

Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport

Vor einiger Zeit habe ich mir einen Punchingball gekauft, hauptsächlich weil er, über einer nervenzerrüttenden Whiskyflasche hängend, sehr hübsch aussieht und meinen Besuchern Gelegenheit gibt, meine Neigung zu exotischen Dingen zu bekritteln, und weil er sie zugleich hindert, mit mir über meine Stücke zu sprechen.¹

Brechts Bekenntnis zu seiner Annäherung an den Boxsport stammt aus dem Jahr 1926: Es ist Teil einer unveröffentlichten Entgegnung auf den Aufsatz »Dichter sollten boxen« seines Literatenkollegen Frank Thieß.² Zweifellos bildet die dreifache Kausalerklärung für den Kauf eines Trainingsgeräts nur eine ironische Annotation, eine spielerische Selbststilisierung des Autors zum umworbenen Dichterfürsten, der sich ohne Unterlaß von ahnungslosen Literaturtouristen belästigt sieht. Aber *en passant* arrangiert Brecht hier auch eine doppelbödiges Reflexion über das Verhältnis zweier Kulturpraktiken, die ihm – zumal 1926 – ausgesprochen nahe stehen: der Kunst und des Sports.

Von seinem pragmatischen Kontext isoliert, kommt die Notiz zu einer eindeutigen Einschätzung dieses Verhältnisses: Wer über Sport spricht, der spricht nicht über Kunst. Wer wie Brechts Besucher an Theater und Literatur interessiert ist, für den ist Sport »exotisch«. Apodiktischer: Sport – das ist als kulturelle Praxis das genuin Andere der Kunst. Bezieht man diese Kontrastierung auf die Literatur, scheint sie zunächst plausibel. Literarische Texte lassen sich semiologisch als komplexe

¹ Bertolt Brecht: Sport und geistiges Schaffen. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 21: Schriften I. Frankfurt a. M. 1992, S. 122–123, hier S. 123. Zitate aus dieser Ausgabe werden im folgenden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl in runden Klammern im Text nachgewiesen.

² Frank Thieß: Dichter sollten boxen. In: Uhu 1 (1926) S. 68–74. Thieß behauptet unter Bezugnahme auf das Idiom *mens sana in corpore sano*, daß regelmäßige sportliche Betätigung zu höheren geistigen Leistungen führe – Brecht bestreitet dies in seiner Replik vehement und erklärt schließlich: »Sport aus Hygiene ist etwas Abscheuliches« (21, 30f.).

Zeichenwelten konzipieren, die auf der Basis intellektueller Prozesse im Medium der Schrift (literal) entstehen – die sportlichen Signifikationen wären demgegenüber um Eindeutigkeit bemüht³ und werden durch den Körper als *cultural performances* hervorgebracht. Ganz stringent ist diese Argumentation indes nicht: Denn erstens herrscht in der symbolischen Ordnung des Sports keineswegs immer Klarheit – vielmehr handelt es sich bei ihr um ein Repräsentationsgewebe, das sich durch Offenheit gegenüber Zu- und Einschreibungen verschiedener Provenienz auszeichnet.⁴ Zweitens entsteht die Bedeutung des literarischen Textes nicht nur literal – die Performativitätsdebatten der jüngsten Zeit haben deutlich gezeigt, daß sich mit dem geschriebenen Wort immer auch eine sinntragende Praxis (ein Sprech-Akt) verbindet.⁵ Und schließlich ist die körperliche Praxis des Sports undenkbar ohne die intelligible Aneignung von Regeln – und die Rezeption wie Produktion der Literatur ohne bestimmte körperliche Dispositionen. Die Widersprüchlichkeit von Sport und Literatur, allgemeiner zwischen Sport und Kunst, erweist sich so als vorschnelle Vereinfachung.

Genau darauf aber verweist Brechts Box-Bekenntnis, wenn man bei der Analyse seinen Kontext einbezieht. Denn schließlich ist es ja der *Künstler* Brecht, der einen Punchingball erwirbt – was demonstriert, daß die Beschäftigung mit Sport und ästhetische Produktivität durchaus vermittelbar sind – und der dann selbst über Sport *und* Kunst spricht. Brecht stellt seine Überlegenheit über die literarisch interessierte Öffentlichkeit also nicht nur durch seine prononcierte Unlust zum feuilletonistischen Geplauder her, sondern auch durch einen performativ erzeugten Kontrast zwischen seinen Fähigkeiten und denen seiner Besucher. Kurzum: Sport und Kunst schließen einander nur für Ignoranten aus. Von Seiten

³ »Während die Prozesse lebensweltlicher Sinnstiftung [zu denen der Sport gezählt werden muß, K. M. S.] und die Figurationen des kulturellen Gedächtnisses durch Vereindeutigung und stringente Funktionalisierung bestimmt sind, durch dasjenige also, was Niklas Luhmann ›Reduzierung von Komplexität‹ genannt hat, kommt der Literatur im Kontext der Semantisierung von Kultur eine genau entgegengesetzte Rolle zu.« Gerhard Neumann/Sigrid Weigel: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München 2000, S. 9–17, hier S. 15.

⁴ Am Beispiel des Wiener Fußballs der Zwischenkriegszeit ist dies bereits deutlich herausgearbeitet worden: Roman Horak/Wolfgang Maderthaner: Mehr als ein Spiel. Fußball und populäre Kulturen im Wien der Moderne. Wien 1997.

⁵ Erika Fischer-Lichte (Hg.): Theorien des Performativen. Paragrana 10.1, Berlin 2001.

des Künstlers besteht dagegen ein reges Interesse an der neuen, die Lebenswelten der Weimarer Republik entscheidend prägenden Kultur-technik Sport.⁶

Dieses Interesse findet seinen profunden Niederschlag in Brechts theoretischen und künstlerischen Arbeiten der Zwanziger Jahre.⁷ Dabei bildet die Tendenz, Sport und Kunst miteinander zu verknüpfen, eine zentrale Konstante: Zwischen Theater und Literatur einerseits sowie dem Sport andererseits entfaltet sich ein intrikates Relationsgeflecht. Als Inbegriff moderner Freizeit- und Vergnügungsindustrie wird der Sport zum Gegenspieler der Kunst, als Schule grundsätzlicher Selbstbehauptungs- und Kampfesbereitschaft zu ihrem Vorbild. So leistet die Sportmetaphorik einen wichtigen Beitrag zur Profilierung von Brechts avantgardistischer Ästhetik der frühen Zwischenkriegszeit (Kapitel eins und zwei).⁸ Im Gegenzug läßt sich am Spielfilm »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«, der unter Brechts Ägide 1932 fertiggestellt wird, eine neue Verknüpfung von Sport und Kunst und damit der Entwurf eines – gleichwohl brüchigen – Gegenmodells zu den kunsttheoretischen Vorstellungen der Zwanziger Jahre aufzeigen. Die veränderte Semantisierung des Sports erweist sich als Index für die Ambivalenzen, die Brechts Ästhetik zu Beginn der 1930er Jahre kennzeichnen (Kapitel drei).

⁶ Die zentrale Rolle des Sports für die Popular- und Alltagskultur der 1920er Jahre hat zuletzt Gumbrecht in seinem Band über die Lebenswelten des Jahres 1926 augenfällig gemacht. Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt a. M. 2003.

⁷ Brechts Sporttexte sind in einem eigenen Band versammelt: Bertolt Brecht: Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten. Hg. und mit einem Nachwort von Günter Berg. Frankfurt a. M. 1998.

⁸ Brecht und der Sport sind in der bisherigen Forschung zweimal zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Günter Berg: »Die Männer boxen im Salatgarten«. Bertolt Brecht und der Faustkampf. In: The Brecht Yearbook 18 (1997): The Other Brecht II, S. 17–39 bietet dabei einen verdienstvollen, aber methodisch unsauberen Überblick über die Sporttexte Brechts; der Text ist eine Überarbeitung von Bergs Nachwort im Kinnhaken-Band (Anm. 7). Roland Jost: Panem et circenses? Bertolt Brecht und der Sport. In: Brecht-Jahrbuch 1979, S. 46–66 bemüht sich, Brechts Sporttexte zu systematisieren und zu periodisieren, bringt den zentralen Punkt aber nicht zur Sprache: daß Sport bei Brecht stets im Verhältnis zur Kunst zu verstehen ist.

I. Sport und Theater: »Das Elefantenkalb« und »Im Dickicht der Städte«

Die kunsttheoretischen Überlegungen des jungen Brecht lassen sich auf eine Kritik am zeitgenössischen Theater zurückführen: Durch die Konkurrenz der modernen Massenmedien und der massenkulturellen Vergnügungsindustrie sei das Theater in seiner Existenz bedroht; könne es sich nicht ändern, stehe sein »Untergang« (21, 114) oder gar »To[d]« (21, 133) bevor. Mit dieser Einschätzung ist Brecht nicht allein. Im April 1926 startet die Redaktion der Vossischen Zeitung eine Rundfrage, deren Antworten unter der Überschrift »Stirbt das Drama?« publiziert werden. Dort heißt es einleitend:

Immer mehr Stimmen werden laut, die den Untergang des Dramas und des Theaters in seiner gegenwärtigen Form ankündigen oder gar schon feststellen. Daß unsere Zeit keiner Tragik fähig ist, ist eine alte Behauptung. Neu ist die Anklage, daß das Drama selbst sich als Kunstform überlebt hat. Voreilige Grabredner beerdigen es, um Kino, Radio, Operette, Revue, Boxkämpfe als seine Erben zu proklamieren. (21, 641)

Mit einem dieser »voreiligen Grabredner« pflegt Brecht seit Beginn seiner Berliner Zeit persönlichen Umgang: Der Galerist und Mäzen Alfred Flechtheim führt in seinem Salon Künstler und Sportler der Weimarer Republik zusammen und erklärt in seiner 1921 gegründeten Avantgardezeitschrift »Der Querschnitt« immer wieder, daß der Sport das Theater bereits abgelöst habe:

Obwohl über jede Berliner Premiere die Spalten der Tagespresse von hinten bis vorn gefüllt sind, sind die Theater leer. [...] Zum Kampf Hans Breitensträters mit Pablo Uzcudun waren acht Tage vorher die 15 000 Plätze des Sportpalastes restlos ausverkauft. [Dies erklärt sich aus dem Umstand, daß] das Publikum fühlt, daß das, was da in dem Ring vorgeht, ein wirkliches Drama ist und keine mißverständene Heilige Johanna. Was sich da in dem Ring, inmitten der 15 000 aufgeregten Menschen abspielt, in einer halben Stunde, ist wirkliches Drama, ist keinem Theater vergleichbar.⁹

Solche Ausführungen mögen Brecht angeregt haben. Dennoch: Bei der Suche nach Gründen für die Unterlegenheit des Theaters gegenüber Kino, Revue oder Sport gibt er sich mit Flechtheims Erklärungsmu-

⁹ Alfred Flechtheim: Gladiatoren. In: Der Querschnitt, Heft 1/1925, S. 48f.

stern, die sämtlich im Code »authentisch vs. künstlich« operieren, nicht zufrieden. In einigen um 1920 entstandenen Texten sieht Brecht den Schwund des Theaterpublikums vielmehr durch die gezwungene Atmosphäre verursacht, die sich aus der Konstruktion des Theaters als eines »Tempel[s]« (21, 55) ergebe. Die Sakralisierung des Theaters dränge die Zuschauer in eine unselbständige Rezeptionshaltung: »[V]iele Leute, die tagsüber mit viel ernsthafteren Dingen beschäftigt sind, geben sich alle Mühe, an den richtigen Stellen zu klatschen und die gleiche Meinung zu haben wie ihre Zeitung« (21, 55). Theaterbesucher fühlen sich durch Printmedien und Theatermachende einem Druck ausgesetzt, der sie in ihrer Rezeptionsfreiheit einschränkt. Damit wird ihnen aber zugleich jeder »Spaß« (21, 55) genommen, das Theater trägt nicht mehr dazu bei, sie »wundervoll gut [zu] unterhalten« (21, 56).

Einige Jahre später verfolgt Brecht eine zweite Argumentation (etwa in »Mehr guten Sport« von 1926). Hier wird die Schwäche des zeitgenössischen Theaters damit begründet, daß jeglicher »Kontakt« (21, 121) zum Publikum verloren gegangen sei. Dies liege zum ersten daran, daß das Theater eine reine Angebots- und keine Nachfragepolitik betreibe:

Man ist gewohnt, von uns zu verlangen, daß wir nicht ausschließlich nach der Nachfrage produzieren. Aber ich glaube doch, daß ein Künstler, selbst wenn er in der berückigten Dachkammer unter Ausschluß der Öffentlichkeit für kommende Geschlechter arbeitet, ohne daß er Wind in seinen Segeln hat, nichts zustande bringen kann. Und dieser Wind muß eben derjenige sein, der zu seiner Zeit gerade weht (21, 120).

Zum zweiten entspreche das Können der Schauspieler nicht mehr erwartbaren Standards. Anders als der Sportler, der seine Kunst »auf angenehmste Weise« und mit »feinstem Verantwortungsgefühl« (21, 120) vollführe, fehle es den dramatischen Bühnendarstellern an »Eleganz« und »Leichtigkeit«, biete das Theater »unter der Vortäuschung von Intensität einfache[n] Krampf« (21, 122). Die Zuschauer aber stimme solches Unvermögen »mißvergnügt« (21, 122).

In beiden Argumenten manifestiert sich die Absicht, das Theater durch ein verändertes Verhältnis zum Publikum zu reformieren. Um dies zu erreichen, entwickelt Brecht eine doppelte Strategie: Das Theater soll sich einerseits am Erfolg der neuen Freizeitangebote orientieren, und es soll andererseits artikulieren, durch welche Distinktionen es sich von der Masse der kulturindustriellen Gegenspieler absetzt. Genauer: Die Thea-

termachenden dürfen ihre Aufführungen fortan nicht mehr wie einen »Gottesdienst« begehen, sondern sollen ihn der Feier eines »Sportfest[s]« (21, 57) annähern. Das *surplus* des Theaters gegenüber den Anbietern der Massenunterhaltung müsse dabei in seiner Subtilität bestehen:

Es handelt sich hier [im Drama] nicht um Ringkämpfe mit dem Bizeps. Es sind feinere Raufereien. Sie gehen mit Worten vor sich. Es sind immer mindestens zwei Leute auf der Bühne, und es handelt sich meistens um einen Kampf (21, 57).

Die Annäherung des Theaters an den Sport legitimiert sich für Brecht durch die Überzeugung, daß Zuschauer bei der Sportbetrachtung eine unvoreingenommene, mündige Haltung an den Tag legen. Dies komme nicht nur seinen eigenen Vorstellungen von Kunstrezeption entgegen, sondern führe auch bei den Zuschauern dazu, daß sie vergnügt und immer wieder das Stadion aufsuchten. Die Mündigkeit betrifft zum einen das *ökonomische* Denken: »In den Sportpalästen wissen die Leute, wenn sie ihre Billette einkaufen, genau, was sich begeben wird; und genau das begibt sich dann, wenn sie auf ihren Plätzen sitzen« (21, 120). Zum anderen und vor allem sind die Sportzuschauer selbständig und kompetent in ihrem *ästhetischen* Urteil. Jeder Besucher ist hier zugleich ein Experte: Er ist aufgrund eigener Praxis und früherer Rezeptionserfahrungen mit den Vorgängen im Stadion vertraut, und seine Lust am Zuschauen entsteht aus der Freiheit, sich eine eigene fundierte Meinung zu bilden und diese zu kommunizieren. Nichts anderes wolle auch der Theaterbesucher – so formuliert es die Ansprache »An den Herrn im Parkett« (1925):

Sie wollen die Menschen dieses Jahrhunderts in Sicht kriegen, hauptsächlich seiner Phänomene, deren Maßregeln gegen ihre Nebenmenschen, ihre Aussprüche in den Stunden der Gefahr, ihre Ansichten und ihre Späße. [...] Und natürlich wollen Sie auch guten Sport haben. Als *Menschen dieser Zeit* haben Sie das Bedürfnis, Ihre Kombinationsgabe spielen zu lassen, und sind steif und fest gesonnen, Ihr Organisationstalent gegenüber dem Leben, nicht minder auch meinem Bild davon, Triumphe feiern zu lassen. [...] Ich wußte, sie wollen ruhig unten sitzen und Ihr Urteil über die Welt abgeben sowie Ihre Menschenkenntnis dadurch kontrollieren, daß Sie auf diesen oder jenen der Leute oben setzen. (21, 117; Hervorhebung im Original).

Wie der Sport soll also auch das zukünftige Theater unabhängige und vergnügliche Lektüren zulassen. Ein Publikum, das sich solche Lektüren gestattet, macht sich – wie Sportpublikum – charakteristische Usancen zueigen: Die nunmehr »freien« Theaterbesucher lassen sich nicht in

vornehme Anzüge zwingen, sondern haben ihre »Röcke ausgezogen« (21, 56). Außerdem rauchen sie ungeniert (21, 117) und signalisieren damit, wie Brechts Zeitgenosse Theodor Lessing in einem Aufsatz zur »Psychologie des Rauchens« (1926) erklärt, einen Zustand höchster Konzentration und Anspannung. Auch Lessing verknüpft in seinen diesbezüglichen Ausführungen das Theater und den Sport:

Dann nämlich greift man zur Zigarette, wenn innere Sammlung geboten ist. Auf dem Theater, im Filme kehrt immer die bekannte Situation wieder. Zwei Politiker, um Leben und Tod ihrer Staaten verhandelnd, zwei Bankherren, um Millionenunternehmen konferierend, zunächst zünden sie sich die Zigarre an. Der Alpinist, über dem Abgrund schwebend, der Boxer, zum Entscheidungskampf antretend, zunächst nimmt er einen Zug aus der Zigarette.¹⁰

Wetten und Pfeifen bilden weitere Handlungsformen, über die die sportlichen Theaterzuschauer ihr Engagement ausdrücken: »Ganz dieselben Leute wie die, welche [aus dem konventionellen Theater] weggingen, hätten dort [im Theater als Sportveranstaltung] Wetten abgeschlossen und mitgepfeifen« (21, 56). Während das Wetten darauf abzielt, den Besuchern eine Möglichkeit zur Überprüfung ihrer Urteilsfähigkeit einzuräumen, versucht das Publikum durch das Pfeifen, das Geschehen in seinem Sinn zu beeinflussen.

Das Minidrama »Das Elefantenkalb – Über die Beweisbarkeit jeglicher Behauptung« (1926), das im Zusammenhang mit der ersten Fassung von »Mann ist Mann« entsteht und mal als ein »Zwischenspiel für das Foyer«, mal als »Nachspiel« apostrophiert wird, bringt all die potentiellen Verhaltensweisen eines »neuen« Theaterpublikums auf die Bühne. Die Protagonisten der »Mann ist Mann«-Handlung wandeln sich hier zu Schauspielern: Sie führen eine Gerichtsverhandlung auf, bei der die Schuld eines Elefantenkalbes am Tod seiner Mutter zur Diskussion steht; die Nebendarsteller der Haupthandlung mimen die Zuschauer des Prozesses. Auch ohne auf die subtilen Verflechtungen dieses *mise-en-abîme* mit der Verwandlungsgeschichte des Packers Galy Gay einzugehen,¹¹ lässt

¹⁰ Theodor Lessing: Psychologie des Rauchens. In: Ders.: Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte. Essays und Feuilletons 1923–1933. Neuwied 1986, S. 142.

¹¹ Dazu Ralf Witzler: Bertolt Brechts »Mann ist Mann« oder von der Lust, die Identität zu verlieren. In: Helmut Gier/Jürgen Hillesheim (Hg.): Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Würzburg 1996, S. 144–165.

sich das Verhältnis von Schauspielern und Publikum des Spiels im Spiel skizzieren. So wird die fingierte Aufführungssituation durch eine Ansprache des Darstellers Polly an seine Zuschauer (»Soldaten«) eröffnet:

POLLY *vor dem Vorhang*: Damit die dramatische Kunst auf Sie voll wirken kann, werden Sie aufgefordert, tüchtig zu rauchen. Die Bühnenkünstler sind die besten der Welt, die Getränke vollprozentig, die Stühle bequem, Wetten auf den Ausgang der Handlung werden an den Bartischen angenommen, die Aktschlüsse mit Vorhang finden statt, wenn das Publikum wettet. Man bittet, auch hier nicht auf den Klavierspieler zu schießen, er tut sein Bestes. (2, 158)

Polly animiert die Soldaten hier zu eben jenen Verhaltensformen, die Brecht in seinen theoretischen Texten Zuschauern von Sportereignissen als Kennzeichen ihrer selbständigen Urteilsbereitschaft zuschreibt. Tatsächlich leistet das Publikum im »Elefantenkalb« den Aufforderungen Folge – die Soldaten trinken und nutzen die Pausen, um auf das Ergebnis des Prozesses zu setzen: »SOLDATEN *gehen wetten*: Einen Cent auf den Mond, einen halben Cent auf das Elefantenkalb« (2, 164). Zunehmend wird aber deutlich, daß sich nicht nur Pollys großspurige Ankündigung, die weltbesten Schauspieler zu präsentieren, als Scharlatanerie erweist, sondern daß noch obendrein das aufgeführte Drama jeder Spannung und für das soldatische Publikum auch jeden Sinns (wenn auch nicht einer gewissen Komik) entbehrt. Weil sie dies als Betrug empfinden, begehren die Zuschauer auf:

SOLDATEN Das ist die größte Unverschämtheit, die ich jemals erlebt habe. Das ist ja Schund vom reinsten Wasser, das geht ja gegen den gesunden Menschenverstand! *Eine Gruppe besteigt entschlossen die Bühne und sagt ernst*: Wir wollen unser Eintrittsgeld zurückhaben. Entweder das Elefantenkalb kommt zu einem anständigen Schluß, oder es liegen in zwei Sekunden hier unsere gesammelten Centstücke auf dem Tisch des Hauses, du Mond von Cooch-Behar! (2, 168)

Die Okkupation der Bühne verdichtet die Idee von der mündigen Zuschauerschaft in einem prägnanten Bild: Nicht mehr die Schauspieler, sondern die Zuseher »machen« nun das Theater; die Deutungs- und Urteilshoheit über das Geschehen auf der Bühne geht von den Produzenten auf die Rezipienten über. Dabei kennzeichnet der »Ernst«, mit dem die Soldaten ihre Beschwerden vorbringen, die Sachbezogenheit ihres Anliegens, das sich gerade nicht auf eine aggressive Lust an der

Demontage künstlerischer Belange zurückführen läßt. Im Gegenteil: Der Topos von der »feinsinnigen Kunst« und ihrem »derben Publikum« wird im »Elefantenkalb« in sein Gegenteil verkehrt.

Daß der Sport das zentrale Metaphernfeld für diese Zuschauerermächtigung bildet, veranschaulicht das Ende des kurzen Dramas. Hier verlagert sich der Konflikt zwischen dem soldatischen Publikum und den Schauspielern von der Theaterbühne in den Boxring. In dieser eigentlichen Domäne des Zuschauers soll sich entscheiden, ob die These von der »Beweisbarkeit jeglicher Behauptung« ihre Richtigkeit hat oder nicht:

GALY GAY Um es gleich vorwegzunehmen: Ich möchte den von euch, den es am dringendsten nach seinem Eintrittsgeld verlangt, ich will sagen, ich möchte diesen eigentümlichen Herrn jetzt sogleich zu einem kleinen Boxkampf über acht Runden mit Vier-Unzen-Handschuhen eingeladen haben.

SOLDATEN Vorwärts, Townley! Wisch diesem Elefantenkalbchen sein Rüsselchen!

GALY GAY Nun, wir werden ja sehen, denke ich, ob das hier die Wahrheit war, die wir aufgeführt haben, oder ob es ein gutes Theater war oder ein schlechtes, meine Lieben.

Alle ab zum Boxkampf. (2, 168)

Der sportliche Wettkampf bildet hier eine Metapher für die Aushandlung des Sinns in der Kunst, die sich zwischen Produzenten und Rezipienten ereignet. Bei genauer Betrachtung verschiebt sich damit aber die bisherige, den theatertheoretischen Schriften Brechts abgelesene Relation zwischen Sport und Theater: Bislang erschien das Drama als sportlicher Wettkampf, dem das Publikum mit dem selbstsicheren Habitus von Sportfans folgte: *Sportzuschauer* bildeten die Vorbilder der Theaterbesucher. Nun – am Ende des »Elefantenkalbes« – wird der Prozeß der Publikumsermächtigung, sein Kampf um Urteilsfreiheit, als sportliches Duell (als »Boxkampf«) gezeichnet: Damit wird der *Sportler* zum Vorbild des Theaterzuschauers. Dennoch bewahrt diese Doppelung die Bedeutung, die dem Sport zugewiesen wird: Weiterhin bildet er das Feld, auf dem eine Emanzipation von ideologischen Disziplinierungsversuchen gelingen kann.

Zwischen den beiden aufgezeigten Verknüpfungen von Sport und Theater oszilliert auch die 1927 entstandene zweite Fassung von Brechts

frühem Drama »Im Dickicht der Städte«. Über einen einleitenden Paratext wird zunächst die »Theater als Sport«-Metapher neuerlich variiert:

Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen bei dem Untergang einer Familie, die aus den Savannen in das Dickicht der Städte gekommen ist. Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish. (1, 438)

Die engagierte Anteilnahme der Sportzuschauer am gebotenen Kampf, ihre kritische Urteilsfähigkeit, ihre Orientierung auf das Ergebnis – all dies führt der »Vorspruch« noch einmal ostentativ ins Feld, um die Theaterbesucher zu einer selbständigen Auseinandersetzung mit dem Gesehenen zu animieren. Ähnlich explizit verfährt Brecht 1927 übrigens auch in seiner Regiearbeit. Die Installation der Bühne als Boxring – in der Baden-Badener Inszenierung des »Mahagonny-Songspiels« (Abb. 1) und in der Frankfurter Inszenierung des Einakters »Die Kleinbürgerhochzeit« – weist mit dem gleichen unmißverständlichen Gestus wie der »Vorspruch« des »Dickichts« darauf hin, welche Art von Spektakel das Publikum im Theater erwartet.¹²

Vor allem aber erneuert »Im Dickicht der Städte« die Verbindung von aktivem Sport und Kunstrezeption, die das Ende des »Elefantenkalbs« einführt. In der Unübersichtlichkeit der Metropole Chicago wird der Lohnabhängige George Garga durch den Holzhändler Shlink zu einem sportlichen Wettstreit herausgefordert: »Und an diesem Vormittag, der nicht wie immer ist, eröffne ich den Kampf gegen Sie« (1, 441). Der Anlaß der Forderung besteht darin, daß sich Garga als Angestellter einer Leihbibliothek nicht davon abbringen läßt, seine »Ansichten« (1, 440) über die verliehenen Romane zu äußern: »Das ist ein Kriminalroman, kein gutes Buch. Das da ist ein besseres Buch, eine Reisebeschreibung«

¹² Für die »Mahagonny«-Aufführung in Berlin 1931 meldet die Frankfurter Zeitung sogar, daß der aktuelle (und erste deutsche) Schwergewichtsweltmeister Max Schmeling für eine Boxszene gewonnen worden sei. Die Notiz erweist sich jedoch als Reklameschachzug, und die Premiere geht ohne Schmeling über die Bühne; der Boxring bleibt aber das zentrale Kennzeichen auch dieser Inszenierung, vgl. Berg (Anm. 8), S. 148. Zur Analogie von Theaterbühne und Boxring vgl. auch Wolf-Dietrich Junghanns: Öffentlichkeiten: Boxen, Theater und Politik. In: The Brecht Yearbook 23 (2002): Theater der Zeit, S. 56–59.

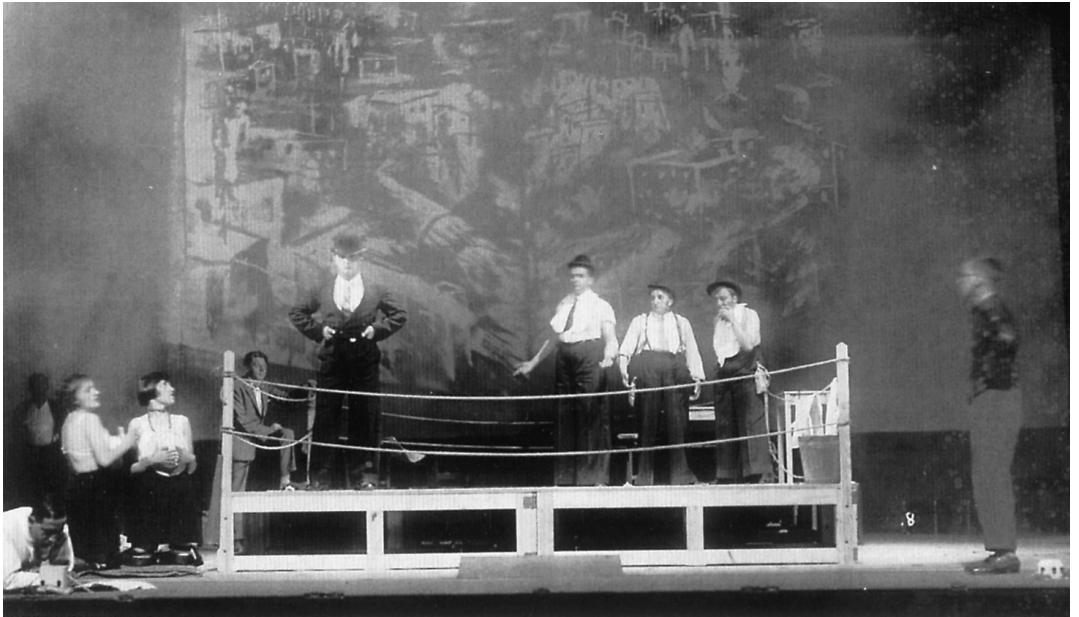


Abb. 1:
 »Mahagonny« (Songspiel), Probe mit Lotte Lenya (4.v.l.) und Bertolt Brecht (r.),
 Baden-Baden 1927.

In: Michael Schwaiger (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator.
 Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien 2004, S. 104.

(1, 439). Erneut steht so das Problem der unabhängigen Kunstrezeption im Mittelpunkt – zunehmend geht es allerdings um die Frage nach Manipulation und ideologischer Unabhängigkeit auch in nicht-ästhetischen Zusammenhängen.

Gegenüber Gargas Insistieren auf dem eigenen Urteilsrecht vertritt Shlink die Position, daß ein Mensch nur dann frei urteilen könne, wenn er wohlhabend sei; der materiell benachteiligte Mensch müsse seine Ansichten stets für geld- und sachwerte Vorteile verkaufen. Um dies zu beweisen, bietet er Garga zunächst zehn, schließlich »zweihundert Dollar« (1, 445) für den Verrat seiner Meinung. Der Bibliothekar weist das willkürliche Ansinnen zurück und nimmt den Kampf um seine »Freiheit« (1, 445) an. Der im »Programmheft zur Heidelberger Aufführung« entwickelte Gedanke, daß »purer Sport zwei Männer in einen Kampf verwickeln könnte, der ihre wirtschaftliche Situation sowie sie selbst bis zur Unkenntlichkeit verändert« (24, 28), wird so allmählich Realität: Die Auseinandersetzung um die Leistbarkeit von Ansichten endet für Shlink tödlich, für Garga mit dem vollständigen wirtschaftlichen Ruin. Natürlich formuliert er diese »Niederlage« mit einer Metapher aus dem Boxsport: »Ich werfe das Handtuch« (1, 467). Dennoch: Garga hat um die Aufrechterhaltung seiner ideologischen Unabhängigkeit gekämpft, hat sich den dauernden Entmündigungsversuchen widersetzt und darum letztlich »guten Sport« (21, 119) geboten. Genau diesen Widerstand des Sportlers gegen kulturelle Disziplinierungsmaßnahmen meint Brecht, wenn er 1928 in »Die Krise des Sports« das viel zitierte Bekenntnis niederschreibt: »Ich bin für den Sport, weil und solange er riskant (ungesund), unkultiviert (also nicht gesellschaftsfähig) und Selbstzweck ist« (21, 224).

Die Parallelisierungen von Sport- und Theaterrezeption bzw. sportlichem Wettkampf und Kampf um Meinungsfreiheit¹³ werfen eine

¹³ Bemerkenswert ist, daß Brecht die Verbindung von Sport und Theater nicht hinsichtlich des beiden eigenen Spielcharakters oder Ursprungs aus dem Ritual herstellt. In der Literatur über Sport und Kunst nach Brecht sind gerade diese Bezüge immer wieder ausgearbeitet worden. Vgl. Michel Bernard: *Le spectacle sportif. Les paradoxes du spectacle sportif ou les ambiguïtés de la compétition théâtralisée*. In: Christian Pociello (Hg.): *Sports et société. Approche socioculturelle des pratiques*. Paris 1981, 353–360. Aktuell Christian Schärf: *Das Drama der jagenden Meute*. In: Andreas Hütig/Johannes Marx (Hg.): *Abseits denken. Fußball in Kultur, Philosophie und Wissenschaft*. Kassel 2004, S. 97–107.

zentrale Frage auf: Woher stammt die Selbstverständlichkeit, mit der Brecht gerade dem Sport die Möglichkeit zuspricht, kritische Distanz und Urteilskraft zu erzeugen? Weder Hooliganismus noch Korruption beschränken sich als Sport-Phänomene auf die Gegenwart, sondern haben schon in der Zwischenkriegszeit Konjunktur. Als »Krawallmacher und Exzedenten« bezeichnet Emil Reich 1922 das »liebe Publikum« bei Wiener Fußballspielen,¹⁴ und gerade das von Brecht geschätzte Boxen wird in den Zwanziger Jahren durch Bestechungs- und Abspracheskandale erschüttert, die die Zuschauer gezielt hinters Licht führen und im Zustand der permanenten Unwissenheit belassen.¹⁵

Der Versuch Hans Ulrich Gumbrechts, die Faszination des Boxens in Avantgardekreisen der Weimarer Republik mit der dauernden Todesnähe der Sportler zu erklären, wirkt in unserem Zusammenhang nicht überzeugend. Auch wenn das Boxen tatsächlich »das Potential [hat], den Zuschauern den Tod gegenwärtig zu machen« und so dazu beiträgt, »diese Zuschauer von vielfältigen Ängsten zu befreien, aufgrund derer sie unabsichtlich den Versuch machen, sich im Alltag dem Bewußtsein des Todes zu entziehen«,¹⁶ so erklärt dies doch in keiner Weise die besondere Mündigkeit, die den Zuschauer des Boxspektakels Brecht zufolge auszeichnet. Gumbrechts an Heidegger geschulte Transzendierung des Boxsports läßt sich zudem durch den zeitgenössischen Diskurs nicht stützen. Eher schon bringt die Position von Wolf-Dietrich Junghanns Licht in die Problematik: Wenn der Sport bei Brecht eine besondere Disposition zur ideologischen Befreiung des Publikums mitbringt, so liegt dies ihm zufolge daran, daß er in der Zwischenkriegszeit durchgängig mit Transparenz assoziiert wird. Da Sport bei seinem Publikum unmittelbare Evidenz erreiche, lasse er sich als ein besonders »effektives Mittel der symbolischen Komplexitätsreduktion«¹⁷ bezeichnen, anhand dessen die zu einem »Dickicht« gewordene Gegenwart in ihren zugrunde liegenden Polaritäten sichtbar werde. Das Publikum lernt demnach durch die

¹⁴ Emil Reich: Das liebe Publikum. In: Neues Wiener Journal, 10. Dezember 1922, S. 8–9, hier S. 8. Ausführlich informiert dazu Roman Horak: Fußball und Devianz. Ein früher Diskurs über Zuschauergewalt. In: Horak/Maderthaner (Anm. 4), S. 47–57.

¹⁵ Manfred Luckas: »So lange Du stehen kannst, wirst Du kämpfen.« Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung. Berlin 2002, S. 29–39.

¹⁶ Gumbrecht (Anm. 6), S. 79.

¹⁷ Junghanns (Anm. 12), S. 56.

Sportbetrachtung, das unheilbar verworrene Gewebe sozialer, ökonomischer und politischer Zusammenhänge besser zu durchschauen.

Diese Erklärung möchte ich um eine weitere Überlegung ergänzen. Eine Durchsicht der Schriften Brechts aus den frühen Zwanziger Jahren belegt neben der Faszination für Sport ein Interesse für weitere Phänomene der popularen Kultur, insbesondere für das Kino¹⁸ und den Kriminalroman.¹⁹ Indes begeistert sich der junge Brecht für diese Kulturformen weit weniger als für den Sport; Vorwürfe richten sich gegen das niedrige ästhetische Niveau, vor allem aber gegen die bürgerlich-prüde Moral von Krimi und Film und gegen ihre Befriedigungen des bürgerlichen Bedürfnisses nach »Kitsch« (21, 100):

Das Kino ist was für die armen Teufel, die ihren Hunger nach Handlung und Romantik stillen wollen, rasch im Vorbeigehn, drei Selbstmorde für achtzig Pfennige, eingewickelt in Lehren, wie man sich im Salon benimmt, dazu Harmonium und schöne Landschaften, das Kino, das ist eine Speiseanstalt, ein Automat, ein Asyl für geistig Obdachlose. (21, 56)

Zieht man demgegenüber die Beschreibung des Sportpublikums in Betracht, das raucht, trinkt, wettet, pfeift und sich leger kleidet, dann wird deutlich, warum sich der professionelle Sport für Brecht als Metapher für ein reformiertes Theater eignet: Sport wird in einem sozialen und kulturellen Kontext produziert und rezipiert, der den etablierten Trägerschichten des bürgerlichen Theaters von Grund auf fremd ist. Es ist die herkunftsbedingte Freiheit der Sportzuschauer von bürgerlichen Normierungen, von bourgeoisen Emotions- und Moralisierungsbefürfnissen, die ihre erhöhte Bereitschaft zu eigenständigem Urteilen gewährleistet. Sport wird bei Brecht zu einer »ursprünglicheren« Kulturpraxis, bei der die Zuschauer noch nicht durch die disziplinierenden Konventionen einer elitären Bourgeoisie in ihrer Rezeption eingeschränkt worden sind. Das »neue« Theater ist aus dieser Sicht eigentlich ein »altes«: eines, das dem Publikum unvoreingenommene Lesarten ermöglicht, das seine eigenständige Urteilsfindung fördert und gegen Ideologie sensibilisiert.

¹⁸ Vgl. »Aus dem Theaterleben« (21, 40f.), »Der Kampf ums Drama« (21, 72f.), »Über den Film« (21, 100).

¹⁹ Vgl. »Kehren wir zu den Kriminalromanen zurück!« (21, 128–130), »Glossen über Kriminalromane« (21, 130–132).

Das am Sport geschulte Theater ist ein Übungsplatz für selbst bestimmtes Denken.²⁰

2. Sport und Literatur: »Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner«

Den Kunstgriff, sich bei der Ausarbeitung ästhetischer Positionen am Sport zu orientieren, wendet Brecht nicht nur in seiner frühen Theater- und Dramentheorie an. Um 1926 übernimmt die dem Sport entlehnte Bildlichkeit auch in literarischen Prosatexten die Funktion, poetologische Überlegungen zu profilieren. Die Verknüpfung von Sport, Kunst und Selbstbehauptung bleibt dabei grundsätzlich erhalten, wird aber in einen neuen Kontext verschoben.

Der Boxer als Protagonist rückt bei Brecht zwischen 1925 und 1927 regelmäßig in den Mittelpunkt von Prosatexten, die indes durchgängig Fragment geblieben sind: Dies betrifft die kurze Erzählung »Der Kinnhaken« (1925), die Konzentration als unerläßliche Voraussetzung für

²⁰ Diese Deutung des Sports durch Brecht stößt heute vor allem deshalb auf Verwunderung, weil auch Sportzuschauer an Wahrnehmungskonventionen gebunden sind. Gleichwohl nimmt sie Theoreme der kulturwissenschaftlichen Ansätze Michel de Certeaus und John Fiskes vorweg. Für de Certeau machen sich die Konsumenten alltagskultureller Waren und Dienstleistungen ein Vergnügen (*jouissance*) daraus, Produkte, die ihnen vorgesetzt werden, »bewohnbar wie eine Mietwohnung« (Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 27) zu machen: Sie benutzen die ihnen zur Verfügung gestellten Objekte, um sie mit eigenen Bedeutungen zu versehen, die ihrer Identitätsbildung dienen. Diese Bedeutungen sind verschieden, wenn nicht konträr zu den Bedeutungen, die das herrschende System seinen Produkten einschreibt. Ähnlich argumentiert Fiske: Aus seiner Sicht werden populärkulturelle Produkte zwar von »ökonomisch und ideologisch Herrschenden« hergestellt und mit Bedeutungen versehen, die deren Interessen befördern. Die »unterdrückten Bevölkerungsgruppen« allerdings, die sich die populärkulturellen Erzeugnisse aneignen, setzen sich gegen die hegemonialen Absichten zur Wehr. Die Rezeption von Kultur bildet damit einen »Kampf, soziale Bedeutungen zu erzeugen, die im Interesse der Unterdrückten liegen und nicht jene sind, die von der herrschenden Ideologie bevorzugt werden« (John Fiske: *Lesarten des Populären*. Wien 2000, S. 14). Die Siege in diesem Kampf erzeugen ein Gefühl des Vergnügens (*pleasure*). Wenn auch Brecht den Lustgewinn (»Spaß«) betont, der aus der selbständigen Betrachtung und Beurteilung des sportlichen Spektakels entsteht, wenn auch er die Entstehung von Bedeutung als einen Kampf zwischen Rezipienten und Produzenten charakterisiert, dann versteht er die Rezeption der *low culture* wie de Certeau und Fiske als einen antiideologischen Vorgang.

den Erfolg des Boxers herausstellt,²¹ ebenso wie das Romanfragment »Das Renommee« (1926), das das Verhältnis von Sport und Ökonomie thematisiert und zu einer Metapher für die Funktionsweise kapitalistischer Systeme ausbaut. Vor allem aber betrifft es den »Lebenslauf des Boxers Samson-Körner. Erzählt von ihm selber, aufgeschrieben von Bert Brecht«, an dem sich semantische Verschränkungen von Sport und Literatur beispielhaft aufzeigen lassen.

Der Text hat seinen Ursprung in der persönlichen Bekanntschaft Brechts mit dem Deutschamerikaner Paul Samson-Körner, der 1924 deutscher Halbschwergewichts- und Schwergewichtsmeister wird. Über die Vermittlung Emil Hesse-Burriss lädt Brecht Körner Ende 1925 mehrfach ein, um sich seine Lebensgeschichte erzählen zu lassen. Der auf diesen Gesprächen basierende Romanentwurf sowie der ausgeführte erste Teil erscheinen in vier Folgen zwischen Oktober 1926 und Januar 1927 in der Zeitschrift »Die Arena«. Wohl vor allem aus Zeitgründen, möglicherweise auch wegen Samson-Körners Karriereknick Anfang 1927 bleibt der »Lebenslauf« letztlich unvollendet.²²

Brechts Verfahren bei der Erstellung des »Lebenslaufes« greift die Technik des »Bio-Interviews« auf, das der russische Autor Sergej Tretjakow ebenfalls Mitte der 1920er Jahre entwickelt.²³ Das »Bio-Interview« stellt eine Mischgattung aus journalistischem Interview und biographischem Roman dar und dient in den Worten Tretjakows dazu, »die Geschehnisse tiefer zu erfassen: in ihrer Dialektik, ihrer Bewegung und Veränderung«.²⁴ In Brechts Fall erfüllt das »Bio-Interview« keine derart

²¹ Eine Deutung dieser Fixierung auf die »Konzentration« bietet sich im Zusammenhang mit der Anthropologie der *Neuen Sachlichkeit* an, in der sich der (sachliche) Mensch – auch als »kalte persona« charakterisiert – durch »chronische Alarmbereitschaft« auszeichnet. Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994, S. 12.

²² Wolfgang Jeske: *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher*. Stuttgart 2002, S. 76–81. Jeske bietet auch eine Beschreibung der sportlichen Karriere Samson-Körners, die im Februar 1924 mit einem sensationellen K.O.-Sieg Samsons über Hans Breitensträter, den deutschen Star-Boxer der frühen 20er Jahre, beginnt und im Januar 1927 mit einer Punktniederlage gegen Rudi Wagener endet.

²³ Eine direkte Beeinflussung scheint indes ausgeschlossen; Brecht lernte Tretjakow und seine Schriften erst 1931 kennen, vgl. Jeske (Anm. 22), S. 80.

²⁴ Sergej Tretjakow: *Lyrik. Dramatik. Prosa*. Frankfurt a. M. 1972, S. 17.

metaphysische Funktion. Die Rückbindung der biographischen Erzählung an eine nicht-fiktionale Lebensgeschichte dient dem »Lebenslauf« lediglich zur Simulation von Authentizität. Dies wird unterstützt durch stilistische und konzeptionelle Parallelen zur Gattung der Sportlerautobiographie, denen einige Zeitschriften, die sich der Darstellung »moderner« Lebenswelten verschrieben haben, seit den frühen Zwanziger Jahren ein Forum bieten. Der »Querschnitt« etwa bringt schon 1921 einen mit »Mein erster Sieg« übertitelten Auszug aus der Lebensgeschichte des Boxers Hans Breitensträter,²⁵ eröffnet 1924 einen Einblick in die Biographie des Wiener Fußballspielers Josef »Peppi« Uridil²⁶ und druckt 1925 eine kurze autobiographische Skizze des Boxers Erich Brandl.²⁷ Wie Brechts »Samson«-Fragment zeichnen sich diese Texte durch eine (selbst)ironische Erzählhaltung, einen parataktischen Stil sowie durch verschiedene Variationen des sozialen Aufstiegsnarrativs aus.²⁸

Auch der »Lebenslauf des Boxers Samson-Körner« gibt sich den Anschein eines autobiographischen Bekenntnisses:²⁹ Der autodiegetische Erzähler Paul Samson-Körner berichtet chronologisch und *ab ovo* von seinem Leben, das im sächsischen Zwickau beginnt und sich über Stationen wie Hamburg, London und Kapstadt bis schließlich nach Beaver in Utah »am Großen Salzsee« (19, 216) verlagert. Der Reisebericht bricht in dem Moment ab, in dem Samson erstmals Box-Unterricht bei einem Profi – dem »Neger Kongo« (19, 234) – erhält. Der vorliegende Text mag damit nur eine Exposition darstellen, eine Hinführung zur eigentlichen Erzählung von der steilen Karriere eines Box-Meisters. Dennoch wird erkennbar, daß Samsons Weg am Ende des Fragments bereits so vorgezeichnet ist, daß sich eine Fortführung der Erzählung ohnehin

²⁵ Hans Breitensträter: Mein erster Sieg. In: Der Querschnitt 4–5/1921, S. 144–146.

²⁶ Anonym: Uridils Kindheit. In: Der Querschnitt 1/1924, S. 73.

²⁷ Erich Brandl: Motto homo. In: Der Querschnitt 3/1925, S. 243–244.

²⁸ In dieser Hinsicht wäre Brechts Spiel mit stilistischen und narrativen Topoi, das Almut Todorov ins Zentrum ihrer Interpretation des »Samson-Körner« gestellt hat, weiterführend zu kontextualisieren. Almut Todorov: Ästhetik der Gemeinplätze. Topik und Synkretismus in Bertolt Brechts »Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner«. In: Werner Frick u. a. (Hg.): Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne. Tübingen 2003, S. 297–310.

²⁹ Indes nur den Anschein: Schon früh hat die Forschung erkannt, daß der unbekümmerte Redegestus Samson-Körners keineswegs eine direkte Transkription der Äußerungen des Boxers darstellt, sondern von Brecht »sehr bewußt literarisch gestaltet« wurde, vgl. Klaus Detlef Müller: Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa. München 1980, S. 78.

erübrigt – der Weg zu einem Champion im etymologischen Wortsinn nämlich: zu einem Kämpfer. Der Text beginnt mit einer einleitenden Reflexion des Erzählers:

Wenn man etwas über sein eigenes Leben aufschreiben soll, ist es wirklich schwierig, alles unter einen Hut zu bringen. Aber das Schlimmste ist es, daß jedes Ding, wenn man es genau betrachtet, seine zwei Seiten hat, und zwar ist es meistens eine Seite, die mehr oder weniger bezahlt wird, und eine Seite, die einen Haufen Geld kosten kann. Aus diesem Grunde ist es sehr wichtig, daß man jedes Ding nach dieser Seite hin betrachtet. (19, 216)

Die Ambivalenz »jedes Ding[es]«, die relativistische Erkenntnis, daß mit jeder Lebenserfahrung sowohl Gewinne als auch Verluste verbunden sind, führt nur rhetorisch zu einer Verunsicherung der linearen Narration. Sofort im Anschluß setzt die Lebenslauferzählung ein, die in ihrem vollständig chronologischen Aufbau und ihrer monoperspektivischen Fokalisierung auf das Erzähler-Ich eher unterkomplex strukturiert ist. Das zunächst geäußerte Problembewußtsein angesichts der Herausforderung, das ganze Leben »unter einen Hut zu bringen«, schlägt sich im narrativen Aufbau des Textes nicht nieder.

Dagegen verdient der Schlußsatz der kurzen Einleitung Beachtung. Demnach fordert der Erzähler, insbesondere die Kosten und Verluste zu beachten, die das Leben mit sich bringt. Diesem Postulat entspricht die weitere Erzählung. Die in der Einleitung angesprochenen Notsituationen bilden Eckpfeiler in der Darstellung von Samson-Körners Lebenslauf und strukturieren den Reisebericht. So heißt es zunächst, daß Samson schon als Dreizehnjähriger, gerade aus seinem Heimatort nach Hamburg gekommen, die Erfahrung macht, »daß es dort nicht gleich so viel Wasser gab, wie ich gebraucht hätte, statt dessen aber eine Menge Etablissements, wo man sein Geld loswurde«. Und weiter:

Ich versuchte, mein Geld immer auf einer gewissen Höhe zu halten, indem ich allerhand kaufte und verkaufte, [...] aber das Geld ging direkt weg wie Butter in der Sonne [...]. Ich wandte mich nach Bremerhaven. (19, 217)

In Bremerhaven findet Körner keine Arbeit – darum versteckt er sich schließlich auf einem Schiff, das ihn nach Cardiff bringt (19, 219). Aber auch hier bietet sich das gleiche Bild: Samson bleibt arbeitslos. Nachts quartiert er sich in einer fremden Scheune ein, wird von der Polizei aufgegriffen und kommt ins Gefängnis nach Bristol (19, 220). Wieder frei, erhält er erstmals eine längere Anstellung im Hotelgewerbe – doch auch

hier kann er nicht lange verweilen, weil die drohende Schwangerschaft seiner ersten Freundin ihn ökonomisch zu ruinieren droht. Selbst die Liebe wird so als katastrophisch erfahren und verpflichtet Körner zur Weiterreise (19, 226).

Die Richtung dieser Reise ist durch die Hoffnung vorgegeben, in der Großstadt Erlösung aus der Not zu finden. Samson-Körner läuft nacheinander in Hamburg, London, Kapstadt und New York ein, scheitert aber stets mit dem Versuch, eine dauerhafte Anstellung und sozialen Halt zu finden. Trotzdem gibt Samson die Utopie der metropolitanen Erlösung nicht auf, sondern projiziert seine Hoffnung – wie die Reihenfolge der anvisierten Städte indiziert – auf immer größere Ansiedlungen. Von der Verlockung des Urbanen – »London lag zwar auf der anderen Seite der Insel; aber es war *eine große Stadt mit vielen Möglichkeiten*. Wir verstaute[n] wieder« (19, 219, Hervorhebung im Original) – kommt Samson nicht los. Diese Verlockung entspricht aber in keiner Weise der Sehnsucht nach dem Exotischen und Fremden, wie sie große Teile der Reiseliteratur des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts kennzeichnet.³⁰ Sie ist allein ökonomisch bestimmt. Und so ist auch die Welt, die der Arbeitsmigrant Körner durchstreift, nirgendwo fremd und exotisch, sondern bietet überall das gleiche Bild: mangelnde Arbeit, Konkurrenzdruck und Ausgrenzung derer, die keine Arbeit finden.

Ökonomische Marginalität und utopische Urbanität sind nicht nur Gründe für Samson-Körners permanente Deterritorialisierung. Sie sind zugleich die Faktoren, die den Gelegenheitsarbeiter zum Boxen treiben. Das Boxen aber sozialisiert ihn zu einem überlebensfähigen Mitglied der Gesellschaft – und zwar im doppelten Sinn: einerseits real, weil er (im allerdings nicht mehr geschilderten Teil des Lebenslaufes) sich dadurch einen stabilen Unterhalt finanzieren kann; andererseits metaphorisch, weil das »Durchboxen«, der gewaltsame, aber strategische Kampf ums Dasein für ihn zum lebenserhaltenden Prinzip wird.

Der Text stellt die Metaphorisierung des Boxens als Überlebensstrategie in drei Schritten her. Der Begriff und das Wortfeld des Kampfes werden dabei zunehmend von ihrem sportlichen Kontext distanziert und zur Deskription lebensweltlicher Zusammenhänge eingesetzt. Kämpft

³⁰ Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen 1990, S. 588–596.

Körner zunächst noch sportlich im Rahmen eines Jahrmarkt-Spektakels (19, 222–225), so ist es in einem zweiten Schritt eine (gar nicht sportliche) Prügelei, in die er gerät (19, 226–228). Endgültig metaphorisiert wird der Kampf dann in einer Episode, in der Samson-Körner dem Schiffskoch Jeremiah Brown die Fotosammlung stiehlt und anschließend Opfer eines subtilen Rachefeldzugs des Kochs wird (19, 228–232): »Ich glaube, dies war mein erster Kampf mit einem Mann, und ich lernte, wie gesagt, eine Menge dabei« (19, 229).

Boxen ist damit weit mehr als ein sportliches Hobby. Es wird zu einer Lebenshaltung, die die einzig adäquate Reaktion auf die lebensbedrohliche ökonomische Situation der Zwanziger Jahre darstellt. Der Boxer als Kämpfer erscheint als ein spezifischer Identitätsentwurf für Modernisierungsverlierer und Opfer der sozioökonomischen Dauerkrise der Weimarer Republik, Boxen als eine Kunst des Überlebens und der erfolgreichen Resozialisierung von Ausgegrenzten in einer in hohem Maße kompetitiv organisierten Gesellschaft. Wie schon in den theatertheoretischen Schriften, vor allem aber wie im »Dickicht der Städte« verkörpert der Sportler einen Kämpfer um Selbstermächtigung und Unabhängigkeit, wenn sich auch Samson nicht gegen ideologische Disziplinierung, sondern gegen seine ökonomische Peripherisierung zur Wehr setzt. Daß auch Samsons Boxen als Ausdruck einer kunsttheoretischen Positionierung Brechts gedeutet werden muß, wird zu zeigen sein.

Das Boxen bestimmt indes nicht nur Samson-Körners ökonomische Existenz, sondern ist auch für seine geschlechtliche Identitätsbildung zentral. Die Mannwerdung durch das Boxen verdichtet sich in einer kurzen Episode des »Lebenslaufes«. Im Alter von 16 Jahren erhält Samson eine Anstellung im Hotel. Zu diesem Zeitpunkt ist er zwar einerseits noch ein »Bursche[]«, andererseits aber bereits »ein Gentleman [und] groß wie ein Mastbaum«, mit anderen Worten: Samson pubertiert. Zu diesem Zeitpunkt macht er seine erste weibliche Bekanntschaft. Er trifft ein »kleines Mädchen«, besucht mit ihm den »Rummelplatz« (19, 222) und läßt sich, um seiner Eroberung zu imponieren, dazu hinreißen, gegen einen professionellen Jahrmarktsboxer anzutreten. Kaum betritt der völlig untrainierte Samson den Ring, beginnt auch schon der Kampf:

[W]as nun kam, war kein Boxkampf, sondern ein Schlachtfest. Ich wurde einfach verprügelt. [...] Nach [...] zwei Runden war ich lebensmüde wie ein Hundertzwanzigjähriger, lag auf meinem Rücken in einer Ecke und wünschte

den Tod herbei. Trotzdem, und obwohl ich nicht in der Lage war, Liebesabenteuer zu ersehnen, sah ich, allerdings verdammt undeutlich, an einigen Geschwülsten vorbei, über mir das Gesicht meiner Lady [...]. Ich hatte vor dem Kampf, wenn auch nicht sehr verlockend, so doch sicher viel besser ausgesehen als danach, und doch hatte sie vor dem Kampf ihre Gefühle mir gegenüber so ziemlich verborgen. Sie hätte mich zum Beispiel niemals geküßt, wenn ich nicht ein scheußliches blaues Auge und an der Stelle, wo bei andern Leuten ein zweites Auge sitzt, eine faustgroße Geschwulst gehabt hätte. So aber küßte sie mich. Die Frauen sind eigenartig. (19, 224f.)

So eigenartig indes auch wieder nicht: Denn ob als Verlierer oder Sieger – entscheidend ist, daß Samson seinen ersten Boxkampf hinter sich gebracht hat und damit auf schmerzhaft, aber unaufhaltsame Weise ein Mann geworden ist. Der Reifeprozess erfolgt in Form eines klassischen Männlichkeitsrituals: In einem ersten Schritt bewährt sich Samson bei der Demonstration männlicher Attribute wie Kraft und Kampfesbereitschaft im homosozialen Raum und erfährt die Aufnahme in die männliche Gemeinschaft – nicht ganz zufällig findet sofort im Anschluß an den Rummelplatzbesuch ein großes Fest mit Samsons männlichen Freunden statt (19, 225f.). In einem zweiten Schritt folgt – quasi als Belohnung – die »Inbesitznahme« der Frau, die hier als Hort der Fürsorge und Heilung (und damit auch als zukünftige Mutter) imaginiert wird. Die Familiengründung ist perfekt.³¹

Der »Lebenslauf des Boxers Samson-Körner« erweist sich damit nicht nur als eine fiktive Biographie, sondern zugleich als eine fragmentarische Variation des Prosagenres »Individualroman«.³² Wie ein Individualroman berichtet Brechts Erzählungsbeginn von einer männlichen Adoleszenz, die sich im Widerstand gegen verschiedenste Umwelteinflüsse ausbildet. Aber: Nicht mehr der Künstler steht im Mittelpunkt des literarischen Werks, sondern der Sportler. Er ist der Prototyp eines Menschen, den die Zwänge der Moderne hervorbringen und der sich gleichzeitig ihnen

³¹ Walter Erhart hat ein ähnliches Muster männlicher Initiation im frühen Western nachgewiesen (etwa in John Fords »Stagecoach« von 1939); auch hier muß sich der Mann zunächst unter anderen Männern (und in Auseinandersetzung mit diesen) bewähren und das Weibliche dabei zurückstoßen, um es später umso selbstsicherer in »Besitz« nehmen zu dürfen. Walter Erhart: Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft. Nachruf auf den Western-Helden. In: Ders./Britta Hermann: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart, Weimar 1997, S. 320–349, vor allem S. 323–330.

³² Hartmut Steinecke: Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. München 1987, S. 74f.

zum Trotz behauptet. An diesem Punkt kann eine Lektüre des »Lebenslaufes« ansetzen, die nach den autopoietischen Dimensionen des Fragments fragt und somit neuerlich die Verbindung von Sport und Kunst bei Brecht ins Auge nimmt. Eine solche Lektüre drängt sich auch dann auf, wenn man bemerkt, daß Brecht die parallel zur Arbeit am »Samson-Körner« erstellte vierte Fassung seines frühen Dramas »Baal« durch einen neuen Titel in Relation zur Sportlererzählung setzt: Der »Lebenslauf des Mannes Baal« wird zur Kontrastfolie des »Lebenslaufs des Boxers Samson-Körner«.³³ In der Widersprüchlichkeit von Samson und Baal personifiziert sich ein Gegensatz von Sportler und Künstler, der sich auf drei Ebenen manifestiert.

Zunächst müssen die Namen zwei disparaten mythischen Subtexten zugewiesen werden. Der *alttestamentliche* Samson, der – vom »Geist des Herrn« beseelt – junge Löwen »wie Böcklein« zerreißt (Ri 14, 6), mit einem bloßen »Eselskinnbacken« tausend Philister erschlägt (Ri 15, 15) und aufgrund derart heroischer Handlungen in nachbiblischer Zeit zum Inbegriff körperlicher Kraft wird, läßt sich vollauf als Antipode des *heidnischen* Baal begreifen, der im polytheistischen System der Kanaaniter – der vorisraelitischen Bevölkerung Palästinas – die Rolle eines Fruchtbarkeits- und Sonnengottes übernimmt und damit Leben schafft, anstatt es zu zerstören. Während Samson im Namen des einen Gottes Menschen tötet, greift Baal nur andere Götter an: seinen Vater El, den er bezwingt, indem er ihn kastriert; den Todesgott Mot, dessen Machtbezirk er letztlich nicht einnehmen kann.³⁴

Die Gegensätzlichkeit von Samson-Körner und Baal ist aber auch diesseits der kulturhistorischen Implikationen ihrer Namen evident, wie sich zweitens an der divergenten Körperlichkeit der beiden »Lebenslauf«-Protagonisten erweist. Samson zeichnet sich durch einen austrainierten Körper aus: Immer wieder ist davon die Rede, daß er zu den »starken

³³ Zur Entstehungsgeschichte des »Baal« und seinen einzelnen Fassungen vgl. Jürgen Hillesheim: Baal. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Band 1: Stücke. Stuttgart 2002, S. 69–73.

³⁴ Über die mythologischen Implikationen der Baal-Figur informieren Axel Schnell: »Virtuelle Revolutionäre« und »Verkommene Götter«. Brechts »Baal« und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld 1993, S. 70–89 und Annett Clos: Bertolt Brechts »Baal« oder Kann denn Sünde Liebe sein? In: Thomas Jung (Hg.): Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anläßlich des Einhundertsten. Frankfurt a.M. 1999, S. 111–124, hier S. 112–115.

Leute[n]« (19, 228) zähle und daß andere bestrebt seien, seine »Muskeln anzufassen und sie dann wie [...] Kenner zu loben« (19, 230). Baals Körper dagegen ist maßlos dick, gezeichnet von den Folgen einer unersättlichen Gefräßigkeit: Schon das erste Bild des Dramas zeigt Baal, wie er »am Stehbuffet ißt« (1, 142) und sich betrinkt, bis sich die anwesende Festgesellschaft angewidert abwendet. »Fettkloß« (1, 154) nennt ihn an anderer Stelle der Inhaber eines Nachtcafés. Genauso bestehen wesentliche Differenzen im Charakter der Kämpfe, die Samson-Körner und Baal führen. Samsons Kampfstil ist zivilisiert und keineswegs vom rohen Einsatz der Kraft geprägt. Schon früh macht er die Erfahrung, daß »das Starksein allein nicht genügt« (19, 228), sondern »die Klügeren« (19, 232), die strategischen Kämpfer, größeren Erfolg haben. Dementsprechend setzt Samson Gewalt regelgeleitet und kalkuliert ein. Dagegen ist die Gewalt Baals affektiv, unkontrolliert und wiederum maßlos. Sie trifft seinen einzigen Freund Eckart, der einer plötzlichen Mordlust des Dichters zum Opfer fällt:

BAAL *wirft sich auf ihn, würgt ihn, das Licht erlischt. Emilie lacht trunken, die Kellnerin schreit. Mann aus dem Nebenzimmer herein mit Lampe.*

EMILIE. Der hat ja ein Messer.

KELLNERIN: Jesus Maria! Er mordet ihn.

Zwei Männer werfen sich auf die Ringenden.

BAAL *schaut die Leiche an:* Eckart! (1, 165)

Drittens unterscheiden sich die »Lebensläufe« hinsichtlich der zugrunde liegenden narrativen Schemata. Die soziale Aufstiegsgeschichte des Boxers, der sich aus ärmlichen Verhältnissen empor kämpft, bis er schließlich einen gesicherten Platz unter den Reichen und Berühmten der Weimarer Republik einnimmt, steht schon auf den ersten Blick in deutlichem Kontrast zur Abstiegs Geschichte des Dichters, der anfänglich in bourgeois Kreisen als literarischer *newcomer* gefeiert wird, dann aber mehr und mehr zum *poète maudit* herabsinkt und letzten Endes »elend unter Holzfällern« (1, 165) stirbt.³⁵ Baals Lebenskonzept besteht im

³⁵ Die Niedergangsbewegung der Baal-Erzählung wird von den Figuren selbst reflektiert. So räsoniert Eckart über Baal: »Mit einem Stück Kreide könnte man heute ohne weiteres die Kurve seines Lebens an jeder Häuserwand fixieren« (1, 159), und etwas später wird er noch deutlicher: »[E]r geht abwärts« (1, 161).

Ausagieren eines materialistischen Hedonismus: Jeder Erfahrung – und sei es dem eigenen Tod – gewinnt er sinnlichen Genuß ab, alle sozialen Begegnungen dienen ihm allein zur Befriedigung seines egomanischen Glücksbegehrens. Dieser Vitalismus bewegt sich jenseits jeder Moral und verweigert sich den Funktionsweisen der bürgerlichen Gesellschaft. Dennoch ist Baal ökonomisch von dieser Gesellschaft abhängig; als sie ihn schließlich vollends ausstößt, stirbt er.³⁶

Der hier verkörperte Künstlertypus ist vom Sportler so weit wie möglich entfernt: Samson-Körner läßt sich anders als Baal auf die kompetitive Struktur seiner sozialen Umwelt ein und erkämpft sich in ihr seinen Platz. Sportliches Handeln wird demnach als Basis für gesellschaftlichen Erfolg dem Literatenleben als Grundlage gesellschaftlichen Mißerfolgs gegenübergestellt. Ist dann aber die Literatur das Gegenbild des Sports, wie einleitend vermutet – eine asoziale Kulturpraxis, die in und von der Moderne ausgelöscht wird? Gegen diese These spricht der Umstand, daß sich im Umkreis des »Samson-Körner« ein Schriftstellertypus findet, der sich radikal von der Figur des Baal abhebt und sich dem Sportler Samson annähert: Brecht, von sich selbst inszeniert. Der Autor selbst wird zum Kontrahenten seiner Baal-Figur, indem er sich dem Sportler angleicht und damit seinen Anspruch auf Etablierung in der Gesellschaft artikuliert.

Zunächst bringt sich Brecht bereits in den Titel des »Samson-Körner« ein, der vollständig lautet: »Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner. Erzählt von ihm selber, aufgeschrieben von Bert Brecht«. Der Künstler ist hier keineswegs dem Sportler entgegengesetzt, er springt ihm vielmehr beim Verfassen seiner Biographie hilfreich zur Seite, erweist sich als »Sparringspartner«. Dabei vollzieht sich eine Annäherung von Schriftsteller und Sportler, die auch in der Überlagerung beider Personen in der narrativen Instanz des »Lebenslaufes« ihren Ausdruck findet: Der Erzähler des biographischen Fragments läßt sich sowohl auf Brecht als auch auf Paul Samson-Körner zurückführen. Aber nicht nur auf der Ebene des Erzählens, sondern auch auf der des Erzählten gleichen sich

³⁶ Michel Vanhelleputte: »Baal« und der Hedonismus des jungen Brecht. In: Ders.: Engagement, Formgefühl, Humanität. Ausgewählte literaturwissenschaftliche Studien. Frankfurt a. M. 1997, S. 114–125. Ähnlich Clos (Anm. 34), weiterführend Hillesheim (Anm. 33), S. 77–86.



Abb. 2:
Bertolt Brecht (rechts) mit dem Boxer Paul Samson-Körner, 1927.
In: Werner Hecht (Hg.): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und
Texten. Frankfurt a.M. 2000, S. 69.

Künstler und Sportler einander an: So berichtet Samson-Körner, daß das Boxen nicht nur als Sport, sondern gleichfalls als »große Kunst« (19, 224) zu verstehen sei. Sportler und Dichter stehen sich deutlich näher, als der Kontrast von Baal und Samson-Körner zunächst implizierte.

Der ersten Druckfolge des »Samson-Körner« ist ein Foto beigelegt, das diesen Eindruck bestätigt. Samson-Körner simuliert hier eine Drohegebärde: Mit der geballten rechten Faust zielt er auf Brechts Gesicht, während er den Kopf des Literaten mit der Linken festhält, so daß dieser nicht zurückweichen kann. Brechts Körperhaltung ist dagegen ambivalent. Die gebeugte Haltung und der in die linke untere Bildecke gerichtete Blick signalisieren Unterwerfung; die lässig in den Hosentaschen lagernden Hände und die lächelnd erhobenen Mundwinkel deuten indes auf eine entspannte Haltung hin. Diese Lässigkeit nimmt der Geste des Boxers alles Gefährliche und verleiht ihr etwas Demonstratives, Belehrendes. Brecht ist so als ein Boxschüler Samson-Körners imaginiert – unterlegener Gegner und beeindruckt Lernender zugleich. Das Foto konstruiert ihn als einen Dichter, der sich nicht nur dem Sport zuwendet, sondern der sich am Sportler zugleich ein Vorbild nimmt.

Der Eindruck des sportlichen Autors bestätigt sich ein drittes Mal, wenn Brechts Notiz am Beginn dieser Ausführungen in Erinnerung kommt. Nachdem Brecht den Erwerb seines Punchingballs dreifach legitimiert hat, kommt er auf die Handhabung seines neuen Trainingsgeräts zu sprechen. Gerade in seinen schöpferischen Phasen wird der Dichter zum Boxer, erweist sich seine kämpferische Gesinnung:

Ich habe nun gemerkt, daß ich immer, wenn ich (nach meiner Ansicht) gut gearbeitet habe (übrigens auch nach Lektüre von Kritiken), diesem Punchingball einige launige Stöße versetze, während ich in Zeiten der Faulheit und des körperlichen Verfalls gar nicht daran denke, mich durch anständiges Training zu bessern. (21, 123)

Der Dichter als Sportler: Die poetologischen Implikationen, die dieses Bild transportiert, führen die ästhetischen Überlegungen aus dem Kontext der Theatertheorie auf eine neue Ebene. So lassen sich aus Brechts Aneignung des Sportler-Habitus mehrere Dimensionen einer künstlerischen Selbstverortung herauslesen. Der Dichter stellt sich zunächst als modern dar: Er tritt im Gewand einer Personengruppe auf, die in den Zwanziger Jahren ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit rückt und zur Signatur von Progressivität wird. Mit einer solchen Kennzeich-

nung verortet Brecht seine Kunst in der Avantgarde der jungen Weimarer Republik, deren zentrale Werte das Boxen verkörpert: Nüchternheit, Männlichkeit, Vitalität.³⁷ Das Bild vom boxenden Dichter kennzeichnet die Kunst zugleich als nicht-ideologische Praxis: Die Assoziation des Sports mit der Behauptung von Mündigkeit und Unabhängigkeit bildet die zentrale Konstante in Brechts Gebrauch der Sportmetaphorik. Die Konzeption einer Kunst, die sich gegen die Manipulation ihres Publikums zur Wehr setzt, läßt sich dabei als Schritt auf dem Weg zum »epischen Theater« verstehen: Sie ist die unhintergehbare Voraussetzung für eine Verhinderung identifikatorischer Lektüre, begleitet den Entwurf einer antipsychologischen und entindividualisierenden Figurenführung und bedient sich der verschiedenen Verfahren der Verfremdung.

Drittens ist das Boxen eine Chiffre für den agonalen Charakter von Brechts Kunst, ein Ort, von dem aus er *gegen* bestimmte ästhetische Positionen und Verfahren anschreibt. So impliziert die Sportmetapher einerseits eine Antwort auf den Expressionismus, in deren Mittelpunkt Brechts Ablehnung einer Transzendierung des »Wirklichen« steht. Der Sport – als Inbegriff lebensweltlicher Betätigung – bindet die Literatur zurück an den sozialen und ökonomischen Alltag der zeitgenössischen Leser und fungiert so als »Soldat gegen die Metaphysik« (21, 99).³⁸ Andererseits kann die Installation einer scheinbar trivialen »sportlichen« Kunst als Provokation gegen die traditionalistische Ästhetik bourgeoiser Kreise betrachtet werden.³⁹ Der Künstler selbst ist schließlich ein Individualist: So wie der Boxer seinen Kampf allein kämpft, so muß sich auch Brecht als einsamer Poet und Dramatiker bewähren. Er knüpft damit an einen ästhetischen Diskurs an, der im Geniekult des 18. Jahrhunderts seine Wurzeln hat und sich im Topos des einsamen Künstlers bis ins 21. Jahrhundert erhält. Im Bild vom boxenden Dichter findet es eine für die Zwanziger Jahre prägnante Aktualisierung.

³⁷ David Bathrick: Max Schmeling on the Canvas. Boxing as an Icon of Weimar Culture. In: *New German Critique* 51 (1990) S. 113–136.

³⁸ Roland Jost: Schriften 1913–1924. Zu Kunst und Literatur. In: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Band 4: Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart 2002, S. 21–23, hier S. 22.

³⁹ Jan Knopf: Schriften 1924–1933, ebd., S. 25–28.

3. Sport und Film: »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«

Nach 1929 nimmt die Relevanz des Sports in Brechts Œuvre ab. Nur einmal noch – im Film »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«, den Brecht gemeinsam mit Slatan Dudow, Ernst Ottwalt und Hanns Eisler realisiert – gehen Sport und Kunst eine umfassende Verbindung ein, die allerdings in zentralen Punkten von früheren Positionen abweicht. Kein individualistischer Literat steht mehr Pate für eine agonale und anti-ideologische Kunst; vielmehr arrangiert ein Künstlerkollektiv den Film, für den Solidarität und Ideologie die wichtigsten Bestimmungsfaktoren geworden sind. Der Film selbst inszeniert dabei eine Entwicklung, in der sich der Sport sukzessive von seiner bisherigen Semantisierung verabschiedet und Kurs nimmt auf eine neue, politisch motivierte Bedeutung. Gleichwohl scheint damit lediglich ein Experiment in Gang gesetzt, das noch der Film selbst widerruft.

»Kuhle Wampe« geht auf eine Initiative der Prometheus-Filmgesellschaft zurück, die – 1925 aus Fördermitteln der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) gegründet – bis zu ihrem Konkurs im Januar 1932 acht proletarisch-revolutionäre Spielfilme und über fünfzig sozialkritische Dokumentarfilme produziert.⁴⁰ Im Sommer 1931 gelingt es dem Prometheus-Produzenten Georg Höllering, Slatan Dudow für ein Filmprojekt zu interessieren; Dudow wiederum, der sich bereits mit dem kurzen Dokumentarfilm »Wie der Berliner Arbeiter wohnt« als Filmemacher bewährt und im Oktober 1930 Regie bei der Uraufführung der »Maßnahme« geführt hat, bittet Brecht um seine Mitarbeit. Es bedarf keines hohen Überzeugungsaufwands: Nachdem Brecht trotz einer gerichtlichen Auseinandersetzung die Beteiligung an der Verfilmung seiner »Dreigroschenoper« versagt geblieben ist, erkennt er in Dudows Projekt ein alternatives Betätigungsfeld, zumal ihm Mitspracherechte an sämtlichen Phasen des Produktionsprozesses zugesichert werden:

⁴⁰ Burkhardt Lindner/Raimund Gerz: Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart 2002, S. 432–457, hier S. 435f. Ebenso Reinhold Happel: »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?« – eine exemplarische Analyse. In: Helmut Korte (Hg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. Mit Analysen der Filme »Kuhle Wampe« und »Mutter Krausens Fahrt ins Glück«. München 1978, S. 169–212, hier S. 180f.

Unter dem frischen Eindruck der Erfahrungen aus dem Dreigroschenprozeß setzten wir, erstmalig in der Geschichte des Films, wie man uns sagte, einen Vertrag durch, der uns, die Hersteller, zu den Urhebern im rechtlichen Sinne machte. Dies kostete uns den Anspruch auf die übliche feste Bezahlung, verschaffte uns aber beim Arbeiten sonst unerlangbare Freiheiten (21, 544f.).⁴¹

Brecht stellt das Drehbuch zu »Kuhle Wampe« unter Einbeziehung seines frühen Einakters »Die Hochzeit« (1919) noch im August 1931 fertig; etwas früher entsteht ein Exposé des Films, das er gemeinsam mit Dudow erarbeitet.⁴² Die Dreharbeiten beginnen termingerecht im September und erstrecken sich aufgrund chronischer Unterfinanzierung über ein halbes Jahr bis zum März 1932.⁴³ Bereits während der Produktion genießt der Film eine hohe mediale Aufmerksamkeit, die sich nicht zuletzt mit Brechts Engagement in der Regiearbeit auseinandersetzt:

Von früh bis spät steht der Dichter selbst im »Bau«, um den Dialog zu überwachen und ihn in unzähligen Arrangier- und Abhörproben bis ins kleinste auszufeilen und so einen überaus großen Teil der Regie selbst zu führen.⁴⁴

Mit der Fertigstellung im März 1932 ist die Entstehungsgeschichte von »Kuhle Wampe« nicht abgeschlossen: Auf der Grundlage einer Novelle des Reichslichtspielgesetzes verbietet die Berliner Filmprüfstelle Ende März die Aufführung des Films, dessen »kommunistische Tendenz« gerade deshalb »eine gewisse Gefährlichkeit« beinhalte, weil sie »nicht so

⁴¹ Seine Position im »Dreigroschenprozeß« hat Brecht im gleichnamigen umfangreichen Aufsatz festgehalten (21, 448–514), dessen filmtheoretische Implikationen hier nicht ausgeführt werden können. Vgl. Steve Giles: Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit. Bern 1997 und Dieter Wöhrle: Bertolt Brechts medienästhetische Versuche. Köln 1988.

⁴² Der erste Abdruck des Drehbuchs, das bis 1978 in einem privaten Nachlaß verschwunden war, findet sich in Band 19, S. 441–571 der Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe; im Anhang dazu, S. 719–723, findet sich auch das Exposé. Ein vollständiges Protokoll des Films, der in zahlreichen Aspekten von seiner textuellen Grundlage abweicht, bieten Wolfgang Gersch/Werner Hecht (Hg.): Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Filmprotokoll und Materialien. Frankfurt a. M. 1969.

⁴³ Im Januar 1932 muß die Produktionsfirma Prometheus Konkurs anmelden, und für kurze Zeit steht das ganze Unternehmen vor dem Aus. Nach drei Wochen erklärt sich schließlich die Züricher Praesens-Filmgesellschaft zur Übernahme des Projekts bereit. Vgl. Lindner/Gersch (Anm. 40), S. 437–439.

⁴⁴ Film-Kurier vom 30. September 1931, zit. nach Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 157.

grob und stark aufgetragen« sei.⁴⁵ Nach heftigen Protesten im linken und liberalen Lager einigen sich die Streitparteien in dritter Instanz auf einen Kompromiß: Unter der Bedingung, daß einige strittige Einstellungen herausgeschnitten werden, gibt die Oberprüfstelle dem Revisionsantrag Brechts, Dudows und Ottwalts nach. Mitte Mai 1932 kommt es zur Uraufführung in Moskau, am 30. Mai 1932 zur Deutschlandpremiere im Berliner »Atrium«-Filmpalast. Verhaltenen Kritiken steht ein breiter Erfolg beim Publikum gegenüber, der aber nicht lange anhält: Bereits im März 1933 verhängt die NSDAP ein neuerliches Filmverbot, das bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs nicht mehr aufgehoben wird.⁴⁶

»Kuhle Wampe« thematisiert in vier Teilen die Lage von Kleinbürgertum und Proletariat im Gefolge der Weltwirtschaftskrise. Die ersten drei Teile bilden trotz ihres episodischen Charakters eine in sich geschlossene Erzählung: Teil eins – »Ein Arbeitsloser weniger« – zeigt die erfolglose Arbeitssuche eines jungen Mannes, der sich schließlich – hoffnungslos und unter familiären Spannungen leidend (auch die Eltern sind arbeitslos, allein Schwester Anni steht noch in einem Arbeitsverhältnis) – das Leben nimmt. In Teil zwei – »Das schönste Leben eines jungen Menschen« – wird die Familie des Selbstmörders aufgrund von Mietzahlungsrückständen aus ihrer Wohnung ausgewiesen. Sie übersiedelt in die ärmliche Zeltkolonie Kuhle Wampe im Südosten Berlins, wo Anni von ihrem Freund Fritz schwanger wird. Die Verlobung platzt, weil Anni erkennt, daß Fritz sich nur aus Pflichtgefühl darauf einläßt. In der Stadt bricht sie die Schwangerschaft ab. Teil drei – »Wem gehört die Welt?« – zeigt die Vorbereitung und Durchführung eines Arbeitersportfests; politische Diskussionen und sportliche Wettkämpfe wechseln einander in rascher Folge ab. Der Sport und die Aussicht auf politische Aktion vermitteln den beteiligten Jugendlichen neue Lebensfreude, auch Anni und Fritz finden wieder zueinander. Damit endet die Haupthandlung; der letzte Abschnitt, der sich schon durch das Fehlen einer einleitenden Montagesequenz von den anderen Teilen unterscheidet, führt die Geschehnisse um Anni und Fritz nicht mehr weiter. Auf der Heimfahrt vom Arbeitersportfest entspannt sich in der S-Bahn ein Gespräch zwischen den

⁴⁵ Dokumente zum Zensurgang »Kuhle Wampe« vom 17. März bis 21. April 1932. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen 1962, S. 771–820, hier S. 775–777.

⁴⁶ Lindner/Gerz (Anm. 40), S. 439–441.

Sportlern und anderen Fahrgästen, bei dem die politischen Ziele der Arbeiterjugend mit entgegengesetzten Positionen konfrontiert werden. Die Kontrastwirkung zwischen der utopischen Sportszene und der relativierenden Schlußdiskussion schließt den Film ab.

Die folgende Analyse konzentriert sich auf die beiden Sportszenen in »Kuhle Wampe«. Das Sportfest profiliert sich in Abgrenzung zur den Film einleitenden Wettfahrt um Arbeit, die gleichfalls wie ein sportlicher Wettkampf gestaltet ist. Dabei schließen sich einige arbeitslose Männer und Frauen auf der Straße zu Gruppen zusammen; als ein Junge das »Stellenanzeigerblatt« verteilt, geraten sie in Bewegung. Auf ihren Fahrrädern steuern die Arbeitssuchenden, unter ihnen Annis Bruder, die in der Zeitung ausgeschriebenen Arbeitsplätze an. Indes wiederholt sich überall, wo Radfahrer einzeln oder gemeinsam ihr Ziel erreichen, die gleiche Situation: Jede potentielle Arbeitsstelle weist die Suchenden ab. Schließlich geben die Unglücklichen ihre Bemühungen auf und treten, ihre Räder schiebend, den Weg nach Hause an (wo das Verhängnis seinen Lauf nimmt).⁴⁷

Zweifellos bietet die Szene keinen Sport im herkömmlichen Sinn; jedoch wird die Arbeitssuche in steigendem Maße als Radrennen inszeniert und weist zunehmend Parallelen zu den sportlichen Wettbewerben im dritten Teil auf. Was als alltägliche Radfahrt beginnt, endet als verbissene »Hetzjagd« (19, 443), bei der jede Sekunde und jeder Zentimeter zählen (Abb. 3).⁴⁸ Dynamisierung und Dramatisierung werden durch filmische Techniken bewirkt: Zum ersten verkleinert sich der gezeigte Bildausschnitt vom Zusammentreffen der Arbeitslosen, das in der Totale aufgenommen ist, bis zum Ende des Radrennens, das abwechselnd in halbnahen und nahen Aufnahmen wiedergegeben wird, so daß sich die Szenerie immer schwieriger überblicken läßt.⁴⁹ Die daraus resultierende Spannung wird zweitens durch eine ansteigende Schnittfrequenz unterstützt: Während zu Beginn der Episode Schnitte nach 13 bis 68 Sekunden gesetzt werden, erhöht sich die Frequenz mit dem Beginn der

⁴⁷ Die Episode dauert im Film 4:40 Minuten, geringfügige Abweichungen von Drehbuch und Film fallen nicht ins Gewicht.

⁴⁸ So schon Jost (Anm. 7), S. 60 und Lindner/Gerz (Anm. 40), S. 452.

⁴⁹ Happel (Anm. 40), S. 187. Die Geometrisierung der Bilder mittels dynamischer Linien verweist dabei auf die zeitgleiche publizistische Sportfotografie.



Abb. 3:

Die Arbeitssuche. In: Wolfgang Gersch/Werner Hecht (Hg.): *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* Filmprotokoll und Materialien. Frankfurt a. M. 1969, S. 11.

Radfahrt auf vier bis zehn Sekunden, um schließlich auf dem Höhepunkt zwischen drei und sechs Sekunden zu liegen.⁵⁰ Einen ähnlichen Effekt bewirkt die von Hanns Eisler komponierte Musik: Zu Beginn leise und mit geringem instrumentalen Aufwand erzeugt, wird sie im Verlauf des Radrennens stufenförmig lauter, und immer mehr gegeneinander gesetzte Instrumentalstimmen mischen sich in das Tongewebe. Schließlich ändert sich die Körperhaltung der Radfahrer, die anfangs noch entspannt aufrecht im Sattel sitzen, schließlich aber in Radsportlermanier mit gebeugtem Rücken und angewinkelten Ellenbogen in die Pedale treten.

⁵⁰ Dies errechnet sich aus den Angaben zur Filmbandlänge pro Einstellung bei Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 9–13.

Ein weiteres Mal erneuert die Szene das Bild vom sportlichen Wettkampf als dem Kampf um die Existenz, die schon dem »Dickicht der Städte« und dem »Lebenslauf des Boxers Samson-Körner« zugrunde liegt. Aber es gibt wesentliche Unterschiede: Nicht mehr das Boxen und somit der Kampf zwischen Mann und Mann, sondern das Radfahren und der Kampf des einen gegen alle stehen nun im Zentrum; weniger Technik und Kraft als vielmehr Kondition und Ausdauer sind gefragt. Anders als Samson, der sich durch den Sport eine gesicherte ökonomische Existenz verschafft, seine Identität durch ihn stabilisiert, wirkt der Sport auf Annis Bruder in höchstem Maße destabilisierend, identitätsvernichtend. Kein Sieger steht am Ende der Strecke, alle Beteiligten verlieren, manche sogar ihr Leben. Der Sport ist nicht mehr in der Lage, als Metapher für eine freie, geschützte, erfolgreiche Lebensführung herzuhalten, er offenbart vielmehr das Leben als Sisyphearbeit: Das Drehen der Pedale erscheint als leerer Kreislauf menschlicher Anstrengung, an dessen Ende allein das Zurückgeworfensein auf die Ausgangssituation steht. Ist der individuelle, agonale Sport aber solchermassen in seiner politischen Metaphorik desavouiert, dann steht zugleich seine ästhetische Bedeutung zur Disposition. Der Kunst kann ein solcher aussichtsloser Wettkampf nicht mehr als Vorbild dienen.

Indes steht das Arbeitersportfest im dritten Teil der Radrennepisode diametral entgegen. Die proletarischen Sportkämpfe bilden das Zentrum des dreigeteilten Abschnitts »Wem gehört die Welt?« und nehmen eine mittlere Position zwischen der Vorbereitung der Sportveranstaltung und dem diese abschließenden Auftritt einer Agitpropgruppe ein.⁵¹ Der gesamte Teil löst sich von der Konzentration auf einige wenige Protagonisten (die Versöhnung von Anni und Fritz spielt nur noch eine nebensächliche Rolle) und nimmt stattdessen die Masse der jugendlichen Arbeitersportler in den Blick. Der Abschnitt wird durch die Anreise von Sportlern und Publikum zum Festplatz eingeleitet, die den Refrain des »Solidaritätslieds«⁵² singen. Nach dem Ende des Lieds beginnt die

⁵¹ Die Wettkampfsequenzen dauern im Film 3:10 Minuten, die vorausgehende Vorbereitungsszene ist etwa gleich lang, die nachfolgende Agitprop-Szene nimmt etwa die doppelte Zeit in Anspruch.

⁵² »Vorwärts und nicht vergessen / Worin unsre Stärke besteht. / Beim Hungern und beim Essen / Vorwärts und nicht vergessen / Die Solidarität. // Vorwärts und nicht vergessen / Unsre Straße und unser Feld. / Vorwärts und nicht vergessen: / Wessen Straße ist die Straße /

Wettkampfszene, die im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht. Dabei sind Sequenzen aus drei Wettbewerben nebeneinander montiert: einer Ruderregatta, eines Motorradrennens und eines Schwimmwettkampfs. Diese Aufnahmen sind akustisch durch das »Sportlied« unterlegt, das von Ernst Busch mit Orchesterunterstützung aus dem Off gesungen wird. Das »Sportlied« begleitet die Wettkämpfe bis zu den Zieleinläufen; gleichzeitig mit dem Schlußakkord endet die gesamte Szene.

Kommend von den vollen Hinterhäusern
Finstern Straßen der umkämpften Städte
Findet ihr euch zusammen
Um gemeinsam zu kämpfen.
Und lernt zu siegen.
Und lernt zu siegen.

Von den Pfennigen der Entbehrung
Habt ihr die Boote gekauft
Und vom Mund abgespart ist das Fahrgeld.
Lernt zu siegen!
Lernt zu siegen!

Aus den zermürenden Kämpfen um das Notwendigste
Für wenige Stunden
Findet ihr euch wieder zusammen
Um gemeinsam zu kämpfen.
Und lernt zu siegen!⁵³

Der Arbeitersport wird in doppelter Hinsicht zum Gegenstück des Radrennens. Solidarität statt Rivalität, kollektiver Sieg statt kollektive Niederlage – entsprechend dieser Dualismen stehen sich die beiden

Wessen Welt ist die Welt?» Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 57f. Insgesamt existieren drei längere Varianten des »Solidaritätslieds«, die sich durch Anzahl (zwischen vier und sieben) und Text der Strophen voneinander unterscheiden (14, 116–120).

⁵³ Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 58. Das Drehbuch (19, 521–523) enthält eine vollkommen andere Fassung des »Sportlieds«, auch die Fassung von »Kommend aus den vollen Hinterhäusern« in Brechts Notizbuch (14, 130) weicht in einigen Passagen vom Liedtext des Films ab. Es ist anzunehmen, daß Eisler während der Komposition Eingriffe vorgenommen hat (14, 529).



Abb. 4:
Zielankunft der Motorradfahrer. In: Wolfgang Gersch/Werner Hecht (Hg.):
Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Filmprotokoll und Materialien.
Frankfurt a.M. 1969, S. 59.

Sportszenen gegenüber. So wiederholt sich in der Darstellung des Arbeitersports zwar die Dynamisierung, die schon die Eröffnungssequenzen ausgezeichnet hat – bewirkt durch eine steigende Schnittfrequenz (am Schluß folgen die Schnitte nach ein bis drei Sekunden) sowie durch das Ansteigen der Lautstärke und eine Zunahme der Instrumentalstimmen im »Sportlied«. Allerdings verliert der Sport vollständig seinen agonalen Charakter. Stattdessen wird durch Harmonisierung und Isorhythmisierung der Bewegungen sowie durch eine Uniformisierung der Sportlerinnen und Sportler signalisiert, daß es sich beim Arbeitersport um ein Gemeinschaftserlebnis handelt. Beide ästhetischen Strategien erzeugen den Eindruck, daß sich hier nicht Individuen als Gegner

gegenüberstehen, sondern daß letztlich alle am gleichen Strang ziehen. Dabei wirkt paradox, daß der Arbeitersport so als gemeinschaftliches Ereignis präsentiert wird, daß aber zugleich dem Siegen entscheidende Bedeutung zukommt: Zieleinlauf (Abb. 4) und Siegerehrung bilden die unumstrittenen Höhepunkte des Sportspektakels – erneut im Kontrast zur Radfahrerszene, in der der Wettbewerb einfach nur abbricht und die Teilnehmer frustriert den Heimweg antreten. Auf dem Sportfest dagegen bricht am Ende ein kollektiver Glückstaumel aus und verdeutlicht, daß der fünffach wiederholten Aufforderung aus dem »Sportlied« – »Lernt zu siegen!« – Folge geleistet wurde.

Im allgemeinen wird diese Utopie politisch gedeutet. Die Sportszene zeigt, so die Lektüre Reinhold Happels, »die Perspektive einer Lösung der in den ersten beiden [Teilen] aufgezeigten gesellschaftlichen Probleme an: im solidarisch geführten politischen Kampf der Arbeiter für ihre Interessen«.⁵⁴ Wolfgang Gersch schreibt 1975 der kollektivistischen Utopie von »Kuhle Wampe« sogar »Modellwert« für die »gegenwärtigen Entwicklungsphasen der sozialistischen Gesellschaft«⁵⁵ zu. Aber auch weniger emphatische Besprechungen kommen nicht umhin, in der Sportszene »by far the most didactically structured section«⁵⁶ des Films zu erkennen und sie als vorläufigen Endpunkt einer »dialektischen Dreiteilung von Arbeitslosigkeit, Kleinbürgerrückzug und Jugendaufbruch«⁵⁷ einzuschätzen. Der unmittelbare Kontext, in der jugendliche Gemeinschaft auf vielfache Weise mit politischer Aktion und der Hoffnung auf Erlösung aus den sozioökonomischen Schieflagen der Weltwirtschaftskrise verknüpft wird, stützt solche Sichtweisen. Besonders explizit wirkt neben dem »Solidaritätslied« – dessen starke Rhythmisierung die Aufforderung des Textes zum »Vorwärts«-Marschieren bestärkt – eine kurze Sequenz, in der drei Jungen im Gras liegen und ihre Köpfe über ein Buch beugen. Einer liest vor:

Paßt mal auf, jetzt les ich's noch mal: »Ein wirklicher Staat«, sagt Hegel, »eine wirkliche Staatsregierung entstehen nur, wenn bereits ein Unterschied der Stände da ist, wenn Reichtum und Armut sehr groß werden und ein solches

⁵⁴ Happel (Anm. 40), S. 202.

⁵⁵ Wolfgang Gersch: Film bei Brecht. Berlin 1975, S. 135 bzw. 138.

⁵⁶ Marc Silberman: German Cinema. Texts in Context. Detroit 1995, S. 45.

⁵⁷ Lindner/Gersch (Anm. 40), S. 453.

Verhältnis eintritt, daß eine große Menge ihre Bedürfnisse nicht mehr auf eine Weise, die sie gewohnt ist, befriedigen kann». ⁵⁸

In der Welt, die »Kuhle Wampe« im ersten und zweiten Teil entwirft, ist ein solcher Zustand längst erreicht. Der dritte Abschnitt des Films zeigt den Weg zum »wirklichen Staat« auf: Eine unverbrauchte proletarische Jugend ergreift die politische Initiative und steuert dank ihrer internen Solidarität unaufhaltsam auf den Sieg im Klassenkampf zu.

Diese Deutung soll hier mit einer Lektüre verbunden werden, die einmal mehr nach den selbstreferentiellen Aspekten der Sportszene fragt. Denn in den ästhetischen Strategien, über die die politische Utopie kommuniziert wird, bringt sich ein Kunstkonzept zur Geltung, das sich – analog zum Kontrast zwischen Radfahrer- und Arbeitersportszene – in zentralen Punkten von der Ästhetik unterscheidet, die sich im Bild vom »Dichter als Boxer« manifestierte. »Kuhle Wampe« erscheint aus dieser Perspektive als Experiment zur Erprobung einer neuen Kunstsprache und als Ausdruck einer Unsicherheit, die Brechts Werk zu Beginn der 1930er Jahre einholt.

Sportszene und Filmästhetik sind über das Schlagwort der Kollektivität miteinander verknüpft. Gemeinschaftlichkeit inszeniert Brecht nicht nur als Grundlage der sozialistischen Revolution, sondern ebenso als Basis der Kunst, einen Film zu drehen: »Ein Film muß das Werk eines Kollektivs sein« (21, 478), heißt es schon im dritten Kapitel des »Dreigroschenprozesses«. Nicht mehr der individualistische, auf Konfrontation bedachte Künstler steht im Mittelpunkt dieses Konzepts, sondern ein Produktionsverband, dessen Hauptaufgabe in der wechselseitigen Absprache besteht:

Unsere kleine Gesellschaft bestand aus zwei Filmschreibern, einem Regisseur, einem Musiker, einem Produktionsleiter und last not least einem Rechtsanwalt. Selbstverständlich kostete uns die Organisation der Arbeit weit mehr Mühe als (künstlerische) Arbeit selber, d.h., wir kamen immer mehr dazu, die Organisation für einen wesentlichen *Teil* der künstlerischen Arbeit zu halten. (21, 545, Hervorhebung im Original)

Nur wenn alle Beteiligten sich auf eine gemeinsame Linie verständigen, wenn sie – wie die Sportler in »Kuhle Wampe« – an einem gemeinsamen Strang ziehen, können sie »Werke schaffen, welche aus ›Publikum‹ Kol-

⁵⁸ Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 64.

lektive bilden können« (21, 479). Nur die Einigung auf eine gemeinsame Idee kann politisch wirksame Kunst hervorbringen. Die Auswirkungen einer solchen Konzeption auf die Kunst demonstriert die Sportszene in »Kuhle Wampe« aufs Genaueste: »Solidarität« ist hier nicht nur die Botschaft, sondern zugleich das ästhetische Verfahren, über die sie in Szene gesetzt wird. Die politische Idee erreicht ihre Evidenz durch eine vollständige Harmonisierung sämtlicher Kanäle, über die der Film kommuniziert, durch eine durchgängige Monocodierung der gesamten Sequenz. Die Utopie des kollektiven Sieges durch jugendliche Solidarität wird auf visueller Ebene durch die Körper der Sportlerinnen und Sportler repräsentiert, die sich durch Schönheit, Gesundheit und Kraft auszeichnen, durch ihre Gesichter bei der Zielankunft, die Freude und Zufriedenheit signalisieren, sowie durch die Aufnahmen der Natur, deren sommerliche Blüte und Weite eine neu gewonnene Freiheit indiziert. Sie wird auf akustischer Ebene durch den Text des Sportlieds, durch die Melodik der Singstimme und die Instrumentierung des Liedes unterstützt: Die im *staccato* bis *portato* geführte Singstimme bewegt sich in den strophischen Teilen in der Mittellage, um schließlich alle Silben des refrainartig wiederholten »Und lernt zu siegen!« auf dem höchsten Ton des Liedes zu singen. Der sich daraus ergebende deklamatorische Charakter kommt einem politischen Aufruf gleich. Das Orchester wird vom gleichmäßigen Rhythmus der Schlaginstrumente, die die isorhythmischen Bewegungen der Sportler imitieren, sowie von einer die Melodie führenden Blechblasstimme dominiert, durch die insbesondere der Refrain einen triumphalen Charakter erhält. Im Umkreis der Sportszene fällt auf, daß weitere Medien zitiert werden, die ebenfalls die sozialistische Idee vermitteln: Plakat, Theater, philosophischer Text. In keiner Weise läßt der dritte Teil von »Kuhle Wampe« Spielräume für widersetzliche Einschreibungen der Rezipienten zu, sondern prozessiert auf sämtlichen Kommunikationswegen – »kollektiv« – die gleiche *message*.

Diese ideologische Ästhetik ist das Resultat eines Experiments, das versucht, die soziale Wirksamkeit der Kunst zu erhöhen; ein Gedanke, der sich für Brecht schon immer mit dem Medium Film verbindet. So stellt die ideologische Ästhetik der Sportszene eine mögliche Realisierung des im »Dreigroschenprozeß« exponierten »soziologische[n] Experiment[s]« dar, das »die der Gesellschaft immanenten Widersprüche provoziert und wahrnehmbar« macht und somit »[ö]ffentliches Denken

[...] entfesselt« (21, 509f.). Die Sportszene in »Kuhle Wampe« wird zum Ausdruck einer Ambivalenz, die Brechts Werk zu Beginn der 1930er Jahre auszeichnet: Denn einerseits besteht angesichts der faschistischen Bedrohung der Jahre 1931/32 das offenkundige Bedürfnis, selbst an der politischen Aktion mitzuarbeiten und sich der kommunistischen Propagandaarbeit anzuschließen, die die Prometheus-Filmgesellschaft in den meisten ihrer Filmproduktionen realisiert. Andererseits behauptet sich gegenüber dieser ideologischen Kunst die Ästhetik der 1920er Jahre, die auf die selbständige Rezeption des Publikums und so auf einen prinzipiell nicht-ideologischen Ansatz setzt. Diese Poetik, die sich im Bild vom Dichter als Sportler eine Metapher geschaffen hat, setzt sich auch in »Kuhle Wampe« schließlich durch: Die Sportszene ist nicht das letzte Wort, das Experiment eines ideologischen Exzesses scheitert.

Dies offenbart die ästhetische Konzeption des Schlußteils, der die einheitliche Codierung sämtlicher Kommunikationskanäle zugunsten einer Tendenz zum Multiperspektivismus aufgibt. Dabei geht die musikalische Komponente vollständig verloren: Im Hintergrund der Diskussion sind nur mehr die Geräusche der S-Bahn zu hören. Auch bietet die Enge und Dunkelheit des überfüllten Bahnwaggon einen deutlichen Kontrast zur freien, sonnendurchfluteten Natur der Sportszene, und statt einer hohen, dynamisierenden Schnittfrequenz dauern die Einstellungen nun deutlich länger (Schnitte nach acht bis vierzig Sekunden).⁵⁹ Im S-Bahn-Wagen sind Angehörige unterschiedlichster sozialer Herkunft vereint, so daß die harmonische Gemeinschaftlichkeit der vorangehenden Szene aufgebrochen wird. Nachdem ein Zeitungsleser eine Meldung über die Verbrennung von »24 Millionen Pfund Kaffee«⁶⁰ vorgetragen hat, entspannt sich zwischen den Passagieren ein Gespräch, bei dem 15 Frauen und Männer mit ihren jeweils eigenen Ansichten in den Fokus der Kamera geraten. Nicht nur die geäußerten Meinungen widersprechen sich dabei, auch durch abweichende Kleidungsstile und Körpersprachen wird die Verschiedenheit der Positionen angedeutet. Auch wenn Argumente und Auftreten des Arbeiters Kurt letztlich die Oberhand behalten, weil ihm und seiner Freundin Gerda das Schlußwort eingeräumt wird, so stehen diesem Auftritt doch die Gegenpositionen der nichtproletarischen Mit-

⁵⁹ Lindner/Gerz (Anm. 40), S. 454.

⁶⁰ Gersch/Hecht (Anm. 42), S. 67.

fahrer gegenüber; die Realisierung eines Aufbruchs scheint angesichts der breiten Widerstands- oder Gleichgültigkeitsfront endgültig in den Nicht-Raum der Utopie verwiesen. Das im Anschluß an die Diskussion aus dem Off erklingende Solidaritätslied wirkt nun eher als wehmütiger Nachklang denn als erneutes Aufbruchsignal: Auf der Bildebene zumindest, auf der die Sportler sich auf dem Heimweg befinden, wo sie sich, aus der S-Bahn-Station entkommen, wieder vereinzeln werden, kann von Aufbruch keine Rede sein. Tatsächlich realisiert sich so zwischen Bild- und Tonebene eine grundlegende Differenz, wie sie Hanns Eisler bereits für den Beginn der Radfahrerszene am Anfang konzipiert hat:

Verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die »Stimmung« des Bildes ist passiv, deprimierend: sie lädt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie des Tones – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art von Schock, der, der Intention nach, mehr Widerstand hervorruft als einführende Sentimentalität.⁶¹

Damit aber ist am Ende von »Kuhle Wampe« die nicht-ideologische Ästhetik wieder hergestellt. Der neu semantisierte Sport – solidarisch und kollektiv statt agonial und individualistisch – erweist sich nicht in der Lage, ein nachhaltiges Vorbild für die Kunst abzugeben. Das Experiment, die Sportmetapher zu aktualisieren, mit der Brecht seine ästhetischen Vorstellungen gegen Mitte der 1920er Jahre immer wieder zu profilieren versuchte, und mit ihr die Grundlage für eine neue, politisch wirksamere, zugleich aber ideologische Kunst zu legen, scheitert. Damit enden aber zugleich Brechts Versuche, Sport und Kunst einander anzugleichen. Andere führen sein Experiment fort: Leni Riefenstahls Verfilmung der Berliner Olympischen Spiele 1936 imitiert Brechts Harmonisierung aller filmischen Kommunikationskanäle und nutzt sie für die nationalsozialistische Propaganda. Brechts Hoffnung, mit einer neuen Funktionalisierung des Sports das Naziregime zu verhindern, erweist sich so als »Schuß nach hinten«: Mit der Ausarbeitung einer totalitären Filmsprache in der Sportszene von »Kuhle Wampe« treibt er voran, was er zu verhindern hoffte.

⁶¹ Hanns Eisler: Komposition für den Film. Berlin 1949, S. 31.