

„Nationale Verdauungs-Störungen“: Arnolt Bronnen und das Volk

Von Gerhard Scheit

(Aus: Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich. Hg. v. Johann Holzner u. Karl Müller. Jahrbuch Zwischenwelt 6. Wien 1998)

Gien: ... aber als ich hörte, daß Deutschland untergehen soll, als ich von Verrat hörte, von Abfall, von Verhöhnung und Tritten, da wurde ich rasend ...

Arnolt Bronnen, Rheinische Rebellen

I

In seiner autobiographischen Schrift "Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll" sieht der Autor rückblickend seine beiden im Dritten Reich geschriebenen Stücke "N" und "Gloriana" nicht als Werke der Inneren Emigration sondern als Werke des Widerstands - als "Waffen gegen Hitler": "Ich war Dramatiker. Meine Waffe war das Drama. Ich hielt meine Dramen für Waffen gegen Hitler. So löste ich mich von der Bindung an das Propaganda-Ministerium und begann in meiner Vereinzelung, ohne Unterstützung durch Verlag und Theater, den Kampf für meine Stücke." (1985: 467f.) Sind sie auch in der Vereinzelung und ohne Auftrag entstanden, für die Schublade waren sie nicht gedacht - Bronnen bemühte sich bei "N" wie auch bei "Gloriana" um eine Aufführung. Beide Stücke sollten - so das Protokoll - "aufführbar sein", und in beiden Fällen schien dies zunächst sehr aussichtsreich. "Noch im Jänner 1942 erklärte mir Gustaf Gründgens, Generalintendant der Preußischen Staats-Theater, sein Interesse für Gloriana. Im April verhandelte ich mit Heinz Hilpert (...) Da ich wußte, daß er dem Reichsdramaturgen Schlösser direkt unterstellt war, und meine Stücke bis dahin verboten gewesen waren, so verwies ich darauf, daß ich zur Zeit persona grata im Promi wäre. 'Das wäre eher ein Grund für mich, Ihr Stück nicht zu spielen', erwiderte Hilpert in seiner trockenen, sarkastischen Art und gab mir als erster Theater-Direktor nach neun Jahren einen Vertrag über die Aufführung des Schauspiels N im Deutschen Theater. Im Juni nahm Otto Falckenberg Gloriana zur Uraufführung in München an. Im August fand ich endlich in Kurt Desch den Verleger, der es wagte, den in zwei Regimes verfemten wieder vor die Bühnen zu bringen. Im September entschloß sich Gründgens, die Gloriana zur Aufführung zu erwerben. Bis zum Oktober hatten mehr als ein Dutzend Bühnen die beiden Stücke zur Aufführung angenommen." (1985: 468) Zumindest die Münchner Aufführung der "Gloriana" unter

Falckenberg schien so gut wie sicher. Doch sie wurde letztlich vom Gauleiter verboten und ein Rundspruch untersagte endgültig und für alle Theater die Aufführung der Werke Bronnens. Vermutlich hatte Alfred Rosenberg - und zwar direkt beim "Führer" - interveniert.

Persona grata konnte sich Bronnen optimistisch bezeichnen, schrieb er doch gerade im Auftrag des Propagandaministeriums an einem Porträt von Hanns Johst, dem Präsidenten der Reichsschrifttumskammer, das er im Mai 1942 zur Zufriedenheit des Porträtierten abschloß. Danach übernahm er - bis 1944 - weitere Aufträge im Dienste der Auslandsabteilung des Goebbels-Ministeriums. Diese Propagandaarbeit war sozusagen das nationalsozialistische Standbein Bronnens, das er sich 1941 durch einen Vaterschaftsprozeß und einen "Rassetest" geschaffen hatte: er galt hinfort - um mit nationalsozialistischem Vokabular zu sprechen - nicht mehr als "Mischling" oder "Halbjude" sondern "reinarisch", "deutschstämmig". Mit den beiden Stücken wollte er nun offenbar das Spielbein des Widerstands betätigen.

Seit seinem Stück "Rheinische Rebellen" von 1925 stand er auf der Seite der nationalistischen Rechten - insbesondere mit seinen beiden Romanen "O.S." und "Roßbach" war er dort heimisch geworden, wobei ihm die jüdische Herkunft, die er schon um 1930 bestritt, zum ständig wachsenden Problem werden sollte: Sie bot den rechten Leuten von rechts - allen voran Rosenberg - eine günstige Handhabe gegen die linken Gegner im eigenen Lager. Als der Roman O.S. erschien, der von der nationalsozialistischen Linken, von Ernst Jünger und Goebbels sehr gelobt wurde, reagierte die nationalsozialistische Rechte mit Hinweisen auf Bronnens jüdischen Vater Ferdinand Bronner. Das wirkliche Dilemma beginnt jedoch im Dritten Reich: Im Februar 1933 werden seine Bücher bei Rowohlt beschlagnahmt; im Juni erfolgt die Kündigung beim Rundfunk, die er zunächst rückgängig machen kann; ein Jahr später wird er neuerlich gekündigt, aber als Dramaturg des eben eröffneten Fernsehens des Dritten Reichs wieder beschäftigt. 1935 publiziert er unter Pseudonym einen "Rundfunkroman": "Der Kampf im Äther oder die Unsichtbaren". Zweimal wird er als Fernseh-dramaturg gekündigt, zweimal wird die Kündigung zurückgenommen. 1937 wird er aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen und erhält damit Schreibverbot. Im selben Jahr wird seine Wohnung von der Gestapo durchsucht. 1940 wird er endgültig beim Fernsehen gekündigt. Erst mit dem Vaterschaftsprozeß von 1941 geht es wieder aufwärts: er erhält Schreiberlaubnis.

Bronnens Protektor durch all die Jahre war Joseph Goebbels, mit dem er vor 1933 sehr eng befreundet war; sein schärfster Widersacher Rosenberg, dem er auch nach der Etablierung des Nazi-Regimes als

Exempel im Kampf gegen den "entarteten" Expressionismus dienen mußte, hatte doch auch dieser Stil seine Anhänger unter den Nationalsozialisten. Rosenberg warf Goebbels bis zuletzt dessen Freundschaft mit Bronnen in zahlreichen Schreiben vor und konnte damit im Konkurrenzkampf bei Hitler punkten. Mit kaum einem anderen Schriftsteller haben die verschiedenen Rackets der Nazibürokratie in ihren beständigen Konkurrenzkämpfen so übermütig gespielt wie mit Bronnen - und mehr als alle andern, mehr als Benn und Jünger, ließ er es sich gefallen. In den Händen von Rosenberg war er offenbar ein Joker, der gegen Goebbels stets seine Wirkung tat.

Nicht dieses Katz und Maus-Spiel aber, das mit ihm betrieben wurde, gibt Bronnen in der Autobiographie unmittelbar als Motiv für den sich regenden Widerstandsgeist an, sondern zwei politische Ereignisse: zum einen der Abessinienfeldzug Mussolinis - "es war ein Schul-Beispiel des Bösen, einen Mussolini hatten wir auch, und wir waren alle kleine Abessinier"; zum andern die "Nacht der langen Messer" - die gewaltsame Entmachtung der SA und des linken Flügels der NSDAP. In diesem Sinn müßte man wohl Bronnen paraphrasieren: 'auch sie war ein Schulbeispiel des Bösen und wir waren alle kleine SA-Männer'.

II

Der Preis für die Chance, aufgeführt zu werden, war das historische Gleichnis. Und es ist der zurückblickende und sich in dritter Person anklagende Autor selbst, der darin eine gewisse Gefahr sieht: "Sie gaben eine Gleichung, im Gleichnis versteckt. Aber die Gleichnisse waren zu kunstvoll, sie behinderten die Gleichung." (1985: 459) In dem Stück mit dem Titel N wie Nein oder wie Napoleon wird Bonaparte auf dem Weg zur Kaiserkrone gezeigt. Den Konflikt bildet die Entscheidung über die Hinrichtung des Herzogs von Enghien. Napoleon sah in diesem Bourbonen einen der Hintermänner einer monarchistischen Verschwörung. Er ließ ihn aus dem badischen Ettenheim, wo er zurückgezogen lebte, verschleppen und vor ein Kriegsgericht stellen und hinrichten. Im Protokoll zieht nun Bronnen die historische Parallele: "Die Exekution in Vincennes brachte mit furchtbarer Notwendigkeit Millionen von französischen Bauern und Arbeitern unter die Lawinen des Schicksals. Sie entfesselte die Kriege von 1805 bis 1815. Ähnlich mußte die Exekution von 1934 - wenngleich sie nicht einen Mann, sondern ganze politische Komplexe 'liquidierete' - die kommenden Kriege entfesseln - und die sah ich voraus." (408)

Das Stück zeigt, wie Napoleon die Hinrichtung durchsetzt; sein Sekretär Meneval und Polizeiminister Fouché sind dabei seine treuesten Diener; Murat, Obergeneral und Gouverneur von Paris und Talleyrand, Minister für Auswärtige Angelegenheiten sind zwiespältiger angelegt, sie versuchen, auf Napoleon einzuwirken und die Hinrichtung zu verhindern; den größten Widerstand findet der Tyrann aber bei Metternich, dem Gesandten des habsburgischen Hofes, und bei Caroline, seiner eigenen Schwester. In manchen dieser Gestalten könnte man - Friedbert Aspetsberger folgend - Anspielungen auf die Hitler nahestehenden Führerfiguren des Dritten Reichs sehen: "Menevals Beamtenstil ist ein perfektes Abbild der Briefintrigen Rosenbergs gegen Goebbels und Bronnen. Züge des uniform-, orden- und schmuckverliebten Murat weisen auf Göring, der hinkende Talleyrand vielleicht auf Goebbels. Doch ist das Stück in keinem Moment ein Schlüsselstück, sondern thematisiert Aufbau und Ausübung der Gewalt." (1995: 654) Die Parallele, die Bronnen selbst gezogen hat, erscheint freilich als abstruse Konstruktion: was hat der bourbonische Herzog mit dem SA-Führer Ernst Röhm zu tun? Die wirklichen Zusammenhänge liegen wohl tiefer - in der Konstruktion des Stücks, in der Anlage des Konflikts: dieser Konflikt bleibt begrenzt auf die Sphäre des napoleonischen Hofes - samt der Gesandten aus Wien und Berlin. Dabei will Bronnen gleichzeitig auf Psychologisierung verzichten: "Wichtig schien mir", schreibt er im Protokoll, "die Menschen mit scharfen, großen, sicheren Strichen zu zeichnen; keine Details zu geben; das Funktionelle am Menschen zu betonen gegenüber dem Psychologischen; noch trat das soziale Moment allzuweit zurück." (405) Welche Funktionen aber sollen im Funktionellen gestaltet werden, wenn der Raum der Handlung im Grunde auf psychologische Vorgänge im innersten Kern des Machtapparats beschränkt wird - und eben dieses Psychologische vermieden werden soll? Die Bühnenfiguren sind aufs Funktionelle festgelegt, ohne bestimmte Funktionen zu haben. Weder soziale, noch religiöse, noch ethische Motive bewegen sie. Sie vertreten keine bestimmte Gruppe, keine Fraktion, keine Klasse - anders etwa als die Gestalten in Büchners "Dantons Tod", an dem sich Bronnen orientiert haben mag (auch er arbeitet bei der Gestaltung Napoleons mit Original-Zitaten). Näher scheint da schon "Maria Stuart" zu liegen: Doch in Schillers Drama werden gesellschaftliche Fragen ausgeklammert, um moralische und psychologische Vorgänge ins Rampenlicht zu rücken. Gerade von Ethos und Psychologie will aber Bronnen abstrahieren.

Hätte Bronnen dieses Paradox durchgehalten, das sogenannte absurde Theater wäre also mitten im Dritten Reich erfunden worden. Schließlich verhält sich Napoleon gegenüber seinem Sekretär nicht viel anders als Hamm gegenüber Clov in Becketts "Endspiel". Und die Hinrichtung, die Napoleon

durchsetzt, entspricht etwa dem Befehl Hamms, seinen Rollstuhl in der Mitte des Raumes zu positionieren. Der Krieg, von dem bei Bronnen prospektiv gesprochen wird, ist so ungreifbar wie die Katastrophe, auf die bei Beckett retrospektiv geschlossen werden kann.

Aber Bronnen durchbricht das funktionslose Funktionelle: Metternich und Lucchesini, der habsburgische und der preußische Gesandte sind wirkliche Kontrahenten des napoleonischen Regimes: sie haben andere Interessen und versuchen darum den Tod des Herzogs zu verhindern. Metternich insbesondere übernimmt die Rolle des Intriganten - da es einen Tyrannen zu stürzen gilt, eine positive Rolle: später - als Bronnen sich im Sinne der KPÖ für den österreichischen Patriotismus erwärmte, wies er nicht ohne ironischen Stolz auf diese Figur hin und sah sie als Vorwegnahme seines Österreich-Engagements: er zeige "im Falle Metternichs mit einer gewissen österreichisch-betonten, fast chauvinistischen Absicht manche dichterische Freiheit gegenüber der historischen Überlieferung" (1985: 405). Das Stück könnte tatsächlich im Exil geschrieben worden sein - als antifaschistisches Gleichnis. Merkwürdig ist aber, daß darin so gut wie kein Volk vorkommt - weder als Opfer noch als Täter oder Mittäter. Bronnen zeigt einen Staatsapparat ohne Volk. Die Mechanismen der Macht, die hier vorgeführt werden, funktionieren vollkommen unabhängig von der Bevölkerung, die sie doch tragen oder ertragen muß. Die Interessen, die den Konflikt bestimmen, bleiben darum rein diplomatischer Natur, sie bleiben unkenntlich und abstrakt: Das "Funktionelle", das Bronnen gegenüber dem Psychologischen betonen möchte, erweist sich, so gesehen, als die kürzeste Verbindung zwischen Sexualität und Diplomatie. Mag sein, daß sich in dieser Reduktion ziemlich genau Bronnens persönliche Lage im Dritten Reich, vor allem sein Verhältnis zu Goebbels, reflektiert.

In Bronnens Stück "Rheinische Rebellen" von 1925 rebellieren diffuse Antinationalisten, Rheinische Separatisten, gegen die nationale Einheit, die sich in der Frauenfigur Gien verkörperte; deren sexuelle Begierde ist von den konkreten Männern abgezogen und auf die abstrakte Männerwelt der Nation fixiert¹. In "N" ist Metternich der Separatist und die Nation verkörpert sich in einem Mann: Napoleon. In Gestalt der Schwester ist ihm aber eine Frau beige stellt, die durchaus gewisse Züge Giens trägt.

¹Ehe Gien am Ende die schwarzrotgoldene Fahne hochzieht, sagt sie: "Sehnsucht hat mich besessen gemacht, Sehnsucht nach Deutschland, ich fuhr durch Deutschland, habe Deutschland gesehen, ich trank das Land, Dörfer betäubten mich, Städte kamen über mich wie rote Stiere, Berge drängten in meinen Leib (...) alles war eins, alles war Deutschland, Sehnsucht, Größe und Süßigkeit (...) Ich verstehe nichts von Politik (...) aber als ich hörte, daß Deutschland untergehen soll, als ich von Verrat hörte, von Abfall, von Verhöhnung und Tritten, da wurde ich rasend (...) man soll uns nicht zerreißen. Wir lieben uns doch. Man soll uns nicht trennen (...) ich möchte siegen. Es drängt mich vorwärts, es schlägt in mir unaufhörlich Musik. Schon höre ich den Tritt der deutschen Regimenter heran. Schon höre ich die Signale des deutschen Sturms. Ich sehe weithin das Reich von Kollonnen voll Rauch voll Erhebung."

Aspetsberger spricht in diesem Zusammenhang von einer "Wiederkehr des Frauengeschlechts" - nachdem in Bronnens vorangegangenen Romanen das Verschwinden des "Weiblich-Sexuellen", eine "Vertrocknung zur Mann-Position" eingetreten war. Die Wiedergewinnung des Weiblichen stand offenbar in Zusammenhang mit der wieder gewonnenen Distanz zum Hitler-Regime (1995: 651).

"Du, wenn einer Königin zu mir sagt, das geht mir durch und durch wie Wollust" - meint Caroline zu ihrem in dieser Hinsicht verständnisvollen Bruder; daß sie ein Verhältnis mit Metternich hat, wird angedeutet; gleichzeitig versucht sie ihren Bruder zu überreden, auf die Hinrichtung des Herzogs zu verzichten. Caroline geht es dabei weniger um den Herzog selbst, als um eine erfolgreiche Diplomatie mit den europäischen Großmächten: sie fürchtet, "daß die vermutliche Reaktion der europäischen Mächte auf die Erschießung ihre Chancen, Königin zu werden, vermindern könnte." (Aspetsberger 1995: 653) Carolines Scheitern könnte ein Hinweis darauf sein, daß Bronnen zur Zeit, als er das Stück schrieb, keine Chance mehr sah, den Kurs des nationalsozialistischen Deutschland zu ändern.

Als Waffe gegen Hitler kann man das Stück mit Recht bezeichnen - mit ebensolchen Recht kann man es als Ergebnis von "nationalen Verdauungs-Störungen" betrachte. Der Ausdruck stammt von Bronnen selbst, er hat rückblickend mit ihm seine Stimmung zu der Zeit, als er an dem Stück schrieb, bezeichnet (1985: 339). Das Stück war offenbar die Waffe in der Hand eines hoffnungslos in die Defensive getriebenen linken Nationalsozialisten. Sie wurde ihm natürlich sofort aus der Hand geschlagen. Doch dies konnte sein Verhältnis zur deutschen Nation nicht ändern: Nach dem Abschluß von N hat er in seiner Eigenschaft als Fernsehproduzent des Dritten Reichs an einem Exposé über die Rolle des Fernsehens im Kriegsfall gearbeitet - "Ja, ich war zu vielem bereit, auch zu Handlanger-Diensten, die meinen Überzeugungen widersprachen, wenn ich nur glauben konnte, daß es zum Nutzen des Landes, des Volkes geschähe (...)" (1985: 413)

In "Gloriana" versucht Arnolt Bronnen eine neue Position in der Defensive zu gewinnen. Hier ist die Frau selber die Tyrannin und ihre Wollust identisch mit der Macht. Verschwand das Weibliche in den epischen Werken der frühen dreißiger Jahren, so kehrt es nun als negatives Exempel der Tyrannei zurück. Königin Elizabeth hat alle Merkmale der Napoleon-Figur übernommen: auch sie fühlt sich verfolgt, auch sie unterhält einen Geheimdienst. Doch im Unterschied zu Napoleon scheitert sie bei der Vernichtung des Konkurrenten. Der, den sie tot glaubt, Bruder Edward VI, lebt nämlich in der Doppelrolle von Shakespeare und Bacon fort: und wird sie am Ende stürzen.

Friedbert Aspetsberger weist darauf hin, daß Bronnen in seinem Freikorps-Roman "Roßbach", Adolf Hitler - im Gegensatz zur männlichen Titelfigur - weibliche Züge verliehen hat; und Aspetsberger kann sich deshalb umgekehrt Elizabeth in "Gloriana" - wo diese Weiblichkeit zur Karikatur weitergetrieben ist - durchaus mit einem Hitlerbärtchen vorstellen (1995: 654ff.). Solange aber ein anderer Herrscher, ein männlicher König wie Roßbach, sich nicht einstellt, bleibt nur der Rückzug auf das Geistige, die Erkenntnis - die Rolle von Shakespeare oder Bacon eben; und der Schluß des Stücks könnte wiederum von einem versöhnlich gestimmten Exildramatiker stammen, der alles auf den Gegensatz von Geist und Macht setzt - mit dem Unterschied freilich, daß Bronnen den Geist nicht im Elfenbeinturm sondern im Tower situiert - als gefangenen, aber souveränen, inneren Emigranten:

ELIZABETH: Ich bin die Macht, und ich halte die Macht

KÖNIG EDWARD VI.: Das war immer Gerede, nur, du wußtest es nicht; jetzt weißt du genau, daß es Gerede ist.

ELIZABETH: Wie! Ist der Staat Gerede! Dieses stolze England! Der Turm und die Polizei, die ihn umstellt hat?! Wenn du nicht triumphierst, triumphiere ich; ich werde dich verhaften!

KÖNIG EDWARD VI.: Ich bin schon verhaftet, und in Ketten.

Ich habe mich selbst in den Turm gesperrt, in das Bein-Haus neben dem Richtplatz,

Ich habe mich lebenslänglich verurteilt,-

Mit den Strafen deiner Herrschaft kommst du mir nicht bei:

Nun zeig deine Macht.

ELIZABETH: (ratlos zu Anthony) Ich verstehe ihn nicht.

ANTHONY: Er ist ein Mann.

ELIZABETH: Wie kann er wirklich mehr als Macht haben?

ANTHONY: Er strebt nach Vollkommenheit.

ELIZABETH: Was bedeutet das?

KÖNIG EDWARD VI.: Erkenntnis.

ELIZABETH: (sich gegen Anthony lehrend) Ach, Anton Bacon, ich fühle mich alt und schwach, ich muß in den Palast gebracht werden.

KÖNIG EDWARD VI.: Nein, Schwester, du bist alt und schwach, und du mußt ins Bett.

ELIZABETH: Ja, mein Bruder, das fange ich jetzt an zu erkennen.

Aber was tue ich Unglückliche mit meiner Erkenntnis?

KÖNIG EDWARD VI.: Meine liebe Schwester,

Du wirst weinen, und ich werde lachen.

(er stützt sie und geleitet sie sorgsam zur Tür)

Es ist dies vielleicht die vollkommenste Utopie von innerer Emigration, die Bronnen hier geschaffen hat. Der innere Emigrant hat nichts zu fürchten, da er doch selbst sich zum Gefangenen gemacht hat. In Wahrheit aber würde man ihn sofort köpfen, sobald er die Macht in Frage stellte.

Die zitierte Schlußpassage könnte demnach auch so interpretiert werden: Hitler weint und muß ins Bett. Bronnen zieht sich einstweilen in die Studierstube zurück und wartet, bis einer kommt, der Erkenntnis und Macht neu zu verbinden weiß. Und dieser zeigte sich bald am Horizont des Salzkammerguts. Es war die KPÖ.

III

In Goisern, wo er sich seit Sommer 1943 meistens aufhielt, unterbrochen von den letzten Aktivitäten für das Propagandaministerium in Berlin und Estland, in Goisern fand Bronnen Kontakt zur Widerstandsgruppe um Sepp Pliseis. Und im Mai 1945 wurde er zum provisorischen Bürgermeister dieses Ortes im Salzkammergut ernannt. Er trat der Kommunistischen Partei Österreichs bei - und blieb dort wegen seiner Vergangenheit heftig umstritten.

Die Stücke "Kette Kolin" und "Jüngste Nacht", die zu dieser Zeit entstanden sind, unterscheiden sich sehr deutlich von den beiden im Dritten Reich geschriebenen. Die Position des rein Geistigen, der Opposition reine Erkenntnis versus reine Macht, wird rasch wieder verlassen. Stattdessen erhält das Volk, das in den vorangegangenen Stücken weitgehend Kulisse war, neue Bedeutung. Bronnen ist bemüht, den Nationalsozialismus als Betrug am Volk erscheinen zu lassen und Mittäterschaft auszublenden, sobald sie in unteren, zumal proletarischen Schichten vorkommt. Die Angehörigen der SS sind zugleich Angehörige der reichen Klasse - die mit Verachtung auf die Armen blicken, sie als Pöbel bezeichnen. Ihr zentrales Motiv ist es, die Armen zu betrügen, um noch mehr Geld zu gewinnen.

Die Hierarchie der Mittäterschaft ist identisch mit der Klassenhierarchie: je reicher, desto mehr Nazi. Bronnen übernimmt also vielfach die Haltung jener Emigranten, die den Nationalsozialismus im Namen der Volksfront bekämpften. Doch wenn zwei dasselbe tun, so ist es nicht dasselbe.

In der Jüngsten Nacht kommt hierzu noch die 'nationale' Hierarchie zwischen Reichsdeutschen und Ostmärkern: der SS-Mann ist natürlich ein Preuße. Bronnen, der noch im "Protokoll" bekennt "Ich liebte Deutschland, hatte es immer geliebt. Deutsch war mir ein heiliges Wort gewesen (...)" (1985: 339), ist zum Österreichtum konvertiert: er hat die Nation gewechselt, seinen Begriff der Nation aber in mancher Hinsicht beibehalten. Was er im Protokoll über seine Begegnung mit den zum Widerstand bereiten österreichischen Arbeitern schreibt, erinnert an Ernst Jüngers altes Arbeiter-Ideal: "es war immer eine große und natürliche Gemeinschaft da (...) So war der Kampf der Arbeiter immer ein Kampf für die Nation" - immerhin aber fügt er hinzu: "und der Arbeiter-Kampf für die Nation immer ein Kampf für die Menschheit" (588). In diesem Nachsatz steckt die Differenz, die Bronnen nach 1945 zu lernen versucht. Diesem Begriff der Nation entsprechend, steht in der "Jüngsten Nacht" der reiche österreichische Mühlenbesitzer der Nazi-Partei am nächsten und versucht im Namen des Volks, in Wahrheit aber nur für die eigene Tasche, Getreide auf die Seite zu schaffen; der österreichische Arbeiter Gams und sein Sohn Gamslerl stehen der Nazi-Partei am fernsten; sie sind im Grunde die einzigen des Dorfes, die einen gewissen Widerstand leisten. Darum werden sie auch dem amerikanischen Besatzer - der mit ähnlichen Mitteln parodiert wird wie die preußische SS - als die einzigen Nazis des Ortes präsentiert.

Mit dem Ende des Dritten Reichs kehrt bei Bronnen merkwürdigerweise die Vater-Sohn-Problematik zurück. In den beiden unter Hitler entstandenen Stücken - also zur Zeit des Vaterschaftsprozesses - war sie vollkommen verschwunden. Nun aber, in der "Jüngsten Nacht", rettet Sohn Gamslerl Vater Gams sogar das Leben - nachdem die Nazis bereits von ihm verlangt hatten, für den eigenen Vater einen Galgen zu errichten: eine glatte Umkehrung des Vaternordmotivs, das Bronnen einst so berühmt gemacht hat.

Anders verhält es sich mit "Kette Kolin". Bronnen hat das Stück nach einer Begebenheit geschrieben, die ihm im April 1945 - als er selber im Begriff war, sich von seinem Landsturm-Bataillon abzusetzen - erzählt wurde: "da hatten vier KZler aus Gneixendorf ihren Kommandanten gesichtet, der noch vor ihnen aus dem Lager geflüchtet war. Sie hatten ihn gepackt, geknebelt, hatten ihm in der Dunkelheit und im Knattern der Motoren das Gericht gemacht." (1985: 572) In diesem Stück nun ist der SS-

Hauptsturmführer deutlich als Österreicher gekennzeichnet. Und gleich am Beginn gelingen Bronnen unheimliche und unerhörte Wirkungen, wenn dieser SS-Mann namens Greyll mit dem Impetus, dem Witz und dem Dialekt einer Nestroy-Figur seine Verbrechen im KZ bloßlegt. Das Unheimliche dieser Szenen resultiert wohl daraus, daß der Autor hier nicht die Position des Satirikers einzunehmen vermag: nicht - im Sinne etwa von Karl Kraus - an jedem Detail den Haß entzündet, vielmehr für seine Figur immer wieder mit harmloser Heiterkeit wirbt, als befände man sich tatsächlich noch im Alt-Wiener Volkstheater und nicht in der Nähe des Konzentrationslagers: So hört man von dem bereits flüchtenden Nazi-Schergen etwa ein fröhlich-verzweifertes Couplet, das auch Bronnen bei seiner Absetzbewegung angestimmt haben mag: "Aggstein, Dürrnstein, die ganzen Raubritter-Brugen wacheln uns freie Fahrt,/ Und die weiche Wachau, und die Donau so blau,/ Und die Marillen-Blüte so rosa, und so voll jede Hose, -/ Und so voll in den Fässern unser feuriger Heuriger,/ Da verliert sich der Gram: Richtung Timelkam." Und wenn ein Gestapo-Mann sich von ihm verabschiedet mit "Heil Hitler!", antwortet Greyll leichtsinnig komisch: "Heil demselben!". Doch im nächsten Moment schätzt er das erbeutete Gut seiner jüdischen Opfer, auf dem offenbar sein ganzes Selbstbewußtsein beruht: "Mit diesem Steinchen des seligen Itzig Meyer kauf ich mir ein Gschloß in Bayern ..."

Zunächst übertölpelt Greyll alle seine Verfolger, es sind dies die Mitglieder der Widerstandsgruppe Kette Kolin. Am Ende der 9. Szene aber kehrt sich das Machtverhältnis um: den Widerstandskämpfern gelingt es, Greyll zu überwältigen, und sie machen ihm nun den Prozeß. Dabei übernimmt Trnka die Führung - der einzige, der völlig 'rein', schuld- und fehlerlos ist, während jeder andere aus der Gruppe irgendwann einmal versagt und gewissermaßen Verrat begangen hat. Es ist nun seltsam, daß Trnka im Verlauf dieser Verhandlung dem Angeklagten fortwährend in die Hände spielt - ihm immer mehr Macht gibt, um die Ankläger aus den eigenen Reihen zu kompromittieren und unter Druck zu setzen. Ja, als eine der Anklagenden, im Angesicht der flehenden Frau Greyll und der Kinder, dem Massenmörder die Fesseln löst, läßt er es geschehen. Und nur weil der Sohn des Hauptsturmführers die Widerstandskämpfer in eben dieser Situation plötzlich zu erschießen versucht, wird Greyll schließlich doch noch einstimmig zum Tode verurteilt - und die Hinrichtung selbst nimmt die Züge eines stellvertretenden Vaternords an: "Es ist das Beste, was wir deinen Kindern berichten können: daß du schweigend starbst (...) Durch deinen Tod zu unserem Leben." Während die wirklichen Widerstandskämpfer mit ihrem langjährigen Folterer wohl einfach kurzen Prozeß gemacht haben, zieht Bronnen die improvisierte Gerichtsverhandlung in die Länge und läßt den Schluß, die Hinrichtung selbst, mit Sinn auf. Die Vaternord-Emphase der letzten Szene ist wohl nötig, um die

Widerstandsgruppe zur neuen Gemeinschaft zusammenschweißen. Bemerkt man doch in den vorangegangenen retardierenden Momenten des Prozesses - Trnka will mit einem inquisitorischen Eifer bis ins letzte Detail alles über den jeweiligen 'Verrat' wissen - bereits den selbstanklägerischen Ton des autobiographischen "Protokolls", das Bronnen wenig später zu schreiben begann.

Trnka (von der Kette Kolin) trägt einen roten Winkel, und Gamserl (aus der Jüngsten Nacht) ist kein Jude, sondern ein Kriegsinvalide. In beiden Stücken, wie auch im autobiographischen "Protokoll"², ist das Hauptthema in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus der Verrat an den Arbeitern, am 'eigenen' Volk - d.h. am deutschen, oder am österreichischen; nicht aber die Vernichtung der Juden, obwohl doch die mögliche Zugehörigkeit zum Judentum das große Lebensproblem Bronnens gewesen ist. "Du und deinesgleichen haben über dich und deinesgleichen, über alles das, was dein Glaube, dein Ziel war, die entsetzlichste Katastrophe der Geschichte gebracht", sagt Trnka zu Greyll, der die etwas abgetakelte SS-Montur trägt - und in diesem Augenblick wird unter Trnkas KZ-Kostüm die alte braune Uniform des enttäuschten linken SA-Manns sichtbar.

Zitierte Literatur:

Aspetberger, Friedbert: Arnolt Bronnen. Biographie. Wien – Köln - Weimar: Böhlau 1995

Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers [1954]. Berlin – Weimar 1985

²Hier heißt es etwa "die hitlerische Diktatur war wirksam nur dort zu treffen, wo man ihren grauenhaften, zynischen Entschluß, die ganze Existenz des deutschen Volks aufs Spiel zu setzen, entlarvte." (Bronnen 1985: 409)