

SCHRIFTEN DER ERNST-TOLLER-GESELLSCHAFT

Herausgegeben von

Dieter Distl – Stefan Neuhaus – Rolf Selbmann
John M. Spalek – Thorsten Unger

Band 4 — 2002

Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen

herausgegeben von
Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger

Königshausen & Neumann

Dank.....	7
Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Ein Vorgespräch.....	9
Engagierte Literatur – Begriff und Geschichte	
Erich Unglaub: Avantgarde und Engagement. Zur Militanz in der Begriffsbildung der literarischen Moderne.....	21
Bernd Hamacher: „Verstand geht dem Blödesten auf“: Das Engagement der Literatur.....	42
Volker Ladenthin: Engagierte Literatur – wozu? Aussage oder Sinn: Aporien in Tollers Literaturästhetik.....	53
Relektüren und Revisionen	
Anke Detken: Zum Politischen in Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i> und <i>Die Ehe</i> – Versuch einer Revision.....	69
Stephen Lamb: „Als Ästhet beginnen und als Sozialist enden“ – ein Paradox? Überlegungen zur Problematik „Literatur und Engagement“ am Beispiel Klaus Mann.....	89
Thorsten Unger: Klassenkampf mit einer Portion Erotik. Rudolf Braunes <i>Junge Leute in der Stadt</i>	104
Gerhard Fischer: Engagierte Literatur als historisch-kritische Darstellung der Gesellschaft. Zum Zeitstück der Weimarer Republik.....	116
Rolf Selbmann: Zwischen Max Hölz und Adolf Hitler. Kurt Tucholsky, Ernst Toller und <i>Die Weltbühne</i>	131
Ian King: Tucholskys Konzept der Gebrauchsliteratur.....	141
Erneuerung des Begriffs „Engagierte Literatur“?	
Jost Hermand: Brechts Hitler-Satiren.....	153
Stefan Neuhaus: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien <i>Der entfesselte Wotan</i> und <i>Nie wieder Friede!</i>	169
Gordana-Dana Grozdanic: Der gefesselte Dichter: Ernst Tollers <i>Der entfesselte Wotan</i> als satirische Selbstbespiegelung.....	184
Andrea Hammel: Politisches Schreiben als Frau. Hermynia Zur Mühlen als proletarisch-revolutionäre Schriftstellerin.....	192
Engagement (auf) der Bühne	
Franz-Josef Deiters: Revolution als Arbeit am Text. Die Kolonisierung der Lebenswelt durch die Literatur im „politischen“ Theater.....	207

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2002
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg
Bindung: RIB GmbH, 97297 Waldbüttelbrunn
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 3-8260-2395-1
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de

Christina Jung-Hofmann: Engagierte Literatur und rhetorischer Realismus. „Panamaskandal“ und Weimarer Republik bei Wilhelm Herzog und Eberhard Wolfgang Möller.....	219
Birgit Haas: „Wirrwarr“ oder „Medizin“? Erwin Piscators theatertechnische Neuerungen der zwanziger Jahre.....	238
Kirsten Reimers: Das Drama als Tribunal – Justizkritik auf den Bühnen der Weimarer Republik.....	251
Erika Jäger: Engagierte Literatur? Untersuchungen zum Erfolg von Tollers Dramen in den dreißiger Jahren am Beispiel des Stückes <i>Feuer aus den Kesseln</i> .	261
Cecil Davies: Ernst Tollers Dramen als ‘Engagierte Literatur’ betrachtet.....	268
Kontextualisierungen	
Peter Davies: Die Überwindung der Sprache. Johannes R. Bechers Weg in die Partei.....	277
Gesa von Essen: Engagierte Literatur im Exil: Heinrich Manns <i>Es kommt der Tag</i>	286
Andreas Meier: „am liebsten unter Arbeitern“: Inszenierungen einer kulturellen Schlüsselfigur bei Else Lasker-Schüler und Ernst Toller.....	298
James Jordan: Objektivität, Engagement und Literatur: Die Darstellung politisch motivierter Verbrechen bei E.J. Gumbel und Ernst Toller.....	312
Yomb May: Zwischen Nonkonformismus und Engagement. Ödön von Horváth als kritischer Autor.....	326
Ralf Georg Czapla: Verismus als Expressionismuskritik. Otto Dix’ <i>Streichholzhändler I</i> , Ernst Tollers <i>Hinkemann</i> und George Grosz’ <i>Brokenbrow</i> -Illustrationen im Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten.....	338
Wolfgang Schopf: Das Freie Deutsche Buch im Porträt. Josef Breitenbachs Photodokumentation der ersten Buchmesse des Exils (Paris 1936).....	367
Verleihung des Ernst-Toller-Preises 1999 an Biljana Srbljanovic	
Benedikt Richert: Begründung der Jury.....	383
Christiane Schlötzer-Scotland: Laudatio für Biljana Srbljanovic.....	385
Biljana Srbljanovic: Rede der Preisträgerin.....	391
Verleihung des Ernst-Toller-Preises 2001 an Felix Mitterer	
Reinhold Schira: Begründung der Jury.....	397
Ruth Drexel: Laudatio für Felix Mitterer.....	400
Zu den Beiträgern.....	405

Dank

Der Band versammelt die Beiträge des zweiten internationalen Symposiums der Ernst-Toller-Gesellschaft vom 29. November bis 2. Dezember 2001 in Neuburg an der Donau. Die Herausgeber danken allen Beiträgerinnen und Beiträgern sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an der Diskussion. Wir danken außerdem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kulturamts der Stadt Neuburg für die exzellente Organisation der Tagung. Gefördert wurde die Tagung von der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien. Nicht möglich gewesen wäre die Tagung ohne die großzügige finanzielle Unterstützung durch den Lions-Club Neuburg an der Donau und vor allem die Stadt Neuburg an der Donau. Auch dafür bedanken wir uns sehr herzlich.

Mai 2002

Die Herausgeber

Revolution als Arbeit am Text. Die Kolonisierung der Lebenswelt durch die Literatur im „politischen“ Theater

FRANZ-JOSEF DEITERS (TÜBINGEN)

Was *unter* der sich engagiert erklärenden Literatur liegt und was *unter* der dem Anschein nach nicht-engagierten Literatur liegt – vielleicht etwas Gemeinsames? –, wird man erst später lesen können. (Roland Barthes)¹

1.

Das Konzept „Engagierte Literatur“ verhält sich dem Selbstverständnis seiner Vertreter zufolge zu jenem des ästhetizistischen „l'art pour l'art“ gegenläufig. Verliert sich der „Ästhetizismus“, so das kritische Urteil seiner Gegner, in weltloser Selbstbezüglichkeit, so begehren die Vertreter der „Engagierten Literatur“ gegen die von Max Weber zum Epochenschicksal erklärte Ausdifferenzierung der Kultur in für einander gleichgültige Wertsphären² auf und versuchen, in geradezu promethesischem Gestus ein literarisches Konzept aufzurichten, das die Grenze des Subsystems Literatur für die außerästhetischen Parameter des Ethischen und des Politischen offen hält. „[D]ie Kunst“, urteilt Bertolt Brecht in seinem *Arbeitsjournal*, „ist ein autonomer Bezirk, wenn auch unter keinen Umständen ein autarker“. „[D]as dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller widersprüchlichkeit, veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtsmachend“.³ Erkennt der Dialektiker Brecht die Autonomisierung der Kunst und Literatur in der Moderne einerseits an, so bezieht – und verpflichtet – er sie zugleich auf das gesellschaftliche Ganze, dessen Teil sie sei. Damit steht Brecht in der Tradition der Konzepte ästhetischer Erziehung seit der Aufklärung; und der wohl prominenteste Ort dieser Erziehung ist seit dem achtzehnten Jahrhundert das von Gottsched und seinen Nachfolgern konsequent literarisierte Theater.⁴ „Die Bühne“, urteilt 1967 Günther Rühle in der Einleitung zu seiner Anthologie von Theaterkritiken der Weimarer Republik, ist zu begreifen „als nationaler Ort, an dem die Gesellschaft sich ihrer bewußt wird“, also als das wichtigste Reflexionsmedium

¹ Roland Barthes: *Literatur und Bedeutung*. In: Ders.: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt 1969, S. 102-126, hier: 106f.

² Vgl. Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hg. v. Johannes Winckelmann. Tübingen 1988, S. 582-613.

³ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt a.M. 1974, Bd. 1, S. 125f.

⁴ Unter Literarisierung verstehe ich die Verpflichtung des theatralen Spiels auf einen diesem Spiel vorausliegenden literarischen Dramentext.

eines sich allmählich ausbildenden bürgerlichen Gemeinwesens. Weiterhin hält er fest:

wenn das deutsche Theater eine Tradition hat, so keine des Stils und des Spiels, sondern der gesellschaftlichen Funktion. Seit den Tagen Lessings und der Weimaraner war die Bildung eines nationalen geistigen Zusammenhangs über die vielen hundert Ländergrenzen hinweg vor allem mittels der dramatischen Literatur, und das heißt: über das Theater hergestellt worden. Ohne diese politisch-gesellschaftliche Funktion hätte sich das Theater in Deutschland nie so tief einnisten können.⁵

Diese „politisch-gesellschaftliche“ Funktion sieht Rühle für das Theater der Weimarer Republik aktualisiert: „Das Theater“, konstatiert er, „tritt in den Dienst der Demokratie“.⁶ Noch gut dreißig Jahre später lautet das Urteil über das „politische Theater“ der Weimarer Republik in einem Konferenzband mit dem Titel *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts* gleichsinnig. Unter Fokussierung der Bühnenkunst Erwin Piscators wird es von Peter Langemeyer darüber definiert, dass sein „Beurteilungsmodus“ das Politische sei: „[I]hm [dem Politischen; FJD] gegenüber wird jeder andere Maßstab, wenn nicht gleichgültig, so doch sekundär“.⁷ In einem anderen Beitrag zum gleichen Band, er stammt von Jürgen Doll, heißt es mit Blick auf das Agitproptheater: „[D]ie Truppen sammeln theatrale Mittel an zu ihrem rein politischen Zweck“.⁸ Der Konsens, der die Vertreter des Konzepts „Engagierte Literatur“ und ihre literaturkritischen und -wissenschaftlichen Interpreten eint, ist der: Das „politische Theater“ stellt sich in den Dienst des gesellschaftlichen Ganzen, statt sich in der Selbstreferenzialität des eigenen Systems zu verschließen, und unterwirft die eigenen ästhetischen Imperative letztinstanzlich jenen der politischen Sphäre, welcher als dem Ort des gesellschaftlichen Ganzen der Primat zuerkannt wird.

2.

Nun steht im Horizont systemtheoretischer Ansätze auf dem Feld der Gesellschaftstheorie mittlerweile nicht nur die Berechtigung infrage, die politische Sphäre als den Ort des gesellschaftlichen Ganzen zu identifizieren⁹ und in der Konsequenz dieser Identifikation die Politisierung von Kunst und Literatur als deren Verpflich-

⁵ Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1967. Überarbeitete Neuauflage 1988. Bd. 1, S. 12.

⁶ Ebd.

⁷ Peter Langemeyer: *Macht und Parteilichkeit oder: Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne?* In: *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Knut Ove Arntzen, Siren Leirvåg u. Elin Nesje Vestli. St. Ingbert 2000, S. 102-122, hier: S. 121.

⁸ Jürgen Doll: *Das Agitationstheater als dramaturgisches Labor des politischen Theaters*. In: Ebd., S. 64-101, hier: 76.

⁹ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Politik der Gesellschaft*. Hg. v. André Kieserling. Frankfurt a.M. 2000.

tung auf ein gesellschaftliches Ganzes zu begreifen. Vielmehr ergibt sich aus systemtheoretischer Perspektive darüber hinaus vom Zusammenhang des Ästhetischen mit dem Außerästhetischen, des ausdifferenzierten Systems Literatur¹⁰ mit der gesellschaftlichen Lebenswelt ein komplett anderes Bild. So hat Annette Simonis unlängst eine Studie vorgelegt, die das Urteil über das literarische Konzept des „Ästhetizismus“ ebenso aufschluss- wie folgenreich revidiert. Dieses stelle nicht nur „eine treibende Kraft im Prozeß der Modernisierung der Literatur“ dar,¹¹ vielmehr markierten die selbstreferenziellen Schreibstrategien zugleich die sich ausbildende System-Umwelt-Grenze.¹² Ja, das leitende Erkenntnisinteresse der deutschsprachigen „Ästhetizisten“ richte sich, so Simonis, gerade

auf die Differenz, die sich zwischen der ästhetischen Erfahrung und der außerästhetischen ‚Wirklichkeit‘ aufzut. Die System-Umwelt-Grenze avanciert dabei nicht allein zum bevorzugten Gegenstand der ästhetischen Reflexion, sie nimmt darüber hinaus in den fiktionalen Texten der Jahrhundertwende auch in thematischer Hinsicht eine Schlüsselstellung ein, in denen sie in vielfältigen metaphorisierten Varianten, sei es als Schwelle, Fenster, Spiegel, Tunnel, Treibhaus oder Glasscheibe, immer wiederkehrt. Die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst wird dabei, was das angeführte Motivrepertoire verdeutlicht, häufig in die sichtbare, räumliche Unterscheidung zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ übersetzt.¹³

Aus diesen Beobachtungen ergebe sich, dass der „Ästhetizismus“ sich keineswegs in die Welt des schönen Scheins zurückziehe, dass die Selbstbezüglichkeit – dialektisch gesprochen – vielmehr um des Fremdbezuges zur außerästhetischen ‚Wirklichkeit‘ willen erfolge. Oder anders formuliert: Die Markierung der System-Umwelt-Grenze durch Ausbildung selbstreferenzieller ästhetischer Verfahren bildet die logische Voraussetzung für die vielfältig formulierten Programme einer Ästhetisierung der (außerästhetischen) Lebenswelt.

Komplementär zu Simonis' Revision des „Ästhetizismus“-Bildes hat Nikolaus Wegmann das Urteil über die „Engagierte Literatur“ einer systemtheoretischen Revision unterzogen. Behaupten die „Engagierten“, die Sphäre der Literatur für die Parameter des Politischen offenzuhalten, das System Literatur gar dem Primat des Politischen als dem Ort des gesellschaftlichen Ganzen zu unterstellen, so markiert das „Engagement“-Konzept nach Wegmann hingegen objektiv den Anspruch der

¹⁰ Ich unterscheide im Folgenden nicht systematisch zwischen dem System Literatur und den Systemen anderer Künste, also auch nicht des Theaters. Vielmehr behandle ich das Theater als ein der Literatur dienendes Medium. Die Berechtigung dieses Vorgehens ergibt sich meiner Auffassung nach aus der Literarisierung des Theaters seit der Aufklärung.

¹¹ Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*. Tübingen 2000, S. XIV.

¹² Simonis schreibt: „Die Bevorzugung der selbstreferentiellen Struktur [...] kann [...] als besondere Markierung und eindringliche symbolische Abkürzung der ‚autopoietischen‘, operativ geschlossenen Organisationsform des Kunstsystems gelesen werden und steht daher im Einklang mit Erkenntnissen der neueren Systemtheorie“. Ebd., S. 16f.

¹³ Ebd., S. 149f.

Literatur, ihre soziale Umwelt den eigenen Parametern anzuverwandeln. „Die gesellschaftlichen Verhältnisse“, führt Wegmann seine These aus,

sind das Medium, das sich die kritische Literatur für ihre Ausdrucksabsichten wählt. Das engagierte Werk löst die sozialen Tatbestände aus dem in den Verhältnissen selbst vorgefundenen Gefüge und transformiert sie *nach ihren eigenen Formansprüchen* in alternative Zusammenhänge und Abhängigkeiten. Alle Sachverhalte, Widersprüche oder Symbole der gesellschaftlichen Verhältnisse interessieren primär nicht mehr in ihrem weltanschaulichen, sondern in ihrem literarischen bzw. textuellen Stellenwert. [...] Engagiert ist eine Literatur, die sich nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse als kunststeigenes Ausdrucksmedium schafft, sondern zugleich auch *in der Wahl ihrer Formen das im Medium selbst vorgefundene Formniveau kritisiert*.¹⁴

Spitzt man Wegmanns Überlegungen nun vor dem Hintergrund von Simonis' Analysen zum „Ästhetizismus“ konsequent zu, so läßt sich die folgende These wagen: Die „Engagierte Literatur“ versucht die von den „Ästhetizisten“ markierte System-Umwelt-Grenze keineswegs zu negieren und die Ausdifferenzierung der Kultur in der Moderne dadurch zu unterlaufen, dass den systemfremden Parametern des Politischen und Ethischen eine grundlegende Bedeutung für den literarischen Prozeß zuerkannt wird. Im Gegenteil versuchen die Vertreter des „Engagement“-Konzepts, den Geltungsbereich der eigenen Imperative genauso zu expandieren wie die „Ästhetizisten“ dies tun. In systemtheoretischer Perspektive geht damit aber jene Opposition zum „Ästhetizismus“ verloren, aus der die „Engagierten“ ihr eigenes Konzept subjektiv verstehen und die auch von Seiten der Literaturwissenschaft lange Zeit unhinterfragt geblieben ist. Die einzige Differenz, die von diesem neu gewonnenen Standpunkt zwischen den beiden Entwürfen übrig bleibt, ist jene der Kolonisierungsstrategie: Erhebt der „Ästhetizismus“ die Kolonisierung der Umwelt, ihre Überformung nach ästhetischen Parametern offen zum Programm, so betreiben die „Engagierten“ den Kolonisierungsprozeß auf verdeckte Weise. Sie versuchen, die Grenzpfähle des eigenen Herrschaftsbereichs dadurch möglichst weit auf fremdem Gebiet einzugraben, dass sie die Öffnung der eigenen Grenzen für politische und ethische Maßstäbe vorgeben. Ihre Strategie läßt sich in diesem Sinne als eine Strategie der Mimikry bezeichnen.

Angelpunkt dieser verdeckten Invasion ist dabei der Umstand, dass die „Engagierten“ die funktional ausdifferenzierte und einer symbolischen Mitte entbehrende Gesellschaft als einen defizienten Text, als das Rauschen¹⁵ ungeordneter Signifikanten bestimmen, dessen Sinn es gemäß dem Parameter der Texttotalität zu rekonstruieren gilt. Das Verhältnis von System und Umwelt wird mithin als eines der Intertextualität gefasst, statt die Grenze des eigenen Systems als eine solche zu realisieren, jenseits derer andere als die eigenen Ordnungskategorien ihre Geltung

¹⁴ Nikolaus Wegmann: Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts. In: Systemtheorie der Literatur. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. München 1996, S. 345-365, hier: 356f.

¹⁵ Zur Metapher des Rauschens in literatur-, kunst- und medientheoretischer Hinsicht vgl. neuerdings: Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung. Hg. v. Andreas Hiepko u. Katja Stopka. Würzburg 2001.

beanspruchen. Zudem wird dem verrauschten Gesellschaftstext gemäß dem literarischen Parameter der Autorschaft in der Regel ein Subjekt unterstellt, dem die diagnostizierte Verzerrung – etwa aus Klasseninteresse – zuzuschreiben ist. Der Versuch der Literatur, den verderbten Gesellschaftstext zu dechiffrieren, bedarf dabei nach Wegmann eines Textmodells, das sowohl der Informationsfunktion nicht-literarischer Kommunikation wie auch der Mitteilungsfunktion literarischer Kommunikation gerecht wird. Dieses Modell nennt er „Klartext“. In diesem Begriff, so erläutert er, werde

die Mitteilungs- und Verstehensdimension der Kommunikation betont [...], ohne daß andererseits dieser Text jene Direktheit und Bestimmtheit verliert, die im Normalfall nur der informationszentrierten Kommunikation zukommt. Als eine *alltägliche Besonderheit* in der Ordnung der Texte vereint er, was sich ausschließt: die direkte Durchsicht auf einen Informationsgehalt mit der prinzipiellen Opakheit aller Texte.¹⁶

Die beiden Seiten, denen ein Text des Konzepts „Engagierte Literatur“ gerecht werden muß, sind also zum einen diejenige des verrauschten (nichtliterarischen) Sozialtextes, zu dessen Dechiffrierung die Information über seinen wahren Gehalt gehört, und zum anderen diejenige der Literarizität der literarischen Texte, die im Auseinandertreten von Mitteilungs- und Informationsfunktion besteht und über die das System Literatur sich vor Entdifferenzierung schützt.

3.

In dieser Perspektive erscheint nun auch das Theater in verändertem Licht. Noch diesseits der Formulierung konkreter Konzepte eines „politischen“ Dramas erweist sich die Institution Theater als ein ausgezeichneter Ort für die expansive Markierung der System-Umwelt-Grenze. Zum einen ist das Theatergebäude als funktional ausdifferenzierter Raum Teil des Systems Literatur; seine Mauern markieren die Grenze zur Umwelt in architektonisch häufig imposanter Weise. Zum anderen wird diese Grenze auch innerhalb des Theatergebäudes mittels der Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum deutlich gezogen. Aber beide Grenzen sind zugleich in einer Weise durchlässig, die dem Konzept der „Engagierten Literatur“ entgegenkommt. Die erste ist insofern durchlässig, als das Gebäude dem Publikum seine Tore für den Besucher der in ihm stattfindenden Inszenierung öffnet. Die zweite Grenze, die Rampe, ist semipermeabel in dem Sinne, dass sie das Publikum in der Regel zwar vom Bühnenspiel selbst, also von der theatralen Realisierung des Dramentextes ausschließt, es aber mental an ihm teilhaben lässt – das Bühnenspiel ist im buchstäblichen Sinne ein *Schauspiel*. Dies gilt zunächst freilich für jedes Theaterpiel ab dem Zeitpunkt, zu dem sich die Spielstätten der Bühnenkunst als Funktionsgebäude ausdifferenzieren beginnen.¹⁷ Doch stellt Peter Szondi in seiner *The-*

¹⁶ Ebd., S. 358.

¹⁷ Dieser Prozess vollzieht sich seit dem achtzehnten Jahrhundert. Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen u. Basel 21999, S. 107-115.

orie des modernen Dramas mit Recht die Absolutheit der Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauer Raum für das klassische bürgerliche Drama heraus;¹⁸ die Ausprägung der klassischen Illusionsbühne¹⁹ hebt die ontologische Differenz von symbolischem Spiel und lebensweltlicher ‚Realität‘ hervor; und schließlich markiert auch die klassizistische Architektur von Theatergebäuden bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein durch ihre Zitation antiker Tempelfassaden die systemische Abgrenzung dieses Raumes gegenüber einer zunehmend an nüchternen Funktionalität orientierten Lebenswelt. Erst nach einer Periode, in der es primär um die Markierung dieser Grenze im Zuge der kulturellen Ausdifferenzierung geht, beginnt um die Wende des neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert ein Prozess, der vom Stand des erreichten Differenzierungsgrades die gefestigte Grenze zu überschreiten versucht. Konstatiert Erika Fischer-Lichte für das beginnende zwanzigste Jahrhundert eine „Entdeckung des Zuschauers“²⁰ und beschreibt sie die Versuche verschiedener europäischer Theateravantgarden, den Graben zwischen Zuschauer- und Bühnenraum aufzufüllen und die Zuschauer unmittelbar in das theatrale Spiel hineinzureißen, so ist damit der Expansionswille des literarischen Systems umschrieben. Denn dieses Hineinreißen der Zuschauer ins Spiel bedeutet nichts anderes, als ihnen die Funktion von Zeichenkörpern des der Inszenierung vorausliegenden Dramentextes zuzuweisen. Auch architektonisch versuchen sich diese Konzepte zu realisieren.²¹ Sehr eindrucksvoll veranschaulichen die architektonischen – also ästhetischen! – Konzepte der Avantgarde, wie die Tendenz hier auf Kolonisierung der Umwelt durch das System Literatur geht. „Neue Theatergebäude, welche der Einheit von Spielern und Zuschauern angemessen Rechnung trugen, wurden zur Forderung der Stunde“, pointiert Fischer-Lichte die allgemeine Tendenz.²² Noch deutlicher zeigt sich dieser Expansionswille dort, wo das Spiel den Funktionsraum des Theatergebäudes verlässt. Wenn Max Reinhardt, wie Fischer-Lichte ausführt, „den Jedermann auf einem Brettergerüst vor dem Salzburger Dom in Szene (1920) und Hofmannsthal's *Salzburger Großes Welttheater* (1923) gar in der Salzburger Kollegienkirche“²³ aufführt, so darf dies nicht etwa als ein Vorgang der Entdifferenzierung und der Öffnung des Literatursystems für ihm fremde – etwa politische oder religiöse – Imperative begriffen werden. Im Gegenteil markiert der Auszug aus dem Funktionsraum den imperialen Anspruch des Systems Literatur auf sinnfällige Weise.

¹⁸ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. In: Ders.: *Schriften I*. Frankfurt a.M. 1978, S. 9-148, hier: S. 17ff.

¹⁹ Vgl. Eckehard Catholy: *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Illusionstheaters in Deutschland*. In: *Festschrift für Klaus Ziegler*. Hg. v. Eckehard Catholy u. Winfried Hellmann. Tübingen 1968, S. 93-111.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen u. Basel 1997.

²¹ Ich verweise auf die Abbildungen in Fischer-Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers*.

²² Ebd., S. 15.

²³ Ebd., S. 22.

Festhalle, Zirkus, Marktplatz und Kirche stellen anders als das Theatergebäude Lokale außerhalb der Sphäre der Literatur dar, die nun von dieser annektiert werden.²⁴

Wenn diese Expansion der Literaturavantgarden auf fremdes Terrain in der Konkurrenz der Subsysteme schließlich stecken bleibt – zumeist, weil die Imperative des ökonomischen Systems den Vormachtansprüchen des Ästhetischen eine Grenze setzen, ja ihrerseits die Kunst zu kolonisieren versuchen –, und die Dramatiker und Regisseure mit lediglich behutsam modernisierten Theatergebäuden vorlieb nehmen müssen, so ist der imperiale Gestus der Literatur gegenüber ihrer Umwelt damit aber keineswegs gebrochen und zurückgedrängt. Im Gegenteil leitet die Abkehr von den radikalen Avantgardekonzepten zu scheinbar konventionelleren Modellen lediglich den Wechsel zu einer anderen und letztlich effektiveren Strategie ein. Nach der Umstrukturierung des Verhältnisses von Zuschauer- und Bühnenraum innerhalb des überkommenen Theatergebäudes erweist sich der funktional ausdifferenzierte Raum zur Überformung der Umwelt nach den literarischen Parametern sogar als besser geeignet als der unvermittelte, sozusagen ‚wilde‘ Auszug des Spiels in diese Umwelt.

Insofern nämlich die soziale Welt den „Engagierten“ als ein verrauschter Text erscheint und sie die durch die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse freigesetzten Individuen als eine Masse frei fluktuierender Signifikanten fassen, die es gemäß dem Parameter des Textes in die ihnen ‚eigentlich‘ zukommende Textposition zu bringen gilt, bietet das Theatergebäude geradezu optimale Voraussetzungen. Denn ab dem Moment, in dem die Masse der zerstreuten Individuen das Theatergebäude betritt, wird ein Prozess der Formierung und das heißt der dechiffrierenden Text(re)konstruktion in Gang gesetzt. Der Zuschauer Raum stellt durch die baulichen Gegebenheiten einen klar umgrenzten und strukturierten Textraum dar, wie ihn ein Marktplatz, die Straße oder sonst ein funktionsfremder Ort kaum zu bieten vermögen. Und wenn ich darüber hinaus in den Sitzreihen ein Zeilen-, mithin ein textuelles Ordnungsschema erkenne, dann scheint mir dies eine auf den ersten Blick vielleicht ungewohnte und deshalb überraschende, aus dem hier eröffneten Blickwinkel gleichwohl nicht völlig abwegige, ja im Gegenteil sogar überaus erkenntnisfördernde Analogiebildung zu sein. Der Vorgang der Text(re)konstruktion als ein solcher der Anordnung der Signifikanten zu einem lesbaren Text beginnt also bereits damit, dass die Zuschauer ihre Plätze im Parkett einnehmen. Die Auf-führung des Dramas – dem nach Wegmanns Konzept die Funktion des „Klartextes“ zukommt – bildet dann den nächsten Schritt der (Re-)Konstruktionsarbeit. Durch ihn wird den Signifikanten – nach einem Code, den nur der Autor des Bühnenspiels kennt – ihre auf Grund der gesellschaftlichen Differenzierungsprozesse verrauschte Bedeutung zugewiesen. Entscheidend ist, dass dieser (Re-)Konstruk-

²⁴ So konstatiert Fischer-Lichte: „Es gibt kaum einen Typus von Raum in einer Stadt, wo nicht bereits Theater gespielt worden wäre: auf Straßen und Plätzen, in Parks und in Zirkuszelten, in Schaufenstern von Kaufhäusern, in Wohnzimmern, ja selbst an den Fassaden von Hochhäusern. Aber auch außerhalb der Städte werden immer neue Spielorte erschlossen: in Burgruinen und auf Felsen, am See und auf einer Waldlichtung, auf dem Haft Tan Berg in Shiraz, vor dem Grab des Xerxes, in einem alten Steinbruch usw. usw. Es gibt überhaupt keinen Ort, an dem prinzipiell nicht Theater gespielt werden könnte.“ (Ebd., S. 33f.)

tionsvorgang zwar innerhalb der Grenzen des Systems Literatur, im Theatergebäude nämlich, stattfindet; dass die zur Texttotalität formierten Zuschauer nach Beendigung des (Re-)Konstruktionsvorgangs aber auch wieder aus dieser Sphäre entlassen werden, um die gesellschaftliche Welt dem literatursystemischen Parameter des Textes gemäß zu überformen.

4.

Ohne hier in eine detaillierte theatersemiotische Analyse eintreten zu können, möchte ich doch kurz mehrere Phasen dieses theatral vermittelten (Re-)Konstruktionsvorgangs unterscheiden. Zunächst bedeutet die Inszenierung des Dramentextes auf der Bühne einen Wechsel des Mediums. An die Stelle der spröden Materialität des Buchstabens, in dessen Gestalt das Drama wie alle anderen literarischen Texte zunächst vorliegt, treten die Körper der Schauspieler, um den Text zu realisieren. Die nächste Phase dieser Transposition erfolgt dann durch das Überspielen der Rampe, welches das moderne Theater auch seinem Selbstverständnis nach konstitutiv vom klassischen bürgerlichen Theater unterscheidet. Während dieser Phase geht die Funktion, den Text zu realisieren, an das Publikum über.

Die solchermaßen abgestufte Folge von vermittelnden Transpositionsphasen dürfte es nun sein, die das Theater aus der Perspektive der „Engagierten“ als Ort der (Re-)Konstruktionsarbeit am sozialen Text den Vorrang beispielsweise vor dem Bibliothekssaal gewinnen lässt und aufgrund deren der auf Bühnenrealisation, also auf Medienwechsel angelegten Gattung des Dramas der Vorzug gegenüber anderen literarischen Gattungen zuwächst. Zwar ist auch der Bibliothekssaal als eine Systemstelle anzusprechen, die der Kolonisierung der sozialen Umwelt durch die Literatur dient; zwar markiert in diesem Sinne auch die Einrichtung von öffentlichen Bibliotheken und literarischen Salons durch das Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts den imperialen Gestus der Literatur gegenüber einer sich zunehmend funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft; doch nimmt es nicht wunder, wenn das Theater aufgrund der phasenweisen Abstufung des Transpositionsvorgangs den Vorzug erhält. Im Bibliothekssaal bleibt jener Hiatus zwischen der abstrakten Sinnlichkeit der Buchstabenschrift und der konkreten Sinnlichkeit der lebendigen Leiber unüberbrückt, den das Theater als Ort des medialen Wechsels zu schließen versucht.

5.

Der wohl prominenteste und weithin dominante Entwurf eines „politischen Theaters“ im zwanzigsten Jahrhundert stammt von Bertolt Brecht. An seinem Beispiel soll im folgenden knapp skizziert werden, wie der imperiale Gestus der Literatur gegenüber der gesellschaftlichen Umwelt zu einem dramaturgischen Konzept ausformuliert wird. Brecht bezeichnet sein Theater als „episch“. In seiner Gegenführung zu demjenigen des „Dramatischen“ markiert der Begriff des „Epischen Theaters“ zunächst die Zugehörigkeit der Brechtschen Theatertheorie zum System Lite-

atur.²⁵ Auch die Selbstprädikation dieses Bühnenautors als „Stückeschreiber“²⁶ weist die Zugehörigkeit seiner Theaterkonzeption zur Sphäre der Literatur deutlich aus.

Andererseits will Brecht den Begriff des „Epischen“ nicht einfach als eine Kategorie der seit dem 18. Jahrhundert sich autonomisierenden literarischen Sphäre verstanden wissen. Der Theoretiker des „Epischen Theaters“ habe, referiert Klaus-Detlef Müller, „kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Ernst Schuhmacher beklagt, dass es ihm nicht gelungen sei, klarzumachen, daß das Epische meines Theaters eine Kategorie des *Gesellschaftlichen* und nicht des *Ästhetisch-Formalen* ist“.²⁷ Wie wenig die angezeigte Öffnung zur gesellschaftlichen Umwelt indes einen Vorgang der Entdifferenzierung des Systems Literatur bedeutet, ist allein schon der Begrifflichkeit ablesbar, die Brecht verwendet. Die Bestimmung des „Epischen“ als gesellschaftliche Kategorie offenbart vielmehr den Umstand, dass Brecht Gesellschaft insgesamt nach dem Modell des Textes und mithin das System-Umwelt-Verhältnis nach dem Modell der Intertextualität denkt. Soziale Vorgänge werden semiotisiert und der Zeichenbegriff über das Medium der Buchstabenschrift hinaus ausgeweitet; die gesellschaftliche Realität wird als Schriftmaterial, also als ein Träger des Logos exponiert. Wenn die Forschung die „Beschreibbarkeit der Welt“ als „die bedingende Voraussetzung“ des Brechtschen Theaterkonzepts bezeichnet hat,²⁸ so ist diese Formulierung im denkbar wörtlichsten Sinne zu verstehen. Und wenn im *Kleinen Organon für das Theater* davon die Rede ist, dem Publikum „praktikable Abbildungen der Gesellschaft“ zu bieten (16, 672), so geht es darum, den Text „Gesellschaft“ als nicht vollendet zu zeigen. Dazu gehört als wesentlicher Aspekt, jene Instanz zu benennen und ins Licht zu zerren, die für die Brüche und Widersprüche des Sozialtextes in seiner gegebenen Gestalt verantwortlich zeichnet. Nicht dem anonymen Schicksal oder einem extramundanen Gott, also einer prinzipiell übergeordneten und menschlichem Maß inkommensurablen Autorinstanz ist nach Brecht der Text der gesellschaftlichen Verhältnisse zuzuschreiben, sondern der gesellschaftlichen Klasse des Bürgertums, mithin einer Größe von durchaus menschlichem Maß. Diese Autorinstanz zeichnet für die Verrauschung des Gesellschaftstextes verantwortlich, dafür, dass „die gegenseitigen Beziehungen der Menschen undurchsichtiger geworden“ sind „als sie je waren“ (16, 669). Der Kampf der Klassen, wie Brecht ihn begreift, wird damit bestimmbar als ein Kampf um die Autorposition, also um die Werkherrschaft über den Gesellschaftstext.

²⁵ Brecht selbst exponiert seinen Begriff des „Epischen Theaters“ – bei aller Berücksichtigung vorbürgerlicher und außereuropäischer Theatertraditionen – daher nicht zufällig im Kontext der Literaturgeschichte. Vgl. Brecht: Über eine nichtaristotelische Dramatik. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M. 1967. Bd. 15, S. 263-265. Brechts Werke werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Nennung von Band- und Seitenzahl direkt im Text zitiert.

²⁶ Vgl. z.B. Bertolt Brecht: Der Messingkauf (16, 598). Hervorh. v. mir, FJD.

²⁷ Klaus-Detlef Müller: Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht. In: Literatur ist Utopie. Hg. v. Gert Ueding. Frankfurt a.M. 1978, S. 335-366, hier: 338f.

²⁸ Michael Voges, in: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. München 1985, S. 236.

Das überkommene, von ihm als „aristotelisch“ bezeichnete Theater bis zum Naturalismus erklärt Brecht nun als für seine Zwecke einer Entzifferung des entstellten Gesellschaftstextes unbrauchbar.²⁹ Der wichtigste Grund betrifft die Gattungsform. Indem das „aristotelische“ dramatische Theater, könnte man mit Manfred Pfister formulieren, die Textebene des fiktiven Erzählers ausschaltet,³⁰ wird die die abgebildete Welt perspektivisch synthetisierende Instanz und damit der Konstruktionscharakter dieses Textes unsichtbar. Demgegenüber fordert Brecht, nicht nur die gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse auf die Bühne zu bringen – das tut auch schon das dramatische Theater der Naturalisten (vgl. 16, 657 f.) –, sondern überdies den „allgemeinen Gestus des Zeigens, der immer den besonderen gezeigten begleitet“ (16, 697), sichtbar zu machen.

Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen „die epische“ gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird – steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt (16, 683 f.).

Das „Epische Theater“ hat gegenüber dem dramatischen also den Vorzug, dass es den Schreibvorgang des dargebotenen Sozialtextes in den Blick treten läßt. Der epische Theatertext verhält sich zum Text der gesellschaftlichen Verhältnisse als Metatext; er markiert die Position, von der aus die Gesellschaft als nicht durch Gott oder Schicksal unabänderlich determiniert sichtbar wird. Diese Reflexion dient dem Zweck, das Publikum – die von Brecht adressierte gesellschaftliche Klasse der Unterdrückten und Ausgebeuteten – in die Lage zu versetzen, sich selbst in die Autorposition des Gesellschaftstextes einzutragen. Umgekehrt wird das dramatische Theater, das die synthetisierende Instanz und damit die Perspektivität der eigenen Darstellung nicht hervortreten läßt, respektive verschleiert, als eine ab ovo ideologische oder dem bürgerlichen Klasseninteresse doch zumindest fungible Form identifiziert. Unter diesen Voraussetzungen ist Brechts Engführung von dramatischem Theater und bürgerlicher Klassenherrschaft einerseits sowie von „Epischem Theater“ und sozialistischer Revolution andererseits durchaus gerechtfertigt. Wenn der „Stückeschreiber“ mithin davon spricht, dass sein Theater die Produktion einer kritischen Haltung des Publikums den gesellschaftlichen Gegebenheiten gegenüber anstrebt (16, 671), so bedeutet das nichts anderes, als Politik nach dem Modell der literarischen Kritik und die soziale Revolution als philologische Tätigkeit zu denken. Die Revolution wird entworfen als der Vorgang, den verderbten Text der gesellschaftlichen Verhältnisse dem systemisch ausgebildeten Parameter des Textes als Sinntotalität gemäß umzuformen. Der von Brecht instruierte Leser der gesellschaftlichen Verhältnisse wird als Revolutionär zum erweiterten Autor im Sinne

²⁹ Brechts eigenes aristotelisches Erbe hat kürzlich Klaus-Detlef Müller aufgezeigt. Vgl. Klaus-Detlef Müller: Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters? Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 25,1 (2000), S. 134-147.

³⁰ Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1994, Kap. 1.2.

Friedrich Schlegels (womit sich, nebenbei bemerkt, überraschend neue genealogische Linien auf tun!). Brechts Konzept eines „Epischen Theaters“ markiert also den imperialen Gestus der Literatur, ihren Anspruch, die Umwelt nach dem eigenen systemischen Parameter des Textes zu überformen. Durchaus in diesem Sinne lautet das Urteil Max Frischs über Brecht bereits 1964, in seiner Rede *Der Autor und das Theater*. „Öfter als ich es erwartete, brauchte er das Wort: schön. Oder: unschön. Sogar den Ausdruck: die eleganteste Lösung. Und in einem Brief die Wendung: Schönheit produzieren. Als ginge es nur um Lösungen im Kunst-Raum.“ Dabei kann Frisch sich seinerseits auf einen Kronzeugen stützen: „Peter Suhrkamp“, konstatiert er, „der noch den vor-marxistischen Brecht kannte, meinte möglicherweise dasselbe, als er einmal sagte: Brecht ist Marxist geworden aus Kunst-Erfahrung.“³¹

6.

Gleichzeitig wird durch Brechts Modell des „Epischen Theaters“ die Grenze des Systems Literatur vor Entdifferenzierung gegenüber der Umwelt geschützt. Erkennbar wird dies bereits an dem Umstand, dass das Publikum – im Gegensatz zu anderen Avantgardekonzepten – nicht unmittelbar ins theatrale Spiel hineingerissen wird. Mit Einführung der epischen Instanz wird nämlich zugleich die Scheidelinie zwischen Bühnen- und Zuschauerraum deutlich gezogen und die Systemstelle des funktional ausdifferenzierten Theatergebäudes auf der Ebene des dramaturgischen Modells eingeholt und bestätigt. Im simpelsten und offensichtlichsten Fall ist diese Instanz, das epische Subjekt des Textes, als literarische Figur realisiert. So tritt in *Der gute Mensch von Sezuan* am Ende zu einem „Epilog“ „ein Spieler [vor den Vorhang] und wendet sich entschuldigend an das Publikum“:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdraß:
Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
Vorschwebte uns: die goldene Legende.
Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.
Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen.
Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen
Daß Sie bei uns zu Haus sind und genießen.
Wir können es uns leider nicht verhehlen:
Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen!
Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein.
Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein?
Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld.
Soll es ein anderer Mensch sein? Oder eine andre Welt?
Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?

³¹ Max Frisch: Der Autor und das Theater. Rede auf der Frankfurter Dramaturgentagung 1964. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931-1985. Hg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz. Frankfurt a.M. 1998. Bd. 5: 1964-1967, S. 339-354, hier: 346f.

Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Schein!
Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
Sie selber dächten auf der Stelle nach
Auf welche Weis' dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß! (4, 1607).

Diese Aufforderung, selbst einen Schluss zu suchen, also den Text zu Ende zu schreiben, ergeht nicht für die Ebene des Brechtschen Theatertextes, denn dieser ist vollendet: „Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen / Den Vorhang zu [...]“ Das Medium, in dem sich der Schreibvorgang vollziehen soll, zu dem Brechts Erzählerfigur aufruft, ist nicht mehr jenes der Buchstabenschrift und auch nicht jenes der theatralen Körperzeichen. Dieses Medium ist vielmehr die soziale Lebenswelt des Publikums. Um diesen Medienwechsel zu vermitteln, ist es aber nötig, die Grenze des Systems Literatur zur Umwelt in dem Sinne zu markieren, dass das Medium des Theaters für den Zuschauer als eine Sphäre des Scheins sichtbar wird. Die Scheinhaftigkeit des Bühnengeschehens wird hervorgehoben, indem der Vorhang fällt und die Erzählerfigur die Auflösung der auf der Bühne theatral entworfenen Welt von eben dieser Bühne herab thematisiert; der Epilog ist nicht mehr Teil der auf der Bühne erzählten Welt. In der Auflösung der fingierten Welt mit dem Fall des Vorhangs sind sich „aristotelisches“ und „episches“ Theater gleich, aber nur durch die Installierung des epischen Subjekts dieser Welt in Brechts „Epischem Theater“ wird der Illusionscharakter thematisiert. Der „Klartext“ Theaterstück soll lediglich den Satz von Regeln vermitteln, mit deren Hilfe der entstellte Text „Gesellschaft“ dann gemäß dem Parameter des Textes umzuschreiben ist.

Seine Autorität als „Klartext“, das sei abschließend nur kurz bemerkt, erzielt der Brechtsche Theatertext dabei durch einen medialen Effekt, den er selbst produziert: mittels Konstruktion einer auktorialen Erzählhaltung.³² Auch insofern ist das Epische von Brechts „politischem“ Theater, anders als dieser meint, eben doch „eine Kategorie [...] des *Asthetisch-Formalen*“.

³² Vgl. hierzu (allerdings in anderer Perspektive) Franz-Josef Deiters: Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie. Berlin 1999, S. 15-17.