**(27) Texte 12: Brecht: *Die jüdische Frau***

„Das Theater der Emigration kann nur ein politisches Drama zu seiner Sache machen. […] Das Theater der Emigration muß von vorn beginnen; nicht nur seine Bühne, sondern auch sein Drama ist neu aufzubauen.“[[1]](#footnote-1)

Mit dieser programmatischen Forderung leitete Walter Benjamin in der *Neuen Weltbühne* seine Besprechung der Uraufführung von 8 Szenen aus Brechts Zyklus *Furcht und Elend des Dritten Reiches[[2]](#footnote-2)* ein. Sie fand unter dem Titel *99 %* – eine Anspielung auf die Wahlergebnisse im Dritten Reich – am 21. Mai 1938 in Paris in der Salle d’Iéna statt. Der Regisseur war Slatan Theodor Dudow. Mit ihm hatte Brecht schon Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre zusammengearbeitet. Die Mehrzahl der Mitwirkenden waren Mitglieder des Ensembles „Die Laterne“, eines kleinen, vor allem aus Mitgliedern ehemaliger Agitprop-Truppen bestehenden Exilensembles*.* Helene Weigel war der Stargast. Sie trat in vier Szenen auf: in „Winterhilfe“, „Die jüdische Frau“, „Rechtsfindung“ und „Arbeitsbeschaffung“.

Brecht hatte das Stück auf die schauspielerischen Fähigkeiten speziell dieses Ensembles ausgerichtet: Die Szenenmontage durfte, da es sich um ein kleines, am Agitprop-Stil orientiertes Ensemble handelte, nur wenige, schauspielerisch nicht zu anspruchsvolle Rollen umfassen und musste nach Möglichkeit ohne große Dekorationen spielbar sein. Mit dem Ergebnis war Brecht in hohem Maße zufrieden. Im *Arbeitsjournal* notiert er: „so hält das proletarische theater im exil das theater im gang!“[[3]](#footnote-3)

*Furcht und Elend des Dritten Reiches*“ ist nach Brechts Worten eine „Gestentafel“, die Grundtypen des Verhaltens unter den Bedingungen der Diktatur veranschaulicht: „die gesten des verstummens, sich umblickens, erschreckens usw.“[[4]](#footnote-4) Man verstummt, weil der offene kommunikative Austausch eine Gefahr darstellt; man blickt sich um, weil man sich von Spitzeln umgeben fühlt. Man erschrickt – nicht vor dem Terror, denn den kennt man inzwischen, sondern weil die Diktatur auch den privaten, intimen Bereich des Zusammenlebens verändert hat. Dramentheoretisch ist der Zyklus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ein eindrucksvolles Beispiel für die neue, die Dramatik revolutionierende Form von Brechts „epischem Theater“.

Der von Brecht in die Theatertheorie neu eingeführte Begriff der „Gestik“ bzw. der „Gestentafel“ bezieht sich auf einschneidende Veränderungen im Bereich des kommunikativen Verhaltens: vor allem auf das Verschwinden des kommunikativen Vertrauens im Bereich der privaten Kommunikation. Vertrauen etwa in die Aufrichtigkeit des Gesprächspartners oder in seine Verschwiegenheit ist eines der konstitutiven Momente der privaten Kommunikation; sein Fehlen verändert den Grundcharakter. Die Veränderungen zeigen sich sowohl in der verbalen als auch in der non-verbalen Kommunikation. Auf dieses Faktum bezieht sich auch Walter Benjamin, wenn er mit einem Satz aus Kafkas „Process“ über das Stück sagt: „Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.“[[5]](#footnote-5) Es muss dabei nicht tatsächlich die Unwahrheit gesagt werden. Damit aus Wahrheit Lüge wird, genügt es, wenn sie verschleiert bzw. innerhalb der Mitteilung eine entscheidende Komponente ausgespart wird.

Bei der Szene *Die jüdische Frau* handelt sich wie bei Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* um einen Schlüsseltext der Exildramatik. Den politischen Kontext bilden die Nürnberger Gesetze, speziell die Lage derjenigen, die in einer „Mischehe“ leben und entsprechende gesellschaftliche Diskriminierungen – im beruflichen Bereich oder seitens ihrer Freunde und Bekannten – erfahren. Brecht kehrt in der theatralisch-dramatischen Darstellung die Perspektive allerdings auf beziehungsreiche Weise um: Die „nicht-arische“ Partnerin in dieser Ehe, Judith Keith, wird zwar als Opfer dargestellt, aber zugleich auch als Handelnde, als „Aktive“. Sie erkennt die Problemlage, in der sie und ihr Mann sich befinden. Aus dieser Erkenntnis erwächst der Entschluss zu handeln.

Die Szene veranschaulicht die anfangs nahezu unmerklichen, insgesamt aber ungemein folgenreichen Veränderungen, die die nationalsozialistische Rassengesetzgebung in den zwischenmenschlichen Beziehungen auslöst. Das bisherige, mehr oder weniger offene, auf Zuneigung und Vertrauen basierende Zusammenleben besteht nicht mehr, ebenso der offene Austausch mit Freunden und Kollegen, mit denen man bisher gesellschaftlich wie privat verkehrt hat. Man misstraut einander, man spricht nicht mehr über zu delikate, weil „politische“ Themen; man teilt sich das Wichtigste nur auf Umwegen, indirekt, mit. Vor allem aber: Man operiert mit dem Anschein, das „Furchtbarste“, Entscheidende, sei noch nicht eingetreten, sondern alles entwickle sich „so normal wie immer“.

Der Ausgangspunkt ist der Entschluss der „jüdischen Frau“,[[6]](#footnote-6) ihren Mann, einen Arzt, zu verlassen, um auf diese Weise der sukzessiven, allmählichen Zerstörung ihrer Ehe zuvorzukommen. Die Rassengesetzgebung hat das gemeinsame Leben nicht bloß erschwert; sie hat Barrieren entstehen lassen, die Judith Keith niemals für möglich gehalten hat. Sie merkt, dass ihr Mann im Beruf wie im gemeinsamen Freundeskreis zunehmend isoliert ist, dass er Nachteile erfährt, weil er „jüdisch versippt“ ist. Er spricht das, was ihn bewegt, nicht offen aus, bekennt sich aber umgekehrt auch nicht eindeutig und unmissverständlich zu seiner Frau. Das voraussehbare Ende wird sein, dass er sich von seiner Frau trennen wird oder, was in den Augen der „jüdischen Frau“ schlimmer ist, er die Ehe aus bloßem „Pflichtgefühl“ weiterführt, ohne zu merken, dass er seine Frau mit diesem Verhalten stärker verletzt, als wenn er sich sofort von ihr trennen würde.

Brecht entwirft hier kein hypothetisches, fiktionales Konstrukt. Er spitzt die Problemlage jedoch derartig zu, dass – unverstellt – der Eingriff des Staates in das persönliche, private Leben erkennbar wird. Die Betroffenen sind in ihren Entscheidungen, Verhaltensweisen, sogar in ihren Gefühlen nicht mehr frei, sondern Objekte eines ihnen aufgezwungenen Reglements. Sie müssen reagieren. Indem sie reagieren oder *nicht* reagieren, demonstrieren sie – das veranschaulicht die theatralische Darstellung –, dass sie bloße Objekte der Diktatur sind.

Die Theaterszene wird durch einen kurzen Text eingeleitet,[[7]](#footnote-7) in dem mitgeteilt wird, dass „eine Frau“ stumm zuerst ihre Koffer packt und dann ein Telefonat beginnt. Von Bedeutung sind die Orts- und Datumsangabe „Frankfurt 1935“. Der Text fungiert als eine Kommentar- und Reflexionsebene zu dem Telefonat, mit dem das eigentliche Geschehen einsetzt:

„Frankfurt 1935. Es ist Abend. Eine Frau packt Koffer. Sie wählt aus, was sie mitnehmen will. Mitunter nimmt sie wieder etwas aus dem Koffer und gibt es an seinen Platz im Zimmer zurück, um etwas anderes einpacken zu können. Lange schwankt sie, ob sie eine große Photographie ihres Mannes, die auf der Kommode steht, mitnehmen soll. Dann läßt sie das Bild stehen. Sie wird müde vom Packen und sitzt eine Weile auf dem Koffer, den Kopf in die Hand gestützt. Dann steht sie auf und telephoniert.“[[8]](#footnote-8)

Über die Pläne bzw. Absichten der Frau und über den Partner ihres Telefonats wird in diesem Text keine Aussage gemacht. Diese Informationen müssen vom Zuschauer aus dem Gesamtkontext der nachfolgenden Szene, speziell aus dem Teil des Telefonats, das dem Zuschauer zugänglich ist, erschlossen werden. Es handelt sich hier um eine Abfolge *indirekter Kommunikationsakte*, deren Bedeutung dem Zuschauer deshalb vergleichsweise schnell zugänglich ist, weil die Technik der indirekten Kommunikation ein Teil der allgemeinen sprachlichen Kompetenz eines jeden Menschen ist. Die Kenntnis dessen, was der zunächst unbekannte Gesprächspartner sagt, ist zum Verständnis des Telefonats und der Gesamtszene nicht erforderlich. Allein aufgrund des Verhaltens der Sprecherin und ihrer Wortwahl vermag der Zuschauer Rückschlüsse auf den Gesprächspartner und die Intention des Telefonats zu ziehen. Der situative Kontext des Gesprächs liegt auf der Hand. Dass die Nürnberger Gesetze von Bedeutung sind, signalisieren die Ortsangabe und das Datum im einleitenden Text. – Das Telefongespräch beginnt in folgender Weise:

„Hier Judith Keith. Doktor, sind Sie es? – Guten Abend. Ich wollte nur eben mal anrufen und sagen, dass ihr euch jetzt *doch* nach einem *neuen Bridgepartner* umsehen müßt, ich *verreise* nämlich. – Nein, nicht für so sehr lange, aber ein paar Wochen werden es schon werden. – Ich will nach Amsterdam. – Ja, das Frühjahr soll dort ganz schön sein. – Ich habe Freunde dort. – Nein, im Plural, wenn Sie es auch nicht glauben. – Wie ihr da Bridge spielen sollt? – Aber wir spielen doch schon seit zwei Wochen nicht. – Natürlich, Fritz war auch erkältet. Wenn es so kalt ist, kann man eben nicht mehr Bridge spielen, sagte ich auch! – Aber nein, Doktor, wie sollte ich? – Thekla hatte doch *auch* ihre Mutter zu Besuch. – Ich weiß. Warum sollte ich so was denken. – Nein, so plötzlich kam es gar nicht, ich habe es nur immer verschoben, aber jetzt muß ich … Ja, aus unserm Kinobesuch wird jetzt auch nichts mehr, grüßen Sie Thekla. – Vielleicht rufen Sie ihn sonntags mal an? Also, auf Wiedersehen! – Ja, sicher, gern! – Adieu!“[[9]](#footnote-9)

Obwohl der Zuschauer nur *einen* Gesprächspartner hört, ist die Funktion dieses Gesprächs jedem vertraut, der die Konventionen im Umgang bürgerlicher Familien miteinander kennt: Man ist bis zu einem gewissen Grad persönlich miteinander vertraut, spricht sich deshalb mit dem Vornamen, z.T. aber auch mit dem Titel an, verabredet sich zu Bridgepartien oder – zur damaligen Zeit – zum Kinobesuch, und, das Wichtigste: wenn man eine Verabredung absagt, tut man das nicht unter direkter Nennung des Grundes, sondern unter Benutzung gewisser konventionalisierter Ausflüchte: einer Erkältung, eines Familienbesuchs oder – in diesem Fall – „einer Fahrt im Frühling nach Amsterdam“. Dass dahinter etwas anderes steckt, weiß der Gesprächspartner – deshalb die leicht spöttische Frage, nach dem „Freund“, dem „Hausfreund“, aber man hakt, weil man höflich ist und Diskretion wahrt, nicht näher nach. Man respektiert das Verhalten seines Gegenübers, also in diesem Fall der Judith Keith, versichert aber dem Gegenüber – wiederum pro forma und aus Höflichkeit –, dass keine Verstimmung vorliegt, daher der Satz: „Thekla [die Ehefrau des Telefonpartners] hatte doch *auch* ihre Mutter zu Besuch.“ Man signalisiert hier, dass man selber verhindert gewesen sei – und man es deshalb respektiert, dass der andere *ebenfalls* verhindert war. Es handelt sich also um ein komplexes, durch und durch konventionalisiertes Ritual von stereotypisierten Vorgaben und entsprechenden Rückantworten, die auszutauschen die Höflichkeit gebietet und die sich im Prinzip so nahe an der Realität bewegen, dass der Gesprächspartner hinreichend genau informiert ist und weitere Nachfragen sich erübrigen bzw. als Unhöflichkeit verbieten.

Das Stichwort, das den Gesprächspartner über die unausgesprochenen Absichten von Judith Keith in Kenntnis setzt, lautet „Amsterdam“. War Paris während des Vorkriegsexils das Zentrum der „politischen Emigration“, so war Amsterdam das Zentrum der „jüdischen Emigration“. Die Niederlande waren nahe Nachbarn, in der Kultur traditionell mit Deutschland eng verbunden, und insbesondere Amsterdam war eine Stadt mit einer starken, alteingesessenen jüdischen Minorität. Man glaubte sich in Amsterdam als jüdischer Emigrant sicher vor dem Antisemitismus.

Welcher Gestus dieses Gespräch prägt, ist offensichtlich: Es ist der Gestus der konventionellen, höflichen Unaufrichtigkeit – der Verschleierung jeder Emotionalität durch vorgeschobene, ritualisierte sprachliche Partikel, die die Kommunikation in gleicher Weise befördern wie ihr Grenzen setzen. Das Ziel von Judith Keith – und damit dieses Gespräches – ist es, sich von ihrem und ihres Mannes gemeinsamen Freundeskreis förmlich zu verabschieden, damit alle darüber informiert sind, dass sie – als die störende „Jüdin“ – von nun an nicht mehr präsent ist, daher der Kontakt zu ihrem Mann wieder aufgenommen werden bzw. unverändert bestehen kann, so dass ihr Mann in der liebgewohnten Umgebung weiter verkehrt.

Auf das Gespräch mit den Bridgepartner folgen zwei weitere Gespräche, jedes so spezifisch strukturiert, dass durch sie die gesamte Palette bürgerlicher Konventionen in Erscheinung tritt und damit das Umfeld, in dem sich dieses Ehepaar bewegt: zuerst ein Telefonat mit der Schwägerin, der Judith Keith – ohne nähere Erläuterung, denn die ist offensichtlich nicht erforderlich – mitteilt, dass sie „für ein paar Monate“ „verreisen“ wird: ein Faktum, das offensichtlich schon seit längerer Zeit seitens der Schwägerin erwartet bzw. verlangt wird, denn eine Nachfrage erfolgt nicht, und der Judith Keith die ‚häusliche Fürsorge‘ für ihren Mann ans Herz legt. Das zweite Gespräch führt sie mit Anna, offensichtlich einer Freundin, die – anders als die Schwägerin – Judith Keiths Problemlage kennt und über die anstehende Entscheidung seit Längerem informiert ist. Hier wird die Bitte ausgesprochen, nicht zur Abreise an den Zug zu kommen, ebenfalls nicht in die Wohnung. Als Grund genügt der Hinweis auf den „Portier“.

Auf die Telefongespräche folgt – als die konsequente Weiterführung eines gut überdachten Plans – die Probe einer klärenden Aussprache mit dem Ehemann. Dieser Versuch wird mehrfach abgebrochen und wieder neu begonnen. In der ersten Version nennt die jüdische Frau als Grund für ihren Entschluss, Deutschland zu verlassen, Fürsorge für ihren Mann, von dem sie weiß, dass er, was auch geschieht, zu ihr stehen wird, der aber, wie sie ebenfalls zu wissen vorgibt, daran zerbrechen wird, wenn er, wie zu erwarten ist, aufgrund der Tatsache, dass seine Frau „Nicht-Arierin“ ist, künftig seinen Beruf nicht mehr ausüben darf. Offensichtlich führt sie diese Argumentation aber nicht zu Ende, weil sie spürt, dass sie unwahr ist. In Wahrheit, so wird ihr bewusst, weiß sie, dass sie zutiefst verletzt ist, weil ihr Mann zu den Ungeheuerlichkeiten, die sich gegenwärtig ereignen, schweigt, er sich durch sein Schweigen implizit von ihr distanziert, sie desavouiert und damit den „Ungeheuern und Speichelleckern“, die in Deutschland die bestimmenden Kräfte sind, noch mehr Raum und noch mehr Macht gibt.

An der Art und Weise, wie dieses Gespräch angelegt ist, wird erkennbar, dass Judith Keith noch immer auf Aufrichtigkeit, auf Ehrlichkeit seitens ihres Ehemannes, hofft. Umso niederschmetternder ist dann der Verlauf des tatsächlichen Dialogs. Als der Ehemann eintrifft, greift er opportunistisch all die kleinen Lügen und Betrügereien auf, mit denen sich Judith tarnt – Betrügereien, die jedermann aufdecken würde, wollte er zu den tatsächlichen Motiven vorstoßen, die Anlass dieser Trennung sind, der vorgeblich „kurzen Reise“ nach Amsterdam. Aber diese Motive interessieren den „arischen“ Partner nicht wirklich, und Judith Keith hat das nicht nur richtig vorhergeahnt, sondern auch mit Recht befürchtet: Er täuscht im Moment zwar Bedauern über die Trennung vor, spricht von der „Vorläufigkeit“ ihrer Reise, ist sich aber über die Endgültigkeit im Klaren – und er ist in Wahrheit auch erleichtert, dass er von der Last, mit einer „jüdischen Frau“ verheiratet zu sein, von jetzt an befreit ist. – Das Stück endet also mit einem desillusionierenden Blick auf die Lügen und Lügengebäude bürgerlicher Konvention und bürgerlicher ‚Anständigkeit‘. Die Erkenntnisse, die die Szene vermittelt, sind bestürzend, und besonders erschütternd ist dabei, dass der eigentliche Anlass, die „Rassengesetzgebung“, immer stärker in den Hintergrund rückt und damit ein allgemeinmenschliches Dilemma zutage tritt.

Ein Text, der derartig radikal die Lage der jüdischen Minorität nach der Einführung der Nürnberger Gesetze beschreibt, konnte nur im Exil, also außerhalb des Dritten Reiches, entstehen. Der innerdeutschen Minorität war die Artikulation einer auch nur annähernd entsprechenden Anklage verwehrt.

1. [Walter Benjamin:] Brechts Einakter. – In: *Die neue Weltbühne.* Jg. 34, Nr. 26 vom 30. Juni 1938, S. 825 – 828, hier S. 825. [↑](#footnote-ref-1)
2. Die Aufführung fand am 21. Mai 1938 in der Salle d’Iéna in Paris unter dem Titel *99 %* statt. Der Regisseur war Slatan Theodor Dudow, mit dem Brecht schon Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre zusammengearbeitet hatte; die Mehrzahl der Mitwirkenden stammte aus dem Ensemble des Kabaretts „Die Laterne“*.* [↑](#footnote-ref-2)
3. Eintrag vom 15.8.1938. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ebd. [↑](#footnote-ref-4)
5. Walter Benjamin: Brechts Einakter, a.a.O., S. 827. [↑](#footnote-ref-5)
6. Brecht hatte hier vermutlich Vorbilder aus seiner Bekanntschaft vor Augen. Vgl. hierzu Klaus Völker: *„Ich verreise auf einige Zeit“.* Sadie Leviton. Schauspielerin, Emigrantin, Freundin von Helene Weigel und Bertolt Brecht. Berlin 1999. [↑](#footnote-ref-6)
7. Der Text kann z.B. als Vorspann auf einer Leinwand projiziert werden. Derartige Projektionen sind ein klassisches Element des epischen Theaters. [↑](#footnote-ref-7)
8. Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden.* Bd. 3. Frankfurt a.M. 1967, S. 1127. [↑](#footnote-ref-8)
9. A.a.O., S. 1127 f. – Hervorhebungen F.T. [↑](#footnote-ref-9)