

---

*Maximilian Dazert*

## Hinter den Szenen

*Zur Relation von szenischem On und Off in  
Bertolt Brechts »Trommeln in der Nacht«*

---

Auf die historische Situation der Jahre 1918 und 1919, in der sich das Ende des Ersten Weltkrieges mit Revolutionsereignissen vermischt, reagiert Bertolt Brechts frühes Drama *Trommeln in der Nacht* als Kompositum aus Kriegsheimkehrer- und Revolutionsdrama. An der Schnittstelle dieser dramatischen Genres formiert sich ein grundlegendes Darstellungsproblem, das nach der theatralen Darstellbarkeit der Masse fragt. Bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts bringt eben diese Figur der Masse »eine neue Spielart im Spektrum politischer Diskurse (und politischer Körper)« hervor und drängt im Zuge dessen nicht nur auf die »Bühne der Geschichte«, sondern auch auf die Theaterbühne.<sup>1</sup> Die Frage, ob und wie eine (soldatische oder revolutionäre) Masse auf die Bühne zu bringen ist, inwiefern sie dort visuell oder akustisch repräsentiert werden kann, stellt dabei Kriegs(heimkehrer)- und Revolutionsdramen gleichermaßen vor bühnenpraktische und formale Herausforderungen.

Dass dieses Darstellungsproblem in *Trommeln in der Nacht* zu einem Problem der szenischen Topologie des Dramas wird, erkennen bereits Rezensionen der Uraufführung 1922. Die Revolutionsereignisse werden in diesen Rezensionen als ein Geschehen im szenischen Hintergrund beschrieben, vor dem sich die eigentliche dramatische Handlung vollziehe. »Vor dem fahlen Hintergrund einer Revolutionsnacht stehen die Figuren in dunkler Schwere«, urteilt etwa Hermann Sinsheimer in den *Münchner Neuesten Nachrichten*.<sup>2</sup> Nicht selten besitzt ›Hintergrund‹ dabei eine negative Konnotation, ist das Aufrufen dieses Begriffs doch verbunden mit dem Vorwurf fehlender dramatischer Anschaulichkeit.<sup>3</sup> So fährt Hermann Sinsheimer fort: »Die Revolution versagt in ihm [dem Stück], so wie sie in der Wirklichkeit versagt hat. Sie ist eine schwankende Kulisse. Man sieht sie nicht, man erlebt sie nicht, sie bleibt dekorativ.«<sup>4</sup> Obgleich diesen Bemerkungen kritische Vorbehalte gegenüber Brechts Drama anzumerken sind, lassen sie sich doch analytisch produktiv machen: Indem die Revolutionsereignisse und die revolutionäre Masse hier dem Hintergrund, die Figuren des Dramas dem Vordergrund zugeordnet werden, verweisen sie auf eine topologische Ordnung, die das

dramatische Personal in der Differenz von ›vorne‹ und ›hinten‹ räumlich arrangiert. Im Rückgriff auf ein ähnliches semantisches Feld, das sich in der Rezension sowohl auf den Hintergrund (›fahl‹) als auch auf die Figuren (›dunkel‹) bezieht, versteht Sinsheimer das Verhältnis von dramatischem Personal und Revolution als Variante der Relation von Figur und Grund.

Für Herbert Jhering wiederum sind es zwar nicht ausdrücklich die revolutionären Vorgänge, die diesem Hintergrund zugerechnet werden, allerdings das »Grauen der Zeit«, das »als Hintergrund, als Atmosphäre« anwesend sei.<sup>5</sup> Als solches wiederum bestimme es jenen Vorgang, im Zuge dessen sich eine Figur als Figur (de)konstituiert: »Dieses Grauen ist als fahle Luft und halbes Licht um Menschen und Räume. Es ballt sich in den Spielpausen und in den Szeneneinschnitten. Es läßt die Figuren frei und schluckt sie wieder ein.«<sup>6</sup> So kündigt sich hier – mit Herbert Jhering gesprochen – ein »neue[s] Raumgefühl« an; »der Raum steht drohend hinter den Menschen und überwächst sie«.<sup>7</sup>

Dieses »neue Raumgefühl« soll im Folgenden als spezifisches Verhältnis von szenischem On und Off begriffen werden, als Abhängigkeit der Szene von jenem anderen, gespenstischen Raum des Off.<sup>8</sup> Die weiteren Ausführungen werden hauptsächlich auf die frühe, den Stand von 1920 erfassende Augsburgische Fassung zurückgreifen und diese zuweilen mit dem Erstdruck vergleichen, der 1922 im Drei Masken Verlag erschien.<sup>9</sup> Im Zentrum soll jedoch weniger ein Fassungsvergleich stehen, sondern es soll vielmehr der Blick auf die bereits in der Augsburgischen Fassung beobachtbare Raumkonstellation gelenkt werden, die sowohl den gespenstischen Auftritten des Kriegsheimkehrers Andreas Kragler als auch der gespenstischen Akusmatik der revolutionären Masse zugrunde liegt.<sup>10</sup> Denn nicht erst im Zuge von Brechts späteren Überarbeitungen »wird [...] aus einem Heimkehrerdrama ein Revolutionsstück«,<sup>11</sup> sondern diese Wendung ist bereits in der frühen Augsburgischen Fassung innerhalb des Verlaufs der fünf Akte angelegt. In der Verknüpfung einer topologischen Ordnung mit dem Topos des Gespenstischen steht dabei nicht zuletzt der gattungsgeschichtliche Ort des Dramas auf dem Spiel.

### *Gespenstische Auftritte: Andreas Kragler*

Brecht verortet die ersten beiden Akte des Dramas in einem bürgerlichen Milieu. Nach drei Jahren ohne Nachricht von ihrem im Ersten Weltkrieg verschollenen Verlobten Andreas Kragler willigt Anna Balicke in eine neue