

„Gute Taten, das bedeutet Ruin!“ – Zur
Moralkritik in Bertolt Brechts Theaterstück
Der gute Mensch von Sezuan

Siegrun Wildner

University of Northern Iowa, USA

Auch nach Jahrzehnten seit der Uraufführung 1943 in Zürich hat Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan* an Aktualität – ganz im Sinne Brechts programmatischer Forderungen (*Schriften zum Theater* 141)¹ – nichts eingebüßt. Bei den Vorankündigungen zeitgenössischer Aufführungen des Theaterstückes zumindest im deutschsprachigen Raum fällt auf, dass der Gegenwartsbezug in Form von Fragestellungen zu moralischem Wert und Nutzen menschlicher Güte in der heutigen Industriegesellschaft im Vordergrund steht. So wird zum Beispiel gefragt: „Ist Güte in dieser Welt naiv und nicht lebensfähig?“ (Theater Konstanz); „Wofür lohnt es sich zu kämpfen in einer Welt, in der ‘Gutmensch’ ein Schimpfwort ist? Was ist verwerflich und naiv an der Idee, ‚gut zu sein und doch zu leben‘?“ (Theater Bremen); „Muss der Anspruch ‚gut zu sein und doch zu leben‘ in dieser Welt scheitern?“ (Theater Heidelberg); „Welche unserer Werte sind wir bereit, über Bord zu werfen, wenn es darum geht, den materiellen Wohlstand zu sichern?“ (Theater Bern); und „Wo gibt es denn noch einen guten Menschen?“ (Volkstheater Wien)².

Diese zugespitzten zeitbezogenen Fragen in den Theaterprogrammen treffen den Kernpunkt des Brechtschen Theaterstücks: die kritische Auseinandersetzung mit dem „Gutsein“ in einer auf wirtschaftlichen Profit ausgerichteten Gesellschaft. Genauer betrachtet, stellt Brecht das Gutsein als moralische Kategorie auf den Prüfstand und entlarvt sie aus sozio-ökonomischer und ethischer Perspektive als Paradoxon, wie die Aussage

der Hauptfigur des Sezuan-Stückes, der Prostituierten Shen Te, in ihrer Doppelrolle als Shui Ta in der letzten Szene des Dramas pointiert veranschaulicht, wenn sie erkennen muss: „Gute Taten, das bedeutet Ruin!“ (129)³. Shen Te schafft es trotz aller Bemühungen nicht, „gut zu sein und doch zu leben“ (130), das heißt, stets wohlthätig zu sein, ohne von anderen ausgebeutet und in den finanziellen Ruin getrieben zu werden. Shen Te / Shui Ta findet sich am Ende des Stückes in einer menschenunwürdigen Zwangslage, gefangen im Widerspiel von tradierten Moralvorstellungen und sozio-ökonomischen Kräften. Im Epilog teilt Brecht dem Publikum seines Schauspiels durch einen „Mitspieler“ mit, dass im Stück keine befriedigende Lösung für Shen Tes Dilemma gefunden werden konnte, und dass sich die Zuschauer doch selbst eine Lösung und für das Stück einen „guten“ Schluss suchen sollten.

Brechts Aufforderung an das Theaterpublikum gilt gewissermaßen als Brückenschlag von der Theaterwirklichkeit zum realpolitischen Zeitgeschehen der Zuschauer, das ähnliche Fragestellungen zur Ethik aufwirft. Die anfangs erwähnten Neuinszenierungen des Sezuan-Stückes im 21. Jahrhundert reagieren auf eine Gegenwart, in der sich moralische Ansprüche für das Wohlbefinden bzw. Überleben von Mensch und Natur, ökonomische und ökologische Folgen eines globalisierten Turbokapitalismus, und politische Konstellationen scheinbar unversöhnlich gegenüberstehen. Ein Wirtschaftssystem, in dem Wettbewerbsdenken, Gewinnstreben, Profitmaximierung, und egoistisches Konsumverhalten als oberstes Credo gelten, beschwichtigt ethische Bedenken mit schalen Rechtfertigungsformeln oder schiebt sie einfach beiseite. Das „Gute“ als verbindlich moralischer Wert und gesellschaftlicher Kompass wird geschickt durch „Verdeckungsstrategien“ (Gabriel) wie Halbwahrheiten, Propaganda, Ideologie und *Fake News* in Frage gestellt oder relativiert⁴, denn höhere ethische Ansprüche an das eigene Handeln könnten im ökonomischen Wettbewerb jederzeit zum Nachteil werden. Kann denn Kapitalismus überhaupt „moralisch“ sein oder werden?

Realpolitische und ökonomische Zeitbezüge gäbe es somit genug für das zeitgenössische Theaterpublikum, sich auch heute noch mit Brechts verdichteten Fragestellungen zur Moral in seinem Sezuan-Stück zu beschäftigen. Begriffe wie „gut“, „Gutsein“, und „Güte“ durchziehen in verschiedensten Wort- und Bedeutungskonstellationen das Sezuan-Stück. Doch was genau versteht Brecht unter „gut sein“ und wie setzt der Autor sich damit literarisch auseinander? Und warum überträgt er den Zuschauern

die Verantwortung, „gut sein“ begrifflich abzustecken, und exemplarisch für sich einen Ausweg aus ihrer paradoxen ethischen Notlage zu finden, wie es Shen Te im Stück versucht?

Sicherlich lässt sich das Sezuan-Stück in Hinblick auf die Verwendung der moralischen Kategorie „gut“, wie schon vielfach in der Forschung nachgewiesen, als Brecht'sche Parodie bürgerlicher Moralvorstellungen innerhalb seiner Kapitalismuskritik deuten⁵. Diese Lesart greift jedoch zu kurz, wenn man – wie diese Studie – von der These ausgeht, dass Brecht in diesem Theaterstück seine Moralskepsis und Moralkritik zum Ausdruck bringt, indem er systematisch „das Gutsein“ in all seinen konnotativen Facetten in verschiedene Handlungszusammenhänge bringt und auf seine Wertigkeit und Gültigkeit hin erprobt. Vorliegende Arbeit macht einige repräsentative Schnittstellen moralischer Handlungspraktiken und die daraus resultierenden sozioökonomischen Konsequenzen für die Figuren im Sezuan-Stück sichtbar und untersucht anhand von Textanalysen, wie Brecht das „Gutsein“ in normativen Ethiktraditionen auf den Prüfstand stellt und sie im Diskursgefüge destabilisiert oder gar als Illusion entlarvt. Diese Destabilisierungs- und Entwertungsstrategien lassen sich im Stück vor allem in jenen normativen Ethikbereichen orten und als Moralkritik deuten, wo sich etablierte moralische Maßstäbe auf die Handlungsorientierung literarischer Figuren auswirken: in den Bereichen von 1) deontologischer Ethik, 2) Mohismus, 3) eudämonistischer, und 4) utilitaristischer Denkweisen.

Moralkritik wird in diesem Kontext als Teil einer normativen Ethik verstanden, die sich sowohl mit „Fragen des normativ Richtigen (Gesollten)“ als auch mit „Fragen des evaluativ Guten“ (Düwell 2) auseinandersetzt. Diese breite Definition ermöglicht es, „Sollens- und Strebensethik“ (2) gleichermaßen zu umfassen und zu fragen, welche Handlungsweisen der Figuren im Theaterstück moralisch vorgeschrieben, erlaubt, erstrebenswert, oder verboten sind, und mit welchen gesellschaftlichen Konsequenzen, sofern sie für den Einzelnen überhaupt absehbar sind, verbunden werden (2).

Bevor Brechts Moralskepsis bzw. Moralkritik anhand repräsentativen Textbeispiele näher untersucht wird, soll ein kurzer Überblick über Struktur und Inhalt des Sezuan-Stückes sowie über Forschungspositionen zur Gut-Böse Dichotomie in der Hauptfigur Shen Te / Shui Ta den nötigen Kontext dafür liefern. Das Schauspiel *Der gute Mensch von Sezuan* setzt sich zusammen aus zehn Szenen, unterbrochen von sieben Zwischenspielen und fünf Liedern, die der Theorie des epischen Dramas folgend die Handlung

kommentieren. Eingerahmt wird das Ganze von einem Vorspiel und einem von Brecht später hinzugefügten Epilog. Die offene Dramaturgie fordert die Zuschauer des Schauspiels auf, als eine Art „Mitspieler“ an der Diskussion bei der Lösungssuche des Grundkonfliktes teilzunehmen (Knopf, *Brecht* 40).

Schauplatz des Stückes ist die chinesische Region Sezuan, könnte aber auch, laut Brecht, irgendein anderer Ort sein, der von Armut und Elend geprägt ist. Die Menschen beklagen sich bei den Göttern, dass es ihnen bei diesen miserablen wirtschaftlichen Verhältnissen nicht mehr möglich sei, gut zu sein. Daraufhin erscheinen drei der höchsten Götter in der Hauptstadt von Sezuan als Abgesandte, deren Mission es ist, einen Menschen zu finden, der trotz dieser unmenschlichen Zustände moralisch handelt und sich dadurch als guter Mensch auszeichnet. Würden die Götter diesen Menschen ausfindig machen, dann wäre damit der Beweis geliefert, dass es den Menschen doch noch möglich sei, Gutes zu tun und gleichzeitig ein „menschenwürdiges Dasein“ auf Erden zu führen. Die Welt erweise sich damit als in Ordnung und bedürfe, ganz nach Wunsch der Götter, keiner Veränderung.

Die Prostituierte Shen Te, auch als „Engel der Vorstädte“ (70) in der Hautstadt Sezuans bekannt, könnte dieser gesuchte, vorbehaltlos gute Mensch sein. Die drei Götter belohnen die gütige Shen Te mit einem Geldgeschenk, damit sie weiterhin und in verstärktem Ausmaß Gutes tun könne. Shen Te kauft sich von dem unerwarteten Geldsegen einen kleinen Tabakladen. Sehr bald muss sie jedoch feststellen, dass ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft von den Leuten um sie herum – Arbeitslose, Obdachlose, Arme – gnadenlos ausgenutzt wird. Sogar ihre große Liebe, ihr zukünftiger Ehemann, der Flieger Sun, beutet sie schamlos aus. Als Shen Te, von Sun schwanger und von ihm verlassen, auch noch der finanzielle Ruin droht, rettet sie ihr „Vetter“ [zuerst als fiktive Figur, dann als reale Figur im Stück]. Der Vetter Shui Ta, eine Art *alter ego* Shen Tes, agiert als skrupelloser Geschäftsmann und bringt den Tabakladen wieder auf profitablen Kurs. Die Parabel endet in einem Gerichtsprozess gegen Shui Ta, der beschuldigt wird, Shen Te „beiseite geschafft zu haben, um sich ihres Geschäfts zu bemächtigen“ (125). Die Anklage wird aufgehoben als Shen Te ihre Maskerade als Shui Ta enthüllt. Reumütig bekennt sie ihr moralisches Scheitern am „Gutsein“, doch die Götter, die „Erleuchteten“, wie sie satirisch überspitzt auch genannt werden, wollen dieses Eingeständnis nicht akzeptieren. Sie halten daran fest, dass sie in

Shen Te einen guten Menschen gefunden hätten, und dass damit ihre irdische Mission erfüllt sei. Shen Tes finaler Hilferuf wird von den Göttern ignoriert und sie verschwinden wohlwollend winkend auf einer rosa Wolke schwebend im Himmel. Soweit zum Kern des Stückes, das – wie man anhand der Abdankungsszene der ramponierten Götter als *deus ex machina* Inszenierung sieht – trotz seiner ernsthaften Thematik auch durchaus komische Situationen beinhaltet⁶.

In seinen Einträgen vom Juni 1940 in sein *Arbeitsjournal* berichtet Brecht von den konzeptionellen Schwierigkeiten, die ihm das Schreiben des Stückes bereitete: „im großen und ganzen fertig mit dem GUTEN MENSCHEN VON SEZUAN. der stoff bot große schwierigkeiten, und mehrere versuche, ihn zu meistern, seit ich ihn vor etwa 10 jahren angriff, schlugen fehl. vor allem mußte dem schematischen ausgewichen werden“ (Knopf, *Brechts „Guter Mensch von Sezuan“* 14). Weiter heißt es in den Aufzeichnungen: „es machte mir mehr mühe als je ein anderes stück vorher, ich trenne mich ganz besonders schwer von der arbeit, es ist ein stück, das ganz fertig sein müßte, und das ist es nicht“ (15). Erst ein halbes Jahr später, im Januar 1941, nachdem Brecht „Das Lied vom Rauch“ mithilfe von Steffin beendet und zwei neue Lieder („Das Lied vom achten Elefanten“ und „Das Terzett der entschwindenden Götter auf der Wolke“) hinzugefügt hatte, hält der Autor sein Werk für beendet. Am 4. Februar 1943 wird das Stück von Leonhard Steckel inszeniert im Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt (14-15).

Um welche spezifischen Herausforderungen es sich bei der Konzeption des Stückes handelte, ist den Arbeitsnotizen nicht zu entnehmen. Brecht verweist lediglich auf seine Bemühungen dem „schematischen“ auszuweichen, was sich durchaus auf die Konstruktion der Doppelhälften Shen Te / Shui Ta beziehen könnte, die er, wie im Weiteren noch näher besprochen wird, nicht als gegensätzliche Moralkategorien „gut-böse“ konzipieren wollte.

Die Doppelfigur Shen Te / Shui Ta

In der Forschungsliteratur zeichnen sich drei dominante für diese Arbeit relevante Interpretationsvarianten zu der Doppelrolle Shen Te / Shui Ta im Spannungsfeld der moralischen Kategorien gut/böse ab, die hier exemplarisch an drei Einzelbeiträgen kurz vorgestellt werden.

Walter Sokel sieht das Wider- und Zusammenspiel der Doppelfigur Shen Te und Shui Ta als dialektischen Prozess, der die Figuren jedoch nicht zur persönlichen Weiterentwicklung bringt, sondern in Ideologie und Idealismus verhärten lässt (128). Für ihn manifestiert sich Shen Tes Güte als spontaner Ausdruck ihrer altruistischen Natur, nicht als moralisches Gebot. Als Gegenpol konzipiert muss sich Shui Ta jener Gut-Natur verweigern, um in der wettbewerbsorientierten Welt bestehen zu können: *“The natural instinct of man to be good, kind, generous, loving, free and easy is constantly thwarted by circumstances, by the harshness of survival in a competitive world”* (129). Laut Sokel bewegt sich das reziproke Widerspiel von Shen Tes *“charitable self”* und Shui Tas *“calculating self”* (129) dialektisch dahingehend, dass das rationale Kalkül Shui Tas von Shen Tes idealisierter Welt ohne Ausbeutung, Wettbewerb, und Kapitalismus überschattet wird. Shen Te, die sich für die Taten von Shui Ta schämt und sie daher negiert, schließt sich auf solche Art der Ideologie der Götter an und kann aus deren von Selbsttäuschung verblendeten Sicht einen moralischen Sieg verbuchen: *„In these gods Brecht satirizes the fraudulence and self-deception of idealism divorced from action. The gods acquit Shen Te of the crimes of Shui Ta and proclaim her moral victory. Their verdict is that Shen Te, despite her split, is truly good”* (130). Shen Te durchschaut freilich am Ende des Stückes, dass die Aussagen der Götter ihr lediglich idealisierte Trugbilder vorgaukeln und ihre innere Zerrissenheit als existentielles Problem nicht wahrnehmen wollen. Die göttliche Aufforderung zum Abschied „sei gut“, so Sokel, bleibt folglich inhaltsleer und Shen Te blickt den davonschwebenden Göttern allein gelassen und hilflos nach (130).

Gert Ueding hingegen fasst Shen Te und Shui Ta von vornherein als statische Komponenten auf, die zu antagonistischen „Moralmasken der menschlichen Existenz unter den Bedingungen Sezuans“ (186) erstarrt sind: „Das Böse hat keine andere Funktion, als das Gute zu widerlegen. Der realistische, skrupellose, seine Empfindungen beherrschende Geschäftsmann Shui Ta bleibt die abstrakte Antithese zur gutmütigen, idealistischen, weichen Shen Te“ (185). Das Stück entspräche somit einer „undialektischen und bloß ideologiekritischen Auffassung von Gut und Böse in der Verkörperung der Masken Shen Te und Shui Ta“ (187).

An anderer Stelle spekuliert Ueding, ob Shen Te vielleicht nur den „Anschein von Güte und Menschlichkeit als Bemäntelung des unmenschlichen Geschäfts“ gäbe und nicht den Gegensatz zu Shui Ta bilden würde, sondern eine „Verkörperung jenes bürgerlichen Dranges, der sich in

Wohltätigkeitsbasaren, Armenspenden und karikativer Freizeitgestaltung äußert, die propagandistische Kehrseite kapitalistischer Wirtschaft, nicht etwa ihr Widerpart“ (182). Letztendlich verwirft Ueding die zwar nachvollziehbare, aber für ihn in Hinblick auf Shen Tes Naivität vielleicht doch nicht haltbare Argumentation und kommt zum zwingenden Schluss, dass „[d]er Gute, . . . sich die Maske des Bösen überziehen [muß], wenn er überleben will.“ Für Ueding lässt das Stück alle Fragen offen und beleuchtet lediglich „illusionslos und skeptisch die menschlichen Bedingungen für die Möglichkeit einer revolutionären Veränderung der Welt“ (189). Die Wertschätzung für das Stück läge jedoch gerade „in seiner ganzen unversöhnlichen Vielspältigkeit, in seiner ästhetischen und intellektuellen Brüchigkeit und als kunstvolle Kombination des Heterogenen“ (193).

Eine dritte Deutungsvariante der Doppelfigur bietet Jan Knopf an. Shen Te leide zwar unter den ausbeuterischen Geschäftspraktiken Shui Tas, erkenne aber, dass sie ohne seine Interventionen finanziell nicht überlebensfähig wäre. Folglich müsse sie, wenigstens zeitweise, in die Rolle des profitgierigen „fiktiven“ Shui Tas schlüpfen, um nicht bankrottzugehen. Knopf lehnt die Interpretation der Doppelrolle als „Spaltung“ ab. Er sieht das Oszillieren von Shen Te / Shui Ta als eine Art soziales Rollenspiel, das auf der Bühne auf zwei Ebenen abläuft: „Shen Te gehört als ‚Person‘ zur gespielten ‚Realitätsebene‘ des Stücks, die schon unreal und fiktiv genug ist, Shui Ta hingegen ist ihr gegenüber eine Erfindung, eine Fiktion, die nur so lange zur ‚Realitätsebene‘ zu gehören scheint, solange die mitspielenden Figuren sie als ‚real‘ akzeptieren; ‚real‘ ist sie selbst jedoch nie“ (Knopf, *Brecht-Handbuch* 429).

Resümierend lassen sich die drei Interpretationsansätze der Doppelfigur als Moralkategorien folgendermaßen auf den Punkt bringen: 1. die Figürhälften mit ihren Attributen „gut-böse“ im reziproken Widerspiel eines dialektischen Prozesses in der materiellen Welt, wobei „das Gute“ (personifiziert als Shen Te) als idealisiertes Trugbild entlarvt wird (Sokel); 2. die Doppelfigur als Verkörperung erstarrter Masken einer ideologiekritischen, undialektischen Dichotomie von Gut-Böse (Ueding); 3. die Konzeption der Moralkategorien „gut-böse“ als ständiges Oszillieren der Figurenhälften zwischen Realität und Fiktion (Knopf).

Sokels und Uedings Interpretationen positionieren Brechts Moralkritik eng abgesteckt als bürgerliche Moralkritik und als Teil von Ideologiekritik. Knopfs Beobachtungen vom Oszillieren der Figurenhälften zwischen Realität und Fiktion lassen sich auf der Ebene einer breitgefä-

cherten Moralkritik fortführen, nämlich als fluider Bewegungsvorgang zwischen der „guten“ Shen Te als Realfigur und dem „bösen“ Shui Ta als Fiktionsfigur. Denn auch hier alternieren in Brechts Stück die situationsbedingt entstandenen „Hälften“ (130) Shen Te / Shui Ta zwischen zwei Positionen, ohne länger auf eine bestimmte Position fixierbar zu sein. Dieser pendelartige Bewegungsvorgang verhindert in Folge eine klare Grenzziehung zwischen „eindeutig gut“ und „eindeutig böse“, das Gegensatzpaar „gut-böse“ wird zeitweise im Stück aufgehoben. Ein Blick auf Brechts Arbeitsnotizen vom 20. 6. 1939 zur Figurenkonstellation Shen Te / Shui Ta scheint diese Deutungsweise zu bestärken, denn der Autor beabsichtigte keine Komplementärfiguren oder Figuren als Gegenpole, sondern ein „Ineinanderübergehen der beiden Figuren“ (Jeske 157). Die Zuschauer des Stückes sind von Anfang an in diese Doppelrollen-Konzeption eingeweiht, dürfen sich allerdings während des Spielverlaufs temporär der Illusion hingeben, dass Shen Te und Shui Ta als zwei widerstreitende Hälften das moralische Gegensatzpaar „gut“ und „böse“ verkörpern: Shen Te, die Gütige, Hilfsbereite, und Shui Ta, der Ausbeuter, der Skrupellose. Erst in der zehnten und letzten Szene werden die Zuschauer des Sezuan-Stückes wieder daran erinnert, dass Shen Te, wie sie erklärt, nicht nur der „gute Mensch“ sei, „von dem alle nur Gutes berichtet haben“, sondern auch als Shui Ta der „böse“, „von dem alle hier diese Untaten berichtet haben“ (132). Shui Tas Aussage, „Ich war ihr einziger Freund!“ (130), mag die Zuschauer in Hinblick auf Shen Tes Doppelrolle kurzfristig irritieren, doch Brechts Arbeitsnotizen machen auch hier erkennbar, dass er Shen Te als komplexeres Subjekt, als dialogisches Ich, in einer bestimmten historischen, ideologischen, und sozioökonomischen Zwangslage konzipieren wollte, das seine ethische Position in sich aushandeln bzw. mit sich selbst verhandeln muss: „Des Menschen einziger Freund: Er selbst. Die Doppelrolle“ (Knopf, *Brechts „Guter Mensch von Sezuan“* 102).

Am Ende des Stückes zeigt Shen Te als agierendes Subjekt Eigeninitiative, um ihre missliche Situation zumindest etwas zu verbessern. Sie handelt mit den Göttern am Ende des Stückes aus, dass sie einmal im Monat in die Rolle des Shui Ta schlüpfen darf. Aus normativ ethischer Sicht ist das ein fauler Kompromiss für beide Seiten des Deals: Indem sie sich auf eine Verhandlung einlassen, korrumpieren die Götter ihre eigenen idealisierten moralischen Maßstäbe. Shen Te hingegen kompromittiert das vorgegebene „Sollstreben“, „nur gut zu sein“ und unterläuft dadurch, zumindest zeitweise, die absoluten Moralkategorien „gut-bö-

se.“ Moralisches Handeln wird als verhandelbar präsentiert, und absolute ethische Normen erweisen sich als untauglich, weil sie der Mensch auch bei größtem Bemühen nicht erfüllen kann, denn „Gute Taten, das bedeutet Ruin!“

Durch das ganze Sezuan-Stück hindurch liefert Brecht, gleich einem dramaturgischen Ausschlussverfahren den Nachweis, dass das Repositorium an ethisch-moralischen Denkstrategien zu keinem Ausweg aus der Grundproblematik des Stückes führt. Wenn auch keine Lösungen angeboten werden, ist es dennoch aufschlussreich, wie sich etablierte ethisch normierte Maßstäbe auf die Handlungsorientierung der Figuren auswirken. Welche Illusionen, Ideale und Moralvorstellungen hinterfragt, evaluiert und devaluiert Brecht in Zusammenhang mit dem Gutsein? Welche Handlungsweisen der Figuren sind moralisch vorgeschrieben, erlaubt, erstrebenswert oder verboten, und mit welchen Konsequenzen sind sie verbunden?

Ausgehend von diesen Fragestellungen lassen sich weitere Rückschlüsse auf Brechts Experimentieren mit verschiedenen Moralkonzeptionen und auf seine Moralkritik in dem Sezuan-Stück ziehen, und zwar insbesondere in den Bereichen von Tugendlehre als Teil deontologischer Ethik verstanden, Mohismus, eudämonistischer und utilitaristischer Denkweisen.

Deontologie

Deontologische Ethikmodelle unterliegen breitgefächerten Definitionsansätzen, wobei sich viele der Ansätze überschneiden, indem sie deontologische Ethiktheorien als Gegensatz zu teleologischen Ethiktheorien begrifflich abgrenzen und/oder sie in die Tradition der Kantschen Pflichtethik stellen. Darüber hinaus herrscht eine Interpretationsvielfalt, die Gerald Gaus in seinen Studien analytisch beleuchtet und zu ordnen bemüht ist. Er benennt zehn vorherrschende Charakteristiken deontologischer Ethiken, die in einschlägiger Fachliteratur verwendet werden (189-190). Zwei dieser Merkmalekategorien sind für vorliegende Arbeit richtungweisend: Deontologie ist a) „eine Moraltheorie, die absolute Gebote oder Verbote enthält,“ und b) „eine ethische Theorie, die moralischen Regeln einen zentralen Platz zuweist.“ Diese beiden markanten Charakteristiken, Absolutheit und Zentralität der moralischen Gebote, Verbote, und Regeln

im Rahmen regelorientierter Deontologie (nach Gaus „*rule-based deontology*“ 182) fokussieren auf den moralischen Handlungsakt und weniger (oder gar nicht) auf die Konsequenzen einer moralischen Handlung.

Folgendes Beispiel soll verdeutlichen, wie Brecht im Sezuan-Stück die Schwächen des deontologischen Ethikmodells sichtbar macht, indem er sie anhand der Figur Shen Te als praxisuntauglich entlarvt. Bereits im Vorspiel des Stückes wird klar, dass die drei Götter innerhalb einer absoluten Regel- und Gebotsethik agieren und deren Einhaltung auch von den Menschen einfordern. Sie beziehen sich auf einen „Beschluss“, eine Art Verordnung höherer Instanz, der sie beauftragt, „genügend gute Menschen“ zu finden, „die ein menschwürdiges Dasein leben können“(12). Bestätigt wird der Auftrag in leicht veränderter Form durch den ersten Gott, der das Attribut „gut“ als moralische Kategorie mit „Geboten“ und der Einhaltung von Geboten in Verbindung bringt: „Wir müssen jetzt endlich Leute namhaft machen, die in der Lage sind unsere Gebote zu halten“ (12).

Was sind das für Gebote, auf die sich die Götter beziehen? Wie dem Text zu entnehmen ist, stellen sie Teil eines höheren „Beschlusses“ dar, den es zu befolgen gilt. Gefordert wird selbstloses moralisches Handeln nach höchsten Ansprüchen zumindest um seiner selbst willen. Die Auffassung der Götter spiegelt eine Art Gebots- und Regelethik wider, die eine deontologische Denkrichtung sichtbar macht. Die moralische Richtigkeit einer Handlung wird danach bemessen, ob sie den vorgegeben verpflichtenden Regeln gemäß ausgeführt werden kann. Die potenziellen Folgen dieser Handlung werden, wie in der deontologischen Ethik meist üblich, nicht reflektiert⁷.

Bis zum Schluss des Stückes halten die Götter „verbissen“ an diesem Konzept fest, obwohl sie mit ihrer Mission gescheitert sind. Die Götter müssen aufgrund ihrer schlechten Erfahrungen auf Erden einsehen, dass sich die Welt nach wie vor in einem erbärmlichen Zustand befindet. Einer der Götter klagt:

Unsere ganze Suche ist gescheitert. Wenige Gute fanden wir, und wenn wir welche fanden, lebten sie nicht menschenwürdig. . . . Was für eine Welt haben wir vorgefunden, Elend, Niedrigkeit und Abfall überall! . . . Gute Vorsätze bringen sie [die Menschen] an den Rand des Abgrunds, gute Taten stürzen sie hinab. (122)

Die Götter spekulieren, wer wohl schuld sei an dieser Misere, sind aber nicht wirklich an einer konstruktiven Antwort interessiert, wie sich am Ende

des Stückes herausstellt. So heißt es: „Sollen wir eingestehen, daß unsere Gebote tödlich sind? Sollen wir verzichten auf unsere Gebote? *Verbissen*. Niemals! Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung“ (132). Daraufhin verschwinden sie auf ihrer rosa Wolke.

Shen Te bemüht sich anfänglich, den moralischen Gebotsanforderungen der Götter gerecht zu werden. Sie beteuert den Göttern gegenüber gleich zweimal hintereinander, dass sie beabsichtige gut zu sein, und dass es ihr „Freude“ bereiten würde, die Gebote der Götter zu befolgen. Gleichzeitig erkennt sie aber, dass ihr das Gutsein keine finanzielle Lebensgrundlage bieten würde. Die von Selbstzweifeln geplagte Shen Te beklagt sich bei den Göttern, wie dieses für sie scheinbar unerreichbare Gutsein nach diesen von höherer autoritärer Instanz vorgegebenen Regeln in der Praxis der sozioökonomischen Realität aussieht. Sie formuliert ihr Dilemma, und somit das Grundproblem des Stückes, als Fragestellungen an die Götter:

Halt, Erleuchtete, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen?“ So will ich es euch denn gestehen: ich verkaufe mich, um leben zu können, aber selbst damit kann ich mich nicht durchbringen, da es so viele gibt, die dies tun müssen. Ich bin zu allem bereit, aber wer ist das nicht? Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines Nächsten Haus, wäre mir eine Freude, und einem Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen. (17)

Entgegen den Auslegungen der deontologischen Ethik, sorgt sich Shen Te sehr wohl um die Folgen ihrer Handlungen, wenn auch hier nur als rhetorische Fragen formuliert. Sie ist motiviert, Gebote einzuhalten und deshalb Gutes zu tun, obwohl sie weiß oder zumindest erahnt, dass sie gerade aufgrund ihrer konsequent moralisch „guten“ Handlungen im eigenen finanziellen Ruin endet. Brecht lässt Shen Te als agierendes Subjekt in die Handlung eingreifen, um die Götter (und auch die Zuschauer) auf die paradoxe Situation der „Gutmenschen“ aufmerksam zu machen. Shen Tes Klage kann nicht nur als Anstoß zu einem Dialog mit den Göttern gewertet werden, sondern gleichzeitig als Anstoß zur Kritik einer regelorientierten Moraltheorie, die absolute Gebote enthält, deren Maßstäbe für den Einzelnen trotz bester Absichten und Bemühungen unerreichbar und damit wirkungslos und „moralisch wertlos“ sind.

Mohismus

Brecht legt sich in seinem Stück nicht fest, welche „moralischen Tugenden“ oder „moralische Maßstäbe“ genau gemeint sind. Shen Tes Vorsätze ähneln einigen Geboten des Alten Testaments, wie sie im Zweiten Buch Moses zu finden sind, wie zum Beispiel Nächstenliebe, Wahrhaftigkeit und Treue. Solche Gebote lassen sich aber auch mit Einschränkungen in den Lehren des chinesischen Philosophen Mè Ti (auch Mo Di oder Me Ti genannt)⁸, dem Begründer des Mohismus, finden. Brecht hat sich nachweislich zur Entstehungszeit *Des guten Menschen von Sezuan* intensiv mit dessen Lehren beschäftigt⁹. Am ergiebigsten für die Thematik dieser Arbeit sind zum einen Mè Tis Auslegungen einer pazifistischen Sozialethik, die utilitaristisch auf das Wohlergehen des Volkes ausgerichtet ist. Tugenden, wie zum Beispiel die Nächstenliebe, sollen eingehalten werden, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern zum Nutzen aller. Zum anderen lehnt Mè Ti in seiner Sittenlehre, die er als Teil einer Staatslehre betrachtet, das Konzept von einem unabwendbaren „Schicksal“ ab und sucht die Ursachen für die gesellschaftlichen Missstände, wie Armut und Krieg, bei den Herrschenden (Forke 51)¹⁰. Diese zwei Denkrichtungen, der Blick auf die Konsequenzen der sittlichen Handlungen, d. h. auf den gesellschaftlichen Nutzen, sowie der Glaube an die Veränderbarkeit der Gesellschaft, finden sich auch in Brechts intellektuellen Auseinandersetzungen mit dieser chinesischen Philosophie in dem posthum veröffentlichten *Me-ti. Buch der Wendungen*, wobei er beide Komponenten überprüft, ob sie für eine sozioökonomische Umsetzung tauglich sind. Folgender Textauszug aus dem Abschnitt „Verurteilung der Ethiken“ verdeutlicht Brechts Kritik an den alten „Tugenden“, das heißt Moralvorstellungen, wie sie jahrhundertlang als starre Kategorien von den Lehrenden fernab der sozioökonomischen Realität propagiert und von dem „Arbeitervolk“ blind befolgt wurden. „Gutsein“ im Kontext des Sezuan-Stückes ließe sich ohne weiteres in die Aufzählung von Tugenden am Ende dieses Auszuges einreihen oder eventuell dem Begriff „Opferbereitschaft“ unterordnen:

Die alten Sittenlehrer bestehen darauf, daß nur die Tugenden zählen sollen, die um ihrer selbst willen betätigt werden. Kameh¹¹ warnt die Arbeiter vor solchen Tugenden und rät ihnen, nur Tugenden zu betätigen, die ihnen Nutzen bringen. Bei gewissen Übelständen erhebt sich der Ruf nach gewissen Tugenden. Werden die Tugenden nicht an die Besiegung der Übelstände geknüpft und bleiben sie allzu lange übrig, nachdem die Übelstände beseitigt sind, so werden sie oft die Quellen

neuer Übelstände. Das hat man bei der Tapferkeit, Ausdauer, Wahrheitsliebe und Opferbereitschaft oft erlebt. (65)

Die Werturteile „gut“ und „schlecht“ werden hier umgewertet und mit den Attributen „nützlich“ und „nutzlos“ ausgestattet. Jede Tugend, die nicht nutzbringend gegen gesellschaftliche Missstände und zum Wohle aller eingesetzt werden kann, ist nutzlos.

An anderer Stelle im *Buch der Wendungen* bleibt es nicht bei einer Umwertung der Moralkategorie „gut“, sondern wird radikal in Frage gestellt. Me-ti zitiert das Gedicht des Dichters Kin mit dem Titel „Verhör des Guten“, in dem die Tugenden „eines guten Mannes“ von einer unbekanntem Gerichtsbarkeit in der ersten Hälfte zwar anerkannt, aber gleichzeitig nach ihrem Nutzen und ihrer Herkunft hinterfragt werden. Dem Mann werden Tugenden wie „nicht käuflich, ehrlich, tapfer, weise, gut“ zugeschrieben, dennoch wird er als „Feind“ zum Tode verurteilt. In der zweiten Hälfte konfrontiert Brecht die Leser durch den bedeutungsrelativierenden Einsatz des Moralbegriffs „gut“ mit einer paradoxen Situation:

So höre: Wir wissen
Du bist unser Feind. Deshalb wollen wir dich
Jetzt an die Wand stellen. Aber in Anbetracht deiner Verdienste
Und guten Eigenschaften
An eine gute Wand und dich erschießen mit
Guten Kugeln guter Gewehre und dich begraben mit
Einer guten Schaufel in guter Erde. (50)

Brecht macht in diesem zynischen Gedicht über den „guten Mann“ klar, dass „gut“ keine absolute normative Wertekategorie darstellen kann, weder zum Wohle aller („in Anbetracht deiner Verdienste“) wie im Mohismus gefordert, noch zum Eigenwohl (in Anbetracht deiner „guten Eigenschaften“). Wie im Sezuan-Stück reduziert Brecht „gut“ als Moralkategorie zu einer verbalen Floskel und enttarnt damit etablierte Moralvorstellungen als „untauglich“, denn sie erweisen sich je nach Situation (historisch, politisch, ökonomisch, etc.) und Nutzbringung veränderbar¹². Diese Wertrelativierung des ethischen Begriffs „gut“ und die damit einhergehende Aushöhlung bzw. Destabilisierung ethischer Modelle in Brechts frühen Aufzeichnungen im *Buch der Wendungen* wiederholen sich und bestärken die Auffassung von Brechts breitgefächerter Moralkritik, die im Sezuan-Stück deutlich zum Ausdruck kommt¹³.

Utilitarismus

Der an dieser Stelle selektive, an bestimmte Umstände gebundene Nutzen der Tugenden (als Sozialethik wie im Mohismus oder um ihrer selbst willen als gebotsorientierte Deontologie) wird im Sezuan-Stück sozioökonomisch radikal zu Ende gedacht. So etwa muss der Wasserverkäufer Wang erkennen, dass der Nützlichste in der profitorientierten Gesellschaft von anderen am meisten ausgebeutet wird. Sein Fazit: „Gutsein“ im Sinne von „Nützlichsein“ lohnt sich nicht.

Folglich wird auch die Hoffnung von Suns Mutter zerstört, dass sich ihr Sohn durch die Anstellung in der Tabakfabrik von einem „verkommenen“ zu einem „nützlichen“ Menschen entwickelt (104). Brechts Verwendung des Begriffs „nützlich“ wird in diesem Kontext nicht näher erläutert und kann nur spekulativ betrachtet werden. Vielleicht spielt der Autor hier auf eine normative Ethiktheorie des Utilitarismus wie etwa jene des Philosophen und Ökonomen John Stuart Mill an, die sich an den Konsequenzen, das heißt auch „Nutzen“, einer spezifischen Handlung orientiert. In seinem bekannten Essay *Utilitarianism* (1861) fordert Mill, dass diejenige Handlung moralisch vorzuziehen sei, die unter allen Handlungsalternativen den größten Gesamtnutzen und gleichermaßen das größte Glück für alle Beteiligten mit sich bringt (31-32)¹⁴. In diesem Zusammenhang weist Otfried Höffe in der Einleitung zu seiner Sammlung mit Texten zur utilitaristischen Ethik darauf hin, dass nicht der Nutzen für beliebige Ziele, Werte oder Zwecke entscheidend ist, sondern der Nutzen für das, was an sich „gut“ ist. Was „gut“ ist könne philosophisch ethisch allerdings beliebig definiert werden. Bei Mill zum Beispiel gelte „[a]ls höchster Wert . . . die Erfüllung menschlicher Bedürfnisse und Interessen: das menschliche Glück; Ziel ist die maximale Bedürfnis- und Interessenbefriedigung beziehungsweise minimale Frustration“ (10-11). Alle Formen des Utilitarismus haben aber gemein, dass sie nicht die moralische Handlung an sich bewerten, sondern die Folgen der Handlungen. Demnach wird Utilitarismus oftmals als eine konsequentialistische Ethik betrachtet.

In Brechts Stück zielen Suns Handlungen jedoch nicht auf den größtmöglichen gesellschaftlichen „Nutzen“, definiert als „Glück“, sondern nur auf „Eigennutz“ ab. Suns Taten belegen, dass er vom Anfang bis zum Ende des Stückes egozentrisch, profit- und machtgerig bleibt. Der Nutzen des Individuums steht vor dem Nutzen für die Allgemeinheit. Auch den anderen Figuren in Brechts Stück (allen voran Shen Te in ihrer Doppelrolle)

gelingt es nicht, in Mills utilitaristischem Sinne „nützlich“ respektive „gut“ zu sein. Bedingt durch das profitorientierte, ausbeuterische System münden ihre Handlungen zwangsläufig auch hier wieder im unversöhnlichen Widerstreit von sozioökonomischen und ethischen Werten.

Eudämonismus

Gegenstand der eudämonischen Ethik ist nicht nur das „richtige“ Handeln und die moralischen Werte, die durch „richtiges“ Handeln verwirklicht werden. Es geht auch um den Wert der Motive, die dem richtigen Handeln zugrunde liegen. Shen Te ist nicht nur aus Gründen der Pflichterfüllung „gut“, d.h. durch die Befolgung der vorgegebenen sittlichen Gebote. Ihre Motivierung zum Gutsein erhält einen weiteren Anreiz durch ihr Streben nach Glück. Glücklichein verstanden als Konsequenz eines selbstlosen moralischen Handelns, einer Art Eudämonismus, also das Streben nach Glückseligkeit als höchstes Gut. Was der geeignete Weg zur Erlangung des „Glücklicheins“ sein soll und auch was „Glücklichein“ bedeutet, wird seit der griechischen Antike unterschiedlich definiert.

Für Shen Te ist „Glücklichein“ verbunden mit guten Taten, die ein persönliches emotionales Wohlbefinden bewirken. Das Gute hat demnach eine Art Gratifikationswert für Shen Te, wenn sie von dem belohnenden Wohlgefühl als Resultat des Gutseins schwärmt: „Ach welche Verführung, zu schenken! Wie angenehm ist es doch, freundlich zu sein! Ein gutes Wort entschlüpft wie ein wohliger Seufzer“ (95). An anderer Stelle heißt es: „[D]ie Götter haben auch gewollt, daß ich zu mir gut bin. Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber. Jeden mit Glück erfüllen, auch sich, das ist gut“ (76). Gleichzeitig wundert sich Shen Te, warum manche Menschen (wie zum Beispiel die Figur der Witwe Shin) böse sind, und fragt sich, ob es nicht „anstrengend“ sei, die „Mitmenschen zu treten“ (95).

Im Laufe des Stückes gibt Shen Te ihr Bestes, um gut zu sein, scheitert aber daran, dass die moralischen Anforderungen der Götter zu hochgesteckt sind. Das „Gute“ in diesem Kontext präsentiert sich als sittlicher Wert, der auf dem ersten Blick absolut und unumstößlich erscheint. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die Wertigkeit von „Gutsein“ sehr wohl zum Verhandlungsgegenstand gemacht werden kann. So versucht der Wasserverkäufer Wang bei den Göttern für seine Freundin Shen Te, „[e]ine kleine Herabminderung der Vorschriften“

(102) zu erwirken. Er fleht sie an: „Erleuchtete. Eine kleine Erleichterung des Ballens der Vorschriften, Gütige, in Anbetracht der schlechten Zeiten“ (102). Die Götter bleiben hart, aber nicht aufgrund hoher moralischer Ansprüche. Da für sie eine Herabminderung der moralischen Werte lediglich „mehr Arbeit“ (103) wäre, halten sie beharrlich an ihren Geboten und Maßstäben sowie an ihrem scheinheiligen Optimismus fest. Shen Te bleibt ihr Vorzeigemensch, ihr auserwähltes Vorbild der menschlichen Güte, wodurch sie ihr auch indirekt die Last aufbürden, Retterin der traditionellen moralischen Tugenden zu sein, wie das Zwischenspiel „Wangs Nachtlager“ in dem Stück verdeutlicht.

Im Traum sieht der Wasserverkäufer Wang Shen Te am Flussufer, „an der Stelle, wo die Selbstmörder gefunden werden. Sie schwankte merkwürdig daher und hielt den Nacken gebeugt, als schleppe sie an etwas Weichem, aber Schwerem, das sie hinunterdrückte in den Schlamm.“ Sie erklärt Wang, dass sie „den Ballen der Vorschriften ans andere Ufer“ schleppen müsse, „daß er nicht naß würde, da sonst die Schriftzeichen verwischen“ (102). Das Ironische daran ist, dass Wang keinen Ballen auf ihren Schultern sieht. Was bedeutet diese Szene? Man könnte sie so deuten, dass die traditionellen ethischen Werte, „die großen Tugenden“, wie es im Stück heißt, nur eine Illusion sind, oder zumindest kein Gewicht mehr haben und mit dem Leben in der gegenwärtigen sozialen Realität unvereinbar sind. Doch Menschen wie Shen Te halten noch eisern daran fest, wollen sich die Illusion vom Wert oder Nutzen der sittlichen Tugenden bewahren, obwohl die sozioökonomischen Verhältnisse sie daran hindern, nach diesen moralischen Werten zu handeln und zu leben. Shen Te muss also zwangsläufig an ihrer Aufgabe als Retterin der großen Tugenden scheitern. Die großen Tugenden selbst gelten als gescheitert¹⁵.

Akzeptiert man diese Interpretationsvariante von der Nichtigkeitserklärung der großen Tugenden, könnte man weiter spekulieren, dass Brechts Stück den Zeitgeist der frühen Moderne reflektiert, da es die traditionellen ethischen Lehren in Anlehnung an Nietzsches Gedanken zur Moral für hinfällig erklärt. Nietzsche mokiert sich in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse* (1886) über die „Lockweisen alter metaphysischer Vogelfänger“ (122) und damit über jene Philosophen, die unter anderem eudämonistische Lehren der Ethik vertraten: „Ob Hedonismus, ob Pessimismus, ob Utilitarismus, ob Eudämonismus: alle diese Denkweisen, . . . sind Vordergrund-Denkweisen und Naivitäten, auf welche ein jeder, der sich *gestaltender* Kräfte und eines Künstler-Gewissens bewußt ist, nicht ohne Spott, auch nicht ohne Mitleid herabblicken wird“ (122). Gehört

„das Gute“ auch zu Nietzsches „Lügenputz“ wie „Liebe zur Wahrheit, Redlichkeit, Aufopferung für Erkenntnis“ (122)? Geht Brecht in seiner Kritik der Moral in dem Theaterstück so weit wie Nietzsche in seiner Kritik der Moral, die vor allem die Grenzen der herrschenden Werte sprengen will? Indirekt ja, so ließe sich argumentieren, denn Brecht koppelt das Gutsein in seinem Stück an die wirtschaftliche Realität und plädiert für eine Veränderung der widrigen Verhältnisse, damit in Folge Gutsein wieder möglich sei. Brecht verurteilt auf diese Art eine von sozioökonomischen Verhältnissen entfremdete Moralvorstellung. Die göttlichen Gebote, die „großen Tugenden“ erweisen sich als unrealistisch und die Götter selbst als weltfremd.

„Wie kann ich gut sein, wenn alles so teuer ist“, fragt Shen Te die Götter und lenkt deren Blick nicht nur auf ihre finanziellen Schwierigkeiten, sondern auf die Verbindung von Moralität und wirtschaftlichen Bedingungen. Die Götter übergehen nonchalant Shen Tes Frage und entziehen sich so der Verantwortung, ihr bei der Problemlösung behilflich zu sein. In dem „Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten“ fragt sich Shen Te, warum denn die Götter nicht in das Weltgeschehen eingreifen, um den Guten zu helfen. Sie müssten sich doch für die Guten einsetzen und deren gesellschaftlichen Zustände ändern, wenn nötig auch mittels eines gewaltsamen revolutionären Umbruchs:

Warum sagen die Götter nicht laut in den obern Regionen
Daß sie den Guten nun einmal die gute Welt schulden?
Warum stehen sie den Guten nicht bei mit Tanks und Kanonen
Und befehlen: Gebt Feuer! Und dulden kein Dulden? (61)

Shen Tes verbitterte Anklage, eine Art von Theodizee, bleibt allerdings unbeantwortet im Raum stehen. Die Götter intervenieren nicht, sondern ergreifen fluchtartig das Weite. Die „Guten“ bleiben machtlos und wehrlos sich selbst überlassen. Sie scheitern an den Zwängen zerstörerischer Mechanismen in einer profitorientierten Welt und müssten eigentlich erkennen: Der Glaube an das Gute erweist sich als reine Illusion.

In seinem Gedicht mit dem Titel „Was nützt die Güte“ aus dem Jahre 1935 geht Brecht sogar noch einen Schritt weiter. Dort wird der gesellschaftliche Idealzustand herbeigesehnt, der den Begriff „gut“ an sich und den Ruf nach moralischen Kategorien schlichtweg überflüssig machen würde, wie ein Auszug aus dem Gedicht illustriert:

Was nützt die Güte
Wenn die Gütigen sogleich erschlagen werden, oder es werden erschlagen
Die, zu denen sie gütig sind?

Anstatt nur gütig zu sein, bemüht euch
Einen Zustand zu schaffen, der die Güte ermöglicht, und besser:
Sie überflüssig macht! (Brecht, *Gesammelte Werke* 553)

Der Appell in dem Gedicht ist klar: Es gilt, jene gesellschaftlichen Machtstrukturen, die das moralische Verhalten des Einzelnen korrumpieren, zu verändern. Weniger klar ist, wie der Zustand, der „Güte ermöglicht“ aussehen und wie er herbeigeführt werden soll. Das heißt, das Grunddilemma bleibt bestehen und dessen Lösungssuche wird, wie am Ende des Sezuan-Stücks, auf den Leser bzw. das Publikum des Stückes übertragen. Man denke an Brechts insistierende Formulierung der beiden Schlusszeilen des Epilogs: „Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! / Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“ (135).

Die Moralkritik wird im Epilog nicht weitergeführt, sondern Moral wird lediglich als überlieferte Illusion mit Wahrheitsanspruch bedauert: „Vorschwebte uns: die goldene Legende“ (134)¹⁶, heißt es, in Anspielung auf die gescheiterte Suche nach der bestmöglichen Lösung, die das Gutsein mit menschenwürdigem Dasein in sozioökonomisch, politisch/ideologisch, und ethisch in Einklang bringen kann. Man könnte aber auch Brechts Epilog als Ausdruck „eingreifenden Denkens“ verstehen, das über die Funktion Kontemplation und Erkenntnis hinausgeht. Marc Silbermann weist darauf hin, dass dieser Begriff wiederholt in Brechts Werken auftaucht, und dass besonders Brechts politische Werke, die während der Exilzeit (1933-1948) und die Zeit nach seiner Rückkehr nach Ostdeutschland (1949-1956) entstanden waren, von Brechts Konzept des „eingreifenden Denkens,“ nach dem man die Welt verändern müsse, geprägt sind (15). Silbermann lenkt in seiner Diskussion den Blick auf Brechts Utopismus, denn dies sei „doch der Ort, an dem die Fähigkeit, sich fundamentale Veränderungen vorzustellen, ihre Lücken, systembedingte Beschränkungen und Unzulänglichkeiten offenbart“ (16)¹⁷. Ob der Epilog des Sezuan-Stücks tatsächlich ein Ort der Utopie ist, wenn auch Brechts „problematischster“ Ort, wie Silbermann einschränkend bemerkt, müsste separat und unter Einbezug anderer Kontexte untersucht werden. Im Rahmen dieser Arbeit kann der Epilog jedoch durchaus als Ort für „eingreifendes Denken“, das heißt, als Aufruf an die Vorstellungskraft des Publikums gelten: sich etwas vorstellen, was noch

nicht ist. Das könnten sein: gesellschaftliche, wirtschaftliche und ideologische Veränderungen, Modifizierung oder Erneuerungen von Einstellungen und Verhaltensdispositionen, aber auch ethische Neuorientierungen jenseits tradierter hohler Moralkategorien.

Diese Arbeit eröffnet nicht nur eine neue Deutungsvariante für den Epilog im Sezuan-Stück, sie erweitert auch die Betrachtungsweisen der Brechtschen Moralkritik in diesem Werk: 1) Brechts Moralkritik zielt auf normative Ethikmodelle und ihre unterschiedlichen Auslegungen der Moralkategorie „gut“ in Bereichen der Deontologie, Mohismus, Eudämonismus, und Utilitarismus, ab. 2) Mittels literarische Destabilisierungs- und Entwertungsstrategien wird „moralisch gutes Handeln“ auf individueller und gesellschaftlicher Ebene im Stück sichtbar gemacht, hinterfragt, abgewertet und entwertet. Eindeutige Zuschreibungen und Zuordnungen von „gut“ und „böse“ erweisen sich als nicht länger haltbar, sie können relativiert oder negiert werden. Der Zerfall der überlieferten Moralkonzeptionen und ihre Entlarvung als naive Illusion zeigen sich besonders dann, wenn die kapitalistischen sozio-ökonomischen Lebensrealitäten der literarischen Figuren mit der Moralkategorie „gut“ in Verbindung treten. 3) In Anlehnung an Nietzsche Gedankenkonstrukte von der Umkehrung der moralischen Werte stellt Brecht die Werte „gut“ und „böse“ in Frage oder hebt sie ganz auf, wie etwa im „Lied vom St. Nimmerleinstag“: Die Illusion von einer „idealen“ Gesellschaft, in der „der Arme zum König wird“, „wo Verdienst und Verdienen noch Werte sind“, und „wo der Mensch nur gut ist“ (86), wird in diesem Lied zerstört. Die von Sun besungenen und erhofften gesellschaftlichen Veränderungen treten erst am „St. Nimmerleinstag“, – also nie – ein. Auch der Hoffnung auf eine marxistisch revolutionäre Umwälzung der Gesellschaft wird damit ein Riegel vorgeschoben. 4) Jede im Stück vorgeführte moralisch gute Handlung und auch jede Absicht, gut zu handeln, wirken sich negativ auf die sozioökonomische und auch psychologische Situation des handelnden Subjekts aus. Shen Te, die Hauptfigur, ist am stärksten davon betroffen und fühlt sich allein gelassen im Sog einer wirtschaftlichen und moralischen Verelendung. 5) Brechts Moralkritik eröffnet neue Interpretationsvarianten für die Figur Shen Te. Sie wird nicht als ideologisch erstarrte Figur präsentiert, sondern als ein im Ansatz modernes Subjekt (mit Wünschen, Sorgen, Bedürfnissen und Forderungen), das die Konsequenzen seines Handelns nicht abschätzen kann. Shen Te stürzt dadurch in moralische Krisen und Konflikte, die sie als dialogisches Subjekt (in ihrer scheinbaren Doppelrolle

als ineinanderfließendes Gegensatzpaar Shen Te / Shui Ta konzipiert) mit sich selbst, wenn auch psychologisch nur oberflächlich, auszuhandeln versucht. Zudem tritt sie als agierendes Subjekt auf, das seine existentiell bedrohte Lage erkennt und verbessern will, indem es die Absolutheit und Zentralität moralischer Gebote hinterfragt und deren Wertigkeit zum Teil erfolgreich neu verhandelt.

Brecht führt durch seine konsequente Moralkritik die normative ethische Logik des Gutseins auf literarischer Ebene ad absurdum. Darüber können auch nicht der „offene“ Schluss als Epilog und der parabolische Charakter des Sezuan-Stückes hinwegtäuschen. So bleibt auch dem heutigen Theaterpublikum nichts anders übrig, als weiterhin – ganz im Brechtschen Sinne – selbst über den unversöhnlichen Widerspruch zwischen sittlichen und ökonomischen Werten zu grübeln, und ob es möglich ist, „gut zu sein und doch zu leben,“ und „wofür es sich zu kämpfen lohnt in einer Welt, in der „Gutmensch“ ein Schimpfwort ist, und welche Werte die Menschen bereit sind über Bord zu werfen, wenn es darum geht, den materiellen Wohlstand zu sichern, und ob „gut sein“ in einer marktorientierten Gesellschaft wirklich zwingend scheitern muss. Aktuelle Inszenierungen von Brechts Theaterstück *Der gute Mensch von Sezuan* werden die Zuschauer auch in Zukunft mit wirkungsvollen Abbildern ihrer eigenen paradoxen, sozioökonomischen Lebensrealitäten zum Nachdenken über ethische Neuorientierungen herausfordern.



- 1 In seinen theoretischen Reflexionen über die gesellschaftliche Rolle des zeitgenössischen Theaters fordert Bertolt Brecht das Engagement des Theaters in der Wirklichkeit, denn nur so könnten und dürften wirkungsvolle Abbilder der Realität hergestellt werden. Brechts Plädoyer für den nachhaltigen Gegenwartsbezug des Theaters ist Teil seiner programmatischen Schrift „Kleines Organon für das Theater“ (1948).
- 2 Auszüge aus den Online-Theaterspielplänen, die Brechts Stück „Der gute Mensch von Sezuan“ ankündigen: Theater Konstanz (2017); Theater Bremen (2017); Theater Heidelberg (2018/19); Theater Bern (2016); Volkstheater Wien (2020). Letzter Zugriff am 3. 9. 2022.
- 3 Alle Zitate aus Brechts Stück *Der gute Mensch von Sezuan* entstammen der Suhrkamp Ausgabe (2003), die sich wiederum auf Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 6 (1989) bezieht.
- 4 Gegenwartsphilosoph Markus Gabriel vermerkt in seinem Interview im Jahr 2020 über Moral heute, dass Brecht sich getäuscht habe mit dem Satz, „Erst kommt das Fressen und dann die Moral“, und dass Brecht in Hinblick auf seine marxistische Denkweise „ein fundamental falsches Menschenbild“ habe. Der Marxismus sei laut Gabriel „genauso ein Ausbeutungssystem [. . .] wie der extreme, entfesselte Kapitalismus zum Beispiel US-amerikanischer Prägung.“ Gabriel setzt auf das Praktizieren moralischer Einsicht im Alltag und auf die tiefe Verankerung von Ethikunterricht im Bildungswesen, damit alle „Zugriff haben auf ethisch reflektiertes Nachdenken über die Grundlagen unseres Handelns.“ Wie die neuere Brechtforschung und auch vorliegende Arbeit zeigen, gehen Brechts tiefgreifende Auseinandersetzungen mit Moral weit über Reduktionen auf marxistische Denkweisen hinaus. Das Sezuan-Stück veranschaulicht besonders deutlich, wie Brecht zum Nachdenken über individuelle moralische Entscheidungen in komplexen soziopolitischen und ökonomischen Zusammenhängen auffordert.
- 5 Beispielsweise Sokel, Ueding, Kirchmeier. In seinem Aufsatz über die Relevanz von Brecht im 21. Jahrhundert räumt Jan Knopf mit den „Irrwegen“ (Knopf) auf, die seiner Meinung nach die Brechtinterpretation über Jahrzehnte nachhaltig beeinflusst haben, unter anderem auch, die einseitig marxistischen Lesarten.
- 6 Giese befasst sich in seinem Aufsatz vorwiegend mit den komischen Elementen in Brechts Sezuan-Stück.

- 7 ›Deontologische‹ Theorien normativer Ethik werden im *Handbuch Ethik* demnach in der Regel ›teleologischen‹ Theorien und/oder ›konsequentialistischen‹ Theorien gegenübergestellt.
- 8 In dieser Arbeit wird in Anlehnung an Alfred Forkes Übersetzung, Mè Ti als Bezeichnung für den chinesischen Philosophen verwendet, und „Me-ti“ für Brechts philosophisch-literarische Figur in *Me-ti. Buch der Wendungen*.
- 9 Brecht, *Me-ti. Buch der Wendungen*, Anmerkungen, keine Seitenangabe. Hanns Eisler verweist auf Brechts Beeinflussung durch die chinesische Philosophie in den Jahren 1929-30. Als Arbeitsgrundlage diente wahrscheinlich wie damals üblich die Übersetzung des Werkes von Mo Di aus dem Jahr 1922 von Alfred Forke. Brecht hatte unter dem Stichwort Me-ti seit 1934 Texte gesammelt für sein „Büchlein mit Verhaltenslehren.“ In seinem Arbeitsbuch ist der Titel „Buch der Wendungen“ zum ersten Mal 1939 erwähnt.
- 10 In Forkes Übersetzung heißt es: „Die Sittenlehre ist für Mè Ti ein Teil der Staatslehre. Er gründet sie nicht auf ein unwandelbares Sittengesetz, einen kategorischen Imperativ, sondern utilitarisch auf Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitserwägungen und fragt daher stets nach den Wirkungen der sittlichen Vorschriften auf die menschliche Gesellschaft und das Staatsleben.“
- 11 Nach Brechts eigenen Angaben ist „Kameh“ in diesem Buch der Codename für Karl Marx.
- 12 Wessendorf argumentiert ähnlich, legt aber den Schwerpunkt auf Brechts materialistische Ethik: „*Moral values, for Brecht, emerge in specific social formations under specific historical and economic conditions and reflect the attitudes as well as interests that are necessary to sustain those specific formations and conditions. Like social formations, moral values are subject to historical change*“ (134).
- 13 Einen kritischen Gesamtüberblick über die Beschäftigung Brechts mit chinesischer und japanischer Philosophie und Literatur (u.a. Themen und Formen des Theaters sowie Schauspielkunst) bietet Anthony Tatlows umfassende Studie *The Mask of Evil*.
- 14 Mills detaillierte Ausführungen zu dieser These finden sich in Kapitel II „What Utilitarianism is.“
- 15 Ähnlich interpretiert Zheng Jie diese Situation im Sezuan-Stück, formuliert aber Brechts Moralkritik als Frage nach einem tragfähigen Fundament für die moralischen Maßstäbe (124).
- 16 Brecht spielt hier wahrscheinlich auf die mittelalterliche Legendensammlung *legenda aurea* des Dominikaners Jacobus de Voragine an.
- 17 Silbermann argumentiert in Anlehnung an Friedrich Dieckmanns Aufsatz „Brechts Utopia. Exkurs über das Saturnische.“ In: *Dieckmann, Friedrich. Hilfsmittel wider die alternde Zeit*, 1990, 135-177.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1957.
- . *Gesammelte Werke. Gedichte*, Bd. 9, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- . *Me-ti: Buch der Wendungen. Fragment (Prosa)*, Bd. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- . *Der gute Mensch von Sezuan. Mit einem Kommentar von Wolfgang Jeske*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Brecht-Handbuch. Stücke*. Hrsg. v. Jan Knopf, Bd. 1, Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001.
- Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933-1949)*. Hrsg. v. Hermann Haarmann und Christoph Hesse. Boston: De Gruyter, 2014.
- Düwell, Marcus, et. al. „Einleitung.“ In *Handbuch Ethik*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2006. 1-23.
- Forke, Alfred. *Mê Ti, des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1922. Online. U of Wisconsin: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89017655606&view=1up&seq=7>>. Letzter Zugriff am 22. Nov. 2022.
- „Philosoph Markus Gabriel über Moral heute – ‚Das Böse nimmt spürbar zu‘.“ Interview mit Markus Gabriel von Liane von Billerbeck. 4. 8. 2020. *Deutschlandfunk Kultur*: <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/philosoph-markus-gabriel-ueber-moral-heute-das-boese-nimmt-100.html>>. Letzter Zugriff am 19. 11. 2022.
- Gaus, Gerald F. “What is Deontology? Part Two: Reasons to Act.” *Journal of Value Inquiry* 35.2 (2001): 179-193.
- Giese, Peter Christian. “‘Der gute Mensch von Sezuan.’ Aspekte einer Brechtschen Komödie.“ *Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan*. Hrsg. v. Jan Knopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. 221-34.
- Handbuch Ethik*. Hrsg. v. Marcus Düwell, Christoph Hübenthal, Micha H. Werner, Stuttgart und Weimar, J.B. Metzler, 2006.
- Hecht, Werner. Hrsg. *Materialien zu Brechts ‘Der gute Mensch von Sezuan’*. Suhrkamp, 1968.
- Höffe, Otfried. Hrsg. *Einführung in die utilitaristische Ethik. Klassische und zeitgenössische Texte*. Tübingen: A. Francke, 2008.
- Jeske, Wolfgang. *Der gute Mensch von Sezuan. Bertolt Brecht. Text und Kommentar*. Stuttgart: Suhrkamp, 2003. 153-214.

- Kirchmeier, Christian. „‘. . . All Questions Remain Open’: On the Epilogue of The Good Person of Szechwan and Bertolt Brecht’s Poetics of Interpretation.” *The Brecht Yearbook* 44. Ed. Markus Wessendorf (2019): 84-100.
- Knopf, Jan. Hrsg. *Brechts „Guter Mensch von Sezuan“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1982.
- . „Brecht im 21. Jahrhundert.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 23-24 (2006): 6-12.
- McCullough, Christopher. „The Good Person of Szechwan.” *The Cambridge Companion to Brecht*. Hrsg. v. Peter Thomson und Glendyr Sacks, 2nd ed., Cambridge UP, 2007. 118-131.
- Mill, John Stuart. *Utilitarianism*. ProQuest E-book. The Floating Press, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. München: Goldmann, 1983.
- Silberman, Marc. „Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte* 23-24 (2006): 13-22.
- Sokel, Walter H. „Brecht’s Split Characters and His Sense of the Tragic.” *Brecht. A Collection of Critical Essays*. Hrsg. v. Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall, 1982. 127-37.
- Tatlow, Anthony. *The Mask of Evil: Brecht’s Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation*. European University Papers, Series XVIII, Vol. 12. Bern, Frankfurt und Las Vegas: Peter Lang, 1977.
- Ueding, Gert. „Der gute Mensch von Sezuan.“ *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart: Reclam, 1984. 178-93.
- Wessendorf, Markus. „Brecht’s Materialist Ethics between Confucianism and Mohism.“ *Philosophy East & West* 66.1 (2016): 122-145.
- Zheng, Jie. „Brechts Guter Mensch und die traditionelle humanistische chinesische Philosophie: Annäherung an ein ethisches Subjekt.“ *Brecht Jahrbuch* 36 (2011): 115-133.