

Bamberger Punkte
10
Breitbach-Symposium

JOSEPH-BREITBACH-SYMPOSIUM
17. UND 18. JULI 2003
VILLA CONCORDIA, BAMBERG
HERAUSGEGEBEN VON BERND GOLDMANN UND WULF SEGEBRECHT

Bernd Goldmann Zur Einführung	7
Alexandra von Plettenberg-Serban Joseph Breitbach oder die Leidenschaft zur Wahrhaftigkeit	9
Wolfgang Mettmann Joseph Breitbach oder der Mut zur Unabhängigkeit	20
Wulf Segebrecht Bericht über den <i>Bericht über Bruno</i>	32
Michael Braun Die Innenausstattung der Macht Anmerkungen zur Aktualität der politischen Romane Joseph Breitbachs	44
Thomas Hilsheimer Ich habe nur das ewig Deutsche im Auge Joseph Breitbach und die Kontroverse über die <i>wirkliche</i> deutsche Literatur	52
Stefan Neuhaus Bericht über <i>Veygond</i> Joseph Breitbachs Polit-Komödien	68
Michael Rohrwasser Joseph Breitbach und der Antikommunismus	81
Ulrich Simon Politik als Novelle, Politik als Bericht Bruno Frank und Joseph Breitbach als ferne Brüder	101

Stefan Neuhaus

Bericht über Veygond

Joseph Breitbachs Polit-Komödien

I. Die ernste Komödie

Gattungsbegriffe sind bekanntlich dazu da, von Autoren erweitert oder außer Kraft gesetzt zu werden. Die Komödie wurde im Barock, in damals zeitgemäßer Interpretation der Poetik des Aristoteles, auf das Personal niederer Stände festgelegt, deren Torheiten zu beschauen und zu verlachen waren. Komödiantische Elemente reichen vom derben Spaß bis zur Metareflexivität. Gottsched, unter dem Eindruck der von Wanderbühnen gebotenen rohen und anspruchslosen Belustigungen, verbannte den Harlekin von der Bühne. Eigentlich aber wurde der Harlekin maskiert oder aufgewertet, denn auch die sächsische Typenkomödie lebt vom Verlachen der Fehler eindimensionaler Figuren. Neu ist die Säkularisierung der Tendenz. Der Mensch soll sich nicht mehr nur für das Jenseits qualifizieren, moralisches Verhalten hat seinen Zweck im Hier und Jetzt, im menschlichen Zusammenleben.

Über Lessing, Lenz, Kleist und viele andere entwickelt sich die Komödie weiter, es kommt zu Ausdifferenzierungen: Komödie und Tragödie treffen sich in der Tragikomödie, Tragödien ist Komik nicht fremd – und umgekehrt. Das Lustspiel ist nun für die Komik zuständig, aus dieser Perspektive lassen sich beispielsweise Volksstück, Schwank und Boulevardkomödie dem Oberbegriff des Lustspiels zuschlagen.

Helmut Arntzen hat daher seine grundlegende Gattungsstudie treffend *Die ernste Komödie* überschrieben. Etwas unfair ist seine polemische Abgrenzung zu Texten, die ich unter Lustspiel fassen würde: *In keiner Literatur gelten die Stücke mit der stärksten Komik auch als die besten Zeugnisse dieser Gattung.*¹ Grabbes Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung beispielsweise ist zum Lachen komisch und trotzdem alles andere als minderwertig. Aber das nur nebenbei, darauf soll hier nicht der Schwerpunkt liegen.

Arntzen stellt für seinen ersten Typus fest: *Daher konstituiert Komik die Komödie nicht, sie funktioniert aber in ihr, und zwar um so richtiger [sic], je mehr sie der Gesamtintention des Stückes integriert ist.*² Was aber ist die Funktion der Komik und die tiefere Bedeutung der ernsten Komödie? Arntzen hat darauf eine klare Antwort: *Die ernste Komödie ist die Folge einer als Ganzes ernsthaft, nämlich offenkundig problematisch*

¹ Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968, S. 11.

² Ebenda.

*werdenden Gesellschaft. [...] Wenn [...] die Gesellschaft als ganze lächerlich wird, ist das ‚Laster‘ nicht mehr ungefährlich, wird das ‚Lächerliche‘ ernsthaft.*³

Die Literatur der Moderne hat das naive, ungebrochene Verhältnis des Ich zur Welt ins Reich der Mythen und des Trivialen verbannt. Identität und Subjekt sind als Konstruktionen erkannt worden, grundsätzlich problematisch, fragil, leicht erschütterbar. Wenn schon die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis erheblich eingeschränkt ist, wie soll der Mensch dann seine Umwelt unverzerrt wahrnehmen können, wie soll er über die Erkenntnis von Möglichkeiten hinauskommen? Arntzen lässt sich aus solchen Überlegungen heraus halb zustimmen und halb widersprechen: Nicht die Komik oder das Lustige eines Texts ist ein Gradmesser für seine literarische Leistung, sondern seine Fähigkeit, die Problematik seines Seins dem Menschen bewusst werden zu lassen, also das Bewusst-Sein zu fördern.

Es gibt zahlreiche Dramatiker, die mit unterschiedlichem Einsatz von Komik und großer Variationsbreite der Themen genau diese Reflexion befördern wollen. Ödön von Horváth beispielsweise, der mit seiner häufig gebrauchten Regieanweisung *Pause* den Zuschauer oder Leser auffordert, das Gehörte oder Gelesene nicht einfach hinzunehmen, sondern zu überdenken; Bertolt Brecht, der zu diesem Zweck ein ganzes Arsenal von Verfremdungseffekten entwickelt; Martin Walser, dessen Figuren sich seelisch entblößen, um Erkenntnisprozesse zu initiieren.

Auch Joseph Breitbach gehört zu den Komödienautoren in der Tradition der literarischen Moderne. Wie Horváth, Brecht, Walser und andere hat er einen besonderen, ganz eigenen Komödientypus entwickelt, der im Titel meines Vortrags plakativ als Polit-Komödie etikettiert wurde. Ich möchte versuchen zu zeigen, was die Besonderheiten von Breitbachs Komödien sind. Der Titel gibt darauf bereits einen Hinweis. Breitbachs bekanntestes Werk *Bericht über Bruno* verknüpft eine Familiengeschichte mit dem politischen Diskurs über Gesellschaftsordnungen, insbesondere sozialistischer und demokratischer Tradition. Durch die Darstellung der Handlungen hoher Polit-Funktionäre werden beide Ordnungssysteme als korrupt erkennbar, wobei die Korruption strukturell bedingt ist – Brunos Großvater liebt seinen Enkel und hat doch keine andere Wahl, als sich von ihm zu entfremden. Die Titelfigur Bruno ist Opfer und Täter zugleich. In den Figuren wird gezeigt, wie selbst jene Menschen, die den politischen Diskurs gestalten, diesem Diskurs unterworfen sind. Um es mit Michel Foucault zu sagen: *Die Doktrin führt eine zweifache Unterwerfung herbei: die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der*

³ Ebenda, S. 247.

*Diskurse unter die Gruppe der Sprechenden Individuen.*⁴ Der Diskurs wiederum manifestiert sich in der Doktrin, die den Rahmen vorgibt, in dem sich die Subjekte bewegen und den sie je nach Stellung im Diskurs verändern können: *Der Austausch und die Kommunikation sind positive Figuren innerhalb komplexer Systeme der Einschränkung [...]*.⁵ So gesehen, lässt das Scheitern aller Figuren am Ende – Bruno eingeschlossen, der als Mensch gescheitert ist – den Roman zu einer düsteren Diagnose gesellschaftspolitischer Zustände werden, die typisch für das 20. Jahrhundert ist, in ihren Grundfragen aber weit darüber hinaus weist.

Joseph Breitbachs Komödien beschäftigen sich mit den gleichen Fragen, die Psychologisierung und die Privatheit der Figuren sind nicht zu trennen von politischen Rahmenbedingungen, in denen sie funktionieren müssen. Allerdings gesteht Breitbach einigen seiner Komödienfiguren – man kann feststellen: komödienbedingt – einen größeren Spielraum zu. Man könnte, zunächst vereinfachend, sagen: *Bericht über Bruno* gestaltet, wie andere Texte Breitbachs, die *Unterwerfung der Sprechenden Subjekte unter die Diskurse*, während die Komödien in den Lebensläufen einiger Figuren auch die Möglichkeit der *Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der Sprechenden Individuen* nachweisen.

Nun zur Präzisierung: Damit ist nicht gemeint, dass Subjekte Diskurse beherrschen können. Das Subjekt ist in ein Netz sozialer Beziehungen eingesponnen, die es prägen und die es ihm überhaupt erst ermöglichen, sich als Subjekt zu konstituieren. Die Einsicht des Subjekts in seine vielfältigen Abhängigkeiten und Beschränktheiten ist aber zugleich die Grundbedingung für die ihm gegebenen Gestaltungsmöglichkeiten. Wie Judith Butler kürzlich gezeigt hat, ermöglicht diese Einsicht ethisches Handeln. Um Butler zu zitieren: *Wenn das ‚Ich‘ nicht mit den moralischen Normen zusammenfällt, die es aushandelt, wenn es sie nicht als ein Apriori der Existenz vorfindet, so heißt das nur, dass es über diese Normen nachdenken muss und dass diese Überlegungen auch zu einer kritischen Einsicht in deren gesellschaftliche Genese und Bedeutung führen. In diesem Sinne sind ethische Überlegung und Kritik miteinander verknüpft.*⁶

Für den Versuch, die kritische Selbsterkenntnis des Subjekts durch Literatur zu befördern, um auf diese Weise ethisches Handeln im Spiel von Anerkennung und

⁴ Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. 7. Aufl. Frankfurt am Main 2000, S. 29.

⁵ Ebenda, S. 27.

⁶ Judith Butler, Kritik der ethischen Gewalt. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt am Main 2003, S. 20f.

Ablehnung moralischer Normen zu begründen, sind Joseph Breitbachs Komödien gute Beispiele.

II. Ein Fahrstuhlführer auf dem Weg nach oben

Joseph Breitbach hat zwei Dramen als Komödien bezeichnet, *Das Jubiläum* von 1960 und *Genosse Veygond* von 1970 (1969 als Bühnenmanuskript erschienen). Während er für die Neufassung des *Veygond* von 1971 die Gattungsbezeichnung beibehalten hat, wurde aus dem *Jubiläum* zunächst das Schauspiel *Die Jubilarin* von 1965 und dann das gleichnamige Volksstück von 1968. Dieses Drama scheint außerdem einen Vorläufer zu haben. Die Titelfigur heißt Maria Schmidt, sie hat ein Kind, ohne verheiratet zu sein. Es liegt nahe, in dem Bühnenmanuskript *Mademoiselle Schmidt* von 1929 frühere Fassungen von *Jubilarin* und *Jubiläum* zu sehen; diese Vermutung wird in Publikationen über Breitbach bestätigt.⁷

Ich möchte mich darauf beschränken, die jeweils ersten in Buchform erschienenen, die Gattungsbezeichnung Komödie tragenden Fassungen zur Grundlage meiner Ausführungen zu machen, also *Das Jubiläum* von 1960 (zwei Jahre vor dem Erscheinen von *Bericht über Bruno*) und die fünftaktige Fassung des *Genosse Veygond* von 1970. Die durch spätere Fassungen relativierte, unsichere Gattungsbezeichnung des ersten Stücks kann bereits als Hinweis gelesen werden, dass es sich hier nicht um ‚komische‘ Komödien handelt, sondern dass es um ‚ernste‘ Dinge geht.

Meine Wahl der *editio princeps* mag anzweifelbar sein, zumal die *Ausgabe letzter Hand* vom Autor jeweils als die einzig gültige bezeichnet wurde. Rechtfertigen kann ich mich nur damit, dass die Unterschiede zwischen den Fassungen nicht gravierend sind und dass mir persönlich die Erstfassungen besser gefallen, sie wirken weniger gekünstelt, spontaner und lebendiger.

Die Ausgangssituation des *Jubiläums* wird im ersten Akt offen gelegt und stellt sich wie folgt dar: Emil Braun eröffnet ein Kaufhaus und wirbt Personal der Konkurrenz ab, Verkäuferinnen des Warenhauses Seelhof. Brauns Personalchef Walter Rhoden ist erstaunt, dass sich Braun besonders für Maria Schmidt interessiert, obwohl gerade diese Verkäuferin als ausgesprochene Schreckschraube gilt. Es stellt sich heraus, dass Maria Schmidt kurz vor der Eröffnung des Kaufhauses Braun ihr 25-jähriges Dienstjubiläum begeht und das Warenhaus Seelhof dieses Jubiläum für PR-Zwecke nutzen will. Damit soll gleich von Anfang an dem neuen Konkurrenten

⁷ Vgl. Erinnerung an Joseph Breitbach. Katalog zur Ausstellung anlässlich des 80. Geburtstags am 20. September 1983. Hrsg. v. Wolfgang Mettmann. Koblenz 1983, S. 11 u. 16.

das Wasser abgegraben werden. Emil Braun möchte nun den Spieß herumdrehen und mit der Verpflichtung von Maria Schmidt demonstrieren, dass selbst langjährige Verkäuferinnen die neue Wirkungsstätte vorziehen.

Maria Schmidt ist nicht verheiratet, aber sie hat einen Sohn, Karl Schmidt, Fahrstuhlführer im Warenhaus Seelhof, der die zweite der komödientypischen Intrigen spinnt, die sich zur skizzierten ersten komplementär verhält. Karl ist nicht nur engagierter Gewerkschafter, er bemüht sich auch nach Kräften, aus dem Jubiläum für seine naive Mutter das Beste herauszuholen. Dafür spielt er die beiden direkten Konkurrenten, Emil Braun und Seelhof-Direktor Fritz Grisar, gegeneinander aus.

Breitbach nutzt die durchaus reizvolle Kaufhaus-Metapher auf seine Weise. Das eine Kaufhaus ist *ein altmodischer Kasten*, das andere das *Modernste*, aber noch im Bau. Das alte ist groß, das neue *kleiner, aber feiner* (J 12). Es liegt nahe, dies auf die alte Frage des Umbaus der Gesellschaft zu beziehen, man denke an die Diskussion des Themas Alt versus Neu in Fontanes *Der Stechlin*. Beide Kaufhäuser haben eine klare Führungsstruktur: *Die Firma und Herr Braun, das ist übrigens ein und dasselbe* (J 14). Bei Braun wird besser bezahlt, deshalb entscheiden sich die umworbenen Verkäuferinnen für den Wechsel (J 17). Treue zum Unternehmen spielt für die jungen Damen, zumindest am Anfang, keine Rolle (J 18).

Das Stück konzentriert sich, obwohl es im neuen Haus anfängt, ab dem zweiten der vier Akte auf das alte, das von einem jungen Direktor (Fritz Grisar ist laut Personenverzeichnis 35 Jahre) geleitet wird. Breitbach ist klug genug, die Metaphorik nicht ins Klischee zu steigern, sondern durch solche Signale zu konterkarieren. Dichotomien sind, das zeichnet seine Werke aus, Breitbachs Sache nicht; vielmehr scheint es seine Strategie zu sein, dichotome Strukturen zu entwerfen, um sie zu relativieren.

Das zeigt sich auch an der Figurenkonzeption, es herrschen gemischte Charaktere vor. Da es sich um eine Komödie handelt, gibt es allerdings eher positive Figuren; das sind vor allem Mutter und Sohn Schmidt, Cilla und Grisar. Das doppelte Happy End des Stücks wird schon im ersten Akt angedeutet, auch wenn zahlreiche Klippen überwunden werden müssen, um es zu erreichen:

1. Fräulein Schmidt wird von ihrem Sohn zum Glück verhoffen, sie bekommt eine bessere Anstellung bei Seelhof und eine satte Prämie (25.000 DM).
2. Cilla und Grisar werden heiraten.

Dabei gibt es Relativierungen, die das glückliche Ende, die positive Figur des Karl Schmidt wie die soziale Utopie, von der noch die Rede sein wird, betreffen. Vor allem denke ich hier an Karls Freundin, die mit einem älteren, wohlhabenden Mann durchbrennt, und an die Drohung Brauns, gegen die Kündigung der neu eingestellten Mitarbeiter zu klagen (J 191ff.).

Die gattungstypischen Merkmale der Komödie werden keineswegs ausgeblendet, sie sind in reduzierter Form vorhanden. Da ist beispielsweise die Hyperbolik einiger Formulierungen. Braun stellt seinen neuen Angestellten gegenüber, für sein neues Haus werbend, fest: *Und dann meine Toiletten! Die Toiletten für mein Personal! Man soll ja eigentlich nicht von derart heiklen Sachen sprechen; aber immerhin, unsere Toilettenräume, die sind geradezu eine Sehenswürdigkeit.* (J 29)

Davon nicht weit entfernt ist verbale Drastik, etwa wenn Braun seinem Personalchef Rhoden folgenden Gedanken unterstellt: *Warum besteht mein Chef auf dem Engagement einer Vogelscheuche wie der Schmidt?* (J 33) Durch gezielt eingesetzte Stilmittel kann auch Komik entstehen, etwa in der metonymischen Formulierung, gemeint ist die Beziehung eines Lehrlings zum Fahrstuhlführer: *Und die geht mit dem Lift!* (J 37) Auch Namenssymbolik kommt vor, beginnend bei dem Allerweltsnamen Schmidt bis hin zum Namen von Karl Schmidts treuloser Freundin: *Sie, Herr Schmidt, hätten Sie sich mehr klassische statt Ihre marxistische Bildung zugelegt, dann hätten Sie immer gewußt, daß über dem Namen Helene ein Verhängnis liegt. Der ganze Trojanische Krieg hat wegen einer treulosen Lene stattgefunden* (J 193). Oder, subtiler, die Rede eines Reporters über Maria Schmidt: *Fünfundzwanzig Jahre lang am Tage kein Heim und immer hinter dem Ladentisch gestanden und die Kunden bedient, die sehr oft alles andere als Engel sind. Bei Seelhof & Co. hat man ermessen, was das heißt* (J 201).

Solche sprachlichen Phänomene könnte man allgemein unter *Wortwitz* fassen. Etwas *Situationskomik* ergibt sich aus bestimmten Konstellationen, etwa dem Versuch von Maria Schmidt, ihren illegitimen Sohn dadurch zu schonen, dass sie ihn als ihren Neffen ausgibt (vgl. z.B. J 36). Auch von der Norm abweichende Kleidung kann komische Akzente setzen, etwa wenn Karl Schmidt zum Termin bei Braun und Rhoden *in dünner Sommerhose und offenem Hemd* erscheint, ausgerüstet mit einem Fußball (J 42). Karl ist so unkonventionell, wie er sich kleidet. Er stellt Braun eine auf den ersten Blick merkwürdige Bedingung dafür, dass er seine Mutter dazu bringt, die Anstellung im neuen Kaufhaus anzunehmen: *Ich verlange, daß Sie mich nicht engagieren* (J 54).

Wortwitz und Situationskomik verbinden sich in Dialogen von Cilla und Grisar, die ihrer zunächst sehr prekären Beziehung im Laufe der Zeit eine dauerhafte Perspektive zu geben verstehen. Ein Beispiel: *Grisar: Immer das Private hier im Büro. Cilla: Zweimal den Dokortitel und so wenig Herz* (J 128). Cilla wirft ihm nicht zu Unrecht vor: *Wer thront hier seelenruhig in seinem Direktorsessel und wer muß hier immer wem nachlaufen?* (J 129) Im weiteren Verlauf sehen die Zuschauer des überheblichen Grisars Zähmung, die allerdings auch eine Selbstzähmung

durch Einsicht ist. Die Verbindung der Verkäuferin mit dem Direktor bekommt so ein utopisches Moment.

Maria Schmidt ist nicht übermäßig freundlich, dafür aber ehrbar und ehrlich; ihre Qualitäten offenbaren sich erst auf den zweiten Blick. Ihr Sohn Karl weiß: *Sie hängt an den Kunden. Bei Seelhof ist niemand, der so viele mit Namen kennt. Ja, sogar wo sie wohnen, das weiß sie von Hunderten* (J 58). Für die silberne Dienstmedaille ist sie bereit, Seelhof alles zu verzeihen und nicht auf ihren Sohn zu hören, der sie damit konfrontiert, dass Seelhof sie bereits einmal entlassen wollte und dies sicher wieder tun wird (J 72). Karl charakterisiert seine Mutter wohl zutreffend, wenn er sagt: *Du bist ein Kind, Du siehst das Böse ja nie* (J 83).

Das kontrastiert mit der desillusionierenden Haltung der Manager, so stellt Grisar anfangs fest, er habe *nie an die Treue der Angestellten* geglaubt. *Das ist ein Mythos, diese Anhänglichkeit an eine Firma* (J 98). Über den ausgesprochenen Realisten Karl meint Grisar ironisch, um sich selbst zu rechtfertigen: *In Ihrem marxistischen Idealstaat würde ich als Saboteur und Volksschädling ins Gefängnis kommen, wenn ich eine Genossin Angestellte irgendwo arbeiten ließe, wo sie keine Höchstleistungen bieten kann* (J 102). Doch ist das Verhältnis von Karl und Grisar viel komplizierter, als es bis hierher den Anschein hat. Karl fasst es so zusammen: *Ich bin Ihr Feind, Herr Direktor. Im Ideologischen. Und wessen Weltanschauung man für schädlich hält, ins Herz kann man den nicht gerade schließen. Nur Sie scheinen das fertig zu bringen. Keinen im Hause können Sie so gut leiden wie mich!* (J 106). Hier deutet sich einmal mehr die vorläufige Versöhnung der hierarchischen Gegensätze an, in der Ehe Grisars mit Cilla und in der Freundschaft zu Karl.

Die heimliche Hauptfigur des Stücks, das dürfte bereits deutlich geworden sein, ist Karl Schmidt. Der in der Gewerkschaft engagierte junge Mann glänzt durch kluge Taktik, mit der er dafür sorgt, dass seine Mutter nicht zum Spielball der beiden Kaufhaus-Tycoons wird. Zugleich, das ist die politische Ambivalenz des Stücks, nötigen die ebenfalls klugen Er widerungen der Tycoons den Leser, sich im Widerstreit der Interessen eine eigene Meinung zu bilden.

Ein Beispiel ist eine grundsätzliche Diskussion von Braun und Karl Schmidt; hier ein Auszug:

Karl: [...] Vom marxistischen Standpunkt aus ist der Alleinbesitzer eines Kaufhauses das gleiche Unding, das Napoleon schon im Verhältnis zur Französischen Revolution gewesen ist. [...] Braun: Ich bin also überholt. Gegen den Strom der Entwicklung schwimmen ist ja in den Augen der Marxisten eine Todsünde. (J 48)

Dabei ist der Jüngere manchmal der Realistischer und der Ältere entpuppt sich als lernfähig:

Karl: [...] Was denken Herr Braun, wie anfällig die Menschheit für Geschmeichel ist. Die Eisenbahnerfrau als Gnädige betitelt und der fünfzehnjährige Gymnasiast oder Lehrling im richtigen Ton gesiezt, das bringt immer dankbare Blicke ein. Trinkgeld ist ja verboten. Braun: Hm. Da ist was dran. (J 52)

Komik und Politik gehen in der Figur des Karl Schmidt zusammen; folgende Szene illustriert dies deutlicher als alle anderen: *Braun zieht Karl am Ohr: Köpfchen, das haben Sie. Aus Ihnen wird entweder ein ganz großer Geschäftsmann oder ein Verbrecher. Karl: Etwas Drittes sehen Sie nicht? Braun: Ach so! Politik! Aber das wird mir eine schöne sein, die Sie vertreten werden.* (J 65)

Zum Schluss wird Braun als schlechter Verlierer dastehen und dadurch noch mehr verlieren. Als er merkt, dass seine Anstellung von Maria Schmidt die Feier zu ihren Ehren nicht verhindert hat, sorgt er für einen Skandal – was die Verkäuferinnen von Seelhof dazu bringt, ihm wieder zu kündigen (J 215f.). Maria Schmidt bleibt also bei Seelhof, nicht als Verkäuferin, sondern als *Aufsichts- und Auskunftsdame* (J 217). Die Komödie führt, das sollten die Beispiele gezeigt haben, prototypisch vor, welche Strategien Individuen zum Abbau von individualitätsfeindlichen Hierarchien entwickeln können. Aus einer Ausgangsschuld der Titelfigur entwickelt sich also nicht, wie bei der Tragödie, ein allgemeines Heulen und Zähneklappern. Karl erläutert die – aus Sicht zeitgenössischer Diskursregeln – Ursünde seiner Mutter: *Mein Vater wollte keine kirchliche Trauung, nur eine standesamtliche, und gab in diesem Punkt nicht nach. Da hat meine Mutter unter dem Druck ihres damaligen Beichtvaters das Verlöbnis gelöst und sich für ihr ganzes Leben das Bleigewicht an den Fuß gehängt, das vor Ihnen steht.* (J 147)

An Karl zeigt sich, dass Subjekte nicht nur den Diskursen unterworfen sind, sondern dass sie, die richtigen Rahmenbedingungen und eine adäquate Strategie vorausgesetzt, auch die Diskurse sich unterwerfen können. Das macht diese Komödie zum Gegenentwurf von *Bericht über Bruno*.

III. Bericht über Veygond

Wie im Roman *Bericht über Bruno* wird auch in der Komödie *Genosse Veygond* die Auseinandersetzung mit politischen Ideen handlungstragend. Der französische Autor Guy Veygond lebt ausgezeichnet von seinen marxistisch inspirierten Dramen und anderen Schriften. Am Abend vor einem Istanbul-Urlaub, den der 60-jährige mit der Nichte seiner Frau, der 16-jährigen Leontine Lenferte, in eindeutiger Absicht unternehmen will, besuchen er und Leontine die fünfzigste Aufführung eines seiner Stücke. Eine kleine Gruppe junger, idealistischer Marxisten hat sich vorgenommen, den reichen Genossen um sein Geld zu erleichtern. Sie halten ihn, Leontine und des

Autors ebenfalls herbeigelockte Frau Olga hinter der Bühne gefangen und verlangen, dass Veygond Dokumente unterzeichnet, die eine *Sozialisierung* seiner Einnahmen wie der *Gewinne* seines Verlegers ermöglichen (B 28).⁸

Im Laufe der Geiselhaft kehrt sich das Verhältnis zwischen Tätern und Opfern langsam um, es zeigt sich, dass Arthur und seine Jungs der Aufgabe nicht gewachsen sind. Da sie keine Gewalt anwenden wollen, halten die Veygonds sie einfach hin und machen sich schließlich sogar über sie lustig. Derweil hat sich der junge Setzer Emile, einer aus der Marxistentruppe, mit Leontine mehr als angefreundet. Emile sieht nur einen Ausweg, um aus der verfahrenen Situation herauszukommen – er holt Charles, den Departementsleiter der Kommunistischen Partei. Charles hat die nötige Autorität, um die übereifrigen Marxisten in die Schranken zu weisen und die Veygonds von ihrer möglichen Rache abzuhalten. Olga, die ihren Mann ebenso betrügt wie er sie, nimmt allerdings die Möglichkeit wahr, die Geiselhaft in einen Gewinn umzumünzen. Für ihr Schweigen verlangt sie von Charles, [...] *daß Veygonds sechzigster Geburtstag überall mit Aufführungen gefeiert wird. Aber nicht seiner jüngsten Stücke, sondern seiner frühen. In jeder größeren Stadt soll die Partei das Theater füllen und Wiederholungen erzwingen. Veygonds Sechzigster muß so groß wie möglich aufgezogen werden.* (B 84)

Das Happy Ending ist nicht nur ambivalent, es ist offen. Der Leser oder Zuschauer erfährt nicht, ob Veygond selbst vielleicht etwas aus der Erfahrung gelernt hat. Seine letzten Worte scheinen dies anzudeuten (B 89). Dahingestellt bleibt auch, was mit den Tonbandaufzeichnungen der Verhöre Veygonds geschieht, die Emile an sich genommen hat. Es kann durchaus sein, dass *Genosse Veygond* doch noch für seine Karriere auf Kosten der kleinen Leute bezahlen muss.

Uneingeschränkt positiv ist allerdings, dass Emile und Leontine zusammen bleiben wollen; ihre Beziehung bekommt damit utopischen, zeichenhaften Charakter, sie steht für die Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft. Die Marxisten, das wird sehr deutlich, sind dafür keine Garanten. Auch nicht die Schriftsteller, mit deren Rolle sich Breitbach hier exemplarisch kritisch auseinandersetzt. Der Blick hinter die Kulissen des Theaters wird zum Blick hinter die Fassade politischen Handelns. Der Mensch auf der politischen Bühne entpuppt sich als Karrierist und Stratege, dem die politischen Ideen seiner Partei im Prinzip gleichgültig sind.

Insofern ist der Titel des Stücks sehr treffend: Es handelt von Veygond, so wie der *Bericht über Bruno* von Bruno handelt, auch wenn andere Figuren zeitweise im Vor-

⁸ Mit der Sigle B und Seitenzahl wird folgendes Werk abgekürzt zitiert: Joseph Breitbach, *Genosse Veygond. Komödie in fünf Akten*. Frankfurt am Main 1970.

dergrund stehen. *Genosse* ist formal korrekt, lässt sich vor dem Hintergrund der Handlung des Stücks aber nur als ironische Bezeichnung lesen. Der Titel transportiert die Ambivalenz, die auch das ganze Stück auszeichnet; wobei die Ambivalenz diesmal nicht so sehr, wie im *Jubiläum*, in die Charaktere hinein verlagert ist, sondern vor allem in der Gegenüberstellung von öffentlichem und privatem Handeln besteht.

Bereits am Anfang finden sich Hinweise, dass Veygond alles andere als ein idealer *Genosse* ist, die Regieanweisung der ersten Szene beginnt wie folgt: *Man hört durch den schon mageren Beifall einer abebbenden Ovation schrille Bravorufe einer weiblichen Stimme* (B 11). Veygond geht immer wieder hinaus; zusammen mit seiner kleinen Freundin Leontine, die ihm auch hier zu Willen sein muss, erzwingt er den andauernden Beifall des Publikums. Arthur entdeckt später ein Exemplar des aufgeführten Stücks in Leontines Gepäck, in dem der Autor *die Stellen angestrichen hat, an denen sie klatschen sollte* (B 28).

Auf die Bühnenarbeiter nimmt Veygond keinerlei Rücksicht. Arthur wirft ihm beispielsweise vor, dass er ihnen *ein Fäßchen Beaujolais* oder einen *Kasten Bier* hätte spendieren können (B 12). In der letzten Szene des Stücks wird dies noch einmal thematisiert, Leontine hält Veygond seinen Geiz vor: *Hättest Du den Bühnenarbeitern einen Kasten Bier gestiftet, dann wären die noch dagewesen, als ich kam. Und Arthur hätte Dich nicht kidnappen können. Veygond: Und Emile nicht Dich. Leontine: Ja, ja. Für Dich ist das ein teurer Kasten Bier geworden.* (B 89)

Breitbach hat unter anderem von Brecht gelernt, das zeigt er nicht nur durch ein Motto dieses Autors, das er dem Stück vorangestellt hat. Drastische Mittel der Illusionsdurchbrechung gibt es nicht, dafür wird eine metareflexive Ebene eingezogen. Wenn Veygond sagt: *Hört zu: Schluß mit der Komödie* (B 28), dann ist das ein Signal für den Zuschauer, über das Gesehene als Stück zu reflektieren. Auf Veygonds Bemerkung hin lachen seine Bewacher – ein Hinweis auf die Form der politischen Komik in diesem Stück. Die Komik ergibt sich aus der Diskrepanz von Aussage und Inhalt, von Schein und Sein.

Im 5. Akt nimmt Emile, mit dem Ausgang der Aktion unzufrieden, die Tonbandaufzeichnungen der Verhöre Veygonds mit und erklärt zu ihrer Verwendung, er werde sich *einen besseren Schluß ausdenken für diese Komödie. Daß die Schuffte alle mit heiler Haut davonkommen, so gut durfte das nicht ausgehen* (B 87). Insofern ist das offene Ende eine Aufforderung an die Leser oder Zuschauer, den *Schufften* im wirklichen Leben das Handwerk zu legen.

Zur Metafiktionalität des Stücks passt die Theaterkulisse bestens, ebenso das abweichende Verhalten Veygonds von den Bekenntnissen seiner Texte. Seine Bewacher konfrontieren ihn unter anderem damit, dass er Beziehungen von alten, wohl-

habenden Männern zu jungen, mittellosen Mädchen in seinem *letzten Bestseller* verurteilt habe (B 30). Veygond gibt vor: *Gerade weil ich schon ein älterer Mann bin, liebt mich dieses Mädchen. Das gibt es. Ich hatte es früher nicht geglaubt* (ebenda). Mit Leontine konfrontiert, stellt sich diese Tatsachenbehauptung als die im Vergleich mit dem literarischen Text größere Fiktion heraus.

In diesem Stück sind Wortwitz und Situationskomik auf ein absolutes Minimum reduziert. Die wenigen Fundstellen funktionieren in dem skizzierten Kontext, etwa wenn Veygond in sarkastischer Absicht folgendes Wortspiel macht: *Mein Kompliment. Gute Idee, Euer Theater in einem Theater zu veranstalten* (B 57).

Genosse Veygond lässt sich daher am ehesten als Ideendrama bezeichnen. Die Macht des Diskurses über die Individuen ist, im Vergleich zum *Jubiläum*, deutlich verstärkt, die Intrige zur Verbesserung einer Mangelsituation funktioniert nicht mehr. Schon dass die an sich positiven Figuren des Stücks zu einer Intrige Zuflucht nehmen müssen, die sie weit außerhalb des Gesetzes stellt, demonstriert die umfassende Beschränkung ihrer Gestaltungsspielräume. Lediglich in der Beziehung von Emile und Leontine bleibt der positive, ins utopischeweisende Komödienausgang bewahrt. Auch könnten es diese beiden – mit Hilfe der Tonbänder – schaffen, den Schritt vom passiven, unterworfenen, zum gestaltenden Subjekt zu vollziehen.

IV. Schluss

Für die Aktualität von Breitbachs Komödien lassen sich mehrere Argumente anführen. Die Figuren haben sich mit ihrer brüchigen Identität in dem politischen und gesellschaftlichen Diskurs der Zeit zu behaupten, dafür entwickeln sie verschiedene Strategien. Die Darstellung des Subjekts und seiner Bedingtheiten ist zugleich Analyse solcher Bedingtheiten und Aufforderung an den Leser, der Versuch, ihn zur Reflexion über die Möglichkeiten und Bedingungen ethischen Handelns anzuregen.

Grisar, Karl und Emile sind die einzigen Figuren, die einen entsprechenden Lernprozess durchlaufen, und weil sie dies tun, können sie mit ihren Entscheidungen die weiteren Ereignisse beeinflussen. Sie sind keine Identifikationsfiguren im herkömmlichen Sinn und können dies auch gar nicht sein, um nicht die skizzierte Konzeption durch die Hintertür wieder auszuhebeln. Aber sie haben doch immerhin das Potenzial, den Lesern oder Zuschauern zu zeigen, wie im Wechselspiel von Norm und Kritik, Selbsterkenntnis und Auseinandersetzung mit dem Anderen ethisches Handeln begründet werden kann.

Somit erfüllen Breitbachs Texte auch eine wichtige gesellschaftliche Funktion, zumindest potenziell, ob sie nun so wirken oder nicht: Ohne auf Reflexion gegründetes ethisches Handeln möglichst vieler Menschen kann es keine Demokratie geben.

Das Subjekt kann so auf die Brüche und Spannungen seiner Existenz reagieren und die Fähigkeit entwickeln, diese Brüche und Spannungen produktiv zu nutzen – im Gegensatz zu den Menschen, die eine eskapistische Lösung und die Selbstunterwerfung unter die Norm bevorzugen.

Breitbach ist also keineswegs *nur* ein politischer Schriftsteller, der seine Unabhängigkeit von allen Ideologien bewahren will.⁹ Seine Komödien zeugen von großem Sprachbewusstsein, und sie entwickeln ein Verständnis von Gesellschaft, das dem moderner Soziologen gleicht. Ulrich Beck beispielsweise formuliert in *Risikogesellschaft*: [...] *in den Entwurf der Industriegesellschaft sind auf vielfältige Weise – etwa in die Schematik von ‚Klassen‘, ‚Kleinfamilie‘, ‚Berufsarbeit‘, in dem Verständnis von ‚Wissenschaft‘, ‚Fortschritt‘, ‚Demokratie‘ – Bauelemente einer ‚industriell-immanenten Traditionalität‘ eingelassen, deren Grundlagen in der Reflexivität von Modernisierungen brüchig, aufgehoben werden.*¹⁰

Nur die Erkenntnis der Brüche bietet die Chance zum Entwickeln von Lösungen, die wie vorläufig auch immer sein mögen. Die Ankunft in der Risikogesellschaft ist kein Grund zur Klage, sondern zur produktiven Auseinandersetzung mit offenen Fragen. Dies bestätigen Joseph Breitbachs Komödien, ebenso wie seine anderen Texte, denn auch das Scheitern von Figuren ist Anstoß zur Reflexion. Larmoyanz ist Breitbachs Sache nicht. Oder, um noch einmal Ulrich Beck zu zitieren: *Die andere Seite der Unsicherheit, die die Risikogesellschaft über die gepeinigste Menschheit bringt, ist die ‚Chance‘, das Mehr an Gleichheit, Freiheit und Selbstgestaltung, das die Moderne verspricht, gegen die Einschränkungen, funktionalen Imperative und Fortschrittsfatalismen der Industriegesellschaft zu finden und zu aktivieren.*¹¹

Breitbach selbst hat diesen Impetus seines Schreibens in einem Brief an Marcel Reich-Ranicki vom 25. Mai 1973 thematisiert: *Keiner weiß, daß das epische Bett, in dem sich so gut schlafen läßt, ihn niemals ohne moralische und intellektuelle Anstrengung dazu kommen läßt, die Verlogenheiten zu erkennen, von denen jeder mitgeprägt ist, die der Zwang des heimatischen Zusammenlebens in jeder Denk- und Fühlgemeinschaft erzeugt [...].*¹²

⁹ Breitbach war ein Fanatiker des Echten und Authentischen. Literatur war ihm Domäne der Aufklärung, schreibt beispielsweise Alexandra von Plettenberg am 9.9.1983 in der Neuen Zürcher Zeitung (zitiert nach: Erinnerung an Joseph Breitbach (s. Anm. 7), S. 9–14, hier S. 9). Wenn man Aufklärung hier in einem modernen, auch aufklärungskritischen Sinn versteht, lässt sich dem zustimmen.

¹⁰ Ulrich Beck, *Risikogesellschaft*. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main 2003, S. 19.

¹¹ Ebenda, S. 370.

¹² Zitiert nach Jochen Hieber (Hrsg.), *Lieber Marcel: Briefe an Reich-Ranicki*, 2., erw. Aufl. Stuttgart u. München 2000, S. 73.

Insofern muss man Breitbach zustimmen, wenn er sich später (am 31. Januar 1979) bei Reich-Ranicki darüber beschwert, dass der ihn *bei Cocktails und anderen Gesellschaften einen Mann* genannt habe, *der, überhaupt kein Schriftsteller ist*.¹³ Wenn man einen weiten Politikbegriff zugrunde legt, dann ist Literatur immer politisch, und gute Literatur steht immer quer zu den politischen Verhältnissen ihrer Zeit, mal auf eher offensichtliche und mal auf subtilere Weise.¹⁴ Joseph Breitbach war vielleicht ein eher politischer Autor, aber er verkörpert einen Schriftstellertypus, der, jeder Blick in die Zeitung belegt es, im öffentlichen Diskurs gut gebraucht werden könnte.

¹³ Ebenda, S. 82.

¹⁴ Vgl. am Beispiel eines Motivkomplexes: Stefan Neuhaus, *Sexualität im Diskurs der Literatur*. Tübingen u. Basel 2002.