





# Inhalt

<b>1 Einleitung</b>	<b>5</b>
<u>1.1 Hinführung zum Thema</u>	5
<u>1.2 Der Typus des Gangsters</u>	6
<u>1.3 Die Textauswahl</u>	7
<u>1.4 Methodisches Vorgehen</u>	8
<b>2 Walter Hasenclever, <i>Ein besserer Herr</i> (1926)</b>	<b>10</b>
<u>2.1 Hinführung</u>	10
2.1.1 <i>Forschungslage</i>	10
2.1.2 <i>Biographische Blitzlichter</i>	11
2.1.3 <i>Uraufführung und Kriminalisierung des Autors</i>	12
<u>2.2 Räume</u>	14
2.2.1 <i>Tempo</i>	15
2.2.2 <i>Liebe</i>	16
2.2.3 <i>Komödie als intertextuelles Potpourri</i>	18
2.2.4 <i>Eigentliche Aktionsräume</i>	20
2.2.4.1 <i>Das „Hauptquartier“ des Gangsters</i>	20
2.2.4.2 <i>Tatort Kleinbürgerwohnung</i>	22
<u>2.3 Die Opfer</u>	23
2.3.1 <i>Die Witwe Schnütchen und mehrere „Frauen im reifen Alter“</i>	23
2.3.2 <i>Lia</i>	25
<u>2.4 Der Täter</u>	27
2.4.1 <i>Täterprofil Maskerade</i>	27
2.4.2 <i>Protagonist und Antagonist</i>	30
2.4.3 <i>„Großer Coup“ und Resozialisierung</i>	33
<b>3 Bertolt Brecht, <i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)</b>	<b>37</b>
<u>3.1 Hinführung</u>	37
3.1.1 <i>Forschungslage</i>	37
3.1.2 <i>Biographische Blitzlichter</i>	38
3.1.3 <i>Der Autor als „Gangster“</i>	39
3.1.4 <i>Die Dreigroschenoper und ihre „Premierenfassung“</i>	41
<u>3.2 Räume</u>	42
3.2.1 <i>Episches Theater mit „Misuk“</i>	42
3.2.2 <i>Die Allgegenwärtigkeit der Gangster</i>	44
3.2.3 <i>Eigentliche Aktionsräume</i>	45
3.2.3.1 <i>Ein Pferdestall in Soho</i>	46
3.2.3.2 <i>Das Hurenhaus in Turnbridge</i>	49
3.2.3.3 <i>Das Gefängnis von Old Bailey</i>	50
<u>3.3 Die Opfer</u>	51
3.3.1 <i>Tigerbrown</i>	51
3.3.2 <i>Bürgerliche Mädchen</i>	53
3.3.3 <i>Die Spelunken-Jenny</i>	56
<u>3.4 Der Täter</u>	58
3.4.1 <i>Täterprofil Bürger</i>	58
3.4.2 <i>Protagonist und Antagonist</i>	60
3.4.3 <i>„Großer Coup“ und Resozialisierung</i>	62

<b>4 Carl Zuckmayer, <i>Der Hauptmann von Köpenick</i> (1931)</b>	64
<u>4.1 Hinführung</u>	64
4.1.1 <i>Forschungslage</i>	64
4.1.2 <i>Biographische Blitzlichter</i>	65
4.1.3 <i>Historischer Hintergrund</i>	66
4.1.4 <i>Uraufführung und Kriminalisierung des Autors</i>	68
<u>4.2 Räume</u>	69
4.2.1 <i>Märchen</i>	69
4.2.2 <i>Eigentliche Aktionsräume</i>	72
4.2.2.1 <i>Geschlossene Gesellschaft</i>	73
4.2.2.2 <i>Zwischenstoppps und Nachtasyle</i>	74
<u>4.3 Die Opfer</u>	78
4.3.1 <i>Schwager Hoprecht</i>	78
4.3.2 <i>Bürgermeister Obermüller</i>	80
<u>4.4 Der Täter</u>	82
4.4.1 <i>Täterprofil Mensch</i>	82
4.4.2 <i>Protagonist trifft Protagonisten</i>	84
4.4.3 <i>„Großer Coup“ und Resozialisierung</i>	86
<b>5 Schlussbetrachtung</b>	89
<b>6 Literaturverzeichnis</b>	91
<u>6.1 Primärliteratur</u>	91
<u>6.2 Zeitungsberichte und Rezensionen</u>	91
<u>6.3 Sekundärliteratur</u>	92
<u>6.4 Internetquellen</u>	96
<b>Abstract</b>	97
<b>Lebenslauf</b>	99

# 1 Einleitung

## 1.1 Hinführung zum Thema

1989 veröffentlicht der syrisch-deutsche Schriftsteller Rafik Schami unter dem Titel *Das Schaf im Wolfspelz* eine Sammlung von Märchen und Fabeln. Die Titelgeschichte<sup>1</sup> dieser Sammlung handelt von einem Schaf, das besonders gerne andere Tiere imitiert und ihnen Streiche spielt, wofür es die übrigen Schafe seiner Herde ausgrenzen. Um aus seiner Rolle als Außenseiter ausbrechen zu können, hüllt sich das schauspielerisch begabte Schaf in das Fell eines erlegten Leitwolfes und mischt sich unter das Wolfsrudel, um fortan in einer stärkeren Gruppe, der es eigentlich nicht angehört, Anerkennung zu finden und immer genügend zu fressen zu haben. Als es auf seine alte Herde trifft, versetzt das Schaf diese in Angst und Schrecken:

Das Schaf im Wolfspelz hielt inne, knurrte wie ein Wolf, was ihm auch prächtig gelang, und schoß dann aus dem hohen Gras. Die Schafe erschrakten fürchterlich. Blitzschnell fuhren sie hoch und stoben davon.

Im Lauf der Handlung arbeitet sich das verkleidete Schaf zu einem führenden Mitglied des Rudels empor und leitet sogar Angriffe gegen seine ehemaligen Brüder und Schwestern.

Ähnlich wie der tierische Protagonist dieses Märchens verhalten sich auch einige Hauptfiguren in deutschen Dramen, die im ersten Drittel jenes Jahrhunderts entstanden sind, in dem Rafik Schami sein „Schaf im Wolfspelz“ erfunden hat. In den Jahren der Weimarer Republik, in denen Deutschland von 1918 bis 1933 eine parlamentarische Demokratie ist, leidet das Land nach dem Ersten Weltkrieg unter einer Hyperinflation, die ab 1924 stabilisiert werden kann. 1929 wird das Land von der Weltwirtschaftskrise getroffen.<sup>2</sup> Parallel dazu entwickelt sich in dieser unsichereren ökonomischen Zeit Berlin zu einem führenden Zentrum der europäischen Kultur, in dem vor allem das Theater floriert und zahlreiche Dramatikerinnen und Dramatiker hervorbringt, die heute als Klassiker gelten. Diese behandeln in ihren Stücken Zeitgeschichte, setzen sich mit den aktuellen politischen und ökonomischen Bedingungen auseinander und versuchen Antworten auf Fragen zu liefern, die die Bürgerinnen und Bürger in wirtschaftlich schlechten Zeiten nicht mehr beantworten können.<sup>3</sup> Da aber selbst das Theater diese

---

<sup>1</sup> SCHAMI, Rafik: *Das Schaf im Wolfspelz*. In: Ders.: *Das Schaf im Wolfspelz. Märchen & Fabeln*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, S. 33-47.

<sup>2</sup> Vgl. etwa GAY, Peter: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit 1918-1933*. Frankfurt am Main: Fischer, 1987; LEHNERT, Detlef: *Die Weimarer Republik*. Stuttgart: Reclam, 2001; WIRSCHING, Andreas: *Die Weimarer Republik. Politik und Gesellschaft*. München: Oldenburg, 2000.

<sup>3</sup> Vgl. LAQUEUR, Walter: *Weimar. Die Kultur der Republik*. Berlin: Ullstein, 1976, S. 43.

„unheimlichen Kapitalbewegungen“<sup>4</sup> nicht mehr rational erklären kann, entwerfen die Dramatikerinnen und Dramatiker auf unterschiedliche Art und Weise soziale Utopien, die dem Publikum dabei helfen, den wirtschaftlich tristen Alltag zumindest für die Dauer einer Theatervorstellung vergessen zu können. Dabei fällt auf, dass eine dramaturgische Möglichkeit, mit der die Bühne die aktuellen ungerechten Vermögensverteilungen hinterfragt und erlebbar macht, die Form des Gangsterdramas ist, in dem ein sympathischer Gauner gesellschaftliches Ansehen erlangt. Er agiert dabei meistens wie das Schaf in Rafik Schamis Tiermärchen. Als einfaches Mitglied seiner „Herde“ ist er ein erfolgloser Außenseiter, der sich nach Anerkennung und Wohlstand sehnt. Er bemerkt, dass er über besondere Fähigkeiten verfügt, einen Hang zur Verkleidung und Täuschung hat, und wird Mitglied jener gesellschaftlichen Gruppierung, die trotz der schlechten Wirtschaftslage Vermögen besitzt. Da die Kunst die realen Vorgänge in Politik und Wirtschaft nicht zu durchschauen vermag, bedient sie sich des Gangstermilieus, dem sich einzelne „schwarze Schafe“ der bürgerlichen Gesellschaft anschließen, um als „Schafe im Wolfspelz“ bürgerliche Karrieren machen zu können.

## 1.2 Der Typus des Gangsters

Bevor jedoch jene Theatertexte vorgestellt werden, deren verbrecherische Protagonisten im Rahmen der vorliegenden Arbeit einer vergleichenden Analyse unterzogen werden, soll festgehalten werden, was einen Gangster eigentlich auszeichnet. In der Forschung wird diesem Typus mit dem Aufkommen des US-amerikanischen Gangsterfilms Beachtung geschenkt.<sup>5</sup> Georg Seeblen gibt in seiner Untersuchung zu „Geschichte und Mythologie des Gangsterfilms“ nicht nur einen Überblick über die literarischen Vorboden, wie etwa den Volkshelden Robin Hood, den Roman *Rinaldo Rinaldini* von Friedrich Christian Vulpius oder Friedrich Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, sondern hält auch die Merkmale eines Gangsters fest. Für Seeblen ist ein Gangster ein Verbrecher, für den es entscheidend ist, dass seine Tätigkeit – in Anlehnung an seine bürgerlichen Sehnsüchte – eine Profession ist, die eine gewisse Organisation verlangt und die erlernbar ist. Jeder Gangster muss daher eine Lehrzeit durchlaufen und sich gegen andere durchsetzen, um sich innerhalb seiner Zunft hochzuarbeiten. Dabei muss er sich an Regeln halten, seine Profession stets vor seinen persönlichen Leidenschaften reihen und sich einem gewissen „Berufsethos“ unterordnen. Prädestiniert für

---

<sup>4</sup> KLOTZ, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 80.

<sup>5</sup> Vgl. HENTIG, Hans von: Der Gangster. Eine kriminalpsychologische Studie. Berlin: Springer-Verlag, 1959; SEEBLLEN, Georg: Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

das Dasein des Gangsters sind Menschen, die sich für keine anderen Berufe der bürgerlichen Sphäre eignen oder in diesen scheitern und die ein gewisses mimetisches Talent für das Gangstertum mitbringen.<sup>6</sup>

### 1.3 Die Textauswahl

Nicht alle diese Eigenschaften treffen auf jeden Protagonisten der ausgewählten Dramentexte zur Gänze zu, doch erstaunt die Tatsache, dass dem Typus des Gangsters auf dem Theater der Weimarer Republik innerhalb der Forschung bisher noch keine Beachtung geschenkt worden ist. Diese Lücke versucht die vorliegende Arbeit zu schließen und widmet sich drei Dramen dieser Zeit, deren Hauptfiguren auf verbrecherische Art und Weise ihre bürgerlichen Sehnsüchte zu stillen versuchen.

Am Beginn steht Walter Hasenclevers Erfolgskomödie *Ein besserer Herr* aus dem Jahr 1926. Die wirtschaftliche Situation der Republik scheint in diesem Jahr einigermaßen stabilisiert und der Dramatiker kann mit einem Augenzwinkern eine Satire auf seine unmittelbare Gegenwart schreiben, in der die Liebe unter dem zunehmenden Tempo in allen Lebensbereichen zu leiden hat. Im Zentrum der Handlung steht der Heiratsschwindler Hugo Möbius, der sich das Geld alter Jungfern ergaunert, indem er in unterschiedliche Verkleidungen schlüpft, und der sich im Laufe der Handlung in eine Millionärstochter verliebt, durch die ihm ein gesellschaftlicher Aufstieg schließlich ermöglicht wird. Als Grundlage für die Analyse wird dabei bewusst die 2012 erschienene Ausgabe aus Reclams Universalbibliothek<sup>7</sup> herangezogen, da diese nicht nur die aktuellste Edition des Textes ist, sondern auch, weil sie auf der Erstausgabe von 1927 basiert und durch einen umfangreichen Kommentar ergänzt wird, der in der Werkausgabe fehlt.

Mackie Messer, der Protagonist aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* von 1929, ist das zweite „Schaf im Wolfspelz“ in dieser Untersuchung. Er befindet sich – ähnlich wie das Schaf in dem Märchen von Rafik Schami – mitten unter gierigen Wölfen, die ihr Vermögen zu vermehren versuchen und neben denen die Profession des Gangsters tatsächlich als normaler Brotberuf erscheint. Verwundern mag auch hier die Wahl der Textgrundlage, da nicht die Werkausgabe verwendet wird, sondern eine Ausgabe aus der *Suhrkamp BasisBibliothek*<sup>8</sup>, in der die Erstausgabe von 1928 wieder zugänglich gemacht wird, die die Grundlage für die Uraufführung

---

<sup>6</sup> SEEBLEN, Georg: *Der Asphalt-Dschungel*, a.a.O., S. 72f.

<sup>7</sup> HASENCLEVER, Walter: *Ein besserer Herr*. Lustspiel in zwei Teilen. Herausgegeben von Thorsten UNGER. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012 (= RUB; 18814).

<sup>8</sup> BRECHT, Bertolt: *Die Dreigroschenoper*. Der Erstdruck 1928. Mit einem Kommentar von Joachim LUCCHESI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, <sup>8</sup>2014.

im Theater am Schiffbauerdamm darstellt, während der Text der Werkausgabe einer späteren Überarbeitung Brechts folgt. Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen werden im entsprechenden Kapitel des Brecht-Abschnittes näher erläutert.

Der dritte verbrecherische Protagonist, der Schuster Wilhelm Voigt aus Carl Zuckmayers „deutschem Märchen“ *Der Hauptmann von Köpenick* von 1931, entspricht am wenigsten dem oben skizzierten Bild eines Gangsters. Er ist weit davon entfernt, einen Beruf auszuüben, daher wird er kriminell, um sich überhaupt Papiere verschaffen zu können, die ihn als Mitglied der Gesellschaft am Berufsleben teilnehmen lassen. Auch für die Analyse dieses Verbrechers erscheint die Verwendung der Werkausgabe nicht ergiebig, da darin das dem Damentext vorangestellte Motto aus einem Grimmschen Märchen fehlt, was der hier verfolgten Lektüre des Damentextes abträglich ist. Daher wird die Einzelausgabe aus dem S. Fischer-Verlag verwendet.<sup>9</sup>

Um einen Überfluss an Fußnoten im Fließtext zu vermeiden, werden bei der Besprechung der drei genannten Dramen die entsprechenden Passagen aus dem Primärtext mit Seitenangaben in Klammern angegeben. Diese beziehen sich dabei immer auf die soeben vorgestellte Ausgabe des Dramas.

#### **1.4 Methodisches Vorgehen**

Die drei Theaterstücke werden in separaten Abschnitten analysiert, die sich in folgende Bereiche gliedern:

- Am Beginn wird ein kurzer Überblick über die aktuelle Forschungslage gegeben, der bereits in die wesentlichen Studien zum jeweiligen Drama einführt und knapp kommentiert. Danach folgen „biographische Blitzlichter“ zum jeweiligen Autor, in denen aufgezeigt wird, wie dieser zur Umsetzung eines Gangsterdramas inspiriert worden ist. Ergänzend werden weitere Informationen zur Entstehung und Uraufführung geliefert, die die gesellschaftliche Reaktion auf den Ganoven als Protagonisten dokumentieren sollen.
- Die Annäherung an den Gangster soll danach zunächst über den Raum erfolgen, in dem er seine Verbrechen ausübt. Dabei wird „Raum“ zunächst im weitesten Sinne aufgefasst und es werden aus dem Damentext Leit motive oder Gattungsmerkmale herausgearbeitet, die als Konstitutiva des dramatischen Verbrechermilieus dienen. Erst danach gilt das Augenmerk

---

<sup>9</sup> ZUCKMAYER, Carl: *Der Hauptmann von Köpenick*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005.

den eigentlichen Aktionsräumen, in denen sich der Gangster aufhält und seine Verbrechen plant und ausübt.

- Im nächsten Abschnitt werden die Opfer des Protagonisten einer figuralen Analyse unterzogen. Dabei sind es bei Möbius, Walter Hasenclevers Heiratsschwindler, und Bertolt Brechts Mackie Messer in erster Linie Frauenfiguren, die unter dem „Schaf im Wolfspelz“ zu leiden haben, während Wilhelm Voigt, der spätere „Hauptmann von Köpenick“, seinen Schwager Hoprecht und Dr. Obermüller, den Bürgermeister von Köpenick, zu seinen Opfern macht. Gleichzeitig sind die Opfer der verbrecherischen Protagonisten aber auch jene Figuren, die für die drei Ganoven am Ende des Dramas eine Resozialisierung einleiten.
- Eine direkte Annäherung an den kriminellen Bühnenhelden erfolgt erst im letzten Abschnitt des jeweiligen Kapitels. Dabei wird zuerst ein Täterprofil entworfen, um sich dann dem Antagonisten, dem Gegenspieler des Verbrechers, anzunähern. Im letzten Teil steht der „große Coup“ im Mittelpunkt, durch den der Protagonist seinen Weg zurück in ein Dasein als Bürger zu verwirklichen sucht, wodurch dem Publikum die utopischen Erklärungen für die „unheimlichen Kapitalbewegungen“ ihrer unmittelbaren Gegenwart in humoristischer Form angeboten werden.

Durch diesen Vergleich soll nachgewiesen werden, dass sich der Gangster nur bedingt dazu eignet, dem Theaterpublikum die ungleiche Vermögensverteilung innerhalb der Gesellschaft auf humoristische Art und Weise zu erklären. Eine chronologische vergleichende Analyse der Dramen soll zeigen, dass sich der Komödienton, in dem Walter Hasenclever seinen *Besseren Herrn* verfasst hat, über Brechts skurrile Überzeichnung der Zustände in der *Dreigroschenoper* zu einem ernsten, tragikomischen Ton wandelt, in dem Carl Zuckmayer seinen *Hauptmann von Köpenick* verfasst hat. Dabei lässt dieser am Schluss offen, ob Wilhelm Voigt letzten Endes mit seiner Verkleidung Erfolg gehabt hat oder ob er – wie das Schaf im Rafik Schamis Märchen – am Ende lernen muss, dass sich Verbrechen nicht auszahlt und von dem Rudel Wölfe, dem es sich angeschlossen hat, zerfetzt wird.

## 2 Walter Hasenclever, *Ein besserer Herr* (1926)

### 2.1 Hinführung

#### 2.1.1 Forschungslage

„Hier ist ein unerschlossenes Gebiet“ (23), sagt der Heiratsschwindler Möbius, die Titelfigur aus dem Lustspiel *Ein besserer Herr*, beim Anblick seiner beträchtlichen Sammlung an Liebesbriefen einsamer Frauen im dritten Bild des ersten Teiles. Dieser Befund des Protagonisten lässt sich auch auf Leben und Werk seines Schöpfers, des vielseitigen Schriftstellers und Journalisten Walter Hasenclever, umlegen. Wenn Möbius in weiterer Folge optimistisch prognostiziert, dass sich „[d]ie Universitäten [...] darum reißen“ (24) werden, so kann das nicht für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit den Dramen Hasenclevers bestätigt werden. Zwar liegen einige größere Monographien aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor, doch bemühen sich diese immer um einen Überblick über das äußerst umfangreiche Gesamtwerk Hasenclevers, sodass für die Analyse einzelner Texte (zu) wenig Raum bleibt und Interpretationen beinahe völlig fehlen. In Deutschland sind das die Arbeiten von Miriam Raggam<sup>10</sup>, Ania Wilder<sup>11</sup> und Bert Kasties<sup>12</sup>, zwischen deren Erscheinen ein fast regelmäßiger Zeitraum von jeweils zehn Jahren liegt. Im englischsprachigen Raum ist kurz vor der Jahrtausendwende eine Hasenclever-Einführung von Christa Spreizer erschienen, die sich auch dezidiert als eine solche versteht: „This book is indeed to introduce the English-speaking reader to a multi-faced and representative German writer of the first half of the twentieth century.“<sup>13</sup>

Detaillierte Beschäftigungen mit einzelnen Dramen (abgesehen von Hasenclevers Bühnenerstling *Der Sohn*) fehlen fast völlig, eine Ausnahme bildet dabei die an der Universität Wien eingereichte Diplomarbeit von Iris Harter, die die Produktion und Funktion der Komödie in der Weimarer Republik am Beispiel des Kolumbus-Dramas von Kurt Tucholsky und Hasenclever näher untersucht.<sup>14</sup> An diesen Interpretationsversuch einer einzelnen Komödie möchte der folgende Abschnitt anknüpfen.

---

<sup>10</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever. Leben und Werk. Hildesheim: Gerstenberg, 1973.

<sup>11</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der zwanziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; 694).

<sup>12</sup> KASTIES, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur).

<sup>13</sup> SPREIZER, Christa: From expressionism to exile. The works of Walter Hasenclever (1890-1940). Rochester und Woodbridge: Camden House, 1999, S. 2.

<sup>14</sup> HARTER, Iris: Komödienkochen. Zur Produktion und Funktion der Komödie in der Weimarer Republik am Beispiel ‚Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas‘ von Kurt Tucholsky und Walter Hasenclever. Universität Wien: Diplomarbeit, 2009.

### 2.1.2 Biographische Blitzlichter

Zunächst sei aber ein kurzer Blick auf Hasenclevers Biographie gestattet, um dessen Wandel vom expressionistischen Dramatiker zum erfolgreichen bürgerlichen Komödienautor besser nachvollziehen zu können.

Geboren wird Walter Hasenclever 1890 in Aachen als Sohn eines jüdischen Mediziners. Sein Vater hat für ihn ebenfalls eine bürgerliche Karriere vorgesehen und möchte, dass sein Sohn Rechtswissenschaften studiert, doch dieser will lieber schreiben und bricht sein in Oxford begonnenes Studium ab. 1910 veröffentlicht er erste Gedichte, 1914 legt er mit seinem Drama *Der Sohn* ein Schlüsselwerk des dramatischen Expressionismus vor, dessen erste öffentliche Inszenierung im Hof- und Nationaltheater Mannheim durch den Regisseur Richard Weichert sprachraumweit für Furore sorgt.<sup>15</sup>

Seit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist der junge Hasenclever vom Krieg begeistert, er meldet sich freiwillig zum Dienst und wird an die Ostfront eingezogen, wo er sich jedoch rasch zum Pazifisten mausert. Er täuscht psychische Instabilität vor, wird entlassen und bearbeitet als „Abschluss einer politischen Kundgebung“<sup>16</sup> die *Antigone* des Sophokles, wofür er 1917 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet wird. Da die politischen Entwicklungen am Beginn der 1920er Jahre nicht seinen Vorstellungen entsprechen, zieht er sich zurück, beschäftigt sich mit Mystik und geht schließlich 1924 für das *8-Uhr-Abendblatt* als Feuilletonist nach Paris.<sup>17</sup> Eine Vielzahl an neuen Eindrücken und die politische Enttäuschung führen dazu, dass sich Hasenclever auch in seinem Schaffen als Dramatiker umorientiert. Fortan widmet er sich der Produktion von gefälligen, erfolgreichen und auf den ersten Blick recht oberflächlichen Komödien, die aber durchaus – wie die nachfolgende Analyse des Stücks *Ein besserer Herr* demonstrieren soll – auch eine gehörige Menge an Gesellschaftskritik enthalten.

Nach ihrer Machtübernahme stufen die Nationalsozialisten Hasenclever als Juden ein, verbrennen seine Bücher und verbieten seine Schriften, worauf dieser ins Exil nach Nizza geht und an schweren Depressionen erkrankt. Hasenclever verweist auch literarisch auf die Ungerechtigkeit seiner Exilsituation.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. RÜHLE, Günther: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Band: 1917-1925. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988, S. 106-111.

<sup>16</sup> KASTIES, Bert: a.a.O., S. 164.

<sup>17</sup> Hasenclever ist einer von vielen freiwillig nach Paris exilierten deutschsprachigen Schriftstellern, man denke etwa an Ludwig Börne, Heinrich Heine, Siegfried Kracauer oder Joseph Roth. Vgl. dazu: HANSEN, Volkmar: Exiliert in Paris. Von Börne und Heine zu Benjamin, Bloch und Kracauer. In: Runa H. 17/18 (1992), S. 151-177.

<sup>18</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Nachwort. In: Walter HASENCLEVER: Ein besserer Herr, a.a.O., S. 86.

Als sich Frankreich 1940 Hitlerdeutschland geschlagen geben muss, nimmt sich Walter Hasenclever das Leben, um nicht in die Fänge des Regimes zu geraten.

### 2.1.3 Uraufführung und Kriminalisierung des Autors

Die erste dieser Komödien, seine „Parade-Komödie“ *Ein besserer Herr*, entsteht 1926 während seines Frankreich-Aufenthaltes und ist neben dem Stück *Der Sohn* „bis heute seine bekannteste Bühnendichtung geblieben“.<sup>19</sup> Als Hasenclever sich gerade in Nizza aufhält, entdeckt er in einer Zeitung die Annonce einer Amerikanerin, die für einen dreimonatigen Parisaufenthalt nach charmanter männlicher Begleitung sucht, und bekommt die Idee, einen Heiratsschwindler zum Protagonisten eines Lustspiels zu machen.<sup>20</sup> Sofort macht er sich an die Arbeit und kann sie noch zur Hälfte in Nizza abschließen.

Ende Juli beendet er in Chamonix die Arbeit an dem Drama, liest im September einem Kreis auserwählter Freunde in Paris daraus vor und möchte es dann einem Verlag übergeben. Da die renommierten Bühnenverlage Rowohlt und Schmiede kein Interesse an dem Manuskript zeigen, erscheint *Ein besserer Herr* im Berliner Propyläen-Verlag. Rasch zeigen sich Bühnen interessiert an einer Aufführung. Die Uraufführung wird für Jänner 1927 angesetzt, Regie soll der mit den Dramen Hasenclevers bestens vertraute Richard Weichert führen, dem der Dichter das Drama sogar „in Freundschaft“ gewidmet hat. Allerdings hat sich nach der legendären Mannheimer *Sohn*-Produktion vor mehr als zehn Jahren nicht nur der Stil Hasenclevers verändert, sondern auch Weicherts inszenatorische Handschrift. Daraus ergeben sich enorme Spannungen, die von der Kritik aber anders bewertet werden als von Hasenclever selbst.<sup>21</sup>

Ein besserer Hasenclever

[...] Hasenclevers neue Komödie geht unter [...] Jazzklängen vor sich, und in der Rückschau erscheint der „Sohn“, 1917 die Fanfare [...] stürmendster Jugend, als uralte Romantik, die uns freilich lieb und teuer war. Der „Bessere Herr“ ist ein Heiratsschwindler, der mit Hilfe eines betrügerischen Steuerbeamten alternde Frauen zu hunderten mit brieflicher und anderer Liebe versorgt. Im Begriff, den großen Coup seines Lebens zu machen, verliebt er sich, ernstlich und zum ersten Mal [...]. Nicht ohne Begabung, da die junge Dame Milliardärstochter ist, ihrerseits bestrebt, eine Ehe ohne Gefühlsbelastung anzubahnen. Sentiment bricht von zwei Seiten ein in die Welt der neuen Sachlichkeit, wer konnte es anders erwarten! Hier nun hätte es strindbergisch, mindestens wedekindlich weitergehen müssen, wenn auch von oben her, ein wenig in der Parodie. Leider ist stattdessen moderne Marlittliteratur entstanden, schade um die psychologische Pointe. Wenn nun noch der Milliardärssohn die Zofe freit, glaubt man nicht mehr recht an Ironie. Aber die Bedenken kommen erst nachträglich, wenn der lustige Theaterabend zu Ende ist. Das Milliardärsmilieu ist mit reizender Überlegenheit dargestellt, bewährte

<sup>19</sup> KASTIES, Bert: Walter Hasenclever, a.a.O., S. 233.

<sup>20</sup> Vgl. Christa SPREIZER, From expressionism to exile, a.a.O., S. 120.

<sup>21</sup> Bert KASTIES spricht von „überwiegend negativen Kritiken“ für die Frankfurter Uraufführung, allerdings kann diesem Befund hier nicht zugestimmt werden, zumal die unten ausgewählte Kritik als prototypisch für andere Pressemeldungen zu dieser Premiere bezeichnet werden kann. (vgl. KASTIES, Bert: Walter Hasenclever, a.a.O., S. 235.)

Schwanksituationen erscheinen durch Stil und Regie wirksam auf neu gebügelt, und jede Pointe von Dialog und Handlung wird durch einen amüsanten Dreh der Inszenierung auf dreifache Stärke gebracht. [...] Stück und Regie: ein neues Schulbeispiel für die immer auffälliger gegenseitige Beeinflussung des Theaters und der nur halb oder gar nicht anerkannten Künste – Kino, Revue, Jazz. Die Hilfsmittel des Films: Erscheinen der Bildtitel auf der Leinwand statt im gedruckten Programm, des Radio: Personenansage durch Lautsprecher, des Jazz: der die Pausen der Drehbühnenverwandlungen ausfüllt und mit [...] Melodien von einem Bild zum andern überleitet, sind schon zu Selbstverständlichkeiten im Rahmen der Sprechbühne geworden. Daß am Schluß alles in Charleston endet, wirkt als Posseneffekt, der vielleicht doch nicht ganz zur Schwankkomödie paßt, so sehr der Tanz ins bewegte Bild, sprich Kino, des heutigen Lebens gehört. Im Übrigen ist der Regiestil, den Weichert sich schafft, ungewöhnlich farbig und übersprudelnd von Einfällen. [...] Das Ergebnis ist noch ein wenig konglomerativ, aber es kann Synthese daraus werden, Hasenclever jedenfalls mag mit dem Effekt zufrieden sein. Es war der stürmischste Erfolg der Spielzeit.<sup>22</sup>

Paul Glenk, dessen Kritik aus der *Weltbühne* an dieser Stelle nicht nur die Reaktion der Öffentlichkeit exemplifizieren, sondern auch die für die kommenden Betrachtungen nötige Inhaltsangabe ersetzen soll, zeigt sich von der Uraufführung zwar nicht durchwegs begeistert, sieht in ihr aber doch den „stürmischste[n] Erfolg der Spielzeit“. Für den Erfolg sei aber nicht dem Dramatiker für seine Stückvorlage, sondern vielmehr dem Regisseur für seine zeitgemäße und einfallsreiche Inszenierung zu danken. Walter Hasenclever fühlt sich und seine „moderne Marlittliteratur“ allerdings missverstanden und ist keineswegs der Ansicht, dass unter Weichert *Ein besserer Herr* „Ein bessrer Hasenclever“ geworden sei:

Ein völlig verrückter und grössenwahnsinniger Regisseur, der einst von mir geliebte und verehrte Richard Weichert, hat trotz meines Protestes, den er nicht hören wollte, aus diesem leichten Komödienspiel durch sinnlose Regieeinfälle, willkürlich ausgedehnte Pausen zwischen den Szenen, durch Verwandlung bei offenem Vorhang, Musik, Filmüberschriften und Lautsprecher eine revuehafte Wirkung gemacht, die das Stück in Grund und Boden hinein schädigte. [...] [D]ie Frankfurter Tage [...] waren die Hölle.<sup>23</sup>

Am 18. März 1929 folgt eine geplante Inszenierung im Berliner Schauspielhaus, die nicht der ursprünglich vorgesehene Leopold Jessner, sondern Heinz Hilpert verantwortet. Hasenclever wittert während dieser Premiere einen Misserfolg, verlässt das Theater in der Pause und möchte sich umbringen.<sup>24</sup> Doch sein Verdacht täuscht ihn, die Produktion wird ein „resounding critical and financial success“<sup>25</sup>, und etwa 100 Theater im gesamten Sprachraum setzen die Komödie umgehend auf ihre Spielpläne. Von der Premiere 1927 bis zur letzten Vorstellung 1932 erlebt Hilperts Inszenierung 122 Reprisen, zusätzlich wird die Komödie übersetzt und bis in die Sowjetunion verkauft. Walter Hasenclever ist auf der Spitze seines Erfolges angekommen und kann beträchtliche Tantiemen genießen.

---

<sup>22</sup> GLENK, Paul: Ein bessrer Hasenclever. In: *Weltbühne* 23, I (1927), S. 117.

<sup>23</sup> Brief an Paul HASENCLEVER, 18.1.1927 In: Walter HASENCLEVER, *Sämtliche Werke* I, a.a.O., S. 330f.

<sup>24</sup> KASTIES, Bert: Walter Hasenclever, a.a.O., S. 236.

<sup>25</sup> SPREIZER, Christa: *From expressionism to exile*, a.a.O., S. 121.

Hansjürgen Blinn hat in einem Aufsatz<sup>26</sup> die Hasenclever-Rezeption vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges bis kurz nach der Jahrtausendwende dokumentiert und dabei festgestellt, dass Hasenclevers Popularität in Deutschland aus den oben genannten politischen Gründen in den 1930er Jahren schlagartig abnimmt, auch Erfolge in Österreich und der Schweiz bleiben aus. Felix Emmel, während der NS-Zeit regimekonformer Intendant am Düsseldorfer Schauspielhaus, schreibt 1937: „Die Zeiten sind vorbei, in denen ein Hasenclever die Leistungen einer Negerrevue [...] anpreisen konnte. Das mag für Neger ganz richtig sein, für uns ist es sinnlos.“<sup>27</sup> Da es fortan kaum Absatzmöglichkeiten gibt, stellt Hasenclever seine Dramenproduktion Ende der 1930er Jahre beinahe völlig ein, öffentliche Aufmerksamkeit erregt er erst wieder durch seinen Freitod 1940, auf den die deutsche Presse mit Häme reagiert.<sup>28</sup>

### 2.3 Räume

Vor der genaueren Betrachtung des verbrecherischen Protagonisten soll zunächst ein Blick in dessen Aktionsraum geworfen werden. Dabei sind aber vorerst noch nicht die Schauplätze der einzelnen Szenen gemeint, sondern eine Bedeutung des Begriffes „Raum“ in einem weiteren, einem leitmotivischen Sinne. Es ist evident, dass das Lustspiel bzw. die Komödie ihre komische und unterhaltsame Wirkung auf das Publikum aus ihrem „Bezug auf die gesellschaftliche Situation der jeweiligen Zeit“<sup>29</sup> bezieht und dass die Institution Theater ein unabdingbares Forum für das Verhandeln öffentlich relevanter Themen darstellt.<sup>30</sup> Aus diesem Grund soll ein Lektürefad Ania Wilders hinterfragt werden, die der Ansicht ist, dass hinter der Komödie *Ein besserer Herr* die Absicht des Dramatikers stecke, „einem amüsierten Publikum eine kurzweilige und vergnügliche Unterhaltung zu bieten“<sup>31</sup>. Dabei werden zwei zentrale Motive aus dem Text – „Tempo“ und „Liebe“ – herausgegriffen, um zu zeigen, dass Hasenclever sein Publikum zwar unterhält, mit seinem Gaunerstück letztlich aber doch die „Risse“ in der Gesellschaft der Gegenwart aufzeigt.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> BLINN, Hansjürgen: „... auf einem *Ochsenkarren* zum Richtplatz geschleift.“ Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914-2002. In: Reiner WILD (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfilmte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik.* Bobingen: edition text + kritik, 2003, S. 125-134.

<sup>27</sup> Zit. n. WULF, Joseph: *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Gütersloh: Mohn, 1964, S. 48.

<sup>28</sup> BLINN, Hansjürgen: „... auf einem *Ochsenkarren* zum Richtplatz geschleift.“, a.a.O., S. 128.

<sup>29</sup> BRAAK, Ivo: *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung.* Unveränderter Nachdruck der 8., überarbeiteten Auflage von Martin NEUBAUER. Stuttgart: Borntraeger, 2007, S. 298.

<sup>30</sup> Vgl. dazu PFISTER, Manfred: *Das Drama*, a.a.O., S. 49f. bzw. 62f.

<sup>31</sup> WILDER, Ania: *Die Komödien Walter Hasenclevers*, a.a.O. S. 41.

<sup>32</sup> Vgl. BRAAK, Ivo: *Poetik in Stichworten*, a.a.O., S. 298.

### 2.3.1 *Tempo*

Die Metapher der gesteigerten Geschwindigkeit taucht nicht nur leitmotivisch an mehreren Stellen des Dramas auf, sondern spannt sich auch über den gesamten Theater text, denn *Ein besserer Herr* ist mit Abstand das kürzeste der drei Dramen, die hier einer vergleichenden Lektüre unterzogen werden. Zwar ist die exakte Dauer der Uraufführung unbekannt, doch lässt die oben angeführte Kritik vermuten, dass es sich dabei um einen recht kompakten Theaterabend gehandelt habe. Walter Hasenclever nimmt nur wenige gedruckte Buchseiten in Anspruch, um ein in sich geschlossenes, in der Dialogführung präzises Drama zu präsentieren – die Lektüre erweckt geradezu den Eindruck, dass der Dichter auf das gesteigerte Tempo seiner Zeit Rücksicht nimmt, indem er seinem Publikum durch sieben recht kurze Szenen eine möglichst geringe Verweildauer im Theater abverlangt.

Ähnlich verhalten sich auch seine Figuren: Gleich in der ersten Szene zitiert Sohn Harry seinen Vater, der bei der ersten Begegnung mit seiner potentiellen Geliebten klargestellt hat: „Meine Zeit erlaubt mir nur kurzfristige Vergnügungen [...] unser Zusammensein wird organisiert“ (8). Herr Compaß scheint sich den neuen Bedingungen der Gegenwart bereitwillig zu fügen, denn als seine Frau sein Tempo im Umgang mit seiner Familie bekrittelt, begegnet er ihr mit Unverständnis und entgegnet ihr nach ihrem Abgang nur indirekt: „Arme Frau, sie wird nie das Tempo unserer Zeit verstehen.“ (15) – Das „Tempo unserer Zeit“ ist gekennzeichnet von Termindruck und engen Zeithorizonten, die Walter Hasenclever bei der Zeichnung seiner Kapitalistenkarikatur Compaß auch sprachlich zum Ausdruck bringt, indem er sie oftmals nur stichwortartig im Stakkato antworten lässt: An mehreren Stellen (z. B. 10, 12 und 62) gibt Compaß seinem Gegenüber nur ein verkürztes „Geschenkt“ zur Antwort.

Diese starke Reglementierung der Zeit wird auch durch ein breites Angebot an neuen Medien und anderen technischen Errungenschaften unterstrichen, die eine vielfache Verkürzung des bisherigen Zeitaufwandes erst ermöglichen. Hasenclever spielt auch darauf an mehreren Stellen an, etwa auf die ständige Erreichbarkeit durch Telefone, wenn er Compaß im Kreise seiner Familie sagen lässt: „Das Telefon ist mir unentbehrlich. Ebensogut könnte ich meine Hose ausziehen ...“ (13).

Der Geschäftsmann der Neuen Sachlichkeit ist nicht nur ständig erreichbar, sondern auch sehr mobil. Herr Compaß verfügt über einen „Autopark“ aus mehreren Fahrzeugen, von denen er seiner künftigen Geliebten jederzeit zwei zur freien Verfügung stellen würde (8). Auf den ersten Blick scheint Hasenclever durch diese Zitate der neuen Errungenschaften eine Aversion

dagegen kommunizieren zu wollen, allerdings scheint diese für Knobloch nicht ganz glaubhaft, zumal der Dichter selbst diese Novitäten begeistert nutzte und zum Beispiel ein passionierter Autofahrer war.<sup>33</sup> Diese Mobilität ermöglicht es Herrn Compaß, der schließlich ein wichtiger Gegenspieler für den *Besseren Herrn* ist, auch während mehrerer Szenen außerhalb der Szenerie auf Geschäftsreise in Italien zu verweilen.

### 2.3.2 Liebe

„Sachlichkeit als Zauberformel der Zeit geistert durch das ganze Stück, einerseits als Ziel komischer Angriffe, andererseits als Grundstimmung des Autors und der dargestellten Personen.“<sup>34</sup> Tatsächlich scheint das dargestellte Figurenensemble zum größten Teil auch in emotionaler Hinsicht der neuen Zeit verpflichtet, allerdings ist das auf der Bühne erst dadurch wahrnehmbar, dass es auch vereinzelte Ausnahmen gibt. So ist etwa das Dienstmädchen Aline tatsächlich frisch verliebt und steht mit seinem Angebeteten in regem Briefkontakt (27f.):

HARRY. Hören Sie, Aline! Was macht Ihr Briefwechsel?  
ALINE. Weshalb fragen Sie mich danach?  
HARRY. Ich möchte wissen, was Ihnen die Männer schreiben.  
ALINE. Das sind keine Männer. Das ist nur einer. Und der ist nicht wie die anderen.  
HARRY. Wie ist er denn?  
ALINE. Das ist ein Geheimnis.  
HARRY. Sie machen mich neugierig. Wie sieht er aus?  
ALINE. Das weiß ich nicht.  
HARRY. Wie? Das wissen Sie nicht?  
ALINE. Wir schreiben uns jeden Sonntag.  
HARRY. Und Sie sehen sich nie?  
ALINE. Nie.  
HARRY. Merkwürdig. Mir ist aufgefallen, Sie sind sehr hübsch, Aline.  
ALINE. Ich bin doch schon drei Monate hier.  
HARRY. Jeder Mann würde sich in Sie verlieben. Und Sie lieben einen Unbekannten!  
ALINE. Er schreibt so poetisch.  
HARRY. Alle Achtung!  
ALINE. Man kann auch nicht nur von der Arbeit leben. Unsereins will auch mal lieben.  
HARRY. Wem sagen Sie das! (*Er zieht sie auf seinen Schoß.*)  
ALINE. Nicht doch! Es kann jemand kommen!  
HARRY. Sie sind reizend, Aline.  
ALINE. Das sagen die Herren immer.  
HARRY. Ich sage es mit Nachdruck. (*Er küßt sie lange und ausgiebig. Frau Compaß erscheint in der Tür.*)  
FRAU COMPAß. Harry! Ich will nichts gesehen haben.  
HARRY (*läßt Aline los*). Ich auch nicht, Mama.  
FRAU COMPAß. Aline, ich möchte Sie bitten, Ihre Briefe nicht in meinem Salon zu schreiben. Gehen Sie jetzt. Ich erwarte Besuch.  
(*Aline ab.*)

---

<sup>33</sup> Vgl. KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt am Main: Lang, 1975 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Bernhard GAJEK. Reihe B: Untersuchungen; 1), S. 155 u. 157.

<sup>34</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 41.

Dass das Gefühl der Liebe in den neuen Zeiten nicht mehr aktuell ist, verdeutlicht Hasenclever sehr schnell: Einerseits ist die Verliebte ein sozial niedrig gestelltes und für den Verlauf der Handlung nur gering bedeutendes Dienstmädchen, andererseits lebt dieses die Liebe über einen Briefwechsel aus, ein Kommunikationsmedium, das angesichts der jüngsten technischen Errungenschaften weit überholt scheint. Zusätzlich legt ihr Hasenclever ganz allgemeine Floskeln über ihren Geliebten, der „nicht wie die anderen“ und „so poetisch“ sei, in den Mund, die an die simple Sprache und Vorhersehbarkeit der trivialen Liebesliteratur erinnern. Zusätzlich wird sie von Harry auch als naiv entlarvt, da sie ihrem geheimnisvollen Geliebten noch nie begegnet ist und somit gar nicht weiß, wie er eigentlich aussieht. In dem Moment, in dem Harry über die Verliebtheit der Angestellten hinwegsieht und sie ohne ihr Einverständnis küsst, tritt seine Mutter auf und verweist Aline des Zimmers. Diese Handlung ist nicht nur als Aktion auf der Bühne, sondern auch als programmatische Ansage lesbar: Auf der Bühne der Neuen Sachlichkeit ist kein Platz mehr für die Liebe, es gibt Faktoren, mit denen sie nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Bemerkenswert dabei ist auch, dass der Platzverweis durch Frau Compaß geschieht, die an mehreren Stellen als Verfechterin des Gefühls gezeichnet wird und augenscheinlich sehr darunter leidet, dass ihre Familie jeglichen Sinn für Romantik verloren hat. Sie möchte das patriarchalische Familienoberhaupt dazu ermuntern, die gemeinsame Tochter auf Reisen zu schicken, damit diese in Ruhe den Mann fürs Leben finden und diesen aus echter Liebe heiraten kann, denn „[e]ine Heirat ist kein Börsengeschäft“ (12). Herr Compaß reagiert auf diesen Vorwurf nicht erfreut und kontert mit einer auch metasprachlich lesbaren Antwort: „Maria, dein Wortschatz ist veraltet. [...] Wir sind fünfzig Jahre weiter.“ – Damit wird nicht nur die besorgte Mutter in die Schranken gewiesen, sondern auch dem Publikum wird verdeutlicht, dass diese Feststellung keineswegs auf die Handlungsweite des Bühnenraumes beschränkt ist, sondern ein allgemeingültiger gesellschaftlicher Befund zu sein scheint.

Dass Frau Compaß am Ende doch ihr Ziel erreicht und ihre Tochter aus echter Liebe den verbrecherischen Protagonisten bessern und resozialisieren kann, ist in den bisherigen Interpretationen zu *Ein besserer Herr* umstritten. Zwar ortet Ania WILDER ein „Entdecken der Liebe“ und liest das als „Ausweg aus dem gesellschaftlichen Dilemma“<sup>35</sup>, doch kommt etwa Peter Haida in seiner großen Studie zu Komödien im frühen 20. Jahrhundert zu dem Schluss, dass am Ende zwar tatsächlich die Liebe siegt und zwei glückliche Paare auf der Bühne stehen, doch leide die Qualität des Dramas unter diesem Umstand. „Der Ausrichtung auf das private Glück der Protagonisten“, so Haida, „müssen alle übrigen Faktoren, auch die Logik, sich

---

<sup>35</sup> Ebda., S. 48f.

unterordnen.“<sup>36</sup> Miriam Raggam legt sich auf keine Lesart fest und unterstreicht erst, dass Hasenclever das Ende offen lasse und seinem Publikum dadurch Raum für eigene Assoziationen öffne, schließt aber ihre Interpretation der Komödie wie folgt:

Ohne der ungezwungenen Heiterkeit Abbruch zu tun, die dem Stück den Zauber der Leichtigkeit verleiht, hält Hasenclever der mechanistischen Gesellschaft die Liebe als einzigen Sinn und Wert menschlichen Daseins entgegen, ist sich jedoch darüber im Klaren, dass in dieser Gesellschaft das Kapital über das Gefühl, die Lüge über die Wahrheit siegen muß.<sup>37</sup>

„Tempo“ und „Liebe“ bilden mit Sicherheit zwei zentrale Motive, über die das Publikum eine „thematische Vorinformation“<sup>38</sup> besitzt und aus denen Hasenclever den Wirkungsbereich für seinen Bühnenhalunken imaginiert. Es wird am Ende dieser Analyse noch einmal von ihnen zu sprechen sein, wenn es darum geht, zu untersuchen, wie der *Bessere Herr* am Ende von seinem verbrecherischen Dasein erlöst und resozialisiert werden kann. Vorerst soll aber noch eine Komponente des literarischen Bühnenraumes untersucht werden, die für Zuschauerinnen und Zuschauer ohne gewisse kulturelle und gesellschaftliche Vorkenntnisse wohl kaum zu entschlüsseln ist, aber reiche interpretatorische Möglichkeiten eröffnet.

### **2.3.3 Komödie als intertextuelles Potpourri**

Für Anton Seljak bezeichnet Intertextualität, die erste dieser Techniken, „die Eigenschaft von insbesondere literarischen Texten, auf andere Texte bezogen zu sein bzw. mit diesen in einer produktiven, sinnstiftenden Wechselwirkung zu stehen.“<sup>39</sup> Machen Autorinnen und Autoren bewusst von Intertextualität Gebrauch, so können sie sich selbst in literarische Traditionen einordnen, persönliche Haltungen mit dem Verweis auf kanonische Texte unterstreichen oder auch mit Tradiertem brechen. Walter Hasenclever<sup>40</sup> bedient sich einiger Zitate, um daraus an manchen Stellen ein intertextuelles Unterhaltungsprogramm zu inszenieren, indem er die Querverweise auf Bekanntes zwar eindeutig markiert, aber die produktive und sinnstiftende Wechselwirkung in das genaue Gegenteil verkehrt. Deplatzierte Zitate aus Klassikern dienen als Garnitur banaler Situationen und bilden für ein bildungsbürgerliches Publikum zusätzliches Amusement, das allerdings die Kenntnis dieser Prätexte voraussetzt. Wenn etwa die Witwe Schnütchen Möbius sechs Unterhosen ihres verstorbenen Gemahls überantworten möchte (19),

---

<sup>36</sup> HAIDA, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München: Fink, 1973. S. 154.

<sup>37</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 184f.

<sup>38</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 70.

<sup>39</sup> SELJAK, Anton: Intertextualität. In: Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Ulrich Schmid. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 76-98, hier S. 76.

<sup>40</sup> Hasenclever selbst strebte ein literaturwissenschaftliches Doktorat, doch wurde seine Dissertation an der Universität Leipzig nicht angenommen. Vgl. KASTIES, Bert: Walter Hasenclever, a.a.O., S. 76-87.

wird sie plötzlich sentimental und beginnt zu weinen. Zum Trost zitiert Möbius aus Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804): „Und neues Leben blüht aus den Ruinen“<sup>41</sup> – die enorme und damit komische Kluft zwischen der vererbten Unterwäsche und dem Zitat aus Schillers Drama ist augenscheinlich, allerdings gilt es dabei auch einen frivolen Subtext zu bedenken, mit dem Möbius Frau Schnütchen sexuelle Befriedigung in Aussicht stellt, die sie seit dem Ableben ihres Mannes nicht mehr erlebt haben dürfte.<sup>42</sup> Schiller wird von Möbius auch bemüht, wenn sich dieser im Finale, dem eigentlichen Gaunerstück dieser Komödie, seiner versammelten Verehrerinnen entledigt. Er verabschiedet sie mit einer Kostprobe aus Schillers Gedicht *Der Künstler* (1788)<sup>43</sup>, in dem es heißt: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Bewahret sie!“ (61). Damit ironisiert Möbius Schillers Pathos, der in humanistisch-idealistischer Art den Künstlern und ihrer Kunst einen Sendeauftrag und eine moralische Verantwortung erteilt. Bei Hasenclever haben die Damen ihren Zweck bereits erfüllt, unmittelbar danach „ertönt der Hochzeitsmarsch aus Lohengrin“ (61). Damit wird auf den „Brautchor“ aus Richard Wagners romantischer Oper angespielt, unter dessen Klängen Elsa von Brabant vom Schwanenritter ins Brautgemach geführt wird. Die Komik entsteht erneut daraus, dass das Zitat einen völlig gegensätzlichen Vorgang illustriert, da den versammelten Damen die ersehnte und musikalisch auch angedeutete Heirat verwehrt bleibt.

Nicht nur Möbius, sondern auch seine rechte Hand Rasper scheinen eine klassische Bildung im Bereich der Literatur erfahren zu haben. Dieser nötigt seinen Vorgesetzten dazu, sich vor dem Treffen mit Lia Compaß mit Rührei zu stärken, wogegen Möbius eine gewisse Aversion zu haben scheint (27). Rasper lässt aber nicht locker und beendet die Diskussion mit einem Rekurs auf William Shakespeares *Othello* (1604; hier in der Übersetzung von Baudissin, 1832): „Die Sache will’s!“ (27)<sup>44</sup>. Shakespeares Titelfigur rafft sich damit in einem Selbstgespräch endgültig zum Mord an der vermeintlich treulosen Desdemona auf, während Hasenclever das Zitat an das Ende der dialogischen Figurenrede stellt. Damit vollführt er einen Akt des uneigentlichen Sprechens: Indem der Komplize das offenbar beiden bekannte Zitat anbringt, signalisiert er dem *Besseren Herrn* seine vollste Unterstützung der nächsten Tat.

---

<sup>41</sup> Vollständig heißt es dort: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, / Und neues Leben blüht aus den Ruinen“ – vgl. SCHILLER, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Albert MEIER. Band II. München: dtv, 2004, S. 998.

<sup>42</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: *Kommentar*. In: Walter HASENCLVER, *Ein besserer Herr*. Herausgegeben von Thorsten UNGER, a.a.O., S. 70.

<sup>43</sup> SCHILLER, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Albert MEIER. Band I. München: dtv, 2004, S. 340.

<sup>44</sup> SHAKESPEARE, William: *Othello*. Übersetzt von Wolf Heinrich Graf BAUDISSIN. Hrsg. von Dieter KLOSE. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1971, S. 96.

### 2.3.4 *Eigentliche Aktionsräume*

Der eigentliche dramatische Aktionsraum, der Schauplatz der einzelnen Szenerien, wird nach Pfister durch sprachliche und außersprachliche Lokalisierungstechniken erschaffen.<sup>45</sup> Sprachlich wird er durch (meist in Verbindung mit den Dramen Shakespeares genannten) „Wortkulissen“ semantisiert, die eine subjektive „Thematisierung des räumlichen Kontextes aus den Repliken der Figuren“ darstellen. Darüber hinaus kann der Dramatiker im Nebentext konkrete Regiebemerkungen anbringen, die zu der tatsächlichen Umsetzung seiner Vorstellungen in der praktischen Inszenierungsarbeit anregen sollten. Außersprachlich – und daher stark vom Kontext einer tatsächlichen szenischen Umsetzung abhängig – entsteht der Raum durch seine Nutzung durch die Figuren und durch deren Umgang mit Requisiten.

#### 2.3.4.1. Das „Hauptquartier“ des Gangsters

Das „Büro“ des Hugo Möbius, das von Hasenclever in der Regiebemerkung auch als solches bezeichnet wird (20), ist Schauplatz von zwei der insgesamt acht Szenen dieses Lustspiels und erfüllt dabei mehrere Funktionen. Zunächst dient es tatsächlich als Arbeitszimmer und ist dabei streng funktionell eingerichtet: „*An den Wänden Regale mit Akten, Schränke, ein Konversationslexikon*“, außerdem befindet sich darin, wie Möbius selbst erwähnt, ein Schreibtisch samt Drehstuhl (24). Da es in erster Linie zweckmäßig eingerichtet ist, bietet es sehr wenig Komfort, was Lia bei ihrem dortigen Besuch umgehend bekrittelt (41). Ob es sich für Möbius bei seinem Büro tatsächlich primär um seinen Arbeitsplatz handelt, geht aus dem Stück nicht klar hervor, da er diesbezüglich zwei widersprüchliche Aussagen tätigt. Als sich Lia nach seiner Privatadresse erkundigt, möchte er diese nicht preisgeben (41), als sich aber wenig später im selben Bild beinahe das ganze Figurenensemble bei ihm einfindet, stellt er es „jedem frei, meine Wohnung zu verlassen“ (47). Es wäre durchaus möglich, dass sich neben dem Arbeitszimmer auch sein Schlafzimmer und andere Räumlichkeiten befinden, zumal der Nebentext ein angrenzendes Kabinett vorsieht (20), in das Möbius unmittelbar vor Lias Ankunft seinen Sekretär Rasper schickt, um mit seiner künftigen Geliebten alleine sein zu können.

Das Publikum erlebt diesen Schauplatz aber nicht nur als Ort des aktiven Geschehens, sondern auch als eine Art Archiv, in dem Möbius „über zehntausend Liebesbriefe aller Kategorien“ (23) sammelt und aufbewahrt. Die Ordnung und Verwaltung dieses Archives übernimmt der eben erwähnte Rasper, Möbius' einziger Mitarbeiter, „*ein kleiner, buckliger Mann, verwitert und*

---

<sup>45</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 351-359.

*unrasiert*“ (20), der auch der tatsächliche Verfasser dieser fingierten Liebesbriefe ist. Thorsten Unger verweist auf die Komödientradition der sprechenden Namen als Mittel der indirekten Figurencharakterisierung und will einen solchen auch in der Figur des Rasper erkennen. Für ihn ist spielt dieser Name nicht nur auf sein ungepflegtes Äußeres, das „rau wie eine Raspel“<sup>46</sup> erscheint, an, sondern auch auf seine Tätigkeit als Ghostwriter für den Heiratsschwindler Möbius, bei der er permanent „Süßholz raspelt“. Rasper sorgt für einen reibungslosen Ablauf aller Betätigungen des Möbius und ist damit für dessen Handeln von so großer Bedeutung, dass es angebracht erscheint, ihn nicht als Teil des figuralen Netzes um den Protagonisten, sondern vielmehr als dessen wichtigstes Spielrequisit zu lesen, das einen wesentlichen Bestandteil von dessen dramatischem Aktionsraum darstellt. Rasper ordnet sich seinem Vorgesetzten beinahe bis zur Selbstaufgabe unter, denn er scheint rund um die Uhr im Büro zu sein, das er in seiner Rede keineswegs als praktikabel beschreibt, sondern vielmehr als ein „Loch“, in dem es ihm nicht einmal möglich ist, sich eine ausgiebige Mahlzeit zuzubereiten.

Durch Rasper erhält das Büro auch seine dritte Funktion, nämlich die eines Ortes, an den sich der Verbrecher zurückziehen kann, um seine Taten zu planen und zu reflektieren, was nur durch Raspers umfassende Betreuung möglich scheint. Dieser entlastet den Protagonisten permanent, hilft ihm wie Leporello seinem Herrn Don Giovanni oder Max Schnitzlers Anatol, doch erfährt man von Möbius, dass sein „bester Freund“ keineswegs freiwillig im Hintergrund für ihn die Fäden zieht. Rasper war lange als Steuerfahnder tätig und hat dabei in die eigenen Taschen gewirtschaftet, sodass er irgendwann untertauchen musste und Möbius ihn bei sich aufgenommen hat (22). Hätte der *Bessere Herr* Rasper nicht an seiner Seite, könnte es am Ende des Dramas nicht zu einem versöhnlichen Komödienabschluss kommen, zumal sich dieser für den Protagonisten zweimal als rettender *Deus ex machina* erweist (47, 60). Hans-Jörg Knobloch ortet in dem Umstand, dass Rasper für seinen Vorgesetzten mit Hilfe eines Spirituskochers Eier mit Speck zubereitet (27) auch noch einen sexuellen Subtext, da sich Möbius durch diese deftige Speise von seinen sexuellen Verausgabungen erholen könne.<sup>47</sup>

In diesen drei Funktionen ist das unbequeme Büro als Aktionsraum auch streng auf Möbius und sein Faktotum Rasper limitiert. Das Eindringen aller übrigen Figuren ist grundsätzlich nicht vorgesehen – auch Lias Besuch ist Möbius nicht willkommen (38) – und sorgt beinahe dafür, dass er seiner Verbrechen überführt wird (46f.).

---

<sup>46</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Kommentar. In: Walter HASENCLVER, *Ein besserer Herr*. Herausgegeben von Thorsten UNGER, a.a.O., S. 66.

<sup>47</sup> Vgl. KNOBLOCH, Hans-Jörg: *Das Ende des Expressionismus*, a.a.O., S. 149.

### 2.3.4.2 Tatort Kleinbürgerwohnung

Während Möbius innerhalb seiner eigenen vier Wände eher passiv präsentiert wird und ihm alle Tätigkeiten von Rasper erleichtert oder abgenommen werden, muss er außerhalb dieses geschützten Raumes in hohem Maße aktiv sein, um als Heiratsschwindler Erfolge verzeichnen zu können. Hasenclever führt seinem Publikum im zweiten Bild des ersten Teiles, in dem Möbius die Witwe Trude Schnütchen besucht, ein prototypisches Beispiel für einen solchen Tatort vor, wie ihn Möbius angesichts seiner Briefsammlung schon etliche Male zuvor besucht haben muss. Die Szene zeigt laut Nebentextanweisung „[e]ine kleinbürgerliche Wohnung“ (16), in deren Nachbarschaft vor kurzer Zeit eingebrochen wurde, weshalb sich ihre Besitzerin nicht mehr sicher fühlt und wieder einen Mann im Haus haben möchte. Möbius ist nur äußerst ungerne Teil dieser (von Ania Wilder recht misogyn interpretierten) „Kartoffelpufferwelt“<sup>48</sup>, die ihm einerseits wegen des permanenten Essensgeruchs zuwider ist, wie er selbst an zwei Stellen zu verstehen gibt (16, 18), die ihn aber andererseits auch so nervös macht, dass er darin permanent raucht (16) und gegen Schweißausbrüche zu kämpfen hat (18). An seinen Nerven zehren dabei wohl in erster Linie die räumlichen Perspektiven, die die Witwe Schnütchen für ihre vermeintlich gemeinsame Zukunft entwirft: Sie möchte, dass Hugo auf Dauer bei ihr einzieht, sich in der Stadt niederlässt und sich von ihr verwöhnen lässt. Vor ihrem inneren Auge entwickelt sie einen aus ihrer Sicht idealen *locus amoenus*, an dem der alte Kleiderschrank voller Erinnerungsstücke das Zimmer verlassen muss, um Platz für ein Klavier, ihre „größte Sehnsucht“ (16), zu schaffen, das ihr ihr verstorbener Mann nie gestattet hat, denn er „konnte Musik nicht leiden“ (17). Für das Publikum wird dieser Tatort vor allem deswegen zu einem Raum der Komödie, weil Möbius nicht an der Imagination einer gemeinsamen Zukunft beteiligt wird und seinem Unmut immer wieder durch Zynismus Ausdruck verleiht (18):

FRAU SCHNÜTCHEN. Wie schön ist so ein Abend unter der Hängelampe. Draußen blühen die Bäume ...  
MÖBIUS. Es duftet nach Zwiebeln.  
FRAU SCHNÜTCHEN. Man schwebt in höheren Regionen. Wie sagt doch der Dichter: „Trautes Heim – Glück allein.“

Frau Schnütchen gibt sich größte Mühe, dass in ihrer Wohnung, einem offenbar gänzlich unromantischen Ort, romantische Stimmung entsteht, und tut das bemerkenswerterweise auch im Stile der Neuen Sachlichkeit: Treffen sich Liebespaare in der romantischen Dichtung oftmals im Schein des Mondes, sitzen sie in Hasenclevers Komödienszene unter einer elektrischen Hängelampe. Auch blühende Bäume werden herbeigesinnt, doch befinden sich

---

<sup>48</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 45.

diese klar außerhalb des hier bespielten Aktionsraumes, was Möbius als Anlass für eine Spitze gegen diese amourösen Archaismen seiner Gastgeberin dient, indem er feststellt, dass es in der ganzen Wohnung nach Zwiebeln „duftet“. Durch diesen Zynismus, auf den auch Ernst Schürer hingewiesen hat<sup>49</sup>, schafft sich der *Bessere Herr* eine Möglichkeit, um am Tatort gleichzeitig an- und abwesend zu sein. Notgedrungen – schließlich möchte Möbius das Geld der Witwen an sich bringen – muss er sich mit seinen Opfern einlassen, gleichzeitig sträubt er sich dagegen und scheint sich daher zumindest auf der Ebene der Sprache von den verliebten Damen distanzieren zu wollen. In diesem Sinne kann auch das oben angeführte Schiller-Zitat verstanden werden, mit dem Möbius signalisiert, dass er für eine „bessere Gesellschaft“ durchaus geeignet wäre. Während der *locus amoenus* der Witwe Schnütchen aus etwas Zuwendung und einem Klavier besteht, das man „auf Abzahlung kaufen“ (17) kann, strebt der Protagonist doch nach einem Ausbruch aus der gesellschaftlichen Schicht, in der er sich derzeit „arbeitsbedingt“ befindet. Sein Zynismus und die Zitate aus Klassikern des bildungsbürgerlichen Literaturkanons, die sein jeweiliges Gegenüber niemals zu entschlüsseln vermag, haben evasorischen Charakter, der die Tatorte dieser Komödie gleichzeitig in Sehnsuchtsorte verwandelt, die Möbius durch seine Taten letzten Endes erreichen möchte. Die tatsächliche Bühnenraumgestaltung im Nebentext und die darin vorgesehene Nutzung der Requisiten durch die Figuren stehen in einem krassen Gegensatz zu den (zusätzlich noch äußerst gegensätzlichen) Wortkulissen der Figuren, sodass der Tatort, an dem sich der Heiratsschwindler das Vermögen seines Opfers ergaunern möchte, in hohem Maße komisiert wird.

## 2.3 Die Opfer

### 2.3.1 Die Witwe Schnütchen und mehrere „Frauen in reifem Alter“

Die enorme komische Wirkung, die diese Szene ausstrahlt, könnte auch ein Grund dafür sein, dass die Frauenfiguren, die auf den Heiratsschwindler Möbius hineinfallen, in der Forschung überwiegend negativ charakterisiert werden. So ist die Witwe Schnütchen, die der Nebentext als „rund, vollbusig, Ende Vierzig“ und permanent strickend (16) beschreibt, für Ania Wilder der „Inbegriff der kleinbürgerlichen Spießigkeit“, der „neben dem nachbarlichen Klatsch und Tratsch nur einen Gedanken“ verfolgt, nämlich „wie sie sich Hugo Möbius angeln kann“<sup>50</sup>. WILDER „gönnt ihr vollen Herzens, daß Hugo sie nur ausnehmen will“, denn dieser sei „einfach

---

<sup>49</sup> SCHÜRER, Ernst: Die nachexpressionistische Komödie. In: Wolfgang ROTHE (Hrsg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974, S.47-76, hier: S. 63.

<sup>50</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 45.

sympathisch, seine Erwerbsquelle muß man ihm verzeihen, die Frauen wollen es ja nicht anders.“ Etwas differenzierter urteilt Miriam Raggam, die der Witwe zwar ebenfalls einen geringen geistigen Horizont zuspricht, der „über Kartoffelpuffer und die Unterhosen ihres seligen Mannes nicht hinausreicht“<sup>51</sup>, ihr aber doch zugesteht, dass sich ihre Liebe in dem Wunsch erschöpft, „für das körperliche Wohl des Angebeteten zu sorgen“. Sie sieht das Verhältnis zwischen Opfer und Täter bei weitem nicht so hämisch wie Ania Wilder, sondern deutet es ganz pragmatisch als eine Art Zweckgemeinschaft, da der *Bessere Herr* ihrem einsamen Witwendasein kurzfristig „Sinn und Inhalt“ verleiht.<sup>52</sup>

Vor allem Ania Wilders Lektürepfad greift recht kurz, zumal sich an einer Stelle sehr genau nachweisen lässt, dass die Witwe Schnütchen keineswegs so leichtgläubig ist, wie Wilder es verstanden haben möchte. Sie selbst erinnert an die Worte ihres verstorbenen Mannes, für den die Vorsicht die „Mutter der Porzellankutsche“ war (16), und gibt Möbius keine vollständige Auskunft über ihre tatsächlichen Vermögensverhältnisse. Dieser Trick kann erst in der darauf folgenden Szene durch Rasper enttarnt werden, der derartige Informationen aufgrund seiner beruflichen Vergangenheit leicht überprüfen kann (22). Wilders Befund befremdet auch deswegen, weil die Witwe Schnütchen – abgesehen von der Tatsache, dass sie körperlich wenig anziehend erscheint – durchaus positive Tugenden an den Tag legt, die als Basis für eine gesicherte Existenz in schwierigen Zeiten recht erstrebenswert scheinen. Selbst dann, wenn sie nicht arbeiten muss, ist sie produktiv und beschäftigt sich mit Handarbeiten<sup>53</sup>, darüber hinaus denkt sie bei der Planung der gemeinsamen Zukunft mit Möbius zwar als Verliebte, ist dabei aber ziemlich sparsam und will nicht über ihre Verhältnisse leben. Sie möchte ihrem neuen Mann nicht nur die Unterwäsche des Verstorbenen weitergeben (18), sondern denkt auch über wirtschaftliche Synergien und eine kostenschonende Urlaubsunterkunft bei ehemaligen Geschäftsfreunden ihres ersten Mannes nach (17). Als Figur eines Komödienensembles erscheint sie als eine „versachlichte“ Nachfolgerin einer liebeshungrigen Alten aus den antiken Komödien des Aristophanes, die in der Tat ausschließlich auf rasche sexuelle Befriedigung durch jüngere Männer aus ist und gerade deswegen von diesen zum Gaudium des Publikums immer betrogen wird.<sup>54</sup>

In der dritten Szene des ersten Teils erfährt man von Rasper, der in einer Art „Registrarie“ (20f.) einige aktuelle Liebschaften des *Besseren Herrn* vorstellt, die allerdings nicht als Figuren

---

<sup>51</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 181.

<sup>52</sup> Vgl. RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 182.

<sup>53</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Kommentar. In: Walter HASENCLVER, Ein besserer Herr. Herausgegeben von Thorsten UNGER, a.a.O., S. 69.

<sup>54</sup> Vgl. HOLZBERG, Niklas: Aristophanes. Sex und Spott und Politik. München: C. H. Beck, 2010, S. 217.

auf der Bühne erscheinen, dass diese „reizlosen [...] alten Jungfern“, wie Möbius selbst sie nennt (45), wirklich nur Mittel zu dem Zwecke sind, sich sozialen und gesellschaftlichen Aufstieg zu verschaffen. Stellvertretend für die vielen Damen, deren Briefe sich in den Aktenwänden im Hintergrund verbergen, werden nur Dora Mende, die Inhaberin eines Textilgeschäftes, von der Möbius wiederholt Kleidungsstücke erhalten hat, und Victorine Nessel, die als Haushälterin bei einem Junggesellen arbeitet, sich als Jungfrau ausgibt und Möbius monatlich mit einer geringen Summe unterstützt, namentlich genannt (20). Andere „Frauen im reiferen Alter“, wie sie Hasenclever im Personenverzeichnis nennt, treten zwar in der Abschlusszene als namenloser Chor auf, doch erfährt das Publikum von ihnen nur, dass Möbius ihnen schöne Augen gemacht und ihnen Liebe und Treue versprochen hat (57-58).

Bemerkenswert erscheint, dass – wie man erst in analytischer Art und Weise zu einem sehr späten Zeitpunkt im Drama erfährt (40) – Möbius auch in Korrespondenz mit Aline, dem verliebten Stubenmädchen der Familie Compaß, steht. Zwar ist sie deutlich jünger als die anderen Opfer des Heiratsschwindlers, doch könnte es sich bei der Kontaktaufnahme mit ihr um eine erste Hinwendung zum kapitalistisch orientierten und wohlhabenden Haushalt der Familie Compaß handeln, in den der *Bessere Herr* am Ende des Dramas sogar einheiraten soll.

### 2.3.2 Lia

Lia, am Ende der Komödienhandlung die Braut des Möbius, ist „the quintessential American Girl“<sup>55</sup>, „das flapsige, sachlich-unromantische, scheinbar gefühlskalte“<sup>56</sup> und selbstbewusste junge Mädchen, in dem Hasenclever mit einem gewissen Augenzwinkern die im Drama der 1920er Jahre häufige Gleichsetzung von Amerikanismus und Kapitalismus<sup>57</sup> karikiert, aber

die Karikatur ist nicht böswillig, denn schließlich muß Lia jene Voraussetzungen mitbringen, die die Komödie zum guten Ende bringt. Sie muß demnach immerhin zur Liebe fähig sein, um die Sachlichkeit in Gefühlsdingen ad absurdum führen zu können.<sup>58</sup>

Als ihr Vater sie dazu auffordert, sich möglichst rasch zu verheiraten, um ihn finanziell nicht mehr zu belasten (11), und Lia zugeben muss, dass sich in ihrem Bekanntenkreis kein ernst zu nehmender Kandidat befindet (13), wählt sie spontan jenen Weg der Partnersuche, der für alle anderen Opfer des Möbius erst einen der letzten Hoffnungsschimmer dargestellt hat (19). Sie entschließt sich für eine Kontaktannonce in der Zeitung, in der sie als „[j]unges Mädchen aus

---

<sup>55</sup> SPREIZER, Christa: From expressionism to exile, a.a.O., S. 122.

<sup>56</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 43.

<sup>57</sup> Vgl. KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 152.

<sup>58</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 43.

guter Familie, reich und unabhängig“ einen Mann sucht, „der imstande ist, eine Frau nicht zu langweilen“ (20). Möbius hält die Absenderin dieser Anzeige für sein nächstes Opfer, wittert einen großen Coup, doch wird schnell mit der Tatsache konfrontiert, dass diese Frau dazu imstande ist, ihn von seiner unehrenhaften Profession abzubringen und ihn gleichsam zu einem „Opfer“ ihrer Liebe zu machen. Lias durch ein hohes Maß an Selbstbestimmung charakterisierte Andersartigkeit deutet Hasenclever bereits in der Regiebemerkung zur Eröffnungsszene an, in der Lia „*lesend und rauchend auf dem Sofa*“ (7) präsentiert wird, während alle anderen Frauen auf der Bühne die gesamte Dramenhandlung hindurch arbeiten oder sich um das Wohl einer männlichen Figur sorgen. Dem Publikum wird also von Anfang an bedeutet, dass sich Lia kaum in die Riege der Opfer des *Besseren Herrn* einordnen lässt.

Am Beginn ihrer ersten Begegnung, deren Schauplatz ein *locus amoenus* in der Öffentlichkeit, eine Parkbank, zu der aus der „*Ferne Musik*“ (31) dringt, ist, glaubt sich Möbius noch in der Rolle des Überlegenen, da ihm Lia gesteht, dass sie zuvor noch nie eine Verabredung mit einem Mann gehabt und im Augenblick große Angst habe (31f.). Dennoch scheint dieser erste Eindruck schnell zu schwinden, da sich Lia als geistig überaus wendig und für den *Besseren Herrn* als nicht berechenbar erweist. Anders als seine bisherigen Bekanntschaften, die „sentimental und dummlich“ sind und „Illusionen suchen“<sup>59</sup>, äußert sie klare, gänzlich „sachliche“ Vorstellungen von einer Beziehung, da sie es sich fest vorgenommen habe, sich in Möbius zu verlieben, um sich „einmal in der Welt nicht langweilen“ zu müssen (34). Mit dieser Zielstrebigkeit ist Lia in eine ganze Reihe dominanter Dramenheldinnen im Werk Hasenclevers einzuordnen, die immer wieder durch „diese Überlegenheit in ihrer Begabung für Liebe“<sup>60</sup> am Ende über die Männer entscheiden können. Lia scheint Möbius immer einen Schritt voraus, sodass sich er, der „das Liebesbedürfnis auf eine technische Formel gebracht“ (43) haben möchte, unsterblich in die für ihn nicht kalkulierbare junge Frau verliebt.

Deutliche Dominanz über Hugo beweist Lia auch, als im Park der von ihrer Mutter engagierte Privatdetektiv von Schmettau die „geschlossene Gesellschaft“ (35) des zukünftigen Pärchens stört und einen Streit mit Möbius provoziert, der durch einen Boxkampf entschieden werden soll. Lia bekommt dabei durch von Schmettau eine Pfeife überreicht, schlüpft in die Rolle der Schiedsrichterin und lässt damit die zwei Kontrahenten im wahrsten Sinne des Wortes „nach ihrer Pfeife tanzen“. Auch der Wachmann, der rasch dazukommt, um den Kampf im Keim zu ersticken, ordnet sich ihr unter, da ihm die bloße Nennung ihres Familiennamens genügt, um

---

<sup>59</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 43.

<sup>60</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 152.

den lästigen Störenfried wunschgemäß abzuführen (36). Möbius, den Lia vor dem Polizisten als ihren Verlobten ausgibt, möchte unmittelbar nach dem Kampf die „Verlobung“ annullieren, doch Lia, dieses „exemplarische Produkt des kapitalistischen Milieus“<sup>61</sup>, akzeptiert seinen Entschluss nicht, bleibt hartnäckig und besteht auf ein Wiedersehen. „Ich werde schon Ordnung schaffen“ (38), prophezeit sie Möbius kurz vor der Verabschiedung und liefert somit tatsächlich eine Prolepse des Finales der Komödie, in dem die beiden schließlich heiraten werden.

Als Lia Möbius in seinem Büro besucht, sucht sie den Ort für sich zu vereinnahmen, setzt sich mangels Komfort direkt auf den Schreibtisch und bittet Möbius um eine Zigarette, um dem Raum durch ihre bevorzugte Zigarettenmarke „High Life“ (8) eine persönliche Note zu verleihen. Als sie jedoch auf Raspers Schreibtisch einen vorbereiteten Liebesbrief entdeckt und Möbius ihr beichtet, womit er sein Geld verdient, droht eine Peripetie, die Lias Dominanzphase über den Heiratsschwindler beenden könnte. Da er „zu viele Frauen“ (45) habe, möchte sie gehen und ohne einen Mann an ihrer Seite für sich selbst sorgen, obwohl Möbius beteuert, ihretwegen den Beruf an den Nagel hängen zu wollen. Doch als plötzlich ihre Mutter, ihr Bruder Harry und Privatdetektiv von Schmettau auftreten, um sie vor dem Heiratsschwindler zu bewahren, hört sie, was bisher in keiner Interpretation zu Hasenclevers Komödie herausgearbeitet worden ist, ganz bewusst nicht auf ihre Familie und wendet sich wieder Hugo zu. Um sich in ihrer Familie, in der sie nie zu Wort kommt (13, 48), als „Neue Frau“<sup>62</sup>, die eigene Entscheidungen trifft und auch ein selbstbestimmtes Liebes- und Geschlechtsleben führt, durchzusetzen, hält sie im letzten Moment doch an ihrer Liebe zu Möbius fest. Diese Eigenständigkeit signalisiert sie ihrem Bruder, indem sie sich in der kurzen Dialogsequenz mit ihm der verkürzten Sprache ihres Vaters bedient (46), die alle Familienmitglieder mit knappen, nicht verhandelbaren Entscheidungen verbinden dürften. Diese spontane „Trotzreaktionen“ Lias ist es auch, die letztlich dazu führt, dass der *Bessere Herr* seine illegalen Machenschaften tatsächlich beenden und am Ende als ein Teil der Gesellschaft resozialisiert werden kann.

## 2.4 Der Täter

### 2.4.1 Täterprofil *Maskerade*

Eine finale Resozialisierung des Hugo Möbius ist auch tatsächlich notwendig, da es sich bei seinen Geschäften um strafrechtlich relevante Verbrechen handelt, die einem Komödienschluss im klassischen Sinne im Weg stünden. Er „übervorteilt einsame, dumme Frauen mit kalter

---

<sup>61</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 155.

<sup>62</sup> Vgl. FREVERT, Ute: Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte. In: Ute FREVERT u.a. (Hrsg.): Hart und Zart. Frauenleben 1920-1970. Berlin: Elefant-Press, 1990, S. 15-20, hier: S. 17.

Berechnung, indem er ihnen Gefühle und Liebe vorgaukelt<sup>63</sup>, gibt dabei „im Zuge seiner Betreuungsaktivitäten mehrere Eheversprechen gleichzeitig<sup>64</sup>, reißt die Damen zu finanziellen Zuwendungen hin und bleibt dabei aber ein „positiver und noch dazu sehr komischer Held“<sup>65</sup>. Nicht nur auf mehrere alleinstehende Frauenfiguren der Komödie, sondern auch auf Miriam Raggam übt der Heiratsschwindler diese positive Wirkung aus, sodass letztere aus der Vita Hasenclevers Rechtfertigungen für eine Figur wie Möbius ableiten möchte. Für sie handelt es sich bei dem *Besseren Herrn* um einen „Philanthropen“, dessen Taten sich als „Opfer zum Wohle der Menschen“ erweisen. Möbius habe für die liebeshungrige und einsame Damenwelt sein privates Glück geopfert und seine Jugend verschwendet, womit Hasenclever, so Raggam, an sein expressionistisches Frühwerk anknüpfe.<sup>66</sup> Hans-Jörg Knobloch teilt diese Lesart ganz und gar nicht und unterstreicht, da Möbius den Frauen keineswegs zum Glück ver helfe, sondern nur auf ihr Vermögen und die damit verbundene Anhäufung seines eigenen aus sei, dass diese „das Gran Glück, das sie sich von ihm erkaufen, allzu teuer bezahlen“<sup>67</sup>.

Ein Grund dafür, warum Möbius nicht nur die zeitgenössischen „trostlosen Teufel in diesem trostlosen Jahrhundert“, wie er sie selbst nennt (43), ins Netz gehen, sondern Generationen später auch die oben genannte Interpretin, könnte sein, wie Torsten Unger herausgearbeitet hat, dass das hochstaplerische Vorgehen des *Besseren Herrn* eine grundsätzliche Lust an Verkleidung und Verstellung bedient.<sup>68</sup> Diese Lust, die gleichzeitig ein wesentliches Merkmal der Gattung Komödie sein kann, muss dabei nicht nur in den Figuren, die sie ausleben, sondern auch in ihren Rezipientinnen und Rezipienten angelegt sein. In diesem Zusammenhang hat Stephan Porombka auf die Hochkonjunktur des Hochstapler-Motives in der Literatur der Weimarer Republik hingewiesen, worin ein Mensch eine höher gestellte Person nachahmt und sich damit beträchtliche Vorteile ergaunert.<sup>69</sup> Einen Höhepunkt stellt dabei mit Sicherheit Carl Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick* dar, der weiter unten ausführlich behandelt wird, doch trifft dieser Vergleich nur auf den ersten Blick auf Möbius zu. Dieser wird nämlich nicht durch seine Verkleidungen ein Mitglied einer höheren gesellschaftlichen Gruppe, sondern tritt seinen Opfern vielmehr „auf Augenhöhe“ gegenüber, indem er sich Berufsbiographien andichtet, die für die jeweilige gesellschaftliche Klasse durchaus wahrscheinlich sind. So gibt er sich etwa

---

<sup>63</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 45.

<sup>64</sup> UNGER, Thorsten: Nachwort, a.a.O. S. 84.

<sup>65</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 47.

<sup>66</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 183f.

<sup>67</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 155.

<sup>68</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Nachwort, a.a.O. S. 85.

<sup>69</sup> Vgl. POROMBKA, Stephan: Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert. Göttingen: blumenkamp, 2008, S. 13f.

gegenüber der Haushälterin Victorine Nessel als Eisenbahnschaffner aus (21), weiß aber auch, als er sich auf das Treffen mit Lia vorbereitet, dass er sich für ein „[j]unges Mädchen aus guter Familie“ (19) eine „besondere Rolle“ (24) einfallen lassen muss. Dass er mit dieser Vermutung Recht hat, weiß auch das Publikum, das unmittelbar davor erfahren hat, dass Lia weder einen Politiker noch einen Rennstallbesitzer oder Boxer als Partner möchte und dass sie die meisten „Männer furchtbar langweilig“ (13) findet. Für den gerissenen Gauner „schalten bürgerliche Berufe aus“ (24), um in deren kapitalistischer Sphäre Fuß zu fassen, daher entscheidet er sich, Lia als „Forschungsreisender“ (25) zu begegnen, der längere Zeit auf der ostafrikanischen Insel Sansibar „Elefanten und Tiger getötet“ (25) haben will. Zwar muss ihn Rasper mit einem Verweis auf das Konversationslexikon erst daran erinnern, dass in Afrika keine Tiger leben, doch imaginiert Möbius mit seinem schauspielerisch-komischen Talent sofort eine entsprechende Biographie und damit verbunden – ähnlich wie zuvor Witwe Schnütchen – einen persönlichen *locus amoenus*, der seinem eigenen Fernweh Ausdruck verleiht, das wohl nicht nur geographisch, sondern auch sozial zu verstehen ist.

Diese Sehnsucht wird durch die tatsächliche Begegnung mit Lia nur verstärkt, denn da er sich in sie verliebt und ihr gegenüber echte Gefühle hegt, kann er ihr, wie er das bisher mit einer publikumswirksamen *vis comica* gemacht hat, keine mehr vorspielen.<sup>70</sup> Die Anwendung der zuvor ausgedachten Rolle funktioniert nicht mehr, die mit Hilfe des Konversationslexikons vorbereitete Konversation droht erstmalig in der Karriere des Heiratsschwindlers zu scheitern, da er in der für ihn neuen Rolle des tatsächlich Verliebten auf keine typisierten rhetorischen Kunstgriffe zurückgreifen kann. Für Ania Wilder hat die dabei entstehende Komik, die wenig inhaltlich Relevantes liefert und lediglich die Handlung beschleunigt, aber auch einen ernsten Hintergrund, sie liest darin Verweise auf die „Kontaktlosigkeit, die Vereinzelung des Menschen in der modernen Gesellschaft“.<sup>71</sup> In den dialogischen Bruchstücken, zu denen Möbius fähig ist, versucht er Lia für seinen Sehnsuchtsort Sansibar zu begeistern und deutet damit bereits die gemeinsame Zukunft an, die der Komödientchluss für die beiden bereithält. Lia lässt sich davon aber nicht beeindrucken, schließlich kenne sie „ganz Sansibar auswendig“ (32), da sie sich – ebenfalls mit Hilfe eines Konversationslexikons – gründlich auf dieses Treffen vorbereitet hat. Sie hegt allerdings Befürchtungen, dass ihr Vater einer möglichen Verbindung mit Möbius nicht zustimmen wird, da Compaß diesen aus ihrer Sicht „zu romantisch“ (33) finden könnte. Sie kann an diesem Punkt des Dramas noch nicht bemerken, dass zwischen den beiden Herren eindeutige Parallelen bestehen.

---

<sup>70</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Nachwort, a.a.O. S. 84.

<sup>71</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 50.

## 2.4.2 *Protagonist und Antagonist*

Louis Compaß, „das personifizierte deutsche Wirtschaftswunder“<sup>72</sup> und der Antagonist des *Besseren Herrn*, wird von Hasenclever als „grotesk überzeichnete Karikatur eines Managertypen“ skizziert, „der sein Privatleben nach betriebswirtschaftlichen Grundsätzen organisiert“<sup>73</sup>. Schon aus dem Namen dieser Figur lassen sich mögliche Hinweise zu ihrer metaphorischen Deutung ableiten. Während ihr Vorname „Louis“ an den absolutistischen Sonnenkönig Ludwig XIV von Frankreich erinnert, verweist der Nachname auf die Nadel eines Kompasses, die zur Orientierung dienen und den Kurs angeben soll. Torsten Unger<sup>74</sup> und Ania Wilder<sup>75</sup> lesen daraus einmal mehr komisches Potential, zumal das Familienoberhaupt durch seine automatisierten Aktionen auf der Bühne wiederholt für Komik sorgt, allerdings ist die Wirkung des Namens gerade in Hinblick auf die Figur des Möbius durchaus nicht komisch zu verstehen. Für Möbius scheint Compaß tatsächlich eine Richtschnur zu sein, da dieser durch seine Arbeit das erreicht hat, was Möbius durch viele kleine Gaunereien anstrebt. An Compaß hingegen sind einige Eigenschaften auszumachen, die dazu verleiten könnten, ihn ebenfalls als „verbrecherische“ Figur zu lesen. Er betrügt, wie das Publikum schon in der Eröffnungsszene aus dem Dialog zwischen Lia und Harry erfährt, seine Ehefrau (7), was seine Kinder ganz und gar nicht zu schockieren scheint. Als diese durch das Engagement von Schmettaus von der Liebschaft ihres Mannes erfährt (30), möchte sie nichts davon hören und macht sich lediglich Sorgen, dass daraus der „Anschein eines Komplotts“ entstehen könnte. In seiner Familie ist Compaß ein unangefochtener Patriarch, dessen Entscheidungen letzten Endes immer voll und ganz akzeptiert und umgesetzt werden. Auch in Gesprächen mit seiner Frau und seinen Kindern ordnet er den Diskurs, legt die Inhalte fest und reglementiert die Redezeit, während sein gesamtes figurales Umfeld diese Autorität kritiklos hinnimmt. Offenbar genügt allen der Wohlstand, den sie durch Herrn Compaß genießen können, als Ersatz für eine menschliche Beziehung zu ihm, denn „[g]ewohnt, meine Kraft dem Lande zu opfern, fehlt mir die Zeit, Mensch zu sein“ (9).

Auf der Kostümebene scheinen Compaß und Möbius völlig komplementär konzipiert, zumal Compaß vor seinem ersten Auftritt auf offener Bühne seine Geschäftskleidung, Hut und Mantel, ablegt (9), während Möbius erst durch das Anlegen gewisser Kleidungsstücke in die Rolle des Erwerbstätigen schlüpft. Während er sich für kleinere Liebschaften regelrecht zu kostümieren

---

<sup>72</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 178.

<sup>73</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 42.

<sup>74</sup> Vgl. UNGER, Thorsten: Kommentar, a.a.O. S. 65.

<sup>75</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 42.

pflegt, ist es die seriöse Kleidung, die auch Herr Compaß trägt, mit der er sich unter der Beratung Raspers vor dem Treffen mit Lia in den titelgebenden *Besseren Herrn* verwandelt, wodurch er sich seinen bisherigen beruflichen Höhepunkt erhofft (26). Die Ordnung und die Akribie, mit der die Kostümteile in Möbius' Büro geordnet sind, erinnern an die Organisation von „Peachums Bettlergarderoben“ aus Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*, in der Protagonist und Antagonist einander auch deutlich ähnlicher sind, als man auf den ersten Blick meinen möchte. Dass sich Möbius mit seinem Auftritt als *Besserer Herr* in eine Sphäre des sozialen Spektrums begibt, der er eigentlich nicht angehört, zeigt Hasenclever daran, dass die Anprobe des neuen Anzughemdes nicht reibungslos abläuft, der Kragen ist für Möbius „zu eng“ (26).

Welche Geschäfte es sind, mit denen Compaß sein Geld verdient und die ihn dazu zwingen, ständig per Telefon erreichbar zu sein, erfährt das Publikum an keiner Stelle des Dramas. Sie zwingen Herrn Compaß aber dazu, nach Mailand zu reisen und deshalb während eines Großteils der Bühnenhandlung nicht anwesend zu sein. Das Familienoberhaupt spricht zwar wiederholt von viel Arbeit, allerdings ist nicht klar, ob diese Arbeit in einer „Zeit, deren Prinzip die legale oder illegale Gaunerei ist“<sup>76</sup>, legaler ist als die, der der Protagonist bis zu seiner Bekanntschaft mit Lia nachgegangen ist. Geschäfte im Ausland sollen auch, so verrät das Finale der Komödie, Möbius und seiner zukünftigen Frau zu eigenem Wohlstand verhelfen. Indem Möbius an seinem Sehnsuchtsort Sansibar von Compaß als Generaldirektor einer Filiale eingesetzt wird (62), erwirtschaftet sich auch dieser sein großes Vermögen fernab der Bühnenhandlung.

Dass Möbius seine Taten so geschickt rechtfertigt, dass er für seine Verbrechen innerhalb der Forschung bereits als „Philanthrop“ gilt, wurde bereits gezeigt. Er stilisiert sich aber nicht nur als Wohltäter, sondern beharrt auch in seiner Diktion auf ein Vokabular aus der Welt der Wirtschaft, indem er sich selbst als „Kaufmann“ (43) bezeichnet, der in einer „anderen Branche“ (42) als Compaß tätig sei und sorgfältig „kalkulieren“ müsse, um im Bereich der Liebe seine „Massenartikel“ (43) pünktlich liefern zu können.

Ein gemeinsames Treffen der beiden Kontrahenten findet erst im vorletzten Bild der Komödie statt (53). Compaß bietet Möbius Alkohol an, der diesen aber „bei Verhandlungen“ ablehnt, worauf er von seinem Gegenüber als „Geschäftsmann“ akzeptiert wird. Compaß möchte Möbius mit einer größeren Geldsumme abspeisen und ihn aus Lias Leben löschen, doch der *Bessere Herr* möchte das „Handelsobjekt“ Lia unbedingt für sich gewinnen. Während Compaß

---

<sup>76</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 48.

Möbius sprachlich als Verhandlungspartner begegnet, will dieser sein Gegenüber provozieren, indem er ihm kriminelle Machenschaften unterstellt (53):

HERR COMPASS. Glauben Sie, ich habe meine Zeit gestohlen?  
MÖBIUS. Wenn Zeit Geld ist ...  
HERR COMPASS (*fährt auf, beherrscht sich aber*). Ihre Bedingungen, Herr!

Compaß muss gezwungenermaßen mit Möbius verhandeln, da dieser ihn, dem eine berufliche Zukunft in einem Ministerium in Aussicht gestellt wird, mit der Tatsache erpresst, dass Lia die letzte Nacht bei ihm verbracht hat. Würde die Presse davon erfahren, gäbe es einen großen Skandal, daher muss Compaß Möbius letztlich nicht nur als Verhandlungspartner, sondern auch als tatsächlichen Gegner akzeptieren (54):

HERR COMPASS. Sie sind ein ernsthafter Gegner. Schade, daß sich Ihre Talente auf einen so kleinen Wirkungskreis beschränken.  
MÖBIUS. Dies Wort aus Ihrem Munde ehrt mich. Sie sind der größte Organisator unserer Zeit. Wir haben alle von Ihnen gelernt.  
HERR COMPASS. Ich gebe Ihnen das Kompliment zurück. Sie sind der größte Gauner unserer Zeit.  
MÖBIUS. Ich hätte sonst nie gewagt, mich Ihren Schüler zu nennen.

In dieser Szene treffen „zwei ebenbürtige Rechner [...] aus der gleichen Welt“ aufeinander, „keiner von beiden bleibt sich etwas schuldig in der Lebensauffassung, ein Geschäft zu machen.“<sup>77</sup> Sie attestieren einander zwar gegenseitige Anerkennung, doch ist sich Compaß dennoch siegessicher. Er glaubt, dass die Frauen, denen Möbius die Ehe versprochen hat, ihn letzten Endes anzeigen werden, doch der *Bessere Herr* hält nach wie vor an der Überzeugung fest, sich keines Verbrechens schuldig gemacht zu haben: „Bis jetzt fühlt sich niemand geschädigt – außer Ihnen!“ (55). Er will um jeden Preis „in den Schoß der bürgerlichen Moral zurück“ (56), wodurch Hasenclever seinem Publikum einen minimalen Rückblick in die Vita seines Protagonisten vor der eigentlichen Bühnenhandlung gewährt. Während Nebenfiguren wie Rasper oder von Schmettau immer wieder von ihrer Vergangenheit eingeholt werden, erfahren wir aus der Biographie des Hochstaplers lediglich indirekt, dass er offenbar bereits ein Teil der bürgerlichen Welt gewesen ist. Um diesen Status und alle Annehmlichkeiten, die dieser mit sich bringt, wieder erlangen zu können, läßt Möbius eine Abordnung seiner bisherigen Liebesbeziehungen zu einer „Generalversammlung“ (56) ein. Damit erinnert Hasenclever nicht nur an die aristophanischen Komödien *Lysistrate* und *Die Weibervolksversammlung*, in denen das autonome Handeln der Frauen ein Happy End erst möglich macht, sondern hebt einmal mehr die Freude an Maskerade als Charakteristikum des verbrecherischen Hochstaplers hervor.

---

<sup>77</sup> WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers, a.a.O. S. 52.

### 2.4.3 „Großer Coup“ und Resozialisierung

Dieses inszenierte Treffen der durch Möbius geschädigten Damen wird von ihm und Herrn Compaß am Ende ihrer gemeinsamen Szene noch für den „vierundzwanzigsten, nachmittags um drei“ (56) festgelegt. Nach dem Abgang des *Besseren Herrn* ist der Konzernchef für einen Augenblick alleine auf der Bühne und gesteht sich selbst ein, von Möbius hereingelegt worden zu sein (57). Welche Konsequenz er aus dieser Erkenntnis zieht, behält er vorerst noch für sich, das Publikum kann aber schon erahnen, dass nicht nur der Protagonist dieser Komödie, sondern auch sein Gegenspieler zum Handlungsfinale einen großen Coup in die Tat umsetzen will.

Möbius verlässt sich für die Umsetzung seines „perfekten Verbrechens“ auf sein schon oft erprobtes schauspielerisches Talent und inszeniert das letzte Treffen mit den Damen, die sich eine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit ihm gemacht haben, als Komödie mit einem „rhetorischen Parforceritt“, der ihm am Ende einen „glänzenden Abgang“<sup>78</sup> in eine gemeinsame Zukunft mit Lia zu ermöglicht. Diese Damen finden sich, ähnlich wie die Zuschauerinnen und Zuschauer am Beginn einer Theateraufführung, zunächst alleine im Sitzungssaal der Firma Compaß ein. Sie tragen – abgesehen von der Witwe Schnütchen, die das Publikum bereits als Opfer des *Besseren Herrn* kennen gelernt hat – keine Namen, sondern lediglich Nummern. Der Dichter bringt sie damit in gleicher Weise auf die Bühne, wie sie zuvor von Möbius und Rasper alphabetisch geordnet katalogisiert worden sind. Bevor es jedoch gelingt, „ihre Empörung in Abschiedsschmerz umzuwandeln“<sup>79</sup>, sind diese fest entschlossen, den Heiratsschwindler der Polizei zu übergeben. Sie erzählen einander von den gemeinsamen Erlebnissen mit ihm und wenden dabei konsequent das Präteritum an, das die Abgeschlossenheit der geschilderten Handlung unterstreicht (57f.). Sie finden im Dialog heraus, dass er jeder von ihnen eine andere Identität vorgegaukelt hat, und sind sich erst unmittelbar vor seinem Auftritt darin einig, diesen „Schuft“ für seine Taten „büßen“ zu lassen (58). Als Möbius kurz darauf vor sein ihm alles andere als wohlgesonnenes „Publikum“ tritt, hat er eine völlig neue Rolle eingenommen. Er betritt den Raum bühlenwirksam durch die Mitteltür und präsentiert sich als brillanter Rhetor, der die versammelten Damen rasch für sich gewinnen kann (59):

MÖBIUS. Ich bitte die Damen, Platz zu nehmen. (*Es geschieht. Er blickt alle innig an.*) Erlaubt mir, liebe Frauen, ein paar Worte an euch zu richten. Es ist schön, daß ihr gekommen seid. Ihr seid nicht vollzählig, aber ich erkenne euch wieder. Dich, Kläre, mit dem sanften Augenaufschlag. Und dich, meine vielgeliebte Elsa.

Böse Menschen hetzen euch gegen mich auf. Die Polizei mischt sich ein. Die Herren Beamten! Denkt nur an die Krankenkasse, wie sie euch anschnauzen, wenn ihr mit euerm Sparbüchlein kommt. An jeder Straßenecke steht so ein Aufpasser, und wehe, wenn der Hund mal aufs Trottoir

---

<sup>78</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 159.

<sup>79</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 159.

pi ... Sst! Kein Wort gegen die Polizei. Sie wird euch zu eurem Recht verhelfen. Liefert mich aus!

Ich denke an einen Tag, einen strahlenden Sommertag, da saß ich mit dir, meine teure Gertrud, im Grünen. Wir tranken Bier und schwuren uns ewige Treue. Weißt du noch?

ALLE (*schüchtern.*) Ja.

MÖBIUS. Haben wir nicht alle, die wir hier sitzen, manche schöne Stunde verlebt? Wir haben den Rausch des Lebens gekostet. Das soll uns die Polizei erst mal nachmachen.

Für euch habe ich mein Glück geopfert, meine Jugend verschwendet. Euch hab ich geliebt! (*Die Damen beginnen leise zu schluchzen.*) Habe ich jemals Geld von euch verlangt? Habt ihr nicht alle freiwillig gegeben? Wer hat eine Forderung an mich? (*Tiefes Schweigen.*) Für euch war ich schön, elegant und stets bei Kräften. Oh, Frauenstolz, wie tief bist du gesunken! Es gibt keine wahre Liebe mehr.

Mit dieser kurzen Rede beweist Hasenclever, dass sein verbrecherischer Protagonist bestens mit der Kunst des wirkungsorientierten Sprechens vertraut ist. Er ist nicht nur ein Meister der Maske, sondern auch ein perfekter Rhetor, der in dieser knappen, an die Zuneigung seiner Opfer gerichteten *locutio* nicht nur eine Quintessenz der oben erwähnten Grundmotive „Liebe“ und „Tempo“ bietet, sondern auch beweist, dass er es versteht, alle drei Genera der dramatischen monologischen Rede nach Pfister<sup>80</sup> gebündelt anzuwenden:

- Durch die *logos*-Strategie möchte Möbius seine Zuhörerinnen von der Richtigkeit der von ihm vorgebrachten Argumente überzeugen. Zwar wettet er zunächst gegen die Polizei und führt seinen Zuhörerinnen vor Augen, wie schnell man Probleme mit den sozial höher gestellten Beamten bekommen kann, doch fordert er sie in weiterer Folge sogar dazu auf, ihn verhaften zu lassen, indem er ihnen prognostiziert, dadurch Gerechtigkeit zu erlangen.
- Gleichzeitig gelingt es ihm aber, seine eigene moralische Integrität und Unbescholtenheit durch die *ethos*-Strategie glaubwürdig zu fingieren, sodass die Damen im kommunikativen System der Bühnenhandlung den Schwindel nicht durchschauen, das Publikum im äußeren Kommunikationssystem das aber sehr wohl kann, wodurch abermals Komik auf Kosten der allein stehenden Frauen entsteht. Indem er mit einer Klimax behauptet, sein „Glück geopfert“, seine „Jugend verschwendet“ und wirklich „geliebt“ zu haben, stilisiert er sich selbst zum tatsächlich treuen Liebhaber, der er niemals gewesen ist. Durch die Erinnerung an gemeinsame Stunden in Zweisamkeit gelingt ihm eine *captatio benevolentiae*, durch die er das Vertrauen seiner Zuhörerinnen zurück gewinnen kann. Dieser Umstand ist Grundlage für das Gelingen der dritten und erfolgreichsten Strategie der dramatischen monologischen Rede, die Hasenclever seinem charmanten Hochstapler in den Mund legt.
- Diese *pathos*-Strategie zielt auf die Affekte der Adressatinnen, wühlt ihre Emotionen auf und führt schließlich dazu, dass sie zu schluchzen beginnen und für Möbius, den sie kurz

---

<sup>80</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 213-215.

davor noch der Polizei ausliefern wollten, erneut Partei ergreifen. Dadurch, dass er einen routinierten Blick auf die psychische Disposition seiner Opfer hat, weiß er, dass seine überhöhten Formulierungen und Appellfiguren ihr Ziel nicht verfehlen. Zusätzlich tritt er mit einer einzelnen Blume in der Hand auf, die in allen Anwesenden Erinnerungen an bisherige Verabredungen mit dem *Besseren Herrn* wecken könnte. Zwar liefert der Text keine expliziten Hinweise darauf, aber es dürfte wohl jede Dame insgeheim hoffen, die finale Auserwählte zu sein, mit der Möbius fortan zusammen sein möchte.

Wenn unmittelbar nach Beendigung dieser Ansprache Rasper erneut als *deus ex machina* für Möbius auftritt und sich als falscher Kriminalbeamter ausgibt, der den Hochstapler verhaften möchte, stellen sich die tief berührten Frauen geschlossen vor Möbius (60). Der große Coup des Protagonisten bestand nicht darin, eine größere Summe Geld zu ergaunern, sondern seine Gaunereien hinter sich zu lassen, um seinem Herzen folgen und eine gemeinsame Zukunft mit seiner großen Liebe Lia planen zu können. Die strategisch dreifach gebaute Rede hat dazu geführt, dass keine der Damen Möbius noch anzeigen will. Als Rasper verkündet, dass er nichts mehr zu befürchten habe, „*stoßen [die Damen] einen Schrei aus und scharen sich um Möbius*“. Unter Einbeziehung der oben bereits besprochenen intertextuellen Querverweise auf Schiller und Wagner geht der Chor der betrogenen Frauen ab. Es ist bemerkenswert, dass Hasenclever nach der Ablehnung einer Anzeige keine weiteren Textteile für die Frauen vorgesehen hat. Sie haben als namenlose dramaturgische Herausforderung an das Geschick des Trickbetrügers ihre Funktion erfüllt, sind „abgespielt“ und müssen jetzt abgehen. Unmittelbar danach verabschiedet sich auch Rasper, Möbius würdigt sein Faktotum als „ehrliche[n] Schuff“ (61) und überlässt ihm für die Verwirklichung seiner erträumten Zukunft in Kanada die Hälfte des ergaunerten Geldes. Dabei wird noch einmal deutlich, dass es sich bei Möbius letztlich um keinen Gangsterboss handelt, der die Spitze einer hierarchischen Ordnung darstellt, sondern um einen Betrüger, der gemeinsam mit einem Partner auf Augenhöhe gearbeitet hat.

Das perfekte Verbrechen ist für Hasenclevers Heiratsschwindler gleichzeitig das Ende seiner Karriere und seine Resozialisierung zurück in eine bessere Gesellschaft. Möbius hätte bereits mehrmals eine bürgerliche Existenz gründen können, doch hat er die vielen Heiratsangebote der kleinbürgerlichen Witwen ausgeschlagen und gewartet, bis er auf eine Frau wie Lia trifft. Ob es sich dabei tatsächlich um seine große Liebe handelt oder ob für Möbius doch die sichere materielle Basis, die eine Heirat in die Familie Compaß mit sich bringt, ausschlaggebend ist, lässt Hasenclevers Dramentext offen. Während dem rhetorischen Meisterstück des Möbius in der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt wurde, wurde der Komödienschluss auf

höchst unterschiedliche Art und Weise gelesen. Laut Hans-Jörg Knobloch verzichtet Hasenclever darauf, den Witwentröster „moralisch zu verurteilen“ und ihn „in die [...] Galerie der Gauner und Betrüger der nachexpressionistischen Komödienliteratur einzureihen“<sup>81</sup>. Zwar setze der Dichter dem Schluss ein „ironisches Licht“ auf, doch sei der finale Triumph der Liebe völlig „unverbindlich“. Miriam Raggam möchte sich durch das gattungsbedingte Happy End nicht täuschen lassen und ist der festen Überzeugung, „daß in dieser Gesellschaft das Kapital über das Gefühl, die Lüge über die Wahrheit siegen muß“<sup>82</sup>. Verstärkt wird diese Lesart durch die Tatsache, dass die Antworten, die Möbius seinem zukünftigen Schwiegervater in der letzten Szene gibt, allesamt aus der sprachlichen Sphäre der Wirtschaft stammen (61). „Sämtliche Konten sind gelöscht“, die Strategie, mit der er sich der lästigen Damen entledigt habe sei ein „Geschäftsgeheimnis“ und die Ehe mit Lia „gehört mit zum Vertrag“. Für sie steht am Ende nicht Möbius‘ neue Rolle als ehrlich Verliebter im Vordergrund, sondern sein bevorstehender beruflicher Aufstieg in Sansibar, wo ihm eine Wandlung vom Heiratsschwindler zum Chef eines großen Konzerns bevorsteht. Für Torsten Unger hält der Schluss keine eindeutige Auflösung bereit, sondern sei eine „Gesellschaftssatire“ voller „Irrationalitäten, Illusionen und eine[r] komödienhafte[n] Doppelhochzeit“, da „Möbius‘ Methoden ausdrücklich zu den Wirtschaftsmethoden des Louis Compaß parallelgesetzt werden“<sup>83</sup>.

Bündelt man die Lesarten von Raggam und Unger, so lässt sich daraus schließen, dass das Finale nicht nur eine Resozialisierung und Erlösung der Titelfigur bietet, sondern auch einen zweifelhaften Blick auf ihren Antagonisten wirft. Zwar wird Louis Compaß keiner kriminellen Handlung bezichtigt, doch erklärt er, der zuvor eingesehen hat, dass Möbius ihm gefährlich werden könnte, diesen in seiner letzten Äußerung sogar für ebenbürtig (62). Einerseits scheint er ihn dadurch als Schwiegersohn zu akzeptieren, andererseits – und diesem Aspekt wurde in den bisherigen Betrachtungen zu *Ein besserer Herr* keine Beachtung geschenkt – möchte er durch die Verheiratung mit seiner Tochter und der Anstellung als Filialleiter in Afrika auch sicherstellen, dass Möbius seine kriminelle Energie niemals gegen ihn einsetzen wird. Zwar hat der Protagonist am Ende auf höchst bühnenwirksame Art und Weise sein Ziel erreicht und gibt sich letztlich als erstes hier betrachtetes „Schaf im Wolfspelz“ mit einer bürgerlichen Existenz zufrieden, doch gelingt der eigentliche Clou seinem Schwiegervater, der weiterhin auf mehr oder weniger legale Weise ungestört an der Vermehrung seines Kapitals arbeiten kann.

---

<sup>81</sup> KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 159.

<sup>82</sup> RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever, a.a.O. S. 184.

<sup>83</sup> UNGER, Thorsten: Nachwort, a.a.O. S. 91.

### 3 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* (1928)

#### 3.1 Hinführung

##### 3.1.1 Forschungslage

Während das Angebot an Forschungsliteratur zu Hasenclever und seiner Gaunerkomödie *Ein besserer Herr* noch recht überschaubar war, liegt zu Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* eine Fülle an Literatur vor, die sich mit den unterschiedlichsten Aspekten des Dramas befasst. Zwei große Eckpfeiler dieser wissenschaftlichen Diskussion sind das von Jan Knopf 1980 verfasste *Brecht-Handbuch*<sup>84</sup> in zwei Bänden sowie das von ihm edierte, viel umfangreichere *Brecht-Handbuch* in fünf Teilbänden, dessen erster Band<sup>85</sup> von 2001 sich Brechts Dramen widmet und in dem der Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi einen umfangreichen Artikel zur *Dreigroschenoper* vorlegt. Zusätzlich wird die Recherche zu Stücken Brechts durch einige Publikationen aus dem Suhrkamp-Verlag erleichtert, der mit *Brechts Dreigroschenoper*<sup>86</sup> und *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*<sup>87</sup> eine Vielzahl an Materialien zu Entstehung, Uraufführung und Rezeption des Dramas leicht zugänglich gemacht hat.

Die inhaltlichen Schwerpunkte, mit denen sich die Brecht-Forschung seit den 1960er Jahren befasst, liegen primär bei den Quellen zur *Dreigroschenoper*, ihren verschiedenen Fassungen, Brechts eigenen Kommentaren zum Stück und der internationalen Rezeption.<sup>88</sup> Seit den 1980er Jahren rückt die Zusammenarbeit Brechts mit dem Komponisten Kurt Weill zunehmend in den Fokus der Forschung, da dieser davor oftmals im Schatten des Dramatikers gestanden ist.<sup>89</sup> Obwohl diese Partnerschaft ein wesentliches Element der jüngsten Forschungsergebnisse zur *Dreigroschenoper* ist, kann sie in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden, da der Text hier aus rein literaturwissenschaftlicher Perspektive behandelt werden soll.

Einzelne Publikationen, die Teilaspekte der vorliegenden Analyse näher behandeln – etwa die Darstellung der Frauenfiguren oder die Frage nach der Gattung der *Dreigroschenoper* – werden in den entsprechenden Abschnitten separat angeführt und herangezogen.

---

<sup>84</sup> KNOPF, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1996 [darin bes.: S. 53-64].

<sup>85</sup> LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*. In: Jan KNOPF (Hrsg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*. 1. Band. Stücke. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001, S. 197-215.

<sup>86</sup> HECHT, Werner (Hrsg.): *Brechts Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

<sup>87</sup> UNSELD, Siegfried (Hrsg.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Zwei Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

<sup>88</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O. S., 211.

<sup>89</sup> Vgl. GEUEN, Heinz: V-Effekt oder Urform der Oper. „Die Dreigroschenoper“ aus der Perspektive des Komponisten. In: *Der Deutschunterricht* 3/2011, S. 57-68; LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O. S., 211.

### 3.2.1 Biographische Blitzlichter

Da die Uraufführung der *Dreigroschenoper* im August 1928 einen „Erfolgsschriftsteller“<sup>90</sup> aus Brecht macht und einen wesentlichen Wendepunkt in seiner Karriere als Dramatiker darstellt, gehen sämtliche Brecht-Biographen sehr ausführlich auf dieses Theaterprojekt ein.<sup>91</sup> In diesem Jahr ist Bertolt Brecht 30 Jahre alt, hat sich als Dramaturg und Kritiker bereits einen Namen gemacht, konnte mit der Veröffentlichung seiner *Hauspostille* als Lyriker reüssieren und wurde für sein Heimkehrer-Drama *Trommeln in der Nacht* mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet. Er hat gemeinsam mit dem progressiven Komponisten Kurt Weill einzelne Gedichte in Vertonung auf die Bühne gebracht und arbeitet – wie er es sein ganzes Leben hindurch halten wird – parallel an mehreren Projekten für die Bühne. Er will damit, „mit dem Ewig-Gestrigen Schluß zu machen“<sup>92</sup> und sucht – beeinflusst durch marxistische Theorie – auch nach einer neuen theatralen Formensprache, die sich klar von der naturalistischen Spielweise abgrenzt. Während sich Brecht und Weill dem Opernprojekt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* widmen, wird Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann, die eine intensive Beobachterin der englischsprachigen Kulturszene ist, auf die Wiederaufführung von John Gays 1728 entstandener *Beggar's Opera* in London aufmerksam. Sie schlägt Brecht eine Bearbeitung für eine deutschsprachige Bühne vor.

1928 lernt Brecht den Schauspieler Ernst Josef Aufricht kennen, der mit Hilfe einer Erbschaft ein modernes Theater in Berlin eröffnen möchte, wofür er das Theater am Schiffbauerdamm pachtet. Er verpflichtet Erich Engel als Regisseur, hat aber noch kein Stück für die Eröffnungsinszenierung. Auch er sucht nach einer neuen Form dramatischen Ausdrucks. Brecht erzählt ihm von der fast fertigen Bearbeitung des Gay-Stückes. Aufricht ist interessiert, lässt sich das Manuskript kommen und ist von der „Frechheit“, dem „trockene[n] Witz“ und der „Andeutung eines neuen Stils“ begeistert, „[d]iese Geschichte roch nach Theater“<sup>93</sup>.

Aufricht möchte in der Besetzung Akzente setzen, nicht an das „Startheater“ Max Reinhardts anknüpfen, sondern der Stadt ein Ensemble zeigen, das sich aus Künstlerinnen und Künstlern aus Schauspiel, Operette und Kabarett zusammensetzt.

---

<sup>90</sup> MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtselfn. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 273.

<sup>91</sup> Vgl. z. B. MAYER, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 143-153; VÖLKER, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München: Hanser, 1976, S. 139-158; KESTING, Marianne: Bertolt Brecht mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1986, S. 41-48; MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, a.a.O., S. 273-297.

<sup>92</sup> MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, a.a.O., S. 274.

<sup>93</sup> AUFRICHT, Ernst Josef: Erzähle, damit Du Dein Recht erweist. München: Propyläen-Verlag, 1969, S. 66.

Um die Phase der Endproben, den Premierenabend der *Dreigroschenoper* und ihre Rezeption ranken sich zahlreiche Mythen aus der „Aura des Legendären“<sup>94</sup>, da sich die subjektiven und teilweise emotionalen Erinnerungen der beteiligten Künstlerinnen und Künstler *ex post* nicht mehr objektivieren lassen. Fest steht, dass der Probenprozess keineswegs reibungslos verläuft und von einer ganzen Reihe von Pannen innerhalb des heterogenen Ensembles begleitet ist.

Wenn Günther Rühle die Uraufführung der *Dreigroschenoper* in seiner Sammlung von kommentierten Theaterkritiken aus der Weimarer Republik als den „größte[n] Theatererfolg der Epoche“<sup>95</sup> bezeichnet, muss die Wirkung von Brechts Gangsterkomödie auf das Publikum eine beträchtliche gewesen sein. Während sich die Kritiken darüber einig sind, dass Weill mit seiner Musik etwas wirklich Neues geschaffen habe, indem er „das Lebensgefühl der zwanziger Jahre intonierte“<sup>96</sup> und ganz Berlin in ein „*Dreigroschenoper*-Fieber“<sup>97</sup> versetzte, fielen die Besprechungen zu Stück und Inszenierung „erheblich divergenter“<sup>98</sup> aus. So nennt ein nur mit dem Kürzel „Gl.“ bezeichneter Kritiker der *Neuen Preußischen Kreuz-Zeitung* die Produktion eine „literarische Leichenschändung“, an der lediglich die „Nichtigkeit des Objekts“ zu erwähnen sei<sup>99</sup>, während die *Vossische Zeitung* Brecht zugesteht, mit der *Dreigroschenoper* eine erstaunliche Talentprobe als Lyriker, Bänkelsänger und Balladenschöpfer abgeliefert zu haben.<sup>100</sup> Lucchesi vermerkt insgesamt, dass die konservativen und nationalistisch gesinnten Zeitungen die Aufführung eher negativ besprechen, die Urteile in bürgerlich-liberalen und sozialistischen Blättern aber eher zugunsten Brechts ausfallen. Die internationalen Reaktionen sind überaus positiv, innerhalb eines Jahres folgen 120 Neuinszenierungen und Übersetzungen in 18 Sprachen. Es werden sogar „Fanartikel“ produziert, etwa eine Tapete mit Figurinen aus der Berliner Uraufführung.<sup>101</sup>

### 3.1.3 Der Autor als „Gangster“

Der große Erfolg der *Dreigroschenoper* bringt für ihren Verfasser aber auch beträchtliche Unannehmlichkeiten mit sich. Als 1928 ein Bühnenmanuskript und eine eigene Ausgabe der Songs aus dem Drama erscheinen, wird der Kritiker Alfred Kerr, der „Erzfreund“<sup>102</sup> Brechts,

---

<sup>94</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O. S., 211.

<sup>95</sup> RÜHLE, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. 2. Band. 1926-1933. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1967, S. 881.

<sup>96</sup> MITTENZWEI, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 285.

<sup>97</sup> LENYA-WEILL, Lotte: *Das waren Zeiten*, a.a.O., S. 122.

<sup>98</sup> LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O. S., 211.

<sup>99</sup> Zit. nach: RÜHLE, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. 2. Band, S. 887.

<sup>100</sup> Vgl. RÜHLE, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. 2. Band, S. 886.

<sup>101</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O. S., 213.

<sup>102</sup> KESTING, Marianne: *Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 45.

darauf aufmerksam, dass Brecht im Stück Balladen des französischen Dichters François Villon in der am Beginn des Jahrhunderts erschienenen Übersetzung des Österreicherers Karl Klammer verwendet, ohne diese Zitate als solche zu markieren. Unter dem Titel *Brechts Copyright* möchte er im *Berliner Tagblatt* den Verfasser des erfolgreichen Gaunerstückes selbst als Verbrecher entlarven, indem er ihm an mehreren Stellen in der *Dreigroschenoper* eindeutiges Plagiat nachweist und heftig gegen ihn polemisiert. Brecht zeigt sich von diesen Vorwürfen nicht beeindruckt – er war schon im Zug der Berliner Aufführung seines Dramas *Im Dickicht der Städte* mit Plagiatsvorwürfen konfrontiert, die ihm letztlich aber nicht eindeutig nachgewiesen werden konnten.<sup>103</sup> Er gehe mit geistigem Eigentum immer lax um, habe Schwierigkeiten Anführungszeichen zu dramatisieren und sei mit Verweis auf die Schreibpraxis von Shakespeare und Goethe der Ansicht, dass jede Blütezeit einer Literatur stets von der Qualität ihrer Plagiate abhängt.<sup>104</sup> Dennoch gibt er zu, aus der Arbeit Klammers Kapital geschlagen zu haben, ohne diesen erwähnt oder am Gewinn beteiligt zu haben. Klammer, der inzwischen als Oberstleutnant für das österreichische Militär in Galizien stationiert ist, hat wenig Interesse an einem Prozess und nimmt Brechts Offerte, ihm 2,5% der Tantiemen der *Dreigroschenoper* abzutreten, an.<sup>105</sup> Klammer stellt diese zusätzlichen Erträge einer bereits bestehenden „Stiftung für notleidende Schriftsteller oder dergleichen“<sup>106</sup> in Aussicht, kauft sich aber auch ein Weingut und vermarktet den dort angebauten Wein als „3g-Tropfen. Klammer Riede am Hohen Eck ob Grinzing“<sup>107</sup>.

Zwar muss Brecht durch diese Plagiatsaffäre finanzielle Einbußen hinnehmen, doch verhilft sie ihm auch zu mehr Öffentlichkeit und trägt damit paradoxerweise auch zum Welterfolg der *Dreigroschenoper* bei. Diese „künstlerische Doppelmoral“<sup>108</sup> Brechts, mit der er Fähigkeiten und die Kreativität anderer zu seinem eigenen Vorteil nutzt, wird auch in dem Verhältnis deutlich, nach dem die Tantiemen innerhalb des Arbeitskollektivs vertraglich aufgeteilt sind: 62,5% bekommt Brecht, 25% Kurt Weill und lediglich 12,5% fließen an Hauptmann. Der Anteil, der ihr damit zukommt, erscheint doch recht gering, zumal sie es ist, die auf das Stück aufmerksam wird und eine Übersetzung anfertigt, da Brecht nicht nur mit anderen Projekten

---

<sup>103</sup> HECHT, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Geschichten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 53-60.

<sup>104</sup> LUCCHESI, Joachim: Entstehungs- und Textgeschichte. In: Bertolt BRECHT, Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928, a.a.O., S. 113-169 (= Suhrkamp BasisBibliothek; 48), hier: S. 128.

<sup>105</sup> SEUL, Jürgen: Wo sind die Buddenbrooks? Und andere juristische Anekdoten der Weltliteratur. Köln: Dr. Otto Schmidt, 2011, S. 186f.

<sup>106</sup> HECHT, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten, a.a.O., S. 56.

<sup>107</sup> Etikett von Karl KLAMMERS „Dreigroschentropfen“ auf der Website der österreichischen Nationalbibliothek: <http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/materialien.php?id=klammer-mt&kat=umfeld> (Zugriff: 10.01.2015)

<sup>108</sup> SEUL, Jürgen: Wo sind die Buddenbrooks, a.a.O., S. 185.

befasst ist, sondern auch über zu wenig Englischkenntnisse für eine derartige Arbeit verfügt.<sup>109</sup> Diese Übersetzung wird dann „in enger Zusammenarbeit“<sup>110</sup> zwischen Hauptmann, Brecht und Weill adaptiert. Elisabeth Hauptmann erweist sich dabei aber nicht nur eine eifrige Übersetzerin und Bearbeiterin, sondern ist auch musikalisch versiert und empfiehlt Kurt Weill, Elemente der Originalmusik von Johann Christoph Pepusch zu verwenden.<sup>111</sup>

Es ist evident, dass der Teil, den Elisabeth Hauptmann zum Welterfolg der *Dreigroschenoper* beigetragen hat, weit größer ist als ihre finanzielle Beteiligung und die Anerkennung, die sie dafür bekommt.<sup>112</sup> Eine genaue Rekonstruktion ihres Anteils an der Textarbeit ist nicht möglich, da die von ihr erstellte Übersetzung verloren gegangen ist.<sup>113</sup>

### **3.1.4 Die Dreigroschenoper und ihre „Premierenfassung“**

Unklarheiten herrschen innerhalb der Literaturwissenschaft aber nicht nur über den originären Beitrag Elisabeth Hauptmanns, sondern auch bezüglich der eigentlichen Textgestalt dieses so erfolgreichen Dramas. Da Brecht, Weill und Hauptmann, wie oben bereits angesprochen, nur sehr wenig Zeit für die Textfassung aufwenden und diese während des turbulenten und von allerlei Hindernissen geprägten Probenprozesses immer wieder geändert wird, ist die tatsächliche Premierenfassung vom Sommer 1928 für die Nachwelt verloren, da sich alle nachfolgenden (Druck-) Fassungen wesentlich von der Premierenversion unterscheiden.<sup>114</sup>

Sämtliche Publikationen zur *Dreigroschenoper* beziehen sich konsequent auf die Fassung von 1932, die die Grundlage für beinahe alle erhältlichen Textausgaben darstellt und auch in die große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe aufgenommen worden ist.<sup>115</sup> Dabei erscheint im Oktober 1928 in Kooperation zwischen dem Verlag Felix Bloch Erben und der Universal-Edition eine Version, die die Resultate der Probenarbeit und der Aufführungspraxis berücksichtigt und somit sehr nahe an jener Fassung ist, in der das Stück ein Welterfolg wurde. Diese war lange Zeit nicht verfügbar und wurde erst wieder durch Joachim Lucchesi 2004 in der primär für den Schulalltag entworfenen *Suhrkamp BasisBibliothek* herausgegeben<sup>116</sup>. Da

---

<sup>109</sup> Vgl. SEUL, Jürgen: Wo sind die Buddenbrooks, a.a.O., S. 183.

<sup>110</sup> LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O. S., 198.

<sup>111</sup> Vgl. KEBIR, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. Berlin: Aufbau, 1997, S. 102.

<sup>112</sup> Vgl. HÄNTZSCHEL, Hiltrud: Brechts Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003, S. 162.

<sup>113</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 198.

<sup>114</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 198.

<sup>115</sup> BRECHT, Bertolt: Stücke 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner HECHT, Jan KNOPE, Werner MITTENZWEI und Klaus-Detlef MÜLLER. Berlin, Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988.

<sup>116</sup> LUCCHESI, Joachim (Hrsg.): Bertolt BRECHT, Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928, a.a.O.

sich diese Version teilweise erheblich von der Werkausgabe unterscheidet, sei es hier abermals gestattet, der auf den ersten Blick unwissenschaftlicheren Ausgabe den Vorzug zu geben, da die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen auch neue Lektüreangebote mit sich bringen, die dazu einladen, von bisherigen Lesarten abzuweichen:<sup>117</sup>

- Die Fassung von 1928 ist noch viel stärker mit der Theaterpraxis verbunden und enthält weitaus mehr Regiebemerkungen zum technischen Ablauf, z. B. Auftritte, Abgänge oder Musikeinsätze. Durch diese konkrete Anleitung für musikalische Untermalung bekommen einige Melodien auch leitmotivischen Charakter, so soll etwa bei Macheaths Auftritt am Beginn des zweiten Bildes erneut die Moritat vom Stückbeginn erklingen (20), was gleichzeitig auch das Verhältnis zwischen ihm und seiner Anhängerschaft charakterisiert.
- Eine Szene, das 8. Bild („Kampf um das Eigentum“)<sup>118</sup> kommt in der Fassung von 1928 gar nicht vor, ebenso fehlt Frau Peachums „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“, die Rosa Valetti aus moralischer Entrüstung nicht vor Publikum zum Besten geben wollte.
- Eine wesentliche Änderung betrifft die Figur des kriminellen Protagonisten und ist daher der Hauptgrund dafür, dass für diese Arbeit die Fassung von 1928 bevorzugt wird, um bei der Analyse dieses zweiten „Schafes im Wolfspelz“ auf den ursprünglicheren Mackie Messer eingehen zu können. Dieser wird noch nicht so stark als *homo oeconomicus* der Neuen Sachlichkeit gezeichnet wie in der Fassung von 1932. 1928 ist er der *Beggar's Opera* noch näher und besticht etwa den Konstabler Smith während seines Gefängnisaufenthaltes noch nicht mit einem Scheck<sup>119</sup>, sondern mit einer Hand voll Münzen (58). Ebenso fehlt im Erstdruck das bekannte Zitat „Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie“<sup>120</sup>, mit dem sich Macheath 1932 besonders deutlich und bewusst dem modernen Kapitalismus zuwendet.

## 3.2 Räume

### 3.2.1 Episches Theater mit „Misuk“

Mit der *Dreigroschenoper* erreicht Brecht nicht nur eine höhere Stufe auf der Karriereleiter, sondern verändert auch seine dramatische Formensprache. Daher scheint es an dieser Stelle angebracht, kurz die Eckpfeiler dieses neuen epischen Theaters zusammenzufassen, da Brecht

---

<sup>117</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim (Hrsg.): Bertolt BRECHT, Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928, a.a.O., S. 131ff.

<sup>118</sup> GBA 2, S. 294-298.

<sup>119</sup> GBA 2, S. 275.

<sup>120</sup> GBA 2, S. 305.

seiner Gangsterfigur auf einer poetologischen Ebene einen neuen Aktionsraum eröffnen möchte. Bereits in den Jahren vor 1928 arbeitet er gemeinsam mit Kurt Weill an einer unkonventionellen musikalischen Umsetzung des *Mahagonny*-Stoffes, um den Naturalismus auf der Bühne zu überwinden, der – nach dem Vorbild der antiken Regelpoetik des Aristoteles – im Publikum Furcht und Mitleid und damit eine Reinigung von Affekten herbeiführen will. Brecht möchte das, was der Naturalismus im Bereich der Naturwissenschaften erreicht hat, auch auf das Theater umlegen und das Publikum zu kritisch denkenden Beobachterinnen und Beobachtern einer Bühnenhandlung erziehen, die von allen Beteiligten auch als solche dargestellt wird.<sup>121</sup> Als sich plötzlich die Auftragsarbeit an der *Dreigroschenoper* ergibt, will er seine Theorie eines epischen Theaters sofort in die Tat umsetzen. Er selbst ist der Ansicht, dass er diese in der *Dreigroschenoper* besonders mustergültig demonstrierte<sup>122</sup>, doch lässt sich dieses neue Konzept nicht sofort in die Tat umsetzen.

Die Musik, die wesentlich zum Welterfolg des Stücks beigetragen hat, sollte Selbstwert haben und die Bühnenhandlung kritisch kommentieren, nicht illustrieren. Um diese Aufwertung zu unterstreichen, nennt sie Brecht auch nicht mehr „Musik“, sondern „Misuk“. Die Misuk richtet sich gegen die „Gefühlsverwirrung“, die im Publikum bei Opern oder Sinfonien eintritt und sein kritisches Mitdenken behindert.<sup>123</sup> Da Brecht den Songs der *Dreigroschenoper* eine so exponierte Stellung zukommen lässt, kommt es zu einem doppelten Missverständnis in der Rezeption. Einerseits nehmen die beteiligten Künstlerinnen und Künstler, die zu einem großen Teil nicht vom Schauspiel kommen, Brechts neue Ansätze nur widerwillig auf, was neben allen anderen Turbulenzen die Proben noch komplizierter gestaltet<sup>124</sup>, andererseits missversteht das Theaterpublikum die Intention der Musik, fasst die Songs als gefällige Schlager auf und „placierte [...] Brecht sozusagen über Nacht in der Verbraucher- und Vergnügungsindustrie“<sup>125</sup>. Da die Songeinlagen separate Geschichten erzählen, zusätzliche Dimensionen in die Handlung einführen und somit ihre Sprecherinnen und Sprecher indirekt charakterisieren, werden sie im epischen Theater auch mit einem gewissen Aufwand vorbereitet. Das Licht wird verändert, der Fokus wird auf die singende Figur und das Orchester gelegt und alle nicht daran beteiligten Figuren werden ein Teil des zuschauenden Kollektivs. Brecht will damit den Charakter des Spiels im Spiel unterstreichen, doch für das Publikum entsteht dabei zunächst die Wirkung einer Revue oder einer Operette, in der die Musik ebenfalls von der Handlung isoliert ist,

---

<sup>121</sup> Vgl. SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 112-121.

<sup>122</sup> MITTENZWEI, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 283.

<sup>123</sup> Vgl. VÖLKER, Klaus: *Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 140.

<sup>124</sup> Vgl. KESTING, Marianne: *Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 42.

<sup>125</sup> MITTENZWEI, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, a.a.O., S. 283.

allerdings keine inhaltliche, sondern nur eine unterhaltende Funktion hat. Die geschlossene Dramaturgie soll damit aufgebrochen werden, doch für das Premierenpublikum der *Dreigroschenoper* dürften diese bewussten Brüche wesentliche Höhepunkte des Abends gewesen sein. Die Zuschauerinnen und Zuschauer haben nicht reflektiert und über den Inhalt nachgedacht, sondern fühlten sich in erster Linie bestens unterhalten.<sup>126</sup> Daraus ergibt sich auch die Schwierigkeit, die *Dreigroschenoper* einem konkreten Genre zuzuordnen. Die große Kluft zwischen Autorenintention und Publikumsreaktion sprengt alle zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, sodass sie für Mittenzwei letztlich als „gutgebautes Unterhaltungsstück“<sup>127</sup> ins kulturelle Gedächtnis eingegangen ist.

### **3.2.2 Die Allgegenwärtigkeit der Gangster**

Neben den einlässlichen musikalischen Nummern ist wohl auch das Gangster-Sujet dafür ausschlaggebend, dass sich *Die Dreigroschenoper* einer so großen Beliebtheit erfreuen kann. Organisiertes Verbrechen ist in Brechts Gegenwart sowohl ein soziales Thema im urbanen Lebensraum als auch ein beliebter Topos der amerikanischen Unterhaltungsindustrie.

In Berlin entstehen um die Jahrhundertwende so genannte „Ringvereine“ zur Resozialisierung ehemaliger Strafgefangener, die in ihrer Anfangsphase Freizeitaktivitäten organisieren, sich jedoch allmählich zu Verbrechersyndikaten wandeln. Für die Polizei sind einzelne Ringbrüder – sie tragen in der Regel den gleichen Siegelring – schwer zu fassen, da sie einander mit Alibis zu versorgen pflegen. Die Mitglieder dieser Vereine haben auch Decknamen, wie z. B. „Lutsch-Toni“, „Pistolen-Manne“ oder „Töter-Hannes“, die in den Berliner Zeitungen der 1920er Jahre allgegenwärtig sind und sich auch in den Namen, die Brecht den Handlangern Mackie Messers gegeben hat, spiegeln.<sup>128</sup>

Parallel zu diesem gesellschaftlichen Phänomen entwickelt sich in Amerika auch das Genre des Gangsterfilms, da der Gangster eine Figur ist, die in Zeiten der wirtschaftlichen Depression noch in der Lage ist, einen *American Dream* zu leben. Er steht für Freizügigkeit, Wohlstand und Willensfreiheit, wodurch er für die perspektivenlose jüngere Generation den Status eines Helden in einer Gegenwelt erlangt, der sie darin bestätigt, dass sich auf Anstand und Fairness keine gesicherte Existenz gründen lässt. Während die ersten Gangsterfilme – u. a. *Underworld* des emigrierten österreichischen Filmemachers Joseph von Sternberg – noch Männer zeigen,

---

<sup>126</sup> Vgl. KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 62.

<sup>127</sup> MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, a.a.O., S. 283.

<sup>128</sup> Vgl. FERARU, Peter: Muskel-Adolf & Co. Die „Ringvereine“ und das organisierte Verbrechen in Berlin. Berlin: Argon, 1995, S. 222ff.

die vom rechten Weg abgekommen sind und in die Kriminalität gezwungen werden, treten in den frühen Tonfilmen Ganoven auf, die über eigene moralische Codices und eine besondere ambivalente Ausstrahlung verfügen. Die Geschichten erzählen von Aufstieg und Fall einer Gangsterpersönlichkeit und von einem abschließenden Coup, der ihnen nur scheinbar gelingt. Der Gangster aus dem amerikanischen Kino genießt, ebenso wie Brechts Macheath, großes Ansehen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und hat in ihr auch Verbündete, wie sie etwa Brechts Protagonist im Polizeichef Tiger Brown oder in Pastor Kimball hat, die sich sogar als Gäste auf seiner Hochzeitsfeier einfinden (28 bzw. 32).<sup>129</sup>

Brecht hat also für die Implementierung seines neuen Theaterkonzeptes ein Sujet ausgewählt, das das Publikum zwar auf den Ebenen der Handlung und der Musik begeistert, jedoch noch nicht seine Sehgewohnheiten im Theater verändert. Nach dem Sensationserfolg der Premiere möchte Aufricht möglichst schnell ein vergleichbares Projekt ansetzen, doch zieht sich Brecht dabei beinahe gänzlich zurück. Das Stück *Happy End*, das die zeitlos massentaugliche<sup>130</sup> Welt der Gangster auf Offizierinnen der Heilsarmee treffen lässt, ist ein großer Misserfolg und wird unter dem Pseudonym „Dorothy Lane“ veröffentlicht, hinter dem oft Elisabeth Hauptmann vermutet wird<sup>131</sup>, das mit großer Wahrscheinlichkeit doch für Brecht selbst steht<sup>132</sup>.

Obwohl diese beiden theoretischen und inhaltlichen Räume dem Dramatiker anfangs nicht das bescheren, was er sich von ihnen erhofft haben dürfte, siedelt er seine Arbeiten auch in Zukunft immer wieder in der Welt der Gangster und Ganoven an. Im *Dreigroschenroman* (1934) agieren die Gangster auf Augenhöhe mit den Bürgern in einer ökonomisch komplexen Welt, das Versdrama *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941) zeichnet aus den Biographien Al Capones und Hitlers den Aufschwung der Nationalsozialisten zwischen 1930 und 1933 nach.<sup>133</sup>

### **3.2.3 Eigentliche Aktionsräume**

Das viktorianische London, das Schauplatz der Bühnenhandlung um Mackie Messer und seine Bande ist, besteht nicht aus konkreten realen Orten, sondern ist vielmehr ein „Schein-London, in dem touristische Versatzstücke immer wieder auftauchen und Lokalkolorit herstellen“<sup>134</sup>. Brecht kennt Schauplätze wie Westminster-Abbey, Whitechapel oder Scotland Yard als

---

<sup>129</sup> Vgl. SEEBLEN, Georg: Der Asphalt-Dschungel, a.a.O., S. 99-109.

<sup>130</sup> Vgl. NUSSER, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: J. B. Metzler, 2009, S. 167.

<sup>131</sup> Vgl. HÄNTZSCHEL, Hiltrud: Brechts Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002, S. 164f.

<sup>132</sup> Vgl. KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 62.

<sup>133</sup> Vgl. MAYER, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 434.

<sup>134</sup> LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 209.

Topographien aus von ihm sehr geschätzten britischen Kriminalromanen<sup>135</sup> und scheint diese Ortsnamen willkürlich und ohne kausalen Zusammenhang einzusetzen.

### 3.2.3.1 Ein Pferdestall in Soho

Der Aktionsraum, der für den kriminellen Protagonisten zunächst von besonderer Bedeutung ist, ist ein leerer Pferdestall „*tief im Herzen Sohos*“ (19). Anders als Möbius bei Hasenclever hat Brechts Mackie Messer keinen dauerhaften Unterschlupf, an den er und seine Handlanger sich zurückziehen können, sondern sie brechen an unterschiedlichen Orten ein, um sie für ihre Zwecke nutzen zu können. Bevor Macheath und seine Braut den Raum betreten, vergewissert sich ein bewaffnetes Mitglied der Platte, dass der Stall tatsächlich leer ist und für eine Nutzung durch die Gruppe zur Verfügung steht. Das, was das Publikum in der Bühnenrealität sieht, entspricht noch nicht dem intendierten Zweck des Raumes, daher muss durch die Figuren erst eine „Semantisierung des Raumes“<sup>136</sup> durch die Mittel des Theaters angestrengt werden. Während die Männer Vorbereitungen für die bevorstehende Hochzeitszeremonie treffen, fordert Mackie Polly auf, sich „auf die Krippe“ (20) zu setzen und zu warten. Polly ist allerdings ungeduldig, in ihrer Wahrnehmung im *hic et nunc* verhaftet und kann den illegal eingenommenen Pferdestall nicht als *locus amoenus* für ihre Hochzeit akzeptieren. Daher möchte Mac diesen in „*in ein übertrieben feines Lokal verwandeln*“ (20) und damit „in abstrakter Stilisierung“<sup>137</sup> eine Atmosphäre schaffen, in der er seiner Geliebten eine würdige Hochzeit bereiten kann. Seine Platte scheint mit Hochzeitsvorbereitungen überfordert zu sein, da die einzelnen Gauner zwar jede Menge Kostbarkeiten besorgt, aber viel Wesentliches vergessen haben. Sie bringen etwa ein Cembalo aus Rosenholz, aber keine Stühle (22). Daher müssen sie das Instrument, das in seiner Grundfunktion auf die großbürgerliche Unterhaltungsform der Oper verweist, seinem Zweck entfremden, ihm die Beine absägen und daraus eine Sitzbank schaffen.

Nicht nur der unpassende Rahmen, sondern auch die Sprache der Gangster erschweren es Polly, Mackies Raumangebot zu akzeptieren. Die Männer können den feierlichen Rahmen sprachlich nicht konsequent aufrecht erhalten und verfallen wiederholt in ihren derben Jargon, wenn etwa Mac Polly bittet, die „Freßkörbe“ herzurichten (23) oder seine Bande als „Dreckhaufen“ (24) bezeichnet. Dafür weist er seine Männer an, sich gestohlene Anzüge anzuziehen und macht sie dadurch zu Versatzstücken dieser pseudo-festlichen Kulisse (23). Als Beiwerk dienen

---

<sup>135</sup> Vgl. JESKE, Wolfgang: Brechts Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 105.

<sup>136</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 343.

<sup>137</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 344.

übertriebene Hochzeitsgeschenke wie eine riesige Chippendale-Standuhr und ein prachtvoller Perserteppich, doch kann sich Polly über diese Attribute bürgerlicher Sesshaftigkeit nicht wirklich freuen, da sie weiß, dass ihr zukünftiger Ehemann keinen festen Wohnsitz hat (25). Für das Festmahl werden Geschirr aus einem Luxushotel und Delikatessen herbeigeschafft, doch verpuffen auch diese Effekte an der Oberfläche, da Mackies Männer über keine ausreichenden Tischmanieren verfügen, die einer bürgerlichen Feier angemessen wären (27).

Als Macheath sieht, dass Polly nach wie vor unglücklich ist, beschwert er sich darüber, dass die Bande kein Unterhaltungsprogramm vorgesehen hat (27), was durch das Eintreffen des bestellten Pastors unterbrochen wird, der die Trauung durchführen soll. Spätestens an dieser Stelle öffnet Brecht eine zusätzliche Interpretationsebene, auf der Mackie Messers räumliches Inszenierungskonzept seiner Hochzeit verstanden werden kann. Da die Geschichten der Bibel Brecht seit seiner Kindheit faszinieren<sup>138</sup> und diese für den Verlauf der Handlung wesentliche Szene in einem zweckentfremdeten Stall spielt, scheinen Assoziationen mit der Geburt Jesu in Bethlehem<sup>139</sup> durchaus angebracht. Diese Anspielung Brechts könnte einerseits bedeuten, dass Macheath den geschützten und aus christlicher Sicht heiligen Ort aufgesucht hat, um an seiner persönlichen Erlösung, der Hochzeit mit der bürgerlichen Polly Peachum, zu arbeiten, auf der anderen Seite könnte Brecht aber auch poetologisch – und „blasphemisch“<sup>140</sup> – auf den Beginn seiner neuen Theatersprache anspielen. Der biblisch anmutende Stall stellt einen geschützten Raum dar, um dem soeben eingetroffenen Pastor einen „Cantus“ als Kostprobe der epischen „Misuk“ zu präsentieren (28f.). Dabei gelingt gleich doppelter Verfremdungseffekt: Nicht nur, dass ein christlicher Cantus im Zusammenhang mit einer Gangsterhochzeit nicht angebracht erscheint, sondern auch der präsentierte Inhalt schlägt ins völlige Gegenteil um. Die Platte zeigt einmal mehr, dass sie für den festlichen Rahmen einer Hochzeit ungeeignet ist und trägt ein zotiges Lied über die rein sexuelle Beziehung eines frisch verheirateten Pärchens vor.

Polly möchte daraufhin „selber eine Kleinigkeit zum Besten geben“, eine Ballade über ein Abwaschmädchen „in einer dieser kleinen Vier-Penny-Kneipen in Soho“ (29f.). Zuvor appelliert sie aber noch an die Imagination aller Hochzeitsgäste und bittet sie, sich hier – in einem Pferdestall – eine Bar vorzustellen, damit sie in der Rolle<sup>141</sup> der „Seeräuberjenny“ ihren Gesang vortragen könne. Polly versetzt sich ganz offensichtlich in diese Figur hinein und erteilt den Herren Regieanweisungen, damit auch sie an diesem theatralen Transformationsprozess

---

<sup>138</sup> Vgl. HECHT, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten, a.a.O., S. 73.

<sup>139</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 209.

<sup>140</sup> KNOPE, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 62.

<sup>141</sup> Vgl. DELABER, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-33. Berlin: Akademie Verlag, 2010, S. 105.

aktiv und bewusst teilnehmen können. Dann beginnt sie, ein „hochartifizielles Gedicht“<sup>142</sup> vorzusingen, in dem die ewig unterdrückte und erniedrigte „Seeräuberjenny“ davon erzählt, wie ein Piratenkapitän mit seinem Schiff im Hafen ihrer Heimatstadt landet, ihre Bewohner mit Jennys Zustimmung tötet und sie zu seiner Verbrecherbaut macht (31f.):

Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen,  
Wenn man fragt: Wer wohl sterben muß.  
Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!  
Und wenn dann der Kopf fällt, sag' ich: Hoppla!  
Und das Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird entschwinden mit mir ...

Diese Darbietung „gibt [Pollys] Aggression in zuvor kaum gekannter Wucht und Eindeutigkeit frei“<sup>143</sup> und rückt ihre Sehnsucht, nämlich einen Ausbruch aus der strengen Kontrolle durch ihre Eltern, in den Mittelpunkt der Szene. Wie die durch ihre soziale Stellung und ihre Tat für Polly vermutlich exotische Jenny möchte sie gerade das Gegenteil von dem, was Mackie Messer anstrebt, nämlich die bürgerliche Ordnung hinter sich lassen und mit ihrem Piratenkapitän in einen „gesellschaftsfreien Raum“<sup>144</sup> verschwinden. Für Ernst Bloch, der auf die subversive Kraft dieser Ballade als Erster hingewiesen hat, gehört dieses „Liedchen“ dennoch „in die Woche vor Weihnachten“<sup>145</sup>. Das signalisiert auch die Reaktion des „Capt“ Macheath, der zwar seine Männer dazu auffordert, der „Kunst“ seiner Gattin zu applaudieren, Polly aber zuflüstert, dass sie „diese Verstellerei“ (32) in Zukunft unterlassen möge.

Für Jan Knopf ist diese Hochzeit eine „Schlüsselszene für die Verbindung von Räubertum und Bürgerlichkeit“, da sie „die Inbesitznahme eines Menschen“ zeigt.<sup>146</sup> Mackie nutzt damit den Aktionsraum auch dafür, Polly darauf hinzuweisen, dass er zwar ihr ersehnter „Pirat“ sei, der sie aus ihrem familiären Umfeld befreit, sie sich ihm aber dennoch unterzuordnen habe.

Unmittelbar darauf führt der Gangster allen Anwesenden noch vor Augen, dass er nicht nur dazu imstande ist, in einem Pferdestall eine Hochzeit zu veranstalten, sondern dass in von ihm beherrschten Räumen auch die geltenden Gesetze aufgehoben sind. Als nämlich ein Späher die Ankunft des Polizeipräsidenten Tigerbrown ankündigt (32), schrecken alle Männer zurück, doch Mackie bleibt gelassen. Der Präsident und er fallen einander um den Hals und berichten

---

<sup>142</sup> PIETZCKER, Carl: Wut hinter Gittern. Brechts *Seeräuber-Jenny*. In: MAUSER, Wolfram et al. (Hrsg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1986, S. 224-238, hier: S. 224.

<sup>143</sup> PIETZCKER, Carl: Wut hinter Gittern, a.a.O., S. 224.

<sup>144</sup> PIETZCKER, Carl: Wut hinter Gittern, a.a.O., S. 224.

<sup>145</sup> BLOCH, Ernst: Lieder der Seeräuber-Jenny. In: HECHT, Werner: Brechts Dreigroschenoper, a.a.O., S. 76-80, hier: S. 80.

<sup>146</sup> KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 62.

der Festgesellschaft, dass sie alte Freunde seien, die vor vielen Jahren miteinander in Indien gekämpft haben (33). Damit demonstriert Macheath nicht nur seine Macht, sondern nutzt durch den „Kanonensong“ (34f.) gemeinsam mit Tigerbrown den Pferdestall als einen Raum der gemeinsamen Erinnerung, in dem sie den Anwesenden aus ihrer Jugend berichten. Da Brown für die bevorstehende Krönung der Königin viele Vorkehrungen zu treffen hat, muss er das Fest rasch wieder verlassen (36).

Als besondere Überraschung hat die Bande ein Ehebett besorgt, das unter einem Teppich versteckt ist. Sie summen noch einmal „ganz *stimmungsvoll und leise*“ das zotige Lied von Bill Lawgen und Mary Syer (36) und gehen dann ab. Polly und Mac versetzen sich beide in einem Duett unter den „Mond von Soho“ und gestehen einander damit am Ende dieser Szene ihre Liebe und fragen sich darin auch, ob dieser gemeinsame *locus amoenus* jemals Realität werden kann (37).

Der Beginn des zweiten Aktes findet wieder in diesem äußerst variablen Pferdestall statt, doch scheint inzwischen der von Jan Knopf prophezeite Alltag eingekehrt zu sein (47). Polly warnt Mac, dass ihr Vater ihn ins Gefängnis bringen möchte, doch dieser glaubt an seinen Schutz durch Tigerbrown. Als ihm aber Polly berichtet, was gegen ihn vorliegt, sieht er ein, dass er fliehen muss (48). Davor überträgt er aber seiner Frau noch die stellvertretende Leitung seiner Bande und vollzieht dabei eine weitere Transformation des Pferdestalls, indem er ihn durch den Aufbau von Wortkulissen aus dem Bereich der Wirtschaft und der Buchhaltung zu seiner Firma macht. Polly müsse „die Leitung des Geschäfts“ übernehmen, die „Liste des Personals“ und den „Vorschuß“ und die „Bücher“ verwalten (48). Anschließend werden seine Anhänger hereingebeten und der Raum wird zu einem Sitzungssaal, in dem der Chef seinen Angestellten ihre neue Vorgesetzte vorstellt (49f.).

Durch die unterschiedliche Nutzung eines Pferdestalls hat Macheath dem Publikum die Bandbreite seiner Fähigkeiten bewiesen, die jedoch damit noch nicht voll ausgeschöpft ist.

### **3.2.3.2 Das Hurenhaus in Turnbridge**

In dem von der Spelunken-Jenny geführten Bordell pflegen der Protagonist und seine Anhänger sich regelmäßig einmal pro Woche zur Erholung aufzuhalten. Dabei muss sich Mac nicht bemühen, den Raum für sich und das übrige figurale Ensemble nutzbar zu machen, es passieren nur regelmäßige Abläufe, in denen allen Beteiligten fixe Funktionen zugeteilt sind. Brechts Bordell ist dabei kein exklusiver Club mit luxuriösem Interieur, sondern vielmehr ein

„bürgerliches Idyll“ (52). Es ist ein „[g]ewöhnlicher Nachmittag“, „die Huren, meist im Hemd, bügeln Wäsche, spielen Mühle [oder] waschen sich“. Die Prostituierten sind „die Bestätigung der Bürgerlichkeit“, die nicht als „Kitt der Ehen“ und „Triebleiter im Rahmen der Ordnung“<sup>147</sup> sexuelle Dienste erweisen, sondern scheinen Macheath und seinen *lost boys* auch Substitute im Bereich der Zwischenmenschlichkeit und der Fürsorge zu sein.

Am Beginn der Szene ist sich Hakenfingerjakob sicher, dass sich sein „Captn“ längst auf der Flucht befinde (52), doch er soll nicht Recht behalten. Mackie Messers Sehnsucht nach der Bürgerlichkeit des heruntergekommenen Bordells ist so groß, dass er trotz der Gefahr nicht von seiner Gewohnheit ablässt und prompt auftritt (53). Wie er es offenbar immer tut, hängt er seinen Hut an einen Nagel und bittet um Kaffee, den er regelmäßig am Beginn seines Besuchs serviert bekommt. Mit dem Ablegen seines Hutes lässt der Gangster hier seine Profession hinter sich und kann, da er ja über keinen festen Wohnsitz verfügt, einmal in der Woche privat sein. Obwohl ihn Jenny später bei der Polizei verraten wird (55), warnt sie ihn und möchte, dass er wieder geht, doch er hört nicht auf sie und setzt sich entspannt auf ein Sofa (53). Als Jenny plötzlich abgeht, beginnt er zu erzählen, dass, „lange bevor mein Stern über dieser Stadt aufging“ (55), Jenny und er ein Paar gewesen sind. Offenbar versorgte sie ihn „[i]n einer Zeit, die längst vergangen ist“, materiell und gab ihm einen Unterschlupf. Es fällt auf, dass Mackie Messer in der „Zuhälterballade“, in der er dem Ensemble und dem Publikum diesen Erinnerungsraum öffnet, konsequent das Präteritum verwendet, das wiederum signalisiert, dass dieses Verhältnis „in dem Bordell, wo unser Haushalt war“, für ihn tatsächlich als beendet gilt.

Daher kennt er die örtlichen Gegebenheiten gut und springt sofort aus dem Fenster, als ihn ein plötzlich auftretender Polizist verhaften möchte (56), doch stehen auch draußen Wachen, die ihn festnehmen. Frau Peachum, die die Polizisten begleitet hat, weist die Umstehenden darauf hin, dass sie Macheath fortan „immer zu Hause“ finden können, „der Herr wohnt von nun an in Old Bailey“ (56).

### **3.2.3.3 Das Gefängnis von Old Bailey**

Hatte die Hauptfigur im Pferdestall von Soho noch eine regelrechte Bühne, die sie räumlich ganz nach ihren Wünschen gestalten und nutzen konnte, und konnte sie bei den Huren in Turnbridge alle Masken ablegen und sich erholen, ist der Aktionsraum, der Mackie Messer im Kerker von Old Bailey zur Verfügung steht, ein minimaler.

---

<sup>147</sup> KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 58.

Am Beginn der Szene sorgt sich Tiger Brown um seinen Freund Macheath und hofft, dass dieser bereits „jenseits des Moores von Highgate“ reite, denn „dann irrt er wenigstens nicht vom Pfad ab“ (57). Doch wenige Augenblicke später muss Brown feststellen, dass Mac nicht von seinen Gewohnheiten lassen konnte, festgenommen worden ist und jetzt „mit dicken Tauen gefesselt [...] von sechs Konstablern geführt“ in den Kerker gebracht wird. Dabei ist nicht nur sein Aktionsraum minimiert, sondern auch seine Kinesphäre, der „Raum in der Reichweite des Körpers“<sup>148</sup>, ist dadurch eingeschränkt, der Gangster kann ab jetzt nur mehr verbal handeln. Seine erste Verbalhandlung ist von Zweckoptimismus geprägt, wenn er Brown „in unserer alten Villa“ bemerkt, doch dann verweigert er sich ganz der Kommunikation, da er sich von seinem Freund verraten fühlt. Das führt dazu, dass Brown von schlechtem Gewissen gepackt wird und seine Konstabler herrisch anweist, den Gefängnisaufenthalt für Mackie Messer besonders angenehm zu gestalten, wodurch der Ganove indirekt die zwanghaften Umstände für sich optimieren kann. Durch eine Bestechung mit 50 Goldmünzen kann er sich auch von den Fesseln freikaufen (58) und gewinnt erneut Möglichkeiten zur aktiven physischen Nutzung des Gefängnisses. Er befindet sich jetzt in der für einen Gangster schwierigsten Situation, in die etwa Hasenclevers *Besserer Herr* niemals geraten ist, und kann erst durch die Hilfe von Lucy, Tiger Browns Tochter, zu der Macheath ebenfalls eine Beziehung unterhält, befreit werden. Er lässt sich von ihr Hut und Stock reichen (64) und nimmt damit erneut die Attribute des Gangsters an, die ihm auch auf einer symbolischen Ebene mehr Handlungsspielraum eröffnen. Mit Leichtigkeit kann er die sich auf ihn stürzenden Polizisten „[n]ach einer kleinen Jagd“ (64) abhängen und tatsächlich aus dem Gefängnis fliehen.

Letztlich kann sich der gerissene Gauner, wenn auch mit Mühe, auch den dritten Raum zunutze machen und könnte sich jetzt in Sicherheit zu bringen. Er hat in dieser Szene gesehen, dass auch die Unterstützung Tigerbrowns gesellschaftlich bedingte Grenzen haben muss, doch scheint er dies nicht einzusehen, denn auch sein letzter Auftritt auf der Bühne wird ihn im Kerker von Old Bailey zeigen, wo ihm die Hinrichtung bevorsteht.

### **3.3 Die Opfer**

#### **3.3.1 Tigerbrown**

Wenn Mackie Messer seine Freundschaft mit Tigerbrown auf seiner Hochzeitsfeier mit den Dioskuren Kastor und Pollux sowie mit dem trojanischen Ehepaar Hektor und Andromache

---

<sup>148</sup> LABAN, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991, S. 21.

vergleicht (35), scheint dies zunächst, wie Lucchesi feststellt, ein Ausdruck lückenhafter und oberflächlicher Beherrschung bürgerlichen Bildungsgutes zu sein<sup>149</sup>, jedoch könnte Mac damit auch die Innigkeit unterstreichen, mit der die beiden einander grundsätzlich zugetan sind. Sie sind unzertrennlich wie das mythologische Brüderpaar und lieben einander so sehr, wie der trojanische Heros und seine Ehefrau einander lieben. Dieser Eindruck wird auch von Brecht selbst bestätigt, wenn er in seinen *Anmerkungen* zu einzelnen Aspekten der *Dreigroschenoper* über Brown schreibt, dass seine Liebe zu Macheath durchaus echt sei.<sup>150</sup> Da seine Gefühle für Mackie echt sind, ist er verletzlich und kann für den Ganoven zum Opfer werden.

Diese Beziehung ist entstanden, als die beiden gemeinsam in Indien stationiert waren und im dortigen Commonwealth im Namen der Krone gemordet, geraubt und gebrandschatzt haben.<sup>151</sup> Setzt man das Vorgehen der Soldaten aus dem von ihnen dargebotenen „Kanonensong“ (34f.) mit den Kriegserinnerungen aus Macs Begrüßung (33f.) in Beziehung, kann man daraus schließen, dass nicht alles, was sie in Indien miteinander erlebt haben – etwa das Verarbeiten ganzer Dorfgemeinschaften zu „Beefsteak Tartar“ (34) – mit dem vereinbar ist, was Brown als Vertreter der staatlichen Ordnung heute darzustellen hat. Er dürfte Mackie Messer daher nicht nur aus reiner (wenn auch echter) Zuneigung verbunden sein, sondern auch deswegen, weil die beiden dieselbe Vergangenheit und sich erst später beruflich auseinander entwickelt haben. Für Hans-Thies Lehmann ist der Polizeichef die „Verkörperung der modernen Spaltung von Person und Funktion“.<sup>152</sup> Einerseits ist er ein (wenn auch korrupter) Vertreter der Monarchie, andererseits ist er privat dem Protagonisten durch ein freundschaftlich grundiertes Abhängigkeitsverhältnis eng verbunden. Mackie Messer scheint sich dessen bewusst zu sein und genießt es, Brown auf seiner Hochzeit seiner Platte vorzustellen, was dieser nur „gequält“ (33) über sich ergehen lässt. Er bedauert die unangenehme Situation, in die Mackie ihn gebracht hat, und verschwindet so schnell wie möglich von dem Fest (36). Für Hellmuth Karasek hat Macheath den Bogen längst überspannt, er widerspricht Brechts oben zitierter Anleitung und ist der Ansicht, dass die Freundschaft von früher längst vorbei sei. Brown, ein emotionales Opfer Macheaths, sei „längst bereit, seinen vorgeblichen Freund einzulochen“<sup>153</sup>. Die letzte

---

<sup>149</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim (Hrsg.): Bertolt BRECHT, *Die Dreigroschenoper*. Der Erstdruck 1928, a.a.O., S. 165.

<sup>150</sup> BRECHT, Bertolt: *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*. In: HECHT, Werner (Hrsg.): *Brechts Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 50-61, hier: S. 55.

<sup>151</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: *Die Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 199.

<sup>152</sup> LEHMANN, Hans-Thies: *Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht. Zum Asozialen des Sozialen bei Brecht*. In: *Volkstheater Wien* (Hrsg.): *Programmheft zu Bertolt Brecht, Die Dreigroschenoper*. Premiere am 16. Dezember 2011. Wien: Eigenverlag, S. 10-16, hier: S. 13.

<sup>153</sup> KARASEK, Hellmuth: *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*. München: Kindler, 1978, S. 35f.

Strophe des Kanonensongs weise darauf hin, dass ihre Freundschaft nicht mehr intakt sei und dass sich die beiden Kameraden gewissermaßen auseinander gelebt haben:

John ist gestorben und Jim ist tot,  
Und Georgie ist vermißt und verdorben,  
Aber Blut ist immer noch rot,  
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!

Aus dem Text der *Dreigroschenoper* geht nicht eindeutig hervor, ob die beiden tatsächlich beste Freunde sind oder ob sie einander nur durch eine kapitalistische Zweckgemeinschaft verbunden sind. Es ist nicht klar, warum Brown, der Mackie noch versichert hat, dass bei Scotland Yard nichts gegen ihn vorliege (36), kurz vor dessen Verhaftung nach dem Verrat durch Jenny innig hofft, dass dieser die Gelegenheit zur Flucht genützt habe. Er könnte fürchten, dass bei einem Verhör Mackies Details aus seiner eigenen Vergangenheit und über seine Bestechlichkeit ans Tageslicht kommen könnten, er könnte aber auch in echter Sorge um einen Menschen sein, der ihm etwas bedeutet. Wenn Macheath nach seiner Verhaftung Brown vorgeführt wird (57), straft er seinen Freund mit Schweigen, was dazu führt, dass der Polizeichef seinen Kopf an die Wand legt, in Tränen ausbricht und abgeht, weil er es nicht erträgt, von seinem Freund „[n]icht eines Wortes [...] für würdig erachtet“ zu werden. Im nachfolgenden Selbstgespräch verleiht Mac seiner Enttäuschung über Brown Ausdruck, ist aber auch stolz, dass das Schweigen seine intendierte Wirkung nicht verfehlt habe. Er lässt das Publikum wissen, dass er diesen „Trick“ aus der Bibel habe, worin Knopf eine Anspielung auf den Verrat des Apostel Petrus liest, was auch Lucchesi übernommen hat.<sup>154</sup>

Diese Christus-Figur hat sogar die Tochter ihres besten Freundes verführt, ihr die Ehe versprochen und sich aber gleichzeitig auf andere Frauen eingelassen. Ob Tiger Brown nach Mackies Befreiung durch Lucy (64) von dieser Affäre erfährt, geht aus Brechts Text nicht hervor und wird auch im Finale nicht geklärt. Auch wenn das Verhältnis zwischen Macheath und Tigerbrown besonders viel Interpretationsspielraum lässt, ist doch offensichtlich, dass der Polizeichef wiederholt unter seinem „besten Freund“ zu leiden hat und daher in der Galerie der Opfer Mackie Messers auf keinen Fall fehlen darf.

### **3.3.2 Bürgerliche Mädchen**

Rücksichtslos verhält sich Mackie Messer auch gegenüber Polly Peachum und Lucy, Browns Tochter, denen er beide die Ehe verspricht. Der verbrecherische Protagonist Brechts ist also

---

<sup>154</sup> KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 60; vgl. LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 210.

auch ein Heiratsschwindler und rückt damit in die Nähe von Hasenclevers Möbius, der aber in erster Linie ältere Frauen oder Mädchen von niedrigerem sozialen Stand zu täuschen pflegt. Wie Mackie Messer genau vorgegangen ist, um die Liebe der beiden Mädchen für sich zu gewinnen, erfährt der Zuschauer nur stark gerafft am Beginn des Stücks (10) oder rückblickend, wenn Frau Peachum ihrem Mann erzählt, dass ein „Herr Captn“ sie und ihre Tochter öfters „zu einem kleinen Step“ ins „Tintenfischhotel“ (17) eingeladen hat. Anfangs lässt sie sich von seiner Großzügigkeit blenden und deckt die beiden, als sie einander in Pollys Zimmer treffen (17), doch als sie erfährt, dass der Verehrer ihrer Tochter kein „besserer Herr“, sondern ein stadtbekannter Ganove ist, möchte sie ihn umgehend der Polizei ausliefern.

Mac und Polly scheinen sich tatsächlich zu lieben, sie dürften sich bewusst für einander entschieden haben und beide der Hochzeit entgegenfiebern. Doch genau die Hochzeit ist der *rites de passages*, „der die menschliche Beziehung zwischen den Partnern auslöscht“<sup>155</sup> und dazu führt, dass auch Polly ein Opfer Mackie Messers wird. Bei Brecht ist die bürgerliche Ehe ein Geschäft, bei dem ein Mann eine Frau, die ihren Marktwert durch ein gepflegtes Äußeres steigern kann<sup>156</sup>, als Ware auf dem freien Markt erwirbt, indem er sich gegen andere Mitbewerber durchsetzen muss.<sup>157</sup> Die Trauung bildet den Abschluss dieses Geschäfts, Brecht selbst äußert sich dazu folgendermaßen<sup>158</sup>:

Zu zeigen ist die Ausstellung der Braut, ihrer Fleischlichkeit, im Augenblick der endgültigen Reservierung. Zu dem Zeitpunkt nämlich, wo das Angebot aufzuhören hat, muß die Nachfrage noch einmal auf die Spitze getrieben werden. Die Braut wird allgemein begehrt, der Bräutigam „macht dann das Rennen“. Es handelt sich also um ein durchaus theatralisches Ereignis.

Nach diesem „theatralischen Ereignis“ ist Polly für ihren Ehemann nur mehr eine Trophäe, im gemeinsamen „Liebeslied“ wird bereits angedeutet, dass er ihr nicht treu bleiben wird (37). Als sich die Mitglieder der Platte ihr gegenüber zweimal verplappern und Hinweise auf Macs andere Liebschaften geben – Jakob spricht von Jenny (26), Ede von Lucy (27) –, reagiert Polly nicht darauf, offenbar möchte sie nichts von einer möglichen Untreue ihres Mannes hören. Ihren Eltern schwärmt sie noch vor, dass sie einen Mann geheiratet habe, der sie „ohne bürgerliche Reputation und ohne Firlefanz [...] einfach nimmt“<sup>159</sup>, doch eigentlich hat sie mit

---

<sup>155</sup> KNOPE, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 60.

<sup>156</sup> KUGLI, Ana: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts. München: Meidenbauer, 2006 (= Forum deutsche Literatur; 6), S. 65.

<sup>157</sup> Vgl. GIESE, Peter Christian: Das „Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart: Metzler, 1974, S. 78.

<sup>158</sup> BRECHT, Bertolt: Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 56.

<sup>159</sup> KARASEK, Hellmuth: Bertolt Brecht, a.a.O., S. 37.

Macheath einen Mann geheiratet, der ihrem Vater, gegen den sie durch diese Entscheidung aufbegehren möchte, sehr ähnlich ist<sup>160</sup>.

Ein Opfer Mackie Messers ist Polly nicht nur aufgrund seiner Untreue, sondern auch deswegen, weil sie das Ansehen ihrer Eltern verliert und von ihnen als „Verbrecherschlampe“ deklassiert wird, die sich mit einem „Pferdedieb“ oder „Wegelagerer“ eingelassen habe (40). Aus logisch nicht nachvollziehbaren Gründen weiß Frau Peachum, dass der Gangster Polly nicht treu sein wird und wöchentlich zu „seinen Menschen“, d. h. zu den Huren nach Turnbridge, geht und dadurch leicht zu fassen ist (43).

Als Polly erfährt, dass Macheath verraten worden ist, verwandelt sie sich in eine Cassandra, die ihn – zunächst erfolglos – zur Flucht bewegen will (47). Erst als sie ihm die Anklage vorliest, entschließt er sich zu fliehen und überträgt ihr die Führung seiner Bande, wodurch sie für ihn wieder an Wert gewinnt (48f.). Beim Abschied ermahnt Polly ihn noch einmal zur Treue, ahnt aber bereits, dass ihm das nicht gelingen wird (52).

Lucy, das zweite Opfer des Heiratsschwindlers Mackie Messer, das vor das Publikum tritt, ist erbost, weil sie unmittelbar vor ihrem Auftritt im Gefängnis erfahren hat, dass er mit Polly liiert ist (60). Er kann sie beschwichtigen, sie glaubt ihm. Vermutlich glaubt sie ihm auch deswegen, da sie durch ihre Beziehung zu dem eleganten Gangster ihre bürgerlichen Sehnsüchte stillen kann, denn sie „will doch nur eine anständige Frau sein“ (60). Das Verhältnis zwischen diesen beiden Figuren scheint in der Tat ein kühler Kontrakt zu sein, da Lucy im gesamten Drama nur in der Gefängniszene auftritt, um einen (austauschbaren) Gegenpol zu Polly darzustellen, die unmittelbar nach Lucy das Gefängnis betritt (60). Nach dem „Eifersuchtsduett“ der beiden Rivalinnen droht die Situation zu eskalieren (62f.), doch Polly wird von ihrer Mutter erwischt, bekommt eine Ohrfeige und wird „abgeschleppt“ (63), wodurch Macheath Lucy ein weiteres Mal von seiner vermeintlichen Treue überzeugen kann und sie ihm zur Flucht verhilft (64).

Wie sich das Verhältnis zwischen Mackie und den beiden Damen weiterentwickelt, ist in der Textfassung nicht enthalten. Lucy verschwindet nach dieser Szene völlig (64), Polly tritt zwar im Finale auf, aber nur, um mit einem Satz zu sagen, dass sie glücklich sei, dass ihr Mann doch nicht hingerichtet werde (87).

---

<sup>160</sup> KUGLI, Ana: Feminist Brecht?, a.a.O., S. 64.

### 3.3.3 Die Spelunken-Jenny

Zwar rückt Ana Kugli die Weise, mit der der Bigamist Macheath mit der Ehe als „Tauschgeschäft von Vermögen und Geschlechtsorganen“ umgeht, bereits „in die Nähe von Prostitution“<sup>161</sup>, doch kann der Ganove auch ohne diese Assoziation mit diesem Delikt aufwarten. Bereits nach der Ouvertüre auf dem Jahrmarkt von Soho, zu deren Klängen „[d]ie Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren“ (9), hält sich der Protagonist bei den Huren auf und geht danach rasch ab, worauf die Spelunken-Jenny, die einzige Prostituierte, die im Stück genauer ausgeführt ist, dem Publikum seine Identität preisgibt (11). Lucchesi<sup>162</sup> möchte diese Szene bereits als ersten Verrat Jennys deuten, da sie Mackie während der gesamten *Dreigroschenoper* insgesamt dreimal verraten würde, was wiederum Knopfs Lesart des Ganoven als Christus<sup>163</sup> unterstreicht, da Jesus dreimal von Petrus verraten wird.

Zwar sind gerade die Frauenfiguren in diesem Drama „mitnichten durchgeformte Charaktere, [...] vielmehr fast allegorische Figuren“<sup>164</sup>, doch lassen sich zwischen den Zeilen auch Gründe dafür herauslesen, wieso die Spelunken-Jenny diesen „Gentleman“ für einen „Judaslohn“ (69) mehrfach (11, 55, 70) verrät. In der „Zuhälterballade“ (55) erfährt das Publikum, dass Mackie und Jenny „in einer Zeit, die längst vergangen ist“ ein Paar gewesen sind, er aber gleichzeitig auch ihr Zuhälter war, der sie dazu gezwungen hat, mit anderen Männern zu schlafen. Das Geld dafür hat er bekommen, und da er nach eigener Aussage seine Gewohnheiten nicht zu ändern pflegt (53), vermutet Knopf, dass die Huren nach wie vor Teil seines Verbrechersyndikats sind und er jede Woche donnerstags zu ihnen kommt, um in erster Linie „abzukassieren“<sup>165</sup>, doch fehlt es auch dafür an konkreten Hinweisen im Text. Jenny nutze die Gelegenheit, Mackie zu einer Ware zu degradieren und ihn genauso an die Peachums zu verkaufen, wie er sie lange Zeit hindurch an fremde Männer verkauft hat. Während Mackies Gesang nutzt Jenny die Bühne simultan, geht auf einen Schutzmann zu und informiert diesen – allerdings ohne gesprochenen Text – über den Aufenthaltsort des gesuchten Verbrechers (55).

Zuvor hat Jenny, ebenso wie Polly kurz vor Macs Abreise, ihm einen Hinweis gegeben, der ihn zur Flucht bewegen sollte, doch Mackie kann oder will diesen nicht entschlüsseln. Sie liest in seiner Hand, dass eine Frau, deren Vorname „mit J angeht“, ihn verraten werde (54). Dass Jenny gerade aus Macheaths Hand liest, um ihn zu warnen, erstaunt ob der Tatsache, dass sie gleich

---

<sup>161</sup> KUGLI, Ana: Feminist Brecht?, a.a.O., S. 64.

<sup>162</sup> Vgl. LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 210.

<sup>163</sup> KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 60.

<sup>164</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht, a.a.O., S. 12.

<sup>165</sup> KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 60.

darauf in den Gesang einstimmt und das Publikum wissen lässt, dass der Ganove ebendiese Hand mehrfach gegen sie erhoben hat, wenn sie sich geweigert hat, für ihn anschaffen zu gehen (55f.). Jenny scheint wirklich gespalten, denn obwohl sie Macheath der Polizei ausliefert, hat sie gegenüber den Peachums einen Gefühlsausbruch, in dem sie ihre Tat bereut und ihre Beziehung zu Mackie Messer auf eine ähnlich trivial-romantische Weise charakterisiert, wie das zuvor schon Polly und Lucy getan haben (69f.), „und erfüllt damit nach außen hin Klischees, die man von Frauen annimmt“<sup>166</sup>. Sie, die auch ihr Bordell auf sehr bürgerliche Weise führt<sup>167</sup>, scheint damit ähnliche Werte zu verkörpern wie Polly und Lucy, die tatsächlich bürgerlichen Opfer dieses Gangsters.

Da Frau Peachum ihr kein Geld geben möchte, weil Macheath abermals die Flucht ergriffen hat, hat Jenny ein schlechtes Gewissen, diesen „Gentleman [...] verkauft“ (69) zu haben – indem sie ein Plädoyer für ihn hält, verrät sie ihn aber unabsichtlich noch ein drittes Mal. Er verweile im Augenblick bei ihrer Kollegin Suky Tawdry, „um auch sie zu trösten“ (70). Danach hat Brecht Jenny für den restlichen Verlauf der Szene offenbar vergessen, er teilt ihr keinen Text mehr zu und erwähnt sie auch nirgendwo im Nebentext. Sie muss aber zumindest abgehen, denn einige Seiten später tritt sie erneut auf, singt den „Salomon-Song“ und begleitet sich dabei selbst auf einem mitgebrachten Leierkasten (76). Sie singt von mächtigen Herrschern, deren Zeit abgelaufen ist, und vergleicht Macheath damit mit dem biblischen König Salomo, dem zwar Gott grenzenlose und sprichwörtliche Weisheit geschenkt hat, der aber letztlich auch dessen Zorn spüren musste, da er entgegen den göttlichen Geboten 700 Haupt- und 300 Nebenfrauen hatte<sup>168</sup>. Caesar, den Jenny als zweiten Vergleich heranzieht, ließ sich selbst als Gott verehren und wurde von seinen Anhängern während einer Senatssitzung ermordet, „[u]nd zwar, als er am größten war“. In der dritten Strophe besingt sie nicht nur Mackie Messer, sondern auch sich selbst – im Gesang macht sie aus dem Ganoven und sich noch einmal ein Paar, das sich leidenschaftlich liebt und nicht näher definierten Umständen zum Opfer fällt.

Damit, dass sich Jenny nicht als Opfer Mackie Messers, sondern als seine Leidensgenossen stilisiert, endet auch die dramaturgische Substanz dieser Figur. Brecht lässt sie erst wieder im Finale auftreten, um dem Ganoven auf dem Weg zum Galgen ihre Anteilnahme und die der anderen Huren zu versichern (84).

---

<sup>166</sup> KUGLI, Ana: *Feminist Brecht?*, a.a.O., S. 64.

<sup>167</sup> Vgl. HANSSEN, Paula: *Women of the Street. Prostitution in Bertolt Brecht's Works*. In: Christiane SCHÖNFELD (Hrsg.) *Commodities of Desire. The Prostitute in Modern German Literature*. Rochester: Woodbridge, 2000, S. 153-164, hier: S. 159.

<sup>168</sup> Vgl. CALVOCORESSI, Peter: *Who's who in der Bibel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990, S. 241f.

## 3.4 Der Täter

### 3.4.1 Täterprofil Bürger

Die Straftaten, die Mackie Messer im Handlungsverlauf der *Dreigroschenoper* an einzelnen Figuren begeht, decken sich nicht mit denen, die ihm auf der Bühne anfangs zugeschrieben werden. Gleich am Beginn des Stücks (10) betritt ein Sänger die Bühne, der eine Moritat, einen „Jahrmarktänkelsang vom Ende des 19. Jahrhunderts“<sup>169</sup>, vorträgt, in dem von Macheath behauptet wird, er sei ein Messerstecher, Erpresser, Entführer, Feuerteufel und Vergewaltiger, dem die Polizei ob seiner Gerissenheit niemals etwas nachweisen könne. Auch die Vergehen, mit denen ihn Polly kurz vor seiner vermeintlichen Flucht konfrontiert (47f.), bleiben bloße Behauptungen und werden durch sichtbare Aktionen auf der Bühne niemals verifiziert. Zwar soll Harald Paulsen, der Protagonist der Uraufführung, die Moritat gefordert haben, um einen möglichst effektvollen ersten Auftritt zu haben<sup>170</sup>, doch sei dies, so Elisabeth Hauptmann, ein Mythos; vielmehr erfülle dieses erste Lied des Abends einen „dramaturgischen Zweck“<sup>171</sup>. Diese Taten halten „einer Überprüfung nicht stand“<sup>172</sup>, die Moritat „schildert den Helden nicht, wie er ist, sondern wie er den Leuten, die ihn nur vom Hörensagen kennen, erscheint.“<sup>173</sup> Sie gäbe daher „kein Bild, sondern ein Image“ wieder, das die Wirklichkeit literarisiert und verfälscht und den Ganoven „aus der Wunsch- und Gruselperspektive des Dienstmädchens“ imaginiert, die sich nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Trivialliteratur speist.<sup>174</sup> Dieses Bild versetzt Frau Peachum in große Sorge, als sie erfährt, dass Mackie Messer Pollys Verehrer ist (18). Hier liefert Frau Peachum auch die zweite Fremdcharakterisierung Macheaths, die sich aber im Gegensatz zu der in der Moritat abgegebenen mit der Bühnenwirklichkeit deckt. Sie beschreibt den „Herrn Captn“ als einen feinen Herrn, der weiße Glacéhandschuhe, Gamaschen, Lackschuhe und einen Stock mit einem Elfenbeingriff trage (17f.). Diese Beschreibung deckt sich dem Bild, das dem Publikum während der bereits besprochenen Hochzeitsszene vermittelt wird, in der sich der Gangster als Bürger ästhetisiert.<sup>175</sup>

Für Macheath scheint die Bürgerlichkeit aber nicht nur eine äußere Maskerade, sondern auch eine überzeugte innere Haltung gegenüber seiner Arbeit zu sein. Er hält es für notwendig, dass

---

<sup>169</sup> Vgl. BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten, a.a.O., S. 162.

<sup>170</sup> Vgl. VÖLKER, Klaus: Bertolt Brecht, a.a.O., S. 142.

<sup>171</sup> KEBIR, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil, a.a.O., S. 105.

<sup>172</sup> Vgl. KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 59.

<sup>173</sup> KARASEK, Hellmuth: Bertolt Brecht, a.a.O., S. 35.

<sup>174</sup> Vgl. KARASEK, Hellmuth: Bertolt Brecht, a.a.O., S. 35.

<sup>175</sup> Vgl. MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, a.a.O., S. 284.

seine „Angestellten“<sup>176</sup> während seiner Abwesenheit mit Polly eine Chefin bekommen, die ihn würdig vertritt und seinen Mitarbeitern pünktlich ihre Löhne ausbezahlt (48). Der Gangsterboss der *Dreigroschenoper* sehnt sich nicht nach Bürgerlichkeit, sondern verkörpert sie bereits, was für Brecht keine Pointe ist, sondern Gesellschaftskritik. Räuber sind Bürger und Bürger sind Räuber, Ausbeutung sei nicht an Illegalität gebunden, sondern bereits allgegenwärtig.<sup>177</sup>

Die Überzeugung, seinen Mitarbeitern gegenüber korrekt zu handeln, versetzt Mac auch in Verwunderung, als kurz vor seiner Hinrichtung niemand seiner „Freunde“ erscheint, um ihn vor „des Geschickes Zorn“ zu befreien (79). Er hat die Warnungen seiner beiden Ehefrauen nicht ernst genommen, da er auch sehr naiv zu sein scheint und seine Zukunft „keineswegs am Galgen, sondern [an] einem ruhigen und ihm gehörigen Fischwasser“<sup>178</sup> sieht. Als Mitglieder seiner Platte endlich im Gefängnis eintreffen, muss er schmerzlich zur Kenntnis nehmen, dass niemand von ihnen das nötige Geld auslegen möchte, um die Polizisten zu bestechen und ihn befreien zu können (84). Es folgt sein letztes Lied, eine selbst gedichtete „Grabschrift“, „in der Macheath jedermann Abbitte leistet“ (85). Er fordert sein Publikum auf, keine Schadenfreude zu empfinden, „[e]in dummes Lachen hinter euren Bärten“ zu verbergen und sich sein Beispiel zu Herzen zu nehmen. Er gesteht auch, dass er in seiner Bürgerlichkeit „zu gut genährt“ und „mehr begehrt“ hat und fordert die Zuhörerschaft auf, Gott für ihn um Verzeihung zu bitten. Ähnlich wie Hasenclevers Möbius kommt er in seiner letzten längeren Rede auf der Bühne auch auf die Polizei zu sprechen. Er kündigt an, dass er die „Polizistenhunde“ durchaus verfluchen könne, möchte dies aber doch unterlassen und sie um Verzeihung bitten, „[u]m weitere Händel nicht zu suchen“. Da an dieser Stelle, an der bei Hasenclever Rasper als *deus ex machina* den Protagonisten aus seiner schwierigen Situation befreit hat, nichts passiert, schreit sich Macheath sein Entsetzen über das Asoziale<sup>179</sup> von der Seele (85) – man möge die „Fressen“ derer, die ihm jetzt nicht zur Seite stehen, „mit schweren Eisenhämmern“ einschlagen –, um letztlich doch noch einmal um Vergebung zu bitten. Dieser kurze Ausbruch bleibt ein Versehen und ist die einzige Passage in der gesamten Spielfassung von 1928, in der der distinguierte Gangster die Fassung verliert und ehrlich verzweifelt erscheint. Der Mann, der jetzt auf der Bühne steht, hat noch weniger mit dem Mythos Mackie Messer aus der Moritat zu tun, als der, den das Publikum in den abgelaufenen Szenen auf der Bühne erlebt hat. Dass er letztlich doch Bürger bleiben kann und am Ende nicht nur resozialisiert, sondern auch reich beschenkt wird, hat nichts mit seiner Gerissenheit als Gangster, sondern nur mit purem Zufall zu tun (87).

---

<sup>176</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht, a.a.O., S. 12.

<sup>177</sup> Vgl. BRECHT, Bertolt: Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 54.

<sup>178</sup> BRECHT, Bertolt: Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 54.

<sup>179</sup> Vgl. LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht, a.a.O., S. 13.

### 3.4.2 Protagonist und Antagonist

Wenn bei der Betrachtung des Gangsters Mackie Messer zahlreiche bürgerliche Eigenschaften aufgefallen sind, so stechen bei seinem Gegenspieler, dem Geschäftsmann Jonathan Jeremiah Peachum, zahlreiche Eigenschaften ins Auge, die auch ihn als Verbrecher ausweisen. Sein offen zur Schau gestellter christlicher Glaube ist bloßes Wortchristentum, er ist „scheinfromm [und] benutzt die Bibel nur für sein Geschäft, um daraus Kapital zu schlagen.“<sup>180</sup> Er ist der Inhaber einer Firma, die er „Bettlers Freund“ (13) nennt, doch zeigt er darin „in pervertierter Form [...] das Prinzip kapitalistischer Lohnarbeit“<sup>181</sup>. Als „Bettlerkönig“ hat er ganz London in vierzehn Bezirke eingeteilt, in denen seine Angestellten das bei ihm gelernte „Bettlerhandwerk“ ausüben und ihre Einnahmen bei ihm abgeben müssen. An der Figur Peachum zeigt sich sehr deutlich die große „Durchlässigkeit“<sup>182</sup>, mit der Brecht die Figuren der bürgerlichen Sphäre in der *Dreigroschenoper* gezeichnet hat. Sie verhalten sich in den meisten Fällen nicht so, wie man es von ihrem Stand erwarten würde. Peachum, der „der mit den Gangstermethoden der Gewalt arbeitet und wie ein Zuhälter seine Reviere sichert“<sup>183</sup>, ist der deutlichste Beweis dafür, dass es in Brechts London die klare Unterscheidung zwischen „Gut“ und „Böse“ nicht gibt.

Neben den kriminellen Handlungen verbindet den Protagonisten und seinen Gegenspieler auch den Hang zum Theaterhaften. Während sich Mackie wiederholt als Exeget des neuen Theaters mit „Miusk“ erwiesen hat, verweist allein das Firmenkonzept Peachums, der seine Opfer als Bettler verkleidet, auf eine Vorliebe für klassisches Ausstattungstheater. Er gaukelt eine Illusion vor und bringt die Menschen dazu, den vermeintlich Obdachlosen Spenden zukommen zu lassen, an denen er sich schließlich bereichert.<sup>184</sup>

Auch als Familienvater ist er ein Despot, er liefert den Mann, den seine Tochter liebt, der Polizei aus, da der Verlust von Polly für ihn „vollkommener Ruin“ (17) wäre. Es kann nicht logisch erklärt werden, warum er so denkt, aber Brecht schreibt selbst, dass Peachums Bösartigkeit mit seinem Charakter zu tun habe, er sei zwanghaft „kontrollierend, dass nichts wekommt“<sup>185</sup>. Dieses Ziel verfolgt er mit so großer Hartnäckigkeit, dass er auch nicht vor Erpressung halt macht und Polizeichef Brown mit einer frei erfundenen Episode aus der ägyptischen Geschichte Angst macht (65f.). Während der Krönungsfeierlichkeiten von „Semiramis“ sei es zu einem Aufstand der unteren Stände von „Ninive“ gekommen, sodass die junge Königin daraufhin den

---

<sup>180</sup> HECHT, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten, a.a.O., S. 84.

<sup>181</sup> KNOPE, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, a.a.O., S. 59.

<sup>182</sup> KUGLI, Ana: Feminist Brecht?, a.a.O., S. 154.

<sup>183</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht, a.a.O., S. 12.

<sup>184</sup> LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht, a.a.O., S. 12.

<sup>185</sup> BRECHT, Bertolt: Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 53.

Polizeikommandanten dafür verantwortlich machte und ihn mit einer Giftschlange folterte. Er droht auch Brown einen Aufmarsch seiner Bettler-Arbeiter an und kündigt an, dass am Tag der Krönung die junge Königin nicht auf Rosen, sondern „auf Gesichtsrosen“ (74) gebettet sein werde. Brown macht diese Drohung so große Angst, dass er seine Loyalität Mackie gegenüber fahren lässt und eine Großfahndung nach ihm einleitet.

Zwar ist der Protagonist der *Dreigroschenoper* mit Sicherheit ein gerissener Verbrecher, doch wird der über weite Strecken sehr leichtgläubige Mackie Messer von seinem Schwiegervater beinahe übertroffen. Anders als Hasenclever verzichtet Brecht allerdings auf ein finales Aufeinandertreffen der beiden Kontrahenten, denn als Peachum auf Mackies Hinrichtung erscheint, erkundigt er sich nur, „wer von den Anwesenden“ der Gangster sei und verabschiedet sich im selben Atemzug schon wieder von ihm, um die Bühne für Mackies „Grabschrift“ (85) freizugeben.

Unmittelbar vor dem „dritten Dreigroschenfinale“ tritt Peachum wie ein Spielansager vor (87) und verkündet, dass jetzt die Hinrichtung Macheaths bevorstehe, da den Menschen in einer christlichen Welt „nichts geschenkt“ werde. Er verfügt aber gegenüber den übrigen Figuren und dem Publikum über einen beträchtlichen Informationsvorsprung, denn bereits in der nächsten Strophe kann er verkünden:

Damit ihr aber nun nicht denkt,  
Das wird von uns auch mitgemacht,  
Wird Herr Macheath nicht aufgehängt,  
Sondern wir haben uns einen anderen Schluß ausgedacht.

Peachum spricht plötzlich nicht mehr von sich in der ersten Person Singular, sondern wechselt in den Plural und scheint sich dem Publikum damit als Sprecher des Ensembles präsentieren zu wollen, das eine gemeinsame Entscheidung getroffen hat. Das Theater biete für die Auflösung des dramatischen Konflikts einen alternativen Ausgang an, der nicht das Ergebnis bringt, auf das die vorangegangene Handlung hinauslaufen würde. War Peachum drei Akte lang bemüht, Mackie Messer an den Galgen zu liefern, so ist er es, der die Handlung kurz vor dem Finale anhält und dem Gangster damit die Hoffnung zurückgeben kann, die dieser zuvor in seiner „Grabschrift“ (85f.) aufgegeben hat. Die Begegnung zwischen Protagonist und Antagonist in der *Dreigroschenoper* ist demnach keine finale Katastrophe, sondern scheint Peachum und Macheath, zwei „verschiedene Seiten der bürgerlichen Lebensform“<sup>186</sup>, die einander „in ihrer Funktionsweise sehr ähnlich“<sup>187</sup> sind, einander anzunähern.

---

<sup>186</sup> Vgl. MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, a.a.O., S. 281.

<sup>187</sup> Vgl. KUGLI, Ana: Feminist Brecht?, a.a.O., S. 100.

### 3.4.3 „Großer Coup“ und Resozialisierung

Wie sich das Verhältnis zwischen Mackie Messer und Peachum entwickeln wird, liegt nicht mehr im Bereich der Bühnenhandlung. Der Bettlerkönig kündigt plötzlich den „reitenden Boten des Königs an“, der die Nachricht überbringt, dass die Königin anlässlich ihrer Krönung Mackie „in den erblichen Adelsstand erhoben“ und ihm darüber hinaus noch „Schloß Marmarel“ und eine „Rente von zehntausend Pfund bis zu seinem Lebensende“ zugedacht habe. Zudem lasse die Königin „[d]en anwesenden Brautpaaren [...] ihre königlichen Glückwünsche senden“ (87).

Wie diese plötzliche Wendung zu erklären ist, lässt sich aus dem Text der *Dreigroschenoper* nicht ableiten. Mackie Messer wird aus heiterem Himmel resozialisiert, bekommt am Ende einen Adelstitel, einen festen und noch dazu luxuriösen Wohnsitz und eine Menge Bargeld, hat aber dafür, im Vergleich zu Hasenclevers Möbius, nichts gemacht. Plötzlich liegt nichts mehr gegen ihn vor und man kann ihm auch tatsächlich, wie bereits in der *Moritat* angedeutet (10), nichts nachweisen. Daher bleibt auch dem Interpreten nichts anderes übrig, als Mackie Messer zu begnadigen und ihn als zweites „Schaf im Wolfspelz“ in die vorliegende Untersuchung aufzunehmen.

Nach Verkündigung der königlichen Botschaft scheinen alle Zwiste beseitigt, die einzelnen Figuren äußern ihre Freude über die plötzliche Wendung und Frau Peachum sagt, dass das Leben „leicht und friedlich“ wäre, „wenn die reitenden Boten des Königs immer kämen“. Im Schlusschor wendet sich das Ensemble zum Publikum und fordert dieses auf, das Unrecht „nicht zu sehr“ zu verfolgen (88). Der reitende Bote ist „weiter nichts als die Wiederherstellung einer räuberischen Ordnung“<sup>188</sup>.

Weisstein führt diese dramaturgischen Mängel auf das Mischen der Vorlagen und die hastige Arbeit im Kollektiv zurück<sup>189</sup>, Mayer macht die Zwiespältigkeit des Werkes, „das zwischen alten und neuen Positionen den Ausgleich nicht gefunden hat“<sup>190</sup> dafür verantwortlich. Brecht, dessen Hauptanliegen der *Dreigroschenoper* die Gesellschaftskritik ist<sup>191</sup>, will in seiner neuen Form des Theaters, die er erstmals ausprobiert, mehrere Ebenen miteinander verbinden<sup>192</sup>:

---

<sup>188</sup> HECHT, Werner: Die Dreigroschenoper und ihr Urbild. In: Werner HECHT (Hrsg.): Brechts Dreigroschenoper, a.a.O., S. 201-224, hier: S. 216.

<sup>189</sup> WEISSTEIN, Ulrich: Brecht's Victorian Version of Gay: Imitation and Originality in the *Dreigroschenoper*. In: Ulrich WEISSTEIN: Links und links gesellt sich gern. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York: Peter Lang, 1986, S. 407-428, hier: S.423.

<sup>190</sup> MAYER, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 143.

<sup>191</sup> HECHT, Werner: Die Dreigroschenoper und ihr Urbild, a.a.O., S. 214.

<sup>192</sup> GBA 22, S. 378f.

Tatsächlich ist das *epische Theater* eine sehr künstlerische Angelegenheit, kaum zu denken ohne Künstler und Artistik, Phantasie, Humor, Mitgefühl, ohne das und viel mehr kann es nicht praktiziert werden. Es hat unterhaltend zu sein, es hat belehrend zu sein.

Brechts Theater möchte das Publikum zum Denken anregen, der Zuschauer soll „illudiert“<sup>193</sup> werden, selbst über den parabolischen Charakter der Handlung reflektieren und daraus seine persönliche Wahrheit ableiten, da im Stück nicht gezeigt wird, wie man aus den bestehenden Verhältnissen herausfinden kann.<sup>194</sup> Der Dramatiker ist sich seiner neuen Formensprache noch nicht sicher und kann daher auch nicht die Wirkung der *Dreigroschenoper* auf das Publikum kalkulieren.

Es scheint, als wolle Brecht seine neuen formalen Anliegen in eine leicht konsumierbare Form verpacken, um das Publikum schrittweise an sein neues Theater zu gewöhnen. Bereits während der 1920er Jahre trägt Brecht sich mit dem Gedanken, einen Versuch in der „unverbindlichen“ Gattung der Operette zu wagen, bestehend aus „der käuflichen Musik, gemixt mit der Flachköpfigkeit des papierenen Zeitalters“<sup>195</sup>. Offenbar greift er diese Gedanken wieder auf, wenn er 1928 diese „locker strukturierte Form der Nummernoper“<sup>196</sup> plant. Dass er damit den „treffendsten Ausdruck der 20er-Jahre“<sup>197</sup> mit dem „Drive einer Boulevard-Komödie“<sup>198</sup> schreiben würde und damit einen seiner größten Erfolge erzielt, macht Brecht nicht zufrieden. Mit seiner späteren Fassung versucht er, „die politische Tendenz [...] zu verschärfen, um die Konsumierbarkeit des Stücks durch ein bürgerliches Publikum zu erschweren.“<sup>199</sup>

Das unverhoffte Glück, das Mackie Messer im „dritten Dreigroschenfinale“ in seiner Rolle als Bürger bestätigt und sogar in den Adelsstand erhebt, ist vergleichbar mit dem Erfolg, den Brecht mit dieser rasch abgefassten „literarischen Seifenblase“<sup>200</sup> erzielt und der bis heute anhält<sup>201</sup>.

---

<sup>193</sup> SZONDI, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 117.

<sup>194</sup> Vgl. HECHT, Werner: Die Dreigroschenoper und ihr Urbild, a.a.O., S. 216

<sup>195</sup> WEISSTEIN, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper. In: Walter HINDERER (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, S. 266-299, hier: S. 267.

<sup>196</sup> WEISSTEIN, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern, a.a.O., S. 282.

<sup>197</sup> LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 197.

<sup>198</sup> GEUEN, Heinz: V-Effekt oder Urform der Oper?, a.a.O., S. 62.

<sup>199</sup> VÖLKER, Klaus: Bertolt Brecht, a.a.O., S. 145.

<sup>200</sup> WEISSTEIN, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern, a.a.O., S. 284.

<sup>201</sup> LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper, a.a.O., S. 197.

## 4 Carl Zuckmayer, *Der Hauptmann von Köpenick* (1931)

### 4.1 Hinführung

#### 4.1.1 Forschungslage

Für Theaterpraktikerinnen und Theaterpraktiker bietet Carl Zuckmayers „deutsches Märchen“ *Der Hauptmann von Köpenick* zahlreiche „Bombenrollen“<sup>202</sup>, in der Literaturwissenschaft wird dieses Drama zuweilen recht stiefmütterlich behandelt. Neuere Interpretationsansätze fehlen, einige Studien aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind nach wie vor die verlässlichsten Grundlagen für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Zuckmayers Komödie. Zu erwähnen sind dabei als grundlegende Analysen die Beiträge von Jürgen Hein<sup>203</sup>, Hans Wagener<sup>204</sup> und Walter Dimter<sup>205</sup>, zu Leitmotiven, wie etwa der Bedeutung von Märchen im *Hauptmann von Köpenick*, hat Ingeborg Engelsing-Malek<sup>206</sup> bis heute gültige Grundlagen herausgearbeitet.

Die Berichterstattung über den realen Hauptmann von Köpenick ist ebenso dokumentiert<sup>207</sup> wie die Kritiken zur Uraufführung<sup>208</sup>. Daneben existieren noch einige Publikationen, die primär für einen schulischen Kontext ausgerichtet sind und neben Erläuterungen auch einzelne Analysen in gebündelter Form präsentieren<sup>209</sup>.

Besonderer Verdienst um die Zuckmayer-Pflege kommt der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft<sup>210</sup> zu, in deren Jahrbüchern sich auch immer wieder Beiträge zum *Hauptmann von Köpenick* finden lassen. Die davon verwendeten Artikel werden im jeweiligen Abschnitt gesondert zitiert.

---

<sup>202</sup> KILLY, Walter: Ein Zeitgenosse, kein Prophet, in: Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft 4 (1978), H. 2, S. 4-9, hier: S. 5.

<sup>203</sup> HEIN, Jürgen: Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Walter HINCK (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel, 1977, S. 269-286; Ders.: Zuckmayer *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Harro KIESER (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 47-70.

<sup>204</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung – Carl Zuckmayers „deutsches Märchen“ „*Der Hauptmann von Köpenick*“. In: Winfried FREUND (Hrsg.): Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 226-240.

<sup>205</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1. Stuttgart: Reclam, 1996 (= RUB; 9460), S. 345-371

<sup>206</sup> ENGELSING-MALEK Ingeborg: „Amor Fati“ in Zuckmayers Dramen. Konstanz: Rosengarten Verlag, 1960 [darin bes.: S. 48-64].

<sup>207</sup> HEIDELMEYER, Wolfgang: Der Fall Köpenick. Akten und zeitgenössische Dokumente zur Historie einer preußischen Moritat. Frankfurt am Main: Fischer, 1968; LÖSCHBURG, Winfried: Ohne Glanz und Gloria. Die Geschichte des Hauptmanns von Köpenick. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1978; Stephan POROMBKA: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 57-64.

<sup>208</sup> GLAUERT, Barbara (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977.

<sup>209</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*. München: R. Oldenburg, 21988 (= Oldenburg Interpretationen; 29); GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*. Interpretationen und Materialien. Didaktisch-methodische Hinweise. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag, o.J.

<sup>210</sup> Website der CARL-ZUCKMAYER-GESELLSCHAFT: <http://carl-zuckmayer.de/> (3.2.2015)

### 4.1.2 Biographische Blitzlichter

Carl Zuckmayer ist vom Beginn seiner Karriere an ein Praktiker. Obwohl er sich, ähnlich wie Walter Hasenclever, in seiner Jugend als expressionistischer Dramatiker erprobt, damit aber beim Publikum durchfällt, bleibt er dem Theater treu.<sup>211</sup> An den Münchner Kammerspielen lernt er Bertolt Brecht und den Regisseur Erich Engel kennen, mit dem er als Dramaturg an Max Reinhardts Deutschem Theater in Berlin arbeiten wird. Dort kann er schließlich als Dramatiker reüssieren: *Der fröhliche Weinberg* wird 1925 am Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführt. Noch vor der Uraufführung wird dem Dramatiker, wie schon Walter Hasenclever und Bertolt Brecht, der Kleist-Preis verliehen. Mit diesem Drama prägt Zuckmayer seine Version der Gattung „Volksstück“, indem er „Volk“ als nationale und regionale Kategorie mit unveränderlichen Eigenheiten und Bräuchen einer Landschaft verbindet. Zusätzlich ist er darum bemüht, sein Publikum zum Lachen zu bringen.<sup>212</sup> Obwohl das Publikum begeistert ist, kommt es zu einem Theaterskandal um den Dramatiker Zuckmayer. Das rechte politische Lager fühlt sich durch die karikaturenhafte Darstellung eines Korpsstudenten angegriffen, Familien aus seinem Geburtsort Neckenheim am Rhein klagen ihn, da er dort ortsübliche Familiennamen verwendet hat und sich manche Bürgerinnen und Bürger im *Fröhlichen Weinberg* wiedererkennen.<sup>213</sup> Dennoch wird dieses Stück einer der größten Erfolge auf zahlreichen deutschsprachigen Bühnen, sodass sich Zuckmayer mit den Tantiemen ein Haus in der Nähe von Salzburg kaufen kann, in das er sich gerne zum Arbeiten zurückzieht.

Im Sommer 1929 plant er – als Dankeschön für einen Publikumspreis – ein Dramenprojekt für die „Heidelberger Festspiele“. Zuckmayer trägt sich mit der Idee, dafür den frühneuzeitlichen *Eulenspiegel*-Stoff zu adaptieren. Er zieht sich in sein Haus nach Henndorf zurück, doch hat beim Schreiben keinen Erfolg. Als ein Freund, der Schauspieler Fritz Kortner, ihn auf die Geschichte des arbeitslosen Schusters Wilhelm Voigt aufmerksam macht, verwirft er den *Eulenspiegel*-Plan, durch den er aber schon „einen Einblick in die [...] praktikablen Gestaltungsmöglichkeiten des Komischen“<sup>214</sup>, in die Dramatisierung alter Stoffe, bekommen hat. Zuckmayer lässt sich von seinem Verleger die Presseberichte über den echten „Hauptmann von Köpenick“ und die Prozessakten zuschicken und liest sich gründlich in die historische Gaunerfigur ein. Die Realhistorie bleibt aber für die dramatische Gestaltung Zuckmayers

---

<sup>211</sup> Vgl. KNOBLOCH, Hans Jörg: Das Ende des Expressionismus, a.a.O., S. 176.

<sup>212</sup> Vgl. AUGST, Hugo, Peter HAIDA und Jürgen HEIN: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: C. H. Beck, 1989, S. 280.

<sup>213</sup> Vgl. BAUER, Arnold: Carl Zuckmayer. Berlin: Colloquium Verlag, 1970, S. 41.

<sup>214</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 347.

lediglich der Anlass<sup>215</sup>, „Stoff und Gestalten sind dabei völlig frei behandelt“, wie er im Personenverzeichnis später vermerkt (5).

Er braucht lange, bis er das Drama niederschreiben kann, den wesentlichen Anstoß dafür gibt Max Reinhardt, der ihn im September desselben Jahres zu sich auf Schloss Leopoldskron eingeladen hat<sup>216</sup>:

In der Nacht fragte mich Reinhardt, woran ich jetzt arbeite, und plötzlich fing ich an, das Stück zu rezitieren, oder vielmehr: ich spielte es, stundenlang, mit allen Szenen und Figuren, oft von meinen eigenen Einfällen blindlings überrascht, es entstanden noch ungeplante Situationen, Dialoge, Aktschlüsse – das Stück war da. Es hatte, durch Reinhardts magisches Zuhören, mit dem er Menschen in eine Trance der Produktivität steigern konnte, Gestalt angenommen.

Im November 1930 ist die Arbeit beendet, *Der Hauptmann von Köpenick* wird am 5. März 1931 im Deutschen Theater Berlin uraufgeführt.<sup>217</sup>

#### **4.1.3 Historischer Hintergrund**

Bevor jedoch der Blick auf den dramatischen *Hauptmann von Köpenick* gelenkt wird, sei es an dieser Stelle – und nur an dieser, denn an allen weiteren wird ausnahmslos von Zuckmayers Protagonist die Rede sein – gestattet, die historische Figur hinter der „Köpenickiade“ vom 16. Oktober 1906 kurz vorzustellen.

Im Februar 1906 wird Wilhelm Voigt, der seit seinem elften Lebensjahr immer wieder straffällig wird und mehrere Jahre im Gefängnis sitzen muss, aus der Haft entlassen. Er besitzt keine Aufenthaltsgenehmigung und kann somit keine Arbeit suchen, ohne Arbeit bekommt er aber keine Aufenthaltsgenehmigung. Die Ausstellung eines Passes wird ihm überall versagt, er kann somit auch nicht ins Ausland gehen, um dort eine neue Existenz zu gründen. Eine Resozialisierung scheint für Voigt nicht möglich zu sein.<sup>218</sup>

Der arbeits- und identitätslose Schuster ist seit seiner frühen Kindheit von allem begeistert, was mit dem preußischen Militär zusammenhängt, durch Kontakt zu Soldaten in seiner Heimatstadt gelingt es ihm, sich besondere Kenntnisse aus dieser sozialen Sphäre anzueignen:<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 227.

<sup>216</sup> ZUCKMAYER, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966, S. 430f.

<sup>217</sup> Vgl. RÜHLE, Günther: Theater für die Republik, a.a.O., S. 1076.

<sup>218</sup> Vgl. GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 15.

<sup>219</sup> VOIGT, Wilhelm: Wie ich Hauptmann von Köpenick wurde. Mein Lebensbild. Zit. nach SCHEIBLE, Hartmut: Erläuterungen und Dokumente. Carl Zuckmayer, Der Hauptmann von Köpenick. Stuttgart: Reclam, 1977 (= RUB; 8138), S. 64.

In meiner Vaterstadt, einer Garnison, fängt der Knabe an, Soldat zu spielen, sobald er laufen kann. Was ihn erfreut, anstachelt und mit Begeisterung erfüllt, sind die Waffen und die bunten Uniformen, die mit Musik hinausziehenden Krieger. Ich war immer ein besonderer Verehrer des Militärs. Zwischen mir und der jeweiligen Mannschaft des Regiments knüpfte sich ein freundschaftlicher Verkehr an, der, von den Offizieren geduldet, mir es ermöglichte, Dienstkenntnisse zu erlangen, soweit Garnison und Felddienst in Betracht kommen – die sonst Leuten, die eine so freundliche Behandlung in der Kaserne nicht empfangen, unbekannt bleiben.

Damit deutet Wilhelm Voigt 1909, unterstützt von Hans Hyan, einem heute vergessenen Autor trivialer Kriminalromane<sup>220</sup>, in seinen Lebenserinnerungen *ex post* eine womöglich schon seit seiner Jugend vorhandene Freude an Uniformen, Verkleidungen und Inszenierungen an. Seine Not nach der Haftentlassung bringt ihn auf die Idee, sich bei einem Trödler eine ausrangierte Uniform zu kaufen und sich damit als Hauptmann zu verkleiden. In diesem Aufzug übernimmt er am 16. Oktober 1906 das Kommando über einige Soldaten, die sich nach Dienstschluss auf dem Nachhauseweg befinden, und nimmt mit ihnen – angeblich auf allerhöchsten Befehl – das Rathaus von Berlin-Köpenick ein. Er verlangt, dass ihm dort der Pass, den er für sein weiteres Fortkommen benötigt, ausgestellt werde, doch verfügt das Köpenicker Rathaus über keine Passabteilung. Als Ersatz lässt er sich 4000 Mark aus der Kasse aushändigen, taucht damit in Berlin unter und wird wenig später von einem Mithäftling verraten und festgenommen.<sup>221</sup>

Für Stefan Porombka bleibt Wilhelm Voigt nicht deswegen im kulturellen Gedächtnis hängen, weil er als Hauptmann verkleidet Behörden getäuscht und Geld erbeutet hat, sondern weil die Reaktionen der Medien auf die „Schlacht von Köpenick“<sup>222</sup> ein noch nie dagewesenes Ausmaß erreichen<sup>223</sup>. Die nationalen und internationalen Medien äußern Häme und Entsetzen, einige Zeitungen erkennen aber auch die Literaturtauglichkeit dieses Stoffes. So befindet das *Berliner Tageblatt* vom 17. Oktober 1906, dass Voigt „seine Rolle gut gespielt“ und dank seiner „dramatischen Begabung“ zum „Helden einer tollen Posse“ geworden sei<sup>224</sup>, andere Zeitungen sprechen von einem „Operettenstoff“<sup>225</sup> oder einer „Hochstaplerkomödie“<sup>226</sup>. Rasch setzt der Kulturbetrieb diese Vergleiche auch in die Tat um. Über Nacht entstehen Kabarettnummern, Schwänke und Operetten, Gedichte und Bänkelsänge werden geschrieben, eine Zeitung lässt ein Sherlock-Holmes-Double nach dem verschwundenen Betrüger fahnden.<sup>227</sup>

---

<sup>220</sup> Vgl. GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 17.

<sup>221</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 9; SCHEIBLE, Hartmut: Erläuterungen und Dokumente, a.a.O., S. 83.

<sup>222</sup> LÖSCHBURG, Winfried: Ohne Glanz und Gloria, a.a.O., S. 51.

<sup>223</sup> POROMBKA, Stefan: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 59.

<sup>224</sup> *Berliner Tageblatt*, 17. Oktober 1906.

<sup>225</sup> *Reichspost*, 18. Oktober 1906.

<sup>226</sup> *Neue Freie Presse*, 18. Oktober 1906.

<sup>227</sup> POROMBKA, Stefan: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 59f.

Nach seiner Entlassung sammeln mehrere Zeitungen Geld für den Trickbetrüger, eine Dame aus Berlin sichert ihm sogar eine lebenslängliche Rente zu, und auch die Wirtschaft hat den „Hauptmann von Köpenick“ für sich entdeckt: Brettspiele, Kuchenformen und Postkarten mit dem Konterfei Wilhelm Voigts werden in beträchtlichen Auflagen verkauft.<sup>228</sup> Im Berliner Kriminalmuseum wird sein Fall dokumentiert und eine Nachbildung Voigts in Lebensgröße soll bei *Madame Tussaud's* in London ausgestellt werden.<sup>229</sup>

Er selbst tourt durch ganz Europa, erzählt seine Geschichten vor ausverkauften Häusern und schreibt die oben bereits angeführte Autobiographie. Mit dem Geld, das er damit verdient, kauft er sich ein Haus in Luxemburg.<sup>230</sup> Dort stirbt er 1922, wird erst auf Kosten der Armenkasse der Stadt Luxemburg notdürftig beigesetzt und erhält später ein großes Grab mit Marmorplatte – gestiftet vom Zirkus Sarrasani.<sup>231</sup>

#### **4.1.4 Uraufführung und Kriminalisierung des Autors**

Die Uraufführung im Frühling 1931 wird „der letzte große Stückerfolg auf dem republikanischen Theater“<sup>232</sup>. Thomas Mann gratuliert brieflich und attestiert Zuckmayer, ihm sei neben Gogols *Revisor* die beste Komödie der Weltliteratur gelungen.<sup>233</sup> „Deutschland lachte links. Deutschland lachte rechts“, ist bei dem angesehenen Theaterkritiker Herbert Jhering zu lesen<sup>234</sup>, doch fallen die Urteile in den Kritiken tatsächlich sehr unterschiedlich aus<sup>235</sup>. So wie Alfred Kerr nach der erfolgreichen Uraufführung der *Dreigroschenoper* ihren Verfasser zu kriminalisieren versucht, passiert es jetzt auch dem erfolgreichen Dichter Zuckmayer. Dabei geht es aber nicht um Geld, sondern um seine Herkunft. Da Carl Zuckmayer einen jüdischen Elternteil hat<sup>236</sup>, muss er sich zusehends Kritik aus dem rechten Lager aussetzen. Bei einer Veranstaltung im Sportpalast wettet Joseph Goebbels öffentlich gegen ihn und lässt ihn als „Spion der Judenschaft und der Bolschewisten“ ausrufen.<sup>237</sup>

---

<sup>228</sup> POROMBKA, Stefan: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 60f.; LÖSCHBURG, Winfried: Ohne Glanz und Gloria, a.a.O., S. 212.

<sup>229</sup> POROMBKA, Stefan: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 61ff.

<sup>230</sup> Vgl. HEIDELMEYER, Wolfgang: Der Fall Köpenick, a.a.O., S. 180ff.

<sup>231</sup> Vgl. POROMBKA, Stefan: Felix Krulls Erben, a.a.O., S. 64.

<sup>232</sup> RÜHLE, Günther: Theater in unserer Zeit. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976, S. 45.

<sup>233</sup> Vgl. ZUCKMAYER, Carl: Als wär's ein Stück von mir, a.a.O., S. 434.

<sup>234</sup> JHERING, Herbert: [Kritik zur Uraufführung von *Der Hauptmann von Köpenick* am 5.3.1931] *Berliner Börsen-Courier*, zit. nach: RÜHLE, Günther: Theater für die Republik, a.a.O., S. 1077.

<sup>235</sup> Vgl. GLAUERT, Barbara (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977, S. 155-172; RÜHLE, Günther: Theater für die Republik, a.a.O., S. 1076-1092; SCHEIBLE, Hartmut: Erläuterungen und Dokumente, a.a.O., S. 30-41.

<sup>236</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 237.

<sup>237</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 352.

1932 erreicht Carl Zuckmayers „Satyrspiel auf den deutschen Militarismus“<sup>238</sup> erschreckende Aktualität: Damit der Österreicher Adolf Hitler für das Amt des Reichspräsidenten kandidieren kann, braucht er eine deutsche Staatsbürgerschaft. Daher wird er in Deutschland verbeamtet und als Gendarmeriekommissar in das Städtchen Hildburghausen entsandt. Für die Presse ist dieser politische Schachzug ein gefundenes Fressen – sie prägt daraufhin, in Anlehnung an die Komödie Zuckmayers, den Begriff der „Hildburghauseniade“.<sup>239</sup>

Das Drama passt aber nicht nur in die Tagespolitik, sondern holt auch die persönliche Wirklichkeit des Dichters ein. Als seine Stücke 1933 verboten und von der NSDAP auf den Index gesetzt werden, emigriert Zuckmayer nach Österreich, hält sich in seinem Henndorfer Anwesen auf und reist kurz vor dem „Anschluss“ Österreichs an Hitlerdeutschland in die Schweiz aus. Für die Reise hat er sich eine alte Uniform aus dem Ersten Weltkrieg angezogen, an der mehrere Orden und Auszeichnungen befestigt sind, was die jungen SS-Männer an der Grenze tief beeindruckt und ihnen großen Respekt vor Zuckmayer abverlangt:<sup>240</sup>

Eine Reihe von Braun- und Schwarzhemden hatte sich vor mir aufgebaut wie vor einem kommandierenden General, klappte die Hacken zusammen [...] und schrie mir ihr ‚Heil Hitler!‘ ins Gesicht, als sei ich der Führer persönlich. Ich war plötzlich der große Mann der Grenzstation und kam mir vor wie der ‚Hauptmann von Köpenick‘ in meinem eigenen Stück.

*Der Hauptmann von Köpenick* ist damit nicht nur ein wesentlicher Erfolg im künstlerischen Schaffen Carl Zuckmayers, sondern verhilft ihm letztlich auch zu einer geglückten Ausreise. Die Gaunerkomödie, die auf dem Theater dazu dienen kann, die Wirklichkeit zu vergessen und über sie zu lachen, rettet ihrem Verfasser – auch wenn er sich womöglich nur unbewusst ihrer Fabel bedient hat – das Leben und ermöglicht ihm, dass er in die sichere Schweiz reisen kann.

## 4.2 Räume

### 4.2.1 Märchen

Wenn Zuckmayer seine Gaunerkomödie im Untertitel als „deutsches Märchen“ bezeichnet, scheint diese Gattungszuweisung den eigentlichen Gegenstand, das Täuschungsmanöver eines Hochstaplers und einen damit verbundenen Kassenraub, zu verharmlosen. Zusätzlich ist diese Bezeichnung aus der Sicht der Literaturwissenschaft eine *contradictio in adiecto*<sup>241</sup>, da es sich

---

<sup>238</sup> RÜHLE, Günther: Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007, S. 491.

<sup>239</sup> Vgl. DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 352.

<sup>240</sup> Vgl. ZUCKMAYER, Carl: Als wär's ein Stück von mir, a.a.O., S. 91f.

<sup>241</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 95.

bei einem Märchen *per definitionem* um eine „[k]urze Prosaerzählung“<sup>242</sup> handelt, was daher auf ein recht umfangreiches Drama in beiden Kategorien nicht zutreffen kann. Dennoch fragt die Forschung immer wieder nach dem Anteil des Märchenhaften in dieser Komödie und schlägt damit reizvolle Lektürepfade zur Erschließung des poetologischen Raumes vor, in dem sich der Gauner Wilhelm Voigt zurechtfinden muss. Am ausführlichsten hat sich Ingeborg Engelsing-Malek damit befasst:<sup>243</sup>

- Der Protagonist ist auf sich allein gestellt und kämpft gegen das Böse, im Falle dieser Komödie gegen eine anonyme Beamtenschaft, die ihre Vorschriften über das Individuum stellt und sich als kaltherzig und unnachgiebig erweist (z. B. 34).
- Der Gute – und Wilhelm Voigt ist von Zuckmayer grundsätzlich als ein solcher gezeichnet, da er unbedingt einer ehrlichen Arbeit nachgehen möchte (14) – bekommt Gelegenheit, dem Schicksal zu trotzen. Der Unterschied zum Märchen liegt darin, dass die „Köpenickiade“ *de iure* eine Straf- und keine Heldentat ist.
- Um gegen die Übermacht Erfolg zu haben, braucht der Held allerdings ein Requisit mit magischen Kräften, das er am Beginn des dritten Aktes im Laden des jüdischen Trödlers Krakauer erwirbt (103ff.). Die Uniform erinnert mit ihrer Wirkung an die Tarnkappe oder an die Siebenmeilenstiefel aus der Märchenwelt und wird von Zuckmayer in einem Text für das Programmheft der Uraufführung sogar in allegorischer Form dargestellt, wenn Voigt und sie einander „begegnen“<sup>244</sup>:

Es lebte aber in der Stadt Berlin eine Uniform, gemacht vom besten Schneider zu Potsdam für einen Hauptmann vom Ersten Garderegiment zu Fuß. Die wollte auch keiner mehr haben, denn sie hatte ein gutes Alter auf dem Buckel und hatte bis zum [...] ihre Pflicht getan. In einem Trödlerladen, der letzten Zuflucht alles Ausrangierten, trafen die beiden zusammen, und, da jeder allen zu nichts mehr nütze war, heirateten sie. So wurde der Hauptmann von Köpenick geboren.

- Der Pass, den zu erlangen sich Voigt als Ziel gesetzt hat, steht für die persönliche Freiheit, die der Protagonist verloren hat, was im Märchen etwa der Heirat mit einer Königstochter gleichkommt, da damit der Protagonist seinen sozialen Status heben kann. Die „magische“ Funktion der Uniform wird im Dramentext vage angedeutet, wenn Herr Obermüller bei der Anprobe im Wormsers Schneiderei sagt: „So ne Uniform hebt entschieden – es geht ein gewisser Zauber von ihr aus“ (56). Das Anlegen der Uniform täuscht aber nicht nur die

<sup>242</sup> BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten, a.a.O., S. 213.

<sup>243</sup> ENGELSING-MALEK, Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., bes. S. 48-64.

<sup>244</sup> ZUCKMAYER, Carl: Ein deutsches Märchen. Zit. nach: Barbara GLAUNERT (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik, a.a.O., S. 156.

Obrigkeit, sondern führt auch dazu, dass die abkommandierten Soldaten unfreiwillig einen Diebstahl unterstützen und dadurch zu Mittätern werden.

- Bevor der Held sein Glück versuchen darf, wird er allerlei Prüfungen unterzogen. Wilhelm Voigt muss immer wieder vor Behörden treten und ertragen, dass er nicht in das System wiederaufgenommen wird.
- Wenn Voigt während vier Szenen des dritten Aktes als Hauptmann verkleidet ist, bedient er sich einer für das Märchen charakteristischen „formelhafte[n] Wendung“<sup>245</sup>, indem er immer wieder einen „Befehl“ erwähnt (z. B. 119: „Befehl ist Befehl.“). Dieses Wort hat auf seine Umwelt eine magische Wirkung, sodass sie sein Vorgehen niemals hinterfragt.
- Frau Obermüller ist die Einzige, die, wie das Kind im Märchen *Des Kaisers neue Kleider*, den falschen Hauptmann zu durchschauen droht und hat damit als Außenstehende – sie ist die einzige Frau im Raum, trägt keine Uniform und steht somit etwas außerhalb des Systems, das Voigt zu täuschen versucht – die Fähigkeit, die Täuschung zu durchschauen. Sie fragt, welche Legitimation der Hauptmann den versammelten Herren gezeigt habe (125), kann Voigt aber letztlich auch nicht des Betruges überführen.

Gegen eine Lektüre als Märchen spricht die Tatsache, dass das Drama keinen versöhnlichen, sondern einen offenen Schluss hat. Es ist nicht klar, ob der Protagonist, sofern er eine neuerliche Entlassung aus der Haft erleben wird, tatsächlich den geforderten Pass bekommt. Der Schluss kann auch deswegen nicht versöhnlich sein, weil Voigt nach wie vor alleine und isoliert ist, er hat niemanden, mit dem gemeinsam er sich eine Existenz aufbauen könnte.

Mit der Verkleidung einer Gaunerhandlung in ein komisches Märchen könnte Zuckmayer den für die Gattung Märchen charakteristischen Erklärungsversuch der Welt<sup>246</sup> unternehmen, doch stellt sich die Handlung am Ende bestenfalls als „Wintermärchen“ heraus, das an die düstere *Sterntaler*-Paraphrase der Großmutter aus Büchners *Woyzeck* erinnert, da der „von einer falschen Ordnung in die Enge getriebene[] Mensch“<sup>247</sup> sein Glück am Ende doch verfehlt.

Dass Zuckmayer das Märchenhafte und Utopische der Gangsterhandlung ein Anliegen gewesen sein dürfte, zeigt sich auch an Textsignalen, die über die Aufführung des Dramas hinausreichen und eine Lektüre (oder einen kreativen Regieansatz) benötigen:

---

<sup>245</sup> BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten, a.a.O., S. 214.

<sup>246</sup> Vgl. BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten, a.a.O., S. 214.

<sup>247</sup> ENGELSING-MALEK Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., S. 48.

Neben der undramatischen Gattungsbezeichnung als „deutsches Märchen“ wird der Text von zwei Märchenzitaten gerahmt. Als Motto ist über dem Personenverzeichnis ein Zitat aus dem *Rumpelstilzchen* der Gebrüder Grimm vorangestellt: „Nein“, sagte der Zwerg, „laßt uns vom Menschen reden! Etwas Lebendiges ist mir lieber als alle Schätze der Welt!“ (5). Damit ist an prominenter Stelle bereits ein „Schlüsselwort zur Interpretation des Dramas“<sup>248</sup> vorgegeben, das gleich am Anfang zeigt, dass Wilhelm Voigt ein Verbrecher aus verlorener Ehre ist, der nur seinen Status als Mensch zurückerlangen möchte. Das zweite Märchenzitat, das Zuckmayer gleich zweimal in den Text integriert, stammt aus den *Bremer Stadtmusikanten*. Darin fordert der Hahn die anderen Tiere, die ebenfalls ob ihres Alters als nutzlos betrachtet werden, dazu auf, sich mit ihm auf den Weg zu machen und das Abenteuer in der Ferne zu suchen: „Kommt mit“, sagte der Hahn, „etwas Besseres als den Tod werden wir überall finden!“ (143). Einerseits setzt Zuckmayer es als Coda an den Schluss des Dramas, andererseits lässt er es Wilhelm Voigt selbst aussprechen, wenn er in seiner Rolle als Vertrauensperson „Onkel Willem“ (86) dem kranken Mädchen, das bei seiner Schwester und seinem Schwager wohnt, aus diesem Märchen vorliest. Mit dieser Szene liefert Zuckmayer ein überaus menschliches und fürsorgliches Bild jener Figur, die sich im darauffolgenden Akt einer Straftat schuldig macht. Es zeigt aber nicht nur, dass der Protagonist ein sehr großzügiger Mensch ist (obwohl er von dem System nicht als ein solcher betrachtet wird), sondern bietet auch eine Variation eines gängigen Märchenmotivs an, indem der Held durch seine Beziehung zu einer Frau nicht Liebe, sondern „Erlösung durch Menschlichkeit“<sup>249</sup> erlangt.

Die zusätzliche räumliche Ebene des Märchens trägt somit entschieden dazu bei, das Motiv des Protagonisten für seine Straffälligkeit zu verstehen und das Stück als „radikales Plädoyer für die Gleichheit von Menschen“<sup>250</sup> zu lesen, womit sich Voigt eindeutig als das frommste, nicht aber als das klügste der drei „Schafe im Wolfspelz“ erweist.

#### **4.2.2 Eigentliche Aktionsräume**

Eine ausführliche Analyse der räumlichen Strukturen in Zuckmayers Komödie zu liefern ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich und auch nicht angestrebt. Das breite „Panorama des Kaiserreiches“<sup>251</sup>, das in 21 Szenen mit Regieanweisungen naturalistischen Umfangs aufgeteilt

---

<sup>248</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 231.

<sup>249</sup> ENGELSING-MALEK, Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., S. 53f.

<sup>250</sup> DELABER, Walter: Klassische Moderne, a.a.O., S. 109.

<sup>251</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht. Carl Zuckmayers „Der Hauptmann von Köpenick“. In: Zuckmayer-Jahrbuch 3 (2000). Im Auftrag der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft hrsg. v. Gunther NICKEL, Erwin ROTERMUND und Hans WAGENER. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000, S. 378-415, hier: S. 386.

ist, ist kaum zu überblicken. In dieser „ins Breite verlaufende[n] Bilderfolge“<sup>252</sup>, in der „Bild [...] auf Bild, mit Schmiß und Schnauze“<sup>253</sup> folgt, wird daher eine Auswahl aus jenen Szenen hinsichtlich ihrer Raumorganisation besprochen, in denen Voigt Anregungen für seinen finalen Coup im Rathaus von Köpenick bekommt.

#### 4.2.2.1 Geschlossene Gesellschaft

Eröffnet wird der Abend bei „*geschlossenem Vorhang*“. Der erste Eindruck, den das Publikum von der hier präsentierten Gesellschaft bekommen soll, ist ein akustischer, es erklingt, „*von einer marschierenden Militärkapelle gespielt, der Armeemarsch Nr. 9 – mächtig anschwellend, dann allmählich mit dem Taktschritt der abziehenden Truppe verklingend*“ (7). Danach öffnet sich der Vorhang und sichtbar wird die Uniformschneiderei Wormser in Potsdam, ein „Mekka preußisch-militärischen Selbst- und Glücksverständnisses“<sup>254</sup>, das in der Forschung immer wieder mit einem Theaterfundus gleichgesetzt wird. Die Schneiderei gewähre einen Einblick in das „Kleine Preußische Welttheater“<sup>255</sup>, in dem die Gesetze einer „Theatrokratie“<sup>256</sup> gelten. Auf dem Ladentisch lagern „*Stoffballen, Uniformköpfe, Epauletten, Handschuhe, Feldbinden und dergleichen*“, dem Publikum werden von Beginn an Allgegenwärtigkeit und Bedeutung der Uniform gezeigt. Sie ist die Maske, „die [...] erst jedes Recht des Menschen in dieser Ordnung schafft“<sup>257</sup>. Dass die Mitglieder des Systems dieses Primat der äußeren Form nicht hinterfragen, wird mit den Kleiderpuppen angedeutet, auf denen Herr Wormser die Uniformen ausgestellt hat: Es sind „*Holzpuppen ohne Kopf*“, können daher weder fühlen noch denken. Die maximale Bedeutung der äußeren Form – „Was zählt, *sieht* man“<sup>258</sup> – spiegelt sich auch in der Wanddekoration des Ladens, mit der Wormser seiner Kundschaft gleich mehrere Botschaften vermittelt. Ein „*Bildnis der kaiserlichen Familie*“ belegt die Loyalität gegenüber der Krone, „*Photos höherer Offiziere mit Unterschrift*“ zollen Wormsers Kunden Respekt und eine „*Aufnahme des Herrn Wormser in studentischer Couleur*“ unterstreicht dessen Loyalität dem System gegenüber, da er als Jude (9) einer Studentenverbindung angehört<sup>259</sup>.

---

<sup>252</sup> RILLA, Paul: Literatur. Kritik und Polemik, Berlin: Henschel und Sohn, 1950, S. 10.

<sup>253</sup> GLOCKSIN, Bernhard: Der Hauptmann von Köpenick – eine Operette für Schauspieler? In: Zuckmayer-Jahrbuch 1 (1998). Im Auftrag der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft hrsg. v. Gunther NICKEL, Erwin ROTERMUND und Hans WAGENER. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1998, S. 161-171, hier: S. 162.

<sup>254</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 354.

<sup>255</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 354.

<sup>256</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 387.

<sup>257</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 384.

<sup>258</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 356.

<sup>259</sup> Vgl. SCHEIBLE, Hartmut: Erläuterungen und Dokumente, a.a.O., S. 3.

Herr Wormser, der in dieser Szenerie wie ein Spielleiter fungiert und damit Rasper bei Walter Hasenclever und Peachum bei Bertolt Brecht gleichkommt, ist die „eindeutig am negativsten gezeichnete Gestalt des Stücks“, da sie „von den Schwächen [ihrer] Mitbürger lebt“<sup>260</sup>. Das, was alle Mitläufer des gesellschaftlichen Systems dringend brauchen, wird bei ihm in offenbar so zufriedenstellender Qualität gefertigt, dass er beinahe ein Monopol auf Militäruniformen hat und sogar der Kaiser bei ihm arbeiten lässt (11). Das Publikum erfährt schon während der ersten Minuten, dass die Uniform in dieser Welt über allem steht, sie ist in allen Phasen ihrer Herstellung im Raum präsent, in Stoffbahnen, als halbfertige Ware, die gerade einem Kunden angemessen wird und als perfekt sitzendes Ausstellungsstück auf Schaufensterpuppen. Da dieses Requisit so überrepräsentiert ist, „verstellt [es] den Lebensraum der Figur[en], es nimmt [ihnen] die Luft“<sup>261</sup>. Nur wer auch eine Uniform trägt, ist in dieser Welt willkommen, das *Kleider machen Leute*-Motiv ist hier „zu einem bösen Sozialmechanismus variiert“<sup>262</sup>, das die „unentwirrbare[] Vermischung von bürgerlicher und militärischer Sphäre“<sup>263</sup> dokumentiert.

Mitten in der Szene erscheint „im Hintergrund auf der Straße“ ein Mann, der vor dem Laden stehenbleibt, schnell weitergeht, aber gleich wieder sichtbar wird, um durch das Schaufenster hineinzuschauen und gleich wieder zu verschwinden (10). Wenige Sätze später zeigt sich der Namenlose erneut, betritt den Laden und löst damit die Ladenglocke aus, die alle Figuren, die gerade innerhalb des abgeschlossenen Raumes tätig sind, aufhorchen lässt. Der Fremde „hält den Türgriff fest und schaut wie erstaunt in den Laden“ (11). Als er angesprochen wird, geht er wieder ab, löst aber wenige Augenblicke später erneut die Ladenklingel aus, tritt diesmal ein und „betrachtet interessiert die im Schaufenster ausgestellten Lackstiefel“ (12). Als Wormser ihn anspricht und er antworten möchte, wird er von diesem sofort verjagt. Jemand, der nicht dem hier vermarkteten Bild entspricht, ist in diesem geschlossenen Raum nicht erwünscht. Wie das Publikum erst in der zweiten Szene erfahren wird (13ff.), ist der namenlose Kunde aus Wormers Geschäft der Protagonist des Dramas, der in den Räumen der Handlung keinen Platz zu haben scheint und daher immer unetset umherstreift.

#### 4.2.2.2 Zwischenstopps und Nachtasyle

Ein erstes Innehalten ist ihm im *Café National* in der Friedrichstraße möglich, wenn dort am „Sonntag vormittag“ nur „wenig Gäste“ anwesend sind und „keine Musik“ zu vernehmen ist

---

<sup>260</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 237.

<sup>261</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 70.

<sup>262</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 383.

<sup>263</sup> HEIN, Jürgen: Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 59.

(19), was sehr ungewöhnlich ist, da für alle sonstigen Szenen eine akustische Untermalung im Nebentext vorgesehen ist. Im Anschluss an das Lokal, an dem „*umfangliche Damen gelangweilt an Marmortischen*“ sitzen und in dem man sich nur aufhalten darf, wenn man etwas konsumiert (20), befindet sich ein weiterer Raum, den nicht alle Gäste des *National* betreten dürfen. Es handelt sich um das Vereinslokal eines Billard-Klubs, der sich auf einem Türschild deutlich als „geschlossene Vereinigung“ bezeichnet. Ein Gast dieses exklusiven Klubs ist Hauptmann von Schlettow, der sich in diesem Rahmen nicht wohlfühlt, da er hier ausnahmsweise in Zivil auftritt und nicht in Uniform (23). Er möchte gerne Frauen kennen lernen, doch ohne Uniform fällt ihm das schwer (24). Als er in eine Schlägerei verwickelt wird und man von Schlettow nicht glaubt, dass er Hauptmann ist, bringt das Voigt am Ende der Szene zu dem Schluss: „Wie der Mensch aussieht, so wird er anjesehn“ (33). Nach dieser Erkenntnis wird ein fast filmischer Schnitt<sup>264</sup> gesetzt und die Szene hüllt sich in „*Dunkel*“.

Der zweite geschützte Raum, in dem Voigt Inspirationen sammelt, ist die „*Herberge zur Heimat*“ im Norden Berlins (39), eine saubere Bleibe für Heimatlose, in der „*zweistöckige Bettstellen aus Holz und Maschendraht, Strohsäcke, Karbidlampen*“ bereitstellen. Ein Großteil der Betten ist bereits belegt, es herrscht eine angespannte Situation, da mehr Menschen Einlass begehren als Schlafstellen zur Verfügung stehen. Der Herbergsvater weist darauf hin, dass nur mehr „*[s]ieben Stick*“ aufgenommen werden können (40). Da Voigt nach wie vor keine Anstellung gefunden hat, kommt er als einer der letzten Gäste zurück (41) und findet tröstende Worte, da die in diesen geschützten „*Fluchträumen*“<sup>265</sup> auf vertrauter Ebene kommuniziert werden kann. In einem Zwiegespräch – ihre Zimmergenossen haben sich zu einer Partie Skat zurückgezogen – schlägt Voigt Kalle vor, ins Potsdamer Polizeirevier einzubrechen, um die dort abgelegten Akten zu vernichten, die ihn belasten und daran hindern, Arbeit zu finden (43f.). Kalle ist von dieser Idee begeistert, allerdings möchte er sich dort lieber nach Bargeld umsehen (44). Die beiden nutzen den geschützten Raum aber nicht nur für konkrete Pläne, sondern rufen auch Luftschlösser vor dem inneren Auge des jeweils anderen hervor. Wilhelms Sehnsuchtsort ist das „*böhmische Riesenjebirge, det is groß*“ (47). Dorthin wolle er im September reisen, wenn es nach frisch gedroschenem Getreide riecht, man leicht Arbeit findet und genug zu essen hat (48). Am Ende wird die friedliche Herbergsszene durch eine Patrouille gestört, die Kontrollen durchführt. Da Voigt nur den Entlassungsschein des Gefängnisses vorweisen kann, wird er darauf aufmerksam gemacht, dass er dringend einen neuen Pass benötigt (50). Damit wird ihm

---

<sup>264</sup> JACOBUS, Arnold John: *Motive und Dramaturgie im Schauspiel Carl Zuckmayers*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, S. 109.

<sup>265</sup> SCHMITZ, Walter: *Das kleine Welttheater der Macht*, a.a.O., S. 393.

signalisiert, dass er auch im vermeintlich geschützten Raum nicht in Ruhe verweilen kann, wenn er nicht bald etwas unternimmt.

Die beiden unternehmen auch etwas – sie setzen den geplanten Einbruch in die Tat um und müssen dafür ins Gefängnis. Dies erweist sich als „Realmetapher“<sup>266</sup> der allgegenwärtigen Inszenierung von Preußens Gloria, in der der Direktor „in abstrakter Stilisierung“<sup>267</sup> den Raum zu nutzen pflegt. Er spielt mit den Insassen zur Erinnerung an eine Schlacht selbige nach und unterweist sie regelmäßig in einem „nüchternen Vortragssaal mit erhöhtem Podium“ (58) in preußischer Heeresgeschichte. Der Gefängnisdirektor ist somit für die Insassen nicht nur der Leiter der Anstalt, sondern gleichzeitig im abgeschlossenen Raumsystem des Gefängnisses ihr Monarch und ihr Geschichtslehrer. Voigt erweist sich dabei als besonders eifriger Schüler und kann die kniffligsten Fragen des Direktors beantworten, worauf dieser ihm prophezeit: „Sie werden sehen, daß es Ihnen im späteren Leben einmal von Nutzen sein wird“ (62).

Nach seiner Entlassung kommt Voigt kurzfristig bei seiner Schwester und ihrem Mann unter, die eine Wohnung in Rixdorf bewohnen. Die „[b]ürgerliche Einrichtung“ besteht aus einer Stube mit „Sofa, Spiegel, Öldruckbildern, Kalender und Gasbeleuchtung“ (64). Als Wilhelm dorthin kommt, putzt seine Schwester gerade die Messingknöpfe auf der Uniform ihres Mannes, der zwar Beamter ist, aber daneben bei der Reserve dient, wo er immer wieder an militärischen Übungen teilnimmt (65). Wilhelm fühlt sich bei seiner Schwester wohl („Jemütlich is hier...“, 66), doch möchte er „nicht stören“ (68) und ihre Gastfreundschaft nicht zu sehr in Anspruch nehmen. Als seine Schwester nach dem kranken Mädchen sieht, das daneben einquartiert ist, „besieht sich [Voigt] genau die dort hängende Uniform“ und studiert sie in allen Details (67). Während sein Kontakt zum Militär im Gefängnis noch ein theoretischer war, kann er jetzt eine Uniform zum ersten Mal haptisch erleben. Bei einer genaueren Betrachtung des Helmes schlägt eine Kuckucksuhr, die er bereits aus den Tagen seiner Kindheit kennt, zur vollen Stunde, wodurch ihn ein Requisit aus der Vergangenheit aus seinen Gedanken über die Zukunft reißt.

Zum letzten Mal in einem geschützten Innenraum befindet sich Voigt in der oben bereits angesprochenen Szene, in der er dem kranken Mädchen in einer „Kammer mit Bett“ aus der Märchensammlung der Brüder Grimm vorliest. „Das Bett ist so gestellt, daß man die darin liegende Gestalt kaum sehen kann – nur ihre Hand, die Voigt in der seinen hält“ (81). Begleitet wird die Szene zweistimmig durch „eine Männer- und eine Frauenstimme“, die mit „Mandolinbegleitung“ ein „larmoyantes Lied“ singen. Der Entwurf einer Liebesszene, die

---

<sup>266</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 385.

<sup>267</sup> PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 347.

der Nebentext vermuten lässt, wird nicht erfüllt. Stattdessen sieht das Publikum, dass Wilhelm dem Mädchen mit großem Eifer von seinen angeblichen Reisen erzählt (82) und sie damit an seiner Phantasie teilhaben lässt. Im Anschluss daran bittet sie ihn, ihr vorzulesen, doch als er sich seine Brillen aufsetzt und zu lesen beginnen möchte, läutet es an der Tür. Ein Bote überbringt ihm ein Schreiben, das aber nicht (wie etwa im Finale der *Dreigroschenoper*) alle Probleme löst, sondern neue auslöst. Es handelt sich, wie erst später enthüllt wird (98), um seine Ausweisung. Jetzt weiß Voigt, dass er, wenn er in einem der für ihn behaglichen Räume längerfristig Halt finden möchte, handeln muss.

Am Beginn des dritten Aktes kauft er bei einem Trödler die Uniform (105f.), mit der er sich einige Szenen später in einen Hauptmann verwandeln soll. Davor spaziert er aber noch in eine „*Allee mit Bank im herbstlichen Park von Sanssouci*“ (106) und „*beobachtet [...] mit stiller Wachsamkeit*“ die Menschen, die an ihm vorbeiziehen. Das ist die einzige Szene des Dramas, die unter freiem Himmel spielt, allerdings nicht in der Natur, sondern in den geometrisch streng entworfenen Parkanlagen, die auch „Gestalt gewordener preußischer Pflichtbegriff“<sup>268</sup> sind und große Wirkung auf die Bürgerinnen und Bürger haben („[D]iese langen graden Alleen machen mich immer ganz stolz“, 107). Voigt stellt während dieses Ausfluges fest, dass Preußens Gloria in allen Altersgruppen dieser „völlig durchmilitarisierten Gesellschaft“<sup>269</sup> repräsentiert wird. Er sieht „*zwei sehr kleine Knaben in bunten Offiziersuniformen, der eine als kompletter Husar, der andre als Kürassier maskiert*“, die mit „*Kindersäbel*“ und „*Steckenpferd*“ beschäftigt sind und Voigt schließlich mit Kastanien bombardieren (108). Währenddessen unterhalten sich ihre Kindermädchen über die Attraktivität dreier junger Offiziere, die des Weges kommen. Zwei ältere Offiziere parlieren über die Marokkokrise und den Balkan, „das ewige Pulverfaß“ (109), und sogar ein humpelnder Invalide ist militärisch „*mit Ordensband*“ geschmückt und erkundigt sich, ob Voigt ebenfalls Kriegsveteran sei (109). Als Voigt schließlich zwei älteren Damen „*in Potsdamer Nationaltracht*“ seine Parkbank überlässt, dabei salutiert und ihm diese für seine Lebenswürdigkeit alter Schule danken (110), erkennt Voigt, dass sogar der öffentliche Raum für ihn ein geschlossener bleibt, wenn er seinen Plan nicht in die Tat umsetzt und die Chance nützt, um endlich wieder ein vollwertiges Mitglied dieser Gesellschaft zu werden.

---

<sup>268</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 71.

<sup>269</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 356; vgl. HEIN, Jürgen: Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, a.a.O., S. 58.

### 4.3 Die Opfer

Walter Hasenclever hat stellvertretend für die vielen Opfer seines *Besseren Herrn* eine einzige ältere Dame dramaturgisch genauer ausgestaltet und Brechts Mackie Messer lässt sich beinahe gegenüber jeder Figur in der *Dreigroschenoper* etwas zu Schulden kommen. Im Gegensatz dazu steht Carl Zuckmayers Ganove, der durch seine Tat in erster Linie selbst sein größtes Opfer wird, da sie ihn abermals in Gefängnis bringt. Doch im Verlauf der Handlung tauchen zwei Figuren auf, die sich als „Opfer“ Voigts lesen lassen, obwohl dieser Protagonist, wie bereits oben angesprochen, mit Sicherheit jener ist, dessen Opferstatistik am geringsten ausfällt.

#### 4.3.1 Schwager Hoprecht

Friedrich Hoprecht, das erste „Opfer“, tritt in zwei Szenen des Dramas auf und repräsentiert darin den typischen Kleinbürger im Wilhelminischen Kaiserreich, der über ein „monolithisches Ordnungsdenken“<sup>270</sup> verfügt und daher den idealen „Wunschuntertan“<sup>271</sup> – als Gegenpol zu Heinrich Manns Diederich Heßling – verkörpert. Er nimmt seinen Schwager, den er, da dieser im Gefängnis gewesen ist, noch nie kennen gelernt hat, ohne Vorbehalt bei sich auf und erweist sich auf Anhieb als überaus großzügig und entgegenkommend (67). Da Voigt „nur Leite von drinnen“ (68) kennt und somit sozial völlig isoliert ist, ist es für Hoprecht selbstverständlich, seinem Schwager „‘n bißken unter die Achseln [zu] fassen“ (68).

Beruflich ist Hoprecht Beamter und „im Dienst auf dem Amt ein strenger Pedant“<sup>272</sup>. Voigt blitzt bei seinem Schwager ab, als er ihn fragt, ob er wegen seines Passes nicht „wat machen“ könne (71). Friedrich weist ihn darauf hin, dass „alles seinen Gang“ gehe und er nicht dazu befugt sei, behördliche Prozesse zu beeinflussen, denn „was dir zusteht, kriegste, dafür sind wir in Preußen“. Gleichzeitig versucht er Wilhelm, der als Mensch gesehen werden, aber gleichzeitig der Beamtschaft ihre Menschlichkeit absprechen möchte, Mut zu machen: „Das is alles halb so wild. Sin doch keene Kannibalen! Ick bin ja selbst son Stückchen Behörde, na und? Wenn man genau hinkuckt, is auch ‘n Mensch, was?“ (69).

Er scheint Wilhelm aber nicht nur aus purer Nächstenliebe in sein Haus aufzunehmen, sondern auch, weil er immer wieder als Reservist an Manövern teilnimmt und dann die Abrechnungen seiner Frau aus dem Seifengeschäft der Familie nicht kontrollieren kann. Er schätzt es, wenn ein Mann ihn darin vertritt, denn „Marie ist so leichtsinnig mit der Kasse“ (69). Dadurch, dass

---

<sup>270</sup> SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 387.

<sup>271</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 56.

<sup>272</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 55.

er alles innerhalb eines geregelten Tagesablaufes kontrolliert, hat er als Kleinbürger ein Gefühl der Sicherheit, das ihn dafür entschädigt, dass er sich privat kaum etwas gönnt<sup>273</sup>, was Marie zuvor bereits bestätigt hat: „[M]al ‘n Kegelabend, mal de Pfeife, hechstens mal ‘n Glas Bier, solid wie er is“ (66). Die einzige Freude für Friedrich sind die Kaisermanöver, die sind für ihn „das Beste im Leben“ (71). Da er auch beim Militär alles mit großer Gewissenhaftigkeit erledigt, hegt er – bestärkt von seinem Hauptmann (70) – Hoffnung auf eine Beförderung zum Vizefeldwebel. Als er Wilhelm davon erzählt und ihm einen heimlich gekauften Säbel zeigt, den er seiner Frau erst dann zeigen möchte, wenn die Beförderung offiziell ist, bemerkt er an dessen Antworten, dass er über bestes militärisches Fachwissen verfügt (71).

Bei seinem nächsten Auftritt (94) ist Hoprecht völlig enttäuscht. Aufgrund einer Etatkürzung ist er nicht zum „überzähligen Feldwebel“ ernannt worden und dementsprechend wütend: „Ich meine nur, daß so was immer nach Bestimmungen geht, nachm Papier, und nicht nachm Verdienst, nachm Menschen!“ (95). Allerdings sei das nicht seine Ansicht, sondern die seines Hauptmannes – er rechtfertigt seine Klage über das System also damit, indem er eine höher gestellte Respektsperson als Referenz seines Grolls anführt. Selbst würde Friedrich Hoprecht die Ordnung nie infrage stellen<sup>274</sup>, da er seine „fehlende Ichstärke aus der Stärke des universalen *ordo*“<sup>275</sup> bezieht. Dieser steht für ihn sogar dann über dem einzelnen Menschen, wenn dieser dadurch vernichtet werden würde.<sup>276</sup> Daraus entsteht ein Konflikt mit Voigt, als dieser von der Beerdigung des inzwischen verstorbenen Mädchens nach Hause kommt (96).

Wilhelm erzählt seinem Schwager von dem Begräbnis, fragt aber auch gleich nach Friedrichs Erfolg im Manöver. Als dieser ihm von seiner Enttäuschung erzählt, beginnt ein Gespräch über Recht und Gerechtigkeit – die längste Dialogpassage des Dramas (96-103) –, in dem Voigt schließlich seinen Aufbruch ankündigt, da er eine Ausweisung erhalten habe (98). Hoprecht „hat [...] wohl Mitleid, aber sein Glauben an das Recht bleibt unerschüttert“<sup>277</sup>. Wilhelm lacht ihn aus und macht ihn zum Opfer seines Spottes, wenn er ihm sagt: „Dir hamse nicht befördert – mir befördernse. Jedem dat Seine. Nicht?“ (98). Voigt bezeichnet das, was ihm widerfährt „Unrecht“, Hoprecht nennt es „Pech“, weil es aus seiner Sicht in Preußen keine Ungerechtigkeit gibt. Er duldet keine Kritik am System, sie wird sofort „durch vaterländische Phrasen zum Schweigen gebracht“<sup>278</sup>, sie ihn in seinem Glauben erschüttert. Durch diese klare

---

<sup>273</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 55.

<sup>274</sup> Vgl. ENGELSING-MALEK, Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., S. 58.

<sup>275</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 55.

<sup>276</sup> Vgl. WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 233.

<sup>277</sup> Vgl. ENGELSING-MALEK, Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., S. 59.

<sup>278</sup> ENGELSING-MALEK, Ingeborg: „Amor Fati“, a.a.O., S. 60.

Schulduzuweisung an seinen Schwager schließt er diesen aus einem kollektiven „Wir“ aus und wiederholt damit die Demütigung, die Voigt bereits mehrmals in Amtsstuben über sich ergehen lassen musste. Dieser Starrsinn des Friedrich Hoprecht kann sogar als „dämonisch“<sup>279</sup> oder „präfaschistisch“<sup>280</sup> gelesen werden, da durch seine Einstellung das nationalsozialistische Motto: „Du bist nichts, dein Volk ist alles!“ präfiguriert wird.

Voigt wird zornig, bricht aus der kleinbürgerlichen Welt aus und verlässt die Wohnung seines Schwagers. Für diesen ist er am Ende dieses Streitgespräches „systemfeindlich“<sup>281</sup>: „Der Mensch – der Mensch is ja gefährlich!“ (102). Hoprecht, dessen Namen man nach der Komödienkonvention der sprechenden Namen als „Hab-Recht“ deuten könnte<sup>282</sup>, soll auch Recht behalten, wenn er Voigt am Ende des Aktes die Fama eines Ganoven vorausschickt. Denn wenn Wilhelm Voigt die Bühne das nächste Mal betritt, geht er zielsicher in den Kleiderladen des Juden Krakauer, um sich die falsche Uniform zu besorgen, mit der er am Höhepunkt der Komödie das Rathaus von Köpenick erobern wird. Diese Tat ist es auch, mit der der falsche Hauptmann seinen Schwager zu einem Opfer macht, da die Verwandtschaft zu einem omnipräsenten Trickbetrüger, der die Obrigkeit zu täuschen wagt, mit Sicherheit nicht in das Lebenskonzept eines braven Kleinbürgers passt.

#### **4.3.2 Bürgermeister Obermüller**

Deutlicher als die Opferrolle Hoprechts ist die des Köpenicker Bürgermeisters Obermüller, der als höchste amtliche Instanz des Rathauses im Anschluss an die Köpenickiade sogar den Spott der Öffentlichkeit ertragen muss.

Wenn Dr. Obermüller am Ende des ersten Aktes die Bühne erstmalig betritt (52), lernt ihn das Publikum als Kundschaft im Uniformladen Wormsers kennen. Der junge Akademiker ist etwa dreißig Jahre alt, „mit sichtbarer Anlage zur Korpulenz“, klingt in seinen Äußerungen etwas unsicher, trotzdem hat alles, was er sagt, „den ernsten Klang einer wohlfundierten idealistischen Überzeugung“. Er trägt die Uniform eines Vizefeldwebels, doch ist er zum Leutnant der Reserve ernannt worden, weswegen er sich neu einkleiden muss. Obermüller wird somit zuteil, was Hoprecht versagt bleibt, obwohl Obermüller „Schwierigkeiten mit dem Schießen wegen [...] Kurzsichtigkeit“ (54) hat. Er braucht die neue Uniform aber nicht nur für ein Manöver vor dem Kaiser, sondern auch, weil seine Mutter, die großen Wert auf

---

<sup>279</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 56.

<sup>280</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 233.

<sup>281</sup> HEIN, Jürgen: Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 66.

<sup>282</sup> Vgl. SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 387.

Traditionspflege der alteingesessenen Offiziersfamilie legt, ihren Besuch angekündigt hat. Da er die Uniform rasch haben möchte, kauft er die gebrauchte Uniform eines Hauptmanns (55). Damit verkleidet sich der rangniedrige Obermüller in gewisser Weise auch schon als Hauptmann und liefert einen peripheren Vorweis auf die finale Köpenickiade.

Die Forschung ist sich einig, dass bei der Zeichnung dieser Figur „des Dichters Freude an der Karikatur mitschwingt“<sup>283</sup>, der die „Würde einer ‚Tragik‘ nicht mehr zugesprochen werden“<sup>284</sup> kann. Allein durch sein Äußeres bietet Obermüller genug Angriffsflächen, um als Komödienfigur prädestiniert zu sein.

Im ersten Akt ist er noch nicht Bürgermeister, sondern ein frustrierter Kommunalbeamter, der aber über ein gesundes Selbstvertrauen verfügt: „Wenn ich Glück habe, kann ich mal Bürgermeister von Köpenick werden“, was „natürlich auch eine Wirksamkeit zum Wohle des Volksganzen“ (55) wäre. Obermüller ist also auch ein opportunistischer „Karrieretyp, der sich beflissen bemüht, den Anforderungen zu entsprechen, welche die Konvention an einen Mann seines Standes und seiner Ambition stellt“<sup>285</sup>. Zur Erfüllung dieser Anforderungen gehört auch ein hohes Maß an Selbstinszenierung. Über den Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer im Rathaus wachen Porträts von Arthur Schopenhauer und Otto von Bismarck (118), womit Obermüller im offiziellen Rahmen auf seine Vorbilder aus Philosophie und Politik verweist.

In seiner Rolle als Bürgermeister hat Obermüller im zweiten Akt bei Wormser abermals eine Uniform in Auftrag gegeben, die ihm nach Hause geliefert werden sollte, aber nicht rechtzeitig anzukommen droht (72). Daher möchte er notgedrungen noch einmal jene Uniform anziehen, die er im ersten Akt gekauft, aber inzwischen ausgemustert hat, da er nicht nur beruflich, sondern auch militärisch seinen Rang erhöhen konnte. Dabei muss seine Frau feststellen, dass sich mit seinem Aufgabenbereich auch sein Körperumfang erweitert hat (73), und die Uniform beim besten Willen nicht mehr passt. Als sie den Rock mit Gewalt schließen möchte, reißt ein Stück Stoff ab, wodurch die Uniform gänzlich unbrauchbar wird (74). Wagener warnt allerdings davor, Obermüller aufgrund dieser zahlreichen bühnenwirksamen Missgeschicke der Komödie bloß als eine „lächerliche Figur“ zu lesen, man dürfe sich nicht darüber hinwegtäuschen lassen, „daß er als Beamter unbestechlich ist, indem er sich wirtschaftlichen Interessen gegenüber neutral zeigt.“<sup>286</sup> Tatsächlich ist es ihm als Bürgermeister eine

---

<sup>283</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 57.

<sup>284</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 51.

<sup>285</sup> HEIN, Jürgen: Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 62.

<sup>286</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 236.

„Prinzipiensache“ (115), alle Bürger gleich zu behandeln und ist sich sicher, „keine „Unregelmäßigkeiten in der Verwaltung“ (123) zu verantworten zu haben.

Obermüller wird in der Köpenickiade nicht nur ein Opfer Voigts, sondern auch ein „Opfer des Systemdenkens“<sup>287</sup>, da er gemäß seiner Ideale die Autorität eines Hauptmanns nicht anzweifelt und diesen vor seiner Frau sogar in Schutz nimmt (125).<sup>288</sup> Letztlich „siegt bei ihm immer der Untertanengeist“<sup>289</sup>, daher folgt er bedingungslos den Befehlen des falschen Hauptmanns. Zwar erlebt er dabei „Vorgänge, die seine Vorstellungen ‚von angewandter Demokratie‘ eigentlich desillusionieren müssten“<sup>290</sup>, doch setzt er sich im Lauf der Dramenhandlung nicht dagegen zur Wehr. Wie Obermüller darauf reagiert, wenn er hört, dass der „Hauptmann von Köpenick“ ein verkleideter Gauner gewesen ist, hat Carl Zuckmayer nicht mehr ausgeführt. Man erfährt nur, dass Voigt sein Opfer in Schutz nimmt, wenn der Polizeidirektor während Voigts Vernehmung Obermüller als „Trottel“ bezeichnet: „Sagense det nich, Herr Direktor. Der Mann is gar nich so uneben. Det wär Ihnen genau so ergangen – det liecht in der Natur der Sache“ (141). Obermüller, der „der Bauernschläue des Volkskindes erliegt“<sup>291</sup>, wagt es im Moment nicht, die in seinem Denken fest verankerte Hierarchie zu hinterfragen und wird dadurch ein leichtes Opfer für Voigt, der davon profitieren kann, dass sich der Köpenicker Bürgermeister selbst in dieser Extremsituation keine Spontaneität gestattet.<sup>292</sup>

## 4.4 Der Täter

### 4.4.1 Täterprofil Mensch

Folgt man der eingangs referierten Definition Seeßlens, wonach ein Gangster ein Krimineller ist, der Verbrechen professionell ausübt, einem gewissen moralischen Codex verpflichtet ist dabei seine persönlichen Neigungen und Leidenschaften zügeln muss, so ist im Falle von Zuckmayers Protagonisten festzustellen, dass sich dieser erst im Verlauf der Handlung zum kurzfristigen Gangster entwickelt. Er muss sich das Wissen um das Militär erst über die Jahre im Gefängnis erwerben und sich durch den Kauf der Uniform die materiellen Voraussetzungen schaffen, um sich auch äußerlich „professionalisieren“ zu können. Seine Leidenschaften zügelt

---

<sup>287</sup> WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung, a.a.O., S. 236.

<sup>288</sup> Vgl. ADLING, Wilfried: Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer. In: Schriften zur Theaterwissenschaft, hrsg. von der Theaterhochschule Leipzig (Band 1). Berlin: Henschel, 1959, S. 110-113, hier: S. 111.

<sup>289</sup> HEIN, Jürgen: Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 63.

<sup>290</sup> ADLING, Wilfried: Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer, a.a.O., S. 111.

<sup>291</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 51.

<sup>292</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 58.

Voigt nach eigener Aussage schon immer, er verzichtet freiwillig auf Alkohol (21) und hat auch kein Interesse an Trost durch käufliche Liebe (29).

Er nimmt die Rolle des Gangsters für eine kurze Frist im dritten Akt an, um sie dann, als er kurz vor einer neuerlichen Strafe im Gefängnis steht, wieder abzulegen. Gehrke erklärt dieses Vorgehen damit, dass auch Voigt „bürgerliche Sehnsüchte“<sup>293</sup> habe, doch scheint dies zu weit zu greifen, da er zunächst als Mensch akzeptiert werden möchte, der seine Rolle innerhalb der Gesellschaft rechtschaffen ausüben kann. Er hat sich als „n junger Dachs“ mit achtzehn Jahren „dreihundert Märker“ ergaunert, da er „n jungen Meedchen“ imponieren wollte (14), wofür er mit der die Wucht des Gesetzes im Höchstmaß zu spüren kommt und sich davon nie wieder erholen kann. „Wer einmal auf die schiefe Bahn gerät“ (15), wird von der hier portraitierten Gesellschaft als „Un-Person“ definiert und für immer seiner Heimat beraubt.<sup>294</sup> Er wird dazu gezwungen, den „Umweg über die Gesetzesverletzung“ zu gehen, „um endlich den Gesetzen entsprechend leben zu können“<sup>295</sup>.

Während ein Großteil des figuralen Ensembles bei Hasenclever und Brecht stets die Nähe von Hugo Möbius oder Mackie Messer sucht, meiden die meisten Figuren bei Zuckmayer seinen Protagonisten oder nehmen ihn überhaupt nicht wahr. Auch er nähert sich nur zaghaft der Schneiderei Wormser, als er die Bühne zum ersten Mal betritt, und zeigt sich dabei als eine „*schmächtige Gestalt, mager und etwas gebückt*“, hat „*leicht angedeutete O-Beine, hohles Gesicht mit starken Backenknochen, [...] fahle Hautfarbe. Er trägt einen alten, aber nicht zerlumpten dunklen Anzug, Hemd ohne Kragen, steifen Hut [und] grobe Stiefel*“ (11). Voigt ist damit schon rein äußerlich für seine Rolle als Außenseiter prädestiniert, doch soll sich im dritten Akt herausstellen, dass Zuckmayer Voigt damit nicht disqualifizieren möchte, sondern er will einen Kontrast herstellen zwischen seinem ersten ärmlichen Erscheinen und seiner Metamorphose in eine strahlende Hauptfigur mit buntem Uniformrock im finalen Gaunerstück.<sup>296</sup>

Durch sein zaghaftes Auftreten, die schrittweise Enthüllung seiner Biographie und seine vielen positiven Eigenschaften – Zuckmayer hat die meisten negativen Eigenschaften, derer sich der reale Voigt rühmt, getilgt<sup>297</sup> – genießt der Bühnen-Voigt von Anfang an die Sympathie seines Publikums. Je genauer auf analytische Art und Weise enthüllt wird, was Voigt widerfahren ist,

---

<sup>293</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 54.

<sup>294</sup> Vgl. SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 389.

<sup>295</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 54.

<sup>296</sup> KOESTER, Rudolf: The Ascent of the Criminal in German Comedy. In: German Quarterly H. 43 (1970), S. 376-393, hier: S. 377f.

<sup>297</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 42.

umso unmoralischer erscheint die Gesellschaft<sup>298</sup>, die „zur menschlichen Geste der Verzeihung“<sup>299</sup> nicht fähig ist. Da Wilhelm Voigt die Moral der bürokratisierten Gesellschaft weder erfüllen noch verstehen kann, versucht er seine eigene Moralvorstellung zu verwirklichen. Diese ist „konkret, an der eigenen Bedürfnissituation entwickelt, auf sie bezogen und ohne theoretische Begründung“<sup>300</sup>. Da ihm das „Recht des Menschseins nicht gewährt wird, bedient er sich der „Maske“ der Uniform, „die [...] jedes Recht des Menschen in dieser Ordnung erst schafft.“<sup>301</sup> Für den Zuchthäusler, dessen Suche nach Menschlichkeit auf der inhaltlichen Ebene an die expressionistische Dramatik erinnert, von der sich Walter Hasenclever in seinem Gaunerstück bereits humorvoll distanziert hat, bietet die Verkleidung die Möglichkeit, den Vorstellungen der wilhelminischen Ordnung endlich zu entsprechen und darin für eine kurze Zeit sogar eine leitende Funktion zu übernehmen.<sup>302</sup> Er verwirklicht damit nicht nur sein „wilhelminisches Märchen“, um „König für einen Tag zu sein“<sup>303</sup>, sondern macht sich selbst zum Protagonisten einer Komödie innerhalb der Komödie, die in der finalen Szene als „fein choreographierter, textloser Theatermoment“ endet, dessen „Publikum die [sind], die sein bisheriges Leben blockiert haben“<sup>304</sup>. Damit reiht sich auch dieser verbrecherische Protagonist in den Reigen der theateraffinen Ganoven ein, die die Helden der hier behandelten Stücke sind und im direkten Vergleich mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld dabei jedes Mal als „Schafe im Wolfspelz“ erscheinen.

#### **4.4.2 Protagonist trifft Protagonisten**

Wirken bei den hier bereits behandelten Dramen von Hasenclever und Brecht immer konkrete Antagonisten gegen die kriminelle Hauptfigur, indem sie ein Handlungsziel verfolgen, das sich mit dem des Protagonisten nicht deckt, so tritt dieses Muster in Zuckmayers Komödie nicht gleichermaßen auf. Wilhelm Voigts Gegenspieler sind die dramaturgisch vom Autor recht austauschbar gezeichneten Beamten und Geschäftsführer, die ihm aufgrund seiner fehlenden Papiere immer wieder die Integration in das gesellschaftliche Leben verwehren. Daher scheint es an dieser Stelle sinnvoller, nicht diese Stationen seines Scheiterns näher zu beleuchten, sondern die mit der Biographie Wilhelm Voigts parallelgeführte Biographie der Uniform<sup>305</sup>

---

<sup>298</sup> KOESTER, Rudolf: *The Ascent of the Criminal in German Comedy*, a.a.O., S. 381.

<sup>299</sup> SCHMITZ, Walter: *Das kleine Welttheater der Macht*, a.a.O., hier: S. 387.

<sup>300</sup> FRIZEN, Werner: *Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick*, S. 42.

<sup>301</sup> SCHMITZ, Walter: *Das kleine Welttheater der Macht*, a.a.O., S. 384.

<sup>302</sup> Vgl. SCHMITZ, Walter: *Das kleine Welttheater der Macht*, a.a.O., S. 397.

<sup>303</sup> DIMTER, Walter: *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*, S. 361.

<sup>304</sup> Vgl. DIMTER, Walter: *Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick*, S. 366.

<sup>305</sup> FRIZEN, Werner: *Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick*, S. 74.

genauer zu verfolgen, da Voigt ohne die Hilfe dieses zweiten Protagonisten sein finales Gaunerstück niemals in die Tat umsetzen könnte.

Dass Zuckmayer der Uniform eine Biographie gegeben und sie damit als allegorisierte Figur auf die Bühne stellt, hat Paul Rilla als Erster beobachtet. Dieser geht bei seinen Überlegungen sogar noch weiter und behauptet, dass sie es sei, die den großen Coup am Ende ausführe und dazu in der Lage sei, die Honoratioren von Köpenick zu täuschen und zu berauben<sup>306</sup>, da sie das „Idol einer ganzen Gesellschaft“<sup>307</sup> verkörpere. Dabei hat dieses im Finale seine eigentliche Funktion, die Visualisierung der Position eines ranghohen Militärs, aber sie gewinnt eine neue, die ihrem Wesen paradoxerweise doch entspricht.<sup>308</sup>

Das Publikum und Wilhelm Voigt bemerken diesen alternativen Protagonisten gleichzeitig, als Voigt während der ersten Szene als Zaungast vor der Schneiderei Wormser steht und Zeuge wird, wie die Uniform Hauptmann von Schlettow angemessen wird. In diesem „sehnsüchtigen Augenblick“<sup>309</sup>, in dem Voigt die Uniform *in statu nascendi* beobachtet, beginnt bereits ihre „dramatische Vernichtung“<sup>310</sup>, da sie im Lauf des Dramas eine tragische Fallhöhe erleben wird, wie sie normalerweise nach der Regelpoetik nur einem hoch gestellten Protagonisten zukommt. Der stete Abstieg der Uniform macht den Aufstieg Voigts zum Hauptmann erst möglich.<sup>311</sup>

Das Kleidungsstück befindet sich nur kurz im Besitz des angesehenen von Schlettow, da es dieser Wormser in Kommission überlässt, als er nach einer Schlägerei seinen Dienst quittiert. Damit gelangt das Kleidungsstück zurück an seinen Ausgangspunkt, wird allerdings von dort aus nur mehr als Ware zweiter Hand angeboten und an Dr. Obermüller verkauft, der kurzfristig seine Familie damit beeindrucken möchte. An dem Reservisten Obermüller ist die Uniform daher nicht mehr ein Ausdruck einer tatsächlichen Position als aktiver Offizier, sondern ein Statussymbol, mit dem der Träger äußere Mängel kaschieren und eine Rolle innerhalb der Gesellschaft einnehmen will. Nach Obermüllers Ernennung zum Bürgermeister ist sie „für den Amtsspeck Obermüllers [...] zu eng geworden“<sup>312</sup> und erlebt abermals einen Abstieg. Auf dem Kaisermanöverball bei Dressel (86ff.) ist sie noch einmal „prächtig anzuschauen“, allerdings „deklassiert“, da sie nicht von einem Offizier getragen wird, sondern „über den Rundungen der

---

<sup>306</sup> Vgl. RILLA, Paul: Literatur, a.a.O., S. 8.

<sup>307</sup> Vgl. DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 366.

<sup>308</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 76.

<sup>309</sup> FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 74.

<sup>310</sup> RILLA, Paul: Literatur, a.a.O., S. 7.

<sup>311</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 76.

<sup>312</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, a.a.O., S. 53.

Wormser-Tochter Auguste<sup>313</sup>, die in diesem Aufzug als Mitternachtseinlage neckische Couplets vorsingt. Als danach auch noch Sekt auf die Uniform verschüttet wird (93), hat sie innerhalb der oberen Sphären der Gesellschaft endgültig ausgedient und landet – als Gegenpol zur exklusiven Schneiderei Wormser – im Karnevalsfundus eines kleinen Trödlers (103).

Die alte Uniform „passt“ auf mehreren Ebenen nicht mehr, kann im funktionalen Sinn keine „Uniform“ mehr sein<sup>314</sup> und scheint nutzlos. Bevor sich auch Wilhelm Voigt in diese völlige Nutzlosigkeit und Isolation abschieben lässt, macht er sich an einem persönlichen Tiefpunkt die Nutzlosigkeit der Uniform aus der Perspektive des Systems zunutze.<sup>315</sup> Dadurch schenken die beiden Protagonisten einander ein neues Leben, das sie gleich zu Beginn mit ihrem großen Coup krönen werden. Zuckmayer selbst nennt das Zusammentreffen der beiden Protagonisten in seiner oben angeführten märchenhaften Inhaltsangabe die „Geburt“ des Hauptmanns von Köpenick, die sich innerhalb der Dramenhandlung auf einem Pissoir im Schlesischen Bahnhof (110f.) vollzieht und das finale Gaunerstück der beiden Protagonisten vorbereitet. Wolfgang Paulsen sieht dabei, ähnlich wie Paul Rilla, nicht unbedingt den menschlichen Täter Wilhelm Voigt als treibende Kraft des Verbrechens, sondern vielmehr das Verführerische der Uniform, das Wilhelm Voigt als „der Dämon, der Mephisto des armen Mannes“<sup>316</sup> begegnet.

Das dritte Schaf dieser Arbeit wird daher, bemüht man die Metaphorik des Titels dieser Arbeit noch weiter, erst durch den Anblick eines Wolfspelzes zur finalen Tat inspiriert. Erst als Voigt in der Uniform seinen Komplizen gefunden hat, scheint der große Coup – und damit verbunden die Möglichkeit auf Resozialisierung – im Bereich des Möglichen.

#### **4.4.3 „Großer Coup“ und Resozialisierung**

Der große Coup der beiden Protagonisten ist für das Publikum eine „slapstick comedy“<sup>317</sup> mit besonderer komödiantischer Wirkung, da es durch den opportunistischen Amtsdienner Kilian viel früher als Wilhelm Voigt erfährt, dass es in Köpenick keine Passabteilung gibt (114). Durch diese „diskrepante Informiertheit“<sup>318</sup> lachen Zuschauerinnen und Zuschauer nicht nur über die theatralische Kraft der Köpenickiade, sondern auch über Voigts persönliches Unglück, dass dieses Unterfangen trotz perfekter Vorbereitungen nicht zu dem gewünschten Erfolg führen

---

<sup>313</sup> GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 53.

<sup>314</sup> Vgl. GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, a.a.O., S. 52.

<sup>315</sup> Vgl. SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht, a.a.O., S. 396.

<sup>316</sup> PAULSEN, Wolfgang: Carl Zuckmayer. In: Otto Mann u. Wolfgang Rothe (Hrsg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Band II. Bern u. München: Franke, <sup>5</sup>1967, S. 332-361, hier: S. 347.

<sup>317</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick, S. 29.

<sup>318</sup> Vgl. PFISTER, Manfred: Das Drama, a.a.O., S. 79.

kann. Während sich alle Opfer ohne Widerrede fügen und endlich alle Vertreter der preußischen Ordnung seine Befehle erfüllen, erfährt der falsche Hauptmann ganz nebenbei, dass man ihm in diesem Rathaus keinen Pass ausstellen kann (123). Als Konsequenz lässt er sich das Geld aus der Kasse aushändigen, erbeutet 4000 Mark (127) und begibt sich danach auf die Flucht. Unmittelbar nach der Köpenickiade ruhen sich beide Protagonisten aus, Wilhelm Voigt verbringt die Zeit in einem Wirtshaus, während die Uniform in einem Schließfach im Bahnhof verstaut wird – erst in der letzten Szene werden sie sich noch einmal vereinigen.

Da der vermeintlich große Coup nicht auf Anhieb funktioniert hat, kalkuliert Wilhelm Voigt noch einmal und stellt sich durch eine „vermeintlich pfiffige Aktion“<sup>319</sup> freiwillig der Polizei. Er gesteht die Tat, über die sogar der Kaiser gelacht haben soll (135), da er sie als Beweis für die Verlässlichkeit seiner Untertanen gesehen hat<sup>320</sup>, einem Passkommissar. Er könne ihm den „Hauptmann von Köpenick“ liefern, wenn er „später“ dafür einen Pass bekäme (136). Dieser willigt ein, hört Voigts Geständnis und nimmt ihn fest. Das Publikum ist nicht Zeuge dieser Szene, sondern bekommt sie als Botenbericht des Beamten präsentiert, als dieser den Kollegen von der Polizei davon berichtet (137). Diese nehmen Voigt anfangs nicht ernst, sie glauben ihm erst, als sich seine Angaben über den Verbleib der Uniform im Bahnhofsschließfach als richtig erweisen (137f.). Als sie ihn verhören, ist er geständig, gibt das erbeutete Geld zurück und pocht wiederholt auf den Pass, der ihm versprochen worden ist, „wenn ick wieder raus bin“ (138).

Als ihm die Beamten endlich Glauben schenken, unterstreicht Voigt auch vor ihnen, dass er keinesfalls eine Straftat begehen, sondern sich lediglich einen Pass verschaffen wollte, um unbescholten arbeiten zu können, denn „ick hab in mein Leben noch keinem Mitmenschen wat wechjenommen. Ick habe immer nur mit der Behörde jekämpft“ (142). Danach fordern ihn die Beamten auf, die Uniform noch einmal anzuprobieren. Voigt willigt ein, möchte sich dabei aber auch selbst im Spiegel betrachten, da er weder während seines Auftritts noch auf der Toilette dazu Gelegenheit gehabt hat (143). Wenn sich Voigt ein zweites Mal in den „Hauptmann von Köpenick“ verwandelt, entsteht daraus ein „Lachtheater, das die Behörde zumindest für die Dauer der [...] Darbietung aus ihrer starren Vergötzung der Uniform löst“<sup>321</sup>. Das „homerische Gelächter“<sup>322</sup> der Beamten regt Dimter zu einer optimistischen Lektüre des Schlusses an, da er in der Reaktion der Polizisten eine „mögliche Humanisierung der Behörde“<sup>323</sup> sieht, die Voigt nach Erfüllung seiner Strafe vielleicht doch zu einem geordneten Leben verhelfen kann. Auch

---

<sup>319</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 368.

<sup>320</sup> Vgl. RILLA, Paul: *Literatur*, a.a.O., S. 8.

<sup>321</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 366.

<sup>322</sup> Vgl. FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 31.

<sup>323</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 366.

Wilhelm Voigt selbst stimmt in dieses Gelächter ein, sein Lachen ist eine „Verbindung von Erschütterung und Erleichterung“<sup>324</sup> und steht am Ende einer rein choreographischen Sequenz ohne Text (143f.):

*Voigt steht zuerst ganz ruhig – dann beginnen seine Schultern zu zucken, ohne daß man einen Laut hört – dann beginnt seine Gestalt zu schüttern und zu wanken, daß der Portwein aus dem Glas schwappt – dann dreht er sich langsam um – lacht – lacht immer mehr, lacht übers ganze Gesicht, mit dem ganzen Körper, aus dem ganzen Wesen – lacht, bis ihm der Atem wegbleibt und die Tränen herunterlaufen. Aus diesem Lachen formt sich ein Wort – erst leise, unverständlich fast – dann immer stärker, deutlicher, endgültiger – schließlich in neuem, großem, befreitem und mächtigem Gelächter alles zusammenfassend Unmöglich!!*

Diese Szene lässt den weiteren Verlauf der Handlung völlig offen. Einerseits ist nicht geklärt, welche Haltung Wilhelm Voigt selbst gegenüber seiner Situation einnimmt, ob er erstaunt, erleichtert oder verzweifelt ist. Andererseits erfährt das Publikum nicht, wie der Staat, den der falsche Hauptmann einem kollektiven Gelächter ausgesetzt hat, mit dem Verbrecher umgehen wird, ob er tatsächlich in einem „deutschen Märchen“ erlöst und resozialisiert wird oder ob er abermals den Arm des Gesetztes mit voller Wucht spüren muss.

Während die anderen hier behandelten Texte die Resozialisierung auf komödiantisch-satirische Art und Weise beschreiben, ist der Schluss bei Zuckmayer wahrscheinlich der düsterste, da sein Protagonist in jedem Fall auf sich alleine gestellt wäre. Obwohl das dritte „Schaf im Wolfspelz“ die originellste Verkleidung für sein Gaunerstück gewählt hat, scheint es damit den geringsten Erfolg zu haben. Während die Protagonisten bei Hasenclever und Brecht sozial erhöht werden, lässt das dritte Drama offen, welche Zukunft dem Hauptdarsteller beschieden ist. Präsentierten sich *Ein besserer Herr* und *Die Dreigroschenoper* noch als skurrile Sozialutopien, wagt *Der Hauptmann von Köpenick* nicht mehr zu beantworten, ob sich Verbrechen wirklich auszahlt.

---

<sup>324</sup> DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*, S. 366.

## 5 Schlussbetrachtung

Die vergleichende Analyse dreier Dramen auf den vorherigen Seiten hat gezeigt, dass das Genre der Gangsterkomödie im Theater der Weimarer Republik nur bedingt ausreicht, um in der Zeit der Weltwirtschaftskrise die „unheimlichen Kapitalbewegungen“ und die damit verbundene ungleiche Vermögensverteilung innerhalb der Gesellschaft dem Publikum näher zu bringen. Während Walter Hasenclever und Bertolt Brecht ihre Zuschauerinnen und Zuschauer an dem Punkt der Handlung entlassen, an dem sich das Verbrechen für ihre Protagonisten ausgezahlt hat und sie sich durch ihre Gaunereien ihren sozialen Status beträchtlich anheben konnten, geht Carl Zuckmayer – dessen Drama am Ende der Weimarer Republik verfasst worden ist – einen Schritt weiter. Er zeigt, dass das Opponieren gegen die gesellschaftliche Ordnung zwar für kurze Zeit Erfolg bringt, dem Protagonisten aber letztlich eine dauerhafte Verbesserung seiner Verhältnisse und eine Resozialisierung in die Gesellschaft versagt bleiben. Dieses nur wenig optimistische Finale zeigt, dass die sozialen Versuchsanordnungen, die die drei Dramatiker in ihren Stücken auf die Bühne gebracht haben, in der Realität Utopien bleiben und es nichts nützt, wenn sich der Verbrecher mit den Mitteln der Maskerade gegen seine festgelegte Rolle in der Gesellschaft auflehnt.

Die diachrone Lektüre der drei Dramen hat auch gezeigt, dass verbrecherischen Protagonisten zusehends vereinsamen und sich nach und nach in die anonyme Masse der gesellschaftlich benachteiligten Menschen im Lebensraum „Großstadt“ eingliedern müssen. Während Möbius als reicher Schwiegersohn mit seiner Traumfrau und einer gut dotierten Stelle in das ferne und immer sommerlich warme Sansibar geschickt und Mackie Messer nobilitiert und mit viel Geld und einem Schloss beschenkt wird, wird Wilhelm Voigt am Ende von Zuckmayers „deutschem Märchen“ wieder an den Ausgangspunkt seiner Anstrengungen zurückgeschickt. Dieses Stück stellt nicht nur in chronologischer Hinsicht ein Schlusslicht der dramatischen Beschäftigung mit dem Typus des Gangsters dar, sondern blendet dieses Genre auch auf der dramaturgischen Ebene aus. Der Betrug des dritten „Schafes im Wolfspelz“ fällt auf und es muss – im Gegensatz zu seinen beiden Vorgängern – für seine Straftaten büßen und eine Gefängnisstrafe absitzen. Die Maske des charmanten, verbrecherischen Hochstaplers, mit dem die Protagonisten bei Hasenclever und Brecht das Publikum zum Schmunzeln bringen, führt in Carl Zuckmayers dramatisch imaginierte Hauptstadt nicht mehr zum Erfolg. Es fällt auf, dass der Gangster als Hauptfigur deutschsprachiger Dramen nach Carl Zuckmayer nicht mehr in Erscheinung tritt und ab der Weltwirtschaftskrise die Frage nach der Wiedereingliederung sozial abgesunkener Individuen in die Gesellschaft vor allem im Bereich der Prosa dargestellt wird. Auf Alfred

Döblins 1929 erschienenen Großstadroman *Berlin Alexanderplatz*, in dem es dem aus der Haft entlassenen Franz Biberkopf nicht gelingt, eine Stelle als Lohnarbeiter zu finden, und der dann – ähnlich wie der falsche „Hauptmann von Köpenick“ – auf kriminellem Weg versucht, zurück in die Gesellschaft zu finden, folgen die Romane *Fabian* von Erich Kästner (1931) und *Kleiner Mann – was nun?* von Hans Fallada (1932). In keinem der genannten Texte können sich die Protagonisten in der Gesellschaft behaupten, allerdings agieren sie nicht mehr so gewitzt und raffiniert wie die Protagonisten der drei hier vorgestellten Theaterstücke und versuchen sich eine einträgliche Position zu ergaunern, sondern sie nehmen ihr Schicksal auf unterschiedliche Art und Weise zu Kenntnis.

Es konnte gezeigt werden, dass die Protagonisten der drei Dramen, die auf sehr publikumswirksame und komödiantische Art und Weise nach Resozialisierung streben, einen Hang zur Verkleidung haben. Sie nutzen die Möglichkeiten, die das Theater ihnen bietet, voll und ganz aus und versuchen ihre Ziele mit einer spielerischen Leichtfüßigkeit zu erreichen. Der Heiratsschwindler Möbius erfindet für jedes seiner Opfer eine eigene Maske, um sich über einen langen Zeitraum hinweg durch kleine Beträge ein ansehnliches Vermögen zu ergaunern. Mackie Messer stilisiert sich auf beinahe irrationale Art und Weise zum Bürger, und Wilhelm Voigt hat die theatralen Vorgänge innerhalb der Gesellschaft über einen langen Zeitraum mit so viel Akribie studiert, dass er am Ende dazu imstande ist, das gesamte System durch seine enorme *vis comica* täuschen. Möbius und Macheath haben – im Gegensatz zu Wilhelm Voigt – vermutlich auch deswegen Erfolg, weil sie diese Lust an der Verkleidung mit den eingangs referierten Eigenschaften des Gangsters verbinden, die Zuckmayers Protagonisten beinahe zur Gänze fehlen. Sie üben aus ihrer Sicht einen Beruf aus, den sie erlernen und in dem sie sich gegen einige Mitbewerber durchsetzen mussten, und versuchen, da sie für alle anderen Brotberufe nicht geeignet sind, an Geld zu kommen, um eine angesehene Position innerhalb des gesellschaftlichen Spektrums einnehmen zu können. Das dritte „Schaf im Wolfspelz“ hat diese Gerissenheit nicht und scheitert an der Wirklichkeit außerhalb seines komödienhaft geplanten Coups.

## 6 Literaturverzeichnis

### 6.1 Primärliteratur

AUFRICHT, Ernst Josef: Erzähle, damit Du Dein Recht erweist. München: Propyläen-Verlag, 1969.

BRECHT, Bertolt: Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928. Mit einem Kommentar von Joachim LUCCHESI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, <sup>8</sup>2014.

BRECHT, Bertolt: Stücke 2. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner HECHT, Jan KNOPF, Werner MITTENZWEI und Klaus-Detlef MÜLLER. Berlin, Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988.

HASENCLEVER, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. Herausgegeben von Thomas UNGER. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012 (= RUB; 18814).

SCHAMI, Rafik: Das Schaf im Wolfspelz. In: Ders.: Das Schaf im Wolfspelz. Märchen & Fabeln. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, <sup>4</sup>1994, S. 33-47.

SCHILLER, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Albert MEIER. Band II. München: dtv, 2004.

SCHILLER, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Albert MEIER. Band I. München: dtv, 2004.

SHAKESPEARE, William: Othello. Übersetzt von Wolf Heinrich Graf BAUDISSIN. Hrsg. von Dieter KLOSE. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1971 (= RUB; 21).

ZUCKMAYER, Carl: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1966.

ZUCKMAYER, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2005.

### 6.2 Zeitungsberichte und Rezensionen

GLENK, Paul: Ein bessrer Hasenclever. In: *Weltbühne* 23, I (1927), S. 117.

N.N., [Bericht über die Köpenickiade des Wilhelm Voigt], aus: *Berliner Tageblatt*, 17. Oktober 1906.

N.N., Die Hochstaplerkomödie von Köpenick, aus: *Neue Freie Presse*, 18. Oktober 1906.

N.N., [Bericht über die Köpenickiade des Wilhelm Voigt], *Reichspost*, 18. Oktober 1906.

RÜHLE, Günther: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Band: 1917-1925. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988.

RÜHLE, Günther: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2. Band. 1926-1933. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1967.

### 6.3 Sekundärliteratur

ADLING, Wilfried: Die Entwicklung des Dramatikers Carl Zuckmayer. In: Schriften zur Theaterwissenschaft, hrsg. von der Theaterhochschule Leipzig (Band 1). Berlin: Henschel, 1959, S. 110-113.

AUGST, Hugo, Peter HAIDA und Jürgen HEIN: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: C. H. Beck, 1989.

BAUER, Arnold: Carl Zuckmayer. Berlin: Colloquium Verlag, 1970.

BLINN, Hansjürgen: „... auf einem *Ochsenkarren* zum Richtplatz geschleift.“ Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914-2002. In: Reiner WILD (Hrsg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Bobingen: edition text + kritik, 2003, S. 125-134.

BLOCH, Ernst: Lieder der Seeräuber-Jenny. In: HECHT, Werner: Brechts Dreigroschenoper, a.a.O., S. 76-80.

BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Unveränderter Nachdruck der 8., überarbeiteten Auflage von Martin NEUBAUER. Stuttgart: Borntraeger, 2007.

CALVOCORESSI, Peter: Who's who in der Bibel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

DELABER, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918-33. Berlin: Akademie Verlag, 2010.

DIMTER, Walter: Carl Zuckmayer: *Der Hauptmann von Köpenick*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Band 1. Stuttgart: Reclam, 1996 (= RUB; 9460), S. 345-371.

ENGELSING-MALEK Ingeborg: „Amor Fati“ in Zuckmayers Dramen. Konstanz: Rosengarten Verlag, 1960.

FERARU, Peter: Muskel-Adolf & Co. Die „Ringvereine“ und das organisierte Verbrechen in Berlin. Berlin: Argon, 1995.

FREVERT, Ute: Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte. In: Ute FREVERT u.a. (Hrsg.): Hart und Zart. Frauenleben 1920-1970. Berlin: Elefanten-Press, 1990, S. 15-20.

FRIZEN, Werner: Carl Zuckmayer. *Der Hauptmann von Köpenick*. München: R. Oldenburg, <sup>2</sup>1988 (= Oldenburg Interpretationen; 29).

GAY, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit 1918-1933. Frankfurt am Main: Fischer, 1987.

- GEHRKE, Hans: Carl Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick. Interpretationen und Materialien. Didaktisch-methodische Hinweise. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag, o.J.
- GEUEN, Heinz: V-Effekt oder Urform der Oper. „Die Dreigroschenoper“ aus der Perspektive des Komponisten. In: Der Deutschunterricht 3/2011, S. 57-68.
- GIESE, Peter Christian: Das „Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart: Metzler, 1974.
- GLAUERT, Barbara (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1977.
- GLOCKSIN, Bernhard: Der Hauptmann von Köpenick – eine Operette für Schauspieler? In: Zuckmayer-Jahrbuch 1 (1998). Im Auftrag der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft hrsg. v. Gunther NICKEL, Erwin ROTERMUND und Hans WAGENER. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1998, S. 161-171.
- HAIDA, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München: Fink, 1973.
- HANSEN, Volkmar: Exiliert in Paris. Von Börne und Heine zu Benjamin, Bloch und Kracauer. In: Runa H. 17/18 (1992), S. 151-177.
- HANSSEN, Paula: Women of the Street. Prostitution in Bertolt Brecht's Works. In: Christiane SCHÖNFELD (Hrsg.) Commodities of Desire. The Prostitute in Modern German Literature. Rochester: Woodbridge, 2000, S. 153-164.
- HÄNTZSCHEL, Hiltrud: Brechts Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.
- HARTER, Iris: Komödienkochen. Zur Produktion und Funktion der Komödie in der Weimarer Republik am Beispiel ‚Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas‘ von Kurt Tucholsky und Walter Hasenclever. Universität Wien: Diplomarbeit, 2009.
- HECHT, Werner (Hrsg.): Brechts Dreigroschenoper. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- HECHT, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Geschichten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- HECHT, Werner: Die Dreigroschenoper und ihr Urbild. In: Werner HECHT (Hrsg.): Brechts Dreigroschenoper, a.a.O., S. 201-224.
- HEIDELMEYER, Wolfgang: Der Fall Köpenick. Akten und zeitgenössische Dokumente zur Historie einer preußischen Moritat. Frankfurt am Main: Fischer, 1968.
- HEIN, Jürgen: Zuckmayer. Der Hauptmann von Köpenick. In: Walter HINCK (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf: Bagel, 1977, S. 269-286.
- HEIN, Jürgen: Zuckmayer Der Hauptmann von Köpenick. In: Harro KIESER (Hrsg.): Carl Zuckmayer. Materialien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 47-70.

- HENTIG, Hans von: Der Gangster. Eine kriminalpsychologische Studie. Berlin: Springer-Verlag, 1959.
- HOLZBERG, Niklas: Aristophanes. Sex und Spott und Politik. München: C. H. Beck, 2010.
- JACOBIUS, Arnold John: Motive und Dramaturgie im Schauspiel Carl Zuckmayers. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- JESKE, Wolfgang: Brechts Romane. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- KARASEK, Hellmuth: Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers. München: Kindler, 1978.
- KASTIES, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur).
- KEBIR, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. Berlin: Aufbau, 1997.
- KESTING, Marianne: Bertolt Brecht mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1986.
- KILLY, Walter: Ein Zeitgenosse, kein Prophet, in: Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft 4 (1978), H. 2, S. 4-9.
- KLOTZ, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- KNOBLOCH, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt am Main: Lang, 1975 (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Bernhard GAJEK. Reihe B: Untersuchungen; 1).
- KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 1996.
- KOESTER, Rudolf: The Ascent of the Criminal in German Comedy. In: German Quarterly H. 43 (1970), S. 376-393.
- KUGLI, Ana: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts. München: Meidenbauer, 2006 (= Forum deutsche Literatur; 6).
- LABAN, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.
- LAQUEUR, Walter: Weimar. Die Kultur der Republik. Berlin: Ullstein, 1976.
- LEHMANN, Hans-Thies: Und das Messer / Die im Dunkeln sieht man nicht. Zum Asozialen des Sozialen bei Brecht. In: Volkstheater Wien (Hrsg.): Programmheft zu Bertolt Brecht, Die Dreigroschenoper. Premiere am 16. Dezember 2011. Wien: Eigenverlag, S. 10-16.
- LEHNERT, Detlef: Die Weimarer Republik. Stuttgart: Reclam, 2001.

LÖSCHBURG, Winfried: Ohne Glanz und Gloria. Die Geschichte des Hauptmanns von Köpenick. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1978.

LUCCHESI, Joachim: Die Dreigroschenoper. In: Jan KNOPF (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. 1. Band. Stücke. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001, S. 197-215.

MAYER, Hans: Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

NUSSER, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: J. B. Metzler, <sup>4</sup>2009.

PAULSEN, Wolfgang: Carl Zuckmayer. In: Otto Mann u. Wolfgang Rothe (Hrsg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Band II. Bern u. München: Franke, <sup>5</sup>1967, S. 332-361.

PFISTER, Manfred: Das Drama. München: Fink, <sup>11</sup>2001.

PIETZCKER, Carl: Wut hinter Gittern. Brechts *Seeräuber-Jenny*. In: MAUSER, Wolfram et al. (Hrsg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick WYATT zum 75. Geburtstag. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1986, S. 224-238.

POROMBKA, Stephan: Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert. Göttingen: blumenkamp, 2008.

RAGGAM, Miriam: Walter Hasenclever. Leben und Werk. Hildesheim: Gerstenberg, 1973.

RILLA, Paul: Literatur. Kritik und Polemik, Berlin: Henschel und Sohn, 1950.

RÜHLE, Günther: Theater in unserer Zeit. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976.

SCHMITZ, Walter: Das kleine Welttheater der Macht. Carl Zuckmayers „Der Hauptmann von Köpenick“. In: Zuckmayer-Jahrbuch 3 (2000). Im Auftrag der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft hrsg. v. Gunther NICKEL, Erwin ROTERMUND und Hans WAGENER. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000, S. 378-415.

SCHÜRER, Ernst: Die nachexpressionistische Komödie. In: Wolfgang ROTHE (Hrsg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1974, S.47-76.

SEEBLEN, Georg: Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

SELJAK, Anton: Intertextualität. In: Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Ulrich Schmid. Stuttgart: Reclam, 2010, S. 76-98.

SEUL, Jürgen: Wo sind die Buddenbrooks? Und andere juristische Anekdoten der Weltliteratur. Köln: Dr. Otto Schmidt, 2011.

SPREIZER, Christa: From expressionism to exile. The works of Walter Hasenclever (1890-1940). Rochester und Woodbridge: Camden House, 1999.

SZONDI, Peter: Theorie des modernsten Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

UNSELD, Siegfried (Hrsg.): Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Zwei Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

VÖLKER, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München: Hanser, 1976.

WAGENER, Hans: Mensch und Menschenordnung – Carl Zuckmayers „deutsches Märchen“ „Der Hauptmann von Köpenick“. In: Winfried FREUND (Hrsg.): Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 226-240.

WEISSTEIN, Ulrich: Brecht's Victorian Version of Gay: Imitation and Originality in the *Dreigroschenoper*. In: Ulrich WEISSTEIN: Links und links gesellt sich gern. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York: Peter Lang, 1986, S. 407-428.

WEISSTEIN, Ulrich: Von reitenden Boten und singenden Holzfällern: Bertolt Brecht und die Oper. In: Walter HINDERER (Hrsg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, S. 266-299.

WILDER, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der zwanziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; 694).

WIRSCHING, Andreas: Die Weimarer Republik. Politik und Gesellschaft. München: Oldenburg, 2000.

WULF, Joseph: Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Mohn, 1964.

## 6.4 Internetquellen

Etikett von Karl KLAMMERS „Dreigroschentropfen“ auf der Website der österreichischen Nationalbibliothek:  
<http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/materialien.php?id=klammer-mt&kat=umfeld>  
(Zugriff: 10.01.2015)

Website der CARL-ZUCKMAYER-GESELLSCHAFT: <http://carl-zuckmayer.de/> (Zugriff: 3.2.2015)

## Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich – ausgehend von einer Definition nach Georg Seeßlen – dem Typus des Gangsters als Protagonist in deutschsprachigen Komödien, die in den Jahren der Weimarer Republik (1918-1933) entstanden sind. Behandelt werden der Heiratsschwindler Hugo Möbius aus Walter Hasenclevers Lustspiel *Ein besserer Herr* (1926), der bürgerliche Gangster Mackie Messer aus Bertolt Brechts Welterfolg *Die Dreigroschenoper* (1928) und Wilhelm Voigt aus Carl Zuckmayers „deutschem Märchen“ *Der Hauptmann von Köpenick* (1931).

Diese drei Theatertexte werden einer vergleichenden Analyse unterzogen, die sich schrittweise der kriminellen Hauptfigur annähert. Das jeweils erste Kapitel der drei Großabschnitte widmet sich dem Umfeld, in dem das Drama entstanden ist, und referiert biographische Blitzlichter, in denen gezeigt wird, dass die drei Autoren nicht nur Verbrecher auf die Bühne bringen, sondern allesamt auch selbst von der Gesellschaft kriminalisiert werden. Im Anschluss daran beginnt die Textanalyse, die über eine Untersuchung wichtiger Leitmotive zunächst die meist bipolare räumliche Konzeption der drei Dramen bespricht, indem es die Räume, in denen sich der Gangster frei bewegen und planen kann, mit den Tatorten seiner Verbrechen vergleicht. Danach folgt ein Blick auf die Opfer der verbrecherischen Protagonisten, wodurch deren Absichten verdeutlicht werden können. Alle drei Hauptfiguren wollen wieder Teile der Gesellschaft werden und – auf ganz unterschiedlichen Ebenen – ihren sozialen Status anheben. Schließlich wird der Verbrecher selbst in Form eines „Täterprofils“ besprochen und seinem Antagonisten gegenübergestellt. In einem letzten Abschnitt wird exemplarisch eine Tat des Gangsters einer genauen Lektüre unterzogen, um schließlich der Frage nachzugehen, ob es ihm gelingt, wieder ein Teil der (besitzenden) Gesellschaft zu werden.

Durch die vergleichende Analyse soll gezeigt werden, dass die Theaterdichter der Weimarer Republik einige Jahre hindurch das Genre der Gangsterkomödie dafür benutzt haben, um ihren Zuschauerinnen und Zuschauer die „unheimlichen Kapitalbewegungen“ (Volker Klotz) in den Jahren um die Weltwirtschaftskrise auf unterhaltsame Art und Weise näher zu bringen. Der Wandel, der sich dabei vom Gangster als Millionärsschwiegersohn (bei Hasenclever), über den nobilitierten Verbrecher (bei Brecht) hin zum arbeitslosen Schuster, der abermals ins Gefängnis muss (bei Zuckmayer), vollzieht, zeigt, dass die Wirkung dieser sozialen Utopien auf das Theaterpublikum der Weimarer Republik von geringer Dauer gewesen ist.



## **Lebenslauf**

### **Mag. phil. Andreas Knabl**

geboren am 10.01.1986 in Leoben (Steiermark), Staatsbürgerschaft: Österreich

#### Ausbildung

1996 – 2004 Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Mürzzuschlag,

Reifeprüfung im Juni 2004 (mit ausgezeichnetem Erfolg)

2005 – 2010 Universität Wien: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Abschluss mit einer Diplomarbeit über die Shakespeare-Inszenierungen von Jürgen Gosch

2010 – 2015 Universität Wien: Lehramtsstudium Deutsch / Latein

#### Berufstätigkeit

2005 – 2010 Arbeiten als Regieassistent und Regiehospitant an mehreren Theatern im deutschsprachigen Raum (u. a. Festspiele Reichenau, Burgtheater Wien, Deutsches Theater Berlin, Theater in der Josefstadt)

seit 2012 Lehrer für Deutsch, Latein und Ethik am GRG XII Erlgasse (Schuljahr 2012/13) und GRG1 Stubenbastei (seit dem Schuljahr 2013/14)