter sind in das Theater gekommen, weil sie einen Brief vom Chef möchten, in dem er seine Solidarität mit ihnen auf Papier bringen soll. Der Chef aber hält sie auf und benutzt sie für theatralische Zwecke. Er bittet sie sich zu setzen, und ihm «Wort für Wort Bericht» über den Aufstand zu erstatten. Verweyen (1984: 262) hält diese Einladung sich zu setzen für «eine maliziöse Geste» des Chefs und bringt sie mit anderen Werken Brechts in Verbindung:

²⁷ Verweyen (1984) weist auf die vielen intertextuellen Beziehungen, die in Grass' Stück präsent sind: Goethes *Westöstlicher Divan*; das altkirchliche Pfingstlied «Veni creator spiritus»; Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab*; ein Artikel Kubas in *Neues Deutschland* vom 20. Juni 1953; *Hamlet IIIiii*; Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*; *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*; *Trommeln in der Nacht*; *Mutter Courage und ihre Kinder*; *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*; die *Buckower Elegien*: «Beim Lesen des Horaz», «Tannen», «Lösung», «Der Rauch», «Rudern», «Gespräche» und vor allem «Böser Morgen»; Marianne Kestings Brechts Biographie (1959): *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; und zuletzt «Studium des ersten Auftritts in Shakespeares Coriolan». Vgl. auch Lore Metzger (1973) und Noel L. Thomas (1977).

²⁸ Vgl. L. Á. Acosta (1982: 120). Vgl. auch Grass' Antwort diesbezüglich in Browns Interview (1973: 5), in der er sich von diesem Begriff distanziert.

²⁹ Grass eröffnet sein Stück mit der Probe der ersten Szene von Shakespeares *Coriolanus*, allerdings bevor die Arbeiter erscheinen.

Denn mit dieser Geste sind die zu Plebejern umfunktionierten 'Proleten' genau wie der Heimkehrer Kragler in *Trommeln in der Nacht* 'schon halb eingeseift' und des revolutionären Pathos beraubt, denn: 'Im Sitzen gibt es kein Pathos'. Zugleich ist ihnen mit der Anspielung auf *Mutter Courage* schon das gewisse Ende vorhergesagt: Im vierten Bild erklärt nämlich Courage dem jungen Soldaten: 'Und im Sitzen gibts kein Aufruhr', und singt ihm anschließend das 'Lied von der Großen Kapitulation'.

Die Arbeiter machen ganz brav mit, —denn sie wollen ja den Brief vom Chef—, und erzählen ihm, wie der Aufstand verlaufen ist, sie geben sogar Auskunft über ihre Arbeitsstelle und ihre Vergangenheit, meist Hinweise auf den 2. Weltkrieg, und teilen mit, dass beim Aufstand auf keinen Fall Blut fließen sollte. Der Chef greift plötzlich ein, und will die enthaltene Information ästhetisch produktiv machen: «Rufus, Varro, Coctor, Flavus, Brennus.³⁰ – Unsere Szene nach dem Volskerkrieg!» (40).³¹ So wird auf platte Weise Realität fiktionalisiert und dramatisch (miss-)braucht.

Die Schauspieler proben die Szene des Stücks, in der die Bürger Coriolan ihre Stimmen gegeben haben. Es entsteht ein völlig neues dramatisches Moment, da die Plebejer (also die Schauspieler, die die Plebejer spielen) bereit sind, einen Aufstand auf die Beine zu stellen, aber ohne Blutvergießen, denn sie haben alle an vielen Kriegen gegen andere Völker teilgenommen; so werden die Aussagen der Arbeiter dramatisch umgesetzt. Der Chef unterbricht die Probe und meint, in einem deutlichen Hinweis auf Brechts Methode des epischen Theaters: «Man sollte Tafeln beschriften, die diese gefährlichen Weisheiten leserlich verkünden» (41).

Die Arbeiter setzen ihre Erzählung fort und erwähnen, dass sie einen neuen Sprechchor bilden wollten, so der Zimmermann: «Die Befreiung der Arbeiter kann nur das Werk der Arbeiter sein, ungefähr.» Der Mechaniker erwidert dann: «Aber wir konnten uns nicht einigen, ob das von Marx, Lenin oder womöglich von Stalin ist»; und der Straßenarbeiter: «Außerdem war kein Mikrofon da» (43). Diese neuen «Plebejer» können von der Sprache Gebrauch machen, sie sind aber noch nicht selbstsicher genug sind, um sich Gehör zu verschaffen, und deshalb brauchen sie den Chef / Helden. Dieser aber, trotz der scheinbaren Nähe zu den Arbeitern, bewegt sich in seiner ästhetischen Welt und bleibt diesen und deren Wirklichkeit fern.

Volumnia, die sowohl Züge der shakespearischen Volumnia als auch von Helene Weigel³² hat, sagt dem Chef die Wahrheit ins Gesicht:

Aus Arbeitern hast du Komparsen
gebacken, wie man Plätzchen backt.
Dein Werk, mein Freund.

³⁰ Diese Namen stammen aus der Berliner Ensemble-Aufführung des *Coriolan* von 1964. Vgl. «Bühnenfassung des Berliner Ensembles» (1966).

³¹ In Klammern wird die Seite angegeben. Alle Zitate stammen aus Grass (1968a) *Die Plebejer proben den Aufstand*.

³² Helene Weigel hätte so etwas nie geäußert, da sie der Partei treu war.

(...)

von diesem Tag an, der den Sozialismus will,
wie wir ihn wollen, du, ich, er,
wird jeder Maurer, Dreher und Monteur,
wenn du nicht handelst, dich Verräter nennen. (45)

Und der Chef handelt, aber auf seine Art und Weise. Er geht den Weg, den seine Vorläufer Coriolanus und Coriolan gegangen sind und liefert den Anwesenden eine Komödie. Der Chef «distanziert» sich —wie Brechts Coriolan mit dem «Lied der Wölfin»— und stellt in theatralischer Form seinen Widerspruch als Intellektueller zur Schau: «Soll ich, wie jener auf dem Forum, betteln: / (...) / Soll ich die Braut abgeben mit verstellter Stimme, / und andererseits den Werber spielen» (45).

In seiner Rede wendet er sich an seine Leute und an die Arbeiter:

Ach lieber Mann! Und du, Genosse, Freund!
Du kühner Maurer, stolzer Straßenbahner du!
Plebejer ihr, und ihr, Proleten!
Wenn ihr sogleich nach Hause stiefelt,
so haltet mich, ich bitte euch,
in zartem Angedenken, seht, ich hab's verdient! (46)

Seine klassische Rhethorik wirkt befremdend. Der Maurer, verblüfft, erwidert: «Mensch, der ist komisch» (46). Die künstliche Aufführung des Chefs verursacht Lachen bei den Arbeitern und hat dieselbe Wirkung wie Brechts Einfügung des Lieds bei *Coriolan*, wie die Plebejer bei Brecht wissen die Arbeiter bei Grass jetzt gar nicht, was sie von dem ganzen halten sollen, und geben dem Chef dementsprechend ihre Stimmen bzw. ihren Beifall.

In der Szene 3.3 kommt es aber zur Gewalt, als zwei neue Arbeiter erscheinen: Wiebe und Damaschke sind von der Streikleitung geschickt worden, weil es anscheinend «nicht klappen (soll) mit der Solidarität» (67). Beim Anblick des Chefs bedient sich Wiebe der Ironie, da mehrmals von Mangel an Solidarität die Rede war: «Das also ist der Chef des Hauses, / der vielgerühmte Freund der Unterdrückten» (67). Sie bringen die neuesten Nachrichten, aber der Chef reagiert nur auf ihre Namen: «Damaschke, Wiebe? – Hübsche Namen, / wie Rosenkranz und Guldenstern. (...)» (68). Nicht mehr unbeholfen, sondern wortgewand treten bei Grass diese Arbeiter auf.

Die Arbeiter, angeführt vom gewalttätigen Wiebe, sind bereit, den Chef und den Dramaturgen Erwin aufzuhängen, weil sie begriffen haben, dass sie nicht unterstützt werden. Der Chef lässt einen zu seiner Figur passenden Kommentar los: «Diese Art Dramatik habe ich immer gehaßt» (70). Er wird mit der «Wirklichkeit» der Gewalt konfrontiert, aber überraschenderweise bringt die literarische Tradition in Form von Menenius' Fabel die Rettung.

Der Chef und Erwin stehen mit der Schlinge um den Hals, starker Schluckauf hindert den Chef zu sprechen. Erwin übernimmt Menenius' Rolle und

erzählt das «schöne Märlein» vom Bauch. Er bedient sich einer moderneren Sprache und passt es an die Situation an, natürlich mit den jetzt schon üblichen Unterbrechungen von Seiten der Arbeiter:

Erwin: Es war einmal, da faßten alle Glieder
nach allzu kurzem Rat den Schluß,
den dicken Bauch mit Knüppeln zu berennen,
weil er, so sagten sie, nur faul und träge
die Brocken schlinge, während sie
sich rühren müßten, um die Norm, wie ihr,
die viel zu hohe Norm zu schaffen.
Da sprach der Bauch...
(...)

Straßenarbeiter: Was spricht der Arsch mit Bauches Stimme? (72)

Erwin argumentiert, dass alle eine Einheit (den Staat) bilden. Sollten sie den Chef und Erwin aufhängen, so hängen sie sich selber auf. Die Fabel zeigt hier ihre Wirkung und beide werden losgelassen, wie Erwin einsieht: «Hier hat ein Unsinn Tradition / und hält sich frisch, wie Formalin die Leichen. / Drum darf der Fortschritt ihn nicht streichen» (74). Die meisten Arbeiter zeigen sich zufrieden mit dem Ausgang der Situation, aber Wiebe sieht die Lage anders: «Hosenscheißer hat er aus euch gemacht!» (74).

Für Joachim Kaiser (1978: 126-127) handelt es sich um «Kasperle-Theater», und er ist der Meinung, dass es Grass' Absicht war, die Chef-Figur aufzuwerten, aber dass der Autor damit die Erniedrigung der Arbeiter zu «bösen Kindern» erreicht. Meines Erachtens erreicht Grass gerade das Gegenteil, weil er auf explizite Weise zeigt, dass der Chef in entscheidenden Momenten nicht fähig ist zu handeln, und mit ihm der (deutsche) Intellektuelle. Wie Grass (1997: 80) äußert: «Die Literatur folgt den Gesetzen der Ästhetik; die Politik folgt den Gesetzen der Macht; trotzdem verkünden Literaten und Politiker gerne, daß sie nur oder zuallererst den Gesetzen der Moral folgen. Dabei wissen wir: Die Moral der Schriftsteller ist ästhetisch; die Moral der Politiker liegt in der Ausübung der Macht.»

Die Haltung des Chefs gegenüber den Arbeitern muss zweideutig bleiben, da er (als Intellektueller) dem realen Lauf der Geschichte nicht folgen kann, so wie einst Coriolanus / Coriolan. In Grass' Bearbeitung stirbt der Held nicht, er zieht sich zurück, verlässt seinen Theater-Elfenbeinturm und wird sich der Poesie widmen. Er ist gescheitert, weil er die Politik von der Kunst nicht trennen kann und alles ästhetisch bearbeiten will. Er muss einsehen: «Erst ihre Niederlage (d.i. die der Arbeiter) überzeugte mich... (...) daß wir, zum Beispiel, den Shakespeare nicht ändern können, solange wir uns nicht ändern» (94).

5. SCHLUSS

Wie am Anfang dargelegt wurde, können die drei Stücke als Kontinuum gelesen werden: jeder Autor hat bestimmte dramatische Momente, in denen das Volk vorkommt, weiter geführt und an Komplexität gewinnen lassen, indem er die eigene historische Situation miteinbezogen hat.

In Shakespeares *Coriolanus* trägt der Held das ganze Gewicht seines tragischen Schicksals; das Volk braucht ihn, besser gesagt, braucht sein Schwert, um gegen die Volsker siegen zu können. Dennoch gibt es einige Hinweise, die auf das erste «Stottern» des Volkes deuten, und diese wenigen Aussagen sind von Bedeutung. Shakespeare hat die Unruhen seiner Zeit miteinbezogen, aber aufgrund der herrschenden Zensur hat er dem Volk nicht so viel Gewicht geben können.

Brecht hingegen, an seine Rolle als Erzieher des Volkes fest glaubend, überträgt dem Volk und seinen Tribunen die Verantwortung für ihr Schicksal. Sie haben angefangen zu reden, obwohl bei einigen das Bewusstsein ausgeprägter ist als bei anderen. Auf jeden Fall sind sie bereit, die Stadt gemeinsam zu verteidigen, weil die neue Zeit keine Helden, die nutzlose Kriege führen, mehr braucht. Der letzte Eindruck ist, dass Brechts Volk sprechen und handeln kann. Der doppelte Druck, unter dem es bei Shakespeare leiden musste, hat sich gelöst: nicht nur die Tribunen stehen auf ihrer Seite und verteidigen sie im Namen eines höheren Interesses, sondern auch einige Patrizier schließen sich an. Brechts Bearbeitung führt Shakespeares Vorlage ein Stück weiter. Der Autor lässt die historisch-politischen Gegebenheiten seiner Zeit einfließen und stellt uns einen idealisierten friedlichen Staat vor.

Schließlich zeigt uns Grass ein Volk, das einen Helden braucht, aber nicht dessen physische Kraft bzw. dessen Schwert, sondern seine Worte, seine Sprache. Wer die Sprache beherrscht, hat die Kontrolle und die Autorität, und diese Tatsache hat sich mit der Zeit und in den drei Stücken nicht geändert. Der ideale Staat, den sich Brecht wünschte, hat auch Schattenseiten, die von Grass hervorgehoben werden. Der 17. Juni 1953 steht in diesem Text für die krasseste Auseinandersetzung zwischen Volk (Arbeiter) und Held (Intellektuelle). Bei Grass wird nicht nur das Scheitern eines Aufstands vorgeführt, sondern auch das Scheitern eines Helden, der die Sprache beherrscht aber nicht handeln kann, und darin liegt gerade die Tragödie des (deutschen) Intellektuellen: die Ideen und Ideale bleiben oft im Regal liegen. Nach so viel Scheitern scheint aber die Geschichte einen Erfolg des Volkes zu verbuchen: «Was als Arbeiteraufstand am 16. und 17. Juni 1953 scheiternd begann, führte im Oktober und November 1989 zum Erfolg. Undemokratische Herrschaft wurde gebrochen. Das Volk gab sich als Volk zu erkennen» (Grass 1993: 38).

LITERATURVERZEICHNIS

ACOSTA, L.A., *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca 1986.

- BAUM, U., *Bertolt Brechts Verhältnis zu Shakespeare*. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR 1981.
- BENJAMIN, W., «Über den Begriff der Geschichte», en: *Illuminationen (Ausgewählte Texte 1)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, 251-261.
- BRECHT, B., *Coriolan*, en: *Gesammelte Werke 6* (Stücke 6). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967a, 2395-2497.
- BRECHT, B., «Zu *Coriolan* von Shakespeare», en: *Gesammelte Werke 17* (Schriften zum Theater 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967b, 1252-1254.
- BRECHT, B., «Vorschläge für den Frieden 1948-1956», en: *Gesammelte Werke 20* (Schriften zur Politik und Gesellschaft). Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967c, 307-349.
- BROWN, T.K., «Brecht and the 17th of June, 1953», *Monatshefte* 63 (1971), 48-55.
- BROWN, T.K., «Die Plebejer and Brecht: an Interview with Günter Grass», *Monatshefte* 65 (1973), 5-13.
- «Bühnenfassung des Berliner Ensembles», *Theater der Zeit* 14(1966), 38-60.
- EMMERICH, W., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Kiepenheuer 1996.
- GRASS, G., «Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir», *Akzente* 1 (1964), 194-221.
- Grass, G., *Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel*. Frankfurt a.M./Hamburg: Fischer 1968a, 7-100.
- Grass, G., «Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir», en: Grass, G., *Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel*. Frankfurt a.M./Hamburg: Fischer 1968b, 101-124.
- GRASS, G., *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.
- GRASS, G., *Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut*. München: dtv 1993.
- GRASS, G., «Literatur und Politik», en: Hermes, Daniela (Hg.), *Günter Grass. Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. München: dtv 1997, 77-81.
- HEINEMANN, M., «How Brecht Read Shakespeare», en: Dollimore, J. & A. Sinfield (Hg.) *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: MUP 1985, 202-230.
- HORTMANN, W., *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. Cambridge: CUP 1998.
- <http://gutenberg.spiegel.de/shakespr/coriolan/>
- HULTBERG, H., «Bert Brecht und Shakespeare», *Orbis Litterarum* XIV (1959), 89-104.
- HUNFELD, H., «Shakespeare-Brecht-Grass: Die kontrastive Analyse am Beispiel des Coriolanus», en: Ahrens, Rüdiger (Hg.) *William Shakespeare. Didaktisches Handbuch*. München: Fink 1982, 933-952.
- KAISER, J., «Die Theaterstücke des Günter Grass», *Text + Kritik* 1/1^a (1978), 118-132.
- KAMENISH, P.K., «Brecht's *Coriolan*: The Tragedy of Rome», *Communications from the International Brecht Society* 20.1-2 (1991), 53-69.
- KLEINSTÜCK, J., «Bertolt Brechts Bearbeitung von Shakespeares 'Coriolanus'», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Gorres-Gesellschaft* 9 (1968), 319-332.
- KLOTZ, G., «Shakespeare-Adaptationen in der DDR», *Shakespeare Jahrbuch* 124 (1988), 223-224.
- KNOPF, J., *Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1980.
- KOTT, J., *Shakespeare Our Contemporary*. London: Routledge 1988.
- KUSSMAUL, P., *Bertolt Brecht und das englische Drama der Renaissance*. Bern/Frankfurt a.M.: Herbert Lang 1974.

- LÖB, L. & LERNER, L., «Views of Roman History: *Coriolanus* and *Coriolan*», *Comparative Literature* 29.1 (1977), 35-53.
- METZGER, L., «Günter Grass's Rehearsal Play», *Contemporary Literature* 14.2 (1973), 197-212.
- MICHAEL, N.C., «The Affinities of Adaptation: The Artistic Relationship between Brecht's *Coriolan* and Shakespeare's *Coriolanus*», *The Brecht Yearbook* 13 (1984), 145-154.
- REYNOLDS, B., «What Is the City but the People? Transversal Performance and Radical Politics in Shakespeare's *Coriolanus* and Brecht's *Coriolan*», en: Reynolds, B. *Performing Transversally: Remaining Shakespeare and the Critical Future*. New York: Palgrave Macmillan 2003, 85-110.
- RISCHBIETER, H., «'Wir können den Brecht ändern, wenn wir ihn ändern können'. *Coriolan* beim Berliner Ensemble», *Theater heute* 11 (1964), 28-35.
- RUDOLPH, V.C., «Going to Grass; or *Coriolanus* Revisited», *Educational Theatre Journal* 27 (1975), 498-503.
- SCOFIELD, M., «Drama, Politics, and the Hero: *Coriolanus*, Brecht, and Grass», *Comparative Drama* 24.4 (1990/91), 322-341.
- SCHNEIDER, R., «Plebejer. Aufstand. Tod. Hermlin, Seghers, Brecht, Mann, Grass: Wie Schriftsteller den 17. Juni sahen», www.welt.de/data/2003/06/14/117329.html?prx=1 (2003).
- SHRANK, C., «Civility and the City in *Coriolanus*», *Shakespeare Quarterly* 54.4 (2003), 406-423.
- SYMINGTON, R.T.K., *Brecht und Shakespeare*. Bonn: Bouvier 1970.
- TATLOW, A., *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Durham/London: Duke University Press 2001.
- TENSCHERT, J. & WEKWERTH, M., «Aus Notaten zur Fassung des Berliner Ensembles», *Theater der Zeit* 8 (1964), 13.
- THOMAS, N.L., «Shakespeare's *Coriolanus* and Grass's *Die Plebejer proben den Aufstand* A Comparison», *New German Studies* 5 (1977), 169-184.
- VERWEYEN, T., «'Die Tragödie des *Coriolanus*' bei Brecht und Grass oder über die Verarbeitung literarischer Modelle», *Poetica* 16.3-4 (1984), 246-275.
- WALCH, E., «Shakespeare in heutiger Übersetzung», *Theater der Zeit* 7 (1970), 7-11.
- ZIMMERMANN, H.D., *Literaturbetrieb Ost West. Die Spaltung der deutschen Literatur von 1948 bis 1998*. Stuttgart, etc.: Kohlhammer 2000.