



Brecht-Jahrbuch. 1974

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1974

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GXTDT6KXD05KN8T>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Brecht-Jahrbuch 1974

Herausgegeben von

John Fuegi, Reinhold Grimm
und Jost Hermand

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Die »Internationale Brecht-Gesellschaft«, die 1968 in New York gegründet wurde, hat bisher unter dem Titel *Brecht heute-Brecht today* drei Jahrbücher herausgegeben. In Zukunft wird das *Brecht-Jahrbuch* regelmäßig in der *edition suhrkamp* erscheinen. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, den Fortgang der internationalen Brecht-Rezeption zu dokumentieren und die wissenschaftliche Erörterung der Werke und der Wirkung Brechts in ausgewählten Aufsätzen, Theaterberichten und Rezensionen vorzustellen. Stückeschreiber, Theaterpraktiker und Wissenschaftler werden sich hier mit Fragen der Quellenforschung, der Wirkungsgeschichte, der Interpretation und den Inszenierungsformen der Texte Brechts wie auch des an ihn anknüpfenden politischen Theaters beschäftigen. – Manuskripte sind an Reinhold Grimm oder Jost Hermand (Department of German, University of Wisconsin, Madison/Wisconsin, USA 53706), Rezensionsexemplare an Ulrich Weisstein (Department of Comparative Literature, Indiana University, Bloomington/Indiana, USA 47401) zu richten.

Brecht-Jahrbuch 1974

Herausgegeben von John Fuegi,
Reinhold Grimm und Jost Hermand
in Verbindung mit
Gisela Bahr, Eric Bentley, Walter Hinck,
Hans Mayer, Ulrich Weisstein und der
Internationalen Brecht-Gesellschaft

Suhrkamp Verlag

Alle Stellenbelege von Brecht-Zitaten, die im Text erscheinen, beziehen sich auf die zwanzigjährige Werkausgabe (Frankfurt: Suhrkamp, 1967).

edition suhrkamp 758

Erste Auflage 1975

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags und der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

Inhalt

I. Aufsätze und Materialien 7

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Utopisches bei Brecht 9

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)

Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche 34

Peter Bormans (Brüssel)

Brecht und der Stalinismus 53

Jürgen Jacobs (Bonn)

Wie die Wirklichkeit selber. Zu Brechts

Lesebuch für Städtebewohner 77

Siegfried Unseld (Frankfurt am Main)

»Seine Verleger hatten es nicht leicht mit ihm« 92

Michael Morley (Auckland, New Zealand)

Zu zwei Bücherlisten Brechts aus den

fünfziger Jahren 106

II. Aufführungsberichte 115

Nick Wilkinson (Nsukka, Nigeria)

Mutter Courage in Westafrika 117

H. G. Huettich (Santa Monica, Kalifornien)

Zwischen Klassik und Kommerz. Brecht in

Los Angeles 125

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Mit der *Mother* auf Tournee 138

III. Rezensionen 143

Werner Hecht (Hrsg.), *Bertolt Brecht,*

Arbeitsjournal 1938-1955 145

Efim Etkind, *Bertol't Brekht* 151

John Fuegi, *The Essential Brecht* 154

- Ernst Schumacher, Brecht. Theater und Gesellschaft
im 20. Jahrhundert 158
- Heinz Brüggemann, Literarische Technik und
soziale Revolution 162
- Peter Paul Schwarz, Brechts frühe Lyrik 1914-1922 166
- Franco Buono, Zur Prosa Brechts. Aufsätze 170
- Jan Knopf, Geschichten zur Geschichte 172
- Dušan Rnjak, Bertolt Brecht in Jugoslawien 180

I. Aufsätze und Materialien

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Utopisches bei Brecht

Jeder Literaturwissenschaftler weiß, daß die Sekundärliteratur zu Brecht bereits ins Uferlose angewachsen ist.¹ Man sollte daher meinen, daß es im Rahmen seines Werkes und seiner Begriffswelt kaum noch einen dunklen Winkel gibt, in den nicht schon das Licht der germanistischen, polit-historischen oder gesellschaftswissenschaftlichen Erkenntnis gedrungen wäre. Zum Phänomen des ›Utopischen‹, das auf allen anderen Gebieten so fleißig untersucht wird², findet sich jedoch in der Brecht-Forschung bisher nur Beiläufiges.³ Denn auf den ersten Blick scheint eine solche Fragestellung bei einem Autor wie Brecht völlig irrelevant zu sein. Gilt nicht dieser Dichter als ein absolut im Hier und Jetzt verankerter Materialist, der jede über die konkrete Weltlage hinausgehende Spekulation als bloße Phantasterei oder sinnlosen Idealismus verworfen hat? Und war er nicht in der zweiten Hälfte seines Lebens ein relativ konsequent denkender Marxist, der sehr wohl wußte, wie geringschätzig sich die Klassiker des Marxismus über die Sinnlosigkeit solcher ›utopischen‹ Hoffnungen ausgesprochen haben?

Lohnt sich deshalb eine solche Fragestellung überhaupt? Oder wird hier etwas völlig Fremdes an Brecht herangetragen, für das er weder Verständnis noch Interesse hatte? Hat sich nicht dieser Mann in all seinen großen Dramen stets auf die Kritik vergangener oder noch bestehender Ausbeutergesellschaften beschränkt und die klassenlose Gesellschaft immer nur indirekt, als implizites Gegenbild, anvisiert, wie das in radikalster Form sein Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* beweist?⁴ Wenn sich Brecht überhaupt auf das Phänomen der ›Veränderung‹ einläßt, tut er das meist in recht chinesisch/chimesischer oder krypto-hegelianischer Manier, indem er auf die Widersprüche im ›ständigen Fluß der Dinge‹ verweist, deren Resultat eine unaufhörliche Bewegung sei. Auf diese Weise evoziert er ein Weltbild, nach dem alles gleitend, übergänglich, prozeßhaft ist, wo es nichts Festes gibt und sich die Gegensätze zwischen Alt

und Neu in geradezu unendlich variierten dialektischen Konfigurationen verschränken. Genau besehen, scheint daher in seinen Werken nur der ständige Wechsel zu herrschen, was eine Fixierung auf einen Endpunkt der Geschichte – im Sinne einer detailliert ausgemalten Utopie – von vornherein auszuschließen scheint. Statt sich einer bestimmten Doktrin zu verschreiben, zieht es Brecht vor, selbst im Hinblick auf den Marxismus ständig zu zweifeln, ständig zu kritisieren, ständig neue Fragen zu stellen, um nicht zu verhärten und veränderten Situationen mit unveränderten Lehren entgegenzutreten. Wie soll es da bei Brecht im engeren Sinne ›Utopisches‹ geben?

Und doch hat auch die Kategorie der vorweggenommenen Zukunft für ihn eine zentrale Bedeutung. Denn wer einmal über den Gang der Geschichte nachzudenken beginnt und sich dabei mit Hilfe von Hegel, Marx, Lenin und anderen zu einem konsequenten Dialektiker entwickelt, kann nicht umhin, neben der Betrachtung des Vergangenen und des Gegenwärtigen auch das Zukünftige ins Auge zu fassen. Bricht man nämlich aus diesem Dreischritt-Schema eine der drei Komponenten heraus, so versackt man sofort im Ungeschichtlichen und damit Undialektischen. Wirkliches Geschichtsbewußtsein besitzt lediglich derjenige, der nicht nur weiß, woher er kommt und wo er steht, sondern auch: wohin er will. Alles andere sind Halb- oder Dittelweisheiten. Und das wußte auch Brecht – der Anti-Idealist – nur allzu genau.

Die Reflexion über die Zukunft muß daher selbst ihm, der sich über das bloße Spekulieren stets lustig gemacht hat, eines Tages zum unabweislichen Problem geworden sein. In Brechts Frühzeit, also vor seiner Wendung zum Marxismus ab 1926, ist davon noch wenig zu spüren. Hier liegt ihm geschichtliches Fortschrittsdenken noch völlig fern. In zynischer Verachtung der expressionistischen Paradieses-Utopien eines Landauer oder Rathenau zieht er sich in diesen Jahren in eine atheistisch-antibürgerliche Außenseiterposition zurück, die nicht selten ans Anarcho-Bohemische grenzt. Was daher Brecht vor 1926 als ›rühmenswert‹ hinstellt, ist fast ausschließlich das Triebhafte, Asoziale, Verbrecherische, das heißt: das bedingungslose Sich-ausleben, um so dem allgemeinen ›Nichts‹ wenigstens einige rein lukullische oder fleischliche Freuden abzugewinnen. Seine Genießer, Abenteurer und Piraten, kurz alle Baalschen Natu-

ren der Brechtschen Frühzeit, stürzen sich in ein zweckloses, aber desto intensiveres Leben. Stets sind sie auf der Suche nach einem »Land, wo es besser zu leben ist«, wie es in der *Ballade von den Abenteurern* heißt, und wenn dies nur im Rausch, in »absinthenen Meeren« zu finden wäre (8,217).

Das Ergebnis einer so unentwickelten politischen Haltung ist zwangsläufig eine allgemeine Hoffnungslosigkeit. Statt sich von Zukunftsparolen ›verführen‹ zu lassen, schockiert Brecht seine bürgerlich wohlmeinenden Leser ständig mit der aufreizenden These, in den finsternen Zeiten der Wirren nur ihr eigenes Ich im Auge zu behalten. Eine Welt wie die der frühen zwanziger Jahre, in der man selbst aus den schrecklichen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges keine Lehren zog, erschien ihm absolut untergangsreif. Nach einem solchen Chaos »kommt kein Morgen mehr«, heißt es provokant und bitter in der *Hauspostille* (8,262). Über die Gedichte dieses Bandes notierte sich Brecht später in seinem *Arbeitsjournal*: »Die Poesie folgt der zugrunde gehenden Gesellschaft auf den Grund [...]. Das Erhabene wälzt sich im Staub, die Sinnlosigkeit wird als Befreierin begrüßt. Der Dichter solidarisiert sich nicht einmal mehr mit sich selber.«⁵

Im Hinblick auf die Geschichte dominiert daher in dieser Phase des Brechtschen Werkes weitgehend das Bild vom »Rad der Fortuna«, nach dem sogar das Große und Herrscherliche – wie z. B. im *Leben Eduards des Zweiten von England* – immer wieder vom Orkus verschlungen wird.⁶ Wie soll es da leuchtende Zukunft oder gar beseligende Utopien geben! Nicht einmal die demokratische Verfassung der Weimarer Republik oder die Segnungen der Technik erschienen Brecht vor 1926 als Fortschritt. Ob nun in seinen frühen Gedichten oder frühen Dramen – was dominiert, ist stets ein zum Himmel stinkender Kreislauf unzusammenhängender Einzelvorgänge, hinter dem sich keine Richtung, keinerlei Plan erkennen lässt. Hier ist alles Chaos. Im Rahmen dieses Metaphernfeldes gibt es daher als Bilder des Geschichtlichen nur das Rad, das sich sinnlos dreht, oder die Schlange, die sich in den Schwanz beißt.

Doch nach 1926 ändert sich das. Plötzlich bekommt Brechts Gedankenfluß eine bestimmte Richtung und nimmt immer mehr marxistische Ideen in sich auf. Angesichts der Repressionstaktiken der späten Weimarer Republik und der begin-

nenden Weltwirtschaftskrise beschäftigt sich Brecht in steigendem Maße mit den Theorien von Marx, Engels und Lenin, die ihm die »Große Unordnung« des Kapitalismus, die er bisher als anarchisches Naturgeschehen hingenommen hatte, als ökonomisches System durchschaubar machen, das wegen seiner Krisenhaftigkeit notwendig dem Sozialismus Platz machen muß. Was Brecht aufgrund seiner anarchistisch-vitalistischen Gesinnung bisher teilweise verklärt hatte, nimmt jetzt ausgesprochen dystopische Züge an. So beschreibt er in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) das ›goldene Zeitalter des Kapitalismus‹, wo alles erlaubt ist, was man sich leisten kann – und wo deshalb Gewalt, Gier, Prostitution und Unterdrückung herrschen. Selbst die Vergnügungsmetropole dieser Welt, das vielgerühmte, sagenhafte Mahagonny, ist nicht mehr als ein Sumpf, in dem die große Langeweile herrscht. »Ach, mit eurem ganzen Mahagonny«, singt einer der geprellten Lustkonsumanten verzweifelt, »wird nie ein Mensch glücklich werden« (2,523). In sinnloser Untätigkeit – als dem Gegenpol zu sinnloser Schufterei – verstumpt man hier in billigen Betäubungen, die von den Drahtziehern der kapitalistischen Unordnung als erfüllte Utopien ausgegeben werden. Selbst ein Mann wie der unaufgeklärte und zynische Holzfäller Paul kommt in diesem Eldorado alkoholischer und sexueller Genüsse plötzlich zu der Erkenntnis: »Etwas fehlt« (2,518). Es ist gerade die Sinnlosigkeit und Brutalität eines solchen Systems, die Brecht ab 1926 – ex negativo – in seiner Hoffnung auf jene »Große Ordnung« bestärkte, die bereits den Marxisten des 19. Jahrhunderts als Konzept einer befreiten, klassenlosen Gesellschaft vorgeschwobt hat. Unter dem Einfluß solcher Erkenntnisse stellt sich Brechts Denken immer stärker auf Neubesinnung, auf Veränderung, auf revolutionären Umsturz ein – alles Vorstellungen, die auf den Aufwind des Utopischen nicht ganz verzichten können. »Wenn das bleibt, was ist / Seid ihr verloren. / Euer Freund ist der Wandel«, heißt es kurze Zeit später im Rückblick auf diesen Entschluß (9,562).

Diese Umorientierung äußert sich fast in allen Brechtschen Werken zwischen 1929 und 1933, als die Weimarer Republik in die Phase der akuten ökonomischen Krise und damit des verschärften Klassenkampfes geriet. Was Brecht in diesen Jahren rühmt, ist nicht mehr der Materialismus des Genießens,

sondern der Materialismus der Revolution. Gegen »alles Postulat rein geistiger Erneuerung, alles bloße Gutsein-Wollen«⁷, das aus idealistischen Impulsen stammt und letztlich auf einen abgestandenen kategorischen Imperativ im Sinne Kants hinausläuft, tritt Brecht jetzt mehr und mehr für politische Aktionen ein, die auf eine radikale Veränderung der Basisverhältnisse abzielen. In Anlehnung an die Klassiker des Marxismus fordert er vorab den Umsturz – und verschiebt das Problem einer sinnvollen Neuordnung der Verhältnisse auf die Zeit nach der Revolution. Was daher in den Dramen dieser Jahre im Vordergrund steht, sind weniger Hoffnungen auf die Zukunft als revolutionäre Appelle an die Gegenwart. Man denke an die berühmten Zeilen aus dem *Badener Lehrstück vom Einverständnis* von 1929, wo es ausdrücklich heißt (2,610):

Euch

Fordern wir auf, mit uns zu marschieren und mit uns

Zu verändern nicht nur

Ein Gesetz der Erde, sondern

Das Grundgesetz:

Einverstanden, daß alles verändert wird

Die Welt und die Menschheit

Vor allem die Unordnung

Der Menschenklassen, weil es zweierlei Menschen gibt

Ausbeutung und Unkenntnis.

Trotz aller Abstraktheit der Forderung wird hier zum erstenmal jene Dialektik von Theorie und Praxis bejaht, die Brecht in der Sentenz zusammenfaßt: »Ändernd die Welt, verändert euch!« (2,612). Ihren ersten Höhepunkt erreicht diese Gesinnung in seiner Gorki-Bearbeitung *Die Mutter* (1931). »Wer noch lebt, sage nicht niemals!«, heißt es hier. »Wer seine Lage erkannt hat, wie sollte der aufzuhalten sein? / Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen / Und aus niemals wird: heute noch« (2,895). Wie allerdings der kommunistische Staat der Zukunft einmal aussehen wird, bleibt offen. Zu seinem Lobe heißt es einfach (I,852):

Er ist das Ende der Verbrechen.

Er ist keine Tollheit, sondern

Das Ende der Tollheit.

Er ist nicht das Chaos,

Sondern die Ordnung.

Er ist das Einfache,
Das schwer zu machen ist.

Ahnliches findet sich in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* (1931), wo ebenfalls nur das für »gut« erklärt wird, »was diese Welt endgültig ändert« (2,780), wo aber das Bild der Zukunft wiederum im Dunkeln gelassen wird. Wie stark jedoch Brecht in diesen Jahren auf eine solche Zukunft vertraute, erfährt man aus einer der gleichzeitigen *Keuner-Geschichten*, in der er darauf insistiert, in der Gegenwart lediglich das »Altertum«, das heißt: die Vorgeschichte der eigentlichen Menschheit zu sehen (12,388). Fast die gleiche Überzeugung kommt in den Schlußabschnitten des *Dreigroschenromans* (1934) zum Ausdruck, wo der von allen gehetzte ehemalige Soldat und Kriegskrüppel Fewkoombey folgende Traumvision hat (13, 1152):

»Nach Jahren des Elends kam der Tag des Triumphes. Die Massen erhoben sich, schüttelten endlich ihre Peiniger ab, entledigten sich in einem einzigen Aufwaschen ihrer Vertröster, vielleicht der furchtbarsten Feinde, die sie hatten, gaben alle Hoffnung endgültig auf und erkämpften den Sieg. Alles änderte sich von Grund auf. Die Gemeinheit verlor ihren hohen Ruhm, das Nützliche wurde berühmt, die Dummheit verlor ihre Vorrechte.«

Seinen Höhepunkt erreicht dieser traumhaft vorweggenommene Umbruch in folgendem »großen Gericht«, nach dem das »wirkliche Leben« auf Erden überhaupt erst beginnen wird:

»Jedermann weiß, was damit gemeint ist. Von diesem Gerichte wurde immerzu gesprochen; seit undenklichen Zeiten erwartete man es; alle Völker malten es sorgfältig aus. Einige Leute hatten versucht, es an das Ende aller Zeiten zu verlegen, aber dieser Versuch der Verschiebung war verdächtig gewesen, keinesfalls konnten die Völker so lange damit warten. Keine Rede konnte davon sein, daß dieses Gericht am Ende allen Lebens stehen konnte, da es doch eigentlich erst seinen Beginn einleitete. Bevor dieses Gericht stattgefunden hat, kann von wirklichem Leben natürlich nicht gesprochen werden.«

Als die »Mächtigen von morgen« werden seit 1929 immer stärker die »Proletarier« gefeiert (1,389). Nur mit ihnen glaubt Brecht den Sprung in die »Große Ordnung« vollziehen zu

können. Seine Lehr- und Revolutionswerke dieser Ära – vom *Badener Lehrstück* bis zum *Dreigroschenroman* – sind deshalb vornehmlich für sie und nicht für irgendein imaginäres bürgerliches Publikum geschrieben. Es sind Einsehwerke, die sich an jene Klasse wenden, die mittels der Revolution die Führung übernehmen und mittels der »Großen Methode« die »Große Ordnung« herbeiführen soll. Als das »Vaterland der Vernunft« taucht dabei schon vor 1933 die Sowjetunion auf, neben der Brecht das kapitalistische Deutschland der Weimarer Republik wie ein »Land der Unordnung und der Verbrechen« erscheint (8,398).

Daran ändert sich auch in den Jahren nach 1933 nichts. Entgegen aller ›westlichen‹ Verteufelung des Stalinismus und entgegen allen eigenen Zweifeln an den dort angewandten Methoden hält Brecht während der gesamten Exilzeit – jedenfalls in seinen öffentlichen Verlautbarungen – eisern am Leitbild der Sowjetunion als des einzigen und deshalb unübersehbaren sozialistischen Staates fest. So feiert er z. B. die Vollendung der Moskauer Metro als einen Akt, wie ihn die Welt noch nie gesehen habe, da hier die Bauleute zum erstenmal als ihre eigenen Bauherren aufgetreten seien. »Dies ist das große Bild«, schreibt er, »das die Klassiker einstmals / Erschüttert voraussahen« (9,675). Dieselbe Bedeutung einer halbwegs erfüllten Utopie hat das 1944 konzipierte Vorspiel zum *Kaukasischen Kreidekreis*, das einen Planungsvorgang innerhalb einer befreiten Gesellschaft vorführt, wo nicht mehr die Gewalt, sondern die Vernunft regiert. Der Ziegenzuchtkolchos »Galinsk« muß hier dem Wein- und Obstbaukolchos »Rosa Luxemburg« weichen, der durch die Anlage eines Stausees die Versöhnung von Natur und Technik und zugleich eine gewaltige Produktionssteigerung herbeiführen will. Ja, es wird sogar auf die Rolle der Kunst in dieser Auseinandersetzung hingewiesen, indem eine lokale Theatergruppe eine Gerichtsszene aufführt, die zwar in der Vergangenheit spielt, wo jedoch – unter dem Armeleuterichter Azdak – schon einmal die »Goldne Zeit beinah der Gerechtigkeit« (5,2105) geherrscht hat. So wie das Wirken des Azdak – unter günstigen Umständen – auf das »Goldne Zeitalter« vorausweist, so weist auch für Brecht »Der Streit um das Tal« auf eine erfüllbare Utopie voraus, die bereits beträchtlich näher gerückt ist. »Was, zum Teufel, sollte

uns veranlassen«, sagte er anlässlich seiner eigenen Inszenierung des *Kreidekreises*, »Stücke zu spielen, die uns politisch keinen Nutzen bringen in dem großen Bemühen, die Welt endlich bewohnbar zu machen?«⁸ Im Vergleich zu dieser qualitativen Verbesserung menschlicher Verhältnisse in der Sowjetunion erschien Brecht die politische Situation in den parlamentarischen Demokratien des Westens immer hoffnungsloser. Vor allem in den Vereinigten Staaten konstatierte er lediglich »Entwicklung, aber nichts, was sich entwickelt«, wie er sich am 19. Januar 1942 in sein *Arbeitsjournal* notiert. Was er in diesen Ländern vermißte, war ein in die Zukunft entworfenes Programm, eine Zielrichtung ins ›Utopische‹, die allein einen wahrhaft qualitativen Fortschritt mit sich bringen kann, während jede Entwicklung um ihrer selbst willen stets etwas rein Quantitatives behält, ja letzten Endes lediglich der Steigerung der Profitrate dient.

Diese Äußerungen sind klar genug. Doch reichen sie wirklich aus, um Brecht als einen wichtigen ›utopischen‹ Denker zu qualifizieren? Sicher nicht. Denn ein konsequent lineares Denken, das sein eigenes Tun stets auf eine bessere Zukunft bezieht, findet sich bei allen überzeugten Marxisten. Wäre es daher nicht sinnvoller, in Sachen ›Utopie‹ lieber Bücher wie *Mut zur Utopie! Baupläne für eine neue Gesellschaft* (1939) von Otto Rühle oder Ernst Blochs *Freiheit und Ordnung. Abriß der Sozial-Utopien* (1946) zu konsultieren, in denen vollentwickelte utopische Systeme ins Auge gefaßt werden? Doch Brecht hat in diesen Jahren nicht nur das Vorspiel zum *Kaukasischen Kreidekreis* geschrieben, sondern auch ein Werk, das sich an zentralen Stellen immer wieder mit der Notwendigkeit utopischen Denkens auseinandersetzt und über die bloße revolutionäre Forderung zu inhaltlichen Bestimmungen der ersehnten Gesellschaftsordnung vorstößt. Ich meine den *Me-ti-Komplex*, den Brecht vor allem zwischen 1934 und 1942 konzipierte und den er selbst das *Buch der Wendungen* zu nennen pflegte. Aber auch das *Arbeitsjournal*, die *Marxistischen Studien*, die *Flüchtlingsgespräche*, die *Gedichte* und die *Keuner-Geschichten* aus dieser Zeit enthalten eine Reihe wichtiger Hinweise auf seine Zukunftsvorstellungen. Versuchen wir diese Gedanken, die bei Brecht höchst unsystematisch vorgetragen werden, einmal in eine gewisse Ordnung zu bringen.

Das erste, was dabei ins Auge fällt, ist die immer wieder geäußerte Empfehlung, im Hinblick auf die Zukunft so vorsichtig wie nur möglich zu taktieren. Statt sich enthusiastisch für ein bestimmtes Konzept zu engagieren und damit das Gefühl über die Vernunft zu stellen, rät Brecht stets, jedes vorgeschlagene Programm zunächst daraufhin zu überprüfen, ob es auch wirklich praktikabel sei. Er bejaht deshalb nur Konzepte, die konkret und zugleich änderbar sind, das heißt solche, die man in einer neuen Situation gegen bessere eintauschen kann. Alles Feste, Endgültige und Doktrinäre ist ihm verhaßt. Nichts schreckt ihn mehr ab als parteiamtliche Selbstgenügsamkeit oder ideologisches Pharisäertum. Statt zu behaupten, daß man auf alles eine Antwort wisse, wie es in den *Keuner-Geschichten* heißt, rät er, lieber eine Liste jener »Fragen aufzustellen, die uns ganz ungelöst erscheinen« (12,382). Brecht spricht daher nie von Doktrinen oder Leitlinien, sondern immer nur von Hinweisen, Entwürfen, Vorschlägen oder Versuchen – wie er auch in den großen Dramen dieser Jahre, der *Mutter Courage* und dem *Guten Menschen*, den Schluß bewußt offen läßt und so den Zuschauer zwingt, die Konsequenzen selbst zu ziehen.

Ja, an manchen Stellen des *Me-ti* behauptet Brecht in einem geradezu gegenutopischen Sinn, daß man sich der Zukunft gegenüber völlig bildlos verhalten solle.⁹ So wird unter der Überschrift »Was Me-ti nicht liebte« auch die Maxime »Zukunftspläne zu machen« angeführt (12,515). Überhaupt plädiert Brecht immer wieder für eine Kritik, die nur »im Hinblick auf eine bestimmte mögliche Lösung kritisiert« und sich nicht auf vage Zukunftsspekulationen einläßt (20,627). Besonders verhaßt sind ihm jene bürgerlichen »Weltbildhauer«, wie er sie nennt, die sich bei ihren subjektiven Weltveränderungs-ideen ständig »auf das Proletariat berufen« (20,606). Eine solche Bildermacherei wirkt auf ihn wie eine peinliche Prophetenpose. In diesem Punkte hält sich Brecht eindeutig an Engels, der in einem Brief vom 26. November 1885 an Minna Kautsky über die sogenannten bürgerlichen »Tendenzpoeten« und ihren Hang zu subjektiven Utopien geschrieben hatte: »Der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, dem Leser an die Hand zu geben.«¹⁰ Auch Marx, dem anderen »Klassiker«, wird es hoch angerechnet, daß er sich bei seinem Postulat der klassen-

losen Gesellschaft auf wenige Hinweise beschränkt habe, anstatt einen utopischen Fetisch aufzurichten. Denn Brecht ist fest davon überzeugt, daß dieser Umwälzungsprozeß auf ungeheure Schwierigkeiten stoßen wird, denen man nicht mit unveränderlichen Zielrichtungen entgegentreten darf. Und so schreibt er im *Me-ti* unter dem Titel »Die Große Ordnung verwirklichen« im Sinne höchst konkreter und zugleich prozeßhafter Utopievorstellungen, die sich nach allen Seiten in der Wirklichkeit abzusichern versuchen (12,527):

»Viele halten die *Große Ordnung*, von der Ka-meh [Karl Marx], En-fu [Friedrich Engels] und Mi-en-leh [Lenin] gesprochen haben, für eine aller vorhandenen Ordnung oder Unordnung ganz entgegengesetzte Ordnung, einen fertigen Plan, den es zu verwirklichen gilt. Nun ist sicher, was wir haben, Unordnung, und was wir planen, Ordnung, aber das Neue ergibt sich aus dem Alten und ist seine nächste Stufe. Wir versuchen weniger, etwas ganz Anderes, zu dem es keinen Zugang gibt, durchzusetzen, als den nächsten Schritt zu tun, d. h. den Schluß aus dem Vorhandenen zu ziehen. Das Neue entsteht, indem das Alte umgewälzt, fortgeführt, entwickelt wird. Die Klassiker haben die Unordnung ihrer Zeit als eine Ordnung erkannt und gezeigt, die einmal mühsam und auf gewaltsame Art eingeführt wurde und die eine Fortführung, Umwälzung, Entwicklung einer vorausgehenden Ordnung war. Deshalb kann man nicht erwarten, daß die *Große Ordnung* auf einen Schlag, an einem Tag, durch einen Entschluß eingeführt werden kann. Die Einführung der *Großen Ordnung* ist, weil ihre Gegner gegen sie Gewalt anwenden, ein Akt der Gewalt, ausgeübt durch die große Mehrheit des Volkes, aber ihr Aufbau ist ein langer Prozeß und eine Produktion.«

Brecht stellt deshalb diesen Umwälzungsprozeß stets als ein mühsames, widerspruchsvolles, dialektisch-zerrissenes Weiterschreiten vor, bei dem sich das Neue ständig mit dem Alten auseinandersetzen muß. Jede Hoffnung auf eine schlagartige Durchsetzung der »Großen Ordnung« erscheint ihm absurd. Ebenso skeptisch ist er allen bürgerlichen Beratern und parteiamtlichen Funktionären gegenüber, die sich bei diesem Prozeß als Gerichtsvollzieher der zu verwirklichenden Utopie aufspie-

len und stets nur ihre absolute Idealvorstellung im Auge haben, statt sich in den einzelnen Entwicklungsetappen den jeweils gegebenen Umständen anzupassen. Brecht schreibt daher im *Me-ti* unter dem Titel »Über die Verwirklichung der Großen Ordnung« (12,507):

»Ka-meh sagte den Arbeitern: Hütet euch vor Leuten, die euch predigen, ihr müßtet die *Große Ordnung* verwirklichen. Das sind Pfaffen. Sie lesen wieder einmal irgend etwas in den Sternen, was ihr machen sollt [...]. In Wirklichkeit handelt es sich für euch doch darum, eure Angelegenheiten zu ordnen; das machend schafft ihr die *Große Ordnung*. Die schlimmen Erfahrungen, die ihr mit der *Großen Unordnung* gemacht habt, mögen euch dazu leiten [...]. Es wird aber gut sein, wenn ihr nicht in Gedanken eine Wohnung bis auf den letzten Nagel im Kopf einrichtet, die es dann zu ›verwirklichen‹ gilt. Behaltet euch lieber so viel wie möglich vor. Beim Planen zerstreitet man sich leichter als beim Ausführen und beim Ausführen fällt einem mehr ein als beim Planen. Hütet euch, die Diener von Idealen zu werden; sonst werdet ihr schnell die Diener von Pfaffen sein.«

Doch Brecht merkt nur allzubald, daß dies nicht das letzte Wort in Sachen »Große Ordnung« sein kann. Denn warum soll man für eine neue Ordnung kämpfen, wenn man nicht weiß, wie diese aussehen soll? Muß man sich nicht doch ein gewisses ›Bild‹ von dieser Zukunft machen, um die Arbeiter anzufeuern, ihre Neugier zu wecken, sie zu überzeugen, daß mit dieser Umwälzung ein qualitativer Fortschritt in ihrem eigenen Leben und in der Geschichte verbunden ist? Sonst wird selbst das Postulat der ›klassenlosen Gesellschaft‹ zu einem rein formalen Begriff. Wenn Leute massiv unterdrückt werden, wenn sie hungern und leiden, sehnen sie sich selbstverständlich nach einer radikalen Umkehrung der herrschenden Machtverhältnisse. Doch wenn dieser Druck nun nicht so stark ist oder wenn er durch die Perpetuierung eines falschen Bewußtseins geschickt verschleiert wird? Wie erweckt man dann die Vorlust auf eine bessere Gesellschaftsordnung? Muß man nicht in jedem Falle gewisse Leitbilder aufstellen, die diesem Umwälzungsprozeß eine definitive Richtung geben?

Solchen Gedanken kann sich natürlich auch Brecht nicht ver-

schließen. Er sieht genau, wie nötig es ist, dem Volk einige utopische Bilder an die Hand zu geben, betont jedoch sofort, daß man diese nur so lange verwenden soll, wie sie praktikabel und nützlich sind. Die Vorstellung ‚fertiger Bilder‘ lehnt er stets entschieden ab. Er nähert sich damit – wenn auch wohl unbewußt – in manchen Punkten recht auffällig den prozeßhaft-konkreten Utopievorstellungen von Ernst Bloch. Wie dieser wendet er sich gegen alle naiv ausgemalten Utopien und betont eher die utopische Intention, die dialektische Funktionalität, das Vorläufige solcher Konzepte. Statt jedoch wie Bloch auch die theologische Tradition in diese Zukunftserwartungen einzubeziehen, legt Brecht den Hauptakzent immer wieder auf den nüchternen Wechselbezug von Theorie und Praxis, der rein auf die Gegenwart bezogen ist. So heißt es in seinem *Lehrgedicht von der Natur der Menschen* (10,902):

Gleichermaßen gefährlich und nützlich ist auch das Machen
Einleuchtender Bilder. Da wird der Kosmos gebildet.
Nebeneinander liegen, einander bedingend, die Dinge
Vielerlei dient dazu, ein Alles ahnbar zu machen
Der nachschaffende Geist genießt die Genüsse des Schaffens
Alles scheint ihm geordnet, da er es geordnet. So manches
Was nicht hineinpaßt, läßt er heraus und nennt es
›das Wenige.‹

Oder es wird die Geschichte gebildet. Vor aller Augen
Lösen die Situationen einander ab. Nur wenige immer
Wiederkehrende Grundgesetze regeln die Vorgänge.
Solche Bilder sind nützlich, solange sie nützen. Nicht
länger.

Nur im Kampf mit andern Bildern, nicht mehr so
nutzbaren

Aber einstmals auch nützlichen, bringen sie Nutzen.
Kämpfend nämlich mit neuen Lagen, niemals erfahrenen
Kämpfen die Menschen zugleich mit den alten Bildern
und machen

Neue Bilder, das nunmehr möglich Gewordene
Auszzeichnen, das Unhaltbare verschwunden
Schon beseitigt zu zeigen. In großen Modellen
Zeigen sie so sich selbst das schwer vorstellbare Neue
Schon funktionierend. Da nun diese neuen Modelle
Meist aus den alten gemacht, den vorhandenen gebildet

Werden, scheinen die falsch, doch sie sind's nicht. Sie wurden's.

Aber selbst solche Gedankengänge könnte man noch als hegelianische Tricks abtun. Denn was wird hier wirklich konkret ausgesagt? Muß man diesen Bildern nicht auch eine inhaltliche Determiniertheit geben, um sie wahrhaft »ansprechend« zu machen? Mit bloßen Intentionen, Richtungen, geschichtsphilosophischen Spekulationen ist es auf diesem Gebiet nun einmal nicht getan. Trotz aller Skepsis gegen solche »Vorgriffe« gibt sich daher auch Brecht manchmal die Mühe, bestimmter zu werden.

Allgemein marxistisch (oder humanistisch) sind erst einmal jene Formulierungen, daß in der klassenlosen Gesellschaft der »Mensch dem Menschen kein Wolf [mehr] ist« (10,865), sondern der »Mensch dem Menschen [zum] Helfer« wird (9,725). Doch neben solchen Großpostulaten, die meist darauf hinauslaufen, daß die Erde dem Menschen endlich zur »Heimat«, zur »Wohnung« werden müsse, gibt es bei Brecht auch eine Reihe wesentlich konkreterer Vorstellungen. Und dazu gehört vor allem das Konzept einer gesteigerten und zugleich qualitativ veränderten »Produktion«, das auch im Vorspiel zum *Kaukasischen Kreidekreis* die entscheidende Rolle spielt. In der »Großen Unordnung« wird nach Brecht die Produktion immer wieder durch falsche Organisationsformen an einer sinnvollen Nutzbarmachung der natürlichen Rohstoffe gehindert. Nur der Sozialismus, die klassenlose Gesellschaft, die »Große Ordnung« verspricht nach seiner Meinung völlig neue und bessere Produktionsbedingungen, weil dort der »Zustand eines Gemeinwesens« angestrebt wird, »in dem der, welcher für sich selber sorgt, zugleich für das Gemeinwesen sorgt«, wie Me-Ti einmal sagt (12,433).

In schroffem Gegensatz zu älteren Utopieverstellungen, die zum Teil nur auf der negativen Umkehrung der bestehenden Ausbeutungsmethoden beruhten und sich das alleinige Heil von einer fortschreitenden Arbeitsverkürzung und damit ausgeweiteten Freizeit versprachen, was selbst für Bebels Manifest *Die Frau und der Sozialismus* (1883) gilt, betrachtet Brecht die befreite Arbeit im Sozialismus durchaus als Genuß. In Anknüpfung an das Leninsche Produktionsethos, aber auch an manche expressionistischen Konzepte, ja sogar Bauhaus-Ideale,

die in den zwanziger Jahren weit verbreitet waren¹¹, erscheint ihm eine bloße Freizeit-Utopie als ein bürgerliches oder revisionistisches Wunschgebilde – um es milde auszudrücken. Wonach Brecht sich sehnt, ist nicht ein konservativ-idyllischer Zustand, der letztlich im Parasitären verharrt, sondern ein sozialistisches Produktionsethos, durch das die im Kapitalismus entfremdete ›Arbeit‹ endlich in ein kreatives ›Schaffen‹ verwandelt wird. Nur darin sieht er eine grundsätzliche Umwälzung der bestehenden Verhältnisse. Es geht ihm nicht bloß um eine Befreiung der Arbeiter (so wichtig diese natürlich ist), es geht ihm auch und vor allem um eine Befreiung der Arbeit aus dem Zustand der Entwürdigung, des Zwangs und des bloßen Müsselfs, wie er für die privatkapitalistische Wirtschaftsordnung typisch sei. Brecht schreibt daher in seinen *Marxistischen Studien*, die in diesem Punkte einen qualitativen Fortschritt im Rahmen der kommunistischen Ideologie bedeuten (20,605):

»Nur der Konservative kann glauben, die Abtötung etwa der Organisationswut und öffentlichen Besitzgier der großen Amerikaner des 19. Jahrhunderts könnte die früheren idyllischen Zustände wiederherstellen. Der Revolutionär erwartet sich alles von der kollektiven Steigerung dieser im Grunde revolutionären Leidenschaften. Die Vorstellung einer idyllischen Staatsform, in der die Sorge um das Materielle (das sie hassen) dem Einzelnen und der Masse abgenommen wäre, ist eine rein bürgerliche Vorstellung. Der Revolutionär haßt das Materielle nicht. Die Revolution soll im Gegenteil jene Sorge zur Sorge aller machen. Der Kommunismus erstrebt weniger eine Teilung der freien Zeit als eine solche der Arbeit! Heute haben die wenigsten eine Ahnung davon, Welch eine ungeheure Steigerung der Lust an öffentlichen Geschäften bei der Masse zu erfolgen hat, damit sie fähig werde, den Staat zu übernehmen. Arbeit zur Beseitigung der Arbeit ist eine ganz jämmerliche Pensionistenidee! In Wirklichkeit müssen nur alle Leute instand gesetzt werden, es sich leisten zu können, um der Arbeit willen zu arbeiten!«

Dieses Konzept ist beileibe nicht im Sinne der älteren bürgerlich-protestantischen Arbeitsethik gemeint. Ganz im Gegenteil. Schon der Ausdruck »Lust an öffentlichen Geschäften« weist auf Brechts absolut antipartanische Haltung hin, die jedes

bloße ›Sollen‹ oder ›Müssen‹ verwirft; wie in so mancher älteren Utopie wird von ihm jede sinnvolle Tätigkeit stets als ›Genuß‹ empfunden. So betont schon Thomas Morus in seiner *Insula Utopia* von 1516, die das moderne utopische Denken entscheidend beeinflußt hat, daß der Endzweck all unserer Unternehmungen nichts anderes als die ›Annehmlichkeit‹ sein dürfe. Ähnliches behaupten später Saint-Simon, Fourier, Enfantin und der frühe Marx. Ja, selbst der nicht besonders ›lustbetonte‹ Hegel schreibt in der Einleitung zu seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, daß man beim Aufbau eines besseren Staates die »allgemeinen Zwecke« aufs engste mit den »selbstsüchtigen, partikulären« Interessen der Einzelbürger verbinden solle.¹²

Brechts Begriff der »Produktion« darf deshalb nicht vor allem im Sinne einer quantitativen Steigerung der industriellen Zuwachsrate verstanden werden.¹³ Was er darunter versteht, ist nicht allein die technische oder manuelle Güterherstellung, sondern zugleich eine fortschreitende Verbesserung aller menschlichen Produkte, Zustände und Verhaltensweisen, die unter den Bedingungen des Kapitalismus, in denen das Konkurrenzprinzip und die Erhöhung der Profitrate die einzig ausschlaggebenden Faktoren seien, nie jenen Entwicklungsgrad erreichen könnten, der dem Menschen den Genuss seiner selbst erlaube. Der Begriff »Produktion« ist daher für Brecht geradezu gleichbedeutend mit konstruktiver Kritik, Aktivierung, qualitativer Umwandlung oder Vorbereitung der klassenlosen Gesellschaft, das heißt, er wird im Marxschen Sinne als eine umwälzend-emanzipatorische Kategorie verstanden. So schreibt Brecht einmal im Hinblick auf die zu schaffende sozialistische Gesellschaft (20,261):

»Die Freiheit ist eine Produktion und eine Sache der Produktion. Die Menschen müssen die Produktion befreien, ihre Fesseln abstreifen, dann sind sie frei. Nur bei einer Produktion aller Menschen für alle Menschen sind alle Menschen frei.«

An anderer Stelle heißt es mit der gleichen Entschiedenheit (19,545):

»Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit soviel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist.«

Der Begriff »Große Ordnung« – Brechts utopischer Zentralbegriff in diesen Jahren – wird daher in seinem *Arbeitsjournal* am 7. März 1941 bedeutsam genug durch den noch größeren, noch umfassenderen Begriff der »Großen Produktion« ersetzt, in dem sich alle diese Konzepte zu einem Hauptkonzept vereinigen:

»[Die] Große Ordnung ist viel praktischer als Große Produktion zu definieren. Produktion muß natürlich im weitesten Sinne genommen werden, und der Kampf gilt der Befreiung aller Menschen von allen Fesseln. Die Produkte können sein Brot, Lampen, Hüte, Musikstücke, Schachzüge, Wässerung, Teint, Charakter, Spiele usw. usw.«

Und damit wird auch das Geschäft des Dichters in diese »Große Produktion« sinnvoll eingegliedert. Seine Aufgabe sollte es sein, selbst die literarische Praxis in eine große Methode der Produktion und damit in eine »Lust« zu verwandeln, wie Brecht im *Kleinen Organon* mit unleugbar utopischer Akzentsetzung schreibt (16,682). Der Künstler, der sich seinem Werk ganz um der ›Sache‹ willen hingibt, das heißt, der für die Allgemeinheit schafft und doch den höchsten persönlichen Lustgewinn aus seinem sozialbezogenen ›Schaffen‹ zieht, wird so geradezu zum Prototyp des utopisch ersehnten Produzenten der klassenlosen Gesellschaft erhoben – wenn auch Brecht solche Gedanken meist recht kühl und antiutopisch vorzutragen scheint. Letztlich bricht gerade in diesem Punkt immer wieder seine große und nur mühsam gezügelte Hoffnung auf ein total befreites, unentfremdetes Leben durch, die sich auch in seiner Vorliebe für Villon, Wedekind, ja sogar für manche Expressionisten äußert.

Neben der Lust an produktiver Arbeit wird deshalb von Brecht mit gleicher Intensität die Lust an rein körperlichen Freuden gepriesen, die übrigens auch Freud – allerdings in ganz anderen Zusammenhängen – als die beiden wichtigsten Voraussetzungen menschlichen Zufriedenseins bezeichnet hat. Brecht lässt sich darum selten eine Chance entgehen, auf jene Philosophen oder Lehrer der Menschheit hinzuweisen, die sich für die Wichtigkeit der »Vergnügungen« ausgesprochen haben (20,887). So wie er der Arbeit einen transbürgerlichen Sinn geben will, so versucht er auch, die Erotik aus der versklaven-

den Leibeigenschaft der Bourgeoisie zu befreien. Während im Bereich der bürgerlichen Ideologie die Arbeit als »niedrig« und die Sexualität als »schmutzig« gegolten hatte, sieht Brecht gerade in diesen beiden Phänomenen jene Grundbedingungen der menschlichen Existenz, die keiner zusätzlichen und damit notwendig »idealistischen« Überhöhung bedürfen.

Genau besehen, erscheint ihm in Sachen »Moral« die bürgerliche Gesellschaft ebenso ungeordnet wie in Sachen »Ökonomie«. Der Skeptikus Ziffel sagt einmal in den *Flüchtlingsgesprächen*, daß in einer solchen Gesellschaft sowohl die Ehe als auch der Ehebruch beide gleichermaßen »schweinisch« seien. Was das ideologisch heruntergekommene Bürgertum voller Stolz eine »Ordnung« nenne, meint er, sei in Wirklichkeit ein einziger großer »Schweinstall«, in dem jedes echte Gefühl, jede echte Erotik von vornherein durch gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnisse korrumpiert würden (14,1416). Ziffel sehnt sich deshalb – mit echt utopischem Anspruch – nach einem »Land, wo es einen Sinn hätte, unkeusch zu sein« (14,1417). Daß sich Brecht diese »sinnvolle« Unkeuschheit manchmal recht niedrig, das heißt in seinem Sinne absolut konkret, absolut materialistisch vorstellte, um der unidealistischen Natur des Menschen so weit wie möglich entgegenzukommen, beweisen am besten jene Lieder aus den fragmentarischen *Reisen des Glücksgotts*, die kurz nach den *Flüchtlingsgesprächen* entstanden sind. Hier heißt es mit unmäßiger Derbheit, die selbst das Obszöne nicht scheut (10,892):

Ich bin der Gott der Niedrigkeit

Der Gaumen und der Hoden

Denn das Glück liegt nun einmal, tut mir leid

Ziemlich niedrig am Boden.

Aufgrund dieser unidealistischen Einschätzung des Menschen hütet sich Brecht (im Gegensatz zu vielen anderen marxistischen Schriftstellern), seine politischen Hoffnungen allein auf einen heroischen Aufschwung des Proletariats zu setzen. Immer wieder betont er, daß man vom Menschen nur ja nicht zu viel verlangen solle. Die meisten Menschen seien bloße Schweyknaturen, das heißt durch Jahrtausende an Unterdrückung lediglich in der wichtigen, wenn auch erbärmlichen Kunst gedrillt, sich durch opportunistische Tricks auch unter widrigen Umständen eine Überlebenschance zu verschaffen. Ja, die

Mehrheit sei nicht einmal so geschickt, so listig, so schlitzohrig wie Schweyk. Brecht rät daher in diesen Jahren dringend davon ab, auf einen »neuen sozialistischen Menschen« zu hoffen, und mahnt statt dessen, lieber ein System (also doch eine Utopie) zu entwerfen, das auch dem einfachen Menschen die Möglichkeit gebe, ein einfacher Mensch zu bleiben. Auf heroische Idealwesen zu warten, erscheint ihm dagegen total illusionär. So sagt sein Herr Keuner in bewußter Ablehnung aller expressionistisch-utopischen Hoffnungen auf die Heraufkunft eines »neuen Menschen«: »Alles kann besser werden, außer dem Menschen« (12,404). Auch in Brechts *Arbeitsjournal* findet sich eine Stelle, wo er seine utopischen Hoffnungen weniger auf den »neuen Menschen« als auf die »neuen Situationen« setzt (12. Dezember 1940):

»In Wirklichkeit ist der neue Mensch der alte Mensch in den neuen Situationen, d. h. derjenige alte Mensch, der den neuen Situationen am besten gerecht wird, den die neuen Situationen nach vorn treiben, das neue Subjekt der Politik. Alle Postulate an den Menschen, welche über die Postulate hinausgehen, welche die Situationen stellt, sind zu verwerfen.«

Der Vorteil der von den Klassikern geplanten »Großen Ordnung« besteht also für Brecht hauptsächlich darin, daß dort vom Menschen nicht mehr so viele Tugenden gefordert werden wie in der »Großen Unordnung«. So schreibt er im *Me-ti* ausdrücklich (12,520):

»Ein Land, in dem das Volk sich selbst verwalten kann, hat keine besonders glänzende Führung nötig. Ein Land, wo nicht unterdrückt werden kann, braucht keine besondere Freiheitsliebe. Ohne Ungerechtigkeit zu spüren wird man auch keinen besonderen Gerechtigkeitssinn entwickeln. Ist der Krieg unnötig, ist auch die Tapferkeit unnötig. Sind die Institutionen gut, muß der Mensch nicht besonders gut sein. Freilich ist ihm dann die Möglichkeit gegeben, es sein zu können. Er kann frei, gerecht und tapfer sein, ohne daß er oder andere zu leiden haben.«

An anderer Stelle heißt es im *Me-ti* noch deutlicher: »Verlangt nicht gute Leute, sondern schafft gute Posten! Ein guter Posten ist ein Posten, der keinen guten Mann benötigt« (12,547). In einem »geordneten Staatswesen« wird man – nach

Brecht – nicht »fortwährend von der Verpflichtung des Einzelnen gegenüber dem Staat« sprechen müssen. Der Einzelne hat da »ein leichtes Leben«, heißt es im *Me-ti*, »was er nicht kann, macht ein anderer. Wenn er nicht kommt, sind noch genügend [andere] da« (12,493). Ja, selbst seine Mutter Courage lässt Brecht sagen: »In einem guten Land braucht keine Tugenden, alle können da ganz gewöhnlich sein, mittelgescheit und mein wegen Feiglinge« (4,1366). Nicht minder klar drückt sich Ziffel in den *Flüchtlingsgesprächen* aus (14,1497):

»Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Wahrheitsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitssinn usw. auskommt, und was haben wir? Ich sage Ihnen, ich habe es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie eine Biene, weil es an Organisation fehlt, tapfer, weil mein Regime mich in Kriege verwickelt.«

Das alles wirkt sehr einleuchtend: Man soll Verhältnisse herstellen, die dem Menschen nicht ständig hohe idealistische Leistungen abverlangen, sondern in denen er sich seiner auf die Allgemeinheit bezogenen Arbeitsfreude und seinen ›niederen‹ Gelüsten hingeben kann, ohne sich dauernd irgendwelchen ›Geboten‹ unterstellt zu fühlen. Brecht erreicht damit auf seine Weise durchaus ein Gleichgewicht von Freiheit und Ordnung, privater und sozialer Nützlichkeit, das an die besten Traditionen utopischer Hoffnungen anknüpft.

Indem er dabei jedoch den Akzent immer wieder auf die Schwäche, das Niedrige, das Anpassungsbereite der Menschenatur legt, fragt man sich notgedrungen, ob sich die Menschheit bei einer solchen Veranlagung je zu einer so großartig funktionierenden »Ordnung« durchringen wird. Wenn es stimmt, daß der Mensch von Natur aus unheroisch ist und sich gegen allzu große Tugenden sträubt, wenn ihm Opfermut, Disziplin, Selbstlosigkeit und Entsaugung von Natur aus fremd sind – wer soll dann den nötigen Opfermut, die Disziplin, die Selbstlosigkeit und Entsaugung aufbringen, um diese »Große Ordnung« revolutionär zu erkämpfen? Denn zu diesem Endkampf um die Macht werden alle ebengenannten Tugenden bitter nötig sein. Daß sich Brecht dieser Frage bewußt war, beweist wiederum eine Stelle aus dem *Me-ti*, wo er sich in diesem Punkte selber Mut zuzusprechen versucht (12,519)¹⁴:

»Soll man also streiken, wenn besondere Tugenden verlangt werden? fragten die Schüler den Me-ti, als er gegen Länder sprach, die besondere Tugenden verlangen. Das Volk, antwortete er schnell, kann sich nicht weigern, besondere Tugenden zu betätigen. Es wird sie betätigen müssen [...], um die Machthaber zu stürzen. Freiheitsliebe, Gerechtigkeitssinn, Tapferkeit, Unbestechlichkeit, Aufopferung, Disziplin, all das ist nötig, um ein Land umzuformen, daß um zu leben keine besonderen Tugenden mehr nötig sind. Man kann sagen, daß es ja gerade die elenden Zustände sind, welche solche Extraanstrengungen nötig machen.«

Doch wie erreicht man einen solchen Umschwung zu »tugendhafter« Gesinnung? Auf diese Frage bleibt uns Brecht in der *Me-ti*-Zeit leider die Antwort schuldig. Die Mutter Courage, der Galileo, der Schweyk, der Matti, der Azdak, die Shen Te: fast alle seine großen Figuren aus diesen Jahren sind keine ausgesprochenen Kämpfernaturen, sondern wollen in erster Linie überleben. Und auch Brecht selber sieht, wie er im Exil nicht den nötigen kämpferischen Aktivismus aufbringt, den man von einem Revolutionär eigentlich verlangen könnte. Er weiß zwar, daß nicht nur Spanienkämpfer gebraucht werden, sondern auch Schriftsteller, die der Sache des Kampfes auf ihre Weise dienen – und schreibt *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937). Aber eine solche Haltung wirft doch auch grundsätzliche Fragen auf. Denn wenn die »Niedrigkeit« die eigentliche Natur des Menschen ist, wie Brecht im *Me-ti* und anderen Werken dieser Zeit ständig beteuert, dann ist es um die Hoffnung auf eine revolutionäre Umwälzung allerdings schlecht bestellt.

Nach dem Krieg treten die Reflexionen über die Zukunft allmählich in den Hintergrund – wie überhaupt das Utopische, das Auf-die-Zukunft-Bezogene in mancher Weise ein spezifisches Exil-Phänomen ist. Wer dort den Mut nicht vollends aufgeben wollte, mußte sich notwendig an das Bild einer besseren Möglichkeit jenseits der gegenwärtigen Misere klammern. Als jedoch diese Phase zu Ende war, und Brecht wieder in die Arena der realen Politik zurückkehrte, wurden seine Zielsetzungen zusehends konkreter, enger, auf die Forderung des Tages zugeschnitten. In der DDR war er kein einsamer Flücht-

ling mehr, der sich im engen Kämmerlein seinen Gedanken hingeben konnte, sondern sah sich vielmehr Tag für Tag mit höchst aktuellen Problemen der Aufbau- und Parteipolitik konfrontiert. Nach Jahren der Zurückgezogenheit wurden jetzt ständig Entscheidungen im Hier und Jetzt von ihm abverlangt. Und er war bereit, so viele Ratschläge zu erteilen, wie er nur konnte. Daß diese manchmal recht widersprüchlich sind und nicht mehr die relative Geschlossenheit des *Me-ti* besitzen, ist nur allzu verständlich. Denn bei dem Mangel an wirklichen »Lehrern« wurde Brecht von Ratsuchenden geradezu überrannt. Doch er ließ sich davon nicht entmutigen. Ein begrenzter, wenn auch hoffnungsvoller Zuspruch erschien ihm nützlicher als gar kein Zuspruch, gar kein Rat. Schließlich waren in dieser Phase des totalen Zusammenbruchs erst einmal die ganz simplen Wahrheiten und nicht die großen Ideenkonzepte gefragt. Brecht sagte daher in diesen Jahren auch manches, was er kurz zuvor – von einer höheren philosophischen Warte aus – noch als höchst problematisch empfunden hatte.

So bekennt er sich jetzt mit einem Male doch zu der utopischen Hoffnung auf den »neuen Menschen«, um in dieser harten Aufbauphase, die von vielen Menschen ein Übermaß an Tugenden verlangte, eine Hoffnung auf bessere Zeiten zu erwecken. Schon 1948 heißt es im *Kleinen Organon für das Theater*, als hätte es nie den *Me-ti* gegeben: »Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte« (16,682). Ja, über Strittmatters Aufbaustück *Katzgraben* schreibt er 1953 noch deutlicher, daß es endlich die »neuen Menschen« auf die Bühne bringe. Dies Werk sei das »Hohelied ihrer neuen Tugenden«, heißt es im Programmheft, »ihrer Geduld ohne Nachgiebigkeit, ihres erfinderischen Mut, ihrer praktischen Freundlichkeit zueinander, ihres kritischen Humors« (16,779). Ebenso wichtig schien es ihm, gegen den verbreiteten Pessimismus aufzutreten und den Leuten Hoffnung auf die Überwindung des Kalten Krieges zu machen. So schreibt er 1955, als sich die Weltlage wieder bedrohlich verdüsterte: »Wir haben die feste Zuversicht, daß auch die Wasserstoffbomben den Traum der Menschen von einem glücklichen Leben nicht vernichten können« (20,898). Im Gegensatz zu westdeutschen Po-

litikern, die gerade die Atomtoddrohung zur ideologischen Liquidierung hoffnungsfreudiger und damit veränderungsbe-reiter Kräfte einzusetzen versuchten, blieb Brecht auch in dieser Phase seines Lebens der Zukunft treu.

Seine Hauptvokabel im Hinblick auf das Utopisch-Erreichbare ist in diesen Jahren die Vorstellung der »Bewohnbarmachung« der Erde. So will Kai Ho, der Aufwiegler seiner *Turandot* (1954), sein Heimatland China vor allem zu »einem bewohnbaren Land machen« (5,2199). Auch in den Gedichten der fünfziger Jahre heißt es wiederholt, daß wir endlich daran gehen sollten, uns in der Welt »häuslich einzurichten« (10,1032).¹⁵ Und zwar werden dabei zwei verschiedene und doch komplementäre Haltungen empfohlen. Einerseits vertritt Brecht die These, nicht ständig auf bessere Zeiten zu hoffen, sondern die lang ersehnte Utopie im Hier und Jetzt beginnen zu lassen. Anstatt dauernd zu entsagen und das Glück den kommenden Generationen zu überlassen, besteht er darauf, an diesem Glück schon heute antizipierend teilzunehmen. »Warum, fragten wir uns / Das goldene Zeitalter noch aufschieben? / Wir leben doch nicht ewig«, heißt es in einem seiner späten Gedichte (10,961). Und Brecht gibt darauf im selben Gedicht die apodiktisch-optimistische Antwort, um sich und die anderen DDR-Bewohner in ihrem Lebenswillen zu bestärken:

Nimm Platz am Tisch, du hast ihn doch gedeckt.

Von heute ab wird auch die das Kleid tragen, die es genährt hat.

Heute, mittag um zwölf Uhr

Beginnt das goldne Zeitalter.

Doch Brecht weiß zugleich, daß dies nur die kleinen, vorläufigen Vergnügen sein werden. Denn schließlich stehen in dieser Phase des mühsamen Aufbaus der »Großen Ordnung« noch immer die verhaßten Tugenden im Vordergrund. Hier darf nicht jeder einfach das tun, wonach es ihn gerade gelüstet. Hier kann man sich zwar schon vergnügen (und soll es auch), aber in den Grenzen des momentan Erreichbaren. Nichts wäre törichter, als in einer solchen Situation auf das ›Alles oder Nichts‹ zu pochen. Brechts wohlbekannter Katalog der »Vergnügen« aus diesen Jahren klingt daher relativ bescheiden: »Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen / Das wiedergefundene alte Buch / Begeisterte Gesichter / Schnee, der Wechsel

der Jahreszeiten / Die Zeitung / Der Hund / Die Dialektik / Duschen, Schwimmen / Alte Musik / Bequeme Schuhe / Begreifen / Neue Musik / Schreiben, Pflanzen / Reisen / Singen / Freundlich sein« (10,1022). Doch das bedeutet nicht, daß er diese Liste als etwas Endgültiges betrachtet. Er sieht lediglich, daß noch immer halbfinstere Zeiten herrschen und also manches notwendig im Unerreichbaren bleibt. Ein Gespräch über Bäume ist zwar kein Verbrechen mehr; aber es gibt immer noch Aufgaben, die wesentlich dringlicher sind. Wie es später einmal aussehen wird, wenn sich die »Vergnügungen« vervielfachen werden, wagt er nur als Scherz anzudeuten. So heißt es in einem anderen Gedichtfragment aus der Spätzeit (10,1027):

Einmal, wenn da Zeit sein wird

Werden wir die Gedanken aller Denker aller Zeiten bedenken

Alle Bilder aller Meister besehen

Alle Spaßmacher belachen

Alle Frauen hofieren

Alle Männer belehren.

Brecht weiß, daß bis dahin noch ein weiter Weg zurückzulegen sein wird. Doch er will wenigstens die Richtung angeben, das utopische Ziel aufrechterhalten. Statt sich mit kurzfristigen Plänen zu begnügen, behält er stets die großräumige Dialektik von Gegenwart und Zukunft im Auge. Und dabei kommt er nicht umhin, auch sich selbst in diesen Prozeß einzubeziehen. Statt sich als Dichter zu betrachten, der im Angesicht der Ewigkeit schreibt, ist er immer stärker auf aktuelle Wirkung, auf Annahme seiner »Vorschläge« bedacht. Nicht seine eigene Zukunft, sondern die Zukunft des Fortschritts erscheint ihm als das Wesentliche. In diesem Sinne hatte er schon in einem seiner Exil-Gedichte geschrieben (9,561):

Einst dachte ich: in fernen Zeiten [...]

Wird mein Name noch genannt werden

Mit anderen. [...]

Aber heute

Bin ich einverstanden, daß er vergessen wird. [...]

Warum

Soll es eine Vergangenheit geben, wenn es eine Zukunft gibt?

Fast mit den gleichen Worten hofft er kurz vor seinem Tod auf »den schönen Tag«, an dem er »nutzlos« werde (10,1028), das heißt, wenn seine »Vorschläge« auf einer neuen, höheren Stufe der Menschheit angenommen und damit aufgehoben sind. Das klingt bescheiden – und ist gleichwohl der höchste utopische Anspruch, den ein Dichter überhaupt haben kann. Hierin äußert sich eine Dialektik, die jeder falschen Ganzheit, jeder heilen Welt, jedem konfliktlosen Bild der Zukunft aus dem Wege geht und dennoch stets auf die »Große Produktion« ausgerichtet bleibt, in der einmal vieles, wenn nicht alles möglich sein wird, ohne daß die erreichte Ordnung wieder durcheinander gerät.

Anmerkungen

1 Vgl. die umfassende Bibliographie in *Bertolt Brecht* (Stuttgart, 31971) von Reinhold Grimm, dem ich auch sonst manchen nützlichen Hinweis zu diesem Aufsatz verdanke.

2 Vgl. *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Hrsg. von Arnhelm Neusüß (Neuwied, 1968), Bibliographie S. 449-495, und den jüngsten Sammelband *Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Stuttgart, 1974).

3 Vgl. u. a. Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts* (Tübingen, 1967), S. 61; Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), S. 203 ff.; Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts* (Reinbek, 1973), S. 76 ff.

4 Darko Suvin nimmt gerade solche Stücke zum Anlaß, Brechts gesamtes Schaffen als einen »look backward from an imagined Golden Future of justice and friendliness to his (and our) cold world« und damit als prinzipiell »utopian« zu charakterisieren. Vgl. *The Mirror and the Dynamo*. In: *Drama Review* 12 (1967), Heft 6, S. 57.

5 Eintragung vom 20. August 1940.

6 Vgl. Reinhold Grimm, *Brechts Rad der Fortuna*. In: *German Quarterly* 44 (1973), S. 49-65.

7 Hans Mayer, *Brecht und die Tradition* (München, 1965), S. 11.

8 Vgl. *Materialien zu Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«*. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt, 1966), S. 86. Vgl. dazu auch Hans Bunge, *Der Streit um das Tal*. Ebd., S. 144-153.

9 Hans Mayer rückt diese Bildfeindschaft ganz nah an Adornos »negative Dialektik«. In: *Brecht in der Geschichte* (Frankfurt, 1971), S. 251. Vgl. Reinhold Grimms Stellungnahme dazu. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 3 (1972), S. 277 ff.

- 10 Marx/Engels, *Über Kunst und Literatur* (Frankfurt, 1968), I, 156.
- 11 Vgl. Jost Hermand, *Expressionismus als Revolution*. In: *Von Mainz nach Weimar* (Stuttgart, 1968), S. 343 ff. und die Kapitel *Wesen, Sache, Konstruktion* und *Das Ethos der Produktivität* in Richard Hamann / Jost Hermand, *Expressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus* 5 (Berlin, 1975).
- 12 Hegel, *Werkausgabe* (Frankfurt, 1970), XII, 38 f.
- 13 Vgl. dazu Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution*, S. 77 ff.
- 14 Vgl. dazu auch die Äußerungen Kalles in den *Flüchtlingsgesprächen* (14, 1498 f.).
- 15 Ähnliche Bilder finden sich schon im *Schweyk*. So heißt es im *Lied vom Kelch* im Hinblick auf die erhoffte Zukunft: »Einmal schaun wir früh hinaus / Obs gut Wetter werde / Und da wird ein gastlich Haus / Aus der Menschenerde / Jeder wird als Mensch gesehn / Keinen wird man übergehn / Ham ein Dach genn Schnee und Wind« (5, 1988).

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin) Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche*

Ich möchte von einer Einsicht ausgehen, die sich am besten thesenhaft formulieren läßt. Sie lautet: Brechts Wissenschaftlichkeit ist ebenso entschieden eine natur- und gesellschaftswissenschaftliche, wie diejenige Nietzsches, bei all ihrer Modernität, eine geisteswissenschaftliche ist.

Trotzdem sind selbst im Wissenschaftsbegriff der beiden die Übereinstimmungen, so zwischen *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* und den Brechtschen *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, ganz erstaunlich. Wer, wenn nicht Brecht, sollte so eindringlich darauf pochen, daß es »sehr viele gleichgültige Wahrheiten« gibt wie zum Beispiel die, »daß Stühle Sitzflächen haben und der Regen von oben nach unten fällt«? Niemand anderes war es doch, nicht wahr, der darum »die ›reine, folgenlose‹ Erkenntnis oder, deutlicher, die Wahrheit, bei der nichts herauskommt«, ein für allemal verdammte. Aber was Brecht zu diesen Sätzen beigesteuert hat, ist lediglich (vgl. 18,225) das anschauliche Bild vom Regen und von den Stühlen; alles übrige stammt von Nietzsche, der solche Einsichten Wort für Wort schon in seiner Schrift über den *Nutzen und Nachteil der Historie* (vgl. I,245) formulierte. Und wie bei jenen »fünf Schwierigkeiten« und deren Erwägung, »welche Wahrheit zu sagen sich lohnt« (18,224), so treffen sich Brecht und Nietzsche auch noch bei anderen wissenschaftstheoretischen und wissenssoziologischen Überlegungen. Denn wirkt nicht die These, daß von Forschern oder Gelehrten vielfach bloß »gewisse ›Wahrheiten‹« gesucht und gefunden werden, und zwar »aus Untertänigkeit gegen gewisse herrschende Personen, Kasten, Meinungen, Kirchen, Regierungen«, weswegen es, im Hinblick auf Beruf und Broterwerb, einerseits »ersprießliche« Wahrheiten gebe, »denen viele dienen«, und andererseits eben »unersprießliche« – ich frage, wirkt nicht diese These, als sei sie geradewegs aus Brechts *Tui-Roman* oder seinem Stück *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* übernommen? Ja, läßt sich derlei nicht sogar als beste und präg-

nanteste Zusammenfassung der Brechtschen Grundvorstellung vom »Tui« (»nach den Anfangsbuchstaben von Tellekt-Uell-In« [5,2203]) lesen, der Vorstellung vom Intellektuellen also, dessen Kopf seine Ware ist, mit der er auf den Strich, will sagen auf den Markt geht? Man braucht eigentlich nur statt von »Kasten« von »Klassen« zu sprechen . . . Zu versichern, daß jene Sätze ebenfalls wieder aus der Feder Nietzsches stammen, ist daher beinah überflüssig. Sie finden sich wörtlich in dessen *Unzeitgemäßen Betrachtungen*. Diejenige, um die es sich handelt, ist allerdings nicht mehr *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, sondern die dritte aus der Reihe dieser Frühschriften, *Schopenhauer als Erzieher*. In ihr werden, genau wie von Brecht im *Tui-Roman* und in *Turandot* oder anderswo, der Gelehrtenstand und die Schicht der Intellektuellen angeprangert: weil sie auch für Nietzsche bereits fast ohne Ausnahme den herrschenden Wahrheiten, welche die Wahrheiten der Herrschenden sind, als schlimme »Kopflanger« (vgl. 12,3*) dienen und sich so verkaufen, wenn nicht prostituiieren.

Doch nicht allein Philosophen und Gelehrte können Tuis werden, sondern die Intellektuellen jeglicher Observanz. Es fallen daher namentlich auch die Künstler unter diese Kategorie. Auf den Prachtalleen der Filmmetropole, so berichten Brechts *Hollywood-Elegien* ausdrücklich,

Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt
Den dünnen Hintern (10,850).

Aber weitaus bekannter sind die Verse, die der Dichter einfach *Hollywood* betitelt hat und in denen er aus der Stadt der »Traumfabriken« (vgl. 10,849) vieldeutig meldet:

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer (10,848).

Nicht einmal sich selbst wagte Brecht, wie aus diesen Zeilen hervorgeht, von der Situation des Verkäufers seines Intellekts auszunehmen und damit in der »Zeit der Märkte und Waren« (vgl. 12,3*) vom Stigma des »ersprießlichen« Tuismus, den Nietzsche beschrieben hatte, zu lösen, so wie er andererseits sogar schon Sokrates zwar ohne Namensnennung, jedoch un-

verkennbar¹ zur Sippschaft der Tuis rechnete.

Die subtilste Form des Tuismus scheint freilich diejenige zu sein, die Freud entdeckt und begründet oder, besser gesagt, aufgedeckt und ebendadurch als Schule etabliert hat. Oder sollte man sie eher die sublimierteste heißen, weil sie zugleich bewußt und unbewußt verfährt? Auch geht es ihr schließlich nicht nur um den schnöden Brotkorb, sondern um Lust und Leistung und das Leben in der Kultur insgesamt. Doch sowenig den einzelnen Staatswesen, Nietzsche zufolge, an der Wahrheit gelegen ist, so wenig kümmert diese, die Wahrheit, der Kulturprozeß als Ganzes. Beide wollen immer bloß, was ihnen nützt. Es gehört ja wahrhaftig keine Kühnheit mehr dazu, die Geschichte aller Kultur als einen riesigen Verdrängungsvorgang aufzufassen. Ich meine indes, man brauche auch nicht übermäßig boshaft zu sein, um die psychoanalytische Praxis, so wie sie heute vielfach geübt wird, als ein gigantisches Tui-Unternehmen zu betrachten. Wenn die Psychoanalyse, nach einem Wort von Karl Kraus, genau die Krankheit ist, deren Heilung sie sein möchte, so kann man sie ebensogut als einen Tuismus begreifen, der die Kritik am Tuismus zum Gegenstand und mithin zum Geschäft macht. Der Analytiker wäre dann lediglich ein reflektierter Tui, der aus dem unreflektierten Tui, wie er in jedem Menschen sein Wesen treibt, mit dem besten Gewissen von der Welt Profit holt und dabei zusätzlich die Untertänigkeit gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung festigt.

Brecht ist übrigens, nach Kalifornien verschlagen, mit der Praxis der Psychoanalyse noch viel schonungsloser ins Gericht gegangen. Sie rangierte für ihn neben, ja noch unterhalb der Astrologie, in die er, wenn Psychoanalytiker auf Parties auftauchten, hastig auszuweichen versuchte, ohne ihnen allerdings entrinnen zu können. Das *Arbeitsjournal* klagt ironisch: »und aus dem glauben an die astrologie wird sogleich ein mutterkomplex – der glaube an hitler ist auch nur so was; dann ist da narzißmus darin, daß man die gestirne mit sich beschäftigt usw. usw.«² Vollends als Satire erscheint diese Ironie in den *Briefen an einen erwachsenen Amerikaner*, deren einer denselben »Zwei Wissenschaften«, wie Brecht spöttelt, gewidmet ist. In ihm (vgl. 20,300 ff.) zieht der Dichter nun wirklich vom Leder. Das »nationale Ideal«, so beginnt er, das heißt »die große Planlosigkeit, welche erzeugt wird durch die mannigfachen und

heftigen Pläne vieler einzelner, die einander im Dunkeln lassen, wirft die Bevölkerung in eine beispiellose Unsicherheit. Zwei Fakultäten, die Astrologie und die Psychoanalyse, nehmen sich der Nation da an. Beide operieren, da es hier verlangt wird, auf wissenschaftlicher Grundlage, die erstere übrigens mehr, die letztere weniger«. Im Anschluß an diese feine Differenzierung verbreitet sich Brecht zunächst über die Astrologen sowie die Summen, die sie von ihren Patienten, nach deren Geldbeutel »abgestuft«, einzustreichen pflegen; sodann läßt er sich darüber aus, daß beispielsweise Stalin bloß auf seine Nieren aufpassen müsse und daß auch Roosevelt, astrologisch gesehen, ein »vor teilhaftes Jahr« 1946 vor sich hätte, »wenn er nicht gestorben wäre«. Zur Abrundung und Überleitung fügt der Dichter kaustisch hinzu: »Mitunter tauschen die Leute die Führung durch den Astrologen mit der Führung des Psychoanalytikers, oder umgekehrt; es ist jedoch selten, daß ein und derselbe Patient beide Erwerbszweige patronisiert. Es ist dies nicht nur der Kosten wegen, es ist auch, weil man nicht gut zwei Führern folgen kann. Beide sind recht absolutistisch und legen ihren Gefolgschaften Aufgaben auf, die sie voll ausfüllen. Es gibt da keinen Achtstundentag.«

Der Rest des Briefes gilt dann nahezu ganz der Psychoanalyse. Sie, als die unwissenschaftlichere Fakultät, ist für den Dichter die wahre tuistische Pseudowissenschaft unter diesen zwei Erwerbszweigen. Angeblich haben die Analytiker, bemerkte Brecht, »mehr sex appeal als die Astrologen«. Doch: »Damit ist natürlich nicht gemeint, daß sie ihren Klientinnen und Klienten physisch zur Verfügung stehen; das Verhältnis zu ihnen ist wie das zu hübschen Eunuchen ein geistiges. Was sie zu verkaufen haben, ist Verständnis. Man vergleicht sie gewöhnlich mit den Beichtigern der Kirche, ich glaube aber, daß das Vergnügen, sexuelle Regungen zur Sprache zu bringen, im Beichtstuhl tiefer ist als auf dem Sofa des Analytikers, da sich da größere Gegensätze berühren. Freilich verschafft die Psychoanalyse ein anderes Vergnügen, nämlich das, möglichst viel Geld für die eigene Person auszugeben. Die Psychoanalytiker sehen bekanntlich eine starke Heilkraft im Zahlen – der Patient nimmt sie ernst, weil er zahlt; sehr ernst, weil er sehr viel zahlt. Zum Beispiel finden die höchstbezahlten Sklaven der Nation, die Film-Schreiber, Produzenten, Schauspieler, in

der Psychoanalyse etwas, was sie ernst nehmen können; sie sollen, ob man es glaubt oder nicht, wenn sie von der Arbeit zu ihren Schwimmbassins heimkehren, ein Gefühl der Leere empfinden. Wenn oberflächliche Naturen, wie zum Beispiel der Verfasser, über die Psychoanalyse lachen (das heißt über ihre Kunden), so wissen sie nur nicht, wie es mit ihnen selber steht. In einer Gesellschaft wurde der Verfasser höhnisch gefragt, warum er, seiner Meinung nach, das Bedürfnis empfinde, eine hochgeschlossene Jacke zu tragen (und, wenn irgend zulässig, keine Krawatte); nach Ansicht der Gesellschaft war er mehr als reif für die Psychoanalyse.« Offensichtlich denkt Brecht dabei an den Doppelsinn von »Gesellschaft« als *party* und als *society*; denn er fährt, aufs Ökonomische übergehend, fort: »Eine Trumpfkarte der Psychoanalytiker ist, daß die ärmere Bevölkerung ebenfalls eine riesige Anzahl von Neurotikern aufweist. Allerdings verschwinden die Neurosen, höre ich, wenn der Patient eine Anstellung bekommt: Der Psychoanalytiker wird arbeitslos, wenn der Patient Arbeit bekommt. Für den Armen ist das ein fast unlösbares Problem. Wenn er nicht verdient, braucht er Psychoanalyse, kann sie aber nicht erschwingen. Wenn er verdient und sie erschwingen kann, braucht er sie nicht mehr. Eine Art Lösung wäre es, wenn er, solange er Arbeit hat, in eine Kasse einzahlt, aus der er, wenn er arbeitslos wird, eine Behandlung finanziert bekäme. Und daß er immer einmal wieder arbeitslos werden wird, kann ihm jeder Astrologe bestätigen, es steht in seinen Sternen.«

Natürlich bewirken diese selben metaphorischen Sterne, daß »die Ideen der Herrschenden« beinah »unumschränkt herrschen«, wie es schon im ersten der insgesamt drei *Briefe an einen erwachsenen Amerikaner* (vgl. 20,295) heißt. »Nicht-übereinzustimmen wird gemeinhin als bloßes Nichtkennen des allgemein Gebilligten angesehen, als ein gefährliches Unvermögen, sich anzupassen.« Die Anpassung stelle deshalb, ergänzt der Dichter, »ein eigenes Lehrfach« dar: der »Intelligentere« leiste darin mehr, der »Widerstrebdende« sei »ein Problem der Ärzte und Psychologen« – lies: der Psychoanalytiker. Denn es liegt auf der Hand, daß auch damit vor allem sie gemeint sind. Brecht war sich sämtlicher Implikationen der psychoanalytischen Praxis bewußt.

Um aber zu Freud zurückzukehren und den theoretischen

Aspekt seiner Lehre ins Auge zu fassen, so liegt wohl nicht weniger klar zutage, wie außerordentlich eng ihr Zusammenhang mit Nietzsche ist. Ein Mann wie Gottfried Benn ging sogar so weit, die »ganze Psychoanalyse« – im Sinne einer ernsthaften Wissenschaft – bereits als dessen »Tat« zu bezeichnen.³ Das mag übertrieben sein; unbestreitbar ist jedenfalls, daß selbst der Begriff der Sublimierung nicht erst bei Freud, sondern schon bei Nietzsche (vgl. I, 1149) begegnet. Daß aus umgekehrter Sicht Freud, wenn irgend jemand, jener »philosophische Arzt im ausnahmsweisen Sinne des Wortes« (II, 12) gewesen wäre, den Nietzsche prophezeit hatte, darf man zumindest vermuten. Wer sonst könnte beanspruchen, das »Problem der Gesamt-Gesundheit von Volk, Zeit, Rasse, Menschheit« auch nur annähernd so gründlich behandelt zu haben, wie es in der *Fröhlichen Wissenschaft* (vgl. ebd.) erwartet wird? Solche Verbindungen wurden gerade auch von einem Verehrer und Schüler Freuds wie Arnold Zweig anerkannt – während Freud selber sie, sonderbar genug, verleugnen zu müssen glaubte. »Meine Kenntnisse über Nietzsche überschätzen Sie sehr«, schrieb er im Sommer 1934 an Zweig; und ähnlich abweisend, dazu eigentlich vag, erklärte er in einem früheren Brief aus demselben Jahr, Nietzsche habe ihm in seiner Jugend »eine mir unzugängliche Vornehmheit« bedeutet. Doch der Umstand, daß sich Freud in so auffälliger Weise dagegen verwahrte, in eine »Beziehung« zu dem Philosophen gebracht zu werden, ändert an deren Vorhandensein nicht das geringste. Eher fast, scheint mir, wird diese Beziehung dadurch noch gestützt.⁴

Desto überraschender muß dafür – nach allem, was wir zuletzt gehört haben – ein ausführliches, sorgsam belegtes und durchaus bejahendes Zitat aus Freud wirken, das sich in Brechts *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (erstmals 1930) findet. Man wird indes, hoffe ich, auch beobachtet haben, daß der Dichter sehr wohl, mitten in seiner großen Diatribe, zwischen der Psychoanalyse selbst und »ihren Kunden«, also zwischen Theorie und Praxis oder wissenschaftlicher Erkenntnis und angewandtem Tuismus zu unterscheiden weiß. So gesehen, muten die folgenden Sätze dann doch nicht ganz überraschend an. Brecht hat sie aus der ebenfalls 1930 zum ersten Male veröffentlichten Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* entnommen, die er demnach noch im Jahr ihres

Erscheinens gelesen haben muß. Der vollständige Text seiner Fußnote – denn um eine solche handelt es sich – lautet:

»Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren. Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen. Irgend etwas dieser Art ist unerlässlich. Die Ersatzbefriedigungen, wie die Kunst sie bietet, sind gegen die Realität Illusionen, darum nicht minder psychisch wirksam, dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat (Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Seite 22). Diese Rauschmittel tragen unter Umständen die Schuld daran, daß große Energiebeträge, die zur Verbesserung des menschlichen Loses verwendet werden könnten, nutzlos verlorengehen« (Ebd., S. 28) (17,1015 f.).

Brechts Seitenangaben stimmen. Aber man fühlt sich ja von vornherein beruhigt und wissenschaftlich abgesichert, wozu insbesondere das treuherzig-altfränkische »Ebendaselbst« beiträgt, mit dem der Dichter kokettiert. Wie gut man allerdings trotzdem daran tut, einiges Mißtrauen walten zu lassen, erweist sich sofort, wenn man den Originaltext im einzelnen vergleicht. Bei Freud nämlich haben jene Sätze – ich hebe das von Brecht Ausgelassene oder Veränderte durch Kursivdruck hervor – folgenden Wortlaut:

»Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren. (*Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen, hat uns Theodor Fontane gesagt.*) Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend gering schätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen. Irgend etwas dieser Art ist unerlässlich. Auf die Ablenkungen zielt Voltaire, wenn er seinen *Candide* in den Rat ausklingen läßt, seinen Garten zu bearbeiten; solch eine Ablenkung ist auch die wissenschaftliche Tätigkeit. Die Ersatzbefriedigungen, wie die

Kunst sie bietet, sind gegen die Realität Illusionen, darum nicht minder psychisch wirksam dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat.«

An dieses gekürzte Zitat knüpft Brecht unmittelbar sein zweites; und daß er dabei mit völliger Bewußtheit verfährt, zeigt der kleine, jedoch folgenschwere Eingriff, den er zu solchem Zweck vornehmen muß. Denn nicht etwa »Diese Rauschmittel« heißt es im *Unbehagen in der Kultur*, sondern einfach »Sie«:

»Sie tragen unter Umständen die Schuld daran, daß große Energiebeträge, die zur Verbesserung des menschlichen Loses verwendet werden könnten, nutzlos verlorengehen.«

Was Freud hier meint, sind aber ganz und gar nicht die »Ersatzbefriedigungen, wie die Kunst sie bietet«. Sein Pronomen bezieht sich vielmehr auf die allerkonkretesten Rauschmittel wie auch deren reale »Gefahr und Schädlichkeit« für den Körper: »Sie« knüpft an die »chemische [...] Intoxikation« als »roheste, aber auch wirksamste Methode« an.⁵

Daß der Dichter sein Doppelzitat manipuliert hat, ist somit eindeutig. Auch worauf er abzielt, ist leicht zu erkennen, jedenfalls in der Hauptsache: Brecht streicht und montiert Freuds Text absichtlich so, daß die Kunst als pures Rauschgift und mithin nicht bloß als Selbstzweck, sondern als direkte und massive Schädigung des Menschen sowie der Gesellschaft erscheint. Das geschieht namentlich durch die geschickte Koppelung der beiden aus dem Zusammenhang gerissenen Abschnitte; wohingegen das Ausklammern der Sätze im ersten Zitat, obwohl dadurch größere Textteile erfaßt werden, eine weniger gravierende Veränderung darstellt. Ausgeschieden werden aber immerhin zwei für Freud recht bezeichnende Äußerungen: einmal seine Berufung auf Fontane (den Brecht damals sicher als einen ausgesprochen bürgerlichen und veralteten Schriftsteller abgetan hat) und zum andern sein Hinweis auf Voltaire (der als Aufklärer vermutlich hätte passieren dürfen, würde nicht im selben Atemzug auch die Wissenschaft, ja die Arbeit überhaupt zu den »Hilfskonstruktionen« und »Ablenkungen« gezählt und damit abgewertet). So brühwarm der Dichter also aus Freud zu zitieren scheint, so stark weicht er dennoch mit kühler Überlegung von ihm ab. Nur als vertrackte Ironie ist seine scheinbare Zustimmung zu verstehen, wonach in der »Oper als

Abendunterhaltung« die »Illusionen [...] gesellschaftlich wichtige Funktionen« haben (vgl. 17,1015); und erst recht trifft dies auf jene Formulierung zu, an die seine so zuverlässig klingende Fußnote anschließt: »Der Rausch ist unentbehrlich; nichts kann an seine Stelle gesetzt werden« (ebd.). Das ›Unbehagen in der Kultur‹, in Brechts Einschätzung, bleibt trotz dessen bilderstürmerischer Radikalität an eine bestimmte Gesellschaftsordnung gebunden; es gehört zum Bürgertum und zur kapitalistischen Welt, und deren Kunst hat mit ihm zu tun (die es natürlich ebenso abzuschaffen gilt wie diese selber). Insofern, das heißt in solch eingeschränktem und modifiziertem Sinne, pflichtete der Dichter Freud in der Tat bei: und zwar so kräftig wie möglich.

Welche Folgerungen haben wir aus diesem Befund zu ziehen? Lediglich die, daß Brecht ›ebendaselbst‹ einigermaßen großzügig beim Zitieren verfuhr – »im Ausdruck« können bekanntlich »Zugeständnisse gemacht werden« (vgl. 15,31) – und daß er sich abermals, wie so oft, als jener unsichere Kantonist entpuppt hat, den zu bereden man nicht müde wird? Oder steckt vielleicht doch mehr hinter seiner Manipulation? Mit gutem Grund erblickte ja Arnold Zweig⁶ allenthalben im Werk des bewunderten Freud »Brücken zu Nietzsche hinüber«; und diese Einsicht bezieht sich beileibe nicht bloß auf die schriftstellerische Leistung, an der sie gewonnen ist, sondern zugleich und vor allem auf die Verwandtschaft Freuds mit Nietzsche insgesamt. Sie, insbesondere dessen Vorläuferschaft, war es, die Zweig im Auge hatte. Als er bereits an seinem Freud-Nietzsche-Beitrag *Apollon* bewältigt *Dionysos* arbeitete, der dann volle sechs Jahre später im Pariser *Neuen Tagebuch* publiziert wurde, schrieb er im selben Brief vom 2. 12. 1930 an den väterlichen Freund: »Immer wieder stoße ich bei meinen Gedanken auf das Thema eines Aufsatzes, welchen ich über Ihr Verhältnis zu Nietzsche schreiben müßte, wenn ich Zeit hätte. Ich sehe nämlich die Sache so, daß Sie alles getan haben, was Nietzsche intuitiv als Aufgabe empfand, ohne doch imstande zu sein, es mit seinem von genialen Inspirationen durchleuchteten Dichteridealismus auch wirklich zu erreichen. Er versuchte, die Geburt der Tragödie zu gestalten, Sie haben es in *Totem und Tabu* getan, er ersehnte ein Jenseits von Gut und Böse, Sie haben durch die Analyse ein Reich aufgedeckt, auf das zunächst ein-

mal dieser Satz paßt. Die Analyse hat sich [sic] alle Werte umgewertet, sie hat das Christentum überwunden, sie hat den wahren Antichrist gestaltet und den Genius des aufsteigenden Lebens vom asketischen Ideal befreit.« Und hingerissen von seinem eigenen Redestrom, setzt Zweig hinzu, die Psychoanalyse habe »den Willen zur Macht auf das zurückgeführt, was ihm zu Grunde liegt, ja in Einzelfragen, die Nietzsche sehr beschäftigten, über die sprachliche Herkunft moralischer Begriffe ein unendlich viel größeres und wichtigeres Problem des Sprechens und Aussprechens, Gedankenverbindens und Mitteilens ange schnitten und gelöst«. Zusammenfassend heißt es: »Den logistischen Geist, den er als den sokratischen ablehnte, haben Sie in seiner Bedingtheit, seiner Beschränktheit auf die bewußten Reiche viel schärfer eingekreist und, dank der Tatsache, daß Sie ein Naturforscher sind und ein Schritt für Schritt vorwärts gehender Psychologe dazu, das erreicht, was Nietzsche gern vollbracht hätte: die wissenschaftliche Beschreibung und Verständlichmachung der menschlichen Seele – und darüber hinaus, da Sie ja Arzt sind, ihre Regulierbarkeit, den heilenden Eingriff gelehrt und geschaffen.« Selbst die »Unerschrockenheit des ›mit dem Hammer philosophierenden‹ Nietzsche« wird nach Zweig »weit übertroffen [...] von derjenigen, die das Orphische und Dionysische Nietzsches in schlicht sachlich wirkender Richtung suchte und aufdeckte, in der es noch heute in jedem von uns wirksam ist«. Der Briefschreiber schließt mit der Hoffnung, es wäre doch »herrlich«, wenn Freud sich »einmal ›den wirklichen Willen zur Macht‹, nämlich im gesellschaftlichen Kampf den Machtwollen der Politiker«, vornähme: gerade ihn könnte und müßte man »von seiner ideologischen Bewußtseins helle bis in die Tiefen hinunter« verfolgen.

Was im Vergleich dazu die *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* betrifft, so liefern sie mit ihrer Fußnote gewissermaßen die rückläufige Entsprechung zu Zweigs enthusiastischem Brief. Denn es dürfte wohl mit Händen zu greifen sein, daß der von Brecht angeführte Freud-Text einen der deutlichsten und tragfähigsten jener Brückenschläge bietet, die der Verfasser von *Apollon bewältigt Dionysos* erwähnt. Aber erst dadurch, daß der Blick sich nunmehr umkehrt, wird hier »der Kreis der Freud-Nietzscheschen Beziehung« (so nochmals Zweig) geschlossen und kommt der Gesamt-

zusammenhang endgültig ans Licht. Erst Brecht, indem er Freuds Sätze zitierte und manipulierte, hat ihre Tendenz »zu Nietzsche hinüber« bloßgelegt: er allein, ob bewußt oder unbewußt, hat diesen Palimpsest entziffert. Das geschah indes, wie wir nicht vergessen wollen, ebenfalls bereits 1930. Seit dem Erscheinungsjahr der Freudschen Schrift hört sich Brechts Doppelzitat daraus an, als stammte es aus der Feder Nietzsches. Doch niemand scheint bisher auf derlei aufmerksam geworden zu sein, obwohl man nach authentischen Texten wahrhaftig nicht lange zu stöbern braucht. Schon in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist wie bei Freud von »Illusionen« und deren Notwendigkeit für den Menschen die Rede – was allerdings bloß für die »edler ausgestatteten Naturen« gelten soll, »von denen die Last und Schwere des Daseins überhaupt mit tieferer Unlust empfunden wird« und die darum »durch ausgesuchte Reizmittel über diese Unlust hinwegzutäuschen sind«. Verallgemeinernd sagt Nietzsche jedoch unmißverständlich: »Aus diesen Reizmitteln besteht alles, was wir Kultur nennen« (vgl. I,99). Es sind, mit Freud zu sprechen, dieselben unerlässlichen Linderungsmittel, die dann von Brecht rigoros auf die Kunst – namentlich des Dramas und der Oper – eingegrenzt und in ein verderbliches Rauschgift umfunktioniert werden. Ausgerechnet damit aber, bis in Einzelheiten hinein, gelangen wir wiederum zu Nietzsche, der in *Menschliches, Allzumenschliches*, noch weiter ausholend, sogar erklärt: »Je mehr die Herrschaft der Religionen und aller Kunst der Narkose abnimmt, um so strenger fassen die Menschen die wirkliche Beseitigung der Übel ins Auge« (I,517). Das bekannte Opium, das man in diesem Aphorismus spürt, bedarf keiner Erläuterung, zumal Nietzsches Zusatz, ein solcher Vorgang sei »freilich schlimm für die Tragödiendichter«, unmittelbar auf eine ähnliche, nicht minder erhellende Einsicht aus *Menschliches, Allzumenschliches* weist. Ihr zufolge vermögen die Dichter die Menschheit förmlich davon abzuhalten, »an einer wirklichen Verbesserung ihrer Zustände zu arbeiten, indem sie gerade die Leidenschaft der Unbefriedigten, welche zur Tat drängen, aufheben und palliativisch entladen« (I,547). Was somit der Mythomane und Wagnerianer erkannt hatte, wurde vom Aufklärer, der Nietzsche ja außerdem war, wiederholt: beide, aus denen sich sein Janusantlitz zusammensetzt, haben

sich im gleichen Sinne und mit gleichem Nachdruck geäußert, auch wenn die Bewertung jeweils grundverschieden ist. Nietzsches Sätze und diejenigen des zum Zeugen präparierten Freud lassen sich, mit einem Wort, fast beliebig vertauschen. Selbst wenn es so vielleicht gar nicht beabsichtigt war: Der Autor, auf den sich Brecht eigentlich berief, war nicht Freud, sondern in Wahrheit – Nietzsche.

Brechts Verhältnis zur Psychoanalyse ist damit natürlich so wenig erschöpft wie das Verhältnis Freuds zur Nietzscheschen Philosophie. Für dieses mag die von Zweig entworfene Skizze genügen, obschon ihre Einseitigkeit oder auch Unstimmigkeit kaum zu übersehen ist. Anders steht es dagegen mit jenem. Freuds *Unbehagen in der Kultur* – um uns darauf zu beschränken – enthält noch eine ganze Reihe von Punkten, an die Brecht anknüpfen konnte und möglicherweise tatsächlich angeknüpft hat. Falls derlei zuträfe, hielten sich dabei Abwehr und Zustimmung abermals die Waage. Wenn Freud zum Beispiel behauptet, die »menschliche Aggressionslust« werde sich ihrem »Wesen« nach nie ändern; sie bilde den »Bodensatz« nicht bloß der menschlichen Beziehungen im allgemeinen, sondern sogar »aller zärtlichen und Liebesbeziehungen unter den Menschen, vielleicht mit alleiniger Ausnahme der einer Mutter zu ihrem männlichen Kind«⁸ – wenn eine solche Auffassung, sage ich, ohne weiteres dekretiert wird, so war dies für den Dichter des *Guten Menschen von Sezuan* trotz der Art, wie er vorwegnehmend die Mutterliebe Shen Tes zu ihrem erhofften Sohn gestaltete, zweifellos eine harte Nuß. Ebenso könnte man aber mit Fug und Recht fragen, ob nicht der Dichter des *Kaukasischen Kreidekreises* die ungewöhnliche Lösung, die er vorschlägt, außer als Gegenentwurf zur chinesischen Vorlage und zu »Salomons Schwertprobe« (vgl. -17, 1205) eben auch als Antwort auf Freud konzipiert und gestaltet habe. Das Stück ließe sich jedenfalls unschwer als massive Widerlegung der Freudschen These verwenden: einmal im negativen Sinn durch die Haltung der Gouverneursfrau und Rabenmutter Natella Abaschwili, zum andern im positiven durch die Haltung der Magd und bloßen Ziehmutter Grusche, die sich des kleinen Michel annimmt, ja erbarmt. (Ich wähle diesen Begriff mit Vorbedacht; denn Brecht hat Grusche zwar als die »Dumme«, als »Wurzen« und *sucker* hingestellt, jedoch ausdrücklich darauf

bestanden, daß ihr »mütterlicher Instinkt« [17,1206] für ihr Verhalten haftbar zu machen sei. Das eine wie das andere widerstreitet, scheint mir, jener Behauptung im *Unbehagen in der Kultur*.)

Andererseits heißt es in Freuds Schrift⁹, die »Kulturhöhe eines Landes« erkenne man daran, »daß alles in ihm gepflegt und zweckmäßig besorgt wird, was der Ausnützung der Erde durch den Menschen und dem Schutz desselben vor den Naturkräften dienlich, also kurz zusammengefaßt: ihm nützlich ist«. Zur Exemplifizierung nennt *Das Unbehagen in der Kultur* »Flüsse, die mit Überschwemmungen drohen«, weshalb sie der Mensch »in ihrem Lauf reguliert« und »ihr Wasser durch Kanäle« dorthin lenkt, »wo es entbehrt wird«. Dieser Gedanke lag Freud offenbar am nächsten; zumindest hat er ihm die erste Stelle eingeräumt. Wie aber das Schaffen Brechts auf Schritt und Tritt belegt, dachte der Dichter des *Kaukasischen Kreidekreises* und des *Guten Menschen von Sezuan* ganz genauso. Bereits die Ausnutzung, ja Ausbeutung der Natur ist ein Brechtscher Grundgedanke, der unentwegt im Sinne Freuds variiert wird; und was vollends dessen einprägsames Beispiel anlangt, so erscheint dieses Bild mit Überschwemmung und Dammbau, Regulierung und Bewässerung dermaßen häufig bei Brecht, daß man geradezu von einem Leitmotiv sprechen muß. Ungefähr seit 1930 begegnet es immer wieder: bald konkret und bald figurativ, bald vollständig und bald in einzelnen Teilen und stets in der mannigfältigsten Form und Funktion.¹⁰ Sämtliche Gattungsbereiche vom Drama und von der Lyrik bis zur erzählenden und theoretischen Prosa sind dabei vertreten. Mit klassischer Einfachheit schreibt Brecht z. B. in dem Gedicht *Über die kritische Haltung* (wobei er übrigens dieselbe Priorität beobachtet wie Freud):

Die Regulierung eines Flusses
Die Veredelung eines Obstbaumes
Die Erziehung eines Menschen
Der Umbau eines Staates
Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik.
Und es sind auch
Beispiele von Kunst (9,774).

Worauf eine solche Kritik, die ebenso sehr Kunst sein soll, basiert und wie sie konkret im Künstlerischen verankert ist,

erörtert Brechts wohl bekannteste theoretische Schrift, das *Kleine Organon für das Theater*. § 21 endet mit der Frage: »Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters in unserm Theater vergnüglich einnehmen wollen?« Der folgende Paragraph gibt zur Antwort:

»Die Haltung ist eine kritische. Gegenüber einem Fluß besteht sie in der Regulierung des Flusses; gegenüber einem Obstbaum in der Okulierung des Obstbaums, gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahr- und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft. Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf daß wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken« (16,671).

In solchen Sätzen kommt Brecht endgültig zu sich selbst. Nicht nur ins Zentrum seiner reifen Ästhetik, sondern mitten in sein utopisches Denken führt diese Verbindung von Produktivität und Kritik; ja, sie bildet vielleicht überhaupt – mitsamt der in ihr aufgehobenen Kunstbewertung, die sich so drastisch entwickelt hat – den Kernbezirk der Brechtschen Weltanschauung.

Ihre nähere Bestimmung, für ein Verständnis der dichterischen Ideologie unbedingt erforderlich, ist hier weder möglich noch auch notwendig. In unserem Zusammenhang geht es ausschließlich darum, jene leitmotivische Übereinstimmung festzuhalten: zunächst mit Freuds *Unbehagen in der Kultur*, wo sie bis in die Betonung reicht, sodann aber innerhalb des Brechtschen Wortgebrauchs selber, der nämlich auf weite Strecken beinah identisch bleibt. Gerade im *Kaukasischen Kreidekreis*, dessen gesamter Rahmen dem »Projekt einer Bewässerungsanlage« (5,2004) gilt und der damit doppelte Bedeutung gewinnt, kehrt beides eindrucksvoll wieder. »Vermittels eines Staudamms an unserm Bergsee können 300 Hektar unfruchtbaren Bodens bewässert werden«, erklärt die Agronomin; und ferner: »Unser Kolchos könnte dann nicht nur mehr Obst, sondern auch Wein anbauen« (ebd.). Im Fazit des Stückes (vgl. 5,2105) übergibt der Sänger dementsprechend

Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen
Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird
Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.

Indem sich die zwei Kolchosen darauf einigen, »daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind«, rückt zwar das entscheidende Motiv, der Struktur des Spiels im Spiel gemäß, an die letzte Stelle; doch dürfte einleuchten, daß es eben dadurch noch gewichtiger wirkt. Denn nicht bloß die Rahmenhandlung, sondern das Stück als Ganzes gipfelt nun in dem an Freud erinnernden Bild.

Um auch für die restlichen Gattungen jeweils ein Beispiel zu bieten, könnte man einerseits auf die Sammlung der *Flüchtlingsgespräche* und andererseits auf die Geschichte *Die Trophäen des Lukullus* verweisen. In ihr, die leider im Schatten der thematisch verwandten größeren Werke steht, wird eingangs geschildert, wie ein römisches Heer einen vom Hochwasser unterspülten Damm, der zu bersten droht, im Angesicht der feindlichen Schlachtreihen rettet – und dies nicht einfach nur, anstatt zu kämpfen, sondern in gemeinsamer Anstrengung mit dem Feind! Mehrere Seiten lang (vgl. 11,305 ff.) verweilt Brechts Erzählung bei solch unerhörter Begebenheit, die doch gar kein wirkliches Ereignis meint, lediglich einen Alpträum des Feldherrn. Dafür ist aber die sogenannte »Ziffel- und Kalleschrift«, ein Bruchstück aus den *Flüchtlingsgesprächen* (vgl. 14,1510 ff.), desto greifbarer. Es handelt sich, wie Brecht humoristisch anmerkt, um eine »Erfindung zweier ausgeruhter Köpfe« oder, schlicht gesprochen, zweier Emigranten, die ihr Los zu Untätigkeit und ödem Warten verdammt; und sie läuft denn auch auf nichts anderes hinaus als auf eine Anzahl selbstverfertigter Ideogramme. Diese echt brechtische Chinoiserie verkündet lapidar: »REGIEREN ist verglichen mit FLUSS-REGULIEREN.« Der Begriff habe freilich, präzisiert der Dichter, »zwei Zeichen«:

Das eine steht für GUTES REGIEREN:

[Das Ideogramm zeigt eine Gerade.]

Der Lauf des Flusses wird verkürzt

Die Schiffahrt wird leichter

Die Kraft des Flusses wird größer

Die Instandhaltung erfordert weniger Menschen.

Das zweite Zeichen steht für SCHLECHTES REGIEREN:

[Das Ideogramm zeigt einen Mäander.]

Der Lauf des Flusses wird verlängert

Die Schiffahrt wird mühvoller [sic]

Die Kraft des Flusses wird geschwächt

Die Instandhaltung erfordert mehr Menschen.

West-östliche Scherze? Gewiß. Aber so verspielt Brechts »Erfindung« anmuten mag, so erhellend ist sie gleichwohl wieder im Hinblick auf sein Leitmotiv.

Übrigens sind dessen »zwei Zeichen« samt Kommentar bei leibe nicht der einzige Beleg, den die *Flüchtlingsgespräche* enthalten. Beachtung verdient insbesondere auch eine längere Äußerung Kalles.¹¹ Er habe sich, so erklärt er, »oft gefragt, wie das bei einer Überschwemmung ist. Für gewöhnlich wird der Fluß als ›reißend‹ hingestellt und das Flußbett als vollkommen friedlich, zusammen mit seinen malerischen Faschinen und Zementkonstruktionen, und dann kommt der Fluß und reißt alles nieder, und da ist er natürlich der Schuldige, er kann noch so laut schreien, daß es im Gebirg zu stark geregnet hat und daß alles das Wasser in ihn hineinstürzt und er kommt nur nicht mehr aus mit dem Bett« (14,1486). Brecht beläßt es also keineswegs bei einer einsinnig positiven Verwendung, auch nicht bei einer Verlagerung von Freuds »Kulturhöhe eines Landes« auf dessen gute oder schlechte Regierung; er entfaltet vielmehr zusätzlich, mit der ihm eigenen Dialektik, die verborgenen Widersprüche, die dem auf Anhieb so schlüssigen wie überzeugenden Bild innewohnen. Das wird noch viel deutlicher in einem Gedicht wie *Über die Gewalt* und in den ebenfalls in Versform geschriebenen *Briefen der Mutter an ihre Kinder in der Ferne*, deren einer, epigrammatisch verknappt, lautet:

Der Damm schreit im Frühjahr:

Der Fluß gebraucht Gewalt!

Aber der Fluß antwortet ihm: und was

Gebrauchst du das ganze Jahr? (9,801)

Das andere Gedicht beginnt ganz ähnlich:

Der reißende Strom wird gewalttätig genannt

Aber das Flußbett, das ihn einengt

Nennt keiner gewalttätig (9,602).

Allerdings schlägt *Über die Gewalt* dann im folgenden¹² eine Richtung ein, die von der ursprünglichen Motiventsprechung mit dem *Unbehagen in der Kultur* völlig abführt, so wie

Brecht ja ohnehin, trotz auffälliger Konstanz des Bildfeldes und sogar Wortgebrauchs, die Freudsche Grundvorstellung ständig nicht bloß wiederholt, sondern erweitert, verschiebt und schließlich geradezu umkehrt. Während etwa die spontane Solidarität der römischen Legionäre, die Lukullus so verstört, durchaus im Sinne Freuds als Ausdruck eines naiven Kulturwollens erscheint, deckt sich das bildkräftige Plädoyer fürs Naturhafte, das die zuletzt zitierten Beispiele gestalten, schon fast mit Brechts gelegentlichem Eintreten für das Recht des Asozialen. Dazwischen jedoch, im sprachlichen wie im gedanklichen Kern des Gesamtbildes, triumphiert auch bei ihm die soziale Leistung, das Bändigen und lustvolle Überwinden der Natur durch die Kultur: Flußregulierung als »fröhliche Wissenschaft«, wenn man will; gefeiert als Einheit von Kritik und Produktion und damit als Kunst.

Es bedarf wohl kaum der Beweise mehr, daß sich in der Haltung, die Brecht zum *Unbehagen in der Kultur* einnimmt, unverkennbar sein Verhältnis zu Nietzsche spiegelt.¹³ Zu unterstreichen wäre lediglich, daß das Verquicken der verschiedenartigsten Elemente, vollends aber das charakteristische Neben-, ja Ineinander von Zustimmung und Ablehnung, das allgemein bei Brecht herrscht, im Umgang mit Freud und dessen Schrift besonders einprägsam zur Veranschaulichung gelangt. Ausgerechnet jenes *Unbehagen in der Kultur*, auf das sich der frischgebackene Marxist 1930 berief, lehrt mit allem Nachdruck, die marxistische Lösung sei nichts weniger als ein Allheilmittel – da nämlich ihre »psychologische Voraussetzung«, die »Abschaffung des privaten Eigentums«, sich unweigerlich als »haltlose Illusion« erweise.¹⁴ Krasser könnte der Gegensatz, bei doch so erstaunlicher Übereinstimmung in mancher Hinsicht, schwerlich sein. Aber Brecht trug keinerlei Bedenken, Freud auszuplündern; er kannte nur zu gut den Nutzwert selbst des Gegners. Ob er diesem sein Bild von der Flußregulierung tatsächlich verdankt, ist daher gar nicht ausschlaggebend, wiewohl es nicht bloß bei ihm unverhältnismäßig oft, sondern auch im *Unbehagen in der Kultur* an zentraler Stelle auftaucht; und ob er das Phänomen der Psychoanalyse insgesamt richtig verstanden und eingeschätzt hat¹⁵, braucht uns erst recht nicht zu kümmern. Im Grunde hat derlei hier so wenig zu besagen wie Freuds Abhängigkeit oder Unabhängigkeit

keit von Nietzsche. Worauf es allein ankommt, ist Brechts Verfahren: daß er, heißt das, dem *Unbehagen in der Kultur*, mit dem er nachweislich vertraut war, ebenso sehr zustimmte wie widersprach – nicht anders als den Werken Nietzsches. Der Dichter war – um nach einem thesenhaften Anfang auch thesenhaft zu schließen – durchaus imstande, selbst noch den Feind zu beerben. In dieser Haltung stimmte er mit den marxistischen Klassikern völlig überein. Brecht war eben, was immer sektiererische oder auch orthodoxe Beckmesser sagen mögen, doch der bessere Marxist.

Anmerkungen

* Die nachstehenden Bemerkungen sind meiner im Juli 1975 in der *edition subramp* erscheinenden Studie *Brecht und Nietzsche* entnommen; vgl. dazu vorläufig meinen gleichnamigen Beitrag in *Studi tedeschi* (Neapel). – Alle Nietzsche-Zitate folgen der von Karl Schlechta besorgten Ausgabe der *Werke in drei Bänden* (München, 1954 ff.), mit Bandzahlen in römischen, Seitenzahlen in arabischen Ziffern.

1 Vgl. 19, 458, wo es heißt: »In den [aristophanischen] *Wolken* gibt ein Bauer seinen Sohn zu einem Tui in die Lehre« usw.

2 Brecht, *Arbeitsjournal*, Bd. I, S. 305 (26. 10. 1941).

3 Vgl. Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. v. Dieter Wellershoff (Wiesbaden, 1958 ff.), Bd. I, S. 482.

4 Vgl. Sigmund Freud / Arnold Zweig, *Briefwechsel*. Hrsg. v. Ernst L. Freud (Frankfurt, 1968), S. 96 u. 89. – Ich zweifle jedenfalls sehr, ob Freuds Verhältnis zu Nietzsche wirklich so ganz und gar »ungeklärt« sei, wie man bisher gemeint hat (vgl. dazu vor allem Odo Marquard in *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. v. Hans Robert Jauß [München, 1968], S. 375 ff.). Auch Freuds übrige Selbstzeugnisse sind nämlich, gelinde gesagt, widersprüchlich. Einmal erklärt er: »Den hohen Genuss der Werke Nietzsches habe ich mir dann in späterer Zeit mit der bewußten Motivierung versagt, daß ich in der Verarbeitung der psychoanalytischen Eindrücke durch keinerlei Erwartungsvorstellung behindert sein wollte.« Ein andermal bemerkt er, Nietzsche – »dessen Ahnungen und Einsichten sich oft in der erstaunlichsten Weise mit den mühsamen Ergebnissen der Psychoanalyse decken« – sei von ihm »gerade darum lange gemieden« worden; Freud fügt hinzu: »an meiner Priorität lag mir ja weniger als an der Erhaltung meiner Unbefangenheit« (vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hrsg. v. Anna Freud [London bzw. Frankfurt, 1940 ff.], Bd. X, S. 53 u. Bd. XIV, S. 86). Auch ohne daß man auf die einzelnen Widersprüche einzugehen braucht, läßt sich immerhin so viel sagen, daß Freud, entgegen seiner Behauptung, mit Nietzsche bemerkenswert gut vertraut und sich der Bedeutung von dessen Schaffen für die Psychoanalyse vollauf bewußt war. Falsch ist daher Thomas Manns Ver-

sicherung, Freud habe »Nietzsche nicht gekannt«, so sehr im übrigen der Zusatz ins Schwarze trifft: »bei dem man überall Freudsche Einsichten blitzhaft vorweggenommen findet« (vgl. *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität* [Frankfurt, 1955], S. 501); und erst recht unverständlich bleibt ein Bericht, wonach Freud erklärt haben soll: »Nietzsche had in no way influenced his ideas. He had tried to read him, but found his thought so rich that he renounced the attempt« (so Ernest Jones, *Sigmund Freud. Life and Work* [New York, 1954 ff.], Bd. II, S. 385). – Vgl. ergänzend auch Elrud Kunne-Ibsch, *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft* (Tübingen, 1972), S. 238 ff., sowie die Hinweise bei Marquard und in dem Sammelband *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen*. Hrsg., eingeleitet u. mit einer weiterführenden Bibliographie versehen v. Bernd Urban (Tübingen, 1973), S. XXII u. pass.

5 Vgl. hierzu Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Wien, 1930), S. 27 f. – Zur Bewertung von Freuds Kunstauffassung in dieser Schrift vgl. ferner Peter von Matt, *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung* (Freiburg i. Br., 1972), S. 28.

6 Zum folgenden vgl. Freud/Zweig, *Briefwechsel*, S. 35 f.

7 Man nehme etwa Zweigs schiefe Einschätzung des Sokratischen bei Nietzsche (vgl. ebd.).

8 Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 84.

9 Vgl. ebd., S. 50.

10 Vgl. dazu, neben den im folgenden zitierten Stellen, vor allem 2, 704; 761; 5, 2261; 8, 392; 9, 742, 770; 10, 844, 1014 f., 1024 ff.; 15, 377; 16, 616, 618, 680; 19, 486; 20, 220.

11 Eine kürzere, die nichts Neues erbringt, legt Brecht ebenfalls Kalle in den Mund (vgl. 14, 1505).

12 Die zweite und zugleich letzte Strophe lautet:

Der Sturm, der die Birken biegt

Gilt für gewalttätig

Aber wie ist es mit dem Sturm

Der die Rücken der Straßenarbeiter biegt?

13 Vgl. dazu insgesamt meine eingangs erwähnte Studie.

14 Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 83 – wobei der eifernde Bürger allerdings übersieht, daß es sich um das Privateigentum an den Produktionsmitteln handelt.

15 Falls man aus jenem Einschub in den *Briefen an einen erwachsenen Amerikaner* (vgl. 20, 301) eine Unterscheidung zwischen der landläufigen Psychoanalyse und einem »Freudianismus« im engeren Sinne herauslesen darf, hätte Brecht sich übrigens durchaus auf der Höhe auch der heutigen Forschung befunden; vgl. dazu von Matt, S. 8 f.

Peter Bormans (Brüssel)

Brecht und der Stalinismus

Obwohl die Sekundärliteratur über Brecht seit seinem Tode geradezu uferlos geworden ist und immer mehr Probleme des Brechtschen Schaffens umfaßt, wurden gewisse, vor allem politische Seiten seiner Arbeit bisher nur unzureichend oder überhaupt nicht untersucht: so zum Beispiel das Verhältnis Brechts zu jenem politischen Phänomen, das man ›Stalinismus‹ nennt und über das sich selbst die Kommunisten immer noch streiten. Weder Martin Esslin noch Ernst Schumacher, Ulla C. Lerg-Kill oder Klaus-Detlev Müller¹, deren Untersuchungen auch den politischen Brecht zum Gegenstand haben, befassen sich mit dieser Frage. Die Gründe dafür dürften fast ausschließlich in der ungenügenden Kenntnis der meisten Brechtforscher auf politischem Gebiet zu suchen sein, und zwar sowohl im Hinblick auf die Theorie des Marxismus-Leninismus als auch auf die Geschichte der kommunistischen Weltbewegung. Zudem ist der Stalinismus erst seit dem XX. Parteitag der KPdSU zum Problem geworden, nachdem er etwa dreißig Jahre lang als die einzige mögliche Form des Sozialismus gegolten hatte.

Dieser für die Geschichte der kommunistischen Weltbewegung so äußerst wichtige Parteitag fand Anfang 1956 statt; und ein kurzer, einen Monat vor seinem Tode geschriebener Text, *Über die Kritik an Stalin* (20,325 f.), beweist, daß Brecht von den Ergebnissen dieses Tages noch Kenntnis genommen hat. Klaus Völker notiert in seiner *Brecht-Chronik*: »Juni/Juli: Brecht meistens in Buckow, immer noch geschwächt und kränkelnd. Er hat die Materialien vom XX. Parteitag der KPdSU gelesen und notiert einige Punkte zur Kritik an Stalin.«² Obwohl sich dieser Text als eine der wichtigsten politischen Äußerungen Brechts erweisen dürfte, steht er erst am Ende einer langen, obwohl nicht sehr ausführlichen Reihe von Aussagen Brechts zum Thema ›Stalinismus‹, weshalb er nur im Zusammenhang mit den übrigen studiert werden kann.

In den dreißiger Jahren, als Brecht seine ersten Aufzeichnungen zu diesem Thema niederschrieb, hatte das Wort ›Stalinis-

mus noch nicht den abschätzigen Klang, den es heute besitzt. Stalinismus und Kommunismus bildeten damals noch ein Ganzes; denn es gab nur einen einzigen sozialistischen Staat auf der Welt: die Stalinsche Sowjetunion. Wohl hatte es schon vorher Abtrünnige gegeben: Trotzki war bereits 1929 wegen seiner angeblich konterrevolutionären Anti-Partei-Aktivitäten aus der Sowjetunion verbannt worden. Im selben Jahr hielt Stalin einen Vortrag gegen die Rechtsabweichungen der Bucharin-Gruppe. Das hatte jedoch zu keiner Spaltung innerhalb der kommunistischen Weltbewegung geführt; denn die Vierte Internationale Trotzkis, die 1934 gegründet wurde, ist vom Stalinschen Komintern sofort abgewürgt worden und hat fast nie eine wichtige politische Rolle gespielt.

Seitdem aber hat Stalin selbst Anlaß zur größten Spaltung gegeben, welche die internationale Arbeiterbewegung je gekannt hat: die geheime Rede Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU veranlaßte eine theoretische Auseinandersetzung zwischen den Parteien Chinas und Rußlands, die schließlich zum endgültigen Bruch und zur Bildung eines marxistisch-leninistischen und eines revisionistischen Lagers führte. Von da ab gibt es stalinistische und antistalinistische Kommunisten. Die ersten haben überall in der Welt neue kommunistische Parteien gegründet, welche die alten prorussischen Parteien scharf ablehnen.

In Anbetracht dieser Tatsachen muß auch das Problem des Brechtschen Kommunismus neu untersucht werden – nicht zuletzt, weil bestimmte Forscher dazu neigen, den Marxismus Brechts auf Einflüsse seiner Freunde zu reduzieren. So wurde etwa seit der Veröffentlichung von Raschs Aufsatz über Brechts »marxistischen Lehrer« der Einfluß des linksradikalen Philosophen Karl Korsch auf Brecht stark übertrieben.³ Wie Schumacher⁴ und Buono⁵ an Hand eines Aufsatzes von Brecht über Korsch nachgewiesen haben, waren die Divergenzen zwischen den beiden offenbar größer als die Übereinstimmungen. Wie dem auch sei, vor 1953 – dem Todesjahr Stalins – galt Brecht als Stalinist; nach 1956 berufen sich jedoch neben den Moskau-kommunisten auch die Trotzkisten auf ihn. Die sogenannten Maoisten dagegen haben sich meines Wissens nur fragmentarisch zum Thema »Brecht« geäußert. In einem von einem Autorenkollektiv geschriebenen Buch versuchten sie zum Beispiel

nachzuweisen, Brecht habe mit dem Stück *Die Tage der Commune* die falsche politische Linie der SED in die richtigen Bahnen lenken wollen.⁶ Auch in einem anderen Buch findet man Ansätze zu einer marxistisch-leninistischen Analyse des Brechtschen Schaffens.⁷ Dem dialektischen Verhältnis Brechts zum Stalinismus, das Anlaß zu einer parteilichen Gesamtuntersuchung des Brechtschen Werkes werden könnte, widmeten sie jedoch bisher kein einziges Wort. Die Frage einer solchen Gesamtanalyse durch die Maoisten kann auch in diesem Aufsatz leider nur am Rande erörtert werden.

Außer zwei kurzen, nicht sehr wichtigen Texten aus dem Jahre 1931⁸ und einem wichtigeren von 1935⁹ – geschrieben anlässlich einer Reise in die Sowjetunion – wurden alle Texte zu diesem Themenkreis erst nach dem Tode Brechts veröffentlicht. Man könnte einwenden, dies sei unwichtig, da die Zahl der nach seinem Tode herausgegebenen Schriften ohnehin bei weitem größer ist, als die, die während seines Lebens veröffentlicht wurden. Aber das trügt – denn die Probleme, mit denen sich Brecht in diesen Texten befaßt, müssen für ihn sehr viel bedeutet haben. Die Hoffnungen, die er auf die Sowjetunion setzte, sind bekannt. Der auffällige Gegensatz zwischen den veröffentlichten und den unveröffentlichten Texten kann uns daher der Lösung vielleicht doch näher bringen. Angesichts der oft scharfen Kritik an Stalin und dem Stalinismus, die Brecht gegenüber Benjamin, in seinem *Arbeitsjournal* und dem *Met-ti* äußerte, wirken der Optimismus und die Kritiklosigkeit in den veröffentlichten Texten fast erschütternd. Man fragt sich, warum Brecht die Stalinsche Politik nicht in aller Öffentlichkeit kritisiert hat – vor allem wenn man weiß, daß er schon 1934 erklärte: »Was aus der Tscheka werden kann, sieht man an der Gestapo.«¹⁰ Meiner Meinung nach kann diese Frage nur im Zusammenhang mit dem Verhältnis Brechts zur KPD gesehen werden. Die Disziplin einer KP fordert bedingungslose Hinnahme der Beschlüsse der Mehrheit durch die Minderheit. Brecht, obwohl kein Mitglied der KPD, wußte das genau und hat diese Disziplin zeit seines Lebens eingehalten. Obendrein war er sich bewußt, daß eine offene Kritik am Sowjetsystem und dessen Führern nur Wasser auf die Mühle der Reaktion gewesen wäre.¹¹ Dennoch muß ihm dieser Gedanke im Kopf herumgegangen sein, vor allem gegen Ende der drei-

ßiger Jahre, als er den Stalinismus immer heftiger verurteilte. Die meisten Aufzeichnungen dazu stammen aus dieser Zeit und sind oft recht skeptisch, gar herablassend, namentlich in den sehr spät bekannt gewordenen, aufsehenerregenden Gesprächen Brechts mit Benjamin, wo es zum Beispiel heißt: »In Rußland herrscht eine Diktatur über das Proletariat.«¹² Ein solcher Satz ließe sich leicht als eine totale politische Abwertung des damaligen Sowjetsystems interpretieren. Das gleiche gilt für andere Sätze aus diesen Gesprächen: »Es wird schon als Vorsatz ausgelegt, wenn in einem Gedicht der Name Stalin nicht vorkommt.«¹³ Dies ist eine Aussage, die von Brecht in seinem Stalingedicht selbst widerlegt wurde, dessen Titel (*Ansprache des Bauern an seinen Ochsen*) und dessen Inhalt, ungeachtet ihrer offensichtlichen Ironie, Stalin dennoch würdigen. Wie der Bauer unbedingt einen Ochsen braucht, scheint Brecht zu sagen, so braucht das russische Proletariat Stalin – aber nur insofern er dem Bauern oder dem Proletariat wirklich nützlich ist. Brecht behauptete, »es sei in der Tat eine Ehrung Stalins – der nach seiner Ansicht immense Verdienste habe«.¹⁴ Demgegenüber lauten jedoch andere Bemerkungen: »Sehr skeptische Antworten erfolgen, sooft ich russische Verhältnisse berühre.«¹⁵ Oder: »In Rußland herrscht das persönliche Regiment.«¹⁶ Und so weiter. Eine solche Interpretation hieße indes, Zusammenhänge außer acht zu lassen, und Sätze, die einem wichtig erscheinen, ohne Beziehung zum Ganzen zu betrachten. Einige Stellen aus dem Aufsatz *Über die Diktaturen einzelner Menschen* können die oben erwähnten Thesen vielleicht etwas deutlicher machen, denn in diesem Aufsatz sagt Brecht, er unterstütze Diktaturen, »welche ihre eigene Wurzel ausreißen« (20,102). Auch die Sowjetunion gehöre dazu. »Man kann nicht sagen«, schreibt Brecht, »in dem Arbeiterstaat Rußland herrscht die Freiheit. Aber man kann sagen: Dort herrscht die Befreiung« (20,103). Das kann nur bedeuten, daß die Diktatur dort nach Meinung Brechts damit beschäftigt sei, ihre eigene Wurzel auszureißen, das heißt: sich selbst zu befreien. In diesem Aufsatz spricht Brecht jedoch nicht über die Form dieser Diktatur. Er hält sich an die Tatsachen, ohne ein persönliches Urteil zu äußern: »Ob die Diktatur des Proletariats die (uns bekannte) Form annimmt, in der sie in der Diktatur eines einzigen Mannes gipfelt, hängt davon ab, ob in dem Land, in dem

die Revolution stattfindet, eine solche Form für die Entfaltung der Produktivkräfte nötig ist oder nicht« (20,104). Später wird sich noch erweisen, daß Brecht der Meinung war, die stalinistische Form sei tatsächlich nötig gewesen.

Von einer totalen politischen Degradierung kann also keine Rede sein, wie scharf die Worte Brechts bezüglich gewisser Formen oder Taten, in denen der sozialistische Staat sich äußerte, auch sein mögen. »Er leugnete nicht, daß im Verlauf dieser Prozesse viele schauerliche Dinge geschehen seien und weiter geschehen würden, hielt es aber nicht für seine Aufgabe als Dichter, sich mit solchen ›Einzelheiten‹ zu befassen. Worum es ihm ging, war die große Linie.«¹⁷ Deshalb legte Brecht auf die Person Stalins wenig Wert, was man dem Text *Über die Freiheit in der Sowjetunion* (20,104), in dem er sich gegen diejenigen Intellektuellen wendet, die nur wegen der Person Stalins das gesamte Sowjetsystem ablehnten, entnehmen kann. Brecht war die von Stalin vertretene politische Linie und der Aufbau des Sozialismus unter Leitung der KPdSU wichtiger als alles andere. Und diese Politik – ob nun mit dem Namen Stalins verbunden oder nicht – unterstützte er samt den oft fragwürdigen Maßnahmen, die zu ihrer Ausarbeitung und Verwirklichung getroffen wurden. Solche Maßnahmen sah er als notwendig an, sonst hätte er sie öffentlich kritisiert: »Sollte er [der Skeptizismus angesichts der Sowjetunion] eines Tages erwiesen werden, so müßte man das Regime bekämpfen – und zwar ÖFFENTLICH. Aber leider oder Gottseidank, wie Sie wollen, sei dieser Verdacht heute noch nicht Gewißheit. Eine Politik wie die Trotzkische aus ihm abzuleiten, sei nicht zu verantworten. Daß auf der anderen Seite, in Rußland selbst, gewisse verbrecherische Cliques am Werke sind, darin ist kein Zweifel. Man ersieht es von Zeit zu Zeit aus ihren Untaten.«¹⁸ Der von mir hervorgehobene Satz scheint mir der aufschlußreichste aus diesen ganzen Gesprächen zu sein; denn wir wissen, daß Brecht das Regime nie öffentlich angegriffen hat, was nur bedeuten kann, daß er – im großen und ganzen – bis zu seinem Tode mit ihm einverstanden war.

Eins der aufsehenerregendsten Ereignisse in der Sowjetunion der zwanziger und dreißiger Jahre war die Polemik zwischen Trotzki und Stalin im Hinblick auf die Möglichkeit des Aufbaus des Sozialismus in einem Lande. Laut Benjamin soll Brecht

behauptet haben, daß »es keine sozialistische Wirtschaft in einem Lande geben [kann]«¹⁹ – was genau der These Trotzkis entspricht. Ich wage nicht, die Authentizität dieser Gespräche anzuzweifeln. Daß jedoch Brecht diesen Satz so geäußert haben soll, scheint mir unwahrscheinlich, weil er allzu undialektisch klingt, vor allem, wenn man einen Text aus dem *Me-ti* in Betracht zieht, in dem sich Brecht in ganz entgegengesetzter Weise äußert und entschlossen für Stalin und gegen Trotzki Stellung nimmt: »Me-ti hielt sich an der Seite Ni-ens. In der Frage, ob der Aufbau der *Ordnung* in einem Lande geschehen könne, nahm er den Standpunkt ein, daß der Aufbau in einem Lande begonnen und durch den Aufbau in anderen Ländern vollendet werden müsse. Der Aufbau in einem Lande war ebenso eine Bedingung des Aufbaus in anderen Ländern als dieser eine Bedingung für die Fertigstellung des Aufbaus in einem Lande« (12,495). Über die Gegensätze zwischen Trotzki (To-tsi) und Stalin (Ni-en) schreibt er: »To-tsi erklärte den Aufbau der Ordnung in einem Lande für unmöglich. Ni-en machte sich an den Aufbau. To-tsi fehlte immer dies und jenes, Ni-en schaffte es. To-tsi sah keine Möglichkeit eines Aufbaus der Ordnung, außer daß sie in allen Ländern gleichzeitig aufgebaut wurde. Ni-en sah die Möglichkeit des Aufbaus der Ordnung in allen Ländern, wenn sie in einem aufgebaut wurde. To-tsi sah einen Umsturz in allen Ländern vor und dann einen Aufbau in allen Ländern. Ni-en begann den Aufbau in seinem Land und wußte ihn umstürzend für alle Länder« (12,503). Die letzten zwei Sätze sind die aufschlußreichsten, weil sie die Thesen der zwei Gegner jeweils in einem Satz zusammenfassen. Vor allem der mechanistische Marxismus Trotzkis wird von Brecht verurteilt, womit verglichen das dialektische Verhalten des Ni-en/Stalin als eher positiv hingestellt wird. Jedoch auch in diesen kurzen Aufzeichnungen gibt es Widersprüche; denn wenig später behauptet Brecht, in Wirklichkeit geschehe in Su (Sowjetunion) vieles, was der To-tsi wolle, und vieles, was der Ni-en nicht wolle (12,522). Ein konkretes Beispiel für diese Behauptung führt er jedoch nicht an. Ein paar Seiten weiter schreibt er ergänzend: »To-tsi leugnete alle Fortschritte in Su, selbst die auffälligsten« (12, 539).

Alles in allem darf man aus diesen Erörterungen folgern, daß sich Brecht schließlich endgültig für Stalin entschied, obgleich

er nicht immer mit ihm einverstanden war, wie aus seinen Bemerkungen über die berüchtigten Moskauer Prozesse aus den dreißiger Jahren hervorgeht, in denen der Antagonismus zwischen Trotzki und Stalin seine letzte Zuspitzung erlebte und in der die Gegner des letzteren moralisch und zum Teil sogar physisch ausgeschaltet wurden. Nicht nur damals, auch heute noch rufen diese Prozesse leidenschaftliche Diskussionen hervor, wobei sie von Marxisten-Leninisten bedingungslos verteidigt, von Trotzkisten und Sozialisten schärfstens verworfen werden – weil sie von der stalinistischen Parteibürokratie künstlich eingeleitet worden seien. Obgleich Brecht die Prozesse verteidigte, kann er keiner dieser Gruppen zugeordnet werden. Grund dafür ist wiederum die Ambivalenz seines Standpunktes, der zugleich das Für und das Wider in sich einschließt.

Zuerst muß gesagt werden, daß im Falle Brechts ein höherer Gesichtspunkt nötig war, um diese Prozesse zu verteidigen, da viele seiner russischen und deutschen Freunde während dieser Säuberungsaktion getötet oder für viele Jahre verhaftet wurden oder einfach verschwanden, ohne irgendwelche Nachrichten zu hinterlassen. Eine fast verzweifelte Eintragung im *Arbeitsjournal* beweist – trotz ihres trockenen, faktischen Tones, hinter dem man die Hoffnungslosigkeit Brechts jedoch leicht spüren kann –, daß er sich in seinem dänischen Exil gewiß um seine Freunde sorgte und an sie dachte: »auch kolzow verhaftet in moskau. meine letzte russische verbindung mit drüben. niemand weiß etwas von tretjakow, der ›japanischer spion‹ sein soll. niemand etwas von der neher, die in prag im auftrag ihres mannes trotzkistische geschäfte abgewickelt haben soll. reich und assja lacis schreiben mir nie mehr, grete bekommt keine antwort mehr von ihren bekannten im kaukasus und in leningrad. auch béla kun ist verhaftet, der einzige, den ich von den politikern gesehen habe. meyerhold hat sein theater verloren, soll aber opernregie machen dürfen.«²⁰ Aus diesen Sätzen kann man entnehmen, daß es nicht zulässig ist, Brecht wegen des Todes der Neher und anderer Freunde anzuklagen, wie das zum Beispiel die Wiener sozialdemokratische *Arbeiterzeitung* nach dem Kriege auf recht demagogische Weise getan hat: »Ein paar Jahre später saß sie [die Neher] in einem Sowjet-KZ und aus der gottbegnadeten Künstlerin ward in wenigen Monaten eine Ruine. Nur einer blieb übrig aus der

Schar der Schöpfer der Dreigroschenoper, nur einer blieb in Moskaus Gnaden: der Dichter des Werkes selbst, Bert Brecht. Die Funktion des ›Fellow Traveller‹, des bloßen Mitläufers, war Moskau sogar genehmer; denn alle diese Halbjungfrauen konnten sich mit der Ausrede tarnen, sie seien gar keine Kommunisten, sondern ›unabhängige‹, ›überparteiliche‹ geistige Menschen, ›unpolitische Künstler‹. Wir kennen diese Sorte Viertel-Ehrenmänner.«²¹ Es spricht für Brecht, daß er trotz der persönlichen Verbitterung versucht hat, objektiv zu bleiben – was ihm, glaube ich, auch gelungen ist.

Vor allem in dem, laut Werner Hecht (20,7), gegen die sozialdemokratischen Intellektuellen in Skandinavien gerichteten Aufsatz *Über die Moskauer Prozesse* stellt sich diese Objektivität heraus. Der Text fängt mit dem oft anfechtbar genannten Gedankengang an, eine Stellungnahme gegen die Sowjetunion müsse »in kürzester Zeit sich in eine Haltung gegen das heute vom Weltfaschismus mit Krieg bedrohte russische Proletariat und seinen im Aufbau begriffenen Sozialismus verwandeln« (20,III). Meines Erachtens ist dieser Gedankengang richtig; denn der Faschismus hatte die Antagonismen in der Welt so sehr verschärft, daß jede, auch die begründete Kritik an Sowjetrußland – falls diese Kritik der Öffentlichkeit übergeben wurde – nur dazu führen konnte, dem Faschismus die Karten in die Hand zu spielen. Die Sowjetunion besaß damals keine Verbündeten, da sich die sogenannten ›demokratischen‹ Länder (Frankreich, England) geweigert hatten, zusammen mit der Sowjetunion eine antifaschistische Einheitsfront zu bilden. Weil also jener Aufsatz die Moskauer Prozesse kritisiert, kann es als ein Zeugnis von Brechts Besonnenheit betrachtet werden, daß er ihn nie veröffentlichte. Brecht stellt zunächst fest, die Prozesse hätten bewiesen, daß es in der Sowjetunion tatsächlich in Zusammenarbeit mit faschistischen Diplomaten Verschwörungen und Sabotageakte gegeben habe. Außer einigen völlig unwichtigen Grüppchen zweifelte damals übrigens niemand daran. Es genügt, die Berichterstattungen ausländischer Journalisten, denen der Zutritt zu den Prozessen gestattet war, oder das Tagebuch *Mission to Moscow* des amerikanischen Botschafters Davis, der sicherlich keiner kommunistischen Sympathien beschuldigt werden kann, nachzulesen, um sich davon zu überzeugen.²² Dann fängt Brecht an, über die Angeklagten

selbst zu sprechen. Bezuglich des moralischen oder gar physischen Druckes, der von den Untersuchungsbehörden auf die Angeklagten ausgeübt worden sei, behauptet er, für das Vorliegen eines solchen Druckes gebe es ebensowenig Beweise dafür wie dagegen, womit er einen Standpunkt vertritt, der sich sowohl gegen die damaligen Kommunisten als auch gegen deren Gegner richtet und der wohl auch der richtige ist.

Dies bedeutet indes nicht, daß Brecht einen solchen Druck gutgeheißen hätte, wie dies z. B. Esslin dem Leser auf die Nase binden will, wenn er Worte zitiert, die Brecht einem amerikanischen Freund gegenüber ausgesprochen haben soll: »Was die [Verhafteten] betrifft, je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie es, zu sterben.«²³ So erschütternd und brutal dieser Satz auch klingt, er läßt sich ganz einfach erklären. Man kann ja auf zweierlei Weise konterrevolutionär sein, subjektiv und objektiv. Mit den letzteren sind die »Unschuldigen« gemeint, die Brecht nicht bewundern kann, weil sie einfach dumm sind und, obwohl sie das Beste wollen, immer nur das Schlechteste tun und so zur Verstärkung der Reaktion beitragen. Sie sind – wie schon Lenin behauptete – die Schlimmsten unter den Konterrevolutionären und verdienen darum laut Brecht beiseitegeschafft zu werden, obwohl auch dies nicht buchstäblich gemeint sein kann. Dasselbe drückt er in *Me-ti* wie folgt aus: »Die segensreichsten Einrichtungen werden von Schurken geschaffen, und nicht wenige tugendhafte Leute stehen dem Fortschritt im Wege« (12, 524). Womit Brecht auch behauptet, Bosheit und Tugendhaftigkeit seien angesichts wichtiger gesellschaftlicher Ereignisse von geringer Bedeutung, und manchmal müßten die Schurken unterstützt, die tugendhaften Leute dagegen bekämpft werden. Indem er sich so äußert, greift er wahrscheinlich nur den falschen Humanismus an: »Lenin selbst hat im Verlauf der großen Revolution, als er den Terror verlangte, immer wieder gegen die rein formalistische Forderung nach einem, dem tatsächlichen gesellschaftlichen Zustand nicht entsprechenden, in factum konterrevolutionären Humanismus schärfstens protestiert. Damit wird nicht der physischen Folterung das Wort geredet, eine solche kann unmöglich angenommen werden« (20, 113).

Die Hauptsache war jedoch für Brecht die von den Verhafteten vertretene politische Linie. Allen Angeklagten – Sinowjew,

Kamenew, Bucharin, Rykow, Trotzki und so weiter – war laut Brecht der Unglaube an die Möglichkeit der Verwirklichung des Sozialismus in einem Lande gemeinsam: »Ihre Politik beruhte auf Defaitismus und hatte die Herbeiführung von Defaitismus zum Ziel. Zweifel an der Möglichkeit des Aufbaus des Sozialismus in einem Lande, Überzeugtheit von der Dauer des Faschismus in anderen Ländern, die Theorie von der Unmöglichkeit, die unentwickelten Randgebiete unter Überspringung des Kapitalismus wirtschaftlich zu entwickeln, werden von allen Angeklagten, soweit sie politisch argumentieren, zugegeben« (20,111). Anhand ihrer Bücher kann man leicht nachprüfen, daß die meisten Angeklagten der Moskauer Prozesse diese Ansichten vertraten. An sich kann eine solche Ansicht – auch für einen sozialistischen Staat – nicht gefährlich sein und darf also nicht unterdrückt werden. Sie kann aber gefährlich werden, wenn es bestimmte konkrete Umstände gibt, wie sie mit der wachsenden Macht und Drohung des Faschismus in den dreißiger Jahren sicher vorlagen. Daraus läßt sich folgern, daß alle Rechts- und Linksabweichungen gerade während dieser Jahre gründlich bekämpft werden mußten. Vorher hatte es genügt, derlei einfach theoretisch zu widerlegen – was von Stalin, Šdanow, Molotow und anderen auch getan worden war. Aber als der Faschismus einmal zur Drohung geworden war, gab er auch den Nährboden für den Verrat dieser rechten und linken Dissidenten ab: »Die ungeheuren natürlichen Schwierigkeiten des Aufbaus der sozialistischen Wirtschaft bei rapider und immenser Verschlechterung der Lage des Proletariats in einigen großen europäischen Staaten lösten Panik aus. Die falsche politische Konzeption *hat sie tief in die Isolation und tief in das gemeine Verbrechen geführt*. Alles Geschmeiß des In- und Auslandes, alles Parasitentum, Berufsverbrechertum, Spitzeltum hat sich bei ihnen eingenistet: mit all diesem Gesindel hatten sie die gleichen Ziele« (20,114). Dies trifft vor allem auf Trotzki zu, der die Möglichkeit des Aufbaus des Sozialismus in einem Lande ja immer gelehnt hat. Seine Theorie mußte zu konterrevolutionären Aktivitäten führen; denn gegenüber dem Versuch, den Sozialismus aufzubauen – ungeachtet der vielen notwendigerweise dabei verübten Fehler –, hatte er nur zwei Alternativen zu bieten: entweder sollte Rußland wieder ein kapitalistischer Staat werden und der Entwicklung folgen, die

auch in den westeuropäischen Staaten stattgefunden hatte, oder man sollte zum zaristischen Rußland zurückkehren. In beiden Fällen hätten diejenigen, die 1917, während der Oktoberrevolution, vom russischen Volk gestürzt worden waren, die Macht im Staate zurückgerlangt, und das russische Volk wäre weiterhin unterdrückt und ausgebeutet worden. Die Schlußfolgerung Brechts ist demnach selbstverständlich: »Trotzki sah zunächst den Zusammenbruch des Arbeiterstaats in einem Krieg als Gefahr, aber dann wurde er immer mehr die Voraussetzung des praktischen Handelns für ihn. Wenn der Krieg kommt, wird der ›überstürzte‹ Aufbau zusammenbrechen, der Apparat sich von den Massen isolieren, nach außen wird man die Ukraine, Ostsibirien und so weiter abtreten müssen, im Innern Konzessionen machen, zu kapitalistischen Formen zurückkehren, die Kulaken stärken oder stärker werden lassen müssen; aber all das ist zugleich die Voraussetzung des neuen Handelns, der Rückkehr Trotzkis« (20, 115-116). Genauer gesagt: Wenngleich Trotzki gar nicht mit dem Faschismus zusammenarbeiten wollte, mußte seine politische Linie der Reaktion und dem Faschismus zugutekommen.

Im vorletzten Zitat habe ich die Worte »hat« bis »geführt« hervorgehoben. Dies geschah, um das Entwicklungsmoment, das Brecht in der Handlungsweise der Angeklagten mit Recht bemerkte, zu betonen. In den stenographischen Berichten hingegen fand er dieses Moment nicht wieder: »Demgegenüber ist folgende Darstellung unwahrscheinlich: daß sich, schon während der Revolution, vom Kapitalismus bezahlte Agenten in die Regierung der Sowjets eingeschlichen haben mit dem Vorsatz, in Rußland den Kapitalismus mit allen Mitteln wieder einzuführen. Diese Darstellung klingt unwahrscheinlich, weil sie das Moment der Entwicklung außer acht läßt, mechanisch, undialektisch, starr ist« (20, 115). Diesen für den Dialektiker Brecht typischen Worten kann man nur zustimmen, wenn man die Strafanträge Wischinskis, des Staatsanwaltes der Moskauer Prozesse, liest.

Alles in allem enthält Brechts Aufsatz nur wenig Kritik an den Prozessen. Desto wichtiger ist es, auch *Me-ti* in diese Untersuchung einzubeziehen; denn dort greift Brecht die Prozesse oft scharf an, obwohl er auch dann nicht immer eindeutig Stellung nimmt. Die erste *Me-ti*-Aufzeichnung zu diesem Thema

sagt allerdings wenig. Sie faßt die Sache nicht bei der Wurzel, sondern bleibt äußerst allgemein und greift nur die von Brecht gehaßten Tuis (Intellektuellen) an: »Die einen Tuis nannten den Ni-en, die anderen den To-tsi den Vater der Völker und den Verderber der Völker. Und alle Tuis nannten einander Tuis in der schlimmsten Bedeutung des Wortes« (12,523). Anscheinend sah Brecht in den Prozessen anfangs nur den Ausdruck einer Meinungsverschiedenheit zwischen Intellektuellen und ahnte die große Wichtigkeit dieser Prozesse noch nicht. Der oben angeführte Text läßt dies vermuten, obwohl er zu dem üblichen Bild Brechts, dem eines kritischen Schriftstellers, der die Fähigkeit besaß, die wirklich wichtigen Vorgänge unmittelbar wahrzunehmen und richtig zu interpretieren, nicht recht paßt. Zwei weitere Aufzeichnungen stimmen jedoch andere Töne an. Die erste, wie die vorige *Die Prozesse des Ni-en* überschrieben, spricht für sich. Sie betont offen den Zweifel Brechts an der Überzeugungskraft der gegen die Angeklagten vorgebrachten Beweisführung: »Me-ti tadelte den Ni-en, weil er in seinen Prozessen gegen seine Feinde im Verein vom Volk zuviel Vertrauen verlangte. Er sagte: wenn man von mir verlangt, daß ich etwas Beweisbares glaube (ohne den Beweis), so ist das, wie wenn man von mir verlangte, daß ich etwas Unbeweisbares glaube. Ich tue es nicht. Ni-en mag dem Volk genützt haben durch die Entfernung seiner Feinde im Verein, er hat es jedoch nicht bewiesen. Durch den beweislosen Prozeß hat er dem Volk geschadet« (12,538). Es fällt jedoch auf, daß Brecht auch hier die Schuld der Angeklagten nicht anzweifelt, sondern sie als »etwas Beweisbares« betrachtet. Auch in *Aufbau und Verfall unter Ni-en*, wo er davon spricht, es müsse gegen den Einfluß Stalins auf die Vereine (kommunistische Parteien) außerhalb der Sowjetunion gekämpft werden, zweifelt er nicht an der Anklage: »Diejenigen, die außerhalb von Su gegen Ni-ens Einfluß auf die Vereine kämpften, sahen sich umringt von Verbrechern und begingen selber Verbrechen gegen das Volk« (12,539-540). Hier findet sich zum erstenmal, seit Brecht anfing über Stalin zu schreiben, eine Art Aufruf, sich gegen dessen Einfluß zu wehren. Es muß aber nochmals hervorgehoben werden, daß dies für Brecht eine Parteiangelegenheit wär, die der Öffentlichkeit nicht gezeigt werden durfte. Diese Meinung, die er in seinen bis dahin veröffentlichten Schriften nie

geäußert hatte, kann nur deduktiv aus seinem Verhalten abgeleitet werden. Er hat das Gegenteil nicht getan, kann also offensichtlich nur der Meinung gewesen sein, dieses Problem sei ausschließlich eine Sache der Partei. Auch der bevorstehende Krieg gegen die Sowjetunion dürfte zu dieser Entscheidung beigetragen haben, vor allem wenn man die Ursachen jenes ›Aufrufs‹ mit in Betracht zieht: »Aber die Vereine außerhalb Su verfielen. Nicht die Mitglieder wählten die Sekretäre, sondern die Sekretäre wählten die Mitglieder. Die Lösungen wurden von Su verfügt und die Sekretäre von Su bezahlt. Wenn Fehler gemacht wurden, bestrafe man, die sie kritisiert hatten; aber die, die sie begangen hatten, blieben in ihren Ämtern« (12,539).²⁴ Angesichts einer solchen innerparteilichen Situation müssen es wohl äußerst wichtige politische Ereignisse gewesen sein, die Brecht dazu veranlaßt haben, seine Kritik nicht zu äußern, sondern der Partei und der Sowjetunion scheinbar in allem zuzustimmen und treu zu bleiben. Es kann, mit anderen Worten, nur die Vorbereitung eines neuen, vor allem gegen die Sowjetunion gerichteten imperialistischen Krieges durch die Faschisten gewesen sein, wovor die verschiedenen Sitzungen des EKKI sowie die Weltkongresse der Komintern die Welt schon seit Anfang der zwanziger Jahre gewarnt hatten.

Heute wissen wir, daß Molotow, der damalige Sowjetaußenminister, vergebens versucht hatte, ein Bündnis mit den kapitalistisch-demokratischen Ländern gegen die faschistische Achse Berlin–Rom–Tokio zu schließen, und endlich dazu gezwungen wurde, einen Nichtangriffspakt mit Nazideutschland zu unterzeichnen. Dieser Vertrag kam für die meisten Kommunisten völlig unerwartet. Ganz anders verhielt sich Brecht. Schon aus einer Bemerkung am Anfang des *Me-ti*-Buches – die wohl um 1935–36 geschrieben sein muß – geht hervor, wie bewußt er sich war, daß die Sowjetunion im kommenden Krieg Verbündete brauchen würde und daß sie diese Verbündete – je nach der konkreten Situation – nur bekommen könne, wenn sie die Uneinigkeit der kapitalistischen Länder ausnütze: »Um in den drohenden großen Kriegen nicht allein zu stehen, nützte Ni-en die Uneinigkeit der Ausbeuterstaaten aus und schloß Bündnisse mit einigen Ausbeuterstaaten« (12,428). Brecht war also auf diesen Pakt vorbereitet. Aber er wußte auch, daß nicht jeder dessen Sinn gleich verstehen würde, wie sich aus einem

im Berliner Dialekt geschriebenen Text der Reihe *Mies und Meck* folgern läßt. Bereits die Benutzung des Berlinischen zeugt davon, daß es Brechts Absicht war, »dem Volk aufs Maul zu schauen«. Obwohl die Worte dieses *Der Pakt* überschriebenen Aufsatzes offensichtlich einem Nazi in den Mund gelegt sind, dürften auch viele Gegner des Regimes ungefähr so gedacht und das Vertrauen in die Sowjetregierung verloren haben. Die letzteren freilich hätten den Pakt abgelehnt, statt ihn vom Standpunkt des Hitlerregimes aus zu bejahren, wie es der Erzähler des Brechtschen Textes tut. Es muß dieser Text also ironisch verstanden werden.

Auch aus Brechts *Arbeitsjournal*²⁵ kann man entnehmen, daß er den Pakt unterstützte und während des ganzen Krieges die Politik des Sowjetregimes billigte, obwohl er anfangs wegen des russischen Eingreifens in Polen und Finnland große Bedenken geäußert hatte. Brecht wandte sich jedoch nicht gegen dieses Eingreifen an sich – er war mit den Gründen der Sowjetregierung einverstanden, weil die internationale Lage sie dazu zwang und die sogenannten Demokratien die Hitlerarmeen gen Osten lenken wollten –, er wandte sich vielmehr gegen die Wirkung dieses Eingreifens auf die nicht-kommunistische Bevölkerung Europas, in deren Augen die Sowjetunion nun als ein imperialistischer, kriegerischer Staat erschien: »und die union trägt vor dem weltproletariat das fürchterliche stigma einer hilfeleistung an den faschismus, den wildesten und arbeiterfeindlichsten teil des kapitalismus. ich glaube nicht, daß mehr gesagt werden kann, als daß die union sich eben rettete, um den preis, das weltproletariat ohne losungen, hoffnungen und beistand zu lassen.«²⁶ Obwohl Brecht in den von mir hervorgehobenen Worten die Notwendigkeit des russischen Eingreifens in Polen betont, glaube ich doch, daß er, wahrscheinlich in der Verwirrung des Augenblicks, die Folgen des Einmarsches für das revolutionäre Bewußtsein des Weltproletariats ein wenig übertrieben und sich damit einem leichten Defaitismus hingegeben hat. Neun Tage später redete er schon ganz anders: »der sowjetrussische einmarsch in polen erweckte zunächst die angst, die UdSSR könnte in einen krieg an der seite deutschlands geraten. anscheinend ist das nicht der fall. dann natürlich ist die einbuße hitlers gewaltig.«²⁷ Dennoch läßt Brecht nicht nach, die Russen wegen der nationalistischen Ter-

minologie, die sie zur Begründung ihres Einmarsches benutzten, zu tadeln. Auch weiterhin, sowohl zum Polen- wie zum Finnlandkrieg äußert er sich im gleichen Sinne. Kritik und Bejahung der sowjetischen Maßnahmen folgen aufeinander, wiederum ohne endgültige Stellungnahme Brechts. Immer und überall sieht er das Für und das Wider der Ereignisse. Man muß jedoch gestehen, daß der Stalinismus auch hinsichtlich der kriegsvorbereitenden Maßnahmen der Sowjets, als führende Macht der kommunistischen Weltbewegung, und trotz der vielen, oft großen Fehler, die Brecht an ihm aufdeckt, im großen und ganzen positiv von ihm bewertet wird.

Auch während des weiteren Verlaufs des Krieges finden sich noch vereinzelte Eintragungen im *Arbeitsjournal*, die das Problem des Stalinismus erörtern; jedoch lassen sich keine neuen Elemente, die für das Verständnis des Brechtschen Verhältnisses diesem Phänomen gegenüber aufklärend sein könnten, beibringen. Die nächste wichtige Aussage zum Stalinproblem stammt erst aus dem Jahre 1953. Sie wurde anlässlich des Todes des Jossif Wissarionowitsch Dschugaschwili geschrieben und in der aus diesem Anlaß herausgegebenen Sondernummer der führenden Ost-Berliner Literaturzeitschrift *Sinn und Form* veröffentlicht: »Die Unterdrückten von fünf Erdteilen, denen, die sich schon befreit haben, und allen, die für den Weltfrieden kämpfen, muß der Herzschlag gestockt haben, als sie hörten, Stalin ist tot. Er war die Verkörperung ihrer Hoffnung. Aber die geistigen und materiellen Waffen, die er herstellte, sind da, und da ist die Lehre, neue herzustellen« (20,325). Auch diese drei Sätze zeigen, daß es falsch wäre, Brecht und den Stalinismus miteinander zu identifizieren. Vor allem ein Vergleich mit jenen Texten und Gedichten, in denen die Person Stalins oft bis zur Absurdität verherrlicht wurde – und die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren gang und gäbe waren – würde hier aufschlußreich sein. Aus den im Text hervorgehobenen Worten ersieht man, daß Stalin für Brecht ein *Symbol*, eine *Verkörperung* der Hoffnung der Unterdrückten war. Daraus läßt sich leicht erklären, weshalb er Stalin früher wegen seiner Nützlichkeit rühmte, ja ihn sogar ›den Nützlichen‹ nannte (12,467). Brecht ist immer zu kritisch gewesen, zu sehr Dialektiker auch, um sich zum Personenkult, wie er damals üblich war, verführen zu lassen. Auszüge aus einigen Broschüren, die anlässlich des

70. Geburtstages von Stalin von dessen führenden Mitarbeitern geschrieben wurden, mögen den Unterschied zwischen der Brechtschen Würdigung Stalins und der seiner Genossen verdeutlichen: »Der Genosse Stalin ist der große Fortsetzer von Lenins Werk. Der Genosse Stalin ist der Lenin von heute. Der Genosse Stalin ist der Genius des Sozialismus. Der Genosse Stalin ist der große Baumeister des Kommunismus.«²⁸ »Seine Tätigkeit ist dermaßen weitgespannt und vielfältig, daß es noch vieler Jahre bedarf, um sie in ihrer vollen Tragweite zu würdigen.«²⁹ »An diesem denkwürdigen Tag schallt es in allen Sprachen der Welt mit erneuter Kraft: Ruhm dem Genossen Stalin.«³⁰ »Stalin ist dem Herzen der werktätigen Menschheit der teuerste Name. Stalin ist das Symbol all dessen, was fortschrittlich und progressiv ist.«³¹ »Stalin ist der geniale Fortsetzer des unsterblichen Werkes von Lenin, der unermüdliche Organisator des Aufbaus des Kommunismus in unserem Land.«³² »Joseph Stalin, das größte Genie unserer Zeit, der große Lehrer der internationalen kommunistischen Bewegung, der Waffenbruder des unsterblichen Lenin hat uns verlassen.«³³ So schrieb selbst Mao Ttse-tung, als Stalin gestorben war. Wie man solche Bewertungen beurteilen soll, hat Brecht selber angegeben: »Me-ti sagte: Einige wissen, daß Ni-en in manchem ein nützlicher Mensch ist. Das bedeutet viel bei ihnen. Einige wissen, daß er ein genialer Mensch ist, der größte der Menschen, eine Art Gott. Das bedeutet bei ihnen vielleicht nicht soviel, wie das andere bei den anderen« (12,536). Diese Sätze fassen das Verhältnis Brechts zu Stalin überzeugend zusammen.

Woher Brechts im allgemeinen äußerst positive Einschätzung des Stalinismus kommt, wird in dem letzten Text, den er diesem Problem widmete und den ich schon eingangs erwähnt habe, erörtert. Es handelt sich um vier sehr kurze Abschnitte, in denen die Haltung Brechts zusammengefaßt wird. Aufgrund der Tatsache, daß Stalin schon drei Jahre tot war und Brecht infolgedessen den mit dem Namen Stalins verbundenen Ereignissen objektiver begegnen konnte, darf dieser Text wenn nicht als endgültige Stellungnahme, so doch als wichtiger und distanzierter denn alle vorhergegangenen Texte Brechts zu diesem Thema angesehen werden. Schon das Datum seiner Entstehung sowie sein Titel und sein Inhalt deuten darauf hin,

daß er nur Brechts Antwort auf die aufsehenerregende geheime Rede Chruschtschows über Stalin sein kann, die während des XX. Parteitages der KPdSU gehalten wurde. Der erste Abschnitt lautet folgendermaßen: »Der Ausbruch aus der Barbarei des Kapitalismus kann selber noch barbarische Züge aufweisen. Die erste Zeit der barbarischen Herrschaft mag dadurch unmenschliche Züge aufweisen, daß das Proletariat, wie Marx es beschreibt, durch die Bourgeoisie in der Entmenschheit gehalten wird. Die Revolution entfesselt wunderbare Tugenden und anachronistische Laster zugleich. Die Befreiung von den Lastern braucht mehr Zeit als die Revolution. Sie wird schon beim zweitenmal [*in China*] etwas leichter sein und auch in weniger rückständigen Ländern, wo die ursprüngliche Akkumulation von Kapital bereits fortgeschritten ist« (20,325). Schon hier scheint Brecht zu versuchen, die Behauptungen Chruschtschows wenn nicht zu widerlegen, so doch zu verbessern. Chruschtschow begnügte sich in seiner Rede damit, Stalin zu beschimpfen. Wie es zu den Fehlern und Exzessen der Stalinschen Regierung kommen konnte, erklärte er nicht, ja versuchte es nicht einmal. Brecht verfährt demgegenüber wissenschaftlich, als Marxist und Dialektiker, das heißt er verneint die Fehler Stalins nicht, sondern versucht, deren Ursachen, die historischer Natur sind und den Nachwirkungen der alten Gesellschaftsordnung zugeschrieben werden müssen, zu ergründen. Genauer gesagt: Viele der Fehler Stalins und seiner Mitarbeiter waren wegen der historischen Umstände (des mangelnden Vorbildes, der Feindschaft der übrigen Welt und so weiter) anfangs unvermeidlich. Es ließen sich daher sicher viele Übereinstimmungen zwischen der Stellungnahme Brechts und der der chinesischen und albanischen Kommunisten sowie der heutigen marxistisch-leninistischen Opposition in Rußland aufzeigen. Bei ihr heißt es zum Beispiel: »Besonders heftig und von *unvermeidlichen Fehlern* begleitet, mußte dieser Kampf des Proletariats gegen das Bürgertum in Rußland sein, wo er zuerst ausbrach. Ohne Zweifel werden diese schweren Erfahrungen der Tätigkeit der Arbeiterklasse der anderen Länder mit denselben Bedingungen zugute kommen. Diese Erfahrungen werden auch beitragen, um die Entstehung einer Situation, wie sie heute in der Sowjetunion existiert, zu verhindern.«³⁴ Die Ähnlichkeit zwischen dem Inhalt der beiden Äußerungen

liegt auf der Hand.

Auch was Brecht im zweiten Teil schreibt, scheint mir im wesentlichen mit der von den Chinesen an Stalin geübten grundlegenden Kritik übereinzustimmen: »Eine der schlimmen Folgen des Stalinismus ist die Verkümmерung der Dialektik. Ohne Kenntnis der Dialektik sind solche Übergänge wie die von Stalin als Motor zu Stalin als Bremse nicht verstehbar. Auch nicht die Negierung der Partei durch den Apparat. Auch nicht die Verwandlung von Meinungskämpfen in Machtkämpfe. Noch das Mittel der Idealisierung und Legendisierung einer führenden Person zur Gewinnung der großen rückständigen Massen in eine Ursache der Distanzierung und Lahmlegung dieser Massen« (20,326). Wir wissen, daß laut der Leninschen Definition die Dialektik das Studium der Widersprüche im Wesen der Dinge selbst ist. Die ›Verkümmerung der Dialektik‹ konnte sich demnach nur äußern, weil die auch in einem sozialistischen Staat weiterexistierenden Widersprüche – die, wie Mao Ttse-tung nachwies, dort antagonistischer und nichtantagonistischer Art sind – vertuscht wurden, da die stalinistische Führung diese Widersprüche nicht sehen konnte oder wollte. Brecht war in diesem Punkte der gleichen Meinung wie Mao-Tse-tung³⁵, obwohl man nicht behaupten kann, er sei erst durch die Lektüre Maos zu dieser Einsicht gekommen. Man kann diese Übereinstimmung unter anderem anhand von Texten wie *Die Widersprüche in Su* (12,524), *Widerspruch im Proletariat* (20,337) und *Zum 17. Juni 1953* (20,326-328) belegen. Demgegenüber meinte die stalinistische Führung, es gebe in der Sowjetunion keine grundsätzlichen Widersprüche zwischen den verschiedenen Klassen mehr; sie meinte, der Weg zurück sei ein für allemal versperrt, sobald die ökonomische Basis für den Sozialismus geschaffen wäre. Šdanow zum Beispiel schrieb schon 1934: »Ihr Kongreß findet in einer Periode statt, in der unter Leitung der Kommunistischen Partei, unter der genialen Führung unseres großen Lehrers, des Genossen Stalin, die sozialistische Lebensform in unserem Lande unwiderruflich und endgültig gesiegt hat.«³⁶ Stalin selbst erklärte: »Die Tatsachen beweisen unwiderleglich, daß wir in der UdSSR bereits das Fundament der sozialistischen Gesellschaft geschaffen haben und daß wir es nur noch durch den entsprechenden Überbau krönen brauchen, was entschieden leichter sein wird als die

materielle Grundlegung der sozialistischen Gesellschaft.«³⁷

Dieser Gedankengang beruht auf einer grundsätzlich undialektischen, mechanistischen Interpretation der Verbindung zwischen Überbau und Basis, in der die relative Unabhängigkeit des ersteren völlig mißachtet wird. Die Geschichte hat inzwischen das Falsche an diesem Gedankengang gezeigt; denn die neue russische Monopolbürokratie versuchte gerade, in den Bereichen des Überbaus Macht und Einfluß zu gewinnen. Als Šdanow und das ZK 1948 gegen zwei literarische Zeitschriften aus Leningrad in die Schranken traten, sahen sie dies jedoch noch nicht, weshalb ihre Maßnahmen, trotz ihrer richtigen ideologischen Stellungnahme, nichts auszurichten vermochten. Ein Verbot dieser zwei Zeitschriften konnte den revisionistischen Ideen nichts anhaben – dazu hätte es einer Mobilisierung der Massen bedurft, wie sie auch Brecht im dritten Teil seines Textes verlangt. Faktisch läuft solch ein mechanistisches Verfahren auf eine Angst vor den Massen hinaus. Dasselbe behaupten die Chinesen: »In mancher Hinsicht wich Stalin vom dialektischen Materialismus ab und verfiel angesichts gewisser Probleme einer metaphysischen und idealistischen Betrachtungsweise, weswegen er oft *keinen Kontakt mit der Wirklichkeit und den Massen mehr hatte*.«³⁸ Bemerkenswert in Brechts zweitem Teil ist übrigens noch die Erklärung des Stalinschen Personenkultes. Auch sie steht im Gegensatz zu derjenigen Chruschtschows, der den Personenkult ganz und gar verdammte, ihn jedoch in Wirklichkeit selbst übte. Brecht stellt dieses Problem ins rechte Licht, indem er sowohl seine negativen als auch seine positiven Seiten beleuchtete.

Der dritte Teil des Brechtschen Textes betont vor allem die Massenbewegung. Er lautet: »Die geschichtliche Würdigung Stalins bedarf der Arbeit der Geschichtsschreiber. Die Liquidierung des Stalinismus kann nur durch eine gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen durch die Partei gelingen. Sie liegt auf der geraden Linie zum Kommunismus« (20,326). Bezuglich des ersten Satzes ist noch einmal auf die Übereinstimmung mit dem chinesischen Standpunkt hinzuweisen. Die Chinesen schreiben: »Es muß als äußerst wahrscheinlich betrachtet werden, daß während unseres Jahrhunderts in Sachen Stalin keine endgültige Entscheidung getroffen werden kann«³⁹, was meines Erachtens mit der Behauptung Brechts übereinstimmt.

Wichtiger jedoch sind die zwei folgenden Sätze, die man nur im direkten Zusammenhang mit dem letzten Satz des ersten Teils, wo ich die Worte *in China* hervorgehoben habe, interpretieren darf. Die von Brecht gewünschte »gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen« hätte freilich schon zur Zeit Stalins stattfinden müssen. Verwaltungsmaßnahmen – ob nun gegen bürgerliche Kunstauffassungen, wie im Fall jener beiden Literaturzeitschriften, oder gegen andere Auffassungen, Tatsachen oder Handlungen gerichtet – bewirken auf die Dauer nichts, wenn die Massen nicht zuerst frei darüber diskutiert haben, so wie das im China der »Hundertblumen-Politik« Mao Tse-tungs geübt wurde.

Ein von Stalin selbst gegebenes Beispiel möge erläutern, was ich meine. In seinem Beitrag *Für eine echte Bolschewisierung* schreibt er: »Ich möchte das Beispiel der Genossin Nikolajenka anführen. Wer ist sie? Die Nikolajenka ist ein ganz gewöhnliches Parteimitglied. Sie gehört zu den ›einfachen kleinen Leuten‹. Ein volles Jahr hindurch hatte sie auf die Mängel der Parteiorganisation in Kiew hingewiesen; sie hatte den Cliquenggeist, die Engherzigkeit und kleinliche Art im Umgang mit verdienten Kämpfern, den Mangel an Selbstkritik und den Einfluß trotzkistischer Saboteure angeprangert. Man versuchte, sich der Nikolajenka wie einer lästigen Bremse zu entledigen. Um sie loszuwerden, schloß man sie schließlich aus der Partei aus. Weder die Parteiorganisation in Kiew noch das ZK der ukrainischen KP waren willens, ihr zu ihrem Recht zu verhelfen. Einzig und allein das Eingreifen des Moskauer ZK vermochte in diese verworrenen Verhältnisse Klarheit zu bringen. Und was war das Ergebnis ihrer Überprüfung? Es ergab sich, daß die Nikolajenka recht hatte, während die Parteigenossen in Kiew unrecht hatten.«⁴⁰ Dieses Zitat klärt vieles auf. An sich ist die Entscheidung des ZK richtig; aber der Fehler liegt eben in der Tatsache, daß hier das ZK entscheiden mußte. Dieses von Stalin selbst gewählte Beispiel belegt, daß in der Sowjetunion schon vor dem Zweiten Weltkrieg *nur* (auch Brecht sagt ganz entschieden *nur*) eine Massenbewegung die sozialistische Gesellschaftsordnung in der Sowjetunion hätte vorwärtstreiben können.

Von heute aus betrachtet, stellt sich dieser letzte Text zum Thema »Stalin« als geradezu prophetisch heraus. Weder

Chruschtschow noch Breschnjew haben die von Brecht geforderte »gigantische Massenbewegung« entfesselt. Im Gegenteil. Sie haben keine Massendemokratie, keine Diktatur des Proletariats errichtet, sondern die Herrschaft der Staatsbürokratie noch verstärkt. Die »gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen« hat lediglich im China Mao Tse-tungs, in Form der ›Großen Proletarischen Kulturrevolution‹ stattgefunden, wie diese Bewegung in China offiziell genannt wird.

Es ist nicht meine Absicht zu behaupten, Brecht wäre, falls er länger gelebt hätte und den theoretischen Auseinandersetzungen zwischen Rußland und China noch hätte folgen können, Maoist geworden. Es gibt aber manche Indizien, die darauf hindeuten, daß Brecht sich in diesem Konflikt wahrscheinlich zugunsten Chinas entschieden hätte, obwohl sich dies nicht mit absoluter Sicherheit behaupten läßt. Aber eins glaube ich fest: Brecht hätte weder die Intervention der Staaten des Warschauer Paktes in der ČSSR im August 1968 noch die Entscheidung der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei im Dezember 1970, gegen streikende Arbeiter Waffen anzuwenden, gebilligt.

Brecht hatte keine Angst vor den Massen. Er wollte, wie Mao Tse-tung, die »Massenlinie« konsequent verfolgt sehen. Mao allerdings war Politiker und Machthaber über ein Drittel der Erdbevölkerung, weshalb es ihm ein leichtes war, seine Theorien – die bei Brecht notwendig Theorien bleiben mußten – zur Anwendung zu bringen. Dies vorhergesehen zu haben (»Sie wird schon beim zweitenmal (in China) etwas leichter sein«) macht Brechts kurzen Text, gerade wegen seines prophetischen Inhalts, zu einem seiner wichtigsten.

Anmerkungen

1 Martin Esslin, *Brecht, Das Paradox des politischen Dichters* (München, 1970); Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918 bis 1933* (Berlin, 1955); Ulla C. Lerg-Kill, *Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts* (Bad Homburg, 1968); Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, 1972).

2 Klaus Völker, *Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk* (München, 1971), S. 155.

3 Wolfdietrich Rasch, *Bertolt Brechts marxistischer Lehrer*. In: *Merkur* 8 (1963), Heft 10.

4 »Es gibt keine vernichtendere Kritik an einer falschen, unfruchtbaren, folgenlosen Theorie der Arbeiterbewegung und einer sich als marxistisch ausgebenden Philosophie als die, die Brecht an Karl Korsch geübt hat, den einige Brecht-Forscher zum Marx Brechts umfälschen. Sie gipfelt in dem Vorwurf, sich der ›wirklichen Bewegung‹ entzogen und die persönliche Freiheit der realen Freiheit und Befreiung vorgezogen zu haben.« Ernst Schumacher, *Brecht und seine Bedeutung für die Gesellschaft der siebziger Jahre*. In: *Brecht Heute/Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brechtgesellschaft* 2 (1972), S. 77.

5 »Es gibt eine Seite in den *Marxistischen Studien*, betitelt *Über meinen Lehrer*, wo die Motive für die Uneinigkeit mit dem ›Lehrer‹ und die Analyse seiner praktischen Widersprüche mit ironischer Klarheit dargelegt werden.« Franco Buono, *Zur Prosa Brechts* (Frankfurt, 1973), S. 114.

6 »Brecht tritt mit seinem Drama für die bewaffnete Diktatur des Volkes ein, als dem unabdingbaren Mittel, das den neuerlichen Vormarsch der Reaktion aufhalten kann und das es ermöglicht, die in der SBZ gewonnenen Positionen zu verteidigen. Brechts Werk beweist seine Bedeutung als Dokument des Klassenkampfes im Nachkriegsdeutschland, indem es nicht nur der gegebenen historischen Situation der Spaltung Rechnung trägt, sondern auch die politischen Kräfte des Sozialismus als treibende Elemente der geschichtlichen Entwicklung spiegelt; Brecht geriet in seiner Darstellung in Widerspruch zur antifaschistischen Ideologie der SED: Die SED stellte ihre politischen Schritte zur staatlichen Stabilisierung der DDR propagandistisch stets als Reaktion auf die Spaltungstaktiken der Westalliierten und der westdeutschen Bourgeoisie dar. Dagegen erhält in Brechts Analogie Paris-Versailles/Berlin-Bonn das Verhältnis von Reaktion und historischem Fortschritt unübersehbar seine Hauptstoßrichtung in der politischen Initiativkraft der sozialistischen Hauptstadt.« Autorenkollektiv sozialistischer Literaturwissenschaftler Westberlin, *Zum Verhältnis von Ökonomie, Politik und Literatur im Klassenkampf. Grundlagen einer historisch-materialistischen Literaturwissenschaft* (Berlin, 1972), S. 188.

7 Vgl. Wilhelm Girnus, Helmuth Lethen, Friedrich Rothe, *Von der kritischen zur historisch-materialistischen Literaturwissenschaft*. (Berlin, 1972), S. 45, 95, 100, 129, 137.

8 *Zur Rußlandhetze des Deutschlandsenders* (20,43) und *Zum zehnjährigen Bestehen der A-I-Z* (20,42-43).

9 *Die Wirklichkeit übertrifft alles* (20,60).

10 Vgl. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1971), S. 124; übrigens fing Brecht schon 1934 an, Texte für *Me-ti* zu schreiben.

11 Auch anderswo geht es Brecht an erster Stelle um die Einheit der Partei: »In a friendly and frank letter to Bredel (BBA 1856/04) Brecht complains openly about Lukacs and says that this whole debate is destructive of party unity and should be suppressed.« John Fuegi, *The Soviet Union and Brecht: the Exile's Choice*. in: *Brecht Heute / Brecht Today* 2 (1972), S. 219.

12 Benjamin, *Versuche*, S. 135.

13 Ebd., S. 129.

14 Ebd., S. 131.

15 Ebd., S. 130.

16 Ebd., S. 130.

17 Vgl. Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Göttingen, 1963), S. 42.

18 Benjamin, *Versuche*, S. 131-132.

19 Ebd., S. 130.

20 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), I, 36. Künftig abgekürzt: AJ.

21 j. h., *Der Prozeß des Lukullus, ein Strafgericht über Bertolt Brecht*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 3. 6. 1951.

22 In dem aufschlußreichen Buch der amerikanischen Journalisten M. Sayers und A. Kahn, *La grande conspiration contre la Rusie* (Paris, 1947), kann man anhand längerer Auszüge aus Zeitungen den Verlauf der Prozesse gut verfolgen (S. 221-369).

23 Esslin, *Das Paradox*, S. 96.

24 Was Brecht in diesem Text beschreibt, würde man heute Revisionismus nennen. Seit Mao Tse-tung wissen wir, daß solche Verhältnisse in den meisten damaligen kommunistischen Parteien gang und gäbe waren, weshalb der Kampf gegen den Revisionismus in der Partei selbst auch eines der Hauptprobleme der neuen, marxistisch-leninistischen Parteien geworden ist. Mit der heutigen Kenntnis darf man übrigens auch ruhig behaupten, daß gewisse »kommunistische« Parteien (die Parteien Belgiens und Frankreichs zum Beispiel) eigentlich nie einer folgerichtigen, marxistisch-leninistischen Linie gefolgt, sondern schon von Anfang an in ihrer Führung revisionistisch gewesen sind.

25 »tatsächlich wird durch den deutsch-russischen pakt zunächst die luft klarer. man hat einen krieg zwischen imperialistischen staaten. man hat deutschland als angreifer und kriegsbrandstifter. man hat einen aggressiven kapitalismus gegen einen defensiven« (AJ, I, 61, Eintragung vom 7. 9. 1939).

26 AJ, I, 62.

27 AJ, I, 65.

28 A. Mikojan, *Le grand architecte du communisme* (Moskau, 1950), S. 24.

29 L. Beria, *Le grand animateur et organisateur des victoires du communisme* (Moskau, 1950), S. 3.

30 Ebd., S. 24.

31 N. Bulganin, *Staline et les forces armées soviétiques* (Moskau, 1950), S. 3.

32 Ebd., S. 3.

33 Mao Tse-tung, *La grande amitié*. In: *Etudes Soviétiques*, Nr. 4 (1953).

34 Programmatischer Aufruf der revolutionären (bolschewistischen) Kommunisten der Sowjet-Union, S. 36. Inwiefern dieser von der Marxistisch-Leninistischen Partei Österreichs (MLPO, Goldschlagstraße 64/5, 1150 Wien) verbreitete Text authentisch ist, kann ich nicht sagen. Eine französische Ausgabe dieses Manifestes erschien 1972 im Norman Bethune Verlag (76, Boulevard Saint Michel, Paris 6^e).

35 Es ist bekannt, obwohl noch nie genug betont worden, daß Brecht Mao Tse-tung sehr hoch schätzte, wie zum Beispiel aus dem 1949 geschriebenen, dialektischen Gedicht *Die andere Seite* hervorgeht (10, 958):

1934, im achten Jahr des Bürgerkriegs

Warfen Flugzeuge Tschiang Kai-scheks
Über dem Gebiet der Kommunisten Flugblätter ab
Umsichtig
Ließ der gebrandmarkte Mao angesichts des Mangels
An Papier und der Fülle der Gedanken die einseitig
Bedruckten Blätter aufzammlen und brachte sie
Auf der sauberer Seite bedruckt mit Nützlichem
Unter der Bevölkerung in Umlauf.

Meines Wissens ist Hans Mayer der einzige, der auf die große Bedeutung, die Mao Tse-tung für Brecht in seinen letzten Lebensjahren hatte, hingewiesen hat. In seinem Aufsatz *Bertolt Brecht und die Tradition* betont er, daß Brecht, nächst Marx, Engels und Lenin, auch Mao Tse-tung als »Klassiker« betrachtete: »Im Februar 1955, gibt er der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* folgende Auskunft: ›Die Lektüre, die im vergangenen Jahr den stärksten Eindruck auf mich gemacht hat, ist Mao Tse-tungs Schrift *Über den Widerspruch*. Eine Schrift also über Dialektik. Die Arbeit eines Mannes, dessen Bild Brecht in seinem Arbeitszimmer vor sich, eines Dichters überdies, dessen Verse beim Flug über die Große Mauer er nachgedichtet hatte. Mao Tse-tung also wohl auch als Klassiker. Stalin wohl kaum. Nicht diese Privathierarchie Bertolt Brechts ist entscheidend, aber das Prinzip der Auslese. Meisterschaft in der Dialektik, im Umgang mit gesellschaftlichen Widersprüchen empfand Brecht als klassisch.« Hans Mayer, *Brecht in der Geschichte* (Frankfurt, 1971), S. 84.

36 Andrej Šdanow, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*. (Paris, 1950), S. 3.

37 Stalin, *De la déviation de droite dans le parti communiste de l'URSS*. In: *Les Questions du Léninisme* (Paris, 1970), I, 672.

38 Over de kwestie Stalin. In: *De Polemiek. Stichting het progressieve Boek* (Rotterdam), S. 147.

39 Over de kwestie Stalin, S. 143.

40 Stalin, *L'homme, le capital le plus précieux, suivi de Pour une formation bolchévique* (Tirana, 1968), S. 86-87.

Jürgen Jacobs (Bonn)

Wie die Wirklichkeit selber. Zu Brechts
Lesebuch für Städtebewohner

Brechts Weg von seinem genialisch-ungebärdigen Augsburger Anfang bis zum Marxismus der Lehrstücke und der *Heiligen Johanna* ist noch nicht klar und deutlich zu überblicken, einer großen Zahl von kritischen und biographischen Untersuchungen zum Trotz. Ein Blick auf die Werke dieses Lebensabschnitts zeigt, daß Brechts Entwicklung offenbar nicht einlinig und kontinuierlich abgelaufen ist; der Positionswechsel vollzog sich auch nicht schlagartig – er war vielmehr das Resultat eines komplizierten und widerspruchsreichen Prozesses.

Es ist somit kaum zu erwarten, daß sich Brechts Weg zwischen 1925 und 1930 als logisch und konsequent fortschreitender Wandel beschreiben läßt. Schon die Zeitgenossen jener Tage fanden es bisweilen schwierig, Brechts Ort zu bestimmen. Tucholsky meinte beispielsweise in der *Weltbühne*, Brecht habe in seiner *Dreigroschenoper* keine politische Position bezogen: »Es würde ihm auch schwerfallen, denn die seine ist nicht zu eruieren.« Der spätere *Dreigroschenprozeß* um die Verfilmung des Musicals ergab sich, als Brecht versuchte, die kabarettistischen Späße und Zynismen seines Textes politisch zu schärfen und dem Stück eine pointiert kritische Funktion zu geben.

Der Streit der Meinungen darüber, wie Brechts Wendung zum Marxismus zu erklären und zu bewerten sei, zieht sich bekanntlich schon lange hin. Die zu diesem Komplex vorgebrachten Thesen waren nicht selten wenig förderlich, da sie mehr von dem Bedürfnis getragen waren, Brecht zu loben oder zu tadeln, als davon, den einzelnen Stadien seiner Entwicklung nachzugehen. Wie viele andere Interpreten war Peter Suhrkamp der Meinung, Brecht habe »im politischen Dogma die Rettung aus der Anarchie und dem zynischen Nihilismus seiner frühen Zeit« gefunden.¹ Suhrkamp wird hier zitiert, weil er Brecht seit 1919 persönlich kannte. Seine Deutung, die den Vorgang vom Psychologischen her ins Auge faßt, läßt indessen eine wichtige Frage offen: nämlich die, warum Brecht

bei seinen Orientierungsbemühungen gerade am marxistischen Ufer Rettung suchte.

I.

Schon früh, als Reaktion auf den verlorenen Ersten Weltkrieg, entwickelte sich bei Brecht eine Bewunderung für Amerika. Die Neue Welt trat als Muster des modernen Lebensstils, als Fata Morgana eines dynamischen, fortschrittlichen Kontinents vor die triste Kulisse des geschlagenen und zukunftlosen Deutschland. Brecht notierte sich 1920: »Wie mich dieses Deutschland langweilt! Es ist ein gutes mittleres Land, schön darin die blassen Farben und die Flächen, aber welche Einwohner! Ein verkommener Bauernstand, dessen Roheit aber keine fabelhaften Unwesen gebiert, sondern eine stille Vertierung, ein verfetteter Mittelstand und einige matte Intellektuelle! Bleibt: Amerika!« (20,10)² In die gleiche Richtung deutet das Gedicht *Deutschland, du Blondes, Bleiches*:

O Aasland, Kümmernisloch!
Scham würgt die Erinnerung
Und in den Jungen, die du
Nicht verdorben hast
Erwacht Amerika! (8,69).

Die Sympathie für die Neue Welt und ihre Lebensform fand Bestätigung, als Brecht um die Mitte der zwanziger Jahre ins Fahrwasser der ›Neuen Sachlichkeit‹ geriet. Während dieser Phase geriert er sich geradezu als Anwalt des historischen Gesetzes; in der *Kleinen Epistel* tritt er energisch gegen schöngestigte Kulturkritiker auf, die bedenkenvoll über den technischen Fortschritt räsonieren. Er sieht da nur eitle Subjektivität, die sich angesichts des unabänderlichen Gangs der Dinge mit ihrem Geschwätz aufspielt (8,126 f.).

Wie entschieden sich Brecht im Gegensatz zu den Themen und Stilen der etablierten zeitgenössischen Dichtung fühlte, macht sein berüchtigtes Urteil im Lyrik-Preisausschreiben der *Literarischen Welt* von 1927 deutlich: »Ich muß hier zugestehen«, erklärt er, »daß ich von der Lyrik Rilkes (eines sonst wirklich guten Mannes), Stefan Georges und Werfels wenig halte, weil ich dadurch am besten und radikalsten den Leser über meine Unfähigkeit informieren kann, Erzeugnisse dieser oder verwandter Art irgendwie zu beurteilen.«³ Brecht hielt die ihm

zur Preisverteilung unterbreitete Lyrik seiner jungen Zeitgenossen für historisch illegitim: »Was nützt es, aus Propagandagründen für uns, die Photographien großer Städte zu veröffentlichen, wenn sich in unserer unmittelbaren Umgebung ein bourgeois Nachwuchs sehen lässt, der allein durch diese Photographien vollgültig widerlegt werden kann?«⁴ Implizit ist mit diesem Satz eine Literatur gefordert, die vor dem Bild der »großen Städte« standhält. Sie soll den Geist der Moderne in sich aufnehmen und eine andere Haltung demonstrieren als die Poeten des Preisausschreibens, »diese stillen, feinen, verträumten Menschen, empfindsamer Teil einer verbrauchten Bourgeoisie«. Eine zeitgemäße Literatur müßte sich der versonnenen und empfindsamen Neigungen entschlagen, sie hätte den sensiblen Subjektivismus abzulegen und nüchtern die neue Wirklichkeit auszusprechen. Brecht versucht das in dem 1927 gedruckten Stück *Im Dickicht der Städte*, dem er selbst in einem Anhang Abbildungen von »Städte- und Menschentypen aus den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts« beifügt. Das ist ein Hinweis auf die nüchterne Intention, »das Augenmerk [...] auf die eigenartige Handlungsweise zeitgemäßer großer Menschentypen [zu] lenken« (17,972).

Brechts Abneigung gegen den Begriff des Individuums, wie er sich in der Tradition der bürgerlichen Literatur entwickelt hatte, machte sich schon in der frühen Lyrik und im *Baal* bemerkbar. Im 1926 aufgeführten Lustspiel *Mann ist Mann* rückt dieses Problem in den Brennpunkt des Interesses: »Die Persönlichkeit wird unter die Lupe genommen, dem Charakterkopf wird nähergetreten. Es wird durchgegriffen. Die Technik greift ein« (1,340). Der Brecht des Jahres 1926 hat die radikale Verwandlung, die mit dem Packer Galy Gay vorgeht, positiv gewertet: Beim Umbau zur Kampfmaschine im Dienst der britischen Kolonialarmee nimmt der Packer »eben keinen Schaden, sondern er gewinnt« (17,978).⁵ Erst nach der Aufnahme ins Kollektiv zeigt er seine Kräfte. Mit ihm bildet sich ein »neuer Typus von Mensch heraus, und das gesamte Interesse der Welt ist auf seine Entwicklung gerichtet« (17,977). Hans Mayer konnte daher den »wie ein Auto« ummontierten Packer als Idealfigur des frühen Brecht interpretieren. Er fand in ihm »die Inkarnierung des neuen, auf unliterarischer Tradition fußenden Helden, den er [Brecht] nach aller früheren

Negativität und Negierung so heiß ersehnt hat.»⁹

In *Mann ist Mann* wie im *Dickicht* tritt Brechts – erst neuerdings nachdrücklicher diskutierte – Affinität zur behavioristischen Psychologie hervor. Auch wenn man ihn kaum als Anhänger und Schüler dieser wissenschaftlichen Richtung bezeichnen kann (dafür sind die Zeugnisse für nähere Beschäftigung zu spärlich), so ist doch eine Reihe von wichtigen Übereinstimmungen festzuhalten: die Ablehnung einer einfühlenden Deutung seelischer Vorgänge, der Bruch mit der Vorstellung von der frei aus sich selbst bestimmten Individualität, das Bekennen zur vorurteilsfrei registrierenden Beobachtung äußerer Reaktionen. Bereits 1920 finden sich bei Brecht Bemerkungen, die in diese Richtung deuten: »Daß Burschen von einer gewissen, eigentümlichen Struktur die Schaufel aufs Genick kriegen, ist nicht das, was das Stück zeigen soll. Sondern: Wie sie sich dabei benehmen, was sie dazu sagen und was für ein Gesicht sie dabei machen« (18,7).

Diese Wendung des Interesses auf das registrierbare Verhalten, auf die »eigenartige Handlungsweise zeitgemäßer großer Menschentypen«, entspricht durchaus den Tendenzen der behavioristischen Methode.⁷ Das festzustellen heißt nicht, Brecht zum Anhänger einer »kapitalistischen Anpassungsiediologie« zu stampeln.⁸ Sondern die Aufdeckung dieser Affinität macht deutlich, daß Brechts Versuch zur Erfassung der menschlich-sozialen Realität sich dezidiert von überlieferten Darstellungs- und Deutungsmustern lossagt und in seiner Bemühung um vorurteilsfreie Nüchternheit in die Nähe szientifischer Objektivierungstendenzen gerät.

Trotz aller Zustimmung zur technisierten Moderne, trotz der Bejahung eines neuen, nach-individualistischen Menschentypus, trotz aller Forderungen nach einer neuen, der modernen Epoche adäquaten Literatur spiegelt Brechts Werk der zwanziger Jahre auch Skepsis und Anklage gegen Begleiterscheinungen des historischen Wandels. Als symptomatischer Beleg dafür kann das Gedicht *Von der zermalgenden Wucht der Städte* gelten. Das Fragment ist nicht ganz leicht interpretierbar, aber die Ambivalenz der zivilisatorisch-technischen Entwicklung ist unverkennbar ausgesprochen, wenn die Euphorie der Hochhaus-Erbauer mit der stumpfen, desillusionierten Ergebenheit der Massen in Kontrast gerät:

Plötzlich
Flohen einige in die Luft
Bauend nach oben; andere vom höchsten Hausdach
Warfen ihre Hüte hoch und schrien:
So hoch das nächste!
Aber die Nachfolgenden
Nach gewohnten Daches Verkauf fliehend vor Nachtfrost
Drangen nach und sehen mit Augen des Schellfischs
Die langen Gehäuse
Die nachfolgenden (8,130).

Die Tendenz dieses Gedichts entspricht der Bemerkung, die Brecht 1926 zu einem Photoband über amerikanische Architektur machte: er sprach von dem »bestimmt trügerischen« Anschein, »als seien die großen Städte bewohnbar« (18,51 f.).

Das aufstöbernde, provozierende Thema der ins Gigantische wachsenden Metropolen und ihres neuen, unpersönlichen, brutalisierten Lebensstils beherrscht auch die Texte des seit 1926 entstandenen *Lesebuchs für Städtebewohner*. Die hierher zählenden Gedichte waren als Texte für Schallplatten gedacht. Gedruckt wurde der Zyklus zuerst 1930 im zweiten Heft der *Versuche*.

II.

Auffällig an den Gedichten des *Lesebuchs* ist die knappe Diktion und das Fehlen eines lyrischen Subjekts, das seinen Stimmungen nachhinge, seine Reflexionen ausspräche oder sich mit eigenen Wertungen zu Wort meldete.⁹ Die Texte erweisen sich als Rollengedichte, die jeweils anderen Sprechern zuzurechnen sind. Wie vor allem die eingeklammerten und vom Text abgerückten Schlußzeilen deutlich machen, zitieren die Gedichte typische Haltungen und Redeweisen. Da heißt es: »Das wurde mir gelehrt«, »Das habe ich eine Frau sagen hören« oder »So sprechen wir mit unseren Vätern«. Mit diesen Wendungen sind die Texte als bedeutsame, für bestimmte soziale Zusammenhänge symptomatische Äußerungen charakterisiert.

Das Interesse an sozialen Haltungen und an den Formen, in denen sie sich ausdrücken, bleibt beim späteren Brecht bestehen und läßt die Kategorie des »Gestus« ins Zentrum seiner theoretischen Überlegungen treten. Die allgemeinste Bestimmung ist die, daß der Gestus »die Beziehungen von Menschen zueinan-

der« bezeichnet (16,753). Etwas einläßlicher ist die Umschreibung als ein »Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten« (15,409). Überträgt man diese Bestimmung, dann lassen sich die Texte des *Lesebuchs für Städtebewohner* als Gestus-Zitate verstehen.

Das ist gut am neunten Gedicht des Zyklus plausibel zu machen, obwohl hier die charakteristische »zitierende« Schlußzeile fehlt. Unter dem Titel *Vier Aufforderungen an einen Mann von verschiedener Seite zu verschiedenen Zeiten* sind vier Strophen nebeneinander gestellt, die jeweils die einladende Anrede an einen Obdachsuchenden enthalten. Die vier Situationen sind unterschiedlich, die Lage des Mannes ist von Mal zu Mal elender, die Gastfreundschaft, die ihm angeboten wird, zunehmend kümmerlicher. Zunächst handelt es sich um das Angebot, bei einem begüterten Freund oder Verwandten Wohnung zu nehmen und frei über sich und das Haus zu verfügen:

Hier hast du ein Heim

Hier ist Platz für deine Sachen.

Stelle die Möbel um nach deinem Geschmack

Sage, was du brauchst

Da ist der Schlüssel

Hier bleibe (8,275).

Die zweite Situation ist die eines Bauernhofs, auf dem der Gast mitarbeiten soll, wo ihm aber noch ein eigenes Zimmer angeboten wird. Die dritte Strophe enthält die Einladung in ein Asyl mit dürftiger Ausstattung (mit einer benutzten Schlafstelle und einem ungereinigten Essbesteck). Die vierte »Aufforderung« endlich ist die einer Prostituierten, die Obdach für höchstens eine Nacht meint:

Das ist die Kammer

Mach schnell, oder du kannst auch dableiben

Eine Nacht, aber das kostet extra.

Ich werde dich nicht stören.

Übrigens bin ich nicht krank.

Du bist hier so gut aufgehoben wie woanders.

Du kannst also dableiben (8,276).

Geschildert ist mit dieser Strophenfolge weniger der Abstieg eines Mannes aus wohlhabenden Verhältnissen in die Armut – dargestellt sind vielmehr die Nuancen des Gestus »Einladung

zum Bleiben« je nach den sozialen Umständen der Beteiligten.¹⁰ Dabei behalten auch die beiden letzten Situationen, die von äußerer Not und Erniedrigung bestimmt sind, etwas Versöhnliches und Tröstliches: »Bleibe ruhig bei uns«, »Du kannst also dableiben«. Solange solche Sätze dort gesprochen werden, wo auch Abweisung möglich wäre, scheint selbst die Dürftigkeit noch erträglich. Immerhin sind die vier Situationen in fällender Linie angeordnet, welche Bewegung das zerstörende, einebnende Gesetz der Stadt sichtbar macht. Elisabeth Hauptmann, die Mitarbeiterin Brechts, hielt in ihren Notizen zu den *Vier Aufforderungen* folgende Stichworte fest: »Die Großstadt = das Dickicht, der Dschungel, der Kampfplatz.«¹¹

Das Gedicht stellt die unterschiedlichen Einladungs-Gesten als bedenkenswerte, sozial signifikante Fälle nebeneinander, wobei es sich selbst von Wertungen und kritischen Reflexionen freihält. Darin ist wieder die Verwandtschaft zum nüchtern registrierenden Blick des behavioristischen Beobachters zu spüren, dessen Interesse sich auf Formen des äußeren Verhaltens richtet, die sich unter bestimmten äußeren Bedingungen einstellen. Die Auslöschung und Zurückdrängung der fühlenden und wertenden Subjektivität, das Bestreben des Gedichteschreibers, hinter den Dingen zu verschwinden, bestimmt die lyrische Sprechweise des Zyklus. Zugleich ist der Zwang zur Abdankung des Subjekts ein zentrales Thema der Gedichte: Gleich der erste Text erhebt unter dem Leitsatz »Verwisch die Spuren« die rigorose Forderung, die Identität der Person auszulöschen. Grund für diesen Imperativ ist offenbar, daß der Einzelne verfolgt wird:

Wer nicht dabei war, wer nichts gesagt hat

Wie soll der zu fassen sein! (8,268).

Der Text nennt keinen Grund für die Verfolgung, und offen bleibt auch, wer diese Regeln gelehrt hat. Sie können allein aus dem Lebensgesetz der Stadt abgeleitet sein, das nur anonyme, austauschbare, nirgendwo festgemachte Menschen duldet und vor dem alles Beharren auf Individualität zur Schuld wird.

Die Aussichtslosigkeit und Überflüssigkeit des Einzelnen ist Thema des Gedichts *Vom fünften Rad*. Der Mensch, an den der Text sich wendet, hat keine Funktion, keine soziale Bindung mehr. Solange er noch physisch präsent bleibt, hat er die leere Rolle des fünften Wagenrades. Ohne Mitleid und Vorwurf,

ohne Kritik und Änderungsabsicht wird das konstatiert:

Nicht schlecht ist die Welt

Sondern

Voll (8,269).

Die Fühllosigkeit, die in solchem Redegestus sichtbar wird, beherrscht auch das dritte Gedicht des Zyklus: *An Chronos*. Gemeint ist mit dem Titel offenbar sowohl der Zeitgott als auch der Göttervater Kronos, gegen den sich Jupiter und die anderen Olympier erhoben haben. Tenor des Gedichts ist die brutale Absage an die Väter, die Leugnung aller Beziehung, die Verweigerung auch der Erinnerung.¹²

Die Städte dürfen sich ändern

Aber du darfst dich nicht ändern.

Den Steinen wollen wir zureden

Aber dich wollen wir töten

Du mußt nicht leben.

Was immer wir an Lügen glauben müssen:

Du darfst nicht gewesen sein (8,270).

Bemerkenswert ist, daß dieser Text erstmals von dem lyrischen Sprecher mitverantwortet wird. Er rechnet sich den Gestus der aggressiven Absage selbst zu: »So sprechen wir mit unseren Vätern.« Angegriffen ist die Herrschaft des Vergangenen und Abgelebten. Die Ablehnung läuft hinaus auf die abstrakte Negierung des Gewesenen, auf ein Abschneiden der Herkunft. Die Legitimation durch den Entwurf einer besseren Zukunft fehlt:

Wir wissen nicht, was kommt, und haben nichts Besseres

Aber dich wollen wir nicht mehr (8,270).

In dieser Abwendung von der Welt der Väter spiegelt sich die Geschichtslosigkeit der Großstadt-Existenz, zugleich ihre Anonymität, die alle nähere Bestimmung des Einzelnen durch das Bewußtsein von seiner Herkunft und individuellen Bildungsgeschichte nicht duldet. Kritische Distanzierung von diesem Lebensverständnis erfolgt nicht, aber seine Brutalität wird ohne Beschönigung ausgesprochen.

Wie wenig sich der Einzelne unter den Lebensbedingungen der großen Städte behaupten kann, auch wenn er Selbstbewußtsein bewahrt und Ansprüche anmeldet, demonstriert das sechste Gedicht:

Sie hätten ihn hören müssen, wie er sagte, er werde noch

Mit seinem Feind ein ernstes Wort sprechen
Der Ton seines Hausherrn behage ihm nicht
Die Straße sei schlecht gekehrt

(Seine Freunde haben ihn schon aufgegeben!) (8,273).

Die Pose der Selbstsicherheit täuscht nicht über die Zwangsläufigkeit der Niederlage: »Und alle wissen, daß er verloren ist.«

Die Gedichte 4 und 5 des Zyklus sind als Äußerungen zweier Frauen angelegt; eine ängstlich-egoistische sucht das Leben von sich abzuhalten, um dem Teint nicht zu schaden, eine andere schildert ein illusionslos-brutales Lebensverständnis:

Ich bin ein Dreck; aber es müssen
Alle Dinge mir zum besten dienen, ich
Komme herauf, ich bin
Unvermeidlich, das Geschlecht von morgen
Bald schon kein Dreck mehr, sondern
Der harte Mörtel, aus dem
Die Städte gebaut sind (8,272 f.).

Solche zynische Egozentrik ist ein Resultat des Stadtlebens. Der Text spricht diese Haltung unverstellt aus; aber Kritik, Protest oder Mitleid deutet er nicht an. Offenbar findet hier Hans Mayers These eine Bestätigung, daß der Brecht jener Zeit mit seiner bewußt gesuchten Neutralität, mit seiner kommentarlosen Zitierung der Realität bisweilen ins Inhumane geraten sei.¹³

Brecht selbst scheint diese Bedenklichkeit erkannt zu haben. Jedenfalls schreibt er um 1926: »Das Schlimmste ist: Ich verachte die Unglücklichen zu stark. Ich mißtraue den Mißtrauischen, habe etwas gegen die, denen es nicht gelingt, zu schlafen« (20,15). Offenbar imponiert ihm zu diesem Zeitpunkt der, den die Trostlosigkeit und die Brutalität der Welt nicht rühren und der den Katastrophen gelassen und nüchtern ins Auge blickt. Eine Art von mondän kostümiertem Stoizismus zeigt sich jedenfalls in der Schlußstrophe des berühmten Gedichts über »den armen BB«:

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich
hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
(8,263).

Den sachlichen, unpersönlichen Stil seines *Lesebuchs* rechtfer-

tigt Brecht im letzten Gedicht des Zyklus.¹⁴ Die Härte, die Illusionslosigkeit, der Verzicht auf Kommentare und Einreden des wertenden Subjekts soll die grausame Neutralität der Wirklichkeit spiegeln.

Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein
Mit den trockensten Wörtern
Ohne dich anzublicken [...]
So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber [...]
Die du mir nicht zu erkennen scheinst.

Der Städtebewohner soll in seinem *Lesebuch* ohne Beschönigung und Trost jene Realität finden, die seiner Existenz die Bedingungen vorschreibt und über deren Unerbittlichkeit er sich gern hinwegauscht.

Selbstverständlich gibt auch eine so dezidiert nicht-subjektive Rede nur eine bestimmte Interpretation der Wirklichkeit, nicht diese selber. In Brechts Gedichten erscheint die Welt der großen Städte als brutal, als historisch notwendig, als unentrinnbar. Chancen für eine sinnvolle Aktivität, Raum für die Spontaneität des Einzelnen bestehen nicht. Er kann daher die Wirklichkeit nur annehmen, sich ihr preisgeben oder heroisch den aussichtslosen Kampf gegen sie aufnehmen. Die Lage zu bejammern, wäre schwächlich und sinnlos, der Versuch, aus ihr herauszuspringen, illusionär.

Dieses stoisch-fatalistische Bild der Realität widerspricht deutlich dem marxistischen Geschichts- und Gesellschaftsverständnis. Interpreten, die diesem Ansatz verpflichtet sind, mußten an Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* kritisieren, es eröffne keine Perspektive auf eine Änderung der geschilderten desolaten Zustände. Der Text, so wird vorgebracht, »unterschlägt die Existenz der Arbeiterklasse und läßt sie nicht auf dem ›Kampfplatz‹ der Großstadt erscheinen.«¹⁵ Damit ist ein inhaltlich abweichendes Konzept gegen das der *Lesebuch*-Gedichte ausgespielt. Jedenfalls hat der Brecht des Jahres 1926 (der die ersten Texte des Zyklus niederschrieb) in der Realität nicht ein geschichtsmächtiges Proletariat als bestimmende Kraft erkannt. Das hängt damit zusammen, daß er dem Handeln keine gestaltende Funktion beimaß, sondern daß er den Menschen als Objekt seiner historischen Umstände betrachtete. Diese Sicht spie-

gelt sich in der trockenen, unpersönlich zitierenden Sprechweise der Gedichte, die wirken möchten wie die unerbittliche, übermächtigte Wirklichkeit selber. Aber auch in solcher formalen Entsubjektivierung steckt selbstverständlich eine wertende »subjektive Akzentuierung«, die allerdings inhaltlich auf eine Abdankung des Subjekts, auf seine Unterwerfung unter die vorgefundene Wirklichkeit hinausläuft.¹⁶ Die Bemühung, die Wirklichkeit »rein« zu geben, gründet auf einem asketischen Entschluß des lyrischen Sprechers, der gerade in seiner spürbar gewollten Selbstauslöschung bemerkbar bleibt. Die Texte geben daher nach Hans Mayers Worten nur »Objekt scheinbar ohne Subjekt«.¹⁷ Der subjektive, experimentierend angenommene Charakter dieser Sprechweise zeigt sich darin, daß Brecht sie wenig später aufgeben kann; als marxistische Prämissen für sein Denken Geltung bekommen, ändert sich sein Bild von der Wirklichkeit und damit auch der Modus, in dem er sie poetisch zur Sprache bringt.

III.

Die Texte 7 und 8 des *Lesebuchs* gehören zu den deutlichsten Beispielen für die Bemühung, kalt und trocken »wie die Wirklichkeit selber« zu sprechen: in grausamer Direktheit wird das Gesetz der Stadt verkündet. Jeder hat ums Überleben zu kämpfen, seine Chancen sind schlecht, und er kann nur auf sich selber rechnen.

Sie brauchen jetzt keine Haltung mehr zu bewahren:

Es ist niemand mehr da, der Ihnen zusieht.

Wenn Sie durchkommen

Haben Sie mehr getan, als

Wozu ein Mensch verpflichtet ist (8,274).

Die kühle Impassibilität, um die sich die Texte des *Lesebuchs* bemühen, ist allerdings vor der ins Auge gefaßten grausamen Realität kaum noch möglich. Da unkommentierte Aussprechen inhumaner Tatbestände, die Nachzeichnung von brutalen Gesten und die Neigung, die Unterliegenden und Schwachen zu verachten (vgl. 20,15): das alles läßt leicht den Eindruck entstehen, als stelle sich diese Lyrik auf die Seite der Härte, der Fühllosigkeit, der Inhumanität. Hervorgerufen wird dieser Eindruck vor allem durch die dezidierte Absage an subjektives Sprechen: Mitgefühl, Wertung, Kritik finden so keine Stelle,

an der sie ansetzen könnten.

In Brechts *Lesebuch* fehlt – wie schon angedeutet – die Perspektive auf eine Überwindung der verzweifelten Zustände. Walter Benjamin hat zwar schon früh in seinen *Kommentaren zu Gedichten von Brecht* den Versuch unternommen, die Texte als Dokumente marxistischer Gesinnung zu deuten, er hat damit aber nicht überzeugen können. Ob er das Gedicht *Verwisch die Spuren* auf den illegalen Klassenkämpfer bezog (»Das letzte Lustrum seiner politischen Arbeit in der Weimarer Republik bedeutete für den einsichtigen Kommunisten eine Krypto-Emigration«), oder ob er die Attacke auf die Väter in *An Chronos* im Blick auf die Rassenverfolgung der Nationalsozialisten deutete – er konnte diese Interpretationen nicht auf Hinweise des Textes gründen, sondern ließ sich von den Problemen leiten, die ihn als Emigranten nach 1933 bedrängten.¹⁸ Diese Kommentare und Deutungen sagen daher wenig über Brechts Gedichte, um so mehr über Benjamin.

Nur langsam entwickelte sich aus der Haltung des *Lesebuchs* eine marxistische Kritik der kapitalistischen Gesellschaft. Die Herausgeber der Brechtschen Lyrik haben eine ganze Reihe *Zum Lesebuch für Städtebewohner gehörige Gedichte* zusammengestellt, in denen sich Ansätze zu solcher Kritik und Andeutungen für den Übergang zu einem proletarisch-revolutionären Standpunkt finden. Da wird das »Mißtrauen der Klassen« gegen das Mißtrauen des Einzelnen gestellt (8,292 f.), da wird die Drohung des Proletariats ausgesprochen:

Wenn ich wiederkehre
Unter roherem Mond, meine Lieben
Dann komme ich in einem Tank
Rede mit einer Kanone und
Schaffe euch ab (8,294).

Und es kommt zu Fragen, in denen das kritisch gewordene Subjekt seine Aporien erfährt: Ihm wird bewußt, daß es den Widersprüchen des kritisierten Systems nicht entkommt:

Warum esse ich Brot, das zu teuer ist?
Ist nicht das Getreide zu teuer in Illinois?
Wer hat mit wem ausgemacht
Daß die Traktoren nicht haben soll
Der Mann in Irkutsk
Sondern der Rost?

Ist es falsch, daß ich esse? (8,293)

Hier richtet sich der Blick auf eine revolutionäre Änderung der Gesellschaft, die mit den Widersprüchen aufräumt. Allerdings behält dieser frühe Marxismus Brechts eine Reihe von Zügen, die aus dem Anti-Individualismus und dem Sachlichkeits-Pathos der vormarxistischen Zeit stammen. Brechts Lehre vom »Einverständnis«, wie sie die ›Lehrstücke‹ beherrscht, vernachlässigt die dialektische Beziehung zwischen dem individuellen Bewußtsein und dem Allgemeinen. Und seine Vorstellung von der Revolution bleibt zunächst technokratisch:

So wie die guten Techniker den mit soviel Mühe gebauten
und immer verbesserten Wagen

Auszufahren wünschen am Ende auf seine höchste
Geschwindigkeit

Damit herausgeholt werde, was in ihm steckt . . .

Wünschen auch wir auszufahren und zu Ende zu bringen
das Werk der Verbesserung

Dieses Planeten für die gesamte lebende Menschheit
(8,392).

Die Begeisterung der Neuen Sachlichkeit für den technischen Fortschritt überträgt sich in diesen Versen auf die Vorstellung von der sozialen Veränderung. Dabei drohen allerdings die Unterschiede zu verschwinden, welche die Beherrschung und Ausnutzung der Naturkräfte von der politischen Aufgabe trennen, eine bessere soziale Ordnung zu entwerfen und zu verwirklichen.

Daß Brecht sich dem Marxismus als der rettenden Weltauffassung zuwandte, hängt offensichtlich damit zusammen, daß ihm nach seiner anarchistisch-vitalistischen Frühphase zunehmend soziale Phänomene beschäftigten. Das *Lesebuch für Städtebewohner* belegt diese thematische Orientierung exemplarisch. Die in den Umkreis des Zyklus gehörigen Texte (die jedoch 1930 nicht mitveröffentlicht wurden) lassen erkennen, wie Brecht nach Erklärungen und Lösungen für die Dissonanzen suchte, die ihm in der gesellschaftlichen Wirklichkeit der zwanziger Jahre entgegentrat. Daß er sich dabei der radikalen, proletarisch-revolutionären Lösung anschloß, erklärt sich wohl daraus, daß er die moderne Realität als gänzlich heillos und inhuman erfahren hatte. Das *Lesebuch* schildert eine Welt, in der eine Entwicklung zum Besseren nicht vorstellbar ist, die

planvolles Handeln nicht zuläßt und deren Lebensgesetz die Brutalität bleibt. Wenn die Welt so gesehen wurde, dann mußte es einleuchten, daß nur der radikale Umbruch, der das bestehende System zerstörte und ein neues errichtete, aus den Widersprüchen herausführen konnte. Brechts literarische Arbeit gewann aus dieser Neuorientierung eine andere, aktiveres Haltung zur Realität und den Blick auf neue Aufgaben. Denn nach den Thesen seines marxistischen Lehrers Karl Korsch¹⁹ fiel der Literatur als Teil der »Geistigen Aktion« in den revolutionären Anstrengungen eine wichtige Funktion zu.²⁰

Die Wendung zum Marxismus erlaubte es Brecht, die unpersonliche Neutralität des *Lesebuchs* zu überschreiten und an der »zermalmenden Wucht« der Städte, an ihrer zerstörerischen Großartigkeit Kritik zu üben. Das deutet sich an in dem großen Gedicht vom *Verschollenen Ruhm der Riesenstadt New York* aus dem Jahre 1930 (9,475 ff.). Zunächst wird dort noch einmal das faszinierende Bild der unaufhörlich wuchernden, menschenverschlingenden und chaotisch fruchtbaren Metropole entworfen. Dann aber wird dieser Ruhm durch die große Wirtschaftskrise von 1929 entzaubert. In den Massen der Städtebewohner glaubt Brecht nun den Willen zum Umsturz zu erkennen:

Ihre Bewegungen sind langsam wie die hungriger und
geschwächter Tiere

Wie ein ganzes Staatswesen, das sich umwälzt
Arbeiten sie sich langsam aus den Gossen heraus, in denen
sie zu liegen scheinen wie für die Ewigkeit.

Die großstädtische Zivilisation hat sich für Brecht jetzt im ökonomischen Zusammenbruch entlarvt. Im Gegensatz zur Phase des *Lesebuchs* erscheint die Realität erklärbar und kritisierbar, der lyrische Sprecher fühlt sich legitimiert, wertende Kommentare abzugeben:

Welch ein Bankrott! Wie ist da
Ein großer Ruhm verschollen! Welch eine Entdeckung:
Daß ihr System des Gemeinlebens denselben
Jämmerlichen Fehler aufwies wie das
Bescheidener Leute!

Im Gedicht über den »verschollenen Ruhm« New Yorks übt Brecht Selbstkritik: an dem naiven Enthusiasmus für technischen Fortschritt und amerikanisierte Lebensformen, dem er

zeitweise anhing, aber auch an der Haltung seines *Lesebuchs für Städtebewohner*, das eine brutale Wirklichkeit »mit den trockensten Wörtern«, ohne Wertung und Kritik zu zitieren versuchte.

Anmerkungen

- 1 Peter Suhrkamp im Vorwort zu *Bertolt Brechts Gedichte und Lieder* (Berlin/Frankfurt, 1962), S. 6.
- 2 Brecht wird zitiert nach der Suhrkamp-Werkausgabe in 20 Bänden (Frankfurt, 1967).
- 3 Brecht, *Über Lyrik* (Frankfurt, 1964), S. 8; zuerst in: *Die literarische Welt* vom 4. 11. 1927.
- 4 Brecht, *Über Lyrik*, S. 9.
- 5 Ähnlich Brecht 15, 144 (1928).
- 6 Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen, 1961), S. 38.
- 7 Vgl. dazu Hansjürgen Rosenbauer, *Brecht und der Behaviorismus* (Bad Homburg, 1970). Zuerst wohl Albrecht Schöne, *Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung*. In: *Euphorion* 52 (1958), 272 ff., 289.
- 8 So Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht* (Frankfurt, 1974), S. 80 ff., 90, – in Auseinandersetzung mit der genannten Arbeit Rosenbauers, die in der Tat bei der Annäherung Brechts an die behavioristische Psychologie zu weit geht.
- 9 P. V. Brady schlägt in seiner Untersuchung des Zyklus den Begriff »obliqueness« als Leitlinie der Deutung vor. Siehe Brady, *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner: On a Brecht Essay in Obliqueness*. In: *German Life and Letters* 26 (1973), 160 ff.
- 10 Vgl. zum Verhältnis der beiden Aspekte Brady, S. 168.
- 11 Elisabeth Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Brecht (1957), S. 242.
- 12 Es geht nicht allein oder vordringlich um die Aneignung des väterlichen Besitzes, wie Klaus Schuhmann meint. Vgl. *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933* (Berlin, 1964), S. 162.
- 13 Mayer, *Brecht und die Tradition*, S. 42.
- 14 Vgl. *Versuche* 2 (1930), Neudruck 1959, S. 116. Die Werkausgabe zerstört in editorisch fragwürdiger Weise den Zusammenhang und bietet den Text des letzten Gedichts nur im Rahmen des *Me-ti*-Komplexes. Vgl. 12, 498.
- 15 Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht*, S. 165.
- 16 Die Ausführungen im Text beziehen sich kritisch auf Schuhmanns Bemerkungen (vgl. S. 166 ff., 173).
- 17 Mayer, *Brecht und die Tradition*, S. 42.
- 18 Vgl. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), S. 67 ff., 70.
- 19 Vgl. Wolfdietrich Rasch, *Brechts marxistischer Lehrer*. In: *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende* (Stuttgart, 1967), S. 243 ff.
- 20 Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie* (Frankfurt, 1966), S. 135 f.

Siegfried Unseld (Frankfurt am Main)
»Seine Verleger hatten es nicht leicht mit ihm«

Vortrag in Montreal, Oktober 1974, zum Thema ›Bertolt Brechts Beziehungen zu seinen Verlegern‹

Brecht zu lesen ist ein Vergnügen; ihn zu interpretieren ist vergleichsweise schwierig; Theorie und Praxis der Edition seines Gesamtwerkes darzulegen, ist eine einzige Schwierigkeit. Von den *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* berichtete der Autor, von den zahlreichen Schwierigkeiten beim Edieren seines Werkes kann der Verleger und Herausgeber berichten. »Ich fürchte«, heißt es im *Galilei*, »das alles ist nicht ganz so einfach.«

Nicht ganz einfach ist in der Tat die Editions- und Verlagsgeschichte der Werke Brechts. Wie gradlinig konsequent, Stufe um Stufe, verlief sie bei Hesse, bei Rilke, bei Thomas Mann! Bei Bertolt Brecht jedoch ist immer alles ganz anders. Ein Verleger Brechts, Wieland Herzfelde, wußte das: »Seine Verleger hatten es nicht leicht mit ihm.«¹

Von Brechts erstem Stück *Baal* sind fünf Fassungen tradiert. Sie sind fixiert in zwei Typoskripten – Durchschlägen des verschollenen Originals – und in fünf voneinander abweichenden Druckvorlagen; die erste Niederschrift stammt aus dem Jahre 1918, die fünfte und letzte Fassung aus dem Jahre 1955.²

Die zweite Fassung von 1919, eine ungebärdige und ausschweifende Variante des ersten Textes, sandte Brecht im Juni 1919 an den Musarion-Verlag, der ihm das Manuskript jedoch umgehend »mit einem reichlich flegelhaften Begleitschreiben« zurückschickte.³ Danach versuchte Lion Feuchtwanger beim Drei Masken Verlag zu vermitteln; aber auch dieser Verlag reagierte wenige Tage nach dem Eintreffen des Manuskripts in München mit einer Absage. Der nächste Versuch wurde beim Verlag Georg Müller unternommen, diesmal mit einer neuen, dritten, wesentlich verkürzten und poetisch zweifellos kargen Fassung. Der Verlag gab den Text in Satz; als der Verlag wegen einer anderen Edition in ein gerichtliches Verfahren

verwickelt wurde, bekam er Angst vor der eigenen Courage; er trat vom Vertrag zurück und stellte dem Autor den Satz unentgeltlich zur Verfügung. Lion Feuchtwanger erinnert sich, daß von diesem Satz 20 bis 30 Fahnenexemplare abgezogen worden sind; sie sind samt und sonders verschwunden. Alle anderen Versuche, die der Jugendfreund Brechts, Hans Otto Münsterer, beim Verleger Franz Bachmaier unternahm, blieben erfolglos. Das Papier für den Druck sollte von der elterlichen Papierfabrik kostenlos zur Verfügung gestellt werden; aber nicht einmal diese nicht unwesentliche Hilfe reichte aus, um einen Verleger zu finden, der mit kostenlosem Satz und Papier ein Buch zustande gebracht hätte.

Als zweites Publikationsunternehmen wollte Brecht im Sommer 1919 unter dem Titel *Meine Achillesverse* als zweite Veröffentlichung der »Augsburger Presse« bei Lampart & Co. einen Privatdruck herausbringen. Seine »Achillesverse« waren erotische, pornographische Gedichte, die später unter dem auf Aretino verweisenden Titel *Augsburger Sonette* bekanntgeworden sind. Nach Fertigstellung des Satzes für den ersten Druckbogen wurde die Arbeit eingestellt, der Satz vernichtet; das Originalmanuskript ist verschollen, die Fahnenabzüge des Satzes sind Kostbarkeiten des Brecht-Archivs.

Ein drittes Unternehmen scheiterte ebenfalls. Die in den ersten Apriltagen 1921 als »Musikalie« bezeichnete Ausgabe von Brechts *Apfelböck*-Ballade wurde noch vor der Auslieferung beschlagnahmt und eingestampft.

Die wirkliche Editionsgeschichte der Werke begann 1921. Der damals fünfundzwanzigjährige Lektor des Gustav Kiepenheuer Verlages in Potsdam schreibt dazu: »1921 erhielt ich als Verlagslektor von einem völlig unbekannten Autor das Korrekturexemplar eines Theaterstückes, das ursprünglich bei Georg Müller erscheinen sollte, und ein Manuskript von Balladen und Gedichten. Ich war davon so fasziniert, daß ich sofort zu Loerke fuhr. Auch er war von dem Ungewöhnlichen dieser Verse überrascht. Es handelte sich um das vorläufige Manuskript der ›Hauspostille‹ von Bert Brecht.«⁴ Dieser Lektor war Hermann Kasack, der spätere Autor, Freund und Verlagsmitarbeiter von Peter Suhrkamp. Kasack war auch der erste, der als Lektor mit Brecht arbeitete. Er schrieb darüber: »Wir haben damals häufig miteinander geredet und gearbeitet, und es war

großartig, mit welcher Unbestechlichkeit des Gefühls er seine Ideen vertrat und mit welcher eigensinnigen Sicherheit und Dialektik er unbeirrbar das durchsetzte, was er wollte.«⁵ Kassack war es, der den Druck des *Baal* bei dem Verleger Gustav Kiepenheuer durchsetzte. 1922 erschienen rasch hintereinander die beiden berühmten Erstausgaben des *Baal*, die erste in einer limitierten Auflage von 800 Exemplaren, die zweite, mit einer Zeichnung des nicht genannten Caspar Neher auf dem Umschlag, als reguläre Buchausgabe. Brecht schloß, wie seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann berichtet, einen mehrjährigen Vertrag mit Kiepenheuer »auf der Basis einer monatlichen Rente, die dann am Ende des Jahres verrechnet wurde. Das erleichterte das Arbeiten sehr.« In diesen beiden Erstausgaben wurde »vom selben Verfasser« ein Band *Die Hauspostille* angekündigt. Brecht hatte das Manuskript zwar fertig, aber ihm schwebte während des Arbeitsprozesses eine ganz andere Buchform als die ursprünglich mit Kiepenheuer vereinbarte vor. Er wollte die Gedichte und Lieder »lieber im Format kleiner Neuer Testamente oder Kirchengesangbücher auf Dünndruckpapier« gedruckt sehen; es »wurde alles genau probiert«. Den Textteil druckte Poeschel & Trepte, den Notenteil C. G. Roeder in Leipzig. Das Werk hieß jedoch nicht mehr *Die Hauspostille*, sondern *Bertolt Brechts Taschenpostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang.* 1925. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam; die Ausgabe – so vermerkt die Titelrückseite – wurde im Auftrag des Verfassers als einmaliger, unverkäuflicher Privatdruck in 25 Exemplaren hergestellt. Der Druck war zweispaltig schwarz, die Überschriften in Rotdruck, der Buchblock war in flexibles Leder gebunden. Ein Jahr später erschien dann doch *Die Hauspostille*, jedoch nicht mehr bei Kiepenheuer, sondern im Propyläen-Verlag Berlin. »In den Kiepenheuer Verlag kam«, so erinnert sich Elisabeth Hauptmann, »neues Geld. Dieses Geld, stellte sich heraus, war reaktionär und protestierte gegen die ›Legende vom toten Soldaten‹. Es kam zu Auseinandersetzungen. Brecht blieb hart. Der Vertrag mit Kiepenheuer flog auf und damit fielen die Buchrechte an den drei Publikationen⁶ an Brecht zurück, der sie dann – aber das ist eine andere Geschichte – in den neuen Vertrag mit dem Propyläen-Verlag (Ullstein) einbrachte, der aber die Idee einer ›Taschenpostille‹ zu abwegig fand, und

Brecht war dann eigentlich ohne weiteres mit der ›Hauspostille‹ einverstanden.«⁷

Seine Verleger hatten es also nicht leicht mit ihm. Die Reihe *Versuche* blieb jedoch trotz des »reaktionären« Geldes bei Kippenheuer; es erschienen 1932 noch Heft 6, mit den 25 Zeichnungen von George Grosz, und 1933 Heft 7 mit der *Mutter*; Heft 8 gelangte über die Korrekturfahnen nicht hinaus. Der Propyläen-Verlag betreute die Stücke *Trommeln in der Nacht*, *Im Dickicht der Städte* und als letztes Stück *Mann ist Mann*. Danach erscheinen bei den Publikationen Brechts die Verlagsorte des Exils: Paris, London, Moskau, New York.

Wieland Herzfelde, der Verleger des 1917 gegründeten Malik-Verlages, der 1933 emigrierte und in London die Publishing Company Malik Verlag gegründet hatte mit einer Filiale in Prag, wollte 1938 Brechts Werk neu sammeln und in einer Gesamtausgabe in vier Bänden vorlegen. Die beiden ersten Bände erschienen denn auch 1938 (Band 1: *Dreigroschenoper*. *Mahagonny*. *Mann ist Mann*. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*; Band 2: *Rundköpfe und Spitzköpfe*. *Die Mutter*. *Der Jäger und Der Neinsager*. *Die Ausnahme und die Regel*. *Die Horatier und die Kuriatier*. *Die Maßnahme*. *Die Gewehre der Frau Carrar*). Das Copyright lautete: Copyright 1938 by Malik-Verlag, Publishing Company, London C.C.1. Wieland Herzfelde (German). Druck von Heinr. Mercy Sohn in Prag. Die Korrekturvorgänge waren kompliziert, weil Brecht im Exil in Dänemark dringliche Korrekturwünsche für die Bücher hatte, die in Prag gedruckt wurden. In einem Brief aus Svendborg an Herzfelde in Prag bedankt sich Brecht für einen Scheck, der – »in dieser schweren zeit« – »eine geste von historischer größe darstellt, die ich zu schätzen weiß«. Brecht wollte sich zwar nach den verlegerischen Möglichkeiten Herzfeldes richten, aber besonders dringend erschien ihm die Sonderausgabe der *Svendborger Gedichte*. »man muß zusammenstehen«, meinte Brecht in diesem Brief. Doch schon im nächsten Satz heißt es: »für den druck der anderen dinge vergiss nicht, daß der prager drucker die korrekturen nicht bestätigt hat, die sachen also, wie sie jetzt im satz sind, noch nicht ganz zu ende korrigiert sind.«⁸ Man kann sich denken, wie Wieland Herzfelde in Prag über diese Korrekturwünsche aus Dänemark dachte.

In Band 2 der Ausgabe fand sich eine Voranzeige für den 3. Band. Er sollte folgende Texte enthalten: *Deutschland, ein Gräuelmärchen* (sic!). *Baal. Leben König Eduards des Zweiten von England. Im Dickicht der Städte. Trommeln in der Nacht.*

Für den 4. Band der Ausgabe waren vorgesehen: *Die Hauspostille. Die drei Soldaten. Aus dem >Lesebuch für Städtebewohner<. Lieder, Gedichte, Chöre 1933. Gedichte im Exil.*

Wieland Herzfelde teilte mit, daß die Bände 3 und 4 teilweise schon ausgedruckt waren und die Bogen beim Buchbinder lagen, als sie den in das Sudetengebiet einmarschierenden Truppen Hitlers in die Hände fielen. Ernst Fühmann will die vier Bände in der Arbeiterbuchhandlung von Reichenberg noch gesehen haben, doch sie haben weder Herzfelde noch Brecht erreicht. Brecht hat allerdings über die Stationen des Exils hinweg die Fahnenabzüge der Bände 3 und 4 gerettet; auch sie zählen heute zu den Kostbarkeiten des Brecht-Archivs.

Wieland Herzfelde gelang es, Brecht bei der Drucklegung der Ausgabe von zwei Punkten zu überzeugen. Brecht wollte die Bezeichnung »Versuche« für die Gesamtausgabe haben, der Begriff »Werke« erschien ihm zu endgültig. »Ich war jedoch der Ansicht«, erinnert sich Herzfelde, »es sei an der Zeit, sie nicht unter diesem Leitbegriff herauszubringen, weil ich aufgrund meiner Verlegererfahrung befürchtete, man verstehe darunter etwas, das eigentlich nur in den Kreis der Fachleute gehöre. Es gelang mir, ihn zu überzeugen.« Schwieriger war es, Brecht im zweiten Punkt zu überzeugen. Er beharrte auf der Kleinschreibung, doch auch hier siegte schließlich der Verleger, der in der Kleinschreibung »ein weiteres Mittel sah, literarische Produktion von den Lesern fernzuhalten«.⁹ Herzfeldes Argument wirkte so nachhaltig, daß Brecht, der seine Briefe klein schrieb, die Frage der Kleinschreibung für seine gedruckten Werke nie mehr aufwarf.

Die beiden Bände der Gesammelten Werke erschienen 1938 in einer Auflage von jeweils 2000 Exemplaren. Herzfelde verkaufte den Restbestand mit seinen anderen Büchern, um im Mai 1939 für sich und seine Familie die Überfahrt nach New York zu finanzieren. Dort gründete er den »Aurora Verlag New York«, einen Selbstverlag der Autoren, dem, als Besitzer und Gründer, neben Ernst Bloch, Alfred Döblin, Lion Feucht-

wanger, Heinrich Mann auch Bertolt Brecht angehörte. Der im Dezember 1943 gegründete Verlag brachte im Jahre 1945-1947 zwölf Titel heraus, darunter ein Buch von Brecht: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Bald darauf mußte Wieland Herzfelde den Verlag liquidieren, um 1948 sich das Geld für die Rückfahrt zu beschaffen.¹⁰

Das einschneidende Ereignis der Kapitulation vom 8. Mai 1945 kommentiert Brecht in seinem *Arbeitsjournal* folgendermaßen: »Nazi-Deutschland kapituliert bedingungslos. Früh sechs Uhr im Radio hält der Präsident eine Ansprache. Zuhörern betrachte ich den blühenden kalifornischen Garten.«¹¹ Die Arbeit in jenen Tagen zeigt, wie eng die Entstehung der Stükke Brechts mit der Entwicklung der Zeit verbunden ist. Dann, im Oktober 1945, nimmt Brecht die Verbindung mit Suhrkamp auf. Er schreibt einen Brief, der allein einer Abhandlung würdig wäre in politischer, biographischer, werkgeschichtlicher, moralischer, sprachlicher Hinsicht. Ich zitiere: »Ihr Brief ist der erste, der mich aus D. erreicht, und Sie waren einer der Letzten, die ich in D. sah – ging ich doch von Ihrer Wohnung an die Bahn am Tag nach dem Reichstagsbrand; ich habe Ihnen Ihre Hilfe bei meiner Flucht nicht vergessen. Fünf Jahre hielten wir uns in Dänemark auf, ein Jahr in Schweden, ein Jahr in Finnland, wartend auf Visa und wir sind jetzt an vier Jahre in den USA, in Californien. Natürlich schrieb ich eine Menge und ich hoffe, wir können Einiges davon zusammen durchnehmen (nebenbei: sagen Sie, wo immer Sie das können, daß ich dringend bitte, keine größere Arbeit von mir, alt oder neu, aufzuführen, ohne daß ich dazu Stellung nehmen kann. *Alles braucht Änderungen*).«¹² Suhrkamp antwortet in einem Brief ohne Datum: »Dies erste Zeichen von Ihnen hat mich außerordentlich gefreut, wenn ich auch im Grunde immer gewußt habe, daß wir einmal wieder zueinander kommen würden; es hat doch Zeiten gegeben, wo ich für mich fürchten mußte, den Zeitpunkt nicht mehr zu erleben, jetzt hoffe ich sehr, er ist nicht mehr allzufern. Inzwischen habe ich hier die Verlagsarbeit wieder aufnehmen können, von den praktischen und vor allem von den technischen Schwierigkeiten werden Sie sich dort kaum eine Vorstellung machen können.« In der Zwischenzeit war in Berlin die *Dreigroschenoper* aufgeführt worden. Im *Arbeits-*

journal hatte Brecht dieses Faktum notiert, Suhrkamp bat jetzt um eine schriftliche Autorisation, um das machen zu können, was Brecht von ihm in seinem ersten Brief gewünscht hatte.

Im nächsten Brief, ebenfalls undatiert, schickt Brecht Suhrkamp eine Vollmacht: »Ich habe sie begrenzt, damit Sie es leichter haben, nein zu sagen, denn ich kann mir nur zu gut vorstellen, wie nötig das in vielen Fällen jetzt sein wird. Der Wiederaufbau des deutschen Theaters kann nicht improvisiert werden.« Im übrigen schlägt er vor, *Mutter Courage* aufzuführen, ein bewährtes Stück, freilich müsse Helene Weigel für die Hauptrolle eingeladen werden.¹³

In Suhrkamps Antwort vom 3. April 1946 tauchen die ersten Differenzen auf. Es existiert ein alter Vertrag für die *Dreigroschenoper* mit Felix Bloch Erben, der diesem Verlag alle Rechte einräumt. Suhrkamp bittet Brecht, ihm gewissermaßen die intellektuelle Kontrolle über die Aufführungen zu überlassen, die »Abrechnung«, also das Honorar, wollte er durchaus Felix Bloch Erben überlassen. Und kurze Zeit später, am 15. April, teilt Suhrkamp Brecht eine weitere Schwierigkeit mit. Er bemüht sich um *Mutter Courage*, doch es stellt sich heraus, daß die Rechte für dieses Stück beim Reiss Verlag in Basel liegen, der seiner deutschen Vertretung, dem Zinnen Verlag Kurt Desch in München, das Recht eingeräumt hat; hier handelt es sich nicht nur um *Mutter Courage*, sondern auch um *Galilei* und den *Guten Menschen von Sezuan*. Suhrkamp bittet dringlich um Klärung, denn »die Nachfrage nach Ihren Stücken ist außerordentlich lebhaft«. Brecht versucht selbst eine Klärung. Er schreibt an einen deutschen Rechtsanwalt, um nachzuweisen, daß Bloch Erben keine Rechte mehr an der *Dreigroschenoper* besäßen.¹⁴

Das Jahr 1947 bringt keine wesentlichen Änderungen. Helene Brecht-Weigel schickt CARE-Pakete; es gibt aufschlußreiche Briefe zwischen ihr und Suhrkamp aus dem Jahre 1947. Suhrkamp schreibt ihr am 7. Mai 1947: »Auf niemanden bin ich so gespannt wie auf Brecht.« In dieser Korrespondenz findet sich auch ein ›Freigabe-Antrag‹ für das Gepäck, das die Familie Brecht aus den USA in die Schweiz und von dort nach Deutschland mitnehmen wollte; es bestand aus 13 Stücken, darunter zwei Bücherkisten und zwei Koffer mit Büchern.¹⁵

Am 17. 3. 1948 richtet Suhrkamp seinen ersten Brief an den

zurückgekehrten Bertolt Brecht nach Zürich. Wiederum reklamiert er eine Antwort von Brecht auf die Vertragsprobleme. Gleichzeitig taucht für Suhrkamp eine neue Schwierigkeit auf: »Da ist zunächst einmal eine Mitteilung des Aufbau-Verlages, nach der dieser die Produktion des früheren Malik-Verlages, jetzigen Aurora-Verlages New York, als eine Abteilung bei sich aufgenommen hat und damit auch das Verlagsrecht für Ihre Werke in Deutschland. Der Widerspruch zu unseren Gesprächen liegt hier darin, daß Sie mir in Zürich sagten, Sie fühlten sich Wieland Herzfelde unbedingt verpflichtet, würden aber gegen eine solche Übernahme en bloc durch den Aufbau Verlag sein.« Suhrkamp wollte Brecht nicht drängen und ihn auch »in keiner Weise zu meinem Verlag nötigen«. Aber wie sollte Suhrkamp eine Kontrolle über Aufführungen ausüben, wenn er dazu nicht berechtigt war? Am 24. 7. 1948 schreibt Suhrkamp an Brecht: »Ich habe auf meinen letzten Brief von Ihnen noch keine Nachricht. Das würde mich nicht ungeduldig machen, wenn nicht die Frage Ihrer Vertretung in Deutschland immer verwickelter würde. Es geht so nicht weiter, Sie müssen selbst endgültige Klärung schaffen. [...] Antworten Sie also bitte jetzt rasch, wie wir uns verhalten sollen.« Brecht reagiert sofort, aber er gibt keine Antwort auf Suhrkamps Frage, im Gegenteil, er weist Suhrkamp darauf hin, daß er in Verhandlungen mit den Schweizer Verlegern Oprecht und Reiss steht. Er schreibt: »Wie ich höre, treffen Sie auch Reiss, Basel, in Bälde? Vielleicht können Sie da über den Vertrieb Endgültiges vereinbaren? Reiss könnte mir hier eine Rente auszahlen. Das wäre ungeheuer wichtig, Sie wissen ja.«

Im selben Jahr, September 1948, geht noch einmal ein Brief an Suhrkamp. Brecht wünschte die Reihe der *Versuche* fortzusetzen; diese Reihe gewähre ihm eine »gewisse Freiheit im Veröffentlichen, auch des Vorläufigen. Außerdem kann ich so Wieland Herzfelde im Wort bleiben, d. h. er bekommt die Gesammelten Werke, mit deren Veröffentlichung er ja schon im Exil unter großen Opfern begonnen hat.« Die *Versuche*, also sein »Hauptwerk«, wollte Brecht mit Suhrkamp machen. Die weiteren Probleme sind mündlich geklärt worden. In einem Brief vom 7. Februar 1949 wird ein »Memorandum über Vereinbarung mit Bertolt Brecht« erwähnt; nun sollten die *Versuche* bei Suhrkamp erscheinen, die Gesammelten Werke ebenfalls bei

Suhrkamp, jedoch als Lizenz im Aufbau-Verlag. Die Bühnenrechte sollten zunächst in der Schweiz weiterbetreut werden. Suhrkamp nimmt im Jahre 1949 die Arbeit an den *Versuchen* auf; als erste Publikation Brechts erscheint, das *Versuche*-Heft 9, *Mutter Courage und ihre Kinder*, 1949, mit dem Copyright Suhrkamp Verlag vormals S. Fischer. Es erscheint unter demselben Imprint *Versuche*-Heft 10, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*; Heft 11, *Der Hofmeister*, erscheint dann schon im neuen Suhrkamp Verlag. Inzwischen war die Trennung Suhrkamps von Hermann Fischer vollzogen und am 1. Juli 1950 der neue Suhrkamp Verlag gegründet worden. Ganz lässig spielt sich eine der großen Entscheidungen in der Verlagsgeschichte ab. Suhrkamp richtet am 17. Mai 1950 einen Brief an Brecht. Zwei Drittel des Briefes zielen darauf ab, Brecht für eine Aufführung von Ernst Barlachs Stück *Der Graf von Ratzeburg* im Berliner Ensemble zu gewinnen. Am Schluß des Briefes heißt es: »Nun noch etwas ganz anderes. Ich weiß von Ihnen, daß Sie mit Ihrem Werk bei meiner Abtrennung vom S. Fischer Verlag in meinem Verlag bleiben. Mir fehlt aber noch Ihre offizielle schriftliche Bestätigung. Bitte schicken Sie mir diese doch möglichst umgehend.« Brecht tut das; unter dem Datum »Berlin, 21. 5. 1950« antwortet er lakonisch: »Lieber Suhrkamp, natürlich möchte ich unter allen Umständen in dem Verlag sein, den Sie leiten. Herzlichst Ihr Bertolt Brecht.« Die weitere Korrespondenz 1950 dient der Fertigstellung der *Versuche*. 1951 erbittet Suhrkamp die Publikations- und Aufführungsrechte auch für Österreich; Elisabeth Hauptmann antwortet am 21. 2. 1951 im Auftrag von Brecht: »Brecht ist sicher damit einverstanden, daß Sie den Vertrieb seiner Werke in Österreich übernehmen. [...] Voraussetzung [...] ist, daß Brecht vor jedem Vertragsabschluß verständigt wird und sein okay dazu nötig ist. [...] Auch für Österreich gilt, über das Gesagte hinaus, der Grundsatz, daß die Stücke, die Brecht noch nicht selber in Europa zur Aufführung gebracht hat oder deren Aufführung von ihm nicht sanktioniert ist, noch nicht freigegeben sind – dazu gehören ›Galilei‹, ›Der Kaukasische Kreidekreis‹, ›Der gute Mensch von Sezuan‹, ›Die Heilige Johanna‹, ›Schweyk‹. ›Mutter Courage‹ kann dagegen wohl überall gespielt werden.«

Die Korrespondenz des Jahres 1951 bringt nichts wesentlich

Neues; sie zeigt freilich, daß *Mutter Courage* nicht ohne weiteres aufgeführt werden konnte, weil Desch einen früheren Vertrag vorweisen konnte. Im übrigen geht es hauptsächlich um Zahlungsanforderungen und Zahlungsanweisungen. Dann taucht die Frage auf, die fehlenden *Versuche*-Hefte 1-8 in zwei Sammelbänden herauszugeben, um das Brechtsche »Hauptwerk«, von dem ja nur die *Versuche*-Hefte 9, 10, 11 vorlagen, zu komplettieren. Suhrkamp macht das, und in die Vorbereitung dieser beiden Sammelbände (die dann doch erst 1959 erschienen) fällt eine Anregung von Elisabeth Hauptmann im Brief vom 11. 11. 1951. Der Intendant der Städtischen Bühnen Essen wollte Brechts *Leben Eduards des Zweiten* aufführen: »Diese Anfrage erinnerte uns wieder an die Herausgabe eines Bandes der ersten Dramen von Brecht: Baäl, Trommeln in der Nacht, Eduard der Zweite, Im Dickicht der Städte, Mann ist Mann. Brecht meinte, daß diese fünf Stücke zum Beispiel als erster Band seiner »Gesammelten Dramen« herauskommen könnte. Und er meint, daß jetzt gerade die richtige Zeit sei, die »Hauspostillen«-Zeit.« In seinem Antwortbrief vom 29. 11. 1951 zeigt sich Suhrkamp eher unglücklich über die Idee, einen Band »Erste Dramen« herauszugeben; er sieht die zweibändige Sammelausgabe der *Versuche* als Bestandteil der Gesamtausgabe.

In einem Brief vom 4. 12. 1951 schreibt Elisabeth Hauptmann, daß Brecht beides möchte: die beiden Bände der *Versuche*, und »unabhängig davon möchte er »Gesammelte Dramen«, also nur die Stücke. Und er dachte daran, daß die genannten fünf frühen Dramen den ersten Band bilden sollten – eventuell in einem ganz anderen Format als die »Versuche«, so wie so »Gesammelte Dramen« von Klassikern (und die es werden sollen) herausgebracht werden«. Der Text für diesen Band liege fest, schrieb Elisabeth Hauptmann, »und Brecht hat nichts mehr damit zu tun«. Hier irrte Elisabeth Hauptmann.

Noch einmal, in einem Brief vom 14. 12. 1951, wehrt sich Suhrkamp: »Die »Versuche« sind ja auch nur eine Form der Werkausgabe, wenn auch inhaltlich unüblich geordnet. Brecht wird doch sicher nie daran denken, die Stücke, die in den »Versuchen« stehen, herausgezogen aus den »Versuchen«, in einer Ausgabe »Gesammelte Dramen« für sich zu bringen. Jedenfalls würde ich das bedauern.« Die Entscheidung signalisiert Elisa-

beth Hauptmanns Brief vom 9. 1. 1952 an Suhrkamp: »Brecht sieht nun jetzt zwei Ausgaben: eine Art Werkausgabe (die ›Versuche‹) und dann die *Gesammelten Werke des Klassikers*, die mit den Gesammelten Dramen beginnen müßten. Aus diesem Grunde sollten die zwei Sammelbände (der ›Versuche‹) das Format der übrigen ›Versuche‹ haben, die Klassische Ausgabe dagegen müßte eben ein klassisches Format haben. [...] Das Format, überhaupt die Aufmachung dieser Ausgabe, liegt Brecht sehr am Herzen. Es wäre doch herrlich, wenn Sie bald mal wieder nach Berlin kämen, um darüber zu sprechen. [...] Schön wäre es, wenn man ›Gesammelte Gedichte‹ vorbereiten könnte, viel umfassender als die Aufbau-Ausgabe, auch was die früheren Gedichte betrifft [...].« Suhrkamp lenkt ein. Er erfüllt Brechts Wunsch.

Freilich, so schnell ging das alles nicht; die Probleme der Ausstattung, des Formats, der Typographie wurden sehr sorgfältig mit Brecht besprochen, Musterbände wurden geschickt. Brecht schickte Fotokopien alter Klassiker-Ausgaben, nach denen die Typographie sich richten sollte. In enger Zusammenarbeit mit Brecht wurde die definitive Typographie festgelegt, sie wurde sehr großzügig gehalten, denn auf Wunsch von Brecht sollte die Gesamtausgabe ja mindestens fünf Bände umfassen. Am 19. 8. 1953 telegraphierte Brecht an Suhrkamp: »Erste Stücke viel besser als Frühe Stücke. Umänderung lohnt.« Schließlich erschien nicht ein einzelner Band mit 400 Seiten unter dem Titel *Frühe Dramen*, sondern zwei Bände mit je 300 Seiten. Es scheint so, daß die Ausgabe der *Ersten Stücke* Brecht erst zur Fortsetzung ermuntert hat. »Ich selber habe mich in die Ausgabe der ›Ersten Stücke‹ vergafft, danke sehr«, schreibt er. Und in einem Brief vom November 1953 heißt es: »die ›Ersten Stücke‹ sind sehr schön geworden. so schön, daß ich mir sehr wünschte, wir könnten die reihe schnell fortsetzen – nicht nur weil bei uns die bedeutung eines schriftstellers mit dem zentimetermaß gemessen wird. warum eigentlich nicht – anstatt der ›Versuche‹ 1-8 – einfach die Dramen daraus drucken? mit einem theoretischen band dazu? und dazu die gedichte?«. So leicht, aus einer Begeisterung heraus, entwarf Brecht ein gewiß philologisch nicht stichhaltiges Konzept für eine Gesamtausgabe. Zunächst jedoch wollte man die Ausgabe der Stücke fortführen. Als Brecht am 14. 8. 1956 starb, lagen nur zwei wei-

tere Bände der *Stücke* vor. In einem Nachruf auf Brecht schreibt Suhrkamp: »Das Werk Brechts zu bewahren und zu pflegen wird besonderes Anliegen des Verlages sein. Sein Tod hebt ihn aus dem Streit des Tages heraus. Viele werden nun erst die Größe dieses Dichters erkennen. Er hat sich inzwischen im Ausland eine hervorragende Stellung erobert. Von der internationalen Kritik wird Brecht durchweg als der bedeutendste zeitgenössische Dramatiker bezeichnet. Die *Gesamtausgabe* der Stücke wie auch der ›Versuche‹ werden beschleunigt fortgesetzt.«¹⁶ Hier ist zum ersten Mal nach außen von der Gesamtausgabe die Rede, wenn auch nur von einer Gesamtausgabe der Stücke. Doch nun, nach dem Tode Brechts, war für den Verlag die Aufgabe klar: ein bedeutendes Werk war abgeschlossen; jetzt mußte es gesammelt und in einer Gesamtausgabe ediert werden.

Anmerkungen

1 Wieland Herzfelde mußte das wissen. Er war der erste Verleger, der eine Gesamtausgabe versuchte, und zwar unter den schwierigen Bedingungen des Exils von 1938. Wieland Herzfelde hat zweimal zu seiner Verlagsbeziehung mit Brecht Stellung genommen: Wieland Herzfelde, *Über Bertolt Brecht*; geschrieben 1956; veröffentlicht in: *In memoriam Brecht*, Leipzig 1964, S. 129 ff. (Die zitierte Stelle S. 136). Wieland Herzfelde über den Malik Verlag, in: *Der Malik-Verlag 1916–1947. Katalog der Ausstellung*. Herausgegeben von der Akademie der Künste zu Berlin; Aufbau Verlag Berlin 1966; S. 5–70.

2 Vgl. Bertolt Brecht, *Baal. Der böse Baal, der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. edition suhrkamp, Band 248, Frankfurt 1968. Dieter Schmidt führt für die Textgeschichte folgende Fassungen an:

Typoskript 1 und 2 (Durchschläge des verschollenen Originals);
Druck bei Georg Müller 1920;

Erster Druck bei Kiepenheuer 1922;

Zweiter Druck bei Kiepenheuer 1922;

Erster Druck bei Suhrkamp 1953;

Druck beim Aufbau Verlag 1955.

Zu diesen Manuskript- und Druckfassungen kommen jedoch noch zahllose Fassungen, die, mit Korrekturen Brechts, als Bühnenfassungen für die Aufführungen verwandt wurden.

3 Bis zur Veröffentlichung einer vorbereiteten Dokumentation *Brecht in Augsburg* werden die Jugenderinnerungen von Brechts Freund Hans Otto Münsterer eine wichtige Quelle der Augsburger Jahre sein. Cf. Hans Otto

Münsterer, Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917 bis 1922, Zürich 1963.

4 Hermann Kasack, *Rückblick auf mein Leben*; geschrieben 1966; zitiert in: *Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier*. Zusammengestellt von Wolfgang Kasack, Frankfurt 1966, S. 27.

5 In diesem Brevier wird auch ein Aufsatz von Kasack *Bertolt Brecht im Ulenspiegel* zitiert, der Kasacks Begegnung mit Brecht beschreibt: »Dann stand er eines Tages vor mir, mittelgroß, Anfang der 20, mit einem schmalen männlichen Gesicht. [...] Wir haben damals häufig miteinander geredet und gearbeitet, und es war großartig, mit welcher Unbestechlichkeit des Gefühls er seine Ideen vertrat und mit welcher eigensinnigen Sicherheit und Dialektik er unbeirrbar das durchsetzte, was er wollte.« A.a.O., S. 29.

6 Die drei Publikationen bei Kiepenheuer waren: *Bertolt Brecht, Baal*, Potsdam 1922; *Leben Eduards des Zweiten*, Potsdam 1924, und *Bertolt Brechts Taschenpostille*, 1926.

7 Brief Elisabeth Hauptmanns an Siegfried Unseld vom 12. 8. 1964. Unveröffentlicht; Suhrkamp Verlagsarchiv. Ich hatte Elisabeth Hauptmann nach den ersten Verlagsbeziehungen Brechts gefragt; sie schrieb mir ausführlich »diese lange Geschichte«, »an deren Einzelheiten ich mich deutlich erinnere, weil sie in den Anfang meiner Bekanntschaft mit Brecht fiel.«

8 Der Brief Brechts an Herzfelde ist nach dem Original faksimiliert wiedergegeben in: *Der Malik-Verlag 1916-1947*, a.a.O., S. 155.

9 Herzfelde, *Über Brecht*, a.a.O., S. 132.

10 Herzfelde schreibt weiter: »Damit war das Geld für die Rückfahrt beschafft und meine Tätigkeit als Verleger abgeschlossen.« So ganz kann das nicht stimmen. Im »Malik-Katalog« zeigt der Aufbau-Verlag eine »Aurora-Bücherei des Aufbau-Verlages« an. Herausgeber waren dieselben Autoren wie in New York, also auch Brecht. Herzfelde wird nicht erwähnt. Im Text heißt es: »[...] Der Aufbau-Verlag, Berlin, hat die Rechte an sämtlichen Erscheinungen des New Yorker Verlages erworben und gibt sie als Aurora-Bücherei heraus.« Wieland Herzfelde kann seine verlegerische Tätigkeit nicht völlig aufgegeben haben, denn Brecht schrieb an Suhrkamp, er stehe mit W. H. im Wort wegen der Gesamtausgabe. 1951 erschien im Aufbau-Verlag die Ausgabe *Bertolt Brecht, Hundert Gedichte*. Man weiß, daß Wieland Herzfelde mit Brecht die Auswahl getroffen hat, er schrieb auch das (von ihm gezeichnete) Nachwort. Als Auswählender oder Herausgeber wird er nicht genannt.

11 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*. Herausgegeben von Werner Hecht, 3 Bände, Frankfurt 1973, S. 740.

12 Dieser Brief ist ein beachtliches Dokument. Suhrkamp durfte während des Dritten Reiches an Brecht nicht schreiben, um sich nicht zu belasten. Der Brief Suhrkamps hat sich nicht erhalten. Es ist kennzeichnend, daß Brecht in diesem ersten Brief an Suhrkamp sich der Suhrkampschen Hilfe bei seiner Flucht erinnert. Dann rekapituliert er sein Exil. Er tut dies charakteristischerweise im Imperfekt und nicht im Perfekt. »Natürlich schrieb ich eine Menge«; auch das ist kennzeichnend und zeigt die Bedeutung der Produktivität für Brecht. Dann: wir können »einiges davon zusammen durchnehmen«. Er wendet sich an Suhrkamp als Mitarbeiter und Partner. Und dann der Hinweis: »Alles braucht Änderungen«, kein Stück kann so auf-

geführt werden, wie er es geschrieben hat. Auch der Rest des Briefes ist interessant. Er fragt nach seinen Freunden Caspar Neher, Hesse, Burri und Müller-Eisert. Am Schluß heißt es: »Hier leben noch Heinrich Mann, Feuchtwanger, Leonhard Frank, Kortner, Eisler.« Handschriftlich angefügt: »Döblin fährt nach Frankreich ab – er ist französischer Staatsbürger.« Kein Wort von Thomas Mann. – Brief Brechts an Suhrkamp, Oktober 1945, unveröffentlicht, Suhrkamp Verlagsarchiv.

13 Alle Zitate aus der Korrespondenz Brecht–Suhrkamp. Unveröffentlicht; Suhrkamp Verlagsarchiv.

14 Bertolt Brecht, 8. 11. 1946, an Herrn Bärensprung: »Ich habe seinerzeit mit Bloch Erben zwei Verträge abgeschlossen, zuerst einen Vertrag über die ›Dreigroschenoper‹ (nach dem auch Elisabeth Hauptmann und Kurt Weill an den Tantiemen Anteil haben sollten) und danach einen anderen Vertrag, der mir auf sieben Jahre eine Rente garantierte, und zwar auf Grund meiner dramatischen Produktion innerhalb dieser sieben Jahre. Nach diesem zweiten Vertrag sollten meine Einnahmen aus der ›Dreigroschenoper‹ unter keinen Umständen zur Abdeckung der neuen Rente benutzt werden können. Als die Reaktion in Deutschland stärker wurde, versuchte Herr von Wreede, der an der Rentabilität meiner künftigen Produktion zu zweifeln begann, mich dazu zu überreden, daß ich ihm auch die Einnahmen aus der ›Dreigroschenoper‹ zur Deckung der Rentenzahlung aus dem zweiten Vertrag zur Verfügung stellte: nur dann wollte er mit der Auszahlung der Rente fortfahren. Wir einigten uns nicht. Der Verlag hörte mit der Rentenzahlung auf, und zwar schon vor Hitlers Machtergreifung, und brach so einseitig seinen zweiten Vertrag mit mir. Unter Hitler behielt der Verlag alle meine Einnahmen aus der ›Dreigroschenoper‹ zurück, unter anderem mit der Begründung, ich schulde ihm Geld aus dem zweiten Vertrag. Ich stehe nunmehr auf dem Standpunkt, daß der Verlag niemals das geringste Recht hatte, meine ›Dreigroschenoper‹-Einnahmen zurückzuhalten, und daß er auch keinen Anspruch mehr hat, die Renten von mir ersetzt zu bekommen, da er den zweiten Vertrag schon vor Hitlers Machtantritt gebrochen hat. Nur wenn der Verlag dies anerkennt, bin ich bereit, einen neuen Vertrag über die ›Dreigroschenoper‹ abzuschließen.«

15 Ich habe auf dieses Jahr 1947 in einem anderen Zusammenhang hingewiesen: *Kein weißer Elefant*, in: Helene Weigel zum 70. Geburtstag, Berlin 1970, S. 47 ff.

16 Angekündigt in: *Neue Bücher im Suhrkamp Verlag 1952*, Suhrkamp Verlagsarchiv.

Michael Morley (Auckland, New Zealand)

Zu zwei Bücherlisten Brechts aus den
fünfziger Jahren

»Ich selber hab mir was herausgenommen ...«

Während seiner letzten Jahre in Berlin hat Brecht die Theaterpraxis und seine Arbeit am Berliner Ensemble als den wichtigsten Teil seines künstlerischen Schaffens betrachtet. Doch dies hat ihn nicht daran gehindert, auch an allgemeineren Problemen des literarischen und künstlerischen Lebens in der DDR regen Anteil zu nehmen. So hat er sich oft über die Rolle der Kunst in der neuen Gesellschaftsordnung der DDR geäußert oder Fragen des ›Sozialistischen Realismus‹ erörtert. Sein eigener Kunstbegriff war dabei immer umfassender, als es die jeweilige Parteilinie gerade wollte, und lässt sich nicht an krassen Gegenüberstellungen wie ›hie Realismus – hie Formalismus‹ messen. Darum waren einige seiner Bemerkungen – wie etwa jene über die berühmte Barlach-Ausstellung (1951-16) – den Partefunktionären nicht besonders genehm. Man vergleiche dazu seine gesammelten Aufsätze und Notizen aus den Jahren 1948-56, die einen interessanten, wenn auch notwendig lückenhaften Überblick über Brechts Kunst- und Literaturauffassung bieten, und in denen seine Stellungnahme zu ›Kunst und Moral‹, ›Kulturpolitik‹, ›Kunstgenuss‹ oder ›Leben und Literatur‹ klar erkennbar wird. Obgleich es dort gelegentlich zu recht konkreten Auseinandersetzungen mit einzelnen Werken kommt, bleiben manche seiner Bemerkungen und didaktischen Vorschläge – ohne Kenntnis der größeren Zusammenhänge – reichlich unpräzis. So verspricht in dem Aufsatz *Was haben wir zu tun?* der erste Absatz durchaus praktische Hinweise: »Wir müssen ausgehen von dem, was an Kunst fortschrittlicher Art vorliegt. Das haben wir zu analysieren: was darin an Brauchbarem existiert, haben wir sorgfältigst zu behandeln und es zur Nacheiferung zu empfehlen. Was daran den Bedürfnissen einer sich schnell entwickelnden Gesellschaft nicht entspricht, haben wir kameradschaftlich zu kritisieren. Eine völlig, sogar in Stilfragen und Geschmacksfragen geführte

Kunst kann nicht selber führen« (19,545). Was Brecht hier unter »fortschrittlicher Kunst« versteht, wird leider nicht an einzelnen Werken veranschaulicht. Solche theoretischen Hinweise wären nur dann von Hilfe, wenn sie an praktischen Beispielen erläutert würden.

All diesen theoretischen Erwägungen ist jedoch eines gemeinsam: der Wunsch, der Kunst – und vor allem der Literatur – eine lehrhafte Funktion anzuweisen, um sie nicht zu einer bloßen Statistenrolle innerhalb der Gesellschaft zu degradieren. Diese Haltung ist bei Brecht kaum verwunderlich. Seit Ende der zwanziger Jahre sind didaktische Elemente ein wesentlicher Bestandteil seines theoretischen und literarischen Werks; und die Neigung, sich als Lehrer zu betrachten, wird in den späten Berliner Jahren immer ausgeprägter. Brecht war jedoch nie der Meinung, daß Lehren und Lernen des Vergnügens entbehren sollten. Obwohl seine späten theoretischen Bemerkungen eher trocken und ernsthaft klingen, sollte man daraus nicht folgern, daß nur plumpe, wenn auch lobenswert »revolutionäre« Werke des Sozialistischen Realismus seinen Vorstellungen von »brauchbarer« und »fortschrittlicher« Literatur entsprachen.

Wenn auch dafür genauere Hinweise fehlen, so finden sich jedoch in seinem Nachlaß zwei Bücherlisten, die ebenso aufschlußreich wie in einiger Hinsicht überraschend sind.¹ Sie werden im folgenden so wiedergegeben, wie sie im Brecht-Archiv verzeichnet sind. Die erste Liste hat Brecht im Winter 1951 Käthe Reichel diktiert. Sie lautet:

BBA 1340/44

Hesse:	Peter Camenzind
Otto Zoff:	Der Winterrock
Ricarda Huch:	Erinnerungen L. Urseleus d. Jüngeren (1)
Leonhard Frank:	Die Räuberbande
Leo Perus (2):	Die dritte Kugel
Wedekind:	Novellen
Göring:	Die Seeschlacht
Georg Kaiser:	Die jüdische Witwe
Arnolt Bronnen:	Der Soldat Tanaka
Fritz von Unruh:	Michael Kohlhaas
Ernst Toller:	Ein Geschlecht
	Hinkemann

Luise Fleißer:	<i>Pioniere von Ingolstadt</i>
Julius Hay:	<i>Kaiser und Bauer</i> (3)
H. H. Jahn:	<i>Pastor Ephraim</i> <i>Magnus</i>

Anmerkungen: (1) Der genaue Titel lautet: *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren*; (2) eigentlich Leo Perutz; (3) der genaue Titel lautet: *Gott, Kaiser, Bauer*.

Die zweite Bücherliste beginnt mit einem *Vorschlag für die Bibliothek der Nationalen Volksarmee*:

BBA 2214/39	Hašek	Schwejk
	Iwanow (1)	Panzerzug 14-69
	Fomin (2)	Tschapajew
	Reed (3)	Zehn Tage
	Rau (4)	Der spanische Krieg
	Weinert ?	Camaradis
	Kantorowicz	Spanienbuch (5)
	Nexö	Pelle der Eroberer
		Ditte Menschenkind
	Jack London	Novellen
	Maupassant	Die Bratküche der
	Anatole France	Königin (6)
		Insel der Pinguine
		Götter dürsten
	Morgenstern	Palmström u. Galgenlieder
		Englische Kriminalromane
	Howard Fast	Die letzte Grenze (7)
	Melville	Moby Dick
	Dickens	Zwei Städte
	Zola	David Copperfield
	Tolstoi	Germinal, Nana
		Krieg und Frieden
		Geschichten über die
	Dostojewski	Krim (8)
	Kipling	Schuld und Sühne,
		Dschungelbuch

	Fedin	Das Licht erlosch
	Fadajew	Die 13 Stühle (9)
	Mark Twain	Die Neunzehn (10)
	Wilhelm Busch	Die Brüder
	Cooper	
<i>BBA 2214/40</i>		Lederstrumpf
	Goethe	Robinson Crusoe
	Flaubert	Clochemerle (11)
	Scherfig	
	O. Henry	Gedichte
	Scholochow	Tante Lisbeth (12)
	Strittmatter	Romane
	Brecht	Novellen
	Shakespeare	Der stille Don
	Keller	Tinko
	Gontscharow	Ochsenkutscher
	Otto Julius	Dreigroschenroman
	Bierbaum	Auswahl
	U. Sinclair	Die Leute von Seldwyl
	Sinclair Lewis	Oblomow
	Upton Sinclair	
<i>BBA 2214/41 II</i>		Petroleum
	Traven	Babbit
		Dr. Arrowsmith
		Jimmy Higgins
		Jakob und sein Herr
		(13)
	Plechanow	
	Mao	Marx über eine Aus-
	Engels	stellung in Paris
	Engels	Über den Widerspruch
	Engels	Wohnungsfrage der
	Engels	Arbeiter
	Engels	Anteil der Arbeit an
		der Menschwerdung
		des Affen
		Grabrede

Engels	Feuerbach Thesen
Lenin	Über Marx
Korsch	Kernpunkte des Materialismus
Oelsener	Der heutige Marxismus u. seine Kritiker
	(14)

Anmerkungen: Obgleich kein Datum für diese zweite Liste angegeben ist, ist sie höchstwahrscheinlich auf das Jahr 1955 zu datieren, in dem das Buch *Der spanische Krieg* erschien. (1) gemeint ist Wsewolod Iwanow; (2) hier handelt es sich vermutlich um das Buch *Tschapajew. Das Leben eines Revolutionärs* von Dimitrij Andrejewitsch Furmanow; (3) gemeint ist die berühmte Reportage der Oktoberrevolution von John Reed: *Zehn Tage, die die Welt erschüttern*; (4) Ludwig Renn, nicht Heinrich Rau ist der Autor; (5) wann der Name von Kantorowicz gestrichen wurde, lässt sich nicht mehr feststellen. Kantorowicz siedelte erst 1957 nach Westdeutschland über. Vielleicht bedeutet das Fragezeichen hinter Weinert, daß Brecht ein Buch über den Spanienkrieg für nicht ausreichend hielt; (6) alle drei Romane, über die sich Brecht schon 1918 begeistert geäußert hatte (vgl. 18,9), wurden von Paul Wiegler übersetzt; (7) wahrscheinlich wurde der Name von Fast wegen seines späteren Übergangs »ins Lager der Bourgeoisie« gestrichen (vgl. Meyers Neues Lexikon, Leipzig, 1962, S. 151); (8) wahrscheinlich handelt es sich hier um Tolstois *Sewastopoler Erzählungen*; (9) damit sind entweder die *Zwölf Stühle* von Ilja Ilf und Jewgenij Petrow oder die *13 Pfeifen* von Ilja Ehrenburg gemeint; (10) Autoren und Titel sind hier verwechselt: *Die Brüder* stammen von Fedin, *Die Neunzehn* von Fadejew; (11) gemeint ist der berühmte Roman über das Leben in einer kleinen französischen Provinzstadt von Gabriel Chevallier; (12) der Autor von *Tante Lisbeth* ist nicht Flaubert, sondern Balzac; (13) gemeint ist der Roman *Jacques le fataliste* von Diderot; (14) gemeint ist das Buch *Der Marxismus der Gegenwart und seine Kritiker* von Fred Oelßner. – Diese zweite Liste hat Brecht wahrscheinlich ohne lange Überlegungen herunterdiktiert und nie einer genaueren Überprüfung unterzogen, wofür auch Fehler wie *Seldwyl* statt *Seldwyla* sprechen.

Auf den ersten Blick könnte man beide Listen für Lesematerial halten, das Brecht anderen empfehlen möchte, aber selber nie gelesen hat. Eine solche Vermutung ginge jedoch fehl. Wir haben es hier nicht nur mit dem Pädagogen Brecht zu tun, der sogar das nur Angesehene, aber noch »nicht Erprobte« empfiehlt (10,361), sondern auch mit dem Schriftsteller Brecht, dessen Lektüre – wie Reinhold Grimm in seinem Buch *Brecht und die Weltliteratur* und auch zahlreiche Einzeluntersuchungen längst bewiesen haben – eine erstaunliche, ja oft unglaubliche

Breite hatte. Beide Listen bringen manches Neue, was jedoch hier nicht einer ausführlichen Erörterung unterzogen werden kann, da das den Rahmen dieses Berichts sprengen würde.

Bei der Betrachtung der ersten Liste mag es zunächst überraschen, daß sie eine bemerkenswert hohe Anzahl expressionistischer Werke und Schriftsteller aufweist. Das ist aber im Grunde kaum erstaunlich: diese Bücher – ausdrücklich für junge Leser bestimmt – greifen meist auf Brechts eigene Jugendlektüre zurück. Außerdem ist die Auswahl keineswegs willkürlich getroffen. Was alle diese Bücher gemeinsam haben, ist eine betont antibürgerliche, in einigen Fällen revolutionäre Außenseiter-Thematik. Obgleich Brecht Werke auswählt, die trotz eklatanter stilistischer Unterschiede auf diesen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, ist er weit davon entfernt, jungen Lesern lediglich literaturoziologische Illustrationsobjekte von geringem literarischen Wert zuzumuten.

Während die erste Liste nur Werke der deutschen Literatur berücksichtigt, bietet die zweite eine reiche Auswahl von Werken der Weltliteratur an. Hier sucht man vergebens nach thematischen Richtlinien; in Anbetracht der Vielfalt der Bücher wären solche auch fehl am Platze. Was jedoch sofort auffällt, ist das relativ ›Traditionelle‹ der angeführten Bücher. Form und Inhalt sind keineswegs experimentell oder avantgardistisch. So fehlen z. B. Autoren wie Joyce, Döblin, Dos Passos und Kafka, die Brecht an anderer Stelle zustimmend erwähnt (10,361). Andererseits ist man erstaunt zu sehen, welche Werke Brecht als geeignete Lektüre für die Nationale Volksarmee betrachtete. Strittmatter und Scholochow waren natürlich zu erwarten – aber auch Bierbaum, Morgenstern und O. Henry? Man hätte auch gern gewußt, welche Stücke von Shakespeare und welche Gedichte von Goethe Brecht im Sinne hatte – besonders da im Falle des letzteren seine Abneigung gegen dessen Dramen (den *Urfaust* ausgenommen) keineswegs eine Verwerfung der gesamten Lyrik Goethes einschloß.²

Im großen und ganzen bietet die Liste eine ausgewogene Mischung aus ›nützlicher‹ und ›schöner‹ Literatur.³ Spätbürglerliche Schriftsteller wie Maupassant, France und London lassen sich ja ohne weiteres mit den marxistischen Literaturtheorien zum Realismus in Einklang bringen. Ausnahmen bilden hier lediglich Unterhaltungsromane wie *Clochemerle*, ferner Dosto-

jewski und Melville (wegen ihres verpönten ›Subjektivismus‹ bzw. ›Individualismus‹) sowie Kipling (wegen seiner vermeintlichen ›Verherrlichung des Imperialismus‹). Daß sich Brecht hier und in anderen Fällen mehr auf seine eigenen Vorlieben als auf die Parteilinie stützte, liegt auf der Hand. Wo er zum Beispiel sozialkritische oder satirische Romane von Dickens hätte wählen können, bringt er den stark autobiographisch geprägten *David Copperfield* und den handlungsreich-abenteuerlichen Roman *Zwei Städte*, der zwar die Französische Revolution zum Schauplatz hat, aber keineswegs als ›Roman der Revolution‹ aufgefaßt werden kann. Offenbar handelt es sich hier – wie auch bei *Das Licht erlosch*⁴ und den englischen Kriminalromanen – um Brechts ganz persönlichen Geschmack.

Daß Brecht an die erste Stelle Hašeks *Schwejk* setzt, ist aus zwei Gründen wichtig: erstens, weil er zeit seines Lebens dieses Buch sehr hochgeschätzt hat (vgl. etwa 19550), zweitens, weil er es als ein ›realistisches‹ Meisterwerk betrachtete, womit ein mögliches Auswahlprinzip für seine Liste erkennbar wird. Wenn man die Äußerungen zum Thema ›Realismus‹ aus den dreißiger Jahren und die weniger ausgefeilten, aber immer noch konsequenteren Notizen zum ›Realismus‹ aus den fünfziger Jahren mit dieser Liste vergleicht, sieht man, daß Brecht seinen Realismus-Begriff immer genauer definiert, und zwar anhand von Werken, die er als hervorragende Beispiele für die Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise empfindet. Kein Wunder also, wenn Balzac, Jack London, Cooper und Maupassant nebeneinander erscheinen; kein Zufall auch, daß auch *Die Insel der Pinguine* von Anatole France erwähnt wird. Schon 1940 hatte Brecht diesem Werk realistischen Charakter zugesprochen, und zwar mit dem wichtigen Hinweis, daß Realismus keineswegs bloß eine Frage der »Ausschaltung der Phantasie und der Erfindung« sei: »Die phantastische Einkleidung verdirbt keineswegs den in vielem realistischen Charakter der *Insel der Pinguine*. [...] Man darf dem Schriftsteller alle Mittel zugestehen, die er braucht, um die Wirklichkeit beherrschbar zu machen« (19,371 f.).

Obwohl diese Listen wohl kaum die von Brecht erhoffte Wirkung erzielt hätten, werden zukünftige Untersuchungen zu Brechts Quellen und Anregungen auch dieses Material berücksichtigen müssen. Denn nirgends sonst hat er so systematische

Angaben über seinen literarischen Geschmack gemacht. Obendrein ist die zweite Liste auch als praktische Ergänzung zu seinen theoretischen Realismus-Aufsätzen von mehr als peripherer Bedeutung. Im übrigen könnte man sich, obwohl empfohlener Lesestoff heute auf Widerstand stoßen mag, wesentlich schlechtere Listen vorstellen als Brechts »Schule der Realisten«. In solchen Werken bestätigt sich die Lehre Brechts: »Die Kunst sollte ein Mittel der Erziehung sein, ihr Zweck aber ist das Vergnügen.«⁵

Anmerkungen

1 Für die freundliche Genehmigung des Abdrucks von Copyright-Material bin ich Herrn Stefan Brecht zu besonderem Dank verpflichtet. Auch den Mitarbeitern des Brecht-Archivs, insbesondere Frau Herta Ramthun, möchte ich an dieser Stelle für ihr Entgegenkommen herzlich danken.

2 Vgl. in dieser Hinsicht Brechts abschätzige Bemerkung zu Goethes *Mahomets Gesang* (in: Brechts *Arbeitsjournal*, Frankfurt, 1973, S. 359), während seine Einstellung zu Gedichten wie dem Blutrachegedicht im *West-östlichen Divan* und den *Hirtengesängen* der *Pandora* (ebd., S. 63) durchaus positiv war.

3 Vgl. *Weder nützlich noch schön*. In: *Über Lyrik* (es 70), S. 11-13.

4 Näheres hierzu in meinem Aufsatz »The Light that Shineth More and More«: *Another Look at Kipling's Influence on Brecht*. In: *Modern Language Notes* (April 1973), S. 562-73.

5 *Arbeitsjournal*, S. 1003.

II. Aufführungsberichte

Nick Wilkinson (Nsukka, Nigeria)

Mutter Courage in Westafrika

Als mich das Englische Department der Universität von Nigeria in Nsukka einlud, ein Stück zu inszenieren, entschied ich mich für Brechts *Mutter Courage*. Ich glaubte, daß die darin enthaltenen Themen für eine Bevölkerung, die gerade einen Bürgerkrieg durchgemacht hatte und noch immer unter dem Eindruck dieser Ereignisse stand, besonders wichtig sein müßten (Nsukka liegt in jenem Teil Nigerias, der sich damals »Biafra« nannte). Andererseits hatte ich das Gefühl, daß die in der *Mutter Courage* dargestellte Ära – die Zeit des Dreißigjährigen Krieges – für das dortige Publikum zu exotisch sei. Da dieses Stück durch und durch europäisch ist, fürchtete ich, daß eine Aufführung desselben mit einer Gruppe von Nigeriern ohne eine Übertragung der Konfliktsituation in die Erfahrungswelt des einheimischen Publikums den Effekt des Ganzen erheblich abschwächen würde. Ich entschied mich deshalb, das Ganze nach Afrika zu verlegen.

Die erste Schwierigkeit, die sich dabei ergab, bestand in der Tatsache, daß es in Afrika nur wenige von religiösen Zwistigkeiten ausgelöste Bürgerkriege gegeben hat. Anfänglich dachte ich an die Situation im Sudan. Aber dieser Konflikt zwischen Mohammedanern und Nichtmohammedanern geht über den von Brecht beschriebenen Gegensatz zweier Konfessionen ein und derselben Religion weit hinaus. Die gleichen Probleme ergäben sich, wenn man einen westafrikanischen Glaubenskrieg zwischen Mohammedanern und Christen erfinden würde. Ich entschied mich daher, einen innerchristlichen Konflikt zu inszenieren, der sich in Mittelafrika in einer nicht genauer beschriebenen Gegenwart abspielt. Da die französischsprechenden Länder hier weitgehend katholisch, die englischsprechenden weitgehend protestantisch sind, erschien das geographisch einigermaßen plausibel. Obendrein konnte man so auch die lokale Situation einbeziehen. Das Gebiet, das einmal »Biafra« war, ist nämlich überwiegend katholisch, wodurch das Konfessionelle auch im nigerischen Bürgerkrieg eine gewisse Rolle ge-

spielt hatte. Außerdem ergab sich so eine einleuchtende Parallele zu Süddeutschland, das den Schauplatz für einen großen Teil der zweiten Hälfte des Brechtschen Stücks bildet. Auf diese Weise wurde das Ganze dem Nsukkapublikum nähergerückt, ohne die noch immer schwelende Biafra-Frage ins Spiel zu bringen. Anstelle Schwedens machte ich Liberien zum Aggressor und verlegte den ersten Teil der Handlung nach Sierra Leone. Durch die Unglaublichigkeit eines solchen Krieges wollte ich zugleich den Einfühlungstendenzen des Publikums entgegenwirken und die Verfremdungseffekte verstärken.

Die Veränderung der geographischen Situation zog natürlich auch in anderen Dingen erhebliche Konsequenzen nach sich. Zum Beispiel mußten die Darsteller, vor allem die Familienmitglieder, neue Namen bekommen. So wurde aus Anna Fierling eine Anna Fireson (aus Bamenda in Liberien stammend, bekam sie selbstverständlich einen englischen Namen), aus Eilif wurde Kofi (ein gebräuchlicher Name in Ghana), aus Schweizerkas wurde Cameroon Ekoki (nach »ekoki«, einem beliebten, stärkehaltigen Gericht aus Kamerun), aus Katrin wurde Ndidi (das auf Igbo soviel wie »Geduld« bedeutet). In gleicher Weise versuchte ich, Brechts häufige Hinweise auf Lebensmittel und Jahreszeiten ins Nigerische abzuwandeln. Die Offiziere durften auch weiterhin von Bier und Branntwein sprechen; die einfachen Soldaten gebrauchten dagegen Ausdrücke wie Palmwein oder »kaikai« (ortsüblich für selbsthergestellten Gin). Diese ›Übersetzung‹ mußte sehr genau und konsequent durchgeführt werden. Das einzige Detail, das meiner Aufmerksamkeit entging, war ein Hinweis auf Wölfe, auf die mich nach der Aufführung ein Freund aufmerksam machte. Das Publikum war sehr dankbar für diese Übertragungsversuche, da ihm dadurch ein völlig fremdes und unverständliches Milieu wenigstens in einigen Zügen nähergebracht wurde.

Ich hatte ursprünglich gehofft, daß ich einige der herkömmlichen Igbo-Melodien für die Songs verwenden könnte, aber die Kompliziertheit der Brechtschen Verse ließ das nicht zu. O. Ndubuisi, der die musikalische Leitung hatte, schuf daher neue Melodien, die sich zum Teil an europäische Vorbilder hielten. Das Lied der Lagerhure Nana (Yvette) schrieb ich fast völlig neu, damit wir ihm eine alte Marschmelodie unterlegen konnten. Am wirksamsten erwies sich Mutter Courages Wie-

genlied, das sie neben der toten Ndidi singt. Hier verwendete die Darstellerin (Victoria Uzoechina) ein Wiegenlied aus ihrer eigenen Heimatgegend.

Um jedoch diese Übertragungseffekte nicht zu weit zu treiben, gebrauchte ich ebenso starke Verfremdungseffekte. Den Bühnenhintergrund bildete eine eintönige graue Fläche. Ebenso streng stilisiert wurden alle beweglichen Elemente – wie das Zelt und das Bauernhaus. Andere Requisiten waren dagegen so ›realistisch‹ wie nur möglich; das Huhn zum Beispiel, das Mutter Courage rupfen muß, tropfte noch von Blut. Das entsprach ganz dem Bühnennaturalismus, der hier bisher als ›Theater‹ gegolten hatte. Die Soldaten gerieten daher regelrecht aus dem Häuschen, als sie nicht die üblichen Khaki-Uniformen, sondern blaugefärbtes Drillichzeug anziehen mußten. Für die Rolle der Mutter Courage engagierte ich zwei Schauspielerinnen: die eine bis zur sechsten Szene, die andere von der siebten bis zum Schluß. Gewechselt wurde auf dem Höhepunkt des Erfolges. Bevor die ›zweite‹ Courage auftrat, ließ ich sie vom Ansager als jene Frau ankündigen, die ihr Erfolg ›sehr verändert‹ habe. Alle kleineren Soldatenrollen wurden von zwei Darstellern gespielt, die zugleich die Bauernrollen übernahmen. Die Zuschauer akzeptierten das ohne Widerspruch, stießen sich jedoch an den zwei ›Müttern‹.

Ein anderer Hauptdarsteller, nämlich der Wagen, bereitete uns fast noch größere Sorgen, da es diese Art von Vehikel in Westafrika nicht gibt. Uzochukwu Ndubisi, der Bühnenbildner, kam schließlich auf die Idee, einen Wagen zu bauen, der den dortigen Marktständen entspricht, indem er Fahrradräder, aufrollbare Leinwandstreifen und Schautafeln zusammenbaute. Dadurch entstand ein dem Publikum weitgehend vertrautes Gefährt, mit dem man überdies auf der kleinen Bühne schnell herummanövriren konnte.

So weit mein dramaturgisches Konzept, mit dem ich dem dortigen Publikum ein ihm völlig fremdes Milieu nahezubringen suchte. Doch trotz all dieser Bemühungen blieb noch immer eine Reihe schwerwiegender Probleme ungelöst.

Da unser Text bereits eine Übersetzung darstellte, hatte ich keine Skrupel, die Schauspieler zur Einfügung ortsüblicher Redewendungen zu ermuntern, zumal ich ja selber Zeit und Ort des Stücks radikal geändert hatte. Ich legte den Darstellern

nahe, ihr westafrikanisches Pidgin-Englisch zu sprechen, schon wegen seines Tempos und seiner Lebendigkeit. Das empfanden jedoch die Schauspieler, die man gelehrt hatte, jeden literarischen ›Text‹ mit der äußersten Reverenz zu behandeln, als eine unmögliche Zumutung. Auch meine Vorschläge, gelegentlich zu improvisieren, wurden von den Darstellern strikt zurückgewiesen, da sie gegen ihre hohe Vorstellung von ›Theater‹ verstießen. Der Text war ihnen sakrosankt. Ich mußte also selbst die kleinste Änderung umständlich rechtfertigen und genau zu Papier bringen; ja, manchmal ging nicht einmal das, da mir die Schauspieler immer wieder versicherten, daß ihnen der ›Text‹ heilig sei (sogar da, wo sie Schwierigkeiten damit hatten). So war es beispielsweise sehr schwierig, die »Steine von Dalarna« in den »Sand bei Zarma« zu ändern. Andere Dinge mußten schon darum stehenbleiben, weil ich damals mit der westafrikanischen Landschaft noch nicht hinreichend vertraut war.

Aber nicht nur die Unwilligkeit der Schauspieler, irgend etwas zu verändern, erwies sich als Hindernis, sondern auch der Text selbst, und zwar vor allem deswegen, weil Brecht in seinen Konfrontationen und Dialogen oft recht indirekt verfährt, anstatt von unmittelbaren Gegenüberstellungen auszugehen. So spricht Mutter Courage vom Elend derer, die in den Stock geschlossen werden, um einen leidenschaftlich erregten jungen Soldaten davon abzuhalten, sich gegen seinen Hauptmann aufzulehnen, und singt anschließend ihr *Lied von der Großen Kapitulation*. Mutter Courage und der Koch kommen einander näher, während sie sich über den Preis eines Kapauns streiten. Der Feldprediger, der sich der Courage erklären will, ergeht sich in euphemistischen Weitschweifigkeiten, während er einen Hackklotz traktiert, als habe er den Kopf des Pfeifenpieter vor sich. All das erschwert das Verständnis und die Interpretation dieser Figuren für die Schauspieler und das Publikum eines Landes, wo solche theatralischen Mittel völlig unbekannt sind.

Obendrein gebraucht Brecht innerhalb der einzelnen Sprechvorgänge ständig Wortspiele, Wortverdrehungen oder unerwartete Bilder, um so ein Nacheinander verschiedener Perspektiven zu ermöglichen. So trinkt zum Beispiel in der zweiten Szene der Feldhauptmann mit dem ›Helden‹ Kofi und sagt

beiläufig: »Der Feldprediger kriegt einen Dreck, der ist fromm.« Die scheinbare Inkonsistenz dieser Äußerung wurde vom Publikum nicht verstanden, zumal es sich ja bei diesem Stück nicht um eine »Komödie« handelt, bei der man den Zuschauern nach besonders witzigen Stellen genügend Zeit zum Lachen lässt. Wie schnell diese perspektivistischen Verschiebungen oft aufeinander folgen, illustriert vielleicht am eindringlichsten ein Stück aus jener Rede, die der Feldwebel in der ersten Szene hält (4,1350 f.): »Man merkts, hier ist zu lang kein Krieg gewesen. Wo soll da Moral herkommen, frag ich? Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung. Die Menschheit schießt ins Kraut im Frieden. Mit Mensch und Vieh wird herumgesaut, als wärs gar nix [...]. Ich bin in Gegenden gekommen, wo kein Krieg war vielleicht siebzig Jahr, da hatten die Leut überhaupt noch keine Namen, die kannten sich selber noch nicht. Nur wo Krieg ist, gibts ordentliche Listen und Registraturen, kommt das Schuhzeug in Ballen und das Korn in Säck, wird Mensch und Vieh sauber gezählt und weggebracht, weil man eben weiß: ohne Ordnung kein Krieg!« Angefangen von dem Witz, daß der Frieden nur eine »Schlamperei« sei, geht es hier durch eine lange Folge von Argumenten, die alle den gleichen »Dreh« aufweisen. Jedes der angeführten Beispiele erscheint als die Illustration eines Weltbildes, in dem rein militaristische Gesichtspunkte herrschen. Ein Publikum, das an eine rein moralische Argumentationslogik gewohnt ist, wird eine derart gebrochen-ironische Darbietungsweise natürlich überhaupt nicht verstehen. Doch das lässt sich kaum umgehen, da Brechts Argumentationslogik ein unveränderbarer, absolut integrierter Bestandteil seines »Epischen Theaters« ist. Die verschiedenen, einander scheinbar widersprechenden Sprachelemente werden von ihm ganz bewußt eingesetzt, um das Publikum zu kritischer Aufmerksamkeit zu erziehen. Gerade der Mangel an psychologischer Charakterisierung soll ja die Zuschauer zwingen, sich mit den dargestellten sozialen Praktiken auseinanderzusetzen. Eine solche Technik setzt jedoch ein Publikum voraus, das mit den herkömmlichen Darstellungsweisen des »westlichen« Theaters genau vertraut ist, das heißt ein Publikum, das jeden Bruch mit der erwarteten Konvention sofort als einen solchen erkennt und entsprechend darauf reagiert. Das Nsukkapublikum wie auch die Nsukkaschauspieler stehen

jedoch außerhalb dieser Tradition. Sie fanden es bereits schwierig, den roten Faden dieses Stückes zu erkennen. Vieles wurde daher zunächst gar nicht verstanden oder völlig falsch interpretiert. Was sie interessierte, war fast ausschließlich die unmittelbare Situation oder das hervorstechende Detail, wodurch sie die größeren Zusammenhänge oder politischen Dimensionen oft aus dem Auge verloren. Selbst die größten Widersprüche in Handlung und Charakterdarstellung (die Brecht als verfremdendes Element gebraucht) nahmen sie nicht zur Kenntnis und blieben so im Vorfeld des Verstehens stecken.

Obwohl sich also dieses Publikum, wie es Brecht manchmal empfiehlt, auf die einzelne Szene konzentrierte, hatte es keine Ähnlichkeit mit dem von Brecht gewünschten Publikum des »Epischen Theaters«. Denn was Brecht ins Auge faßte, war ja ein Publikum, das in der Lage ist, jede einzelne Szene mit nüchternem Verstande kritisch zu prüfen. Das Nsukkapublikum erwartet dagegen herkömmlicherweise von jeder Szene eine handliche Moralanweisung. Die Zuschauer debattierten oft während der Aufführung über die dargestellten Vorgänge, meldeten Protest an oder drückten ihre Genugtuung aus, wenn die in Sentenzen gefaßte Moral mit ihren Vorstellungen übereinstimmte. Das führte dazu, daß der Fluß des Ganzen ständig unterbrochen wurde und das »theatralische« Element oft in den Hintergrund trat. Obendrein wurden die Schauspieler völlig mit der Rolle, die sie gerade spielten, identifiziert, ja ihr Auftreten als ein Teil ihres Privatlebens empfunden, was zum Teil zu peinlichen Momenten führte. Außerdem sind Brechts Szenen gar nicht so geschlossen, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Das Publikum wird von ihm durchaus herausgefordert, die einzelnen Auftritte miteinander zu vergleichen oder als verschiedene Variationen des gleichen Motivs zu erkennen (wie etwa die wiederholte Gegenüberstellung des bergenden, festen Hauses und des ramponierten, rollenden Wagens im zweiten Teil). Solche Strukturelemente nahm jedoch das Nsukkapublikum nicht wahr. Als ebenso problematisch erwies sich die Tatsache, daß innerhalb der einzelnen Brechtschen Szenen meist ein bestimmtes Argument und nicht ein episch verknüpfter Vorgang im Mittelpunkt steht. Ein nigerischer Zuschauer kann zwar ohne einen epischen Gesamtzusammenhang auskommen, aber dafür verlangt er innerhalb der einzelnen Auf-

tritte Episch-Pikareskes. Die erfolgreichsten Szenen waren daher jene, die einen klar herauspräparierten Erzählverlauf aufweisen – z. B. die Sterbeszenen Ndidis und des Cameroon Ekoki.

Eine ebenso merkwürdige Haltung nahm das Nsukkapublikum gegenüber der Charakterdarstellung ein. Was man erwartete, waren starke und ungebrochene Charaktere. Das Publikum möchte hier ganz genau wissen, wie es eine bestimmte Figur zu beurteilen hat, da in der nigerischen Gesellschaft die einzelnen sozialen Schichten säuberlich voneinander abgehoben sind, ja sich sogar in Gestik und Stimmlage unterscheiden. In fremde Gestalten kann sich dieses Publikum kaum einfühlen. Selbst rührende Szenen des Sterbens oder Leidens wurden zum Teil mit ausgelassener Heiterkeit aufgenommen, wodurch das Brechtsche der Charakterrepräsentation stellenweise völlig verloren ging. Vor allem die Gestalt der Mutter Courage büßte so jene komplizierte Vielschichtigkeit von Witz und Härte, Mütterlichkeit und skrupellosem Geschäftsgeist ein, die sie zu einem Modellfall kritischen Erkennens macht. Das Publikum, unfähig, seine Wertvorstellungen in dem aufgeführten Stück wiederzuerkennen, blieb dadurch im Zustand der Verständnislosigkeit, anstatt durch die Brechtschen Verfremdungstechniken zu einer neuen Sicht der sozialen Verhältnisse angeregt zu werden.

Trotz dieser deprimierenden Schlußfolgerungen muß man jedoch zugeben, daß einzelne Szenen durchaus »ankamen«. Brechts unverwüstlicher Sinn für Dramatisches und der theatralische Reichtum gewisser Situationen boten selbst diesem Publikum Genuss und Gewinn. Was man besonders schätzte, war die Entschiedenheit und Argumentationsschärfe der Mutter Courage. Andere Züge dieser liebenswerten Abenteurerin blieben dagegen unverstanden, und selbst die Aufeinanderfolge der zwei »Mütter« versagte als Regieeinfall. Viele der Zuschauer, denen das Stück »gefallen« hatte, gaben im gleichen Atemzug zu, daß sich ihnen die Intention des Ganzen überhaupt nicht erschlossen habe. Andere wiesen darauf hin, daß manche Szenen dieses Stücks sie dazu veranlaßt hätten, ihre Erlebnisse im letzten Krieg in einem anderen Licht zu sehen.

Brecht hat sein »Episches Theater« als das Theater des »wissenschaftlichen Zeitalters« definiert. Dieses Zeitalter ist im agrar-

rischen Nsukkaland noch nicht angebrochen. Jedenfalls sagte seine *Mutter Courage* der bäuerlichen Landbevölkerung dieser Gegend relativ wenig. Vielleicht sollten wir nicht vergessen, daß die meisten seiner Theatertechniken nur als Reaktionen auf die falschen Erwartungen des bürgerlichen Publikums zu verstehen sind.

(Aus dem Englischen von Jost Hermand)

H. G. Huettich (Santa Monica, Kalifornien) Zwischen Klassik und Kommerz. Brecht in Los Angeles

Während der vergangenen Theatersaison gab es auf den Bühnen von Los Angeles gleichzeitig drei Brecht-Stücke zu sehen. Die Center Theatre Group brachte im Los Angeles Music Center einen Abend unter dem Titel *Brecht: Sacred and Profane*, bei dem *Die Maßnahme* auf das *Kleine Mahagonny* folgte. Das wäre das ›Establishment‹. Unter gänzlich anderen Bedingungen spielte die Synthaxis Theater Company, ein aus dem Straßentheater hervorgegangenes Schauspielerkollektiv den *Guten Menschen von Sezuan*, und zwar in einem Ladenfronttheater inmitten der Porno-, Sex- und Massageshops des Santa Monica Boulevards, wo sich Hollywood von seiner schäbigsten Seite zeigt.

In einer Theaterlandschaft, in der Brecht-Stücke meist nur gespielt werden, um sich als führendes Kulturzentrum der amerikanischen Westküste auszuweisen (eine Rolle, auf die Los Angeles durchaus Anspruch erhebt), ist das viel Brecht auf einmal. Diese Inszenierungen sind stellvertretend für eine neue Einstellung zu seinem Werk und könnten eine provozierende Brecht-Renaissance in den Vereinigten Staaten auslösen. Doch selbst jenseits des Atlantik, in deutschen Landen, wo Brechts Stücke der Gefahr ausgesetzt sind, als ›klassisches Erbe‹ zu Tode gepflegt zu werden, sollte man ruhig von solchen unverfrorenen Aufführungen Notiz nehmen.

Im traditionellen amerikanischen Theaterbetrieb gab es bisher zwei Dinge, die einer durchgreifenden Brecht-Renaissance im Wege gestanden haben: Brechts Ruf als Marxist und ein grundsätzliches Mißverständnis seiner dramatischen Theorien. Und gerade in diesen beiden Punkten bedeuten die erwähnten Inszenierungen einen Fortschritt. Brechts Ruf als Marxist hatte meist zur Folge, daß die amerikanischen Berufstheater, die auf konservative Geldgeber angewiesen sind, nur solche Stücke bringen konnten, die als ideologisch ›harmlos‹ galten und dementsprechend gespielt wurden: also die *Dreigroschenoper*, den

Puntila/Matti, den *Guten Menschen*, den *Galilei* und die *Mutter Courage*. Diese sogenannten ›allgemein-menschlichen‹ Stükke, bei denen vor allem die gemüthaften Aspekte hervorgehoben wurden, standen deshalb lange Zeit auf dem Spielplan vieler Bühnen. Die sozio-politische Dialektik, die diesen schönen menschlichen Eigenschaften zugrunde liegt, kam dabei meist zwischen Text und Publikum abhanden. Selbst engagierte Theatergruppen mußten hierzulande oft die schwere Entscheidung treffen: Besser wir spielen einen harmlosen Brecht als gar keinen Brecht.

Doch nun zum zweiten Punkt, dem grundsätzlichen Mißverständnis von Brechts dramaturgischen Konzepten. Wenn man schon schärfere Sachen wie *Die Maßnahme*, *Die Mutter* oder andere kürzere Lehrstücke aufführte, was sich meist nur im intellektuellen Ghetto der Universitätstheater bewerkstelligen ließ, langweilte man sein Publikum in vielen Fällen mit zuviel ›Wissenschaftlichkeit‹ und falschverstandenen ›epischen‹ Verfremdungseffekten. Der akademische Enthusiasmus für Brecht erstickte daher häufig genug unter dem Ballast des Theoretischen und Apparата, weshalb das Publikum, das Witz und Realität erwartet hatte, oft enttäuscht nach Hause ging. Noch schlimmer ist, daß diese Spielweise den Eindruck hinterließ, Brecht sei ein linientreuer Kommunist gewesen, dessen Werke sich völlig im Bereich des Intellektuellen, Langweiligen, ja geradezu Ungenießbaren bewegen. Die Brechtsche Maxime, auf langen Jahren praktischer Erfahrung beruhend, daß das Theater »keinen anderen Ausweis als den Spaß, diesen freilich unbedingt« benötige, blieb so dem größten Teil des amerikanischen Publikums unbekannt (16,663). Wenn sich die neuesten Brecht-Inszenierungen in Los Angeles als maßgebend erweisen sollten, wären diese Fehleinschätzungen endlich zugunsten des Theaters und des Publikums aus der Welt geschafft.

Die Synthaxis Theater Company ist jung, energisch, erfinderrisch – und weiß diese Eigenschaften in ihrer Theaterarbeit zu nutzen. Als Regisseur fungiert die Feministin Cindy Turtledove, die mit ihrer Arbeit unmittelbar auf das Publikum zielt. Sie greift dabei auf Brecht den Regisseur zurück und ordnet die präzise Wiedergabe des Textes völlig der gewünschten Wirkung unter, um so die Leute auf den Bänken wirklich zu affizieren. Das Stück selbst ist für sie kein Dokument der Litera-

turgeschichte, sondern ein progressives gesellschaftliches Phänomen. Der theatralische Grundgestus ihrer Inszenierung ging von einer Spielweise aus, die hauptsächlich auf den Mitteln des modernen Tanzes und der Pantomime beruht. Dem zufolge wurden gewisse Elemente der Fabel dieses ›Märchens für Erwachsene‹ auf nicht-verbale Weise vermittelt – eine Technik, die den Dialog von seiner primär informierenden Funktion befreite. Das gesprochene Wort bekam so den von Brecht geforderten ›erzählenden‹ Charakter. Obendrein wurde durch diese Darbietungsform der Zuschauer zu einem kritischen Vergleich der visuellen und der gesprochenen Elemente der Fabelvermittlung gezwungen oder zumindest angeregt. Damit erreichte das Synthaxis-Ensemble jene gestische Spielweise, die Brecht immer wieder als schwierig, wenn auch als unabdingbar für das moderne Theater dargestellt hat. Doch folgte Cindy Turtledove dabei keiner spezifischen Theorie, sondern erzielte diese Wirkung allein durch Improvisation, Bewegung und unmittelbaren Publikumskontakt, also durch das, *was wirkt*.

Zur Enttäuschung mancher Brechtophilien hier und anderswo muß jedoch zugegeben werden, daß diese Theatertruppe keine ideologische Grundkonzeption besitzt, ja eine solche geradezu ablehnt. Zugegeben wird nur, daß der Hauptbestandteil dieser Inszenierung die konsequente Herausarbeitung der Shen-te/Shui-ta-Dialektik gewesen sei, die in fast allen Szenen neue Formen annimmt. Und dadurch wurden die ideologischen Elemente der Fabel doch sehr stark hervorgehoben.

Auch die Musik der Inszenierung unterschied sich klar von jener Musik, wie man sie im traditionellen Brecht-Theater erwartet. Es waren einfache Lieder in der Form des Folk-Rock, die jeder Sänger selbst verfaßt hatte. Das begleitende Gitarrenspiel bewegte sich auf einer Skala, die vom zartesten Lyrismus bis an die Grenzen des Hard- und Acid-Rocks reichte. All dies verstärkte das ›theatralische‹ Element der Inszenierung und stellte zugleich die Wirklichkeit der siebziger Jahre mit auf die Bühne, die obendrein durch den unvermeidlichen Verkehrs lärm, der ständig vom Santa Monica Boulevard hereindrang, gegenwärtig war. Ob dies jedoch ein erfolgreicher Verfremdungseffekt war, ist zu beweifeln. Es handelte sich hier wohl eher um eine Ausnutzung der eigenen Talente und zugleich um den Versuch, dieses anspruchsvolle ›Märchen‹ dem amerikani-

schen Rock-Publikum wenigstens auf der musikalischen Ebene näherzubringen. Rationales und Gefühlsmäßiges hielten sich die Waage und kamen beide gleichstark beim Publikum an.

Noch witziger und stärker zuschauerorientiert verfuhr die Synthaxis-Gruppe bei der Darstellung der weltfremden Götter dieses Stücks. Einmal sah man diese Götter in stilisiert griechisch-römischer Kleidung auf Rollschuhen zur Erde kommen, ein anderesmal ruderten sie ziellos in einem Kanu herum. Dann wieder schwebten sie in einem Heißluftballon über die Bühne, um schließlich auf einer juwelenglitzernden Sears-Roebuck-Treppenleiter aus jener Wirklichkeit, auf der sie niemals Fuß gefaßt hatten, in die höheren Bereiche zurückzuklettern. So waren sie zwar immer mit den verschiedenen Elementen verbunden, bekamen jedoch nie einen konkreten Bezug zu jener Welt, die sie eigentlich besuchen wollten. In ihrer Suche nach dem »Guten« im Menschen blieb ihnen jede Erfassung der soziopolitischen und ökonomischen Probleme, mit der sie an jeder Straßenecke konfrontiert wurden, völlig fremd. Solche Praktiken sind weder neu noch radikal, entsprechen jedoch sicher jenen Vorstellungen, die sich Brecht davon gemacht hat. Wenn man einmal von größeren Zusammenhängen absieht, geschah hier etwas höchst Sonderbares. Diese Synthaxis-Götter agierten weitgehend auf der Ebene der Marx-Brothers, ja bedienten sich aller Mittel der klassischen Slapstick-Routine des frühen amerikanischen Films. Trotzdem beeinträchtigten diese klassischen Poltereien niemals die Fabel des Stücks, da Brecht, in der dialektischen Gegenüberstellung der Götter mit dem Wasser verkäufer und Einmannchor Wang, klugerweise dafür gesorgt hat, daß der kritische Verstand des Publikums nicht zu kurz kommt. Auf diese Weise beantworteten die Slapstick-Götter die gerechtfertigte Frage »Warum denn all der Klamauk?« mit der unwiderlegbaren Antwort »Warum denn nicht?« Diese Technik war als Herausforderung an das Publikum gedacht und entsprach somit durchaus der dialektischen Struktur der Gesamtfabel. Bei aller Übertreibung ins Klamottenhafte konnte daher von einem Gewinn die Rede sein: für das Stück und für das Publikum.

Dieses Beispiel mag zugleich für die anderen Regieeinfälle dieser Inszenierung stehen. Das angestrebte Ziel war eine völlige Konzentration auf das Theatralische in jedem Spielmo-

ment und eine publikumsbezogene Wirkung jeder einzelnen Szene. Die Verbindung gestischer Schauspieltechnik mit Elementen wie Tanz und Pantomime sowie die Improvisationen einzelner Schauspieler, die den Rollencharakter der von ihnen dargestellten Figuren hervorheben sollten, gaben der Inszenierung die Möglichkeit, rein visuelle Aussagen zu machen, die gleichzeitig vom Dialog beschreibend erläutert wurden. Mit anderen Worten: diese Technik hinterließ den bildhaften Eindruck eines Barockemblems mit *inscriptio*, *pictura* und der synthetischen Analyse beider Elemente. Das erstrebte Hauptziel blieb jedoch immer das Vergnügen: der Spaß für die Schauspieler und der Spaß für die Besucher. Auf meine Frage, warum sie diesen Weg gewählt habe, sagte Ms Turtledove: »I think it's about time that Brecht should be a little bit of fun – you know, a little life, a little energy, instead of falling asleep in it.« Ja, warum eigentlich nicht?

Die Center Theatre Group erhob schon mit dem Titel ihres Abends *Brecht: Sacred and Profane* einen wesentlich höheren Anspruch auf Authentizität. Ihre Formulierung beweist einen klaren Entwurf und eine ideologische Perspektive. Um für das *Mahagonny Songplay* und die *Maßnahme* genügend freie Tage zu haben, mußte der Intendant Gordon Davidson sogar die *Mutter Courage* vom Spielplan absetzen. Dies war ein progressiver, aber waghalsiger Schritt, da den Theaterabonnenten gerade die *Mutter Courage* sehr am Herzen lag. Und sie ließen das die Intendanz auch deutlich merken. Die *Mutter Courage* ist mittlerweile an amerikanischen Bühnen so im Klimschehaften erstarrt, daß sie fast die gleiche Wirkung wie die *Dreigroschenoper* hat. Diese Stücke werden hierzulande als nette, schöne, unpolitische und ausgesprochen kulinarische Brecht-Stücke gespielt. Davidsons Einsicht, daß die Fabel vom Krieg und vom Überleben bereits auf voraussagbare Erwartungen auf Seiten der Besucher stößt, bewegte ihn dazu, es einmal mit der völlig unerwarteten Konfrontation des *Kleinen Mahagonny* und der *Maßnahme* zu versuchen. Als engagierter Zeitgenosse und als Vertreter des wissenschaftlichen Theaters bemühte er sich, diesem Experiment den Anschein einer weitgespannten Dialektik zu geben. Die Notwendigkeit einer stärkeren Politisierung seines Spielplans begründete er auf folgende Weise: »As Americans watching and involved in the cur-

rent struggle in the Middle East, we cannot avoid the larger implications of that tragic battlefield and its direct implications to our own political beliefs.« In der Gegenüberstellung dieser beiden Stücke sah er die Möglichkeit, die Theaterbesucher in die »bloodless battles of the mind« zu verwickeln und somit zur »preservation of the democratic way« beizutragen.

Obwohl sich diese Perspektive allzu leicht als eine naive A priori-Verneinung aller Alternativen zum »american way of life« entlarven lässt, ja die Möglichkeit einer politischen Veränderung von vornherein ausschließt, ist doch der Hinweis auf eine historisch-kritische Funktion des Theaters im Rahmen der üblichen Kulturpolitik in Los Angeles und den Vereinigten Staaten geradezu ›revolutionär‹ zu nennen. Dieser Theaterabend wurde daher mit Spannung erwartet. Davidson schrieb im Programmheft: »The plays are counterparts: two sides of a coin – or of a world. Their mode of expression and their themes seem to be so different and yet so balanced that they would appear to be separated by a man's working lifetime, yet they were written within three years of each other.« Doch diese drei Jahre waren im Falle Brechts äußerst folgenreich. In den Jahren zwischen 1927 und 1930 entwickelte er sich vom nihilistischen Ankläger der bürgerlichen Gesellschaft zu einem progressiv-orientierten Künstler des linken Flügels. Gerade die bewußte Herausarbeitung dieser Gegensätzlichkeit machte den Abend *Brecht: Sacred and Profane* zu einem wichtigen Theaterereignis.

Das *Mahagonny Songplay* begann mit Stücken einer zehn Mann starken Jazz-Band. Ausstaffiert mit roten Hemden und schwarzen Westen, setzten sie den Ton der ganzen Inszenierung. Die Begbick-Clique rollte in einem klassischen Hollywood-Requisit, einem tutenden, blinkenden, auseinanderfallenden Detroit Schlitten der fünfziger Jahre auf die Bühne. Im Bühnenbild dominierte grelles Neonlicht, funkeldes Chrom und schäbiger Seidensatin, alles Elemente, die mit einem Schuß ›High Camp‹ auf Rooney/Garland-Filme zurückgriffen und vorzüglich in die Arrangements paßten. Auf diese Weise wurde das mythisch amerikanisierte Mahagonny der zwanziger Jahre vom Regisseur Edward Payson Call auf das Las Vegas der fünfziger Jahre umfunktioniert. Der Effekt auf das Publikum in Los Angeles war daher sicher der gleiche wie der, den Brecht

und Weill 1927 bei der Aufführung dieses Stücks in Baden-Baden im Auge hatten. Und Spaß machte das Ganze obendrein.

Da das *Singspiel* weitgehend aus vertonten *Hauspostille*-Gedichten besteht, denen Brecht erst nachträglich ein erzählendes Szenarium untergelegt hat, wirkt es wie eine rasche Folge greller Dias auf der Bühne. Jedes Bild beeinflußt hier unmittelbar die Aufnahme des nächsten. Für die Brecht-Novizen im Publikum, die gern wissen wollten, wohin das Ganze eigentlich steuert, blieb daher vieles recht rätselhaft. So gesehen, ist kein anderes Brecht-Stück kulinarischer als ebendieses *Songplay*.

Alles andere als kulinarisch wirkte das Lehrstück *Die Maßnahme*. Hier trat das Ensemble der Center Theatre Group auf eine leere Bühne, die ausschließlich von einer großen, an der Rückwand aufgehängten roten Fahne beherrscht wurde. Die Bühne, ein breiter Guckkasten mit einem mächtigen Ausläufer in den Zuschauerraum hinein, war auf beiden Seiten von elektronischen Orgeln flankiert, die den Eisler-Sprechchor verstärkten. Im übrigen war die Aufführung äußerst nüchtern, ja geradezu spartanisch und stützte sich nur auf die innere Kraft des erzählenden Dialogs. Die vier Agitatoren, die nach Brecht alle Rollen der Fabel übernehmen sollen, waren dem Regisseur nicht genug. Die Rolle des Reishändlers wurde deshalb durch ein Mitglied des Kontrollchors gesungen. Call verteidigte diese Veränderung der Brechtschen Struktur, nach der das Rollenspiel zugleich ein politischer Lernprozeß für die Darsteller sein soll, damit, daß dieser Mann eben besser singen könne als seine vier Kollegen. Trotzdem blieb die Musik peripher. In der einzigen amerikanischen Inszenierung der *Maßnahme*, in der ebenfalls die Eislersche Musik eingesetzt wurde, nämlich der Aufführung anlässlich der ersten Tagung der Internationalen Brecht-Gesellschaft in Milwaukee (1970) durch das Theater X, wirkte die Musik so überwältigend, daß die nüchtern rationale Erzählstruktur beinahe »beschädigt« wurde. Dies trat in Los Angeles nicht ein – wenn auch aus anderen Gründen. Die vier Genossen wurden hier als politische Fanatiker und nicht als kühl kalkulierende Agenten dargestellt. Die Konfrontationen mit dem Klassenfeind wirkten deshalb wie schauspielerische Kraftmeiereien, wodurch das Ganze einen Zug ins Melodramatische bekam.

Trotz dieser Schwäche blieb die Inszenierung wirkungsvoll, wenn auch nicht in der von Brecht gewünschten Weise, so doch durch die Kraft seiner politischen Aussagen. Denn das Ensemble, obwohl nicht immer völlig bei der Sache, ließ keinen Zweifel daran aufkommen, daß es für die Sache war. Und so wirkte die karge *Maßnahme* doch sehr provozierend nach der »glänzenden« Aufführung des *Kleinen Mahagonny*. Etwa fünfzehn Prozent des Publikums, das sich an Brechts *Singspiel* durchaus dekliert hatte, verließ während des zweiten Teils voller Zorn das Theater, und zwar mit empörten Ausrufen über die »verdammten Roten« und diese »dreckige Kommunistenpropaganda«. Bei einer noch so politisch inszenierten *Mutter Courage* wären dieselben Zuschauer zweifellos im Theater geblieben.

Vergleicht man die unterschiedlichen Taktiken und Wirkungen der Synthaxis- und Center-Theatre-Inszenierungen, so kommt man notwendig auf eine Grundfrage zurück. Diese Frage beschäftigt das amerikanische Theater, seitdem es sich mit Brecht befaßt. Kann man Brecht ohne sklavische Nachahmung des sogenannten »Brecht-Theaters« spielen? Aus diesen drei Aufführungen lassen sich einige Folgerungen ziehen, die den nordamerikanischen Bühnen im nächsten Jahrzehnt vielleicht dienlich sein könnten.

Es ist nicht nur möglich, Brecht zu spielen, ohne sich auf den üblichen Brechtismus zu stützen, es ist vielleicht sogar notwendig. Manche seiner theaterpraktischen Postulate sollten endlich über Bord geworfen werden, um so den wichtigsten Teil seiner Lehren zu retten oder aufzuheben. Da es absurd wäre, ein Theater ohne Publikum zu entwerfen, müßten dabei zwei Grundsätze, und zwar nicht nur bei der Inszenierung von Brecht-Stücken, unbedingt mitberücksichtigt werden. Ob nun Sophokles, Kotzebue, Beckett, Brecht oder die Weihnachtsstory im Kindergarten: Theater muß Vergnügen bereiten und sich zugleich an den Verstand wenden.

Brecht machte in den zwanziger und dreißiger Jahren viele provokante, einsichtsvolle, aber auch zeitbedingte Bemerkungen zu seinen Stücken und zum Theater im allgemeinen. Es ist höchste Zeit, auch für die Brechtphilen unter uns, uns von manchen dieser Anschauungen zu trennen. Die gedankenlose Ehrfurcht gegenüber Floskeln wie »Gestus« und »Verfremdung« sowie das ständige Herumreiten auf dem »Epischen« muß end-

lich aufhören. Hat nicht selbst der späte Brecht schon manche dieser theoretischen Postulate seiner Frühzeit auf die theatrale Müllkippe geworfen? Diese Theorien waren doch zum größten Teil dazu gedacht, das verkalkte deutsche Theater der zwanziger Jahre zu provozieren. Man sollte sie daher geschichtlich sehen. Ist es nicht geradezu aberwitzig, daß auf den amerikanischen Universitätsbühnen die superklugen Regisseure noch immer einen »epischen« Krieg mit ihrem Publikum führen? Seit zwanzig Jahren werden uns nun schlechte Schauspieler als Brecht-Schauspieler, Übertriebenheiten als Gestus, jämmerliches Gekrächze als epischer Gesang, Film- und Projektionsorgien als V-Effekte und miserable Bühnenbilder als »keriges« Brecht-Theater offeriert. Solche Verfremdungen haben natürlich Wirkungen. Man befremdet damit nicht nur die Kritiker, sondern vergraulte sich auch sein Publikum.

Das braucht jedoch nicht so weiterzugehen, falls man zwei wichtige historische Veränderungen akzeptieren würde. Erstens muß endlich klargestellt werden, daß der große Stückeschreiber Brecht nun schon bald zwanzig Jahre tot ist. Er ist nicht mehr unser Zeitgenosse. Seine Werke sind bereits historische Dokumente, denen wir uns von unserer Wirklichkeit her nähern müssen. Zweitens dürfen wir nicht aus dem Auge verlieren, daß Brecht für den Theaterbetrieb des Establishments bereits ein »Klassiker« geworden ist. Akzeptiert man diese notwendigen Perspektiven, so stellt sich zwangsläufig die brisante Frage, ob nun in den USA, der BRD oder DDR: Wie geht man mit Klassikern um?

Da man sich mit einer solchen Frage direkt in die geschichtliche Dialektik einläßt, kann man sich hier auf den »armen B. B.« selber stützen, der in diesen Dingen stets eine präzise Strategie zur Hand hat. Aufgrund langer Erfahrung im Kampf gegen die langweilig-klassizistischen Aufführungen der sogenannten »Klassiker« kam Brecht als Theaterpraktiker zu der Folgerung: »Der lebendigen Aufführung unserer klassischen Werke steht viel im Wege« (17,1275). Setzen wir in diesem Satz »Brecht« statt »klassisch« ein, so haben wir bereits eine vorläufige Antwort. Die »Denk- und Fühlfaulheit der Routiniers« hat gerade er immer wieder als den ärgsten Verstoß im Umgang mit den Klassikern angeprangert.

Es liegt nahe, auch Brechts Modellbücher und sein *Kleines*

Organon, in denen er die Aufführungspraxis seiner Stücke auf einen Inszenierungsstil, eine Methode festzulegen versucht, ad acta zu legen. In allem nur seinen Lehren zu folgen, wäre absolut sinnwidrig. Damit würde das ›klassische Erbe‹, das er uns für den Gebrauch hinterlassen hat, lediglich mumifiziert. Theater, die so arbeiten, verewigen nur die »Staubflecken«, die sich auf den alten Werken angesammelt haben. »Hauptsächlich verloren geht dabei die ursprüngliche Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives, das ein Hauptmerkmal dieser Werke ist.«

Die Perspektive ist klar. Will man einem heutigen Publikum ein klassisches Werk nahebringen, so muß man die ursprüngliche geschichtliche Wirkung für die Gegenwart zu aktivieren versuchen. Da sich die geschichtliche Wirklichkeit und hoffentlich auch unser Publikum in den letzten Jahrzehnten gewaltig verändert haben, kann man nicht erwarten, daß eine damals verwendete Darstellungsweise auch heute noch einen positiven Effekt erzielt. Die Änderungen, die es zu machen gilt, müssen sowohl in das Inhaltliche als auch in das Formale eingreifen. Das Center Stage Ensemble gab dafür manchen Hinweis: Jakob fraß sich hier unter der Reklame eines ›Big Mac‹ zu Tode; Gott kam als ein Gespenst nach Mahagonny, das aus Teilen eines krepierter Detroitschlittens zusammengestückt war; Begbicks Truppe machte ihre schmutzigen Geschäfte nach alter amerikanischer Tradition auf dem Rücksitz des Autos. Doch selbst das reichte noch nicht. Damit operierte das Ensemble noch immer auf der Basis jener Darstellungstechniken, die Brecht für das Publikum der zwanziger und dreißiger Jahre entwickelt hat. Solche Techniken sind heute nicht mehr funktionsfähig. Brecht starb 1956. Und damit starb er, bevor jene große weltgeschichtliche Veränderung einsetzte, die wir heute die elektronische Revolution nennen. Es sind die Medien dieser Revolution, die heute das kulturelle Leben der Mehrheit der Bevölkerung innerhalb der westlichen Länder bestimmen.

Zugegeben, auch Brecht hat bereits mit dem Radio und dem Film gearbeitet. Aber zu seiner Zeit war das Theater noch eine absolute Größe, was es heute keineswegs mehr ist. Brechts Bemühungen liefen daher weitgehend darauf hinaus, dem Theaterbesucher das Theatralische dieses Kulturprodukts bewußt zu machen und ihn zu einer kritischen Haltung dem Vorge-

spielten gegenüber zu erziehen. Eine solche Absicht läßt sich heute nicht mehr mit den gleichen, längst geschichtlich gewordenen Mitteln erreichen. Gerade »kühle« Mittel wie der Gestus und der V-Effekt irritieren uns nicht mehr, nachdem wir schon seit zwanzig Jahren gewohnt sind, den Werbespot stets im spannendsten Moment der Sendung zu erwarten, ja ihn fast schon nicht mehr abwarten können. Sogar Filmhits wie *M.A.S.C.H.*, *Catch 22*, *Slaughterhouse Five* und *Butch Cassidy and the Sundance Kid* sowie manche der Pferde-Epen Sergio Leones benutzen »epischen« Techniken, ohne daß dadurch die Schlangen an den Kinokassen kürzer würden. Bevor wir erfahren, ob sich Mutter Courage bei der Leichenschau ihres Sohnes verraten wird oder nicht, erwarten wir fast das stereotype »Mach mal Pause – it's the real thing«. Ob nun die Werbe-Massage von Brechts Ideologie oder von Coca Cola ausgestrahlt wird, die theatralische Wirkung auf das Publikum ist, rein technisch gesehen, die gleiche. Unsere Reaktion auf den V-Effekt ist längst ins Nichts verfremdet worden. Entweder nehmen wir das so einfach im Trab mit und versuchen den Effekt zu minimalisieren – oder wir nehmen die lästige Unterbrechung rein mechanisch – als pars pro toto jeder kulturellen Erfahrung – hin. Wenn Mutter Courage in einem unerwarteten Moment plötzlich anfängt, ein Lied zu singen, so ist das nicht befremdlicher, als wenn ein Cowboy in *Oklahoma!* das gleiche tut. Jedenfalls steht fest, daß wir mit solchen Techniken nicht mehr die Wirkungen erzielen, die Brecht damit vor vierzig Jahren erzielen wollte.

Vielleicht wäre es besser, das *Kleine Organon* und die Modellbücher zu vergessen – und sich bei jedem Brecht-Stück, das man aufführen will, lediglich auf die Wirkungsabsicht zu konzentrieren. Wenn in diesen Stücken etwas ist, das uns auch heute noch betrifft, und da ist noch viel, dann müssen wir es in der Sprache unserer Zeit zu Worte kommen lassen. Sonst wird Brecht vom Establishment als einer der seinen in den allgemeinen Kulturbetrieb integriert. Wenn eine Status-quo-Kulturfabrik wie das Los Angeles Music Center für knapp zwei Stunden Brecht mindestens 150 000 Dollar ausgibt, dann beweist das nur seinen Rang als »Klassiker«. Die Brechtschen Theatertechniken sind heute weitgehend zum Amusement jener Gesellschaftsschichten herabgesunken, die Brecht gerade mit

diesen Techniken angreifen wollte. Was sich verflüchtigt hat, ist die Energie, die Spannung, das Argumentative, das Kämpferische in Brechts Werk. Nur allzuoft fehlt der wichtigste Treibstoff, der schöpferische Input der heutigen Praktiker.

Demnach könnte eine Inszenierung wie die des *Guten Menschen von Sezuan* durch das Synthaxis Theater für die Zukunft Brechts in den Vereinigten Staaten wichtiger sein als die der *Maßnahme* durch die Center Group. Denn die Aufführungen größerer Häuser sind schon deshalb weniger bedeutsam, weil sie meist Spielweisen fortsetzen, durch welche die aufgeführten Werke immer klassischer und damit gesellschaftspolitisch unwirksam werden. Wenn sich die Synthaxis Group mit Brecht vor allem einen Spaß erlaubt, so stößt sie den *Guten Menschen* selbstverständlich von seinem klassischen literaturhistorischen Sockel. Sobald das Stück wieder auf der ebenen Erde steht, stellt sich heraus, daß man es nie auf diesen Sockel hätte stellen sollen. Sie hält sich damit lediglich an die Brecht-Maxime: »Wir müssen das Werk neu sehen, wir dürfen uns nicht an die verkommene gewohnheitsdictierte Art halten, in der wir es auf dem Theater einer verkommenen Bourgeoisie gesehen haben.« Von solchen Lehren ausgehend, erzielte dieses junge Ensemble eine Fülle überraschender Wirkungen. Der Text sollte niemals tabu sein. Wenn der Dialog hie und da holpert, soll man ihn verändern. Wenn eine Gestalt steif wirkt, soll man sie umfunktionieren. Und wenn die Musik nicht »ankommt«, so soll man eine eigene, neue machen. Entscheidend ist bei allem nur die Fabel, alles übrige muß sich ihr – um der besten Wirkung willen – notwendig anpassen.

Interessanterweise wurde hier Brecht so behandelt, wie auch er andere klassische Autoren behandelt hat. Das spricht dafür, daß die Hauptelemente der Brechtschen Theaterpraxis noch immer eine gewisse Gültigkeit haben, wenngleich das technische Drum und Dran in manchem veraltet ist. Falls man jedoch dem großen Meister bis aufs letzte I-Tüpfelchen folgt, dann können auch die besten Resultate nur historische Rekonstruktionen sein. So erzeugte z. B. die *Maßnahme* der Center Theatre Group gerade durch ihre geschichtliche Präzision Lange weile, weil hier den Zuschauern etwas vorgeführt wurde, das mit ihrer eigenen Verstandes- und Gefühlswelt nichts zu tun hatte. Indem diese Inszenierung ein rein formalistisches Exerzi-

tium blieb, wurde die Brisanz der politischen Dialektik, die in diesem Stück immer noch steckt, überhaupt nicht akut. Etwas mehr Erfolg erzielte dieses Ensemble mit dem *Kleinen Mahagonny*, da man hier einige Neuerungen vorgenommen hatte, obwohl sich auch diese immer noch in den Grenzen der vorgeschriebenen Brecht-Praxis hielten. Der beste Effekt dieses Abends blieb daher die schroffe Gegenüberstellung zweier so unterschiedlicher Stücke, der dem Publikum einen geschichtlichen Prozeß vorführte, auf den es entsprechend reagierte.

Niemand hat sich einsichtsvoller zum Thema Brecht und der Aktualität seiner Stücke geäußert als der Autor selbst, und zwar im Medium seiner Stücke. Dieser meisterliche Dialektiker gesellschaftlicher Umbrüche und große Darsteller der gesellschaftlichen Würde des kleinen Mannes spricht auch heute noch zu uns, wenn man seine Themen sinnvoll und zeitgemäß auf die Bühne bringt. Denn heute ist das Theater vielleicht der einzige Kulturvermittler, bei dem wir noch die Möglichkeit haben, am Kulturprodukt unmittelbar und nicht auf dem Umweg über die »Röhre« teilzuhaben. Hier ist uns noch erlaubt, gegen jene Entwicklung Sturm zu laufen, die uns durch manipuliertes Konsumverlangen vom Sinn des Kulturprodukts immer weiter entfremden will. Auf einer solchen Ebene hat die Praxis des Brecht-Theaters durchaus eine progressive Funktion. Sie stellt eine Alternative sowohl zum klassisch verkalkten Kulturgut als auch zur elektronischen Kulturware dar, indem sie uns die Möglichkeit gibt, die heutige gesellschaftspolitische Dialektik kritisch zu analysieren und dynamisch voranzutreiben. Dabei sollten wir nie vergessen, daß Brecht schon zwanzig Jahre tot ist. Die Wissenschaftler haben bereits ganze Bibliotheken mit Thesen über den »armen B. B.« vollgestopft und sollten das auch weiterhin tun. Aber letzten Endes leben oder sterben Brechts Argumente im Bereich der Theaterpraxis. »The play's the thing!« Wir sollten uns ein Vergnügen daraus machen. Das sind wir Brecht schuldig.

(Aus dem Amerikanischen von
Jost Hermand und H. G. Huettich)

Jost Hermand (Madison, Wisconsin) Mit der *Mother* auf Tournee

Kultur, ja selbst Politik, findet in den USA häufig in der Kirche statt. So verwunderte es niemanden, als die San Francisco Mime Troupe, das »revolutionärste« amerikanische Studententheater, im Winter 1973/74 auf seiner großen Campus-Tournee in Madison/Wisconsin im Catholic Center auftrat. Gespielt wurde *The Mother* von Brecht nach einer vorzüglichen Übersetzung von Lee Baxandall. Kärglich, ohne kahl zu sein, hatte diese amerikanische Version viele Züge, die durchaus einen politischen Effekt versprachen.

Die Erwartungen unter den hiesigen Brechtianern waren daher hoch: eine solche Truppe, eine solche Übersetzung, ein amphitheatralisch angelegter Kirchenraum als verfremdender Hintergrund, niedrige Eintrittspreise und ein aufgewecktes studentisches Publikum. Die Stunde der »Großen Pädagogik« der politischen Belehrung und des Vergnügens an der Dialektik konnte beginnen.

Doch wenig dergleichen geschah. Was sich ereignete, war folgendes: eine Gruppe junger Mimen »stimmte sich ein«, indem sie vor dem Publikum Gymnastik trieb, mit Keulen herumhantierte und schließlich in einer dunklen Ecke in betontem Unisono jugendbewegte Weisen sang, denen zum Teil nicht klar erkennbare politische Texte zugrunde lagen. All das sollte sowohl an die italienische Commedia dell'arte als auch an den Hippie-Geist der sechziger Jahre erinnern, kurz »folksiness« demonstrieren. Das Publikum blieb dementsprechend »casual«, als ob es sich um eine große Studentenparty handele. Man winkte einander zu, redete laut, lachte, raschelte mit Papier und wechselte die Plätze, um das Gefühl der »togetherness« zu verstärken.

Doch dann fing es an, und zwar mit einem donnernden Paukenschlag, um einen klaren Bruch zu markieren und die Aufmerksamkeit der unruhigen Menge zu gewinnen. Man spielte ohne Vorhang, auf einem winzigen Brettergerüst, mit ein paar erläuternden Tafeln und einigen Musikern, die an Eisler an-

klingende Stückchen vortrugen. All das war zum Teil höchst ingeniös – und hätte selbst einen Brecht nicht sofort aus der Kirche vertrieben. Auch die Ausnutzung der winzigen Spielfläche – jener Bretter, die die Welt bedeuten – wirkte recht überzeugend. Die Auftritte klappten, die Pointen saßen, die Musik gefiel. Die Mimen waren gelenkig, einfallsreich, bildeten effektvolle Gruppen und schmetterten ihre Songs in das hohe Mittelschiff.

Und dennoch blieb das Ganze recht ärgerlich. Etwas fehlte – nämlich das Politische, Soziale und Ökonomische, der eigentliche ›Brecht‹. So wurde etwa der Lehrer, eine der reizvollsten und vielschichtigsten Figuren dieses Stücks, völlig als witzelnder Dümmling gespielt. Die Arbeiter mit ihren verzerrenden Gesichtsmasken wirkten zum Teil wie quäkende Frösche, wie Einfaltspinsel oder Idioten. Die fromme Hausbesitzerin war als hanebüchene Groteskfigur angelegt. Die Mutter selbst schien von einer mittleren Schmierenbühne zu stammen. Einzig der Sohn Pawel hatte ein gutes Gesicht und etwas von der Würde eines überzeugten Revolutionärs. Alles andere war bloßes Revolutions-Theater, bloße Pop-Revolution, wie man sie aus den Jahren 1968/69 kennt.

Ganz grob gesprochen, war das Ganze ein einziger, großer Jux: eine ins Exotische und Ästhetische übertragene Revolution in irgendeinem russischen Niemandsland, das es in dieser Form nie gegeben hat. Die Arbeiter waren keine Arbeiter, die Mutter keine Mutter, die Bolschewiki keine Bolschewiki – alle wirkten wie typisch amerikanische Kulturrevolutionäre, deren Aufsässigkeit ins Bunte, Laute und Artistische verpuffte. Trotz einiger, leider viel zu hoch aufgehängten Täfelchen, auf denen man sich über Nixon mokierte, hatte die Aufführung überhaupt keinen Gegenwartsbezug. An einer Stelle wurde einmal witzig auf die ›radikale Demokratie in den USA‹ hingewiesen, aber das war auch alles. Ansonsten blieb das meiste grotesker Cartoon, der keinerlei ›realistische‹ Züge enthielt. Und damit wurde eine große Chance in die Vergangenheit und zugleich ins rein Ästhetische verjuxt.

Der Erfolg war seltsamerweise groß. Die *Mother* kam an. Doch es war nicht Brecht, der hier wirkte, sondern die San Francisco Mime Troupe. Für einen solchen Jux hätte man sich lieber ein anderes Stück aussuchen sollen als ein so ernsthaftes

und didaktisch-dialektisches. Denn so gespielt, artet das Ganze notwendig in einen ›Bunten Abend für Scheißradikale‹ aus. Aber wie hätte man die *Mother* sonst spielen sollen? Ist ein solches Stück heutzutage überhaupt noch ein ›Lehrstück‹ für ein Land wie die USA? All das führt uns zu Fragen, die durch diese Aufführung nicht beantwortet wurden. Doch vielleicht röhren wir hier an Probleme, die man nicht unbedingt der San Francisco Mime Troupe ankreiden kann.

Bekanntlich hat auch Brecht dieses Stück, das eng mit seiner Wendung zu den Berliner Arbeitern nach 1929 verbunden ist, 1951 in der DDR nicht mehr als ›Lehrstück‹, sondern als einen großen historischen Bilderbogen inszeniert, der einen gewissen Festcharakter hatte und zugleich Sympathiegefühle mit der Sowjetunion erwecken sollte. In diesem Lande und zu diesem Zeitpunkt schienen ihm die kleinen praktischen Anweisungen für den täglichen Klassenkampf nicht mehr die vordringlichste Aufgabe zu sein. Sind sie es noch für andere Länder? Das ist die Frage, der man sich stellen muß.

Sicher gelten die in der *Mutter* fixierten Regeln und Anweisungen auch heute noch in Ländern wie Indien, manchen südamerikanischen Staaten oder anderen halb unterentwickelten, halb industrialisierten Ländern, in denen politisch, ökonomisch und sozial noch immer die Zustände des Zarenreiches von 1905 herrschen. Aber in Westdeutschland, Frankreich oder den USA? Hat da *Die Mutter* überhaupt noch einen Lehrstückcharakter? Wahrscheinlich ja – falls man sie bearbeitet, aktualisiert, auf ein anderes, avancierteres Sozialgefüge überträgt, in dem zwar noch dieselben Grundwidersprüche der kapitalistischen Produktionsweise herrschen, wo sich jedoch die äußeren Erscheinungsformen der Ausbeutung weitgehend geändert haben. Wohl das beste Beispiel dafür ist jene *Mutter*-Inszenierung, die Peter Stein in der Schaubühne am Halleschen Ufer auf die Bretter gestellt hat, bei der er nicht nur neue Methoden der dokumentarischen Darbietungsweise verwandte, sondern zugleich die sozio-ökonomische Konfliktsituation auf den letzten Stand der Dinge zu bringen versuchte. Hier sagte die Mutter am Anfang nicht mehr: »Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener.« Hier sagte sie: »Die Suppe ist jetzt besser geworden. Warum ist er immer noch unzufrieden?«

Von solchen Überlegungen war jedoch bei der Inszenierung der *Mother* durch die San Francisco Mime Troupe nichts zu spüren. Sie nahm den Brecht-Text einfach so, wie er ist. Und gerade das wurde der Aufführung zum ideologischen Verhängnis. Man spürte hier nichts von jenem Prozeßcharakter der Geschichte, nichts von jener ökonomischen Weiterentwicklung, die Brecht immer wieder als das zentrale Problem hingestellt hat. Die Arbeiter wirkten immer noch so, wie man sie aus schlechten naturalistischen Dramen kennt, das heißt als bloße Randgruppe, die völlig außerhalb jener Welt existiert, in der sich die bürgerlichen Intellektuellen bewegen. Daß die heutige Gesellschaft ganz andere Formen angenommen hat und der ältere Arbeitertyp immer mehr verschwindet, dafür jedoch die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung in ein ›proletarisches‹, das heißt vom Kapital abhängiges Verhältnis geraten ist, wurde hier gar nicht begriffen. Und damit blieb der Brecht-Text eine bloße Spielvorlage, die keine Relevanz mehr besaß. Wird mit solchen Aufführungen irgend jemand für die ›dritte Sache‹ gewonnen? Wohl kaum. ›Man‹ lachte, als man die Kirche verließ und im Treiben der State Street untertauchte. Die meisten gingen in eine Kneipe, um ein Bier zu trinken. Das ewige Lämpchen neben dem Altar war unterdessen nicht ausgegangen.

III. Rezensionen



Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt: Suhrkamp, 1973), Bd. 1 und 2 zusammen 1022 Seiten, Bd. 3 (Anmerkungen des Herausgebers) 217 Seiten.

Die seit 1973 in fast 200 Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Reaktionen und Gegenreaktionen zu Brechts *Arbeitsjournal* sind Beweis für die anhaltende Wichtigkeit des »Ärgernisses Brecht«. Reich-Ranickis grobschlächtiger Verriß in der *Zeit*, der mit faktischen Fehlern durchsetzte Rettungsversuch von Fritz J. Raddatz (dessen Lob Brecht eher abträglich sein dürfte) in der *FAZ*, Hermann Kestens »Enthüllungen« in der *Süddeutschen Zeitung*, Brecht sei ein schlauer Geschäftsmann (als ob das bisher keiner gewußt hätte), und Marianne Kestings in der *FAZ* geäußerte Vermutung, Brechts Ansichten über Thomas Mann stammten von einer unberechenbaren hysterischen Mitarbeiterin – diese Äußerungen und viele andere mehr wurden verursacht durch ein Werk, das wohl wenige mit jener Distanziertheit gelesen haben, die Brecht von den Lesern und Zuschauern seiner Stücke verlangte. Helene Weigel hat es erst kurz vor ihrem Tode freigegeben, weil sie meinte, es enthalte zuviel Zündstoff über gewisse noch lebende Personen. Aber wer mit Brechts Schriften bekannt ist, begegnet keinen Überraschungen und findet so gut wie nichts Explosives. Überraschender als die vernichtenden Urteile, die Brecht über Thomas Mann und andere erfolgreiche Emigranten wie etwa Franz Werfel fällt, ist die Tatsache, daß sich Golo Mann nicht nur berufen fühlte, den Vater in der westdeutschen Presse zu verteidigen, sondern daß sein Protest den Suhrkamp Verlag veranlaßt hat, die Anmerkungen über Thomas Mann in der schon erschienenen zweiten Auflage des Anmerkungsbandes vollständig zu revidieren. Aber daß Brecht nicht immer gerecht urteilte und daß er Thomas Mann und andere erfolgreiche »Klassenfeinde« ohne Fairness abfertigte, war bereits aus früheren Schriften ersichtlich.

Man kann dieses Werk vielleicht am besten charakterisieren, wenn man feststellt, was es *nicht* ist. Daß es kein herkömmliches Tagebuch ist, besagt schon der Titel. Aber »Arbeitsjournale«, wie Brecht es genannt haben soll, stimmt ebenfalls nicht

ganz, auch wenn die Eintragungen tagebuchähnlich aussehen. Trotz einer Klappentext-Halbwahrheit, die behauptet: »Die Entstehungsprozesse sind hier ebenso einzusehen wie die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Brecht arbeiten mußte«, erfährt man über die Hintergründe mancher Werke im Exil wenig oder nichts. Über die Entstehung des *Galilei* berichtet Brecht mit nur drei Sätzen (S. 35); nichts über die Konzeption, den Kontakt zu Niels Bohr, die wichtigen Änderungen aus den Jahren 1946-47 usw. Ähnliches gilt für den *Kreidekreis*. Es wird lediglich festgehalten, daß das Stück durch die Vermittlung Luise Rainers für den Broadway geschrieben wurde. Über *The Duchess of Malfi*, die unbekannteste von Brechts Bearbeitungen, findet man fast keine Angaben; auf die Premiere in New York wird überhaupt nicht hingewiesen. Auch daß eine Fassung des *Kleinen Organon für das Theater* schon 1946 vorlag, wird mit keinem Wort erwähnt. Erst 1948 berichtet Brecht von diesem Werk, woraus man immer geschlossen hat, daß es in diesem Jahr entstanden sei. Über die Änderungen nach der Aufführung der Oper *Lukullus* 1951 in Berlin und über Brechts Gespräch mit Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl wird ebenfalls kein Wort gesagt. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Arbeitsjournale bedeutet als Titel also nicht, daß der Schreibende den Arbeitsprozeß oder eine Werkgeschichte genau festhalten wollte. Vielmehr wird ›Arbeit‹ hier im Sinne von geistiger, literarischer und politischer Tätigkeit überhaupt verstanden. Die *Arbeitsjournale* sind die Frucht solcher ›Arbeit‹ – Reflexionen über Literatur und Politik; Gedanken über Theaterprobleme; Kommentare zu politischen und sozialen Verhältnissen in Amerika; und vor allem Beobachtungen über den Verlauf des Zweiten Weltkrieges, der Brecht nicht losließ. Wie ein Stabsoffizier verfolgte er auf einer mit Stecknadeln versenen Landkarte Europas den Kampf der Alliierten gegen das nationalsozialistische Deutschland. In die *Arbeitsjournale* klebte er Bilder und Zeitungsausschnitte ein, die seine Ansichten über den Krieg ausdrücken sollten. Oft haben sie keinen direkten Bezug zu den jeweiligen Textnotierungen; aber als Kommentar ergeben sie eine Bilddokumentation, die nicht nur die Zeit auf höchst originelle Weise widerspiegelt, sondern unbeschadet des Textes auch als Aussage des Dichters zum Krieg

gedeutet werden muß.

Da jede Eintragung datiert ist, gewinnen die *Arbeitsjournale* den Anschein eines Tagebuchs mit Photomontage. Aber trotz eines Brechtzitats im Klappentext, daß dieses Werk wenig Privates enthalte, da sich der Dichter für Privates nicht sehr interessiert habe, kommt verhältnismäßig viel aus der Privatsphäre zur Sprache: sein Gesundheitszustand; seine Alltagsgewohnheiten; seine Geldnot; was seine Kinder in der Schule lernen; sein Interesse an dem Hündchen Wriggles, das seine Tochter nach Hause bringt; die Erinnerung an seine Mitarbeiterin Margarete Steffin, deren Tod ihn lange Zeit lähmte; seine schlechten Zähne, die er sich ziehen läßt, um eine Prothese zu bekommen; sein Verhältnis zu anderen Exilierten usw.

Die Eintragungen über den Umgang mit jenen Exilierten geben heute Helene Weigel, die jahrelang die *Arbeitsjournale* zurückhielt, weil sie die darin Erwähnten nicht unnötig verletzen wollte, gewiß recht. Nicht bloß Golo Manns und Hermann Kestens Reaktionen bestätigen dies. Insofern sind die *Arbeitsjournale* repräsentativ für das Verhalten fast aller Emigranten, die trotz des gemeinsamen Gegners ihre Privatfehden, Feindschaften und Differenzen aus Europa im Exil fortsetzten. Daß Brechts Aperçus über Adorno, Horkheimer und die Frankfurter, die er als käufliche und sich prostitzierende Intellektuelle zum Vorbild für seine ›Tuis‹ nahm, »einfach unseriös« seien, wie Reich-Ranicki behauptet, mag stimmen. Aber die Mitglieder der Frankfurter Schule sagten Ähnliches von Brecht, den sie als Vulgärmarxisten, als *poseur* und als groben Stalinapologeten bezeichneten (siehe Martin Jay, *The Dialectical Imagination* [New York, 1973], S. 230 f.). In Emigrantenkreisen, wo Klatsch, Gerüchte und Neid hoch im Kurs standen, ging es nicht zart zu, und Brechts *Arbeitsjournale* sind nur ein weiterer Beleg dafür.

Etwas penetrant wirkt, daß Brecht – abgesehen vom persönlichen Bereich, doch manchmal selbst da – beim Schreiben mit einem, ja oft beiden Augen auf die Nachwelt blickte. Als Untertitel könnte man den *Arbeitsjournalen* vielleicht »Aufzeichnungen im Exil« oder »Aufzeichnungen zum Leben in der Politik und Literatur« hinzufügen, denn es sind in der Tat Äußerungen, die zu weit mehr als zum Festhalten momentaner Eindrücke und Vorgänge bestimmt waren. Hier hat man das Werk

eines Schreibenden vor sich, der sich einer Form bedient, die seinem sprunghaften, nicht immer systematischen Denken adäquat ist. Früher hätte man vielleicht von »Maximen und Reflexionen« gesprochen. Da aber Brechts Zeiten anders waren, kleidete er seine Beobachtungen in das Gewand eines Arbeitsbuches, um das Persönliche zu bagatellisieren und das Objektiv-Dokumentarische zu betonen.

Wie wenig die *Arbeitsjournale* zu einer Chronik seines Lebens herhalten können, ersieht man daraus, daß tage- und wochenlang nichts eingetragen ist. Ein Besuch, der von März bis Mai 1943 in New York stattfand, wird auf ein paar Zeilen zusammengedrängt, während im Zeitraum zwischen 5. Januar 1946 und 20. Februar 1947 überhaupt nichts niedergeschrieben wurde. Die Eintragungen für die Jahre 1938-39 sind recht dürfstig, und schon im Mai 1953 wird praktisch ein Schlußpunkt gesetzt (die acht späteren Eintragungen wirken wie ein Anhang). Fast der gesamte Inhalt stammt aus den Jahren 1940 bis 1946. Wenn man weiter bedenkt, wie viele wichtige oder bekannte Ereignisse seines Lebens Brecht entweder flüchtig (wie sein Verhör vor dem House Unamerican Activities Committee) oder gar nicht notiert (wie die Tatsache etwa, daß Ruth Berlau die Familie Brecht während der ganzen Reise von Finnland über die UdSSR nach Amerika begleitete), so begreift man, wie wenig er es aufs Biographische abgesehen hatte.

Trotzdem sind die *Arbeitsjournale* eine Fundgrube von frappanten und wichtigen Neuigkeiten sowie eine zusätzliche Bestätigung dessen, was man schon wußte oder vermutete. Jetzt dürfte wohl niemand mehr bezweifeln, daß Brecht ein überzeugter Marxist war, wenn auch ein differenzierter. Seine große Bewunderung für Lenin, die mehrfach zum Ausdruck kommt, steht neben seiner Kritik an der amerikanischen KP und deren Vertretern, die für ihn einem falschen Marxismus huldigten. Da es hier viele apodiktische, doktrinäre und einander widersprechende Aussagen gibt, müßte der Leser bei der Lektüre die gleiche Haltung einnehmen wie Brecht selbst, nämlich eine solche »kritisches-oppositioneller Natur« (S. 808).

Der vorliegende Text folgt dem Originaltext, den ich wiederholt einsehen konnte, getreulich. Außer der Korrektur der meisten Brechtschen Schreibfehler und einer Normalisierung der Orthographie habe ich beim Vergleich keine Abweichungen

entdeckt. Der Herausgeber Werner Hecht, der sich schon mit zahlreichen Brecht-Editionen Verdienste erworben hat, hat auch in diesem Falle sorgfältige Arbeit geleistet.

Anders steht es mit den Anmerkungen. Falls Hecht ein klares Konzept gehabt haben sollte, ist dies nicht stets zu erkennen. Obwohl er schreibt, er bringe nur »Fakten, die zum Verständnis der Notierungen Brechts nützlich sind« und die man »zur Beurteilung von Brechts Haltungen und Meinungen benötigt«, sind diese Fakten oft unzureichend. Manchmal fehlen selbst die knappsten Lebensdaten wie etwa zu Richard Revy, Paul Henried, Paul Czinner und Earl Browder, über die man sich gern näher informiert hätte. Und wenn solche Daten geliefert werden, sind sie oft falsch oder belanglos. In den meisten Fällen hätten ein bis zwei Sätze genügt, um das Verhältnis des Betreffenden zu Brecht, sei es vor oder während der Emigration, zu erläutern; leider aber fehlt meistens gerade diese Auskunft. Dazu kommen die unverhältnismäßig langen Anmerkungen über die verschiedenen Feldzüge und Schlachten des Zweiten Weltkriegs. Natürlich verfolgte sie Brecht mit brennendem Interesse, und natürlich wissen manche Leser heute wenig oder nichts mehr davon. Aber die Länge dieser Anmerkungen steht in keinem Verhältnis zu vielen anderen Namen, Fakten und Ereignissen, die zum Verständnis der Texte ebenso wichtig wären, jedoch entweder zu knapp oder überhaupt nicht erläutert werden.

Andererseits gibt Hecht vor, auf Kommentierungen überhaupt zu verzichten. Ist es aber kein Kommentar, wenn er Earl Browder, den Sekretär der amerikanischen KP in den vierziger Jahren, einen »Opportunisten« nennt (S. 117)? Die damalige »Auflösung der amerikanischen KP«, die er offensichtlich ebenso wenig verstanden hat wie Brecht, erfolgte auf Wunsch Moskaus, das zur Bildung einer breiteren Front riet.

Weil die Anmerkungen aber doch viel Wertvolles und Informatives enthalten, würde man derlei gern in Kauf nehmen, wären sie nur sonst sorgfältig und genau gearbeitet. Das ist jedoch nicht der Fall. Abgesehen von einer Unzahl falscher Angaben und Druckfehler, hat man fast den Eindruck, als ob sie überhaupt nicht systematisch vorbereitet wurden. Sehr oft liest man einen wenig bekannten Namen, schlägt den Anmerkungsband auf und stößt dort auf keinerlei Hinweis. Bei der zweiten

oder dritten Erwähnung kann es freilich vorkommen, daß sich dann doch noch eine Angabe findet. Ausschnitte aus amerikanischen und englischen Zeitungen oder Zeitschriften hat der Herausgeber ins Deutsche übertragen lassen; aber was für Übersetzungen sind das! An mehreren Stellen wurde das Englische überhaupt nicht verstanden. Dies alles vermag das Vertrauen des Lesers kaum zu erhöhen.

Platzmangel ist gewiß ein Grund dafür, daß die Anmerkungen meist nicht ausführlich sind. Denn die Ausgabe litt offensichtlich an keinem Papiermangel für die zwei Bände Text, die zwar 1022 Seiten umfassen, aber nicht füllen. So haben Brechts *Arbeitsjournale* in Manuskriptform nie ausgesehen. Im Gegensatz zu der maschinenschriftlich geschriebenen Originalfassung, wo eine Eintragung dicht hinter der anderen steht, hat der Verlag jeder Eintragung, ganz gleich, ob kurz oder lang, eine volle Druckseite gewidmet. Viele fast leere Seiten, die oft nur zwei bis drei Zeilen Text aufweisen, haben das Ganze zweimal so lang (und teuer) gemacht wie nötig. Brecht selbst wäre nie so verschwenderisch gewesen. Doch trotz dieser und anderer Einwände, die man erheben könnte, sind die *Arbeitsjournale* ein wichtiges, ja unentbehrliches Werk für den Brecht-Kenner, das viel zu unserem Bild des umstrittenen Dichters beiträgt, ohne es allerdings wesentlich zu ändern.

James K. Lyon (San Diego)

Efim Etkind, *Bertolt Brekht*
(Leningrad: Prosveščenie, 1971), 184 Seiten.

Brecht's plays were given their post-war debut on the Soviet stages at the end of the fifties in the former Baltic Republics, and in 1960 in Moscow. A high point was reached in 1966, when ten Brecht productions were in the Moscow repertoires. Today there are only four Brecht plays to be seen in Moscow, and two of those have been running since 1963. Qualitatively, Soviet scholarship on Brecht's drama shows the same pattern of development. The major studies all fall within the 1960-1966 period: B. Reich's perceptive analysis of the plays (1960); B. Zingerman's fresh approach to Brecht's theater (1964); I. Fradkin's comprehensive monograph (1965); L. Kopelev's fine biography, which draws on unpublished diaries (1966); and E. Surkov's and V. Kluev's detailed analyses of Brecht's epic dramas (1965 and 1966). And, finally, there is Etkind's *Bertolt Brekht*, which was written in 1966.

Efim Etkind, Professor of Romance Literatures and Stylistics at the Herzen Pedagogical Institute in Leningrad, is the author of a number of books in these fields as well as on the theory of translation. He has also distinguished himself both as a Brecht scholar and as a gifted translator of Brecht's plays and poetry. This remarkably broad range of expertise has been well-used in this book, which appeared in the series »The Library of the Teacher of Literature« in a large edition of 28,000 copies. The analysis is directed toward a broad spectrum of readers and would serve, in my opinion, as an ideal introduction to Brecht's theater. However, the Brecht specialist, too, will find much of value in Etkind's masterly portrait of Brecht and his creative development. In any case, neither the specialist nor the novice will be bored, for the book is well-written in a clear and lively style, and Etkind's delight with Brecht, the Marxian playwright, and Brecht, »the man of independent thought«, is infectious.

Within the three parts of the booklet, »The Twenties«, »Theatrical Theory«, and »The Great Plays of the Century«, the discussion proceeds, by and large, chronologically and includes generous selections from Brecht's works, including his

poetry (almost all poems are given in the author's translation). It is immediately clear that Etkind's concept of realism is quite close to that of Brecht in his essay *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*. Thus, the author accepts Kopelev's idea that in the process of opposing Expressionism and Surrealism Brecht adopted some of their devices, which he continued to use throughout his creative life (9,20). In this sense, then, the pattern of Brecht's creative development is similar to that of his contemporaries: Vladimir Mayakovsky, Paul Eluard, Pablo Neruda, and Johannes R. Becher (9).

Etkind's main thesis is that Brecht makes his Marxist point by the satirical reversal of common standards. The author traces this device back to Hans Sachs' *Das Schlaraffenland* and (possibly) to François Villon's *Ballade des Contre-Vérités*. Some noteworthy interpretations emerge from the analysis of Brecht's later plays. For example, in Etkind's view *Der gute Mensch von Sezuan* is neither a fairy-tale nor a parable, since the fairy-tale ends with the triumph of good over evil, and the parable with a moral. Brecht's play, however, forces the spectator to conclude that, the world and the gods being as they are, you cannot win no matter what you do (122-123). Regarding *Galilei*, Etkind thinks that both Galilei and Andrea are right; the former from a socio-historical and the latter from a moral viewpoint (160). Puntila's split personality takes on interesting Soviet characteristics in the author's description of the dichotomy between the natural-human and the privileged functionary.

In the chapter »The ›Left‹ Theatre«, Etkind offers a clear and reliable digest of the interrelationship of the Soviet and German theater in the twenties. He is quite right when he asserts that there can be no doubt about the influence of the Soviet theater on Brecht, although it is difficult today to document it in any specific sense. But the author is clearly wrong, I think, when he writes that Brecht's theater was influenced by V. Vishnevsky's play *First Cavalry Army*.

Etkind sees Brecht and Piscator as being more different than similar. For Piscator, not unlike Tairov and Meyerhold, was first and foremost a *Regisseur* to whom a given play was simply raw material. As a playwright, Brecht, on the other hand, directed his attention primarily to creating a new reper-

toire, for »the literary material was for him the basis of the theater, its content, its soul« (46).

In »Brecht's Theory«, the author proves that a discussion of that topic need not be stuffy, abstruse and overburdened with Teutonic philosophizing (as it, unfortunately, so often is). Considerable space is devoted to the Brecht-Shaw relationship, with an emphasis on the inherent kinship of the two playwrights.

It is probably *de rigueur* for Soviet critics to deal with the Stanislavsky-Brecht relationship. The question is, as once asked by Eric Bentley: are the two artists commensurable? Here Etkind's arguments remain inconclusive and, most likely, they have to be. For two factors are basic to any such discourse. First, Brecht's contradictory statements on Stanislavsky were dictated by the stark realities of politics, and, second, there is not too much point talking about Stanislavsky's theory until such a time as all his later writings are made accessible.

I think it might be helpful to know something of the critical reception of this study in the Soviet Union. There were two reviews, both by prominent scholar-critics. Aleksandr Dymshits (in: *Literaturnaja Rossija*, 21 July 1972) launched a vitriolic attack against Etkind, accusing him, to all intents and purposes, of political unreliability. None of Dymshits's numerous charges stands up under examination. Thus, he makes much of the fact that Etkind devoted only 2 1/2 pages to Brecht in the *DDR*. But, obviously, Etkind did not intend to write a biography, although he did include additional »biographical« passages (11-13, 43-46, 87, 112-114, 180-182), altogether twelve pages, of which three, or one-fourth, focus on the *DDR*. Tamara Motylyova, on the other hand, praised the book for its scholarship, wealth of ideas and readability (in: *Moskovskij Komsomolec*, 26 March 1972). Furthermore, it is her opinion that even after the prodigious studies of his Soviet predecessors, Etkind still has something new to say to his Soviet readers. I would add, in closing, that the Western reader, too, can profit from reading Etkind's monograph.

Henry Glade (Manchester, Indiana)

John Fuegi, *The Essential Brecht*
(Los Angeles: Hennessey and Ingalls, 1972), 343 Seiten.

Into the musty world of Brechtian scholasticism this book comes as a breath of fresh air. Brecht was a great playwright, and an even greater poet – there can be no doubt about that. But his theoretical writings have been a mixed blessing. On the one hand they have been responsible for the amazing fact that in countries like Britain and the United States, where Brecht has consistently failed in the professional theater, he has nevertheless become a cult object, the most frequently mentioned and the most fervently discussed dramatist. Yet, as Brecht himself acknowledged more than once, these writings have to be taken with a pinch of salt. Partly they are a product of Brecht's background: the German theatrical world in which the actors, playwrights and theater critics were – for a variety of historical and sociological reasons – under an obligation to be taken for *intellectuals* with an academic education and background. Quite unlike his colleagues in the English-speaking world, the theater critic in Germany and the German-speaking world is always something of a professor expounding the ideology and the aesthetic theory behind the work he is reviewing. And – in order to stress their respectability, and to underline the fact that they are not outlawed strolling players of the kind which Caroline Neuber banished from the German stage in the eighteenth century – the actors, directors and playwrights have to be able to justify their work in terms of aesthetic theory. Hence the many manifestoes and proclamations right down to today's documentary and neo-brutalist schools. But to understand all this theorizing of theater practitioners (as distinct from academics) one must keep in mind that theirs are theories designed to justify a practice a posteriori, rather than general principles, evolved in the abstract and a priori. That the theater people concerned would use terms like Aristotelian, »epic«, alienation etc. in a vague and imprecise way, rather like magic formulas or as signs that they were able to engage in a theoretical debate, naturally follows from this premise.

To my mind the vast edifice of academic exegesis of Brecht's

theoretical writings – which are wholly typical of the genre – rests on a foundation of hot air. Deep inquiries into the history of the concepts employed, as well as comparisons between their use by Brecht and other theoreticians are totally out of touch with the actual meaning of the texts concerned, which were contributions to a living debate about quite different things, namely styles of directing and acting, the use of light, the principles of set design etc. What is even more foolish is the unthinking and implicit acceptance of the postulated effects of these theoretical concepts without any experience of practical work in the theater. Indeed, Brechtian criticism seems to me one of the last remaining areas of pure medieval scholasticism, where statements in classical texts have a higher evidential value than experimental proof.

Into all this, Fuegi breaks with the innocent eye of the child in Andersen's fairy tale who discovered that the Emperor had no clothes on. He examines Brecht's concept of *>epic theater* and then shows in a detailed analysis of seven of Brecht's plays that the practice does not accord with the theory and that, in fact, the actual concepts underlying the practice are the traditional dramatic – as distinct from epic – methods of all great drama. To have tackled this subject and to have so successfully demonstrated that it is indeed wrong to believe that Brecht's theater is totally different from any that went before him is undoubtedly a most laudable enterprise.

Yet I think that Fuegi goes too far. He, too, looks at the matter with the eyes of a theoretician, an academic, and therefore misses some of the living reality of the background to the whole matter. For example: he goes to great length in trying to explain the meaning of the term *>epic*. Yet to anyone who had the same educational background as Brecht the source of this term is only too obvious. Goethe's and Schiller's famous essay on the differences between the epic and dramatic forms in literature was taught in every German-speaking *Gymnasium* from Flensburg to Zürich and from Aachen to Kattowitz. Generations of schoolboys got all their aesthetic ideas from this essay and Lessing's *Laokoon*. Generations of German drama critics based all their reviewing on them; hence generations of German theater people discussed their problems in these terms. The use of the term *>epic* in American English (e.g. *>a Cecil*

B.de Mille epic) would not, and could not, possibly occur to any German of Brecht's generation. Moreover: the whole discussion, being conducted by practitioners in the theater, was about *methods* of *acting* and *production*. In this context, the concept of epic theater does have a definite meaning. Traditional German acting (even to this day) relies largely on emotional intensity, on violent outbursts of passion (»Ausbrüche« in German actors' jargon), on relentless intensification of pace and rhythm towards climactic moments in the play, on mood lighting which frequently leads to murky *chiaroscuro* effects, and a multitude of other devices designed to draw the spectator into the action. Brecht's efforts to establish a more understated, relaxed, luminous, uncramped type of presentation – considerably closer to the English style of acting even in Brecht's own youth – sprang from his distaste for the heaviness, the almost obscene physicality and density of the traditional style. This was a good reaction which, if one reads the dramatic criticism of the young Brecht, long preceded any theoretical considerations. The long theoretical campaign for an epic theater was, to a considerable extent, simply the advocacy of an alternate style of acting and production which suited Brecht's personal taste. Ideological elements were added at a later date. Even the choice of the term »epic« seems almost fortuitous: it is simply the opposite to »dramatic« in the terms of the Schiller/Goethe essay, in which »dramatic« is equated with immediate, instant impact and maximum spectator-actor identification.

Much, therefore, of Fuegi's elaborate demonstration that Brecht's plays are not really »epic« in the sense of not being basically narrative in style, that they have concise expositions and build up to climactic moments, wholly true though it may be, strikes me as unnecessary, simply because he too takes the canonical texts literally and, to some extent, outside their historical and practical theater-craft context.

But this is a minor quibble with a book which performs a wholly necessary and long overdue act of de-mystification which could only come from a critic with academic standing and methodological approach. Another quibble which seems appropriate, however, concerns the author's invariably enthusiastic acceptance of all the Brecht plays he discusses, although

some of them are far from being among his best. This is particularly true of *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* to which Fuegi devotes a chapter of loving analysis, treating it as a masterpiece on a par with *Mutter Courage* or *Der kaukasische Kreidekreis*. I am afraid that I cannot accept such a valuation of a play which, written during the war, was clearly designed as a means of breaking into the American theater and making some money. It is in the chapter on this minor play that Fuegi launches a mild and courteous pôlemic against myself, to which I should here like to reply in a similar spirit. He reproaches me for misreading *Schweyk* by failing to notice that the character of Schweyk in this play is very different from and more heroic than, Hašek's original Rabelaisian creation. I am afraid Fuegi has misread *me*. Because I consider this particular play as a very minor effort, I did not say anything whatever on the character of Schweyk, except that Brecht very skilfully adopted the language of that anti-hero as it appears in the brilliant translation of the book by Grete Reiner. What I was stressing in my discussion of *Schweyk* was the influence of the character and the attitude of Hašek's hero on Brecht's image of himself – as revealed in the Keuner stories – and on a number of unheroic and seemingly opportunistic characters like Azdak, Mother Courage and Galileo. Indeed, my low opinion of Brecht's own *Schweyk* play springs from the very feature which Fuegi so admires, namely that Brecht's *Schweyk* is, deep down, a heroic figure, ready to sacrifice his life for his friend Baloun. I attribute this admixture of very un-Brechtian, and very un-Schweykian, Boys' Own Paper heroics to the fact that Brecht had to turn *Schweyk* into a hero of the war-time resistance, in the image of innumerable Hollywood kitsch war-time resistance »epics« (in the Hollywood rather than the Brechtian sense). So that, paradoxically, Brecht's *Schweyk* is the least *Schweykian* of his characters.

But this is merely a marginal note on a subject which is itself fairly marginal in the context of Fuegi's most refreshing and most necessary book.

Martin Esslin (London)

Ernst Schumacher, *Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Einundzwanzig Aufsätze* (Berlin: Henschel, 1973), 370 Seiten.

Es ist vielfach zum Statussymbol geworden: wer eine ausreichende Anzahl von Aufsätzen veröffentlicht hat, bringt sie gesammelt in Buchform noch einmal heraus. Mit der vorliegenden Sammlung jedoch haben Verfasser und Verlag dem Leser einen besonderen Dienst erwiesen, indem sie die zahlreichen, in Zeitungen und Zeitschriften verstreuten Arbeiten Schumachers endlich leichter zugänglich gemacht haben. Daß dies nicht nur den außerhalb der DDR lebenden Lesern willkommen ist, geht aus der Tatsache hervor, daß wenige Wochen nach Erscheinen die gesamte Auflage vergriffen war.

Der Verleger nennt Schumacher den »Begründer der marxistischen Brecht-Forschung«. Tatsächlich ist sein Buch *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin, 1955) eine der ersten ernst zu nehmenden Untersuchungen der frühen Stücke; es gehört mittlerweile zum »eisernen Bestand« der Forschung. Mit seinem zweiten Buch, *Bertolt Brechts »Leben des Galilei«* (Berlin, 1965 und 1968), hat der Verfasser seinen Ruf als Brechtexperte befestigt. Um so mehr ist man auf die Lektüre seiner gesammelten Schriften gespannt. Die einundzwanzig Aufsätze stammen aus den Jahren 1949 bis 1972. Zwölf derselben sind Publikationen wie der *Deutschen Woche*, der *Berliner Zeitung*, *Theater der Zeit* u. a. entnommen, fünf sind Erstveröffentlichungen, die restlichen aus Büchern übernommen, darunter ein längerer Abschnitt aus Schumachers eigenen Büchern und sein Beitrag zum Rutgers-Brecht-Symposium, der in *Brecht heute II* (1972) veröffentlicht worden ist, was allerdings im Quellennachweis nicht erwähnt wird.

Aus den *Dramatischen Versuchen* hat Schumacher in überarbeiteter Form das Kapitel, das Brechts Theorie des epischen Theaters und ihre geschichtlichen Quellen behandelt, aufgenommen. Die Quellen findet er unter anderem bei Shakespeare, Goethe (*Faust*), Grabbe und Büchner, theoretisch bei Hegel, Marx und Engels. Die frühen Brechtstücke bezeichnet er nur im formalen und nicht inhaltlichen Sinne als »episch«, da sie die Wirklichkeit noch undialektisch, das heißt unepisch, abgebildet

hätten. Der dem *Galilei*-Buch entnommene Abschnitt entstammt nicht den Seiten 347 bis 361, wie irrtümlich im Quellenachweis angegeben wird, sondern ist das Kapitel *Stoff und Form* (Seite 245 bis 267), in dem Schumacher zu der Frage der Einfühlung Stellung nimmt und der einseitigen Festlegung Brechts auf eine rationale, alles Gefühl ausschließende Theaterkunst entgegentritt. Diese beiden Beiträge dürften so bekannt sein, daß sich weitere Ausführungen erübrigen.

Ein früheres Produkt von Schumachers Beschäftigung mit *Leben des Galilei* und die Vorform mehrerer Kapitel in seinem Buch ist der Aufsatz *Verfremdung durch Historisierung in Brechts „Leben des Galilei“*. In ihm werden die aktuellen Bezüge herausgestellt, die Brecht verfremden wollte, indem er sie in die Geschichte transponierte, also für die erste Fassung insbesondere die 1933 im Reichstagsbrandprozeß und dem nachfolgenden Londoner Gegenprozeß notwendig gewordene »Verteidigung der Wahrheit vor einem Tribunal der Unwahrheit« (S. 193), ferner die Auseinandersetzung zwischen Altem und Neuem, sprich Kapitalismus und Sozialismus, und die Gegebenheiten des illegalen Widerstands. Schumacher beschließt seine Untersuchung mit dem Hinweis, daß das Beispiel des historischen Galilei nicht ausreicht, um das kompliziertere Verhalten der »modernen Galilei« zu erhellen, daß also die historische Analogie kein wirkungsvolles Verfremdungsmittel ist.

Manche Beiträge, vor allem die frühen, muß man historisch lesen; sie sind Dokumente der Zeit ihrer Entstehung. Das gilt in besonderem Maße von den Erinnerungen (*Begegnung mit Bert Brecht*, 1949; *Er wird bleiben*, 1956), dem Nachruf (*Ein Thron der Dichtung ist verwaist*, 1956) und den Gedenkworten zu Geburts- und Todestagen. Sie sind spontaner, allerdings auch flüchtiger formuliert (nämlich für Zeitungen) und reflektieren die jeweilige Situation, die Gemütsverfassung des Autors und seine Einschätzung der Leserschaft. Warum allerdings im Jahr 1973 noch eine zwar bereits um 1960 entstandene, aber nie vorher veröffentlichte Polemik *Nicht trotz – wegen seiner Weltanschauung!* gegen jene (westlichen) Brechtinterpretationen, die den ›Dichter‹ von dem Marxisten trennen wollten, gedruckt werden mußte, ist nicht recht einzusehen.

Interessant dagegen ist das ebenfalls zum erstenmal veröffent-

liche Referat über eine zweitägige internationale Tagung zu Brechts Theaterarbeit, die 1966 in Venedig stattfand. Unter den Diskussionsteilnehmern waren Chiarini, Dort, Bartolucci, Strehler und Grassi. Schumacher, der das Schlußwort hatte, schlug damals die Bildung einer internationalen Brecht-Gesellschaft vor, damit ein Erfahrungsaustausch unter den an Brechts Werk Interessierten über vereinzelte Gastspiele hinaus auch auf theoretischer Basis »kontinuierlich« stattfinden könne. Schumacher hatte die Feierlichkeiten zu Brechts siebzigstem Geburtstag in Berlin als Termin für die Gründung dieser Gesellschaft im Sinn.

Der jüngste, hier erstmalig veröffentlichte Beitrag *Brecht als Objekt und Subjekt der Kritik* (1972) gibt einen Überblick über die Behandlung, die Brecht vor der Emigration und nach seiner Rückkehr von seiten der bürgerlichen wie der sozialistischen Kritik zuteil wurde, und seine Reaktion darauf. Das schließt die Realismusdebatte und die Kontroverse mit Lukács ein. Allerdings geht Schumacher hier mit äußerster Vorsicht vor, enthält sich der Stellungnahme und referiert nur, wenn er nicht gar bloße Zitate aneinanderreihet.

In den Aufsätzen, die sich nicht mit einem bestimmten Werk oder einem konkreten Thema, wie Brechts Beziehung zur Klassik, befassen, wird Schumacher nicht müde, die Bedeutung des Brechtschen Werkes, seine Bedeutung und Funktion für die heutige Zeit und besonders für die sozialistische Gesellschaft herauszustellen. Diese Frage – Was kann Brecht heute noch bewirken? – ist beim Zweiten Brecht-Symposium aufgeworfen worden. Wohl die umfassendste Erörterung dieses Themas enthält Schumachers Symposiumsbeitrag *Brecht und seine Bedeutung für die Gesellschaft der siebziger Jahre* (1971).

Es ist ein durchweg positives Bild, das Schumacher von Brecht zeichnet. Es basiert zweifellos auf einer gründlichen Kenntnis der Materie und der gesellschaftlichen Zusammenhänge, aber es ist eben doch ein rein affirmatives, also unkritisches. Letztlich gehen alle Betrachtungen davon aus, daß Brecht einer »der größten Dichter der Epoche, um nicht zu sagen aller Zeiten« (S. 32) sei und daß er »immer Vorbild bleiben« werde (S. 35). Also – »Alles wandelt sich«, nur Brecht bleibt konstant? Wie läßt sich das mit einer dialektischen Weltsicht vereinbaren? In mehreren Beiträgen ist die bedauerliche Tendenz spürbar,

Brecht zum Monument aufzubauen, wie etwa in dem Aufsatz *Ein Klassiker zwischen Klassikern* (1966). (Die Frage, ob Brecht ein Klassiker sei, wird übrigens mehrmals gestellt – wo zu eigentlich?) Hier versucht Schumacher, Brecht als »sozialistischen Nationalautor« für die DDR zu reklamieren und zugleich als »sozialistischen International-Autor« für die gesamte sozialistische Welt (S. 31). Er siedelt Brecht »zwischen der vergangenen bürgerlichen und der sozialistischen Klassik« an, »die noch bevorsteht« (S. 31), wobei nicht recht einleuchtet, wie man das Prädikat ›klassisch‹, das eine Bewährungszeit voraussetzt, überhaupt als ›Zukunftslorbeer‹ vergeben kann.

Das Buch gibt anderen Brechtianern Gelegenheit, sich über schwer zugängliche und daher kaum bekannte Schriften eines Kollegen aus der DDR zu informieren, was um so mehr willkommen ist, als nur wenige Möglichkeiten für persönliche Begegnungen bestehen. Bei einer Schriftensammlung, die Gedenkworte und Diskussionsbeiträge einbezieht, muß man wohl auf Wiederholungen gefaßt sein und bei zeitlich so weit auseinanderliegenden Arbeiten Bekanntes erwarten. Fragt man sich jedoch, für wen diese Aufsätze bestimmt sind, so kommt man nicht um die Tatsache herum, daß sich die einzelnen Beiträge an verschiedene Lesergruppen wenden, was den Nutzen des Bandes entschieden beeinträchtigt. Die aus den Büchern übernommenen Kapitel zum Beispiel wenden sich vornehmlich an Brechtforscher. Der Symposiumsbeitrag wurde für Brechtianer des kapitalistischen Auslands, besonders der USA, und nicht für DDR-Bürger geschrieben, denen sowohl die Fakten als auch die ideologischen Positionen vertraut sein dürften. Andrerseits sind die Gedenkartikel so allgemein gehalten, daß sie so gut wie kein Wissen über Brecht voraussetzen und als erste Einführung dienen könnten.

Dennoch war die erste Auflage in kürzester Zeit vergriffen, und eine zweite ist meines Wissens noch nicht in Vorbereitung. Das heißt, es wird Interessenten außerhalb der DDR nicht so bald möglich sein, sich ihr eigenes Urteil über Schumachers gesammelte Schriften zu bilden.

Gisela E. Bahr (Oxford, Ohio)

Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts* (Reinbek: Rowohlt, 1973), 340 Seiten.

Dies Buch ist eines der besten Dokumente für die ›Urgeschichte‹ jenes neulinken Bewußtseins, das sich seit der Mitte der sechziger Jahre innerhalb der bis dahin weitgehend ›affirmativ‹ eingestellten westdeutschen Studentenschaft auszubreiten beginnt. Es ist in den Jahren 1968 bis 1972 entstanden und hat geradezu an allen »Bewußtseinsformen der antikapitalistischen und emanzipatorischen Bewegungen« dieses Zeitraums teil, wie sein Autor (Jahrgang 1943) gleich zu Anfang unumwunden zugibt. Und zwar ist dies nicht als Einschränkung oder gar Entschuldigung gemeint. Im Gegenteil. Mit dem Bekenntnis zur ›Historizität‹ aller geistigen Bemühungen will Brüggemann zugleich seinen ideologischen Standort umreißen, der auch in seinen Essays in *Politikon*, *Neue Kritik* und *Alternative* klar genug zum Ausdruck kommt. Das gleiche gilt für seine Darbietungsweise, die bewußt ›offen‹ ist und nirgends trügerische Harmonien vorzutäuschen sucht. Statt sich um eine gefällige Abrundung zu bemühen, lässt Brüggemann manches durchaus ungeglättet und widerspruchsvoll, um im Brechtschen Sinne den Eindruck des Versuchhaften zu erwecken.

Was diesem Buch trotz aller ideologischen Verve fehlt, ist ein zentrierender Brennpunkt. Ursprünglich wollte Brüggemann lediglich der Frage nach den literarischen Traditionen in der Lyrik des frühen Brecht nachgehen – wie das gutbürgerlichen Dissertationsgepflogenheiten entsprochen hätte. Doch auf diese Frage kommt er erst auf Seite 225 wieder zurück. Was ihn bis dahin beschäftigt, ist erst einmal das Problem des ›literarischen Erbes‹ überhaupt und dann die Funktion dieses Erbes im Rahmen einer materialistischen Kunsttheorie. Indem Brüggemann dabei der schrittweisen Marxismus-Rezeption des jungen Brecht nachgeht, stellt er zugleich seine eigene Marxismus-Rezeption dar, was diesem Buch einen doppelten Dokumentarcharakter gibt. Als gewissenhafter Chronist geht er im Zuge dieser Darstellung auf fast alle Fragestellungen ein, welche die Neue

Linke in den letzten Jahren im Hinblick auf die Herausbildung einer marxistischen Kunsttheorie bewegt haben: den Einfluß von Hegels *Asthetik*, die Heinesche These von der abgelaufenen »Kunstperiode«, die Brecht-Lukács-Debatte, die Benjaminsche Produzententheorie, den Korsch-Komplex, den Blochschen Utopismus, die »Erbe«-Diskussion und vieles andere mehr.

Benjamin wird dabei nicht mehr so überschätzt, wie das noch vor wenigen Jahren üblich war, ja, Adorno wird bereits in einen Exkurs verwiesen. Auch der stilistische Habitus ist lockerer, entkrampfter geworden. So gibt es zwar noch viele Antizipationen, aber das Denunzieren und Desavouieren hat merklich nachgelassen. Soweit wirkt das Ganze wie ein Stück »neulinker« Entwicklungsgeschichte. Es hat durchaus Repräsentanzcharakter für jene politisch aufgewecktere Schicht unter den jetzt Dreißigjährigen, die man einmal die »kleine, radikale Minderheit« genannt hat – was sie leider auch geblieben ist. Wer also selber durch diese verschiedenen Phasen gegangen ist, dem wird in diesem Buche eher Bestätigung als Belehrung geboten. Wer jedoch diese Phasen noch vor sich hat (und das sind selbst unter Germanisten noch die meisten), für den wird dieses Buch – je nach ideologischer Aufgeschlossenheit – entweder ein Greuel oder eine höchst anregende Lektüre sein.

Doch auch Brecht kommt bei diesen langen theoretischen Auseinandersetzungen nicht zu kurz. Und zwar wird dessen marxistisches Geschichtsverständnis scharf von jenem »nomologischen« Denkansatz abgehoben, der Geschichte wesentlich als gesetzmäßig ablaufenden naturhistorischen Prozeß begreift. Nach Brüggemann findet sich bei Brecht im Hinblick auf die Historie sowohl eine »anthropogenetische« Sicht, die das Werden des Menschen innerhalb universaler Sinnbezüge sieht, als auch ein rein »pragmatologischer« Ansatz, der mehr bedürfnisgeleitet und situationsbezogen bleibt. Brechts auf die Kunst übertragenes Geschichtsverständnis manifestiere sich daher nie in objektivierten Vernunftideen, sondern trete stets als Organon sozialer, umwälzender Praxis auf. Statt sich wie Lukács mit der Widerspiegelung sogenannter »vernünftiger«, das heißt im Weltlauf angelegter Prozesse zu begnügen, werde Kunst von Brecht vornehmlich als operatives Instrument eingesetzt.

Als Kernbegriff wird dabei zu Recht der Begriff »Produktivi-

tät« herausgestellt. Brüggemann sieht in Brecht in erster Linie den Monteur, den Hersteller neuer Techniken, den Literaturproduzenten, den Vertreter der revolutionären ›offenen‹ Form. Unter diesen Voraussetzungen ist er für ihn ein Autor jener ›Moderne‹, die mit Hegel und Heine beginnt und der Vorstellung der ästhetischen ›Geschlossenheit‹ den Garaus zu machen versucht, indem sie die normative Ästhetik der abendländischen Tradition, ja selbst noch der goethischen Kunstperiode als Status-quo-Konzepte entlarvt. Das Wirken Hegels und Heines ist daher für Brüggemann die ›Urgeschichte‹ jener Moderne, die in den Verfremdungstechniken Brechts ihre eigentliche Bekrönung erlebt. Das gleiche behauptet er im Hinblick auf Brechts Verhältnis zur Tradition, das in seiner Ausrichtung aufs Kritisch-Selektierende ebenfalls ein wenig unvermittelt an Hegel angeschlossen wird. Erbe sei für Brecht nur das gewesen, was Montageelemente und Konstruktionsteile liefere, also »Materialwert« habe.

Man fragt sich: Welche Art von ›Moderne‹ ist das eigentlich? Natürlich nicht jene, die nach manchen Formalisten noch immer mit dem *Ophelia*-Gedicht von Rimbaud beginnt und inzwischen zu einem avantgardistischen Innovationismus verkommen ist. Brüggemanns ›Moderne‹ ist aktivistischer, operativer, revolutionärer – aber nach meiner Meinung immer noch zu vereinzelt, zu modernistisch. Ihre Hauptvertreter sieht er neben Brecht vor allem in Tretjakow, Eisler und Heartfield, vielleicht auch in Grosz und Piscator, während er unter den linken Theoretikern dieser Richtung besonders Benjamin und Korsch hervorhebt (vor allem zu Korsch wird dabei eine Reihe neuer, interessanter Gesichtspunkte beigebracht). Durch diese Reduzierung auf eine Handvoll illustrer Namen wird Brüggemanns ›Moderne‹ allerdings zu einer recht dünnen Perlenschnur. Nichts gegen eine solche Perlenschnur; aber ist es nötig, dabei ständig gegen den sozialistischen Realismus, die Widerspiegelungstheorie, die Legitimationsästhetik und die Sowjetunion und die DDR im allgemeinen zu polemisieren? Bleiben bei einer solchen Sicht die Vertreter dieser ›Moderne‹, deren Hauptprinzip die radikale Kritik des Bestehenden war, nicht im luftleeren Raum? Wenn Kunst lediglich auf kritisch-negierende Funktionen eingeschränkt wird, stellt sich dann nicht zwangsläufig die Gefahr eines Krypto-Adornismus ein?

Von welchen Schichten oder Klassen wird diese Kunst dann noch getragen? Wo bleibt da ihr marxistisches Telos? Wird sie nicht so zu einer Sache, die nur noch Linkssintellektuelle interessiert?

Doch seien wir nicht unfair. Wem es heutzutage mit der Funktion von Kunst wirklich ernst ist, der wird sich zwangsläufig in einige ideologische Widersprüche verstricken. Beneidenswert, wer frei davon. Erkennen wir deshalb ruhig an, welche Fülle an theoretischen Einsichten in Brüggemanns Ausführungen steckt – und wie kümmerlich sich daneben jedes bloß pragmatische ›Weiterwurschteln‹ ausnimmt, das in seiner Theorielosigkeit notwendig blind und darum regressiv bleiben muß. Und trösten wir uns zugleich mit der Erkenntnis, was Kunst, was Literatur, ja was gerade ein Mann wie Brecht, den die Rechten nun schon seit Jahren mit hartnäckiger Perfidie zu einem wirkungslosen ›Klassiker‹ abzustempeln suchen, auch heute immer noch vermag. Wie viele unter den heutigen Linken, die in ihrer radikalen Phase einmal blindlings der Affirmationsthese Marcuses gehuldigt haben und gegen die Kunst schlechthin aufgetreten sind, verdanken nicht die entscheidenden Impulse ihrer politischen Reorientierung den Stücken dieses Dichters – vor allem in der Bundesrepublik. Auch Brüggemanns Buch ist ein beredtes Zeugnis dafür. Und das ist nicht das schlechteste an ihm.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Peter Paul Schwarz, *Brechts frühe Lyrik 1914-1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts* (Bonn: Bouvier, 1972), 208 Seiten.

Brecht hat mit seinem Werk, wie Peter Suhrkamp bemerkte, auch die Historie Deutschlands seit 1918 geschrieben. Viele Gedichte, insbesondere aus den dreißiger und vierziger Jahren, sind nicht allein Kommentare zu sozialen Zuständen und politischen Ereignissen, sondern stellen diese auch historisch prägnant dar. Die *Wiegenlieder einer Arbeitermutter*, die *Ballade von der ›Judenhure‹ Marie Sanders* sind mehr als Gedichte – sie sind versifizierte Dokumente der Zeitgeschichte.

Schon in seiner frühesten Lyrik, den Kriegs- und Heldengedichten der Jahre 1914 und 1915, hat Brecht zur Geschichte seiner Zeit, wenn auch überwiegend unkritisch, Stellung genommen. Um so auffälliger ist der Mangel eines direkten Zeitbezugs, von wenigen Ausnahmen wie der *Legende vom toten Soldaten* einmal abgesehen, in der exotischen Seeräuber- und Abenteurerlyrik der folgenden Jahre. Die Vermutung liegt nahe, daß gerade die Abwesenheit von konkreten historischen Elementen in der Lyrik dieser Zwischenperiode eine Reaktion Brechts auf die Zeitumstände war.

Klaus Schuhmann behauptet in seiner Arbeit über die bis 1933 entstandenen Gedichte, Brechts Lyrik der Zeit um 1920 komme einem vital-anarchistischen Protest gegen das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft gleich. Diese Deutung als bloßer Protest sowie die These vom Vitalismus der Brechtschen Balladenfiguren, die von einer fragwürdigen Interpretation des *Baal* ausgeht, sind jetzt von Schwarz korrigiert worden. Doch schon Brecht selbst hat auf den Nihilismus dieser frühen Produkte hingewiesen. Nach der Lektüre der *Hauspostille* notierte er sich 1940 in sein *Arbeitsjournal*: »Der Großteil der Gedichte handelt vom Untergang [...], die Sinnlosigkeit wird als Befreierin begrüßt.« Und in einem Gedicht aus dem Jahre 1945 bekannte er: »Einst schien dies in Kälte leben wunderbar mir [...] / Frohsinn schöpfte ich aus kalter Quelle / Und das Nichts gab diesen weiten Raum.« Schwarz analysiert in seiner Studie rund fünfzig Gedichte aus der Zeit von 1914 bis 1922 und bestätigt anhand behutsamer und abgewogener Interpre-

tationen, daß der gemeinsame Nenner der meisten seit etwa 1917 bis zu Brechts zeitweiliger Übersiedlung nach Berlin Ende 1921 entstandenen Gedichte der Nihilismus ist.

Dieser Befund überrascht angesichts der Selbstzeugnisse Brechts nicht. Hätte man seine Gedichte mehr »beim Wort genommen«, wie Schwarz das tut, dann wäre die These vom »Vitalismus« als dem bestimmenden Element der Lyrik dieser Periode wohl kaum aufgekommen. Schon Bernhard Blume hat darauf aufmerksam gemacht, Welch zentrale Bedeutung in den *Hauspostille*-Gedichten den Metaphern »Verwesung« und »Abwärts« zukommt. Solche Metaphern lassen sich schwerlich mit einem vitalistischen Lebensgefühl in Einklang bringen. Wo sich dieses dennoch, wie in dem Gedicht *Vom Franz Villon*, ausdrückt, steht es für eine der angesichts des Nichts möglichen Haltungen: nämlich den Versuch einer bejahenden Überwindung. Die anderen Haltungen sind: Auflehnung gegen die Transzendenz (*Hymne an Gott*: »Aber wie kann das nicht sein, das so betrügen kann«), stoische Hinnahme (*Von der Freundslichkeit der Welt*) oder aufgeklärter Nihilismus, wie er überzeugender als in dem Gedicht *Gegen Verführung* kaum formuliert werden kann. Das Baalsche Weltgefühl des vitalen Einverständnisses mit der Natur, von dem die pauschale, auf die gesamte Lyrik dieser Zeit angewandte These vom Vitalismus abgeleitet wird, muß daher nach Schwarz als Ausnahmeherrscheinung und zudem unter dem Zeichen der Ironie gesehen werden. Angesichts seiner Untersuchungen dürfte nunmehr feststehen, daß die Gedichte der *Hauspostillen*-Phase im allgemeinen keinen »negativen« Protest, sondern eher eine »positive« Weltsicht formulieren: und zwar eine der Ablehnung metaphysischer Werte. Wenn die frühen Gedichte Brechts etwas kritisieren, dann ist es – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht die bürgerliche Gesellschaft, sondern die christliche Transzendenz. Zudem ist Brechts Lyrik, ebenfalls mit wenigen Ausnahmen, keine »Naturlyrik«. Die Natur dient ihr lediglich als Kulisse für die Beschreibung der Isolierung der menschlichen Existenz, die durch Phänomene wie Ausfahrt und Untergang, Geburt und Tod geprägt ist. Von »Liebe zur Welt« oder »Dankbarkeit für Erde und Himmel«, die Hannah Arendt zu sehen glaubte, oder von einer Heroisierung des Menschen angesichts der Naturgewalten, die Schuhmann festzustellen meinte,

ist bei genauerer Lektüre kaum etwas zu finden. Dem widerspricht schon die immerwiederkehrende Metapher »Kälte«, der nicht nur in den frühen, sondern auch in den späteren Gedichten ein zentraler Stellenwert zukommt, freilich mit zunehmend gewandelter sozialer Bedeutung.

Schwarz beschränkt sich in seiner Arbeit auf eine immanente Interpretation der Lyrik Brechts, durchbricht diese Methode jedoch in zweierlei Hinsicht. Einerseits verfährt er induktiv, indem er einen Zusammenhang zwischen dem Zerfall des nationalen und religiösen Weltbildes des Wilhelminischen Reiches und der in den Gedichten nachweisbaren Entwicklung Brechts zum Nihilismus darzustellen versucht; andererseits schließt er, obwohl er nur Werkzusammenhänge beschreiben will, deduktiv von den verschiedenen Ausprägungen des Nihilismus in den Gedichten auf entsprechende weltanschauliche Positionen des jungen Brecht. Ist schon die Behauptung eines persönlichen Erfahrungscharakters von Lyrik bedenklich, so ist der von Schwarz unreflektiert gezogene Schluß von der Lyrik auf den Lyriker erst recht fragwürdig. Brecht selbst mahnt an einer Stelle: »Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.« Auch Hans Mayer, der Brecht gut kannte, hat davor gewarnt, das lyrische Subjekt in Brechts Gedichten mit dem realen Brecht gleichzusetzen.

Dennoch ist angesichts der Stringenz der nihilistischen Thematik die Identifizierung des lyrischen Subjekts mit dem Lyriker Brecht nicht ganz abwegig. Ja, im Hinblick auf Brechts Selbstkommentare und die Zeugnisse seiner Freunde Hans Otto Münsterer und Peter Suhrkamp, dessen prononcierter Hinweis auf den »zynischen Nihilismus« des jungen Brecht Schwarz übrigens entgangen zu sein scheint, ist das zumindest generelle »argumentum ex carmine ad poetam« wohl nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten.

Die von Schwarz für das lyrische Werk von 1917 bis 1922 freigelegte Sicht auf Brechts Nihilismus sollte indes nicht dazu verleiten, Brechts Hinwendung zum Marxismus als psychologisch zwangsläufige Konsequenz dieses Nihilismus zu deuten. Derlei fragwürdige Hypothesen haben Martin Esslin mit dem Tenor »Bindung durch Vernunft gegen Bedrohung durch Instinkte« und Hannah Arendt unter dem Aspekt »Verlangen nach einem verlässlichen Schwerpunkt« aufgestellt. Auch Peter

Suhrkamp neigte dazu, im politischen Dogma die Rettung Brechts aus der Anarchie und dem Nihilismus zu sehen, gab jedoch durch seine vorsichtige Formulierung zu erkennen, daß es sich dabei um eine sehr subjektive Wertung handle.

Eine wesentlich näherliegende Erklärung für Brechts marxistische Wendung deutet Schwarz an, wenn er ausführt, daß das in Brechts Lyrik zum Ausdruck kommende Bewußtsein von der Kreatürlichkeit des Menschen, die gerade angesichts des Nichts besonders evident wird, die Entscheidung gegen die bürgerliche Gesellschaft vorbereitet habe. Brecht dürfte sie getroffen haben, als er, nicht zuletzt infolge seiner radikalen Absage an die Transzendenz, immer stärker mit dem gesellschaftlichen konfrontiert wurde. Sein Marxismus muß demnach auf dem Hintergrund einer Verlagerung seiner Aufmerksamkeit von der metaphysischen »Kälte« der Welt zum rein körperlichen »Frieren« vieler Menschen gesehen werden. Jene »Kälte« als Beschreibung des Nichts ist absolut, das »Frieren« jedoch relativ: es kann durch Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse besiegelt werden. Daß auch nach Überwindung der physischen Not nicht alles glatt aufgehen wird, weiß zumindest die Wirtin Kopecka aus dem *Schweyk im zweiten Weltkrieg*. In ihrem *Lied vom Kelch* heißt es über die verwirklichte Utopie:

Jeder wird als Mensch gesehn
Keinen wird man übergehn
Ham ein Dach gegn Schnee und Wind
Weil wir arg verfroren sind
Auch mit 80 Heller.

Jürgen Bay (Stuttgart)

Franco Buono, *Zur Prosa Brechts. Aufsätze* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973), suhrkamp taschenbuch 88, 120 Seiten.

Franco Buono arbeitet seit einigen Jahren auf editorischem Gebiet und ist ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift *Studi Germanici*, in der er sich vor allen Dingen als ausgezeichneter Brechtkenner erwiesen hat. In der Reihe *Temi e problemi* im Verlag Donato, Bari, ist 1972 eine gesammelte Ausgabe seiner Aufsätze und Rezensionen zur Prosa Brechts (*La prosa dell'esilio*) erschienen, aus der nun drei Arbeiten in deutscher Übersetzung veröffentlicht worden sind. Da es sich bei Buono um einen marxistischen Literaturwissenschaftler handelt, der sich mit den herkömmlichen Interpretationsverfahren nicht zufrieden gibt und für eine »offene«, von keinen besserwisserischen Vorurteilen bestimmte Auseinandersetzung in der Rekonstruktion des gesamten schriftstellerischen Schaffens von Brecht plädiert, muß bedauert werden, daß der Verlag nur diese schmale Auswahl getroffen hat. Besonders der vierte, dem *Tui*-Komplex gewidmete Aufsatz, der eine Reihe bedenkenswerter Thesen enthält, hätte nicht wegfallen dürfen.

Es gibt nämlich nur wenige kritische Analysen Brechtscher Texte, in denen derartig sorgfältig auf die Bedeutung und den Stellenwert von Änderungen, Korrekturen und Neufassungen eingegangen wird. Buono diskutiert die Voraussetzungen für ein Werk, das als ein sich »im Fluß« befindliches zu verstehen ist. Deshalb interessiert er sich vorzugsweise für fragmentarische, werkstattartige Texte, um Aufschluß zu bekommen über die Werkzeuge, deren Brecht sich jeweils bedient hat. Dabei spielt für ihn das Verhältnis des Autors zu Tradition und Geschichte eine wichtige Rolle. In einem Aufsatz über die kleinen Erzählungen, die Brecht »Berichtigungen alter Mythen« genannt hat, versucht Buono die Motive für die Zurechtrückungen im einzelnen aufzuzeigen. Als Hauptziel ermittelt er die Anstrengung, »den Zweifel zu säen«.

In dem Aufsatz *Marxismus und Geschichte bei Bertolt Brecht* setzt sich der Verfasser mit Autoren wie Hannah Arendt, Klaus-Detlef Müller und Wolfdietrich Rasch auseinander, die auf unterschiedliche Art eine negative oder positive Beeinträchtigung dichterischer Substanz durch die politischen Einflüsse

konstatieren. Im Anschluß an Benjamin stellt Buono Brechts Wendung zum Marxismus nicht als »Bruch« in seinem Schaffen dar. Für ihn schließen sich die frühen und die späten Stücke nicht gegenseitig aus, sondern sie ergänzen einander auf produktive Weise. Bruch bedeutet bei Brecht zugleich Kontinuität. »Es wird da nicht verbrannt, was zuerst angebetet wurde«, heißt es in Benjamins Kommentaren zu den Brechtschen Gedichten. Entgegen der Auffassung Müllers besteht Buono darauf, daß auch beim vormarxistischen Brecht Raum für »Geschichte« ist. Er weigert sich, die Utopie als den Sinn der Geschichte aufzufassen, weil er an eine dialektische Beziehung zwischen Geschichte und Gegenwart glaubt und den Sinn geschichtlicher Entwicklung nicht aus ihr hinausverlegt wissen möchte. In Müllers Buch *Die Funktion der Geschichte im Werk Brechts* scheint ihm der marxistische Autor auf einen moralistischen »Seher« reduziert zu sein.

Außer den Arbeiten Walter Benjamins über den *Dreigroschenroman* und Ernst Niekischs über *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* hat es bisher keine größeren Würdigungen der Prosa Brechts gegeben. Franco Buono hat es unternommen, diese weniger beachtete Seite des Brechtschen Schaffens als eine spezifische Auswirkung von geglückter Marxismusrezeption darzustellen. Besonders den *Dreigroschenroman*, den er für eine außergewöhnliche »inquiry« der kapitalistischen Gesellschaft hält, aber auch *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* schätzt er als hervorragende Beispiele historischer Romane im Sinne von Marx, dessen Lehre Brecht sich unter Anleitung Karl Korsch's angeeignet hat, ohne selber in allen politischen und gesellschaftlichen Fragen mit seinem »Lehrer« konform zu gehen.

Klaus Völker (Büdesheim)

Jan Knopf, *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des »Volkstümlichen« in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts* (Stuttgart: Metzler, 1973), 336 Seiten.

Geschichten zur Geschichte ist der adäquate Titel dieses Buches, sein Leitmotiv. Um das Verhältnis der einzelnen, partikulären Geschichte (*story*), wie sie in Kalendern beliebt ist, zur großen, allgemeinen Geschichte (*history*) geht es hier. Damit setzt die Fragestellung neue Akzente in der Diskussion zur Kalendergeschichte, indem sie diese in Beziehung zur Geschichte stellt, genauer: die ihr immanente Geschichte an den Tag bringt.

Dem Leitthema entsprechend beginnt Jan Knopf mit Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters*, einem Kalendergedicht; denn Brecht hatte diese Verse nicht nur in der Sammlung *Svendborger Gedichte* publiziert, sondern 1949 erneut in einer Sammelausgabe, die er *Kalendergeschichten* nannte. Damit wird ein weiterer Aspekt von Knopfs Buch deutlich: daß nämlich die Kalendergeschichten hier nicht auf eine Form oder Gattung beschränkt sind. Die Gedichtanalyse bringt keine wesentlich neuen Aspekte, wehrt sich aber gegen eine ästhetische Sublimation, die dem Gedicht Einheitlichkeit und Geschlossenheit unterstellt, um »nach den Fragen nicht weiter zu fragen« (S. 2). Von Anfang an beeindruckt Knopfs Buch durch eine überzeugende Verbindung von ideologiekritischem Verstand und sprach- und formalanalytischer Genauigkeit. Dialektische Textimmanenz möchte man das Verfahren nennen, im Unterschied zu einer eindimensionalen Textimmanenz, die allzu schnell vorentscheidet, was Texten immanent sein dürfe, was nicht. Gelegentlich allerdings bedauert man auch in diesem Buch, daß die Immanenz zu kurz greift. Darüber wird noch zu sprechen sein.

Das Brechtgedicht wirft die Frage nach der Definition der Kalendergeschichte auf. Die traditionellen literarischen Gattungsbegriffe lassen sich hier offenbar nicht anwenden. Dagegen wird die Kategorie der »Volkstümlichkeit« gerne mit der Kalendergeschichte verbunden. Und damit ist das zweite, im Untertitel des Buchs genannte Hauptthema angeschlagen. Das ist nun allerdings ein Begriff, um den sich viel Dunst und Nebel

angesammelt hat, nicht nur in den Jahren zwischen 1933 und 1945. Die Mystifizierungen reichen weiter zurück und überlebten auch das ›Dritte Reich‹. Es ist keine beneidenswerte Aufgabe, sich durch die Volkstumsliteratur durchlesen zu müssen. Jan Knopf entledigt sich dieser Aufgabe nicht nur gewissenhaft, sondern auch mit der ironischen Eleganz, die wahrscheinlich allein mit der Schwerfälligkeit solcher Objekte zurechtkommen kann. Dabei bietet Brecht natürlich einen idealen Gegenpol und Ausgangspunkt, hat er doch nicht nur praktisch die Tradition der ›kritischen‹ Volkstümlichkeit fortgeführt, sondern auch theoretisch den Begriff ausgelüftet. Die vor allem seit dem 19. Jahrhundert sich entwickelnde Volkstumsideologie weist zwei wesentliche Aspekte auf: einerseits spricht sie dem ›Volk‹ allen Verstand ab, stattet es aber dafür andererseits mit einer ›urwüchsigen Seele‹ aus, vor der einen das große Grauen ankommen kann. Beiden Aspekten gemeinsam ist eine Geschichtslosigkeit, die das Volk in mythischer Zeitlosigkeit leben läßt. Indem Jan Knopf Hebels und Brechts Kalendergeschichten als »Geschichten zur Geschichte« ausweist, macht er eine kritische Gegentradition sichtbar. Gleichzeitig setzt sich der Autor das Ziel, da alle bisherigen Definitionen der Kalendergeschichte unzulänglich seien, »diese Definitionen vollständig (und womöglich endgültig) abzubauen« (S. 34).

Um die kritische Tradition des Kalenders zu etablieren, geht Knopf zurück bis zu Grimmelshausens Kalendergeschichten. Er versucht nachzuweisen, daß der Kalender immer schon auch belehrende, aufklärende Funktionen hatte, daß ihm, mit anderen Worten, der Verstand keineswegs abging. Untersucht werden dabei die verschiedenen Elemente, die den Kalender im allgemeinen und den Grimmelshausenschen im besonderen ausmachen. Dazu gehören vor allem auch die Praktiken. Zu tun haben sie alle mit Wetterregeln und astronomisch-astrologischen Beobachtungen und den damit verbundenen Vorhersagen. Das scheint nun genau dahin zu führen, wo die traditionelle Germanistik das Volk gerne hat: zum Aberglauben. Knopf weist aber mit Recht darauf hin, daß die Astrologie nicht so sehr ein im Volk verwurzelter Aberglaube als eine Sache von Gelehrten und Wissenschaftlern war. Bei aller Unzulänglichkeit aus heutiger wissenschaftlicher Sicht war sie doch eng verbunden mit der Hinwendung zur empirischen natur-

wissenschaftlichen Beobachtung. »Vom Standpunkt der Zeit aus betrachtet, dem 16. und 17. Jahrhundert, stellt die Practica den wissenschaftlichen Teil des Kalenders dar; er umfaßt Astronomie, Meteorologie, Wirtschaft und Medizin« (S. 62). Gleichzeitig leistet der Kalender seit dem 17. Jahrhundert seinen Beitrag zur Historiographie. Interessant sind Knopfs Ausführungen über das vom Kalender geprägte Zeitbewußtsein; denn mit Zeit ist der Kalender ja wesentlich verbunden. Auch hier wendet der Autor sich gegen Vereinfachungen und Klischees, die dem ›volkstümlichen Menschen‹ kaum das Zählen zugestehen, weil er Daten nicht in Ordinalzahlen, sondern mit Heilignamen benenne. Dagegen der berechtigte Einwand des Autors: »Der Martini sagende Bauer wird kaum seine Bilanzen mit Heilignamen anfertigen. Daß sich die ›volkstümlichen‹ Benennungen nach Heiligen auf dem Land mehr als in der Stadt und im Süden Deutschlands mehr als im Norden gehalten haben, hat doch wohl mehr historisch zu begründende, mit dem Einfluß vor allem der katholischen Kirche zusammenhängende Ursachen als die unhistorisch, ontologisch postulierte ›Volkstümlichkeit‹. Die meisten volkstümlichen Feste, Benennungen und Denkweisen sind kirchentümlich oder zumindest von der Kirche nachhaltig beeinflußt« (S. 66).

Die folgenden drei Hauptteile des Buchs befassen sich mit Hebels und Brechts Kalendergeschichten. Der erste Teil »Geschichte als Geschichten« analysiert den jeweiligen Gehalt und das Verhältnis von Geschichte und Historie. Subtile, analytische Genauigkeit befragt den Text, ohne ins immer naheliegende Interlinear-Gemurmel zu verfallen. Manchmal nur könnte man Fragezeichen setzen, weil gewisse Stilmerkmale allzu eindeutig zu Informationsträgern gemacht werden. Ist es zum Beispiel wirklich so sicher, daß »intransitive Verben und passivische Satzbildungen [...] auf ein fatalistisches Geschichtsverständnis« deuten? (S. 77) Im Eifer, Geschichte in den Geschichten nachzuweisen, vergißt, so scheint mir, der Autor, dem Leser die Modalität der jeweiligen Geschichtskonzeption klar zu machen. Zumindest entsteht bei Hebel ein unklares, wenn nicht widersprüchliches Bild. Denn einerseits betont Knopf die Verbindung von aufklärerischem Impuls mit Hebels Geschichten- und Geschichtsschreibung, andererseits weist er immer wieder auf den immanenten Fatalismus hin. Nun ist wohl

möglich, daß diese Widersprüchlichkeit zu Hebels Bewußtsein gehört; gerade dann aber wäre sie einer genaueren Analyse wert.

Historische Perspektive bei Brecht nachzuweisen, sollte nicht allzu schwierig sein. Knopf macht sich aber die Sache nicht leicht, wenn er *Die unwürdige Greisin* als Beispiel wählt; denn hier ist die Historie keineswegs an der Oberfläche. Der Nachweis gelingt von einer sehr originellen Seite her, nämlich von der Erzählperspektive, die wichtige Einsichten in die Geschichte erschließt. Allerdings bleibt auch hier am Schluß ein Rest von Zweifel und Unbehagen: im Vergleich zur Genauigkeit der Analyse erscheint die Schlußfolgerung zu allgemein. Die sich gegenseitig relativierenden Erzählperspektiven, so lautet zusammengefaßt die These, durchbrechen die fiktive Welt und öffnen die Sicht auf eine Welt, über die der Erzähler keine Macht habe. Das wünschte man sich doch etwas differenzierter. Schließlich ist ja die Aufhebung der auktorialen Erzählwelt beinahe zur Allerweltsmethode geworden und von den verschiedensten Autoren vor und nach Brecht geübt worden. Die Frage stellt sich wiederum: Welche spezifische Modalität der Historisierung leistet Brecht, wenn man überhaupt schon aus einer solchen Methode eine Historisierung ableiten darf?

Der zweite Themenkreis ist »Enttäuschungen« betitelt. Gemeint ist damit, was in der Brecht-Literatur als ›Verfremdung‹ schon zum Klischee geworden ist. ›Enttäuscht‹ werden gängige Erwartungen zugunsten neuer Perspektiven. Hier gelingt es Knopf, bereits in den Hebelschen Geschichten recht verzwickte Verfremdungs- bzw. Enttäuschungstechniken nachzuweisen. ›Enttäuschung‹ erhält dabei selbst einen verfremdeten Nebensinn; sie wird zur Ent-täuschung, zur Aufhebung der Täuschungen ideologisch verfestigter Realitätsperzeptionen. Ein ausführlicher Exkurs über den Begriff der Verfremdung gibt dem nicht mit der Brecht-Literatur Vertrauten eine gute und zusammenfassende Einführung. Aber auch für ›Brechtianer‹ dürften die Hinweise und Verbindungen zum jungen Hegel und zu Nietzsche von erheblichem Interesse sein. Die Analyse der Technik in den Geschichten wirkt hier besonders einleuchtend durch Kontrast-Analysen an Kalendergeschichten von Reimmichel (Julius Rieger) und Alban Stoltz, wo bestehende oder schon gefährdete Weltbilder nicht befragt, sondern be-

festigt werden.

Der dritte Teil »Sprachformeln und eingreifende Sätze« ist mit dem zweiten eng verknüpft. Knopf geht von Sprichwörtern aus, die ja besonders gern mit Volkstümlichkeit verbunden werden und in Kalendern eine wichtige Rolle spielen. Gegen die häufige Auffassung, das Sprichwort gehöre dem konkreten, situationsgebundenen und der Abstraktion unfähigen ›volks-tümlichen Denken‹ an, wird hier seine ideologische, abstrakte Geschlossenheit betont. »Das Sprichwort hat die Ordnung der Welt, die es angeblich bloß kommentiert, zur Voraussetzung, und jede Anwendung im Einzelfall muß eben diese Voraussetzung bestätigen« (S. 195). Und: »Das Sprichwort gehört in eine totalitäre Sprachwelt« (S. 196). Am Beispiel Brechts wird gezeigt, wie die Welt der Sprichwörter enttäuscht wird. Dabei bietet natürlich Brechts *Augsburger* (mehr noch der *Kaukasi-sche Kreidekreis*) naheliegende Beispiele. Während Volker Klotz im Austausch der Sprichwörter den Sieg des sicheren Volksinstinkts sieht, argumentiert Knopf überzeugend für das Gegenteil, daß nämlich in der Welt der Sprichwörter die ›falsche‹ Mutter keine Chance hätte. Ein noch genaueres Eingehen auf den Sprichwörteraustausch im *Kaukasischen Kreidekreis* hätte allerdings dem Argument noch mehr Gewicht verleihen können. Als weitere Sprachformel wird der Gebrauch des Rätsels bei Hebel untersucht, und auch hier werden verzwickte Verfremdungstechniken hinter der scheinbaren Harmlosigkeit sichtbar. Als letzte Sprachform werden die Brechtschen Gedichte, die in die *Kalendergeschichten* aufgenommen wurden, untersucht. Interessant ist vor allem die aufgezeigte Spannung zwischen Balladenform und historischem Inhalt sowie ein Exkurs über Brecht und die Sprache, der Aspekte der Brechtschen Sprachtheorie andeutet, die auf noch wenig erforschtes Gebiet verweisen (zum Beispiel Brecht und Wittgenstein). Der Epilog geht nur noch kurz auf die Keuner-Geschichten ein, vor allem auf Keuners Namen, der mit Benjamin vom griechischen ›koine‹ abgeleitet und mit dem Konzept der Allgemeinverständlichkeit verbunden wird.

Das Buch endet im Offenen mit einem »oder?«. Offen bleibt vor allem, was denn nun die Eigenart der Kalendergeschichten ausmacht. Dafür wird allerdings dargelegt, was einer Kalendergeschichte nicht abgehen muß: Verstand mit historischem

und kritischem Bewußtsein. Zudem war es auch das vom Autor anfangs formulierte Ziel, bestehende Definitionen abzubauen; von neuen war nicht die Rede. Was man vermissen mag, ist nicht irgendeine Wesens- oder Gattungsbestimmung der Kalendergeschichte. Ein anderer Aspekt hätte näher gelegen: das Einbeziehen des konkreten Rezeptionshorizontes, der doch gerade für den Kalender eine eminente Rolle spielt.

Knopf selbst kommt gelegentlich nahe ans Thema heran, ohne jedoch genauer darauf einzugehen. Von Elisabeth Hauke heißt es: »Ihr fiel die naheliegende, doch bis dahin nicht beachtete Tatsache auf, daß die Kalendergeschichten offenbar etwas mit dem Kalender zu tun haben müssen« (S. 31). Eben! Aber Konsequenzen werden daraus nicht gezogen. Daß Kalendergeschichten mit dem Kalender zu tun haben, bedeutet doch zunächst einmal, daß hier ein ganz bestimmtes Publikationsmedium vorliegt, unterschieden von anderen Medien wie Zeitung, Zeitschriften und Büchern. In vielen Fällen ist der Kalender stark an eine bestimmte ideologisch gebundene Institution geknüpft. Weiterhin ist ja der Kalender nicht auf ein beliebiges Publikum abgestimmt, sondern zielt auf ausgewählte Leserschichten, die mit dem Begriff ›Volk‹ völlig unzulänglich gekennzeichnet sind. Sie ließen sich eher soziologisch erfassen, wohl hauptsächlich als Bauern und Kleinbürgertum – das wäre jedoch erst nachzuprüfen. Dabei sind zwei Faktoren von größter Bedeutung: erstens die tatsächliche Leserschicht und ihre Rezeptionserwartung, zweitens die Rezeptionserwartungen des Autors oder Kalendermachers, das heißt seine Vorstellungen von seiner Leserschicht. Wie sehr die Autoren sich oft von der Rezeptionserwartung leiten ließen, wird an einigen von Knopf angeführten Zitaten sehr deutlich. So äußerte Hebel einmal, »daß es schwer sei, Nationalschriftsteller für ein Volk zu sein, das man nicht als das seinige und so gut als das seinige kennt« (S. 72). Auch Anzengruber ist sich dessen offenbar bewußt, wenn er erklärt, daß »durch die jedesmalige Rücksichtnahme auf den Leserkreis derselben [der verschiedenen Kalender], bei Wahl und Behandlung der Stoffe, die einzelnen Arbeiten verschiedenartige Färbung erhielten« (S. 32). Damit wäre gleichzeitig der Verbindungspunkt zu einem anderen Forschungsgebiet gegeben, das in den letzten Jahren einen bedeutenden Aufschwung erlebt hat: die sogenannte Trivialliteratur. Gerade

die mit der Kalendergeschichte verknüpfte Problematik der Volkstümlichkeit hat von daher neue Aspekte gewonnen.

Hier also, scheint mir, greift die Textimmanenz zu kurz, wenn sie sich nur auf die Struktur- und Stilanalyse konzentriert. Nicht daß diese zu vernachlässigen wäre, im Gegenteil, sie bietet ideale Ausgangspunkte – zum Beispiel die Erzählperspektive, von der aus Knopf zu ergiebigen Resultaten kommt. Aber sie ließe sich noch weiterführen. Stanzel hat schon – wie Knopf auch erwähnt – dem auktorialen Erzähler »eine rhetorische Funktion« zugesprochen (ohne freilich die Konsequenzen zu ziehen). Diese Konsequenzen sind aber nicht unbedingt die geschlossene fiktive Welt. Der auktoriale Erzähler des 18. Jahrhunderts ist in seiner rhetorischen Funktion sehr stark auf das jeweilige konkrete Leserpublikum geöffnet; ja in vielen Fällen ist es geradezu seine Aufgabe, die ›richtige‹ Rezeptionshaltung zu schaffen (was man nur unzulänglich als den fiktiven, in den Roman integrierten Leser bezeichnet hat), und darüber hinaus auch ganz konkret mit mehr oder weniger Subtilität für den Roman zu werben.

Der Rezeptionshorizont, konkret auf Hebels und Brechts Kalendergeschichten angewandt, gibt zu einer Reihe von Fragen Anlaß. In bezug auf Hebel möchte man gern genauer wissen, was seine Vorstellung von seinem Leserpublikum war. Die Antwort, glaube ich, wäre kompliziert und nicht ohne Widersprüche. Gerade hier, scheint mir, vereinigen sich oft in paradoyer Weise aufklärerische und nicht überwundene autoritäre Haltungen. Knopf harmonisiert Hebel zu sehr, wenn er den von Minder hervorgehobenen autoritären Zügen Hebels kaum Beachtung schenkt, wohl zum Teil in verständlicher Reaktion gegen traditionelle konservative Hebel-Bilder. Welche konkrete Bedeutung eine rezeptionsgerichtete Analyse auf die Interpretation haben könnte, zeigt die bekannte Geschichte *Kannitverstan*, die ihren Weg nicht zufällig in Dutzende von Lesebüchern gefunden hat. Knopf interpretiert sie sehr überzeugend gegen den Strich. Trotzdem läßt sich die durchgehend gegen teilige Rezeptionsgeschichte dieser Erzählung nicht aus dem Weg räumen. Die Interpretation gegen den Strich erfordert nicht nur beträchtlichen Scharfsinn, sondern wahrscheinlich auch eine gewisse Erfahrung in anti- oder besser nicht-autoritärem Denken, das heute dem Bewußtsein bedeutend näher ist.

als im 18. und 19. Jahrhundert. Der Rezeptionshorizont war damals einer Interpretation gegen den Strich noch weit widerständiger. Damit liegt die Frage nahe: Hat Hebel wirklich mit einer solchen Interpretation gerechnet? Konnte er überhaupt mit ihr rechnen? Hier wäre wichtig zu wissen, was er dem Leser zutraute. Und wenn dies wirklich die Intention Hebels war, warum komplizierte er die Sache so für den Leser? Aus aufklärerischen Gründen? Aus Zensurgründen? (Die Realität der Zensur in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts scheint für die Germanistik noch kaum zu existieren).

In bezug auf Brecht gewinnen solche Rezeptionsaspekte erst recht an Bedeutung. Es ist seltsam, daß Knopf nur ganz beiläufig erwähnt, daß Brechts *Kalendergeschichten* nie in einem Kalender erschienen sind, sondern als Buchpublikation, die sowenig ein Kalender war wie die *Hauspostille* eine Hauspostille. In beiden Fällen wird nur eine Tradition zitiert, jedoch in einem ganz anderen Rezeptionsraum. Was hat es damit auf sich? Und was verändert sich zum Beispiel an einem Gedicht, das zuerst in der *Svendborger Sammlung* stand und jetzt mit *Kalendergeschichten* zusammen erscheint? Fragen über Fragen an den lesenden Interpreten. Ich kann hier auch nur eine Vermutung in Frageform anbringen. Haben die Ende 1949 erschienenen metaphorischen ›Kalendergeschichten‹ Brechts etwas mit der in der DDR beginnenden Diskussion über Volkstümlichkeit zu tun? Rezeptionsprobleme waren ja für die Literatur und Kunst dieses neuen Staates von Bedeutung. Und es scheint mir, man darf das Erscheinen der *Kalendergeschichten* nicht aus diesem Zusammenhang herausnehmen.

Das sind Fragen, die von diesem Buch offengelassen werden. Daß es sie aber provoziert, spricht für es. Auf jeden Fall bietet es eine höchst anregende Lektüre, voll von Informationen, neuen Perspektiven und eben auch von Fragen.

Rainer Nägele (Baltimore)

Dušan Rnjak, *Bertolt Brecht in Jugoslawien* (Marburg: Elwert, 1972), *Marburger Beiträge zur Germanistik* 39, XIII & 102 Seiten und 85 Illustrationen.

This is a book with modest cognitive yields. It contains some welcome data and pictures on translations and performances of Brecht in Yugoslavia, but they are scattered, disorganized, mixed with information of dubious value, and therefore finally incoherent.

The book is divided into four parts. The first is magniloquently called »The Tradition of Yugoslav Theater With Special Consideration of the Relations to Germanophone Theater«. It is no such thing, but a thin and rather spotty digest of some data on drama and theater history in the Yugoslav lands. Historical research in this field is in its infancy, and many basic facts – never mind evaluations – are uncertain, but Rnjak never gives us a sense of that uncertainty. Furthermore, he is often a whole generation behind existing investigations: he still attributes *Posvetilište Abramovo* to Držić. He thinks that Kukuljević's *Juran i Sofija* was the first modern Croatian drama, though it was an adaptation from German, etc. Especially inadequate is the chapter on the founding of various national theaters, the treatment of Joakim Vujić in Serbia or of the Macedonian tradition being nothing short of scandalous. The author, who seems to be Slovene, has serious trouble with Serbo-Croatian secondary literature and sometimes also with the language, especially the older forms, e. g. »Mišteri vele lip . . .« is not »das große« . . . but »das sehr schöne Mysterium« (p. 6); »Domorodno« is not »national« but »einheimisch« or »patriotisch« (p. 15). Finally, since there was a deep historical hiatus in the Yugoslav theater and drama traditions before and after the eighteenth century, the relevance of this whole part to Brecht is practically nil. Exceptions would be the folk theater, not discussed in this book, and the Držić renaissance after World War Two. These could have been dealt with in a chapter on the physical and ideological situation of the Yugoslav theater after 1945. Thus, this part is not useful either for Rnjak's purpose or as an introduction to Yugoslav drama and theater history.

The second part aims to be »A Short Historical Overview« of the *fortune de Brecht* and his influence in Yugoslavia. Its chapter on Brecht in Yugoslavia before the war is probably as informative as was possible without first-hand research into a largely unknown period, when censorship and semi-illegal conditions prevailed for the worker and student choirs which recited Brecht. But Rnjak rightly stresses that this left-wing interest was the way Brecht came to be known in Yugoslavia. Even briefer is the chapter on the partisan theater. Much more is known today not only about the central theater of National Liberation but also about the hundreds of local theater groups. The analysis of their dramaturgy as compared to Brecht or the agitprop theater would be of great interest even though one cannot, as far as we know, speak of direct influences but only of typological analogies (much richer than Rnjak's misguided mention of *Tendenztheater*). Rnjak rightly stresses that this manner of playing was soon abandoned. (Indeed, I would add that the partisan »Einzug in die großen Städte« and the growing *embourgeoisement* of postwar theater laid the basis for all subsequent Yugoslav misunderstandings of and hostility to Brecht.) However, the core of this part of the book is the chapter on the reception of Brecht's plays in Yugoslavia. Rnjak seems to have noted all the known performances by Yugoslav professional companies, and he offers some comments from the press about, and descriptions of, them – again much richer for the Slovene than for the other performances. He does not appear to have seen many of them himself, and it is often unclear whether the comments come from him or from various, often conflicting and mediocre, critiques. His method is inconsistent: e. g., actors are sometimes discussed at length, sometimes relegated to a footnote; sometimes provided with first names, sometimes with initials. Often he gives us, as Brecht would say, too much information on top of too little (thus: »Die Kostüme wurden . . . in den Werkstätten des Theaters angefertigt«, p. 34).

Part Three deals with two influential translations. Fotez's version of the *Dreigroschenoper* is a total caricature, not only ideologically – as Rnjak notes – but also in the debasement and impoverishment of language. It was performed in at least five Yugoslav theaters. The Škreb and Krklec translations of

Der kaukasische Kreidekreis are much better, but Rnjak only quotes a miscellany of opinions about Krklec's work from the translators and other persons of quite different degrees of authority, with no analysis of his own. Even some initial discussions, as in the case of Fotez, would have been preferable. Another influential and disastrous translation, not mentioned here, is the Serbian one of *Mutter Courage* (Beograd: Rad, 1964). On the other hand, the interesting Zagreb translation of *Der gute Mensch von Sezuan* by Ivan V. Lalić, a leading Yugoslav poet, is never mentioned. Finally, in this part Rnjak analyzes some prewar translations of Brecht's lyrics, though it would have been much more revealing if he had chosen samples from the plentiful postwar translations by Jun Broda, Ivanjii, Žmegač, Suvin etc. Neither his account nor the notes clarify when and where those early lyrics were published, nor is it stated that the censorship he referred to was the prewar one. There has been no censoring of translations from Brecht in postwar Yugoslavia (except possibly some attempts by the German copyright holders).

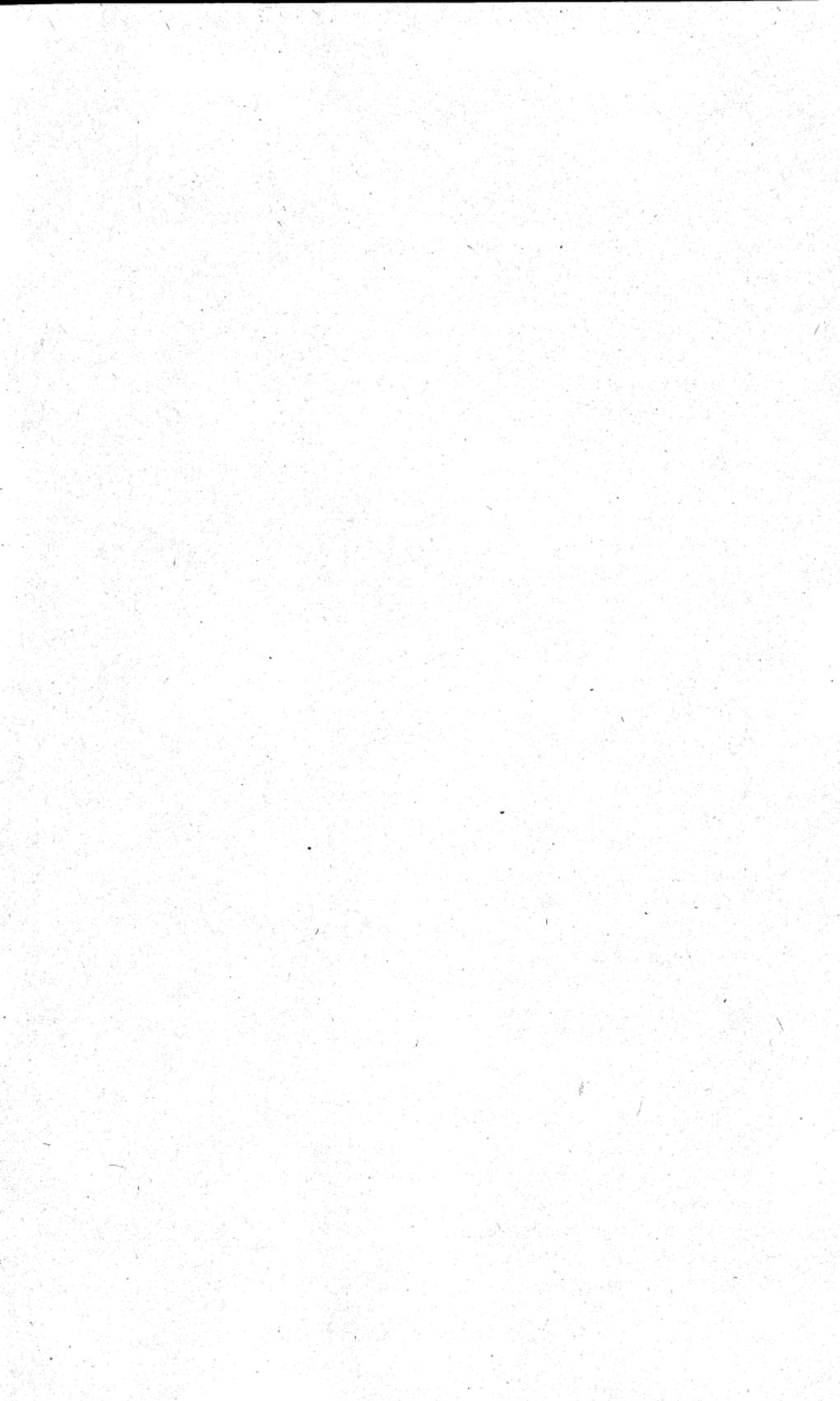
The final part of Rnjak's book looks at »Some Model Performances« of Brecht's plays in Yugoslavia. The title is misleading: none of those performances was technically a model (offered as such), nor metaphorically so good as to be graced by that title. But the author offers much information from theater programs, the press and some oral interviews about eleven performances, devoting most space to Stupica's production of *Der kaukasische Kreidekreis* in Zagreb and Dedić's of *Mutter Courage* in Beograd, both staged in 1957. What was said concerning Rnjak's methodology in Part Three of his book could be repeated here. In fact, all the misery of a *Theaterwissenschaft* of Austro-German provenience for which »positivism« is much too honorific a label, and which is unable to see the forest for the trees (for each fifth-rate sentence from a playbill or from insecure memories thirty years later) is reflected in these pages. The basic conclusion to be drawn from Brecht productions in Yugoslavia up to 1965 is, surely, that they were as a rule disastrous – wholly so in the case of the Fotez and Korenić productions, and predominantly in that of almost all other productions I have seen, including the Stupica and Žižek ones (and possibly excepting Putnik's in Beograd

and Paro's in Zagreb). However, Rnjak is so submerged in, and uncritical of, his sources that he never formulates any general conclusion at all (not even in the one-page »Nachwort«). To give just one drastic example of the methods used, he quotes at length Stupica's assistant director Šošić, obviously totally unsympathetic to Brecht (and who later left the theater for good) – e. g. on Stupica's performance of 1937, when his informant Šošić was perhaps six years old (p. 59).

Thus, this is a disappointing book – methodologically lax, repetitious and axiologically evasive. Some remarks should, in all fairness, be addressed to the publisher and general editor (Ludwig Erich Schmitt): even if we accept that Rnjak's investigations stopped in 1965 for a book published in 1972, why is there no index in a work chock-full of unfamiliar names? Also, it needs another thorough proof-reading, especially of Serbo-Croatian names and titles. (Let me only point out that the Majske festival (p. 26) is a well-known festival, not a student theater, and note that otherwise, too, Rnjak altogether slights the very agile Yugoslav student theater, at whose annual international festival in Zagreb a large number of Brecht plays were performed by West German and other avant-garde groups, influencing the Yugoslav theater considerably.) Further, Rnjak did not wholly do his homework, for if he had gone through the files of the principal newspapers he would have found additional reviews of performances; indeed, there is no bibliographical list of reviews. The bibliography on pp. VII-X lists at least four items wrongly or incompletely (lacking the full title or name, or the city of publication). The footnotes, too, are occasionally messy (p. 12 and 96). Perhaps one of the most obnoxious aspects of the above-mentioned type of *Theaterwissenschaft* is its divorce from literature. Rnjak is very interested in literary echoes of, and essays on, Brecht, not all that rare in Yugoslavia. He briefly mentions the seminal essay by Viktor Žmegač and undeservedly slights the reminiscences of Bihalji-Merin. Nonetheless, his book contains a certain amount of unponderated data for one who already knows their context. One's disappointment is intensified in view of the highly interesting knowledge which could be derived from a thorough and clear discussion of »Brecht in Yugoslavia«.

For, after all, how does it happen that in a heretic socialist country this socialist heretic has not thrived? We do not possess enough data for a full answer. But with a certain amount of impressionism, perhaps justified by a 17-years' career as theater critic and Brecht translator in Yugoslavia, I would suggest that this is rooted in the sociology of the Yugoslav theater and reading public, which is mainly a peasant and petty-bourgeois one – even the workers are usually only one generation away from the village – and under great pressure of a central European, bourgeois »Kultur«. The Yugoslav Revolution of 1941-45 brought it to political power, yet without a corresponding »cultural revolution« (and I do not necessarily mean the Chinese kind). Of the relatively thin stratum of class-conscious workers and Marxist intellectuals, many were killed during the war. Further, since the Yugoslav Revolution was also a war of national liberation fought by a genuine popular front, practically all patriotic intellectuals supported the Communist Party, and many joined it. This means that after the war the ideological orientation certainly changed, but the existential tastes were not so much changed as democratized. Theater and books *for all* was the (perhaps unavoidable) order of the day, instead of *new* theater and books. Now such a Yugoslav experience – with much more interesting tensions than can be mentioned in this extremely simplified and brief speculation of mine – is probably here too, as in so many other cases, a privileged pointer to a wider global experience. It seems to indicate (though I may stand corrected by further investigation) that some essential aspects of Brecht the playwright and poet can be fully grasped only in a society in which the tradition of industrialized life has had time to give rise to a radical critique of its alienation. There is no understanding of *Verfremdung* without that of *Entfremdung*, to coin a slogan. This holds true, *Jugoslavia docet*, even for the pseudo-peasant works of Brecht's, such as *Der kaukasische Kreidekreis*, whose country setting turns out to be a model-type reduction of human relationships from industrialized countries. All this, and perhaps more, could have been clarified by a truly perceptive book on »Brecht in Jugoslawien«. We are still waiting for it.

Darko Suvin (Montreal)



- 285 Ödön von Horváth, Von Spießern, Kleinbürgern und Angestellten
286 André Maurois, Auf den Spuren von Marcel Proust
287 Bertolt Brecht, Über Klassiker. *Betrachtungen*
288 Jiří Kolář, Das sprechende Bild
289 Alfred Döblin, Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord
290 Alexander Block, Der Sturz des Zarenreichs
292 Ludwig Hohl, Nächtlicher Weg. *Erzählungen*
293 Djuna Barnes, Nachtgewächs. *Roman*
294 Paul Valéry, Windstriche
295 Bernard Shaw, Die heilige Johanna
296 Hermann Kasack, Die Stadt hinter dem Strom
297 Peter Weiss, Hölderlin. *Stück in zwei Akten*
298 Henri Michaux, Turbulenz im Unendlichen
299 Boris Pasternak, Initialen der Leidenschaft. *Gedichte*
300 Hermann Hesse, Mein Glaube. *Eine Dokumentation*
301 Italo Svevo, Ein Mann wird älter
302 Siegfried Kracauer, Über die Freundschaft. *Essay*
303 Samuel Beckett, Le dépeupleur. Der Verwaiser
305 Ramón José Sender, Der König und die Königin
306 Hermann Broch, James Joyce und die Gegenwart. *Essay*
307 Sigmund Freud, Briefe
309 Bernard Shaw, Handbuch des Revolutionärs
310 Adolf Nowaczyński, Der schwarze Kauz
311 Donald Barthelme, City Life
312 Günter Eich, Gesammelte Maulwürfe
313 James Joyce, Kritische Schriften
314 Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray
315 Tschingis Aitmatow, Dshamilja
316 Ödön von Horváth, Kasimir und Karoline
317 Thomas Bernhard, Der Ignorant und der Wahnsinnige
318 Princesse Bibesco, Begegnungen mit Marcel Proust
319 John Millington Synge, Die Aran-Inseln
320 Bernard Shaw, Der Aufstand gegen die Ehe
321 Henry James, Die Tortur
322 Edward Bond, Lear
323 Ludwig Hohl, Vom Erreichbaren und vom Unerreichbaren
324 Alexander Solschenizyn, Matrjona's Hof
325 Jerzy Andrzejewski, Appellation
326 Pio Baroja, Shanti Andía, der Ruhelose
327 Samuel Beckett, Mercier und Camier

- 328 Mircea Eliade, Auf der Mântuleasa-Straße
329 Hermann Hesse, Kurgast
330 Peter Szondi, Celan-Studien
331 Hans Erich Nossack, Spätestens im November
332 Weniamin Alexandrowitsch Kawerin, Das Ende einer Bande
333 Gershom Scholem, Judaica 3
334 Ricarda Huch, Michael Bakunin und die Anarchie
335 Bertolt Brecht, Svendborger Gedichte
336 Francis Ponge, Im Namen der Dinge
337 Bernard Shaw, Wagner-Brevier
338 James Joyce, Stephen der Held
339 Zbigniew Herbert, Im Vaterland der Mythen
341 Nathalie Sarraute, Tropismen
342 Hermann Hesse, Stufen
343 Rainer Maria Rilke, Malte Laurids Brigge
344 Hermann Hesse, Glück
345 Peter Huchel, Gedichte
346 Adolf Portmann, Vom Lebendigen
347 Ingeborg Bachmann, Gier
348 Knut Hamsun, Mysterien
349 Boris Pasternak, Schwarzer Pokal
350 James Joyce, Ein Porträt des Künstlers
351 Franz Kafka, Die Verwandlung
352 Hans-Georg Gadamer, Wer bin Ich und wer bist Du
353 Hermann Hesse, Eigensinn
354 Wladimir W. Majakowskij, Ich
356 Werner Kraft, Spiegelung der Jugend
357 Edouard Roditi, Dialoge über Kunst
359 Bernard Shaw, Der Kaiser von Amerika
360 Bohumil Hrabal, Moritaten und Legenden
361 Ödön von Horváth, Glaube Liebe Hoffnung
362 Jean Piaget, Weisheit und Illusionen der Philosophie
363 Richard Hughes, Ein Sturmwind auf Jamaika
365 Wolfgang Hildesheimer, Tynset
366 Stanisław Lem, Robotmärchen
367 Hans Mayer, Goethe
368 Günter Eich, Gedichte
369 Hermann Hesse, Iris
370 Paul Valéry, Eupalinos
371 Paul Ludwig Landsberg, Die Erfahrung des Todes
372 Rainer Maria Rilke, Der Brief des jungen Arbeiters
373 Albert Camus, Ziel eines Lebens
375 Marieluise Fleißer, Ein Pfund Orangen
376 Thomas Bernhard, Die Jagdgesellschaft

- 377 Bruno Schulz, Die Zimtläden
378 Roland Barthes, Die Lust am Text
379 Joachim Ritter, Subjektivität
380 Sylvia Plath, Ariel
381 Stephan Hermlin, Der Leutnant Yorck von Wartenburg
382 Erhart Kästner, Zeltbuch von Tumilat
383 Yasunari Kawabata, Träume im Kristall
384 Zbigniew Herbert, Inschrift
385 Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit
386 Joseph Conrad, Jugend
388 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit
389 Thomas Mann, Leiden und Größe der Meister
390 Viktor Šklovskij, Sentimentale Reise
391 Max Horkheimer, Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie
392 Heinrich Mann, Die kleine Stadt
393 Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras
394 Cesare Pavese, Das Handwerk des Lebens
395 Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV
397 Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst
398 Ernst Bloch, Zur Philosophie der Musik
399 Oscar Wilde, Die romantische Renaissance
400 Marcel Proust, Tage des Lesens
402 Paul Nizan, Das Leben des Antoine B.
403 Hermann Heimpel, Die halbe Violine
404 Octavio Paz, Das Labyrinth der Einsamkeit
405 Stanisław Lem, Das Hohe Schloß
406 André Breton, Nadja
407 Walter Benjamin, Denkbilder
409 Rainer Maria Rilke, Über Dichtung und Kunst
410 Ödön von Horváth, Italienische Nacht
411 Jorge Guillén, Ausgewählte Gedichte
415 Thomas Bernhard, Die Macht der Gewohnheit
416 Zbigniew Herbert, Herr Cogito
417 Wolfgang Hildesheimer, Hauskauf
418 James Joyce, Dubliner
419 Carl Einstein, Bebuquin
420 Georg Trakl, Gedichte
421 Günter Eich, Katharina
422 Alejo Carpentier, Das Reich von dieser Welt
423 Albert Camus, Jonas
424 Jesse Thoor, Gedichte
426 Carlo Emilio Gadda, Die Erkenntnis des Schmerzes
427 Michel Leiris, Mannesalter
431 Raymond Queneau, Zazie in der Metro

- 530 Eduard Parow, Psychotisches Verhalten
531 Dieter Kühn, Grenzen des Widerstands
533 Materialien zu Ödön von Horváths »Geschichten aus dem Wienerwald«
534 Ernst Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze
1934–1939
535 Heinz-Joachim Heydorn, Zu einer Neufassung des Bildungsbegriffs
536 Brigitte Eckstein, Hochschuldidaktik
537 Franco Basaglia, Die abweichende Mehrheit
538 Klaus Horn, Gruppendynamik und der »subjektive Faktor«
539 Gastarbeiter. Herausgegeben von Ernst Klee
540 Thomas Krämer-Badoni / Herbert Grymer / Marianne Rodenstein,
Zur sozio-ökonomischen Bedeutung des Automobils
541 Über H. C. Artmann. Herausgegeben von Gerald Bisinger
542 Arnold Wesker, Die Küche
543 Detlef Kantowsky, Indien
544 Peter Hacks, Das Poetische
546 Frauen gegen den § 218. 18 Protokolle, aufgezeichnet von
Alice Schwarzer
547 Włodzimierz Brus, Wirtschaftsplanung. Für ein Konzept der
politischen Ökonomie
548 Otto Kirchheimer, Funktionen des Staats und der Verfassung
549 Claus Offe, Strukturprobleme des kapitalistischen Staates
550 Manfred Clemenz, Zur Entstehung des Faschismus
551 Herbert Achternbusch, L'Etat c'est moi
552 Über Jürgen Becker
553 Hans Magnus Enzensberger, Das Verhör von Habana
554 Lehrstück Lukács. Herausgegeben von Jutta Matzur
555 Alfred Sohn-Rethel, Geistige und körperliche Arbeit
556 Becker / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion
557 Karsten Witte, Theorie des Kinos
558 Herbert Brödl, Der kluge Waffenfabrikant und die dummen
Revolutionäre
559 Über Ror Wolf. Herausgegeben von Lothar Baier
560 Rainer Werner Fassbinder, Antiteater 2
561 Branko Horvat, Jugosl. Gesellschaft
562 Margaret Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR
563 Imperialismus und strukturelle Gewalt. Herausgegeben von Dieter
Senghaas
565 Agnes Heller, Marxistische Theorie der Werte
566/67 William Hinton, Fanshen

- 568 Henri Lefebvre, Soziologie nach Marx
569 Imanuel Geiss, Geschichte und Geschichtswissenschaft
570 Werner Hecht, Sieben Studien über Brecht
571 Materialien zu Hermann Brochs »Die Schlafwandler«
572 Alfred Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse
573 Friedhelm Nyssen u. a., Polytechnik in der Bundesrepublik Deutschland
574 Ronald D. Laing / David G. Cooper, Vernunft und Gewalt
575 Determinanten der westdeutschen Restauration 1945–1949
576 Sylvia Streeck, Wolfgang Streeck, Parteiensystem und Status quo
577 Prosper Lissagaray, Geschichte der Commune von 1871
580 Dorothea Röhr, Prostitution
581 Gisela Brandt, Johanna Kootz, Gisela Steppke, Zur Frauenfrage im Kapitalismus
582 Jurij M. Lotmann, Struktur d. künstl. Textes
583 Gerd Loschütz, Sofern die Verhältnisse es zulassen
584 Über Ödön von Horváth
585 Ernst Bloch, Das antizipierende Bewußtsein
586 Franz Xaver Kroetz, Neue Stücke
587 Johann Most, Kapital und Arbeit. Herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger
588 Henryk Grynberg, Der jüdische Krieg
589 Gesellschaftsstrukturen. Herausgegeben von Oskar Negt und Klaus Meschkat
590 Theodor W. Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie
591 Herbert Marcuse, Konterrevolution und Revolte
592 Autonomie der Kunst
593 Probleme der internationalen Beziehungen. Herausgegeben von Ekkehart Krippendorff
594 Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer
595/596 Ernest Mandel, Marxistische Wirtschaftstheorie
597 Rüdiger Bubner, Dialektik und Wissenschaft
598 Technologie und Kapital. Herausgegeben von Richard Vahrenkamp
599 Karl Otto Hondrich, Theorie der Herrschaft
600 Wislawa Szymborska, Salz
601 Norbert Weber, Über die Ungleichheit der Bildungschancen in der BRD
602 Armando Córdova, Heterogenität
603 Bertolt Brecht, Der Tui-Roman
604 Bertolt Brecht, Schveyk (im zweiten Weltkrieg). Editiert und kommentiert von Herbert Knust
606 Henner Hess / Achim Mechler, Ghetto ohne Mauern
607 Wolfgang F. Haug, Bestimmte Negation
608 Hartmut Neuendorff, Der Begriff d. Interesses
610 Tankred Dorst, Eiszeit

- 611 Materialien zu Horváths »Kasimir und Karoline«. Herausgegeben von Traugott Krischke
- 612 Stanislaw Ossowski, Die Besonderheiten der Sozialwissenschaften
- 613 Marguerite Sechehaye, Tagebuch einer Schizophrenen
- 614 Walter Euchner, Egoismus und Gemeinwohl
- 617 Probleme einer materialistischen Staatstheorie. Herausgegeben von Joachim Hirsch
- 618 Jacques Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie
- 619 Manfred Riedel, System und Geschichte
- 620 Peter Szondi, Über eine freie Universität
- 621 Gaston Salvatore, Büchners Tod
- 622 Gert Ueding, Glanzvolles Elend
- 623 Jürgen Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus
- 624 Heinz Schlaffer, Der Bürger als Held
- 625 Claudia von Braunmühl, Kalter Krieg und friedliche Koexistenz
- 626 Ulrich K. Preuß, Legalität und Pluralismus
- 627 Marina Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung und Schizophrenie
- 628 Lutz Winckler, Kulturwarenproduktion
- 629 Karin Struck, Klassenliebe
- 630 Alfred Sohn-Rethel, Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus
- 631 Bassam Tibi, Militär und Sozialismus in der Dritten Welt
- 632 Aspekte der Marxschen Theorie I
- 633 Aspekte der Marxschen Theorie II
- 635 Manfred Jendryschik, Frost und Feuer, ein Protokoll und andere Erzählungen
- 636 Paul A. Baran, Paul M. Sweezy, Monopolkapital. Ein Essay über die amerikanische Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung
- 637 Alice Schwarzer, Frauenarbeit – Frauenbefreiung
- 638 Architektur und Kapitalverwertung
- 639 Oskar Negt, Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung
- 640 Probleme des Sozialismus und der Übergangsgesellschaften. Herausgegeben von Peter Hennicke
- 641 Paavo Haavikko, Gedichte
- 642 Martin Walser, Wie und wovon handelt Literatur
- 643 Arzt und Patient in der Industriegesellschaft. Herausgegeben von Otto Döhner
- 644 Rolf Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter Benjamins
- 646 H. J. Schmitt, Expressionismus-Debatte
- 647 Über Peter Huchel
- 648 Information über Psychoanalyse
- 649 Renate Damus, Entscheidungsstrukturen und Funktionsprobleme in der DDR-Wirtschaft

- 650 Hans Ulrich Wehler, Geschichte als Historische Sozialwissenschaft
651 Segmente der Unterhaltungsindustrie
652 Peripherer Kapitalismus. Herausgegeben von Dieter Senghaas
655 Die negierte Institution
659 Heinar Kipphardt, Stücke I
660 Peter v. Oertzen, Die soziale Funktion des staatsrechtlichen Positivismus
661 Kritische Friedenserziehung
662 Thesen zur deutschen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1933 bis 1938
663 Gerd Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft
664 Hans Setzer, Wahlsystem und Parteienentwicklung in England
665 Alexander Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang
670 Peter Bulthaup, Zur gesellschaftl. Funktion der Naturwissenschaften
671 Materialien zu Horváths ›Glaube Liebe Hoffnung. Herausgegeben von Traugott Kirschke
672 Reform des Literaturunterrichts. Eine Zwischenbilanz. Herausgegeben von H. Brackert und W. Raitz
674 Monopol und Staat.
675 Autorenkollektiv Textinterpretation und Unterrichtspraxis, Projektarbeit als Lernprozeß
676 George Lichtheim, Das Konzept der Ideologie
677 Heinar Kipphardt, Stücke II
678 Erving Goffman, Asyle
679 Dieter Prokop, Massenkultur und Spontaneität
680 Die Kommune in der Staatsorganisation
681 M. Dubois-Reymond / B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände
682 Dieter Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstlerischen Arbeit
683 Dieter Kühn, Unternehmen Rammbock
687 Rossana Rossanda, Über die Dialektik von Kontinuität und Bruch
688 Evsej G. Liberman, Methoden der Wirtschaftslenkung im Sozialismus
689 Martin Walser, Die Gallistl'sche Krankheit
694 Schule und Staat im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer
695 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie I
696 Hans-Magnus Enzensberger, Palaver
697 Psychoanalyse der weiblichen Sexualität. Herausgegeben von Janine Chasseguet-Smirgel
699 Wolfgang Lempert, Berufliche Bildung als Beitrag zur gesellschaftlichen Demokratisierung
700 Peter Weiss, Gesang vom Lusitanischen Popanz
701 Sozialistische Realismuskonzeptionen.
702 Claudio Napoleoni. Ricardo und Marx. Herausgegeben von Cristina Pennavaja
704 Joachim Hirsch, Staatsapparat und Reproduktion des Kapitals

- 705 Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Herausgegeben von Klaus Schöning
- 707 Franz Xaver Kroetz, Oberösterreich, Dolomitenstadt Lienz, Maria Magdalena, Münchner Kindl
- 708 Was ist Psychiatrie? Herausgegeben von Franco Basaglia
- 709 Kirche und Klassenbindung. Herausgegeben von Yorick Spiegel
- 710 Rosa Luxemburg oder Die Bestimmung des Sozialismus. Herausgegeben von Claudio Pozzoli
- 711 Rudolf Rocker, Aus den Memoiren eines deutschen Anarchisten
- 712 Hartwig Berger, Untersuchungsmethoden und soziale Wirklichkeit
- 713 Werkbuch über Tankred Dorst. Herausgegeben von Horst Laube
- 715 Karsten Prüß, Kernforschungspolitik in der Bundesrepublik Deutschland
- 718 Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Herausgegeben von Hilmar Hoffmann
- 719 Peter M. Michels, Bericht über den Widerstand in den USA
- 722 Jürgen Becker, Umgebungen
- 724 Otwin Massing, Politische Soziologie
- 726 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 1
- 727 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde
- 728 Beulah Parker, Meine Sprache bin ich
- 729 Probleme der marxistischen Rechtstheorie. Herausgegeben von H. Rottleuthner
- 730 Jean-Luc Dalleagnie, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik
- 731 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 2
- 732 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 2
- 735 Paul Mattick, Spontaneität und Organisation
- 736 Noam Chomsky, Aus Staatsraison
- 737 Louis Althusser, Für Marx
- 739 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 3
- 740 Bertolt Brecht, Das Verhör des Lukullus. Hörspiel
- 741 Klaus Busch, Die multinationalen Konzerne
- 744 Gero Lenhardt, Berufliche Weiterbildung und Arbeitsteilung in der Industrieproduktion
- 745 Brede/Kohaupt/Kujath, Ökonomische und politische Determinanten der Wohnungsversorgung
- 747 Gunnar Heinsohn, Rolf Knieper, Theorie des Familienrechts
- 758 Brecht-Jahrbuch 1974. Herausgegeben von J. Fuegi, R. Grimm, J. Hermann
- 769 Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel, Die Arbeitslosen von Marienthal
- 775 Horn, Luhmann, Narr, Rammstedt, Röttgers, Gewaltverhältnisse und die Ohnmacht der Kritik
- 777 Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Herausgegeben von Werner Hofman

Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abdel-Malek, Ägypten 503
Abendroth, Sozialgeschichte 106
Achternbusch, Löwengebrüll 439
Achternbusch, L'Etat c'est moi 551
Adam, Südafrika 343
Adorno, Drei Studien zu Hegel 38
Adorno, Eingriffe 10
Adorno, Impromptus 267
Adorno, Kritik 469
Adorno, Jargon der Eigentlichkeit 91
Adorno, Moments musicaux 54
Adorno, Ohne Leitbild 201
Adorno, Stichworte 347
Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590
Über Theodor W. Adorno 429
Aggression und Anpassung 282
Ajgi, Beginn der Lichtung 448
Alff, Der Begriff Faschismus 465
Alfonso, Guatemala 457
Althusser, Für Marx 737
Andersch, Die Blindheit 133
Antworten auf H. Marcuse 263
Araujo, Venezuela 494
Architektur als Ideologie 243
Architektur und Kapitalverwertung 638
Artmann, Frankenstein/Fleiß 320
Über Artmann 541
Arzt und Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. von O. Döhner 643
Aspekte der Marxschen Theorie I 632
Aspekte der Marxschen Theorie II 633
Aue, Blaiberg 423
Augstein, Meinungen 214
Autonomie der Kunst 592
Autorenkollektiv Textinterpretation, Projektarbeit als Lernprozeß 675
Baczko, Weltanschauung 306
Baran, Unterdrückung 179
Baran, Zur politisch. Ökonomie 277
Baran/Sweezy, Monopolkapital 636
Barthelme, Dr. Caligari 371
Barthes, Mythen des Alltags 92
Barthes, Kritik und Wahrheit 218
Barthes, Literatur 303
Basaglia, Die abweichende Mehrheit 537
Basso, Theorie d. polit. Konflikts 308
Baudelaire, Tableaux Parisiens 34
Baumgart, Literatur f. Zeitgen. 186
Becker, H. Bildungsforschung 483
Becker, H. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556
Becker, Felder 61
Becker, Ränder 351
Becker, Umgebungen 722
Über Jürgen Becker 552
Beckett, Aus einem Werk 145
Beckett, Fin de partie · Endspiel 96
Materialien zum ·Endspiel· 286
Beckett, Das letzte Band 389
Beckett, Warten auf Godot 3
Behrens, Gesellschaftsausweis 458
Beiträge zur Erkenntnistheorie 349
Benjamin, Hörmodelle 468
Benjamin, Das Kunstwerk 28
Benjamin, Über Kinder 391
Benjamin, Kritik der Gewalt 103
Benjamin, Städtebilder 17
Benjamin, Versuche über Brecht 172
Über Walter Benjamin 250
Bentmann/Müller, Villa 396
Berger, Untersuchungsmethoden 712
Bergman, Wilde Erdbeeren 79
Bernhard, Amras 142
Bernhard, Fest für Boris 440
Bernhard, Prosa 213
Bernhard, Ungenach 279
Bernhard, Watten 353
Über Thomas Bernhard 401
Bertaux, Hölderlin 344
Birnbaum, Die Krise der industriellen Gesellschaft 386
Black Power 438
Bloch, Ch. Die SA 434
Bloch, Avicenna 22
Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I 726
Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 2 732
Das antizipierende Bewußtsein 585
Bloch, Christian Thomasius 193
Bloch, Durch die Wüste 74
Bloch, Hegel 413
Bloch, Pädagogica 455
Bloch, Tübinger Einleitung I 11
Bloch, Tübinger Einleitung II 58
Bloch, Über Karl Marx 291
Bloch, Vom Hasard zur Katastrofe 534
Bloch, Widerstand und Friede 257
Über Ernst Bloch 251
Block, Ausgewählte Aufsätze 71
Blumenberg, Wende 138
Boavida, Angola 366

- Bødker, Zustand Harley 309
Böhme, Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 253
Bond, Gerettet. Hochzeit 461
Bond, Schmaler Weg 350
Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581
Brandys, Granada 167
Braun, Gedichte 397
v. Braunmühl, Kalter Krieg u. friedliche Koexistenz 625
Brecht, Antigone/Materialien 134
Brecht, Arturo Ui 144
Brecht, Ausgewählte Gedichte 86
Brecht, Baal 170
Brecht, Baal der asoziale 248
Brecht, Brotladen 339
Brecht, Das Verhör des Lukullus 740
Brecht, Der gute Mensch 73
Materialien zu »Der gute Mensch« 247
Brecht, Der Tui-Roman 603
Brecht, Die Dreigroschenoper 229
Brecht, Die heilige Johanna 113
Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427
Brecht, Die Maßnahme 415
Brecht, Die Tage der Commune 169
Brecht, Furcht und Elend 392
Brecht, Gedichte aus Stücken 9
Brecht, Herr Puntila 105
Brecht, Im Dickicht 246
Brecht, Jäger – Neinsager 171
Brecht, Julius Caesar 332
Brecht-Jahrbuch 1974 758
Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31
Materialien zum »Kreidekreis« 155
Brecht, Kuhle Wampe 362
Brecht, Leben des Galilei 1
Materialien zu Brechts »Galilei« 44
Brecht, Leben Eduards II. 245
Brecht, Mahagonny 21
Brecht, Mann ist Mann 259
Brecht, Mutter Courage 49
Materialien zu Brechts »Courage« 50
Materialien zu »Die Mutter« 305
Brecht, Die Mutter. Regiebuch 517
Brecht, Realismus 485
Brecht, Schauspieler 384
Brecht, Schweyk 132
Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 604
Brecht, Simone Machard 369
Brecht, Politik 442
Brecht, Theater 377
Brecht, Trommeln in der Nacht 490
Brecht, Über Lyrik 70
Brede, Wohnungsversorgung 745
Broch, Universitätsreform 301
Materialien zu Hermann Brochs »Die Schlafwandler« 571
Brödl, Der kluge Waffenfabrikant 558
Brödl, fingerabdrücke 526
Brooks, Paradoxie im Gedicht 124
Brudziński, Katzenjammer 162
Brus, Funktionsprobleme 472
Brus, Wirtschaftsplanung 547
Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597
Bürger, Franz. Frühaufklärung 525
Bürger, Theorie der Avantgarde 727
Bulthaup, Zur gesellschaftlichen Funktion der Naturwissenschaften 670
Burke, Dichtung 153
Burke, Rhetorik 231
Busch, Die multinationalen Konzerne 741
Cabral de Melo Neto, Gedichte 295
Carr, Neue Gesellschaft 281
Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, herausgg. von Werner Hofmann 777
Celan, Ausgewählte Gedichte 262
Über Paul Celan 495
Chasseguet-Smirgel, Psychoanalyse der weiblichen Sexualität 697
Chomsky, Verantwortlichkeit 482
Chomsky, Aus Staatsraison 736
Clemenz, Zur Entstehung des Faschismus 550
Cooper, psychiatrie 497
Córdoba/Michelen, Lateinam. 311
Córdoba, Heterogenität 602
Cosić, Wie unsere Klaviere 289
Creeley, Gedichte 227
Crnčević, Staatsexamen 192
Crnjanski, Ithaka 208
Dalleagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730
Dalmas, schreiben 104
Damus, Entscheidungsstrukturen 649
Davičo, Gedichte 136
Deutsche und Juden 196
Determinanten der westdeutschen Restauration 1945–1949 575
Di Benedetto, Stille 242
Die Expressionismus-Debatte, herausgegeben von H.-J. Schmitt 646
Die Kommune in der Staatsorganisation 680
Dobb, Organis. Kapitalismus 166
Dorst, Eiszeit 610
Dorst, Toller 294
Werkbuch über Tankred Dorst 713
du Bois-Reymond, Strategien kompens. Erziehung 507
Dunn, Battersea 254

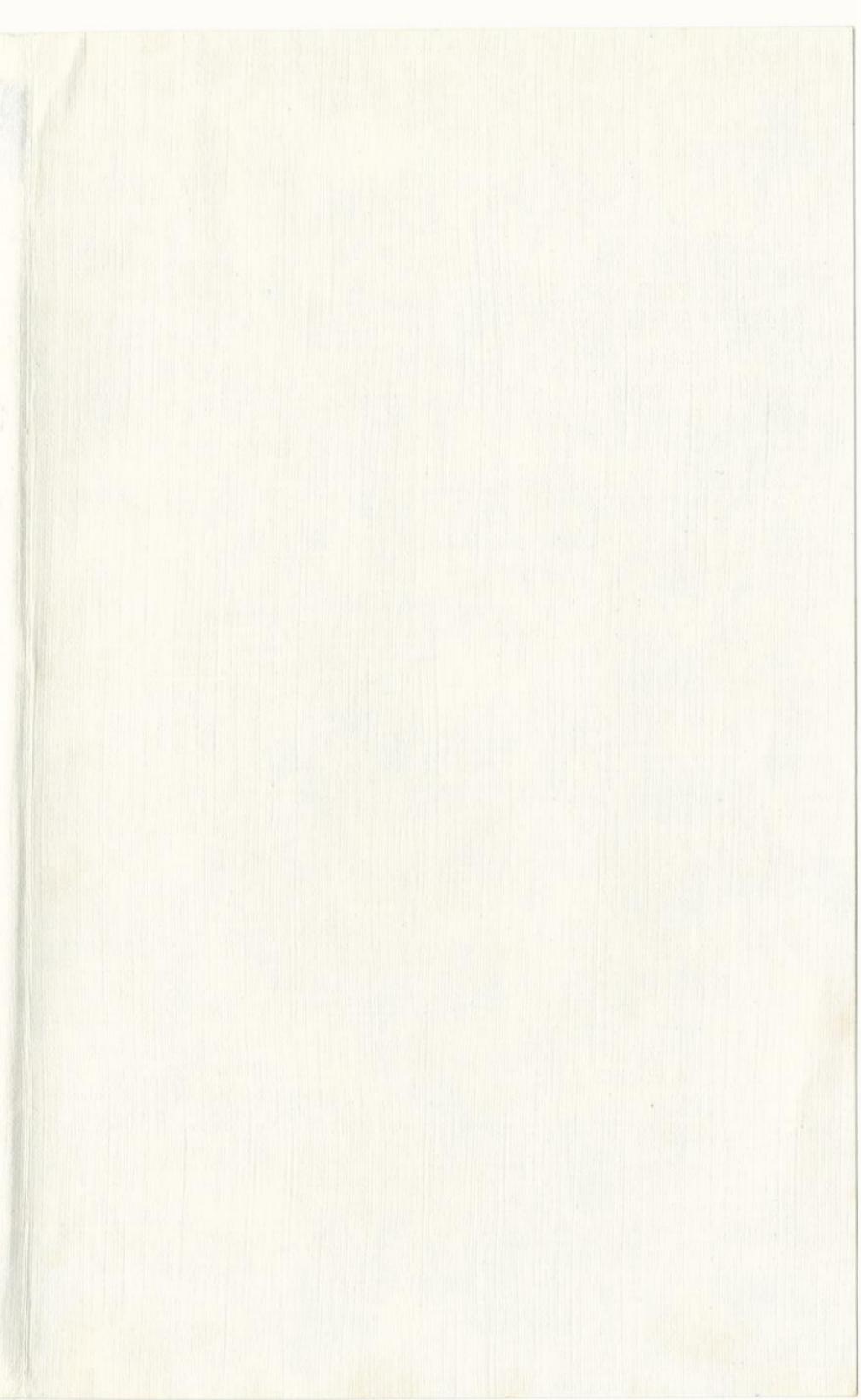
- Duras, Ganze Tage in Bäumen 80
Duras, Hiroshima mon amour 26
Eckensberger, Sozialisationsbedingungen 466
Eckstein, Hochschuldidaktik 536
Eich, Abgelegene Gehöfte 288
Eich, Botschaften des Regens 48
Eich, Mädchen aus Viterbo 60
Eich, Setúbal. Lazertis 5
Eich, Unter Wasser 89
Über Günter Eich 402
Eichenbaum, Aufsätze 119
Eliot, Die Cocktail Party 98
Eliot, Der Familitentag 152
Eliot, Mord im Dom 8
Eliot, Staatsmann 69
Eliot, Was ist ein Klassiker? 33
Emmerich, Volkstumsideologie 502
Enzensberger, Blindenschrift 217
Enzensberger, Deutschland 203
Enzensberger, Einzelheiten I 63
Enzensberger, Einzelheiten II 87
Enzensberger, Gedichte 20
Enzensberger, Landessprache 304
Enzensberger, Das Verhör von Habana 553
Enzensberger, Palaver 696
Über H. M. Enzensberger 403
Eschenburg, Über Autorität 129
Euchner, Egoismus u. Gemeinwohl 614
Existentialismus und Marxismus 116
Fanon, Algerische Revolution 337
Fassbinder, Antiteater 443
Fassbinder, Antiteater 2 560
Filho, Corpo vivo 158
Fleischer, Marxismus 323
Fleißer, Materialien 594
Folgen einer Theorie 226
Formalismus 191
Foucault, Psychologie 272
Frauen gegen den § 218 546
Frauenarbeit – Frauenbefreiung 637
Franzen, Aufklärungen 66
Freeman/Cameron/McGhie, Schizophrenie 346
Freyberg, Sexualerziehung 467
Frisch, Ausgewählte Prosa 36
Frisch, Biedermann 41
Frisch, Chinesische Mauer 65
Frisch, Don Juan 4
Frisch, Stücke 154
Frisch, Graf Oderland 32
Frisch, Öffentlichkeit 209
Frisch, Zürich – Transit 161
Über Max Frisch 404
Fromm, Sozialpsychologie 425
Gäng/Reiche, Revolution 228
Gastarbeiter 539
Gefesselte Jugend 514
Geiss, Studien über Geschichte 569
Germanistik 204
Gesellschaft 1 695
Gesellschaft 2 731
Gesellschaft 3 739
Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie d. Polizei 1 380
Goethe, Tasso. Regiebuch 459
Grass, Hochwasser 40
Gravenhorst, Soz. Kontrolle 368
Grote, Alles ist schön 274
Gründgens, Theater 46
Grynberg, Der jüdische Krieg 588
Guérin, Am. Arbeiterbewegung 372
Guérin, Anarchismus 240
Guggenheimer, Alles Theater 150
Goffman, Asyle 678
Haavikko, Jahre 115
Haavikko, Gedichte 641
Habermas, Logik d. Soz. Wissensch. 481
Habermas, Protestbewegung 354
Habermas, Technik und Wissenschaft 287
Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623
Hacks, Das Poetische 544
Hacks, Stück nach Stücken 122
Hacks, Zwei Bearbeitungen 47
Hamelinck, Horror vacui 221
Handke, Die Innenwelt 307
Handke, Kaspar 322
Handke, Publikumsbeschimpfung 177
Handke, Wind und Meer 431
Handke, Ritt üb. d. Bodensee 509
Über Peter Handke 518
Hannover, Rosa Luxemburg 233
Hartig/Kurz, Sprache 453
Haug, Antifaschismus 236
Haug, Kritik d. Warenästhetik 513
Haug, Bestimmte Negation 607
Hayden, Prozeß von Chicago 477
Hecht, Sieben Studien über Brecht 570
Philosophie Hegels 441
Heinsohn/Knieper, Familienrecht 747
Heller, Nietzsche 67
Heller, Studien zur Literatur 42
Heller, Hypothese zu einer marxistischen Werttheorie 565
Henrich, Hegel 510
Hennig, Thesen zur dt. Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 662
Hennicke, Probleme des Sozialismus 640
Herbert, Ein Barbar 1 111
Herbert, Ein Barbar 2 365

- Herbert, Gedichte 88
Hess/Mechler, Ghetto ohne Mauern 606
E. Hesse, Beckett. Eliot. Pound 491
Hesse, Geheimnisse 52
Hesse, Späte Prosa 2
Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84
Heydorn, Neufassung des Bildungs-
begriffs 535
Hildesheimer, Das Opfer Helena 118
Hildesheimer, Interpretationen 297
Hildesheimer, Mozart/Beckett 190
Hildesheimer, Nachtstück 23
Hildesheimer, Walsers Raben 77
Über Wolfgang Hildesheimer 488
Hinton, Fanshen 566/67
Hirsch, Wiss.-tech. Fortschritt 437
Hirsch/Leibfried, Bildungspolitik 480
Hirsch, Staatsapparat 704
Hochman/Sonntag, Camilo Torres 363
Hobsbawm, Industrie 1 315
Hobsbawm, Industrie 2 316
Hochmann, Thesen zu einer Gemeinde-
psychiatrie 618
Hofmann, Abschied 399
Hofmann, Stalinismus 222
Hofmann, Universität, Ideologie 261
Hofmann-Axthelm, Theorie der künstle-
rischen Arbeit 682
Höllerer, Gedichte 83
Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
Horlemann/Gäng, Vietnam 173
Horlemann, Konterrevolution 255
Horn, Dressur oder Erziehung 199
Horn, Gruppendynamik 538
Horn u. a., Gewaltverhältnisse 775
Hortleder, Ingenieur 394
Hortleder, Ingenieure in der Industriege-
sellschaft 663
Materialien zu Odön von Horváth 436
Materialien zu Odön v. Horváths ›Ge-
schichten aus dem Wiener Wald 533
Materialien zu Horváths ›Glaube Liebe
 Hoffnung 617
Materialien zu Horváths ›Kasimir und
 Karoline 611
Über Odön von Horváth 584
Horvat, B., Die jugosl. Gesellschaft 561
Hrabal, Die Bafler 180
Hrabal, Tanzstunden 126
Hrabal, Zuglauf überwacht 256
Über Peter Huchel 647
Hüfner, Straßentheater 424
Huffschmid, Politik des Kapitals 313
Huppert, Majakowskij 182
Hyry, Erzählungen 137
Imperialismus und strukturelle Gewalt.
 Herausgg. von Dieter Senghaas 563
Information über Psychoanalyse 648
Institutionen in prim. Gesellsch. 195
Jaeggi, Literatur u. Politik 522
Jahoda, Die Arbeitslosen 769
Jakobson, Kindersprache 330
Janker, Aufenthalte 198
Jaric, Geh mir aus der Sonne 524
Jauß, Literaturgeschichte 418
Jedlička, Unterwegs 328
Jendryschik, Frost und Feuer 635
Jensen, Epp 206
Johnson, Das dritte Buch 100
Johnson, Karsch 59
Über Uwe Johnson 405
Jonke, Glashausbesichtigung 504
Jonke, Leuchttürme 452
Joyce, Dubliner Tagebuch 216
Materialien zu Joyces Dubliner 357
Jugendkriminalität 325
Juhasz, Gedichte 168
Kalivoda, Marxismus 373
Kantowsky, Indien 543
Kasack, Das unbekannte Ziel 35
Kaschnitz, Beschreibung 188
Kidron, Rüstung und wirtschaftl.
 Wachstum 464
Kipphardt, Hund des Generals 14
Kipphardt, Joel Brand 139
Kipphardt, Oppenheimer 64
Kipphardt, Die Soldaten 273
Kipphardt, Stücke I 659
Kipphardt, Stücke II 677
Kirche und Klassenbindung 709
Kirchheimer, Polit. Herrschaft 220
Kirchheimer, Politik u. Verfassung 95
Kirchheimer, Funktionen des
 Staats 548
Kleemann, Studentenopposition 381
Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung
 639
Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Aus-
 gang 665
Kolko, Besitz und Macht 239
Kovač, Schwester Elida 238
Kracauer, Straßen von Berlin 72
Krämer-Badoni/Grymer/Rodenstein,
 Bedeutung des Automobils 540
Krasinski, Karren 388
Kritische Friedensforschung 478
Kritische Friedenserziehung 661
Kristl, Sekundenfilme 474
KRIWET, Apollo Amerika 410
Kroetz, Drei Stücke 473
Kroetz, Neue Stücke 586
Kroetz, Oberösterreich 707
Krolow, Ausgewählte Gedichte 24
Krolow, Landschaften für mich 146

- Krolow, Schattengefecht 78
 Über Karl Krolow 527
 Kruse, Oradour 327
 Kuckuk, Räterepublik Bremen 367
 Kuda, Arbeiterkontrolle 412
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531
 Kühn, Unternehmen Rammbock 683
 Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318
 Lagercrantz, Nelly Sachs 212
 Laing, Phänomenologie 314
 Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt
 Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499
 Lange, Gräfin 360
 Lange, Hundsprozeß/Herakles 260
 Lange, Marski 107
 Lefebvre, Marxismus 99
 Lefebvre, Materialismus 160
 Lefebvre, Soziologie nach Marx 568
 Lefèvre W. Hist. Charakter bürgerl. Soziologie 516
 Lehrlingsprotokolle 511
 Lehrstück Lukacs 554
 Leibfried, Angepaßte Universität 265
 Lempert, Berufliche Bildung 699
 Lempert, Leistungsprinzip 451
 Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744
 Lenin 383
 Lévi-Strauss, Totemismus 128
 Liberman, Methoden der Wirtschaftsklung im Sozialismus 688
 Lichtheim, Konzept der Ideologie 676
 Liebel/Wellendorf, Schülerselbstbefreiung 336
 Linhartová, Diskurs 200
 Linhartová, Geschichten 141
 Linhartová, Haus weit 416
 Lissagaray, pariser Commune 577
 Loewenstein, Antisemitismus 241
 Lorenzer, Kritik 393
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
 Loschütz, Gegenstände 470
 Loschütz, Sofern die Verhältnisse es zulassen 583
 Lotman, Struktur des künstlerischen Extes 582
 Majakowskij, Verse 62
 Malecki, Spielräume 333
 Malerba, Schlange 312
 Mandel, Marxistische Wirtschaftstheorie Band 1 und 2 595/96
 Mandel, Der Spätkapitalismus 521
 Mányi, Erzählungen 176
 Marcuse, Befreiung 329
 Marcuse, Konterrevolution u. Revolte 591
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135
 Marcuse, Theorie d. Gesellschaft 300
 Marković, Dialektik der Praxis 285
 Marx und die Revolution 430
 Massing, Pol. Soziologie 724
 Mattick, Spontaneität und Organisation 735
 Mayer, Anmerkungen zu Brecht 143
 Mayer, Anmerkungen zu Wagner 189
 Mayer, Das Geschehen 342
 Mayer, Radikalismus, Sozialismus 310
 Mayer, Repräsentant 463
 Mayer, Über Peter Huchel 647
 Mayoux, Über Beckett 157
 Meier, »Demokratie« 387
 Merleau-Ponty, Humanismus I 147
 Merleau-Ponty, Humanismus II 148
 Michaels, Loszittern 409
 Michel, Sprachlose Intelligenz 270
 Michelsen, Widerstand in den USA 719
 Michelsen, Drei Akte. Helm 140
 Michelsen, Drei Hörspiele 489
 Michelsen, Stienz. Lappschiss 39
 Michiels, Das Buch Alpha 121
 Michiels, Orchis militaris 364
 Minder, »Hölderlin« 275
 Kritik der Mitbestimmung 358
 Mitscherlich, Krankheit I 164
 Mitscherlich, Krankheit II 237
 Mitscherlich, Unwirtlichkeit 123
 Materialien zu Marieluise Fleißer 594
 Moore, Geschichte der Gewalt 187
 Monopol und Staat herausgg. v. Rolf Ebbighausen 674
 Moral und Gesellschaft 290
 Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419
 Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375
 Most, Kapital und Arbeit 587
 Müller, Philoktet. Herakles 5 163
 Mueller, Wolf/Halbdeutsch 382
 Münchner Räterepublik 178
 Mukárovský, Ästhetik 428
 Mukárovský, Poetik 230
 Myrdal, Aufsätze u. Reden 492
 Myrdal, Objektivität 508
 Napoleoni, Okonom. Theorien 244
 Napoleoni. Ricardo und Marx, herausgg. von Cristina Pennavaja 702
 Nápravník, Gedichte 376
 Neues Hörspiel O-Ton, herausgg. von K. Schöning 705
 Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung 639
 Negt, Gesellschaftsstrukturen 589
 Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle

- Entwicklung 627
Neuendorff, Begriff des Interesses 608
Nezval, Gedichte 235
Neues Hörspiel 476
Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97
Nossack, Das Testament 117
Nossack, Der Neugierige 45
Nossack, Der Untergang 19
Nossack, Literatur 156
Nossack, Pseudoautobiograph.
 Glossen 445
Über Hans Erich Nossack 406
Kritik der Notstandsgesetze 321
Nowakowski, Kopf 225
Nyssen, Polytechnik in der BRD 573
Obaldia, Wind in den Zweigen 159
v. Oertzen, Die soziale Funktion 660
Oevermann, Sprache und soziale Her-
kunft 519
Oglesby/Shauall, Am. Ideologie 314
Offe, Strukturprobleme 549
Olson, Gedichte 112
Ossowski, Besonderheiten der Sozialwis-
senschaften 612
Ostaijen, Grotesken 202
Padilla, Außerhalb des Spiels 506
Parker, Meine Sprache 728
 Psychotisches Verhalten 530
 Pavlović, Gedichte 268
 Penzoldt, Zugänge 6
Peripherer Kapitalismus, herausgg. von
 Dieter Senghaas 652
Perspektiven der kommunalen Kultur-
politik, herausgg. von Hilmar Hoff-
mann
Pinget, Monsieur Mortin 185
Plädoyer f. d. Abschaff. d. § 175 175
Ponge, Texte zur Kunst 223
Poss, Zwei Hühner 395
Pozzoli, Rosa Luxemburg 710
Preuß, Studentenschaft 317
Preuß, Legalität und Pluralismus 626
Price, Ein langes Leben 120
Probleme der intern. Beziehungen 593
Probleme des Sozialismus und der Über-
gangsgesellschaften 640
Probleme einer materialistischen Staats-
theorie, herausgg. von J. Hirsch 617
Prokop, Massenkultur u. Spontaneität
 679
Pross, Bildungschancen 319
Pross/Boetticher, Manager 450
Proust, Tage des Lesens 37
Prüß, Kernforschungspolitik 715
Psychoanalyse als Sozialwiss. 454
Queneau, Mein Freund Pierrot 76
Queneau, Zazie in der Metro 29
Raddatz, Verwerfungen 515
Rajewsky, Arbeitskampfrecht 361
Recklinghausen, James Joyce 283
Reform des Literaturunterrichts, her-
ausgg. H. Brackert/W. Raitz 672
Reinshagen, Doppelkopf. Marilyn
 Monroe 486
Reymond, Neuköllner Schulbuch, 2
 Bände 681
Riedel, Hegels Rechtsphilosophie 355
Riedel, System und Geschichte 619
Riesman, Freud 110
Rigauer, Sport und Arbeit 348
Ritter, Hegel 114
Rivera, Peru 421
Robinson, Ökonomie 293
Rocker, Aus den Memoiren eines deut-
schen Anarchisten 711
Rödel, Forschungsprioritäten 523
Roehler, Ein angeschw. Mann 165
Röhr, Prostitution 580
Romanowiczowa, Der Zug 93
Ronild, Die Körper 462
Rosenberg, Sozialgeschichte 340
Rossanda, Über die Dialektik 687
Rottleuthner, Probleme der marxisti-
schen Rechtstheorie 729
Różewicz, Schild a. Spinnweb 194
Runge, Bottroper Protokolle 271
Runge, Frauen 359
Runge, Reise nach Rostock 479
Russell, Probleme d. Philosophie 207
Russell, Wege zur Freiheit 447
Sachs, Ausgewählte Gedichte 18
Sachs, Das Leiden Israels 51
Salvatore, Büchners Tod 621
Sandkühler, Praxis 529
Sanguineti, Capriccio italiano 284
Sarduy, Bewegungen 266
Sarraute, Schweigen. Lüge 299
Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme
 der Schule 496
Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370
Schedler, Kindertheater 520
Scheugl/Schmidt jr., Eine Subgeschichte
 des Films, 2 Bände 471
Schiller/Heyme, Wallenstein 390
Schlkowskij, Schriften zum Film 174
Schlkowskij, Zoo 130
Schlaffer, Der Bürger als Held 624
Schmidt, Ordnungsfaktor 487
Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296
Schnurre, Kassiber/Neue Gedichte 94
Scholem, Judentum 414
Schoof, Erklärung 484
Schram, Die perm. Revolution 151
Schule und Staat, hrsg. von K.

- Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer 694
Schumm-Garling, Herrschaft in der industriellen Arbeitsorganisation 528
Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298
Sechehaye, Tagebuch einer Schizophrenen 613
Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
Senghaas, Rüstung und Militarisimus 498
Setzer, Wahlsystem in England 664
Shaw, Caesar und Cleopatra 102
Shaw, Die heilige Johanna 127
Shaw, Der Katechismus 75
Skinas, Fälle 338
Sohn-Rethel, Geistige und körperliche Arbeit 555
Sohn-Rethel, Okonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus 630
Sonnemann, Institutionalismus 280
Sozialwissenschaften 411
Sozialistische Realismuskonzeptionen 701
Kritik der Soziologie 324
jsternberger, Bürger 224
Kritik der Strafrechtsreform 264
Streeck, Parteiensystem und Status quo 576
Strindberg, Ein Traumspiel 25
Struck, Klassenliebe 629
Stütz, Berufspädagogik 398
Sweezy, Theor. d. kap. Entwcklg. 433
Sweezy/Hberman, Sozialismus in Kuba 426
Szondi, Über freie Universität 620
Szondi, Hölderlin-Studien 379
Szondi, Theorie des mod. Dramas 27
Szymborska, Salz 600
Tardieu, Museum 131
Technologie und Kapital 598
Teige, Liquidierung 278
Theologie der Revolution 258
Theorie des Kinos 557
Theorie und Praxis des Streiks 385
Tibi, Militär und Sozialismus in der Dritten Welt 631
Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins 644
Kritik der reinen Toleranz 181
Toulmin, Voraussicht 292
Tschech. Schriftstellerkongress 326
Tumler, Abschied 57
Tumler, Volterra 108
Tynjanow, Literar. Kunstmittel 197
Ueding, Glanzvolles Elend 622
Válek, Gedichte 334
Verhinderte Demokratie 302
Vossler, Revolution von 1848 210
Vranicki, Mensch und Geschichte 356
Vyskočil, Knochen 211
Waldmann, Atlantis 15
Walser, Abstecher. Zimmerschl. 205
Walser, Heimatkunde 269
Walser, Der Schwarze Schwan 90
Walser, Die Gallistl'sche Krankheit 689
Walser, Eiche und Angora 16
Walser, Ein Flugzeug 30
Walser, Kinderspiel 400
Walser, Leseerfahrung 109
Walser, Lügengeschichten 81
Walser, Überlebensgroß Krott 55
Walser, Wie und wovon handelt Literatur 642
Was ist Psychiatrie?, herausgg. von Franco Basaglia 708
Weber, Über die Ungleichheit der Bildungschancen in der BRD 601
Wehler, Geschichte als Historische Sozialwissenschaft 650
Weiss, Abschied von den Eltern 85
Weiss, Fluchtpunkt 125
Weiss, Gesang vom Lusitanischen Popanz 700
Weiss, Gespräch 7
Weiss, Jean Paul Marat 68
Materialien zu 'Marat/Sade' 232
Weiss, Nacht/Mockinpott 345
Weiss, Rapporte 276
Weiss, Rapporte 2 444
Weiss, Schatten des Körpers 53
Über Peter Weiss 408
Wekwerth, Notate 219
Wellek, Konfrontationen 82
Wellmer, Gesellschaftstheorie 335
Wesker, Die Freunde 420
Wesker, Die Küche 542
Wesker, Trilogie 215
Winckler, Studie 417
Winckler, Kulturwarenproduktion 628
Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562
Witte, Theorie des Kinos 557
Wispelaere, So hat es begonnen 149
Wittgenstein, Tractatus 12
Über Ludwig Wittgenstein 252
Wolf, Danke schön 331
Wolf, Fortsetzung des Berichts 378
Wolf, mein famili 512
Wolf, Pilzer und Pelzer 234
Über Ror Wolf 559
Wolff, Liberalismus 352
Wosnessenskij, Dreieckige Birne 43
Wünsche, Der Unbelehrbare 56
Wünsche, Jerusalem 183
Zahn, Amerikan. Zeitgenossen 184



1. Puccini, Giacomo / II Tramonto d'Amore / D. J., L. L. Lovell 1972

ISBN 3-518-00758-0 <500>