



Brecht-Jahrbuch. 1975

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1975

<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 1975

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 John Fuegi (Department of Comparative Literature, University of Wisconsin, Milwaukee/Wisconsin, USA 53201), 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 1975

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 zwanzigbändige *Werkausgabe* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967).

edition suhrkamp 797

Erste Auflage 1975

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975. Erstausgabe. Printed in Germany.
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vor-
trags 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)
Zwischen Tuismus und Tümlichkeit. Brechts Konzept eines
>klassischen< Stils 9
- Robert C. Conard (Dayton, Ohio)
Brecht's *Tage der Commune* und ihre Bedeutung für die
Ereignisse in Chile im September 1973 35
- Hans Joachim Schrimpf (Bochum)
Brecht und der Naturalismus. Zur *Biberpelz*-Bearbeitung 43
- Siegfried Mews (Chapel Hill, North Carolina)
Brecht's >dialektisches Verhältnis zur Tradition<. Die Bearbei-
tung des *Michael Kohlhaas* 63
- Alexander Stephan (Los Angeles)
Georg Lukács' erste Beiträge zur marxistischen Literatur-
theorie 79
- Gerhard Seidel (Berlin, DDR)
Datenspeicher Bertolt Brecht. Bibliographie als Prozeß und
System 112
- Der Briefwechsel zwischen Brecht und der New Yorker
Theatre Union von 1935. Herausgegeben von James K. Lyon
(San Diego) 136

II. Aufführungsberichte 157

- David Bathrick (Madison, Wisconsin)
Ein *Ui* kommt nach Cicero 159
- Monica Ohlson (Stockholm)
Galilei in Schweden 164
- Jost Hermand (Madison, Wisconsin)
Die gute Frau von Mazomanie 168

III. Rezensionen 175

Peter Christian Giese, *Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* 177

Patty Lee Parmalee, *Brecht's America* 180

Harald Engberg, *Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark. 1933-1939* 184

Manfred Wekwerth, *Schriften. Arbeit mit Brecht* 188

Piero Raffa, *Avanguardia e Realismo* 190

I. Aufsätze und Materialien

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Zwischen Tuismus und Tümlichkeit

Brechts Konzept eines ›klassischen‹ Stils

I.

Poetischer Schwulst war Brecht von Anfang an zuwider. Schon als Zwanzigjähriger, als auf dem deutschen Theater ein ins Maßlose gesteigerter Schrei-, Stammel- und Explosivstil herrschte und es auch in der Lyrik arg geballt getrieben wurde, bevorzugte er das Lapidare, Bänkelsängerische, Unliterarische, ja geradezu ›Volksmäßige‹. Ihm lag nichts daran, sich auf höchst kunstvolle Weise den Hals zu verdrehen und dann in einer möglichst entlegenen Tonart expressionistisch aufzuheulen. All das empfand Brecht lediglich als Masche, als Klüngel, als elitäre Kakophonie. Er notierte daher schon kurz nach 1918: »So zu schreiben, daß möglichst wenige zu behaupten wagen, sie verstehen einen, ist keine Kunst, wenn man flüchtig Sternheim und Kaiser studiert hat.« (15,45) Im Gegensatz zu modischen Ekstatikern und Schreihälsen wie Werfel drückte sich Brecht lieber knapp, genau und eher kühl aus. Ob nun im Leben oder beim Dichten – stets bewahrte er jene 37 Grad, bei denen man nicht ins Schwitzen oder Phantasieren kommt. Er schreibt deshalb über den erhitzen Stil seines Freundes Bronnen: »Als ob man nicht auch einen ›Vatermord‹ elegant, sachlich, sozusagen in klassisch vollendet Weise begehen könnte.« (15,84) Liest sich das nicht fast schon wie eine Verteidigung der ›trockenen‹ Schreibweise des später von Brecht so geschätzten Kriminalromans? Ja, 1921 heißt es bereits: »Ich beobachte, daß ich anfange, ein Klassiker zu werden.« Brecht fügte jedoch diesem Satz schnell die Einschränkung hinzu: »Allerdings stößt mir jede Glätte auf« (15,58). Schließlich wollte er nicht mit jenen Neoklassizisten, Tod-dem-Expressionismus-Leuten oder Vertretern der Neuen Sachlichkeit verwechselt werden, die damals so viel Aufhebens von sich machten und sich nach Jahren eines aufgerauhten, zerhackten oder ekstatisch zerrissenen Stils plötzlich dem Ideal einer geradezu klassisch anmu-

tenden ›Glätte‹ verschrieben.

Für Brecht bedeutet das Wort ›klassisch‹ schon in diesen frühen Jahren etwas ganz anderes. Während sich die herkömmlichen Literaten einfach den Wonnen der Strehemannschen Stabilisierungsperiode hingaben, das heißt im Zeichen einer neuen Klassizität in den bürgerlichen Kunstrummel zurückfielen und zu echten, saturierten ›Weimaranern‹ wurden, bleibt Brecht auch da rebellisch, wo er sich als ›Klassiker‹ ausgibt. Er beruft sich nicht lediglich auf »einen Haufen« von toten ›Klassikern‹ (15,103), um seine geistige Arriviertheit oder gar ›Goethe-Reife‹ unter Beweis zu stellen, sondern macht sich den Klassik-Begriff auf seine Weise zunutze, indem er ihn mit Härte, Trockenheit, ja geradezu aufreizendem Zynismus gleichsetzt. Anstatt sich wie die ›Anderen‹ dem alt-neuen System bedingungslos anzupassen, segelt er weiterhin unter der Freibeuterflagge jener anarchistischen Piraten, die sich jeder ›bürgerlichen‹ Lebensordnung – und sei sie noch so liberal – zu entziehen versuchen. Er benimmt sich daher in den ›Klassik-Diskussionen der Zwanziger Jahre wie ein widerborstiges Enfant terrible: er schimpft, er rempelt an, er boxt sich durch – wie es ihm gerade in den Kram paßt.

Und doch ist sich Brecht schon hier des rechten Weges – mehr oder minder – wohl bewußt. So definiert er in dem bekannten *Gespräch über Klassiker* die alte Weimarer Hochklassik als eine Richtung, in der eine »frühe Stabilisierung« und damit »Ruhe und Abgeklärtheit« eingetreten sei (15,182). Ihre Werke erscheinen ihm viel zu ›glatt‹. Was ihn an »gewissen klassischen Stücken« dennoch interessiert, ist ihr »Materialwert« (15,113), den man mit allen Mitteln einer neuen, nicht-idealistischen Ästhetik aus der klassizistischen Starre und Verkrustung herausholen solle, um so das Publikum vor unvermeidlichen Gähnkrämpfen zu bewahren.¹ Und damit zieht Brecht einen klaren Trennungsstrich zwischen jenen unverbindlichen Weimaranern, die in ihrer kritiklosen Einstellung zum klassischen Erbe lediglich den bürgerlichen Status quo unterstützten, und Rebellen wie sich selbst, denen an einer durchgreifenden Umfunktionierung dieses Erbes im Hinblick auf eine andere, bessere Zukunft gelegen war. Brecht erkennt also schon um 1925 seine unbürgerliche Position, weiß aber noch nicht, in welchen neuen Funktionszusammenhang er

sich stellen soll. Denn was bedeutet hier eigentlich ›Materialwert‹? Ist das schon im Sinne einer ›materialistischen‹, das heißt an der industriellen Produktion orientierten Ästhetik gemeint? Selbst wenn dem so wäre, wie ließe er sich dann aktivieren? Und für welches Publikum? Darauf gibt uns Brecht in diesem *Gespräch* noch keine Antwort.

Um sich ideologische Klarheit zu verschaffen, die über das rein Kulturkritische hinausreicht, mußte Brecht erst die bitteren Erfahrungen der Weltwirtschaftskrise und ein intensives Studium der Klassiker des Marxismus hinter sich bringen. Erst danach war es ihm möglich, auch Kunst und Kultur in die allgemeine Klassenkampfsituation einzubeziehen und auf ihren politischen Nutzwert zu prüfen. Aufgrund dieser Einsichten wurde er fähig, sogar sich selbst als ›bürgerlichen‹ Intellektuellen zu begreifen und die ideologische Unverbindlichkeit seines zynisch-blasierten Einzelgängertums zu erkennen, woraus er die bekannte Folgerung zog, sich der kulturpolitischen Linie der damaligen KPD anzuschließen und somit zum Abtrünnigen seiner eigenen Klasse zu werden. Statt weiterhin in einer anarchistischen Abseitsstellung zu verharren, nahm er sich vor, endlich zu wirken, zu lehren, aufzuklären. Er sah, wie berechtigt sein Mißtrauen gegen die Bourgeoisie der Weimarer Republik gewesen war, die sich seit 1929 mehr und mehr dem Faschismus zuwandte und damit ihr wahres Gesicht zu erkennen gab, aber er sah zugleich seine eigene Fehleinschätzung – und korrigierte sie. Wie beschämend muß für ihn der Anblick einer Klasse gewesen sein, die angesichts der allgemeinen Wirtschaftskrise sogar ihr ›unveräußerliches‹ Freiheitskonzept verriet, um nur ja den Status quo der Eigentumsverhältnisse zu erhalten. Zugegeben, es gab auch Bürgerliche, die sich nobler verhielten. Doch was taten sie, um den Faschismus zu bekämpfen? Die meisten spazierten weiterhin auf den längst geschleiften Bastionen des ›Humanismus‹ herum und redeten von Kultur und Erbe, als habe sich überhaupt nichts geändert. Brecht sah das alles und schämte sich, einmal selbst zu dieser Klasse von Menschen gehört zu haben. Um also nicht mit den blinden Weimaranern in einen Topf geworfen zu werden, machte er sich seine alte Abneigung gegen bürgerliche Großintellektuelle vom Schlag eines Thomas Mann auch ideologisch bewußt und erfand eine Reihe

diffamierender Begriffe wie kulturbeflissene Kopfarbeiter, intellektuelle Warenverkäufer, unverbindliche Meinungsvermietter und schließlich Tuis, um damit dem Typ des bürgerlichen Intellektuellen ein für allemal den Garaus zu machen.

Tuis sind für Brecht Leute, die lediglich über ein höchst belangloses Spezialwissen verfügen und überhaupt keine Einsicht in die wirtschaftlichen Grundvoraussetzungen des politischen und damit auch kulturellen Lebens besitzen. Er meint damit jene liberalen Wischiwaschi-Intellektuellen, die sich gern als »freie Schriftsteller« bezeichnen und ständig für die »Liberalität« eintreten, ohne zu erkennen, daß sich die von ihnen so gepriesene »Freiheit des Wettbewerbs« (12,496) für die wirtschaftlich Schwächeren und damit auch für die Tuis in Zeiten der Not höchst ungünstig auswirken kann. Nach 1929 weiterhin idealistisch-verblendet an die abgedroschene Parole »Wissen ist Macht« zu glauben (12,615), empfand Brecht geradezu als ein Verbrechen. Darin verbarg sich für ihn der Hochmut jener Intellektuellen, die immer noch hofften, die Welt vom Geiste her ändern zu können – ganz zu schweigen von jenen Tuis, die in Anbetracht ihrer überzogenen Bankkonten nach 1929 dazu übergingen, ihr Fachidiotenwissen schamlos an die Meistbietenden zu verschachern. Daß er sich mit dieser Einschätzung der bürgerlichen Intellektuellen nicht geirrt hatte, wurde Brecht im Exil noch peinlicher bewußt, wo es zu einem unwürdigen Gerangel der einzelnen Tui-Gruppen untereinander kam, da jeder echte Tui vor allem *seinen* Geist, *sein* Verhältnis zur deutschen Kultur, *seine* persönliche Note im Auge behielt – und darüber die Politik weitgehend vergaß. Kein Wunder, daß es deshalb nie zu einer wirklichen Einheitsfront aller Vertriebenen gegen den Faschismus kommen konnte.

Brecht machte sich daher schon früh Notizen zu einem großangelegten *Tui-Roman*, der die Geschichte der gesamten Zwanziger Jahre umfassen sollte. In ironischer Übereinstimmung mit den bürgerlichen Intellektuellen, die in jenen Zwanzigern ihre *Golden Twenties* sahen, nennt er hier die Weimarer Republik »das goldene Zeitalter der Tuis« (12,594). Die Hauptthese dieser Tuis, lesen wir in seinen Aufzeichnungen, sei der Satz gewesen: »Das Bewußtsein bestimmt das Sein« (12,611). »Der Geist erschien ihnen frei« (12,589), heißt

es an anderer Stelle boshaft, da es niemandem eingefallen sei, an ihren unverbindlichen »Redereien« Anstoß zu nehmen (12,590). Als stolze Vertreter des »Denkismus« (12,612), lesen wir weiter, hätten sich die Weimarer Tuis von allem Niederen, Materiellen, Politischen peinlich ferngehalten und seien somit zu Vertretern jenes »nicht eingreifenden Denkens« (12,590) herabgesunken, das nicht mehr zwischen richtig und falsch, sondern nur noch zwischen gut und schlecht formuliert unterscheidet. Und so sei es in dieser »Tui-Republik« (12,593) schließlich so weit gekommen, wie Brecht nicht ohne Sarkasmus feststellt, daß es unter den bürgerlichen Geist-Vertretern nur noch »Intellektuelle der Märkte und Waren« oder »Vermieter des Intellekts« gegeben habe (12,611). Denn trotz aller lauthals proklamierten Idealität hätten auch diese Tuis letztlich nur an ihren »Bauch« gedacht (12,436) und damit ihren »Geist« aufs schmählichste prostituiert. Hanns Eisler schlug daher Brecht später vor, als sie nach einem Lunch bei Horkheimer gemeinsam nach Hause gingen, die »Geschichte des Frankfurter Soziologischen Instituts als Handlung« für den *Tui-Roman* zu verwenden.² Brecht stimmte diesem Vorschlag zu, da auch ihm die »Frankfurtisten«, wie er sie gern nennt, als die typischen Vertreter jener unverbindlichen Gesellschaftskritiker vorkamen, denen es nur um die Bewahrung der bürgerlichen Kultur und nicht um eine neue Politik gehe.³ Aber in letzter Analyse war ihm ein solches Projekt wohl doch nicht der Mühe wert – und er ließ das Ganze unvollendet liegen.

Der einzige Komplex aus dem Tui-Umkreis, den Brecht halbwegs vollendete, ist das Drama *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*. Obwohl das Ganze in China spielt, weist auch dieses Werk deutlich auf das Deutschland der Zwanziger Jahre zurück. Die *Turandot*-Tuis sind die Tuis der Weimarer Republik, denen die verfängliche Preisfrage gestellt wird, wer denn nun eigentlich an der großen wirtschaftlichen Unordnung »schuld« sei. Und wie es die Frankfurtisten nie über die Lippen gebracht hätten, den Kapitalismus als den Hauptschuldigen an der gegenwärtigen Misere zu denunzieren, wie Brecht in seinem *Arbeitsjournal* höhnisch vermerkt⁴, scheitern in der *Turandot* die chinesischen Tuis an der Frage, wo denn die Baumwolle sei, die der Kaiser heimlich in seinen

Vorratskammern versteckt habe. Sie sehen alles, sie hören alles, sie fühlen alles – und wissen doch nichts, da ihnen das Nächstliegende, die Kenntnis der wirtschaftlichen Grundvoraussetzungen fehlt. Alles, was sie können, bleibt im Rahmen des Formalistischen. Sie können komplizierte Worte drechseln, brillante Formulierungen erfinden oder unverbindliche Meinungen aufstellen – aber nichts weiter. Als die verächtlichsten unter diesen Formalisten und Status-quo-Verehrern empfindet Brecht jene Tuis, die ihre Wortmeistereien fast ausschließlich in den Dienst des Bemäntelns und Speichelkakens stellen, ja es in Zeiten der Not nicht verschmähen, mit ihren Meinungen auf den Strich zu gehen. Dies sind für ihn die niedrigsten Täuscher, die schäbigen Handlanger der kapitalistischen Bewußtseinsindustrie, über deren Wirken der einfache Bauer Sen einmal sagt: »Im Land herrscht Unrecht, und in der Tuischule lernt man, warum es so sein muß« (5,2264). Was Wunder, wenn der Revolutionär Kai Ho, der den einfachen Leuten das bewußte instruktive »Büchlein« bringt (5,2265), die breiten Massen, die sich gegen dieses korrupte System aufzulehnen versuchen, schnell für sich gewinnt.

Unter Tuis versteht also Brecht jene Kopfarbeiter, welche sich von Partei und Volk gleich weit entfernen und sich damit brüsten, auf den ›Zinnen der Überparteilichkeit‹ zu stehen. Er meint damit jene liberalen Einzelgänger, die stolz auf ihr eigenes ›freies‹ Denken sind und doch nie über ihren bürgerlichen Schatten zu springen vermögen. Wie in allen anderen bürgerlichen Spezialisten sieht Brecht auch in ihnen lediglich Auswüchse der fortschreitenden kapitalistischen Arbeitsteilung. Von den Arbeitern unterscheiden sich die Tuis nach seiner Meinung vor allem darin, daß sie nicht wirkliche Gebrauchswerte schaffen, das heißt Rohmaterialien in nützliche Fertigprodukte verwandeln, sondern sich darauf beschränken, bereits Vorgekautes noch einmal wiederzukäuen. Während die einen die Werke ihrer Hand verkaufen, verkaufen die anderen lediglich die Werke ihrer Zunge. Daher konzentriere sich das Hauptinteresse dieser Tuis auf die Brillanz ihres Stils, die Geschicklichkeit der Formulierung und den Reichtum an Fremdwörtern, schmückenden Adjektiven, entlegenen Wendungen und Elementen eines besonderen In-Group-Jargons, woraus sie exquisite Essays und Feuilletons bauten, mit

denen die herrschende Bourgeoisie entweder ihr Überlegenheitsgefühl stärke oder die sie als Mittel repressiver Bewußtseinsmanipulationen verwende. Und damit gehören gerade die Tuis für Brecht zu den Warenverkäufern übelster Sorte.

II.

Was setzt nun Brecht, der ja selbst als bürgerlicher Intellektueller, als freier Schriftsteller, als Stückeverkäufer angefangen hat, diesem Tui als neues Leitbild entgegen? Er nennt es meist den Typ des Lehrenden, der sich sowohl an der Partei als auch am Volk orientiert. Aufgrund dieser Einstellung beschränkt sich Brecht nicht auf die herkömmliche Tui-Lehre »Wissen ist Macht«, mit der man die Unwissenden nur allzu lange eingeschüchtert hat, sondern geht stets von der dialektischen Position des Lernend-Belehrten und des Belehrend-Lernenden aus. »Wer nicht bereit ist zu lernen«, schreibt er einmal, »sollte nicht lehren; wer lehrt, sollte das Lernen lehren.« (16,728) Im Gegensatz zu den Tuis, die sich gern einbilden, alles von vornherein besser zu wissen, war Brecht stets bereit, jede fruchtbare Anregung – ob nun von unten oder oben, vom Volk oder der Partei – sofort produktiv aufzugreifen. Und zwar empfand er diese beiden Einflüsse als gleich wichtig. Statt lediglich die Einbahnstraße Partei-Volk im Auge zu haben, betonte er mit gleicher Entschiedenheit die Einflußrichtung Volk-Partei. Das Volk sollte nach seiner Meinung nicht nur von der Partei belehrt werden, sondern die Partei auch vom Volk. Und zu den Vermittlern in diesem Prozeß zählte Brecht auch die Dichter, sofern sie Denkende, Philosophen, Lehrer oder gar Weise sind.

Was er von der Partei lernen konnte, hat sich Brecht seit 1929 geduldig angeeignet – ja mehr als bloß die übliche marxistische Pflichtlektüre getrieben. Er las Marx, Engels, Lenin, später auch Stalin und Mao, lernte von Fritz Sternberg und Karl Korsch, diskutierte mit Walter Benjamin, vertiefte sich in die Probleme der Volkswirtschaft und der philosophischen Vorgeschichte des Marxismus – ein Studium, das sich als anstrengend, langwierig und kostspielig erwies. »Eine halbwegs komplettete Kenntnis des Marxismus«, behauptet Ziffel in den *Flüchtlingsgesprächen*, »kostet heute zwanzigtausend bis fünfundzwanzigtausend Goldmark« (14,1440). Doch ohne eine

solche Kenntnis der Grundlagen der Hegelschen Dialektik und der Marxschen Ökonomie schien Brecht ein verantwortungsbewußtes Dichten überhaupt nicht mehr denkbar. Anstatt wie die Weimaraner Tuis ständig in allgemein-menschliche Ewigkeitsvorstellungen zurückzufallen, in denen lediglich die Abstraktheit des deutschen Idealismus zum Ausdruck kommt, wollte er politisch ernst genommen werden. Im Gegensatz zum bürgerlichen Status-quo-Humanismus, der überhaupt nichts mehr bewirkt, vertrat er jenes »eingreifende Denken« (20,714), das auf der Grunddialektik von Theorie und Praxis beruht.

Und zwar verstand er darunter nicht nur die Einpflanzung bestimmter Doktrinen, sondern auch und gerade die dialektische Verbundenheit der Belehrt-Lernenden (des Volkes) mit den Belehrend-Lernenden (der Partei). Nichts war ihm verhaßter als jener Funktionärstyp, der alles nur aus der Perspektive der von oben kommenden Direktiven betrachtet. Ebenso unsympathisch waren ihm alle bürgerlichen Dichter, die sich im Umgang mit dem Volk nicht von ihren anerzogenen Überheblichkeitsgefühlen lösen können. Unter Verspottung aller anspruchsvollen »Weltbildhauer« (20,606), die das Volk nur für ihre idealistischen Spekulationen mißbrauchen, verlangt daher Brecht nach Lehrertypen, die den Wünschen der Unteren ein genauso williges Ohr leihen wie den Wünschen der Oberen. Wahrhaft vorbildlich erschien ihm in dieser Hinsicht ein Mann wie Gorki. Doch Gorki war schließlich kein Bürgerlicher, sondern ein »Niedriggeborener« gewesen, »der auf den Universitäten der Landstraße ausgebildet wurde«. Er war »ein Lehrer des Volkes / Der vom Volk gelernt hat«, wie es in der *Grabschrift für Gorki* heißt (9,693). Was sollten jedoch die Bürgerlichen, die nicht aus dem Proletariat stammten, in einer solchen Situation tun? Ihnen gibt Brecht noch 1956 den gleichen Rat wie schon 1929, nämlich sich in das »Studium der materialistischen Dialektik und das Studium der Weisheit des Volkes« zu vertiefen (19,555).

Was die »materialistische Dialektik« für Brecht bedeutete, wissen wir – oder glauben wir zu wissen. Was bedeutete jedoch für ihn die »Weisheit des Volkes«? Ja, was verstand er überhaupt unter »Volk«? Sicher nicht das gleiche, was die Nazis darunter verstanden, die in Fortsetzung des romanti-

schen Volkskonzeptes stets das Gemeinschaftliche, Ungegliederte, die *unio mystica* der verschiedenen Volksteile hervorhoben. Eine solche Auffassung von »Volk« täuscht eine »künstliche Einheit« vor, sagt Me-ti (12,534), mit der man sich vor der Aufhebung der durch die ökonomischen Grundwidersprüche entstandenen Klassengegensätze zu drücken versucht. Wenn daher Brecht von »Volk« spricht, meint er einfach die breiten, arbeitenden Massen, die Werktätigen, die permanenten Opfer der Ausbeutung und der Kriege. Und er vertraut diesem »Volk«. »Die deutsche Regierung will den Krieg, das deutsche Volk nicht«, notiert er sich am 3. September 1939 in sein *Arbeitsjournal*, »die französische und englische Regierung will den Krieg nicht, das französische und englische Volk wollen Hitler stoppen«. Als er in Hollywood an einem Anti-Nazifilm arbeitete, nannte er ihn *Trust the People*. Doch dieser Titel wurde ihm nicht abgekauft. Statt dessen nannte man das Ganze, das ja nur antifaschistisch, aber nicht prosozialistisch sein sollte, lieber *Hangmen Also Die*. Aus dem gleichen Grund trat Brecht der undifferenzierten These entgegen, Deutschland sei einfach mit dem Hitler-Regime gleichzusetzen, die von Lord Vansittard, der Hearst-Presse und liberalen Humanisten wie Emil Ludwig und Thomas Mann vertreten wurde. Für ihn war Nazi-Deutschland keine Volksgemeinschaft, sondern ein Phänomen des »herrschenden Kleinbürgertums«, wie es unter dem 27. Februar 1942 in seinem *Arbeitsjournal* heißt. Genau besehen, deckt sich Brechts Volksbegriff mit dem, was die großen Herren unter »Volk« verstehen, wenn sie von der ›Masse‹ oder den ›kleinen Leuten‹ sprechen. Nur daß er es revolutionär meint. So sagt etwa Ziffel in den *Flüchtlingsgesprächen*: »Das Volk täte besser, auch so zu reden, nämlich daß die Herren nicht dazu gehören. Dann bekäme das Wort Volksherrschaft einen ganz vernünftigen Sinn«, denn dann bedeutete es »die Diktatur der 999 über den Tausendsten« (14,1479 f.).

Doch im Laufe des Krieges kamen selbst Brecht gelinde Zweifel an diesem Volkskonzept. Schließlich hatten die Nazis das Wort »Volk« so unverschämt für ihre Zwecke ausgeschlachtet, daß es wohl anrüchig geworden war. Brecht empfahl daher mehrfach, lieber eine Zeitlang nicht mehr von »Volk«, sondern einfach von »Bevölkerung« zu sprechen.

(20,869). »Es wird vielleicht in späteren Zeiten schwierig sein«, notiert er sich am 14. Juni 1940 voller Verzweiflung über die deutschen Siege, »die Ohnmacht der Völker in diesen unseren Kriegen zu begreifen.« Ja, am 8. Januar 1942 überlegt er sich allen Ernstes, ob man nicht den »Begriff der Klasse«, der eine »Konzeption des vorigen Jahrhunderts« sei, einfach abschaffen solle. Jedenfalls weiß er mit dem »Begriff einer deutschen Arbeiterklasse« zu diesem Zeitpunkt nichts mehr anzufangen. Und doch hofft er immer wieder auf Zeichen inneren Widerstandes deutscher Arbeiter gegen das Dritte Reich. Wie sehr er sich in diesen Hoffnungen getäuscht fühlte, beweist die lakonisch-verbitterte Eintragung vom 10. März 1945 über die deutsche Situation: »Ruinen und kein Lebenszeichen von den Arbeitern.« Doch nicht nur die Entwicklung in Deutschland, auch die Entwicklung in der Sowjetunion stimmte ihn in diesem Punkte nicht gerade optimistisch. So heißt es in seinem *Arbeitsjournal* unter dem 21. September 1939 über die Stalinsche Innenpolitik: »Immer noch nicht entscheidet das Volk, die Masse, das Proletariat, sondern die Regierung entscheidet für das Volk, die Masse, das Proletariat.« Wie sollte Brecht in einer solchen Situation Werke für das »Volk« schaffen, in denen die Lehren der Partei eine dialektische Synthese mit der Weisheit des Volkes bilden? Konnte er hier als Dichter überhaupt noch eine sinnvolle Vermittlerrolle spielen?

III.

Zu Anfang war alles so einfach gewesen. Im Berlin der späten Zwanziger Jahre, als Brecht Werke wie *Die Maßnahme*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Die Mutter* schrieb, hatte er noch durchaus Kontakte mit dem Volk der Werktätigen und den verschiedenen Arbeiterorganisationen gehabt. Die Grundtendenz dieser Werke ist darum eindeutig didaktisch. Es sind Lehrstücke, die sich gegen die hergebrachte Poetisierung oder Mythologisierung des ästhetischen Ausdrucks wenden und eine unmittelbar politische Wirkung be zwecken. Brecht will in dieser Zeit vor allem »deutlich« sein: deutlich in Sprache und Lehre. Er schreibt daher gegen die Schaumschläger des hohen Niveaus, die bei aller linken Einstellung nicht auf die »bürgerliche« Verfeinerung verzichten

wollen: »Viele, darunter ›fortschrittliche‹ Leute, verlangen tatsächlich diese Kaschierung des Lehrens, wollen auf eine unterirdisch raffiniert intrigeante Weise belehrt werden, hassen den erhobenen Zeigefinger und wollen es durch die Blume wissen.« (17,1026) Diesen Leuten tritt Brecht um 1930 – im Hinblick auf die immer stärker werdende Bedrohung durch den Faschismus – mit der eindeutigen Forderung entgegen: »Es ist also jetzt nicht mehr die Frage: Soll gelehrt werden? Es ist jetzt die Frage: Wie soll gelehrt und gelernt werden?« (17,1027)

Und zwar erläutert er die Art dieser neuen Pädagogik meist am Beispiel der *Mutter*, wo die Partei vom Volke, das Volk von der Partei, die Alten von den Jungen, die Jungen von den Alten, die Ungebildeten von den Gebildeten, die Gebildeten von den Ungebildeten belehrt werden. Brecht verwandte dabei Figuren, deren »Einfachheit« in Sprache und Gestus er nicht als »Primitivität« mißverstanden wissen wollte (17, 1051). Als daher die New Yorker Theatre Union dieses Stück zu »simple« fand und es mit naturalistischen Details ästhetisch herauszuputzen versuchte, verteidigte Brecht seine bewußte Schlichtheit mit folgenden Worten (17,1052 f.):

Als ich das Stück »Die Mutter« schrieb
Nach dem Buch des Genossen Gorki und vielen
Erzählungen proletarischer Genossen aus ihrem
Täglichen Kampf, schrieb ich es
Ohne allen Umschweif, in kärglicher Sprache
Reinlich die Worte setzend, alle Gesten
Meiner Gestalten sorgsam wählend, wie man
Die Worte und Taten der Großen berichtet.

In diesen Zeilen findet sich geradezu alles, was Brecht unter seiner Art von Lehrhaftigkeit versteht: die klare Sprache, die sorgsam gewählten Gesten, die kämpferische Absicht, die Erhöhung des Niederen, die lapidare Schlichtheit und die proletarische Basis. Und er zögerte nicht, darin eine Wendung ins ›Klassische‹ zu sehen.

Doch wie waren solche Konzepte im Exil aufrechtzuerhalten, wo alle Grundvoraussetzungen dieser Haltung plötzlich wegfielen? Selbstverständlich hoffte Brecht auch weiterhin auf ›Wirksamkeit‹, und sei es auf dem Umweg über die illegale

Verbreitung oder den deutschen Freiheitssender. So heißt es in dem Gedicht *Verjagt mit gutem Grund*, wo er sich eine neue Vermittlerrolle zuzusprechen versucht (9,721):

Unter dem Volke
Stehe ich und erkläre
Wie sie betrügen, und sage voraus, was kommen wird,
denn ich
Bin in ihre Pläne eingeweiht.
Das Lateinisch ihrer bestochenen Pfaffen
Übersetze ich Wort für Wort in die gewöhnliche Sprache,
da
Erweist es sich als Humbug.

Eine solche Haltung wurde natürlich von der Parteiführung in Moskau gern gesehen. Was diesen Leuten weniger gefiel, waren paradoxerweise Brechts kritische Dialektik, seine Betonung des Lehrhaften und seine bewußt proletarische Note. Während nämlich Brecht noch immer die Tendenzen des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller und der proletarischen Einheitsfront vertrat, hatte man inzwischen in Moskau auf dem Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller (1934) den ›Sozialistischen Realismus‹ und auf dem Pariser Kongress zum Schutze der Kultur (1935) die ›Volksfrontstrategie‹ zur offiziellen Parteilinie erklärt – beides Konzepte, denen Brecht mit einer deutlichen Reserve gegenüberstand. Brecht hat sich daher in den folgenden Jahren fast unentwegt mit diesen neuen Lehren theoretisch auseinandergesetzt, da er weder gewillt war, seine proletarisch-revolutionäre Linie aufzugeben, noch ein Bündnis mit den Tuis der Weimarer Republik einzugehen – ganz zu schweigen von seiner Verachtung für die Lukácssche Auslegung des Begriffs ›Sozialistischer Realismus‹. Immer wieder setzt er an, sein Volkstümlichkeitskonzept zu verteidigen, schiebt jedoch seine Manuskripte wieder in die Schublade zurück, und zwar nicht nur, weil ihm die Moskauer Gruppe zu mächtig erschien, sondern auch weil er die mühsam hergestellte Volksfront nicht auseinandersprengen wollte.⁶

Was er dabei alles gegen den falschen ›Naturalismus‹, wie er den Sozialistischen Realismus meist nennt, ins Feld führt, soll uns hier nicht beschäftigen. Das ist schon oft und ausführlich

beschrieben worden.⁷ In unserem Zusammenhang ist lediglich wichtig, wie sich Brecht zur stalinistischen These der ›Nationalen Volkskultur‹ verhält, die etwa gleichzeitig aufgestellt wurde. Ein solches Schlagwort erschien ihm ebenso gefährlich wie die wahllos-pauschale Verwendung des Wortes ›Volk‹. Um also alle faschistischen Implikationen zu vermeiden, die sich bei einer gewaltsamen Nationalisierung des Volksbegriffs notwendig einstellen, wendet er sich immer wieder gegen die von ihm so gehaßten ›Tümlichkeiten‹. Er schreibt (9,625):

Wenn wir vor den Unteren bestehen wollen
Dürfen wir freilich nicht volkstümlich schreiben.
Das Volk ist nicht tümlich.

Brecht meint damit, daß man den Volkstümlichkeitsbegriff auf keinen Fall unhistorisch auffassen dürfe. »Was gestern volkstümlich war«, heißt es in seinem Essay *Volkstümlichkeit und Realismus*, wohl dem wichtigsten Dokument dieser untergründigen Auseinandersetzung, »ist es nicht heute, denn wie das Volk gestern war, so ist es nicht heute« (19,327). Gerade die falsche ›Tümlichkeit‹, die oft folkloristisch eingekleidet wird, führt nach Brecht dazu, die trügerische Gleichheit in den Handlungsweisen verschiedener Epochen hervorzukehren. Derlei mündet für ihn unmittelbar in den Faschismus, das heißt beim Konzept des Ewig-Deutschen, der nationalen Konstante oder des Urschoßes der Nation. Er warnt deshalb ausdrücklich davor, die »Masse der Produzierenden«, wie er in diesem Zusammenhang das ›Volk‹ gern nennt, zu einem »geschichtslosen, statischen, entwicklungslosen« Begriff abzustempeln – und so in eine falsche Romantik oder einen oberflächlichen Naturalismus zurückzufallen, der auf reaktionären Milieutheorien beruht (19,324). Welche Vorstellungen Brecht in diesen Jahren vom ›Volk‹ hatte, kommt wohl am besten in seinem Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940) zum Ausdruck, das er als das einzige seiner großen Dramen als »Volksstück« bezeichnete.⁸ Er vermeidet hier jede Versuchung, die Welt der finnischen Bauern einfach archaisch, blutvoll, volkhaft oder eben ›tümlich‹ zu schildern, und kehrt immer wieder die konkrete Klassenkampfsituation hervor. Selbst in diesem Stück ist alles historisch ›konkret‹. Sowohl die Stadt als auch die Technik spielen in das Ganze hinein. Matti

ist nicht nur Knecht, nicht nur männliches Urviech, sondern auch Schofför; Puntila ist nicht bloß Bauer, nicht bloß Trunkenbold, sondern auch Mitglied der finnischen Hautevolee. Und damit bleiben wir immer in der unmittelbaren Gegenwart und werden nicht in einen Bereich zeitloser ›Ländlichkeit‹ versetzt.

Aufgrund dieser theoretischen Überlegungen und dramatischen Versuche entwickelte Brecht gerade in diesen Jahren ein recht klares Konzept, worin eine wahre Volkstümlichkeit oder besser: Volksverbundenheit bestehen könne. Anstatt das Ganze lediglich als »formale Frage« aufzufassen, sieht er dieses Problem stets aus der Perspektive des Belehrend-Lernenden, Parteiergreifenden, für die Interessen des Volkes Eintretenden (19,333). Dichter sind für ihn in erster Linie »Sprechwerkzeuge des Volkes«, die es über sich selbst aufklären, indem sie ihm das rechte Bewußtsein seiner selbst vermitteln (19,333). Und zwar fordert Brecht für diesen Vermittlungsprozeß eine Sprache, die jeder falschen Anbiederung aus dem Wege geht. Er sieht genau, daß das Volk aufgrund seiner Unbildung oft rückständig und unaufgeklärt ist und darum die Meinungen der Herrschenden zum Teil gedankenlos nachplappert. »Dem Volk aufs Maul schauen«, ist daher für Brecht etwas ganz anderes, als »dem Volk nach dem Munde reden« (19,335). Ihm »aufs Maul schauen«, bedeutet für ihn, sich dem Volk in seiner Sprache verständlich machen. »Ihm nach dem Munde reden«, bedeutet für ihn, das Volk in seinem falschen Bewußtsein bestärken. Was Brecht daher besonders scharf ablehnt, sind pseudo-volkstümliche Formen wie Operette, Schlager, Musical oder Boulevardkomödie, das heißt alles, was dem Volke als volkstümlich aufgeschwatzt wird, um es noch weiter zu verblöden.

Doch er kippt auch nicht ins Gegenteil um. Statt dem Volk einen »schlechten Geschmack« vorzuwerfen, wie das unter Tuis gang und gäbe ist, geht Brecht immer von der Frage aus, warum das Volk überhaupt zu solchen »Rauschmitteln« greift (12,502). Und er weiß zugleich, daß sich dieser Zustand nicht nur mit den Mitteln der Kunst ändern läßt. Er ist deshalb weder hochmütig noch herablassend, weder verzweifelt noch allzu optimistisch bei seinen literarischen Aufklärungs-›Versuchen‹. Seine Hoffnung richtet sich dabei vor allem auf die

Avantgarde der klassenbewußten Arbeiter, also auf jenen Teil des Volkes, bei dem sich trotz aller Unbildung doch eine spontane Kritik bemerkbar macht. Diese fortschrittlich Gesinnten sind für ihn die wahren Vertreter des Volkes. Ihnen kann man nach seiner Meinung schon etwas zumuten, auch dichterisch, da sie über die nötige Perspektive verfügen. »Das Volk versteht kühne Ausdrucksweise, billigt neue Standpunkte, überwindet formale Schwierigkeiten«, heißt es einmal zuversichtlich, »wenn seine Interessen sprechen.« (19,334) Wohl am besten kommt diese Haltung in folgendem Zitat zum Ausdruck, wo Brecht wiederum alle formalen Probleme beiseite läßt und nur von dem ausgeht, was das Volk wirklich packt. Er schreibt hier: »Immer noch sehen viele von uns ungenau, was das Volk ist, und jeder von uns ist imstande, sich darüber zu täuschen und darüber Täuschung zu erzeugen. Manche meinen, es handle sich nur darum, einfach zu sprechen, und dann gehen sie nur den Kompliziertheiten aus dem Weg. Andere sprechen kompliziert und gehen den großen Grundwahrheiten aus dem Weg. ›Das Volk versteht nicht komplizierte Ausdrucksweise‹ – und die Arbeiter, die Marx verstanden haben? ›Rilke ist zu kompliziert für die Massen‹ – und die Arbeiter, die mir sagten, er ist zu primitiv?« (19,319)

Vor die Wahl gestellt, was das Bessere sei: das Einfache oder das Komplizierte, bezieht also Brecht eine rein inhaltsbezogene Position. Weder eine schlagwortartige Vereinfachung im Sinne der proletarischen Agitprop-Kunst der späten Zwanziger Jahre noch die sprachliche Kompliziertheit eines Hegelianers wie Lukács ist für Brecht die letzte Antwort in Fragen ›Volkstümlichkeit‹ oder ›Verständlichkeit‹.⁹ Was er unter ›volkstümlich‹ versteht, ist in diesen Jahren überhaupt nichts Formales, sondern etwas rein Konkretes, Dialektisches, auf den unmittelbaren Klassenkampf Bezogenes. Seine berühmteste Definition dafür findet sich in dem Essay *Volkstümlichkeit und Realismus*, wo Brecht vor allem das Kämpferische in den Vordergrund rückt: »Volkstümlich heißt: den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksmittel aufnehmend und bereichernd / ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend / den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den anderen Teilen des Volkes verständlich / anknüpfend an die

Traditionen, sie weiterführend / dem zur Führung strebenden Teil des Volkes die Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd!« (19,325)

IV.

So weit die Theorie. Doch spiegelt sich diese Haltung auch in Brechts Werken dieser Ära wider? Der Anspruch des Lehrenden und Korrigierenden kommt fast überall zum Durchbruch. Immer wieder fühlt man sich hier an die Frage jenes Zöllners erinnert, der den Diener des flüchtigen Laotse beim Grenzübertritt fragt: »Hat er was rausgekriegt?« Und immer wieder bezieht Brecht mit Laotse die Haltung: »Die etwas fragen / Die verdienet Antwort« (9,662). Beginnen wir mit der Prosa, den *Geschäften des Herrn Julius Caesar*, dem *Me-ti* und dem *Tui-Roman*, in denen sich Brecht im Gegensatz zum stalinistischen Naturalismus einer spruchhaften und anekdotisch-geschürzten Verfremdungstechnik bedient, mit der er zu zeigen versucht, daß auch die »gehobene Sprache« durchaus volkstümlich« sein kann oder sein könnte, wenn man in ihr die Interessen der breiten Massen zum Ausdruck bringt (19,322). Gleichweit entfernt von »Alltagssprechweise« und »Papierdeutsch« bemüht sich Brecht hier um eine Fortschrittlichkeit, die auf einer Ästhetik des ›Treffenden‹ beruht (19,320). Und er fühlte sich darin bestätigt, als die Schwester von Margarete Steffin, die »Frau eines Metallarbeiters«, das zweite Buch des *Caesar-Romans* »an einem einzigen Abend« las, »ziemlich alles verstand« und es als »hochinteressant« bezeichnete, wie sich Brecht am 26. Februar 1939 in sein *Arbeitsjournal* notiert. Doch Benjamin und Sternberg, »sehr hochqualifizierte Intellektuelle«, wie Brecht an der gleichen Stelle bemerkt, »haben es nicht verstanden und dringend vorgeschlagen, doch mehr menschliches Interesse hineinzubringen, mehr vom alten Roman!« Und leider hörte Brecht in diesem Falle mehr auf die Stimme seiner ›bürgerlichen‹ Kollegen als auf die Stimme des ›Volkes‹ – und ließ den *Caesar* wie auch den *Me-ti* und den *Tui-Roman* unvollendet liegen.

Er vollendete dafür lieber seine Dramen, die ihm vielleicht doch wichtiger, eingreifender, unmittelbarer und damit ›volkstümlicher‹ erschienen als die Werke in der von Lukács so bewunderten bourgeois Romanform. In ihnen strebt

Brecht in diesen Jahren wirklich nach einer Synthese, die man ohne Phrase als ›klassisch‹ bezeichnen kann.¹⁰ Von der *Mutter Courage* bis zum *Kaukasischen Kreidekreis*, von 1938 bis 1944, entsteht daher ein großes Stück nach dem anderen, das sich wie schon die *Mutter* durch klare Sprache, sorgsam gewählte Gesten, lapidare Sentenzen, kämpferische Haltung und proletarische Zielrichtung auszeichnet. Der bloße Denkismus wird in ihnen ebenso vermieden wie der bloße Individualismus. Alles steht im Zeichen von Klarheit, Brauchbarkeit, Geschliffenheit, Treffsicherheit und Überpersönlichkeit. Diese Dramen huldigen jenem Stil, von dem Herr Keuner einmal sagt: »Er soll zitierbar sein. Ein Zitat ist unpersönlich.« (12,408) Daß Brecht dadurch immer stärker zum ›Klassischen‹ neigte, lässt sich fast überall belegen. So definiert er am 9. August 1943 in seinem *Arbeitsjournal* den »klassischen« Stil als den Stil jener »Ökonomie«, deren tödlichster Feind die »Inflation« sei. An anderer Stelle heißt es: »Klassisch zu arbeiten, ist der Versuch einer Klasse, sich Dauer und ihren Vorschlägen den Anschein von Endgültigkeit zu geben.« (20,716)

Das Wort ›klassisch‹ wird dabei meist im Sinne der ›Klassiker des Marxismus‹, im Sinne von Marx und Engels verwandt. Brecht hat hier nicht jene Ewigkeit im Sinn, die vielen literarischen Klassikern als höchster Ruhm vorschwebte. Nicht die einzelpersönliche Größe ist für ihn das Entscheidende, sondern der Ausweis der Nützlichkeit. Während andere Klassiker in ihren Werken den Eindruck »interesselosen Wohlgefällens« erwecken wollten, macht Brecht lieber konkrete Vorschläge zur Verbesserung der gesellschaftlichen Ordnung, und zwar auf die knappste, überzeugendste Weise. Wie bewußt er sich damit in die Tradition des *Kommunistischen Manifests* einzureihen bemühte, das er in diesen Jahren in Hexameter zu gießen versuchte, um ihm größere Dauer zu verleihen, beweist sein Gedicht *Der Gedanke in den Werken der Klassiker* (9,568):

Nackt und ohne Behang

Tritt er vor dich hin, ohne Scham, denn er ist
Seiner Nützlichkeit sicher.

Es bekümmert ihn nicht

Daß du ihn schon kennst. Ihm genügt es

Daß du ihn vergessen hast.

Er spricht

Mit der Grobheit der Größe. Ohne Umschweife

Ohne Einleitung

Tritt er auf, gewohnt

Beachtung zu finden, seiner Nützlichkeit wegen.

Sein Hörer ist das Elend, das keine Zeit hat.

Doch neben dieser Nützlichkeitsforderung verfolgt Brechts Streben nach klassischer Sprache und Form auch noch andere Ziele. Vor allem das Wort ›Dauer‹ erhielt durch die Exilsituation eine ganz konkrete Bedeutung. Schließlich war Brecht in diesen Jahren ein Stückeschreiber, der nur für die Schublade schrieb und sich einer höchst ungewissen Zukunft gegenüber sah. Wollte er in dieser Situation nicht den Mut verlieren, mußte er seinen Werken notwendig den Anschein der Beständigkeit geben. Es nimmt daher nicht wunder, daß er immer wieder zur Spruchweisheit, zur Gestentafel, zur geschliffenen Anekdote greift, um seine Weisheiten so zu verpacken, daß sie sich auch wirklich halten. Schon deshalb vermeidet Brecht in den Werken dieser Ära alles Tümliche, Tuistische oder bloß Peripherie und gibt seiner Sprache ein Höchstmaß an Direktheit und zugleich Stilisierung, die über den Tag hinauszureichen versucht. Mit Ausnahme eines Werks wie den *Gewehren der Frau Carrar*, das ganz bewußt als aktuelles Einfühlungsstück geschrieben wurde, drehen sich seine anderen Dramen fast alle um Parabelsituationen, die ihren aufklärenden Charakter auch in der Zukunft behalten sollen. Ja, selbst die Mischung aus Hochdeutsch und Dialekt, die Brecht in der *Mutter Courage* und dem *Puntila/Matti* verwendet, dient dem gleichen Zweck. Alles verrät das Bemühen, so volksnah und so überzeitlich, so konkret und so parabolisch, so gegenwärtig und so zukunftshungrig wie nur möglich zu wirken. Ob man das als spezifisch ›exilbedingt‹ oder ›klassisch‹ definiert, bleibt jedem unbenommen.

Das soll nicht heißen, daß sich diese Entwicklung ohne innere Widersprüche vollzieht. Vor allem während des Krieges kommt dieses auf echter Volkstümlichkeit aufgebaute Klassik-Konzept zeitweilig arg ins Wanken. Angesichts der nationalistischen Schönfärbereien der stalinistischen Literatur

mit ihrer falschen Tümlichkeit und ihrem heroisierenden Romantizismus, wie es am 16. November 1942 im *Arbeitsjournal* heißt, wird Brecht immer vorsichtiger, immer ambivalenter in der Gestaltung bestimmter Typen aus dem Volke. So schreibt er am 15. Juni 1944 über die Grusche im *Kaukasischen Kreidekreis*, daß sie wie alle solche Figuren den »Stempel der Zurückgebliebenheit ihrer Klasse« trage. Man solle sie daher auf der Bühne eher »störrisch als aufsässig, willig statt gut, ausdauernd statt unbestechlich« spielen. Nichts ist ihm in dieser Zeit suspekter als »das ›blutvolle‹, unmittelbar ergreifende Drama, in dem die Gegensätze krachend aufeinanderplatzen«, wie es mit einem Seitenblick auf die Moskauer Literaturszene heißt (16,708).

Wie sehr Brecht alle schematisierenden Schwarz-Weiß-Konflikte ablehnte, zeigt sich am deutlichsten in seinem *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, an dem er 1943 arbeitete. Hier ist die ideologische Ambivalenz gegenüber den ›Niedrigen‹ geradezu auf die Spitze getrieben. »Seine Weisheit ist umwerfend«, notiert sich Brecht am 27. Mai 1943 über Hašeks Schweyk, »seine Unzerstörbarkeit macht ihn zum unerschöpflichen Objekt des Mißbrauchs und zugleich zum Nährboden der Befreiung«. Diese Bemerkung ließe sich selbst unter ›revolutionären‹ Gesichtspunkten gerade noch rechtfertigen. Doch dann folgt die Eintragung: »Bin wieder überwältigt von diesem riesigen Panorama Hašeks, dem echt unpositiven Standpunkt des Volkes darin, das eben das einzige Positive selbst ist und daher zu nichts anderem ›positiv‹ stehen kann.« Wie sollen wir das verstehen? Wenn sich die breite Masse der Bevölkerung aus reinen Materialisten zusammensetzt, die sich mit gesundem Instinkt gegen alle hochgespannten Tugenderwartungen zu Wehr setzen, wie es auch im *Me-ti* und den *Flüchtlingsgesprächen* wiederholt heißt, wie ist dann – bei einer so ›unpositiven‹ Haltung – eine Revolution der Niederen gegen die Oberen zu erwarten? Ist dann nicht jede politische Hoffnung zum Scheitern verurteilt?

Daß Brecht mit solchen Äußerungen vor allem eine Entwertung des Idealismus bezweckte, ist klar. Jeder, der die Schärfe und Überzeugungskraft seiner Argumentation in diesen Dingen kennt, wird dem zustimmen. Doch das Materialistische einfach mit dem ›Unpositiven‹ gleichzusetzen, hilft uns auch

nicht viel weiter. So gesehen, wäre sein listiger, schlitzohriger Schweyk nur ein neuer Sancho Pansa oder ein neuer Jacques le fataliste, von dem in Sachen »Klassenkampf« nicht viel zu erwarten ist. Und damit rutschte das »Volk«, dem Brecht sonst so viel Weisheit und Zähigkeit zutraut, zwangsläufig auf die Ebene der älteren Dienerwelt ab, das heißt zeichnete sich hauptsächlich auf dem Gebiet der Gefräßigkeit, der kruden Sexualität, des Geldverdienens und all jener materialistischen Begierden aus, wie wir sie aus den Klischees der üblichen Pikaroromane kennen. Und dann wäre sein »Volk« nur eine Masse von Opportunisten, die in einer Welt widriger Umstände lediglich ihren persönlichen Vorteil im Auge behält. Wem fiele dabei nicht der Feldkoch in der *Mutter Courage* ein, der uns diese Haltung geradezu exemplarisch vorführt? Kultiviert nicht auch er jene anpassungsbereite Tui-Attitüde, die Brecht sonst als etwas absolut Negatives verurteilt? Schließlich denken auch die Tuis nicht in erster Linie an den Geist, sondern an ihren »Bauch«, wie uns Brecht ausdrücklich versichert (12,436). Und tun das nicht auch sein Galilei und jene anderen »charakterlosen« Verräter und Anpassungshelden, die wir aus seinen großen Dramen kennen? Ja, sagt nicht selbst sein Herr Keuner, den Brecht gern als das unmittelbare Sprachrohr seiner eigenen Meinungen benutzte, geradezu mit Stolz: »Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen« (12,376)?

V.

Dies ist genau der Punkt, an dem die bisherige bürgerliche Kritik an Brecht meist eingesetzt hat. Für diese Kritiker ist auch Brecht nur ein raffinierter Meinungsverkäufer, der sich – wie alle Intellektuellen – nie wirklich engagiert hat. Daß sich Brecht dennoch so »volksnah« geriert, wird ihm in diesen Kreisen gern als ein Streben nach billigem Erfolg ausgelegt. Wohl das entlarvendste Beispiel für eine solche Art von Tui-Kritik, die mit dem feinen Gespür aller Tuis gerade das Heuchlerische seines Engagements aufzudecken versucht, bietet die Brecht-Kritik Theodor W. Adornos.¹¹ »Daß es in der Welt ungerecht zugeht«, braucht man nach Adorno »kaum irgend jemanden zu lehren.« »Solche Aporien«, heißt es bei diesem Antidialektiker in unnachahmlichem Tui-Jar-

gon, »reproduzieren sich bis in die dichterische Fiber hinein.« Brechts Theater desavouiert sich in seinen Augen vor allem durch jene »Theatralik vollkommener Schlichtheit«, die bereits seine »Klassiker als Idiotie des Landlebens denunzieren«. Er nennt daher Brecht einen »süddeutschen Muschik«, der vergeblich mit dem »sprachlichen Gestus von Weisheit« zu paraderen versuche. »Sein gesamtes Œuvre ist eine Sisyphusanstrengung«, heißt es abschließend, »seinen hochgezüchteten und differenzierten Geschmack mit den tölpelhaft heteronomen Anforderungen irgend auszugleichen, die er desparat sich zumutete.«

Gegen solche ideologischen Eiertänze, die heute fast lächerlich wirken, sprechen folgende Tatsachen. Erstens hat Brecht nie behauptet, ein bürgerlicher Idealist zu sein, der bereit ist, sich für seine private Gesinnung foltern zu lassen (obwohl das auch die meisten ›Bürgerlichen‹ nicht täten). Statt im Gefängnis stumpfsinnig vor sich hinzudösen, wollte er sich lieber draußen nützlich machen. Seine oft zitierte ›Feigheit‹, seine ›Charakterlosigkeit‹, seine Schweyk-Attitüde sind daher mit bürgerlichen Kriterien überhaupt nicht in Frage zu stellen. Denn in einer solchen Gesellschaft ›integer‹ zu sein, einen ›Charakter‹ zu haben, bedeutet ja bereits eine Anerkennung der Grundvoraussetzungen dieser Gesellschaft. Und die Grundvoraussetzung dieser Gesellschaft ist nun einmal jene allbekannte ›doppelte Morak‹, die sich auch durch eine noch so noble ›Charaktermaske‹ nicht aus der Welt schaffen läßt. Das Charakterliche zu schätzen, läuft daher im Rahmen bürgerlicher Denkvorstellungen meist auf eine sinnlose Beweihräucherung oder Denunzierung bestimmter ›Persönlichkeiten‹ hinaus, ohne daß dabei die Nützlichkeit dieser Persönlichkeiten für die Gesamtgesellschaft ins Auge gefaßt wird. Eine solche Bezogenheit aufs Soziale kommt liberalen Tuis meist gar nicht in den Sinn. Sie wollen sich nicht nützlich machen, sondern lediglich sie selber sein. Ihr ideologischer Maßstab ist weniger der Gebrauchswert als der Eitelkeitswert ihrer eigenen Meinungen.

Zweitens war Brecht kein Bukoliker, der sich in irgendwelchen ›Muschik‹-Attitüden gefiel, wie ihm von Adorno vorgeworfen wird. Er wollte etwas ›bewirken‹ und bekräftigte diese Absicht, indem er nach 1945 – trotz mancher Differenzen mit

der Partei – in die DDR übersiedelte. Er beharrte nicht auf seiner privaten Eigenart, sondern versuchte auch unter neuen Bedingungen weiter zu lernen und zu lehren, wie sich die gesellschaftlichen Verhältnisse am sinnvollsten neugestalten lassen. Zugegeben, er wurde auch in der DDR kein Parteigenosse, was ihm gerade die wirklich unverbindlichen unter seinen Kritikern zum Vorwurf machten. Doch vielleicht sah er ein, daß er trotz schlichter Jacke und Simpelfransen immer noch ein ›Bürger‹ war – und sich eine solche Herkunft nicht einfach wie ein alter Mantel ablegen läßt. Andererseits erschien es ihm wichtig, gerade diese Bürgerlichkeit mit in die neue Gesellschaft einzubringen. Denn als Abtrünniger seiner Klasse war er in die Pläne der Oberen viel besser »eingeweiht« (9,721) als die Niederer – und konnte somit den Niederer auch als Verräter von Nutzen sein. Und zwar stilisierte er sich dabei mit fortschreitendem Alter immer stärker zum Vorschlägemachenden, zum Philosophen, zum Weisen. Als ihn eine seiner Mitarbeiterinnen, die einen Aufsatz über ihn zu schreiben hatte, fragte, wie er sich selbst am liebsten sähe, antwortete er: »Als Lehrer.« Als er jedoch diesen Aufsatz später zu Gesicht bekam, sagte er erschrocken: »Aber ich bin kein Pestalozzi.«¹² Das bedeutet, er wollte auch als Lehrer nicht bloß als humanitätsbegeisterter Idealist angesehen werden. Was ihn interessierte, war das Konkrete, und zwar in einer Form, die neben ihrer unmittelbaren Nützlichkeit zugleich eine gewisse Dauer versprach.

Und damit wurde gerade in seinen letzten Jahren das ›Klassische‹ für Brecht wieder von vordringlicher Wichtigkeit. Man sollte das nicht nur als Anpassung an die offizielle Parteilinie interpretieren, wie sie damals von Johannes R. Becher vertreten wurde. Brecht ging es weniger um das bloße Konservieren, um die ›Erbepflege‹, als vielmehr um die konsequente Weiterführung bereits vorhandener Progressionsansätze.¹³ Er nennt daher als eins der Hauptziele seines Berliner Ensembles, die »Errungenschaften der Klassik im dialektischen Sinne ›aufzuhaben‹« (16,724). Aus diesem Grunde arbeitete er mit einem Autor wie Erwin Strittmatter zusammen, der aus dem Proletariat aufgestiegen war und in dessen Aufbaustück *Katzgraben* Brecht einen wichtigen Ansatz zu einer neuen, proletarischen Klassik erblickte. »Wohl zum erstenmal in der deutschen

Literatur«, schreibt er über dieses Werk, »finden wir hier eine jambisch gehobene Volkssprache« (16,777), was selbst Kleist im *Zerbrochenen Krug* nicht gelungen sei. Brecht kämpfte daher in der DDR – wie schon im Exil – weiterhin gegen alle bloß klassizistischen oder bloß realistischen Einengungen eines wahrhaft ›klassischen‹ Literaturbegriffs. Er sah, daß er zwar ein neues, aber immer noch weitgehend unaufgeklärtes Publikum vor sich hatte und bemühte sich daher unablässig um Verständlichkeit, Nützlichkeit und Brauchbarkeit. Anstatt dem Volk den *Faust II* oder den *Zauberberg* zuzumuten, wie das im Gefolge Bechers und Lukács' nur allzu oft geschah, bevorzugte er das Lakonische, Spruchhafte, Puristische oder ›Chinesische‹. Im Gegensatz zu großen Teilen der ›Neuen Linken‹ in der Bundesrepublik, die sich auf höchst intellektualistisch-tuistische Manier ständig in den raffiniertesten Formulierungskünsten gefällt, da es ihr vorwiegend um den Beifall ihrer ebenso intellektualistischen Kollegen geht, wandte sich Brecht weiterhin an das, was er unter ›Volk‹ verstand. Er gebrauchte daher keine Fremdwörter, keinen verhegelten, marxistischen oder adornistischen Jargon, sondern bemühte sich umgekehrt, alle wichtigen Fremdwörter in ein treffendes Deutsch zurückzuübersetzen. Wer ihn in diesem ›Kampf für Reinheit und Reichtum der deutschen Sprache‹ unterstützte (19,549), war bezeichnenderweise nicht der ›Verein für Muttersprache‹, sondern ein Mann wie Paul Rilla, der sich auch in diesem Punkt als einer der unbestechlichsten und weitsichtigsten deutschen Literaturkritiker nach 1945 erwies.

Und so schrieb Brecht auch in seinen letzten Jahren weiterhin Stücke und Bearbeitungen, die aufgrund ihrer schlichten Fabel und ihrer schlichten Sprache von allen verstanden werden konnten. Es sollten lehrstückhafte Parabeln sein, die nützlich und zugleich dauerhaft sind – jedenfalls so lange dauerhaft, bis auch die Verbohrtesten den Nutzwert der marxistischen Lehren erkennen. Welche Hintergründigkeit diese Werke dennoch haben, ist allgemein bekannt. Von der einfachsten Spruchweisheit bis zur kompliziertesten Dialektik, die selbst Politologen und Germanisten noch nicht ganz aufgeschlüsselt haben, wird hier jeder Schicht des Volkes, je nach ihrem Bildungsstand und ihrer weltanschaulichen Einstimmung, sowohl Vergnügliches als auch Nützliches gebo-

ten. Daß sie dadurch zu wahren Volksstücken wurden, das ist das ›Klassische‹ an ihnen.

VI.

Und damit läßt sich aus dem Phänomen ›Brecht‹ ein ganz neuer Begriff des ›Klassischen‹ ableiten. Klassisches war für diesen Dichter weder eine überzeitliche Norm noch ein zu Tode gepflegtes Kulturgut, sondern nur das, was mit dem Anspruch auftritt, einem für die Gesamtgesellschaft nützlichen Gedanken eine polit.-ästhetisch gelungene Form zu geben. Brecht war zugleich einer der ersten, der erkannte, daß sich diese Form des Klassischen nur im Rahmen einer sinnvoll geplanten Kulturpolitik entfalten kann. Und zwar dachte er dabei an eine Gesellschaft, wo eine allgemeine Übereinstimmung im Hinblick auf die Brauchbarkeit der Kunst im Dienste des sozialen Fortschritts besteht, wo also der Dichter als Vermittler zwischen der Partei und dem Volke angesehen wird, wie das Brecht auf klassische Weise in der Figur des Sängers Arkadi Tscheidse im *Kaukasischen Kreidekreis*, wohl seinem bedeutendsten Drama, gestaltet hat.¹⁴ Dieser Mann ist wirklich einer, der zwischen den Lehren der Partei und der Weisheit des Volkes die rechte Brücke zu schlagen versucht. Dieser Mann ist einer der Führend-Geführten, der Belehrend-Lernenden, dessen Parabeln dem Volke und der Partei gleichermaßen ›nützlich‹ sind, wenn es gilt, soziale oder ökonomische Entscheidungen zu treffen. Und dieser Mann ist zugleich Brechts härteste Verurteilung der Tuis. Mit ihm wird alles widerlegt, was Brecht an den unverbindlichen Liberalen so verächtlich empfand: ihr Desengagement, ihr Privatismus, ihre sprachliche Manieriertheit. Arkadi Tscheidse spricht in einer Sprache, die alle verstehen, weil sie allen nützlich ist. Den Tuis kommt es dagegen nach Brechts Meinung nur auf oberflächliche Brillanz an. Sie sind für ihn lediglich Hersteller sprachlicher Tauschwerte, die entweder nichtssagend bleiben oder die Meinungen der Herrschenden unterstützen.

Doch auch Brecht konnte diese klassische Vermittlerrolle nur in einem Drama gestalten, das einen deutlich utopischen Charakter hat, obwohl es die utopisch entworfene Gesellschaft als bereits funktionierende darzustellen versucht. Doch er gab sich wenigstens die Mühe, etwas von jener Zielvorstellung

anzudeuten, ohne die all unser gegenwärtiges Tun seine innere Sinngebung einbüßen würde. Er sah dabei nur zu genau, daß es ihm selbst noch nicht gegeben war, die ersehnte Rolle eines ideologischen Vermittlers zu spielen. Was dem im Wege stand, war immer noch der »Stalinismus«, durch den an die Stelle der »Partei« der »Apparat« getreten sei. Eine solche Fehlentwicklung, schrieb er kurz vor seinem Tode, sei nur durch »eine gigantische Mobilisierung der Weisheit der Massen durch die Partei« zu korrigieren (20,882). Und in diesem Prozeß, der auf der »geraden Linie zum Kommunismus« liege (20,882), hoffte auch er auf seine Weise – als Dichter – eine Rolle zu spielen. Das verstand er bis zur letzten Minute seines Lebens als sinnvoll, als eingreifendes Denken, als nützliches Tun. Das gab seiner ›Klassik‹ das Ziel.

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu an neueren Studien vor allem Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition* (Berlin, 1972), S. 22 ff., und 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. 178 ff.

2 Vgl. *Arbeitsjournal*, Eintragung vom 12. Mai 1942.

3 Die gleichen Frankfurter sahen in Brecht ihrerseits lediglich einen Poseur, Stalin-Apologeten und Vulgärmarxisten. Vgl. Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (New York, 1973), S. 230 f.

4 Vgl. Anmerkung 2.

5 Vgl. meinen Aufsatz *Utopisches bei Brecht*. In: *Brecht-Jahrbuch* 1974 (1975), S. 17 ff.

6 Vgl. Otto Koester, *The Literary Strategy of the Popular Front* (Diss. Wisconsin, 1975) und Frank Trommler, *Der ›sozialistische Realismus‹ im historischen Kontext. In: Realismus-Theorien*. Hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand (Stuttgart, 1975).

7 Vgl. Werner Mittenzwei, *Die Brecht-Lukács-Debatte*. In: *Sinn und Form* 19 (1967), H. 4, S. 235-269; Lothar Baier, *Streit um den Schwarzen Kasten. Zur sogenannten Brecht-Lukács-Debatte*. In: *Text und Kritik. Sonderband Brecht I* (1972), S. 37-43; Klaus Völker, *Brecht und Lukács*. In: *Alternative* 67/68 (1969), S. 134-147 u. a.

8 Vgl. meinen Aufsatz *Brechts Puntila/Matti. Ein Volksstück*. In: *Brecht heute - Brecht today* 1 (1971), S. 117-136.

9 Vgl. Klaus Berghahn, *Volkstümlichkeit und Realismus. Nochmals zur Brecht-Lukács-Debatte*. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 4 (1974), S. 7-37.

10 Vgl. hierzu auch John Fuegi, *The Essential Brecht* (Los Angeles, 1972), der jedoch für diese Werke einen völlig anderen Klassik-Begriff entwickelt.

11 Theodor W. Adorno, *Zur Dialektik des Engagements*. In: *Neue Rundschau* (1962), S. 99 ff.

12 *Geschichten von Herrn B.* Hrsg. von André Müller und Gerd Semmer (Frankfurt, 1967), S. 59.

13 Vgl. hierzu meine Aufsätze *Zukunft in der Vergangenheit. Über den Gebrauchswert des kulturellen Erbes*. In: *Basis* 5 (1975), S. 7 ff., und *The 'Good-New' and the 'Bad-New'. Metamorphoses of the Modernism Debate in the GDR since 1956*. In: *New German Critique* 3 (1974), S. 73-92.

14 Vgl. Hans Bunge, *Der Streit um das Tal*. In: *Materialien zu Brechts 'Der kaukasischen Kreidekreis'*. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt, 1966), S. 144-153.

Robert C. Conard (Dayton, Ohio)
Brechts *Tage der Commune* und ihre Bedeutung
für die Ereignisse im September 1973 in Chile

Am 11. September 1973 kam es in Chile zur Wiederholung jenes historischen Schauspiels von 1871, das Brecht in seinen *Tagen der Commune* darstellt. Aus der Parallelität der Ereignisse möchte ich im folgenden einige Schlüsse ziehen. Vielleicht tragen sie dazu bei, die Bedingungen sozialistischer Änderungsversuche innerhalb bürgerlich-kapitalistischer Länder klarer zu erkennen.

Brechts Stück hält sich ziemlich eng an die historisch-dialektische Analyse, wie sie Marx in seiner Schrift *Über den Bürgerkrieg in Frankreich 1871* gibt, und hat als Hauptthema die Marxsche Erkenntnis: »Die Arbeiterklasse kann nicht die fertige Staatsmaschinerie einfach in Besitz nehmen und diese für ihre eigenen Zwecke in Bewegung setzen.«¹ Außerdem ist dieses Stück zugleich eine Illustration von Lenins Behauptung, daß die Pariser Kommune gescheitert sei, weil sie sich mit halben Maßnahmen begnügt habe. Absolute Gerechtigkeit und unnötiger Großmut seien nun einmal in Revolutionen fehl am Platze, schreibt Lenin. Auch Brecht unterstützt daher Lenins Warnung, daß gerade die Beibehaltung bürgerlicher Spielregeln zum Scheitern aller »gesetzmäßigen« Revolutionen in kapitalistisch organisierten Ländern führen muß. Doch trotz dieser Warnungen haben die kommunistischen Parteien des Westens in den letzten Jahrzehnten immer wieder den »friedlichen Weg zum Sozialismus« innerhalb der industriell-fortgeschrittenen Demokratien propagiert. So erklärte etwa Banthero, einer der Hauptsprecher der Kommunistischen Partei in Chile, noch kurz vor dem Coup von rechts: »Eines der wichtigsten Merkmale der revolutionären Umwälzung in Chile besteht darin, daß sie sich innerhalb des Rahmens bürgerlicher Institutionen der Vergangenheit entfaltet [...]. In Chile, wo im Augenblick eine antiimperialistische, antimonopolistische und antifeudalistische Volksrevolution im Gange ist, haben wir vorerst die alte Staatsmaschinerie

beibehalten. In allen öffentlichen Ämtern arbeiten noch weitgehend die alten Beamten. [...] Die Regierung übt innerhalb der Verwaltung lediglich eine Kontrollfunktion aus. [...] Die Armee, die als Berufsinstitution übernommen wurde, nimmt an der politischen Debatte nicht teil und unterstellt sich pflichtbewußt der zivilen Macht. Bande der Zusammenarbeit und des gegenseitigen Respekts haben sich zwischen der Armee und der Arbeiterklasse entwickelt, die beide danach streben, Chile in ein freies, fortgeschrittenes, demokratisches Land zu verwandeln. Ultralinke Elemente haben die ›sofortige Einführung‹ des Sozialismus gefordert. Wir dagegen halten es für richtiger, daß die Arbeiterklasse erst in dem Maße zur Macht gelangt, wie es uns gelingt, allmählich die Kontrolle über die gesamte Staatsmaschinerie zu erlangen.«²

Diese noblen Anschauungen, die genau mit jenen korrespondieren, die Luis Corvalan, der Führer der Kommunistischen Partei in Chile, noch wenige Tage vor dem Coup ausdrückte, sind ebenso symptomatisch für das Scheitern des chilenischen Experiments wie der falsche Idealismus, der nach Brechts Meinung zum Untergang der Pariser Kommune geführt hat. Corvalan behauptete: »Alle Chilenen, die an die Notwendigkeit des Klassenkampfes glauben, sollten die Vermeidung des Bürgerkrieges als ihre vordringlichste Aufgabe empfinden.«³ Das gleiche Verlangen nach Frieden, gegenseitigem Vertrauen und anderen ›humanistischen‹ Idealen beherrscht die Brecht-schen Kommunarden, die von der politischen Überzeugung ausgehen: »Der Großmut der Commune wird Früchte tragen!« (5,2179)

Die Furcht der Allende-Regierung vor einem Bürgerkrieg, die sie mit der chilenischen KP teilte, bewegte sie sogar dazu, dem Waffenkontrollgesetz von 1972 ihre passive Unterstützung zu geben. Dieses Gesetz war ein Versuch, die Waffenlagerungen in den Fabriken zu unterbinden und die verarmten Bauern an der gewaltsamen Landnahme zu hindern. Was in Chile geschah, war daher das gleiche, was Brecht in seinem Stück demonstriert: das Proletariat war wesentlich revolutionärer als seine Führerschicht. Das Verlangen des Volkes in den *Tagen der Commune*, Versailles und die Banken zu besetzen, auf das Langevin in Szene 4 mit dem Satz reagiert »Ihr seid immer weiter als wir« (5,2136), wurde von den Führern der

Kommune als ebenso ›radikal‹ verworfen, wie in Chile das Verlangen nach einer Volksmiliz, weiteren Enteignungen und schnellerer Landverteilung von Allendes Volksfront als zu ›links‹ empfunden wurde.

In seiner Schrift *Über den Bürgerkrieg in Frankreich 1871* schreibt Marx über die gewählten Repräsentanten der Kommune: »Ihre Mehrzahl bestand selbstredend aus Arbeitern oder anerkannten Vertretern der Arbeiterklasse.«⁴ Diese Bemerkung trifft nur zu, wenn man unter Blanquisten, Jakobinern, Proudhonisten, Linksintellektuellen, Künstlern und Kapitalisten ›anerkannte Vertreter der Arbeiterklasse‹ versteht. Brecht zeigt in seinem Stück in aller Offenheit, daß die Besetzung der Bank von Frankreich vor allem daran scheiterte, daß sich ihr der Altliberale Beslay mit seinen bürgerlichen Konzepten von ›Rechtmäßigkeit‹ in den Weg stellte.⁵ Schon damit wird klar, wie wenig man hier von einer wahren ›Volksfront‹ reden konnte. Jede Gruppe hatte ihre eigenen politischen Theorien, die sie mit aller Macht durchzusetzen versuchte. Es gab also keine gemeinsame Ideologie für diese Kommune. Kein Wunder, daß ihre Entschlüsse weniger revolutionär als reformerisch waren. So enteignete man nur solche Fabriken, die leer standen oder von ihren Eigentümern stillgelegt worden waren. Die Kommune trennte zwar Staat und Kirche, führte einen Revolutionskalender ein, verbot die Nachtarbeit der Bäcker, half Waisen und Witwen, setzte sich für den Zehnstundentag ein, reformierte das Erziehungsweisen, aber sie besetzte nicht die Bank von Frankreich.

Fast den gleichen Kurs steuerte man in Chile. Die Allende-Regierung, die aus einer Koalition von Kommunisten, Sozialisten, Radikalen, Sozialdemokraten, Unabhängigen, MAPU- und MIR-Anhängern bestand, entschloß sich nie zu jener Maßnahme, die nach Lenin am Anfang einer jeden sozialistischen Revolution stehen muß: nämlich der Abschaffung der Armee und der Einführung einer bewaffneten Volksmiliz.⁶ Die Pariser Kommune verfügte zwar über eine Miliz in Form der Nationalgarde, gebrauchte jedoch diese nie als wirkliche Volksarmee. Obendrein konnte sich die Allende-Regierung nicht dazu entschließen, die nationale Schuld einfach für null und nichtig zu erklären, um so zu einer Stabilisierung der chilenischen Wirtschaft beizutragen – wie auch die Pariser

Kommune die Chance verpaßte, sich durch die Besetzung der Bank von Frankreich finanziell abzusichern. Statt dessen erhöhte Allende lediglich die Löhne und setzte jene industriellen und agrarischen Reformen fort, die bereits seine Vorgänger angefangen hatten.

Die Schwäche einer jeden Volksfront besteht darin, daß sie ein Tier mit zu vielen Köpfen schafft, von denen jeder auf seinen eigenen Willen pocht und keiner groß genug ist, den Gesamtkörper seinen Wünschen zu unterwerfen. Aber neben diesem Mangel an wirklicher Führung kann eine Volksfront-Politik, wie Trotzki behauptet, zu noch schlimmeren Ergebnissen führen: »Indem sie die Arbeiter und Bauern mit parlamentarischen Illusionen einschläfert und damit in ihrem Kampfeswillen schwächt, schafft die Volksfront günstige Bedingungen für einen Sieg des Faschismus. Für eine Koalitionspolitik mit der Bourgeoisie muß das Proletariat oft mit Jahren neuer Qualen und Opfer, wenn nicht Jahrzehnten faschistischen Terrors bezahlen.«⁷ Außerdem greift Trotzki die Volksfront-Politik als Verkörperung jener gefährlichen Zwei-Stufen-Theorie der Revolution an, nach welcher der Diktatur des Proletariats stets eine Periode der Zusammenarbeit mit der Bourgeoisie vorangehen muß: »Nur politische Dummköpfe sprechen von einem friedlichen, gesetzmäßigen Weg zum Sozialismus [...] Die Bourgeoisie wird nicht zögern, mit Unterstützung der Polizei und der Armee einen Coup nach dem anderen zu inszenieren, um das Proletariat davon abzuhalten, die Macht zu ergreifen.«⁸ Die Geschichte hat Trotzki recht gegeben. Es gibt keine einzige Volksfront-Bewegung, die zum Sozialismus geführt hat, aber viele Volksfront-Bewegungen, deren Ergebnis ein gnadenloser Faschismus war.

Brechts *Tage der Commune* sind oft wegen ihrer Schwarz-Weiß-Malerei der Charaktere und Ereignisse kritisiert worden – und auch dafür, daß es Brecht nicht gelungen sei, zwischen den beiden Fronten eine wirklich dramatische Handlung zu entfalten. Nach meiner Meinung sind solche Kriterien wenig stichhaltig. Ein Geschichtsdrama zeichnet sich nicht in erster Linie durch historische Treue aus, sondern allein dadurch, ob es dem Autor gelingt, die dargestellten Ereignisse mit einer bestimmten Theorie der Geschichte zu verbinden. Das Publikum wird deshalb in den *Tagen der Commune* nicht mit

Szenen konfrontiert, wie sie sich damals in Paris wirklich ereignet haben, sondern mit Szenen, die sich stets dann ereignen, wenn man einen kapitalistischen Staat mit bürgerlich-demokratischen Mitteln in eine sozialistische Gesellschaft umzuwandeln versucht. Brecht zeigt in diesem Stück, daß er ein kompetenter marxistischer Theoretiker ist, der die Gedanken von Marx und Lenin wirklich verstanden hat. Und hierin liegt der Wert dieses Stücks – seine Bedeutung für unsere Zeit. Die Parallelen zwischen den Ereignissen in Chile und denen in Brechts Drama rechtfertigen eine solche Deutung durchaus. So zeigt Brecht in den Szenen 2 und 10, aber auch anderswo in aller Offenheit, wie Bismarck und Deutschland eine internationale Konspiration gegen die Kommune in Gang setzen. Die Machenschaften der Deutschen vor und nach der Verkündigung der Kommune entsprechen dabei in vielen Zügen den Bemühungen der Vereinigten Staaten, Allendes Wahl zu verhindern und seine Regierung nach der Amtsübernahme mit allen Mitteln zu befehden. Die deutschen Aktionen gegen die Lebensmittelversorgung des belagerten Paris, die Behandlung der Auslandsschulden, die finanziellen Manöver der deutschen Bankiers, Bismarcks Freilassung der Kriegsgefangenen, seine Weigerung, den Kommunarden freies Geleit zu geben (alles Dinge, auf die Brecht in seinem Stück ausdrücklich hinweist) – hat sich das nicht in Chile mit schauriger Präzision aufs genaueste wiederholt? Man denke an die Einmischung des ITT-Konzerns in die chilenischen Wahlen, die Bemühungen des CIA, die Allende-Regierung nach den Wahlen systematisch zu unterhöhlen, die Kreditblockade von Seiten der Vereinigten Staaten, die Weigerung der USA, Chile die nötigen Maschinen und Medikamente zu verkaufen, den unerbittlichen Nachdruck auf die Zinszahlungen, die Boykottierung des chilenischen Kupfers und schließlich die Weigerung, nach dem rechten Coup linken Politikern Asyl in der US-Botschaft zu gewähren. All dies geschah bekannterweise, während die USA die bürgerlichen »Streiks« in Chile finanzierten und ihren Einfluß auf das chilenische Militär zu vergrößern suchten. Brecht hätte daher seinem Bismarck getrost Kissingers Worte vom Juni 1970, also kurz vor der Wahl Allendes, in den Mund legen können: »Ich sehe nicht ein, warum wir müßig zusehen sollen, wie ein Land durch die

Unverantwortlichkeit seines eigenen Volkes kommunistisch wird.«⁹

In Szene 3b zeigt Brecht, wie am 18. März – drei Tage nach dem sogenannten ›Vorfrieden‹ – das hungrige Volk von Paris zehn Tonnen Mehl entdeckt, ohne daß die Stadt irgendwelche neuen Lebensmittelzufuhren bekommen hätte. Dasselbe Phänomen wiederholte sich in Chile. Am Tage nach dem Coup waren die leeren Schaufenster in Santiago wieder voll. Überall bekam man wieder Lebensmittel und Medikamente, welche die Bourgeoisie bis dahin bewußt zurückgehalten hatte. In Szene 7b zeigt Brecht, welche Verheerung entsteht, wenn die öffentlichen Angestellten im Erziehungs-, Gesundheits- und Beleuchtungswesen ihre Mitarbeit verweigern. Geneviève erklärt dazu: »Alle Beamten, selbst die niedersten, überlassen Paris der Dunkelheit, dem Schmutz und der Unwissenheit. Und sie sind unentbehrlich.« (5,2156) In Chile waren es die Bergarbeiter von El Tiente, die Elite der chilenischen Arbeiter, die 70 Tage streikten. In den letzten Tagen des Allende-Regimes streikten obendrein die 4000 privaten Fernfahrer – ein Streik, der vom CIA finanziert wurde. Diese Streikenden waren Kleinbürger oder Proletarier, die man für die Revolution hätte gewinnen können. Sie waren die Niedrigsten und Unentbehrlichsten, wie schon Geneviève sagt.

Brechts Stück propagiert die Idee (und die Ereignisse in Chile geben ihm recht), daß eine erfolgreiche Revolution nur von politisch geschulten Revolutionären durchgeführt werden kann. Eine Revolution kann nicht gewonnen werden, wenn an ihrer Spitze Linke stehen, die wie Bürgerliche denken und stets im Rahmen der ›Legalität‹ bleiben wollen. Wie Brecht zeigt, führen die Entwicklungsprozesse der bürgerlichen Demokratien nicht zu Entscheidungen, sondern zu Debatten – und damit zu Niederlagen. Gerade indem sich die Anhänger Allendes an die Verfassung hielten, arbeiteten sie ihren Feinden in die Hände. Brechts *Tage der Commune* illustrieren daher, was geschieht, wenn man die Warnungen von Marx und Lenin in den Wind schlägt, das heißt, wenn man sich an bürgerliche Gesetze und Wahlprozeduren hält, die darauf angelegt sind, stets die bürgerlichen Positionen und ihre Repräsentanten zu unterstützen. Lenin erklärt: »Das Proletariat kann nicht den Sieg erringen, falls es ihm nicht gelingt, die

Mehrheit des Volkes auf seine Seite zu bekommen. Jedoch zu versuchen, diese Mehrheit auf dem Wege bürgerlicher Wahlen zu erreichen, wäre eine krasse Stupidität oder gar ein Betrug an den Arbeitern.«^o In seiner Schrift *Der Staat und die Revolution* verfolgt er diese Idee noch weiter: »Den Parlamentarismus zu überwinden, bedeutet nicht, die Repräsentativ-Institutionen und Wahlprinzipien überhaupt abzuschaffen, sondern die Umwandlung dieser Institutionen aus bloßen ›Quatschbuden‹ in verantwortungsbewußte Körperschaften [...] Wir können uns keine Demokratie, nicht einmal eine proletarische Demokratie, ohne ein Repräsentativsystem denken, aber wir können und müssen uns eine Demokratie ohne Parlamentarismus vorstellen, falls die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft nicht zur Phrase oder zum bloßen Wahlslogan ausarten soll, mit dem man Arbeiterstimmen einzufangen versucht.«¹¹ Um einen solchen Sieg zu erringen, schlägt Lenin drei Schritte vor, die in Brechts Drama sämtlich diskutiert werden: den Sturz der Bourgeoisie und die Machtübernahme durch das Proletariat, die Einführung von Räten anstelle der alten Staatsmaschinerie und die Gewinnung der Massen durch die Befriedigung ihrer ökonomischen Bedürfnisse zu Lasten der bisherigen Ausbeuter.

Gegen Ende des Stückes zeigt Brecht ganz deutlich, worin die Lektionen der Pariser Kommune (und damit auch der Volksfront Allendes) zu sehen sind: 1. in der Ablehnung der Volksfront-Strategie, die stets zur Korrumierung der sozialistischen Impulse, zur Stärkung des bürgerlich-demokratischen Geistes und damit zu politischer Unentschiedenheit führt, 2. in der Verwerfung gewisser Freiheiten, solange die allgemeine Freiheit noch nicht sichergestellt ist, und 3. in der Einsicht in die Notwendigkeit bestimmter Zwangsmaßnahmen, um somit einem faschistischen Gegenschlag vorzukommen. Auf die Frage, warum die Kommune gescheitert sei, antwortet Langevin: »Der Freiheit wegen, von der man nichts versteht. Wir waren nicht bereit, wie jedes Glied einer auf Leben und Tod kämpfenden Truppe, auf die persönliche Freiheit zu verzichten, bis die Freiheit aller erkämpft war.« (5,2174) Und Varlin fährt fort: »Wenn wir niedergeworfen werden, dann wegen unserer Milde, was ein anderer Ausdruck für Nachlässigkeit ist, und wegen unserer Friedlichkeit, was ein anderer Aus-

druck für Unwissenheit ist.« (5,2178) Schließlich heißt es: »Die Frage ›Unmenschlichkeit oder Menschlichkeit‹ wird entschieden durch die geschichtliche Frage ›ihr Staat oder unser Staat‹ [...] Wenn ihr die Freiheit wollt, müßt ihr die Unterdrücker unterdrücken.« (5,2178 f.)

Die Folgerung, die man aus Brechts Stück und aus den Ereignissen der jüngsten Geschichte ziehen muß, besteht nicht darin, die ›Gewalt‹ zu erklären. Wenn man jedoch die politische Macht innerhalb eines Landes von der Bourgeoisie auf das Proletariat übertragen will, ist die Anwendung von Gewalt angesichts der Machtstellung der Bourgeoisie sicher unvermeidlich. Darauf nicht vorbereitet zu sein, würde soviel bedeuten, wie die Zukunft nicht wirklich zu wollen.

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

Anmerkungen

1 *Adresse des Generalrats [der internationalen Arbeiter-Assoziation] über den Bürgerkrieg in Frankreich 1871*. In: Karl Marx. Hrsg. von Franz Borkenau (Frankfurt, 1956), S. 173.

2 Zit. in *Defend the Chilean Working Class. Statement of the International Committee of the Fourth International* (New York, 1973), S. 5 f.

3 *Ebd.*, S. 11.

4 *Über den Bürgerkrieg in Frankreich*, S. 176.

5 Marx charakterisiert Beslay als »einen Kapitalisten – was ihn nicht hinderte, ein aufopferndes Mitglied der Pariser Kommune zu sein« (*ebd.*, S. 163). Vielleicht ist es nicht unwichtig zu erwähnen, daß auch Georges Clemenceau ein gewähltes Mitglied der Kommune war.

6 Marx schrieb in seiner Analyse der Pariser Kommune: »Das erste Dekret der Kommune war daher die Unterdrückung des stehenden Heeres und seine Ersetzung durch das bewaffnete Volk« (*ebd.*, S. 176), worin er die wichtigste Voraussetzung einer jeden erfolgreichen sozialistischen Revolution sah.

7 Zit. nach Alex Mitchell, *Portugal in Revolt*. In: *Bulletin. Organ of the Central Committee of the Workers League* (16. Juli 1974), S. 6.

8 *The Popular Front in France*. In: *The Basic Writings of Trotsky*. Hrsg. von Irving Howe (New York, 1963), S. 274.

9 *Newsweek* (23. September 1974), S. 51.

10 Zit. nach *Defend the Chilean Working Class*, S. 13.

11 *The Essential Works of Lenin*. Hrsg. von Henry Christman (New York, 1966), S. 304, 306.

Hans Joachim Schrimpf (Bochum)

Brecht und der Naturalismus.

Zur *Biberpelz*-Bearbeitung

»10. 6. 50 – lese eine arbeit über gorki und mich, von einer arbeiterstudentin in leipzig verfaßt. ideologie, ideologie, ideologie. nirgends ein ästhetischer begriff; das ganze ähnelt der beschreibung einer speise, bei der nichts über den geschmack vorkommt. wir müßten zunächst ausstellungen und kurse für geschmacksbildung veranstalten, dh für lebensgenuß.« Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), II, 929.

Von Gerhart Hauptmanns dramatischen Werken haben die marxistischen Kritiker und die engagierten sozialistischen Schriftsteller nur zwei anerkannt oder zumindest gelten lassen, und auch diese nicht ohne Vorbehalte – Vorbehalte, die überdies im Verlaufe der Wirkungsgeschichte zugenommen haben: die *Weber*-Tragödie und die Diebskomödie *Der Biberpelz*, beide im Jahre 1893 uraufgeführt. Anerkannt und begrüßt wurden Hauptmanns realistische Darstellungsweise, die unbeschönigende Detailschilderung des sozialen Milieus und die kritische oder satirische Bloßstellung der menschenunwürdigen Produktions- und Eigentumsverhältnisse des kapitalistischen und nationalistisch-feudalistischen Systems nach der Gründerzeit. Die frühe marxistische Kritik erkannte sehr wohl, daß mit dem ›konsequenten Realismus‹ oder ›Naturalismus‹ die deutsche Literatur der Zeit, wenn auch verspätet und kurzfristig, Anschluß gewann an die Avantgarde des europäischen ›kritischen Realismus‹ sowie an die eigene realistische Tradition des 18. Jahrhunderts und die politisch-sozial engagierte Literatur des Vormärz.

So hat denn auch der marxistische Literaturkritiker Franz Mehring, der dann ziemlich bald mit der weiteren, seiner Meinung nach »reaktionären« Entwicklung Hauptmanns immer schärfer ins Gericht ging – Lukács und Brecht nannten diese dann später »faschistisch« –, als Augenzeuge der Uraufführung das *Weber*-Drama, bei gleichzeitig fortbestehender scharfer genereller Naturalismus-Kritik, eine »bedeutende Dichtung« genannt, aus der Quelle »eines echten Sozialismus

geschöpft«. Er sah darin ein in hohem Grade gelungenes Wagnis, »nach dem Text eines unverfälschten Sozialdemokraten gearbeitet«² (gemeint ist Wilhelm Wolff, dem Karl Marx den ersten Band des *Kapital* gewidmet hat), und bezeichnete es als »revolutionär und höchst aktuell«.³ Auch bei seiner Würdigung des *Biberpelz*, gleichfalls in der *Neuen Zeit*, spricht Mehring als Premieren-Zeuge. Gegen die überwiegend abfällige Beurteilung durch die bürgerliche Kritik stellt er den Rang des Stücks als »echte« Komödie heraus, nennt es »eine lachende Geißelung der verkehrten Welt, worin wir leben und weben«, und unterstreicht seinen Charakter als treffsichere Satire gegen den bürgerlichen Eigentumsbegriff und die autoritäre Struktur des preußisch-deutschen Obrigkeitstaates.

Die Sonderbeachtung der *Weber* und des *Biberpelz* ist so alt wie die marxistische Naturalismus-Kritik. Mehrings Urteil wirkte fort bis zu Lukács und Brecht und darüber hinaus, wobei sich die Vorbehalte und Einschränkungen mehrten, die schließlich zu Brechts kritisch-produktiver Auseinandersetzung mit dem *Biberpelz* in seiner Bühnenbearbeitung von 1950/51 geführt haben. Trotz solcher Vorbehalte konnte Brecht noch um 1940 anerkennen: »Auch in den *Webern* und im *Biberpelz* findet Gesetz und Ordnung keine sympathisierende Zeichnung. Die realistischen Dichter tragen der Realität Rechnung. Sie sind die Anwälte der Wirklichkeit, die sich herausgebildet hat.« (19,364) Diese Anerkennung verdient besondere Beachtung auf dem Hintergrund der schärfsten Anklage gegen den Naturalismus, die Brecht um 1930 formuliert hatte: »Der Naturalismus offenbart schon in seinem Namen seine naiven, verbrecherischen Instinkte. Das Wort Naturalismus ist selber schon ein Verbrechen. Die bei uns bestehenden Verhältnisse zwischen den Menschen als natürliche hinzustellen, wobei der Mensch als ein Stück Natur, also als unfähig, diese Verhältnisse zu ändern, betrachtet wird, ist eben verbrecherisch. Eine ganz bestimmte Schicht versucht hier unter dem Deckmantel des Mitleids mit den Benachteiligten die Benachteiligung als natürliche Kategorie menschlicher Schicksale zu sichern. Es ist die Geschichte der Benachteiliger.« (15,207)

Diese hier freilich ins Extrem gesteigerte und in solcher Radikalität auch bei Brecht nicht die Regel bildende Natura-

lismus-Kritik hat bei Lukács ihre Entsprechung. Und auch Lukács nimmt die *Weber* und den *Biberpelz* aus. Er bescheintigt, unbeschadet seiner heftigen Kritik am immer reaktionärer und irrationaler werdenden, in ahnungsloser Naivität die bourgeois Klasseninteressen fördernden späteren Hauptmann (besonders in der *Linkskurve*, 1932)⁵, dem jungen Hauptmann »Nähe zum lebendigen Leben der Gegenwart, Schaffen von Menschen aus Fleisch und Blut, die unsere Sprache sprechen, eine volksnahe Kunst, in der die großen Probleme der Epoche Gestalt finden. Daß dies Hauptmann nur in zwei Werken, in den *Webern* und im *Biberpelz*, vollen-det gelang, ändert an der historischen Bedeutung seiner Ju-gendtat nichts. Erstaunlich ist die artistische Reife des jungen Hauptmann, sein dichterischer Takt der Begrenzung in diesen beiden Werken: einerseits eine Revolte der Sehnsucht ohne klare Ziele (Weberaufstand der vierziger Jahre), andererseits die Guerilla der Unteren gegen das veraltete und korrumptierte Oben«. (1944/45)⁶

Es ist verständlich und nicht verwunderlich, daß Hauptmanns Gestaltung eines unmittelbar-vitalen, instinktgeleiteten Emanzipationsversuchs kleibürgerlicher Landproletarier und seines tragikomischen Scheiterns auf dem Weg nach oben die Mißbilligung der entwickelteren, späteren sozialistischen Literaturkritik herausfordern mußte. Eher wundert es, daß der nicht weniger engagierte Marxist Franz Mehring diese einschränkende Mißbilligung nicht teilte. Aber Mehring urteilte aus der Zeitsituation heraus und wußte das geschichtlich Mögliche zu schätzen. Er war mit der zeitgenössischen ästhe-tisierenden und verharmlosenden bürgerlichen Rezeption konfrontiert, gegen die er den konkreten sozialen Gehalt der Hauptmannschen Stücke durchzusetzen versuchte. Schon an läßlich der *Weber* verteidigte er »das Politische und Sozialisti-sche« bei Hauptmann gegen die entschärfende Umdeutung ins »rein Künstlerische« und »Allgemein-Menschliche« durch die Brüder Hart.⁷ Er durchschaute, wie bei der *Biberpelz*-Aufnah-me die politisch-sozialen Implikationen durch ästhetische Werturteile zugedeckt wurden. »Die bürgerliche Kritik lernt eben nie«, so schrieb er wörtlich in der *Biberpelz*-Rezension von 1893, »beim ästhetischen Werturteile den sozialen Unter-grund aller Dichtung in gebührenden Anschlag zu bringen.«⁸

Brechts Auseinandersetzung mit dem *Biberpelz* stammt demgegenüber aus dem Jahr 1950/51, liegt also mehr als ein halbes Jahrhundert später. Es ist die Bearbeitung, die er auf Anregung der profiliertesten Hauptmann-Darstellerin, Therese Giehse, mit dem Berliner Ensemble und der Giehse in der Hauptrolle für die Kammerspiele des Deutschen Theaters in Berlin inszenierte. Diese Bearbeitung, in der Brecht die beiden Vierakter Hauptmanns zu einem abendfüllenden sechsaktigen Stück *Biberpelz und roter Hahn* zusammengezogen hat, ist nicht als Umdichtung in die Werke aufgenommen, sondern nur in dem Band *Theaterarbeit* von 1952 dokumentiert⁹, also deutlich als Hauptmann-Inszenierung gekennzeichnet.

Zum Verständnis der Brechtschen Intentionen erscheint es angezeigt, sich zunächst die bürgerlich-konservative Hauptmann-Kritik zu verdeutlichen. Wie konstant sie geblieben ist, verrät ein Zeugnis aus dem Jahre 1958. Anfang dieses Jahres nämlich sah Reinhold Schneider im Wiener Volkstheater eine Aufführung von Gogols *Revisor*, dieser ebenso komischen wie vernichtenden Satire auf den Untertanengeist des zaristischen Beamtenapparats. In den Tagebuch-Aufzeichnungen *Winter in Wien*¹⁰ hat Schneider seinen Eindruck von diesem Theaterabend notiert und Gogols Sozialkritik darum gerühmt, weil sie »in gleichem Grade unbarmherzig und loyal« sei. Er geht so weit, sich auszudenken, »daß dieses geniale Stück das zaristische Rußland« eigentlich »hätte retten müssen«. Was ihm den *Revisor* zugleich dichterisch groß und sympathisch macht, ist offenbar die nach seiner Auffassung durch lachende Bloßstellung reformierende Wirkung der Komöde, die innerhalb einer traditionalen Herrschaftsform menschliche Schwächen demaskiert und geißelt, aber die Rechtmäßigkeit und Sittlichkeit dieser Herrschaftsform selbst nicht in Frage stellt. Das Rechtsgefühl des Zuschauers, meint Reinhold Schneider, werde nicht verletzt.

Dieser Gedanke nun, der die politisch-sozialen Implikationen des literarischen Werturteils deutlich erkennen läßt, veranlaßt Schneider, sich zugleich mit Abscheu der Hauptmannschen Komödie zu erinnern. »Man denke«, fährt er fort, »an den unerträglichen Schluß des *Biberpelz*. Nach der Essener Aufführung blieb ein Teil der Zuschauer sitzen; es ehrte ihr Rechtsgefühl; sie konnten nicht begreifen, daß der redliche

Krüger auf so schnöde Weise um Pelz und Holz kommen sollte. Der *Biberpelz* ist, als Verklärung der Diebin und Verhöhnung der Justiz, destruktiv revolutionär; das Stück dokumentiert in der Anlage eine merkwürdige menschliche und künstlerische Schwäche des großen Gestalters. (Die Fortsetzung im *Roten Hahn* ist Eingeständnis, macht aber den Fehler nicht gut: der Rechtskreis eines Dramas muß geschlossen sein.)«¹¹

Von ähnlichen Voraussetzungen her, wenn auch viel vorsichtiger und zur Rechtfertigung des Autors, hatte schon Rudolf Alexander Schröder bei der Bremer Gerhart-Hauptmann-Gedenkfeier im November 1952 argumentiert: »Im Ganzen bewegen wir uns in der Welt dieses Stücks auf Sumpfboden [...] Ich meine, grade das hat unsren Dichter nicht ruhen lassen. Und so gehört es für mich zu den großen Zeugnissen seines graden Gerechtigkeitssinns, wenn er sich nicht bei dem Triumph lustigen Unrechts hat beruhigen wollen und noch acht Jahre nach dem *Biberpelz* so etwas wie eine Palinodie, zu deutsch: einen Widerruf jener doch vielleicht irgendwie als These mißzuverstehenden Unbekümmertheit hat folgen lassen.«¹²

»Verklärung der Diebin und Verhöhnung der Justiz? – »Triumph lustigen Unrechts« und »mißzuverstehende Unbekümmertheit«: das sind – auch ohne Belehrung durch die marxistische Kritik – gewiß keine Kategorien, mit denen sich künstlerische Intention und soziales Engagement des *Biberpelz* irgend fassen lassen. So unterschiedlich Schneider und Schröder werten, in beiden Fällen muß die Fortsetzung der Diebskomödie von 1893, die acht Jahre später geschriebene und 1901 vollendete Tragikomödie *Der rote Hahn* – also gerade das Stück, von dem her Brechts Bearbeitung der Doppelkomödie konzipiert ist –, dazu herhalten, das im *Biberpelz* begangene poetische und moralische Unrecht des Autors wiedergutzumachen.

Den moralisch-rechtlichen entsprechen dramaturgisch-ästhetische Bedenken der konservativ-bürgerlichen Kritik. Und das ist nicht zufällig. Denn sie bestätigen den engen Zusammenhang, der hier zwischen satirischer Thematik und dramatischer Bauform besteht. Beide Male erhebt sich nämlich der Vorwurf, daß im *Biberpelz* etwas nicht zu Ende und zum

guten Schluß geführt sei, worauf der Zuschauer mit Recht Anspruch erheben könne. So schrieb schon Paul Schlenther 1898 in seinem Hauptmann-Buch: »Wenn aber das gesamte Publikum der ersten Aufführung über das unerwartete Ende verblüfft war, so ist doch auch der Dichter nicht ganz schuldlos [...] Hinter der boshaften Ironie, mit der der Dummkopf im Amte belassen wird, verlangt man noch vom Dichter ein moralisches Endurteil über Mama Wolff.«¹³ Auch Heinrich Bulthaupt meinte 1902 zum *Biberpelz*: »Nichts ist entdeckt, kein Problem gelöst. Der dramatische Prozeß ist niedergeschlagen [...] Aber das Stück ist nicht fertig [...] Man läßt doch ein Musikstück nicht plötzlich enden, ohne daß seine Motive durchgeführt und seine Dissonanzen gelöst sind.«¹⁴

In all diesen Urteilen, die hier stellvertretend angeführt sind und als repräsentativ gelten können, steckt etwas Gemeinsames. Sie sind ungeschichtlich in dem Sinne, daß die gesellschaftliche und politische Situation unberücksichtigt bleibt, mit der sich Hauptmann konfrontiert sah und die er satirisch-kritisch zu reproduzieren suchte. Zumindest setzen sie voraus, daß die dichterische Gestaltung einer wie widersprüchlich und unerträglich auch immer gewordenen gesellschaftlichen Wirklichkeit unveränderlichen ethischen, juristischen und formalen Bedingungen unterworfen ist. Die Frage, in wie weit die literarische Auseinandersetzung mit einer veränderten geschichtlichen Realität notwendig Konsequenzen für die literarische Form, die dramaturgische Technik haben muß, kommt nicht in den Blick. Eine Analyse der zitierten Urteile würde ergeben, daß in ihnen unreflektierte ideologische Voraussetzungen enthalten sind, die als zeitlos ausgeben, was selbst zeitbedingt ist, und als ästhetisch, was selbst politisch ist: den formaljuristischen und moralischen Gerechtigkeitsanspruch und die formalästhetische Forderung nach dramatischer Geschlossenheit. Dabei sind es doch gerade der bürgerliche Eigentums- und Rechtsbegriff des beginnenden Industriealters und die traditionelle geschlossene dramatische Bauform, die in den *Webern* und im *Biberpelz* in Frage gestellt werden. Aber, wie es Reinhold Schneider unmißverständlich ausdrückte: »Der Rechtskreis eines Dramas muß geschlossen sein.«

Sehr viel angemessener, weil geschichtlicher, hat hier schon

Franz Mehring geurteilt, der ebenso wie Paul Schlenther die Reaktion des Premieren-Publikums vor Augen hatte: »Und was den Schluß anbetrifft – je nun, welchen anderen Schluß soll die Komödie haben, als daß der Amtsvorsteher v. Wehrhahn in seiner hoffnungslosen Schneidigkeit so weiterwurstelt [...] Eine Komödie, die ihrer Zeit Gebrechen lachend straft, darf gar nicht solchen Schluß haben, wie ihn die bürgerliche Kritik am *Biberpelz* vermißt.«¹⁵ »Der ›unbefriedigende‹ Schluß der Komödie ehrt ebenso die künstlerische Aufrichtigkeit wie das künstlerische Verständnis des Dichters.«¹⁶ »Schließlich ist der Kummer der bürgerlichen Kritik über den mangelnden Schluß des ›Biberpelzes‹ auch nicht sowohl ästhetischen als sozialen Ursprungs. Die ganze Komödie ist ihr unheimlich, und sie ist darin nur das getreue Echo der bürgerlichen Welt. Das Premierenpublikum nahm die ersten Akte des Stücks sehr freundlich auf [...] Als die Dinge aber nun so ganz anders kamen und aus der harmlosen Posse sich eine bitterböse Satire entwickelte, da schlug die Stimmung sofort um.«¹⁷

Auf diesem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte ist Brechts Bearbeitung zu sehen. Es liegt dieser aber nicht nur die Polemik gegen den sei es verständnislosen, sei es verharmlosenden bürgerlichen Kunstkonsum und die ästhetisch harmonisierende Kunstkritik zugrunde, sondern die grundsätzliche marxistische Kritik am Naturalismus und an Hauptmann selbst. Hier besteht Einverständnis mit den Hauptthesen von Georg Lukács. Dieser nämlich beanstandet 1944, daß der »objektive Horizont« naturalistischer Werke nicht dem der von ihnen »widergespiegelten gesellschaftlichen Wirklichkeit gemäß« sei. Lukács schreibt: »Die Unmittelbarkeit des Naturalismus stellt die Welt dar, so wie sie in den Erlebnissen der Figuren selbst direkt erscheint. Um eine vollendete Echtheit zu erlangen, geht der naturalistische Schriftsteller weder inhaltlich noch formell über den Horizont seiner Gestalten hinaus; ihr Horizont ist zugleich der des Werks. Es ist nun klar, daß hier ein Problem der künstlerischen Weltanschauung berührt wird.«¹⁸

Ganz entsprechend formuliert Brecht 1948: »Da wir die Empfindungen, Einblicke und Impulse der Hauptpersonen aufgezwungen bekommen, bekommen wir in Bezug auf die Gesellschaft nicht mehr als das ›Milieu‹ gibt« (gemeint sind

Ibsens *Gespenster* und Hauptmanns *Weber*).¹⁹ Brecht weiß den Beitrag des frühen Hauptmann zu einer realistischen Schreibweise gleichwohl zu schätzen. Doch scheidet er säuberlich zwischen den von Anfang an vorhandenen erfreulichen und die weniger erfreulichen Elementen, zwischen dem fortschrittlich Proletarischen und dem reaktionär Bürgerlichen im selben Werk: »Die nicht vollzogene bürgerliche Revolution wirft ihre Schatten. *Die Weber*, das erste große Werk, das die Emanzipation des Proletariats hervorbringt, ist ein Standardwerk des Realismus. Der Proletarier betritt die Bühne, und er betritt sie als Masse. Alles wirkt hier als revolutionär [...] Und doch ist hier eine monumentale Schwäche zu spüren, etwas ganz und gar Unrealistisches in der Haltung des Stückschreibers. Es ist dies der Appell an das Mitleid des Bürgertums, ein ganz und gar vergeblicher Appell, das heißt dann vergeblich, wenn er nicht nur ein Vorschlag ist, zur besseren Ausbeutung der Massen gewisse Reformen oberflächlicher Art zu genehmigen.« (19,364)

Wie beim *Hofmeister* des Sturm-und-Drang-Aufklärers Lenz hat Brecht die politisch-soziale Sprengkraft und Bedeutung des Stoffes auch in Hauptmanns Doppel-Komödie erkannt, sie darum aufgegriffen, aber bei seiner Bearbeitung dem beanstandeten mangelhaften gesellschaftlichen Bewußtsein aufzuhelfen versucht. In einem Brief an Berthold Viertel während der Regie-Arbeit am *Biberpelz und roten Hahn* begründete er selbst die wichtigsten Veränderungen und Eingriffe mit Argumenten, die wie seine vorgenannte Kritik an den *Webern* genau auf der Linie seiner generellen Naturalismus-Kritik liegen: »Wir beschlossen«, heißt es da, »Hauptmann voll zu vertrauen, was seine Kunst der Beobachtung anbelangt (das heißt wir erforschten den Sinn jedes kleinsten Details und bewahrten es, wenn irgend möglich), weniger zu vertrauen aber seiner Kenntnis des historisch Wesentlichen. Wir mußten also die Arbeiterbewegung (Sozialdemokratie) in Sicht bringen, welche Hauptmann nahezu völlig übersieht.«²⁰

An der wichtigsten Änderung, die Brecht vorgenommen hat, an der Umwandlung des finanziell relativ gutgestellten, instinktmäßig handelnden Kleinbürgers Rauchhaupt (eines ehemaligen Wachtmeisters und loyalen Kriegsteilnehmers von 1870/71) in den arbeitslosen, klassenbewußten sozialistischen

Arbeiter Rauert, läßt sich das leitende Prinzip der Bearbeitung am deutlichsten ablesen. Diese Stückfigur soll den »objektiven Horizont« des historisch und gesellschaftlich »Wesentlichen« artikulieren, den auch Lukács vermißte. Als die sterbende Mutter Wolffen-Fielitz aus dem *Roten Hahn* in Brechts Version den arbeitslosen Rauert anfleht, sie nicht preiszugeben, und ihn zu kaufen versucht, bewährt er sich als moralisch integrer, revolutionärer Repräsentant der Arbeiterbewegung. Die Wolffen hatte bei Brecht, ganz anders als bei Hauptmann, zuvor stets einen Affekt gegen die »Roten« bekundet und muß nun, gescheitert, die bösen Folgen ihres »individualistisch geführten Existenzkampfes« tragen. Brecht hatte ihr sogar, um sie am Ende desto krasser in ihrem apolitischen und asozialen Alleingang bloßstellen zu können, eine größere Chance eingeräumt: durch die Einführung der Figur eines echten Sozialdemokraten, des Setzers Henschke gleich im ersten Akt. Doch die Mutter Wolffen folgte schon hier nicht dem Weg ihrer Klasse, sondern untersagte, sobald es ihre persönlichen Interessen erforderten, ihrer Tochter Leontine den Umgang mit dem »Sozi« Henschke: »Du bist aus'm anständjen Hause, und Wörter wie Zehnstundentag, ich hau' se der um die Ohren.«²¹

So wie die Wolffen-Fielitz sich nicht mit den kämpfenden Massen solidarisierte, so wird ihr am Ende selbst Solidarität verweigert. Sie erhält ihre Standpauke, freilich ganz anders, als sich das Paul Schlenther 1898 und Reinhold Schneider noch 1958 gedacht haben; das Stück wird zum Exempel des politisch-agitatorischen Lehrtheaters. Rauert: »Wat Sie sich injebrockt ham, det missen Se schon auslöffeln. Ick kann Ihn' nich helfen. Sie wollten ruff, alleene, kost' wat kost'. Det heeßt: nich, wat et Sie kost', sondern wat et uns kost'! Sie sind jenau wie die andern, die jetzt da drüben Brand legen in jroßem Maßstab und jleichzeitig rufen, die Roten legen Brand [...] Sie sind aus Peterswalde, Sie sind die Tochter von 'nem Weber, Frau Fielitz. Et jibt sowat wie 'ne Arbeiterbeweitung, davon müssen Se jehört haben, Sie sind 'nen andern Weg jejangen, Ihren eigenen, nich mit Ihrer Klasse! Jetzt, wo Se bis zum Halse im Dreck stecken, woll'n Se von uns Mitgefühl. Nee, det is nich.«²²

Einem Werk, das Reinhold Schneider mit Abscheu »destruk-

tiv revolutionär« nennen konnte, fehlte demnach für Brecht gerade jeder klassenbewußte revolutionäre Impuls. Die konservative wie die marxistische Kritik – so läßt sich jedoch bei einem Vergleich erkennen – haben trotz schärfster Gegnerschaft etwas Gemeinsames: beide mißbilligen eine »monumentale Schwäche« (oder eine »merkwürdige menschliche und künstlerische Schwäche des großen Gestalters«), beide fordern die moralische Verurteilung der Wolffs, wenn auch aus denkbar entgegengesetzten Motiven. In dem einen Fall soll der Rechtskreis einer überzeitlichen, formaljuristisch integrierten Ethik geschlossen sein, im andern Fall der Rechtskreis der Arbeiterbewegung in der Form eines vollentwickelten, an der Ethik des Klassenkampfes orientierten gesellschaftlichen Bewußtseins. Beides ist der Intention Hauptmanns denkbar fern.

Das wußte auch Paul Rilla, der an diesem wichtigen Eingriff der Bearbeitung Kritik übte, obgleich er ihr im ganzen seinen Segen gab und ausdrücklich das klassenkampfbewußte Hin ausgehen über Hauptmann und von Hauptmann weg billigte. Sein Einwand gegen die klassenmoralische Standpauke Rauerts ist selbst marxistisch, vielleicht sogar konsequenter, jedenfalls dialektischer. Er geht davon aus, daß der soziale Gehalt von Hauptmanns Stück gerade darin liegt, daß es in diesem Punkte die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft deutlicher hervortreten läßt als die Bearbeitung, auch wenn Hauptmann nach Rillas Meinung diese Widersprüche nicht bis zum Grund durchschaute und die wirklichen Fronten, die Fronten des Klassenkampfs, nicht bemerkten wollte. Mit derselben Logik von Rauerts Strafpredigt, »mit derselben Klassenlogik«, so gibt Rilla zu bedenken, »könnte man der Dynastie Krupp, die ja einen Handwerker zum Stammvater hat, nicht ihr kapitalistisches Klasseninteresse, sondern ihren Mangel an proletarischem Klasseninteresse vorhalten. Die proletarische Klassenfront konstituiert sich [...] nach einer gesellschaftlichen Dialektik, die von den Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft herausgefordert wird [...] Die kleinen Gaunereien der Mutter Fielitz werden eines Tages in die legale Moral der herrschenden Bourgeoisie umschlagen. Dieser Widerspruch, nicht der eines proletarischen Abfalls, ergibt im *Roten Hahn* [gemeint ist der Hauptmannsche] die soziale

Perspektive.«²³

Dem Prinzip seiner Bearbeitung gemäß hat Brecht auch die Figur des fortschrittlich und freisinnig denkenden Demokraten Dr. Fleischer im *Biberpelz* umgebogen und als polemische Satire gegen Hauptmann selbst gewendet. Brecht folgt hier konsequent zugleich der Linie, die Georg Lukács 1932 in seinem Hauptmann-Essay aus der *Linkskurve* vorgezeichnet hat. Demnach habe Hauptmann – als großer Gestalter zwar – naiv und wahllos alle Widersprüche der gesellschaftlichen Lage seiner Schicht, der liberalen Bourgeoisie Deutschlands, reproduziert, »ohne diese Widersprüche als widerspruchsvoll zu erkennen«. In seinen Werken komme darum überall die Ideologie der liberalen Bourgeoisie zum Ausdruck. Hauptmanns Opposition sei die »liberale Opposition zum wilhelminischen Deutschland«, und wie seine Vorzüge seien seine Schwächen und das »charakteristische Davonlaufen vor den klaren Fragestellungen und Lösungen« nicht so sehr »persönliche« Eigenschaften als »die seiner Klasse«.²⁴

Der in Hauptmanns *Biberpelz* natürliche Verbündete der Mutter Wolffens erscheint folglich bei Brecht als bürgerlicher Nationalliberaler, der sich von der sozialdemokratischen Propaganda ausdrücklich distanziert: »Das ist nicht meine Sprache, Herr von Wehrhahn. Das ist eines dieser sozialdemokratischen Machwerke! Ich distanziere mich aufs schärfste von derlei rüden und im Grund primitiven Forderungen der Tagespolitik. Meine Stellungnahme gegen die Militärvorlage entspringt doch etwas komplizierteren Gedankengängen.«²⁵ Dieser Liberaldemokrat Fleischer soll durchaus lächerlich wirken im Kampf der gesellschaftlichen Kräfte, als Vertreter einer Haltung, die dem sozialen Fortschritt, das heißt der Revolution, eher im Wege steht und darum nicht geduldet werden kann.

Ganz entsprechend wurde die parallele, aber stärker gewichtete Figur des nachdenklichen, kritisch-zweifelnden, skeptisch-pessimistischen und jeder, nicht nur der staatserhaltenen Ideologie unbequemen Dr. Boxer im *Roten Hahn* von Brecht kurzerhand gestrichen. Es ist die Figur, deren Haltung Alfred Kerr in seiner Rezension von 1902 »ein sehr nachdenkliches Kopfschütteln« genannt hat, »ein schweigendes Lächeln«, eine Gestalt »voll hohen Erkennens und voll hoher

Sittlichkeit«: »Mit den Unterdrückern fertig werden – vielleicht; aber mit der Qualität der Unterdrückten?«²⁶ Dabei kannte und übte Brecht solche Skepsis sehr wohl selbst. Es sei nur erinnert an die *Ballade vom Wasserrad*, das *Lob des Zweifels*, den *Gesang des Soldaten der roten Armee* oder den *Radwechsel*. Das 1973 erschienene *Arbeitsjournal* enthält in der Suhrkamp-Ausgabe den Satz: »die frage bleibt immer: wie dem proletariat den führungsanspruch lassen und die unverantwortlichkeit zubilligen?«²⁷

In einer Analyse der Brechtschen Bearbeitung hat Heinz Lüdecke die Berliner Inszenierung des *Biberpelz und roten Hahn* einen »Versuch der kritischen Aneignung kulturellen Erbes« genannt und ihre Tendenz wie folgt zusammengefaßt: »Das Berliner Ensemble verstößt daher nicht gegen den Geist der beiden Stücke, wenn es die sozialkritische Durchdringung des Stoffs, um die Gerhart Hauptmann gerungen hat, über die klassenmäßigen und individuellen Grenzen des Autors hinausstreibt [...] Rauerts politische Analyse am Schluß stimmt mit der Meinung überein, die sich ein ideologisch geschulter Zuschauer von heute bilden muß, wenn er Frau Wolff-Fielitz und Herrn von Wehrhahn nach den geschichtlichen Folgen ihres Verhaltens beurteilt. Durch die Gestalt des Arbeiters Rauert wird die Schranke zwischen Bühne und Zuschauerraum beseitigt und die von Hauptmann konzipierte Handlung unmittelbar zu einer nützlichen und aktuellen Lehre. Das ist der Hauptgrund dafür, daß man die Änderungen als erlaubt und erwünscht empfindet.«²⁸

Nun ist zwar gewiß einzuräumen, daß der Stoff und die genaue Wirklichkeitsbeobachtung sowie die satirische Herausarbeitung sozialer Widersprüche durch Hauptmann es durchaus möglich machen, die bloßgestellten gesellschaftlichen Verhältnisse auch unter dem Aspekt einer solchen Inszenierung zu sehen. Doch sollte man dann besser nicht von einer »kritischen Aneignung kulturellen Erbes« sprechen, sondern von einer an sich durchaus legitimen und gerade die Lebendigkeit des Werks bezeugenden »Zwiesprache« zwischen Bearbeiter und Autor. Insofern war Hauptmanns Witwe Margarete Marschalk schlecht beraten, als sie die weitere Aufführung als »verballhornte Fassung« der Doppel-Komödie untersagte.²⁹ Denn eine solche Zwiesprache, eine auf aktuelle Agitation

ausgerichtete kritische Auseinandersetzung mit dem historisch gewordenen Hauptmann stellt Brechts Bearbeitung in der Tat dar. Sie bedarf darum, als bewußte dialektische Aufhebung der Vorlage, auch nicht der Rechtfertigung, wie sie Heinz Lüdecke, durch die Berufung auf den »Geist der beiden Stücke« Hauptmanns noch dazu unzutreffend, vorgebracht hat.

Solche Zwiesprache und kritisch-polemische Auseinandersetzung ist freilich eine »Dialektik der Aneignung«, die mehr über Position und Tendenz des Bearbeiters als über Struktur, Intention und Bedeutung sowie über den geschichtlichen Stellenwert des betreffenden Werks aussagt. Denn zweifellos ist die Konzeption Hauptmanns, wie immer man sie einschätzen mag, hier *nicht* in der eigenen Richtung über sich selbst hinaus geschichtlich weitergeführt, sondern entgegen der Auffassung des Autors und seiner Gestaltungsabsicht umgebogen und an ganz entscheidenden Punkten ernstlich entstellt. Es ist vor allem Hauptmanns szenische Ironie, die es verbietet, zu unterstellen, daß der Horizont seiner Stücke über den Horizont der handelnden Figuren nicht hinausgehe. Nur freilich ist dieser Horizont keineswegs marxistisch ausgerichtet, nicht einmal im weiteren Sinne sozialistisch oder auch nur sozialpädagogisch.

»Ironie«, so hat Hauptmann gesagt, sei für ihn »der Grundzug des triumphierenden Lebens«.¹⁰ Diese Ironie ist in der *Biberpelz*-Komödie szenisches Strukturprinzip der sozialen Konfrontation. Hauptmann hat sich nicht auf die komische Charakter- und Standessatire beschränkt. Gleichgewichtig in der Ökonomie des Stücks und als Figur den Amtsvorsteher weit überragend, steht neben ihm die Schiffszimmermannsfrau aus dem Landproletariat, Mutter Wolffen, neben dem ehr- und wehrbewußten Hahn auf dem Hühnerhof der Untertanengesellschaft die instinkt- und fährtensichere Wölfin des Dschungels der Großstadtperipherie. Das Milieu ihrer Armeleutestube im verschuldeten Haus am Waldrand, Ort der Handlung des ersten und dritten Aktes, wechselt im symmetrischen Kontrast dramaturgisch genau ausbalanciert mit Wehrhahns Amtsstube im zweiten und vierten Akt. Die das ganze Stück tragende komische Ironie beruht auf diesem szenisch und atmosphärisch konsequent durchgeführten Ge-

gensatz. Denn der eigentliche Gegenspieler des konservativen und kaisertreuen Landjunkers, der für die alte Ordnung steht, für Vaterland und Privilegien, für den bürgerlichen Moral- und Eigentumsbegriff, das sind nicht die Freisinnigen und Demokraten, die »zwielichtigen Elemente«, von denen er wittert, daß sie »die höchsten Güter der Nation« mißachten und die heilige Ordnung untergraben, sondern das ist bei Hauptmann die »ehrbare Waschfrau«, die schlaue, lebens tüchtige Landproletarierin. Von dieser Seite her, von dieser Elementargewalt und Lebenskraft, droht dem Untertanensystem die wirkliche Gefahr – die Obrigkeit weiß es nur nicht. Dieser Gegenspielerin ist Wehrhahn vielmehr in Sympathie verbunden, und darin gründet nicht nur die unwiderstehliche Komik des *Biberpelz*, sondern auch die Präzision seiner demaskierenden Gesellschaftsanalyse.

Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Aktschlüsse. Alle vier Szenenfolgen enden mit einer ironischen oder sogar doppelt ironisch gebrochenen Situation. Es sind offene Aktschlüsse, die mehr durch Gebärden als durch Sprache den Horizont des Gesamtwerks artikulieren, indem sie deutlich untereinander korrespondieren, ironische Parallelen und Antithesen erzeugen und die ausbalancierten Teile des Stücks miteinander verklammern. Wir greifen nur zwei Beispiele heraus. Am Schluß des ersten Aktes brechen die Eheleute Wolff zum nächtlichen Holzdiebstahl auf. Mutter Wolffen bringt es fertig, sich vom ahnungslosen Amtsdiener Mitteldorf nicht nur das Arbeitsgerät reichen, sondern sich von ihm sogar den Weg leuchten zu lassen. Mit der Laterne geht die Amtsge walt voran und singt, betrunken, dazu ein patriotisches Lied. Es handelt sich um *Reiters Morgenlied* von Wilhelm Hauff, jedem Zeitgenossen wohlvertraut, das die Verse enthält:

Morgenrot,
Leuchtest mir zum frühen Tod?
Bald wird die Trompete blasen,
Dann muß ich mein Leben lassen,
Ich und mancher Kamerad! [...]
Gestern noch auf stolzen Rossen,
Heute durch die Brust geschossen,
Morgen in das kühle Grab!

Nackte, erbärmliche Realität und patriotische Ideologie, die

sich im Munde des armseligen, doppelt betrogenen Amtsdieners und Untertanen selbst ad absurdum führt, können als Widerspruch nicht krasser im trivialen Bild ironisch aufgedeckt werden.

Es ist schwer verständlich, wie die konservative Kritik über den Ausgang des Stücks hat in Zweifel bleiben können. Denn die Ironie des offenen Schlußaktes ist ganz präzis. Auch hier wieder die durch Lebendigkeit überlegene Proletarierin in verdeckter Konfrontation mit der Amtsgewalt. Mit leutseliger Geste die Hand auf die Schulter der getreuen Waschfrau legend, spricht der Baron von Wehrhahn die salomonischen Schlußworte: »Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sag' ich Ihnen mit gleicher Bestimmtheit: Ihr Doktor Fleischer, von dem wir da sprechen, das ist ein lebensgefährlicher Kerl!« Nichts ist gelöst, alles bleibt offen, aber die szenische Ironie macht es zugleich völlig durchsichtig und unüberbietbar komisch. Denn jedermann weiß, der Fleischer ist ein harmloser Kerl; und also ist der Satz des Barons ebenso wahr, wie er falsch ist in seinem Munde. Die Wolffen ihrerseits verdoppelt die Ironie, übertrumpft noch ein letztes Mal den ideologieblinden Statthalter des Kaisers und bezieht zugleich die eigene Person in die ironische Situation mit ein. Sie schüttelt resigniert den Kopf: »Da weiß ich nu nich.« Diese Ironie hat Brecht durch Streichung des vierten Aktes und Auflösung der Korrespondenzen und Handlungsverflechtungen ausgeräumt.

Brecht und Lukács wissen sehr gut, warum sie den Dichter der *Weber* und des *Biberpelz*, der doch das realistische »Standardwerk« der »Emanzipation des Proletariats« geschrieben hat, einer scharfen Kritik unterziehen. Hauptmanns Sozialkritik, in der Tragödie ebenso wie in der Komödie, ist aggressiv und ätzend; ihr fehlt jedoch aller doktrinäre Optimismus und Utopismus, weil sie durch das peinigende Wissen von den zerstörerischen Konsequenzen *jeder* ideologischen Repression gebrochen ist. Einer konsequent sozialistischen Rezeption muß diese pessimistische Skepsis bei gleichzeitiger treffsicherer Bloßstellung der gesellschaftlichen Widersprüche ein Ärgernis bleiben. Es ist aber durchaus unentschieden, was auf lange Sicht kritischer erscheinen mag: Hauptmanns Skepsis oder Brechts Optimismus, von dem wir doch wissen, wie

sehr er seinen eigenen skeptisch-pessimistischen Anwandlungen immer wieder abgerungen werden mußte.

Die sozialen Dramen Hauptmanns – so auch der *Biberpelz* und der *Rote Hahn* – sind bewegt von der Einsicht in die Qual und Hilflosigkeit, aber auch in den Lebenswillen und die Lebenskraft der Unterdrückten; sie provozieren – nach seinen Worten – den »Zwangsgedanken sozialer Gerechtigkeit«.³¹ Doch sie halten es – weniger naiv als skeptisch – immerhin für denkbar, daß auch aus den Wortführern und Protagonisten der Unterdrückten in Zukunft neue Unterdrücker hervorgehen können, und widerstreben jedem utopischen Schein eines sozialen Fortschritts, der nur um den Preis einer erneuten Vergewaltigung menschlichen Lebens zu erlangen ist. Nicht die »nützliche und aktuelle Lehre«, die Einübung in Klassenkampfmoral und die Warnung vor mangelnder Solidarität wurden hier formbildend, sondern die tragische und komische Ironie, für Hauptmann »der Grundzug des triumphierenden Lebens«.

Es war zuletzt die Rede davon, ob und wie weit der Horizont Hauptmannscher Stücke nicht doch über den Horizont seiner Gestalten hinausgehe und in welcher Richtung er ihn übersteige. Unberührt davon bleibt die Frage nach der Funktion und dem Stellenwert der frühen naturalistischen Technik und Schreibweise selbst. Aus größerer Distanz hat auch Brecht gemäßiger geurteilt und dem Naturalismus – der für ihn gleichwohl stets ein »fatalistischer Realismus« blieb – »bei allen Mängeln doch den Durchbruch des Realismus in der modernen Literatur und auf dem modernen Theater«³² zugesanden. Er hat ihm sogar seine Bedeutung für sich selbst nicht abgesprochen. So zum Beispiel im *Kölner Rundfunkgespräch* Ende der zwanziger Jahre, wo er die Versuche, episches Theater herzustellen, in die Zeit setzte, als die Wissenschaft ihren großen Start hatte, ins 19. Jahrhundert: »Die Anfänge des Naturalismus waren die Anfänge des epischen Dramas in Europa.«³³

Um die gleiche Zeit hat der bedeutendste deutsche Repräsentant des proletarischen und politischen Theaters im 20. Jahrhundert, Erwin Piscator, die Errungenschaften des Naturalismus noch gerechter zu würdigen versucht, indem er die historische Dimension angemessen berücksichtigte. Auch für

Piscator ist der Naturalismus weder revolutionär noch marxistisch, weit entfernt, den Forderungen der Masse Ausdruck zu geben. Der Naturalismus sei nie über die Frage zur Antwort durchgestoßen, er habe nur Zustände festgestellt. Zum erstenmal jedoch trete im deutschen Naturalismus auf dem Theater »das Proletariat als Klasse« auf (und Piscator gibt an dieser Stelle einen ausdrücklichen Hinweis auf die Weber, auf die Familie Selicke und auf Otto Erich Hartlebens *Hanna Jagert*)³⁴; sein Verdienst sei es, »die Kongruenz zwischen Literatur und dem Zustand der Gesellschaft« wiederhergestellt zu haben.

»Ist es zu anmaßend oder zu bescheiden«, so faßt Piscator zusammen, »wenn ich im Naturalismus eine der Wurzeln sehe, die unsere Bewegung auf dem Gebiet des Theaters besitzt? [...] Aber hier steht ja nicht die Frage zur Debatte, in welchem Umfang seine Werke für unsere Zeit Gültigkeit behalten haben, nicht, wie schnell und warum diese Richtung entarten mußte, sondern wie sie *damals* gewirkt hat. Mögen selbst Exponenten des Naturalismus jede politische Stellungnahme weit von sich gewiesen haben (auch vom sozialistischen Lager her erhoben sich Stimmen, die den Frühwerken jeden wirklichen Sozialismus absprechen, z. B. Mehring), den Naturalismus in seiner Gesamtheit, als Funktion, berührt das nicht. Einen historischen Augenblick lang hat er das Theater zur politischen Tribüne gemacht.«³⁵

Anmerkungen

¹ *Die Neue Zeit* (1892/93). In: *Die Weber*. Hrsg. von Hans Schwab-Felisch (Frankfurt, 1963), S. 195–203; hier S. 200. – Vgl. *ebd.* Franz Mehrings Einschätzung des Kunstcharakters der Weber-Dichtung: »Keine dichterische Leistung des deutschen Naturalismus kann sich nur entfernt mit den Webern messen; eben deshalb machen sie aber auch der großmäuligen Spielart des Naturalismus den Garaus. Sie stehen in schärfstem Gegensatze zu jener ›genialen‹ Kleckserei, die irgendein beliebiges Stück banaler und brutaler Wirklichkeit mit photographischer Treue abkonterfeite und damit wunder was erreicht zu haben glaubt. Die Weber quellen über von echtestem Leben, aber nur, weil sie mit dem angestrengtesten Fleiße eines feinen Kunstverständes gearbeitet sind. Eine wie sorgfältige Abtönung und Abwägung war notwendig, um einem bunten Mosaik genrehafter Szenen dramatische Spannung zu

geben! Welch ernstes Nachdenken gehört dazu, jene Fülle lebendiger, meist trefflich und mitunter ganz meisterhaft geratener Gestalten zu schaffen, aus denen die handelnden Massen bestehen müßten, wenn sie wirklich in dramatische Bewegung gesetzt werden sollten. Hauptmann weiß sehr wohl, daß der Fleiß heutzutage mehr denn je die bessere Hälfte des Talents ist« (S. 201 f.).

2 *Ebd.*, S. 195. Bezeichnete Quelle: Wilhelm Wolff, *Das Elend und der Aufruhr in Schlesien*. In: *Deutsches Bürgerbuch für 1845*. Hrsg. von H. Püttmann, Darmstadt 1845. – Mehring hat diese seine Auffassung auch viele Jahre später noch bekräftigt: »Den Nachweis, daß G. Hauptmanns *Weber*-Drama seinen Stoff aus Wolffs Aufsatz genommen hat, habe ich in der *Neuen Zeit* geführt, und zwar in meinem Sinne den Dichter zu ehren. Wenn jedoch von Leuten anderer Auffassung gesagt worden ist, daß Hauptmann ›denn doch‹ andere ›wissenschaftliche Autoritäten‹ befragt habe, als Wolff, so will ich den Einwand gern anerkennen, sei es auch nur in dem Sinne, daß diese ›wissenschaftlichen Autoritäten‹ dann die Darstellung Wolffs ab- oder ausgeschrieben haben« (in: *Gesammelte Schriften von W. Wolff nebst einer Biographie Wolffs*. Hrsg. von Franz Mehring, Berlin 1909, in den Amerkungen).

3 *Ebd.*, S. 202.

4 Franz Mehring, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1961, II, 295.

5 Georg Lukács, *Gerhart Hauptmann*. In: *Die Linkskurve 4* (1932), Nr. 10, S. 5-12.

6 *Der deutsche Naturalismus*. In: Georg Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*. Hrsg. von Peter Ludz, Neuwied 1961, S. 460. – Vgl. bereits Alfred Kerr in seiner Rezension des *Roten Hahn* vom 1. Januar 1902: »Die Weber waren der offene Krieg der Unteren gegen die Besitzenden; der Biberpelz gab den versteckten, listigen Guerillakrieg dieser Unteren gegen die Besitzenden«. In: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1917, I, 93.

7 Vgl. F. Mehring, zit. in: *Die Weber*, S. 195.

8 Vgl. F. Mehring, *Gesammelte Schriften*, S. 296.

9 *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Dresden 1952, S. 171-226.

10 Reinhold Schneider, *Winter in Wien. Aus meinen Notizbüchern 1957/58*, Freiburg-Basel-Wien o. J.

11 *Ebd.*, S. 87 f.

12 Zit. in *Der rote Hahn*. Hrsg. von Kurt Lothar Tank, Berlin 1962, S. 78 f.

13 Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung*, Berlin 1898, S. 169 u. S. 171.

14 Heinrich Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, IV, Leipzig 1902, S. 1605.

15 Vgl. F. Mehring, *Gesammelte Schriften*, S. 299.

16 *Ebd.*, S. 198.

17 *Ebd.*, S. 299.

18 *Überwindung des Naturalismus*. Vgl. F. Mehring, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., S. 463 f.

19 *Kleines Organon für das Theater*. In: *Schriften zum Theater*. Hrsg. von Siegfried Unseld (Berlin und Frankfurt, 1957), S. 147.

20 *Theaterarbeit*, S. 176.

21 *Ebd.*, S. 181.

22 *Ebd.*, S. 194.

23 *Biberpelz und roter Hahn. Hauptmanns Doppelkomödie in der Bearbeitung des Berliner Ensembles*. In: Paul Rilla, *Essays*, Berlin 1955, S. 430 f.

24 Vgl. F. Mehring, zit. in: *Die Weber*, S. 5, 6, 9 u. 7.

25 *Theaterarbeit*, S. 182.

26 *Der rote Hahn*. In: Alfred Kerr, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1917, I, 92-101; hier S. 96.

27 Datiert 9. 5. 42. In: *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt 1973, I, 438. – Der Passus fehlt in einem einbändigen Raubdruck des Arbeitsjournals, der offenbar nach der Suhrkamp-Ausgabe zusammengeschnitten wurde und ein Titelblatt des Aufbau-Verlags zeigt: Aufbau-Verlag Berlin, im Impressum die Lizenz-Nr. 287 - 534/11/73, 22.00 Mark (vgl. *ebd.*, S. 229). Der Aufbau-Verlag versicherte jedoch auf Anfrage, daß er keine Ausgabe des *Arbeitsjournals* hergestellt habe. Bei dem Titelblatt (und Impressum) muß es sich danach um eine plumpen Fälschung handeln. – Ich führe Iring Fetschers kritischen Einwand an: »Dort heißt es: *die frage bleibt immer: wie dem proletariat den führungsanspruch lassen und die unverantwortlichkeit zubilligen? im kopf hatte ich beim Schreiben wohl: und was bekam des SA-manns weib? so wird es heißen müssen.* Diese Reflexion bezieht sich selbstkritisch auf Brechts Lied *und was bekam des soldaten weib?*, dessen ›Ätsch-‹Tendenz Hanns Eisler mißfiel. Mir scheint, Schrimpf hört aus dem Text mehr heraus als er enthält, wenn er leise Skepsis an der Führungskapazität des sich emanzipierenden Proletariats in ihm entdeckt. Die moralische Toleranz gegenüber dem armen Schlucker, der – wenn die Großen ihre Geschäfte machen – wenigstens nicht ganz leer ausgehen möchte, betrifft das Individuum im Alltag und hindert es kaum daran, im politischen Kampf sich solidarisch zu verhalten. Aber Schrimpf hat doch recht, wenn er der Biberpelz-Bearbeitung (die Brecht wohl auch deshalb nicht in die ›Stücke‹ aufgenommen hat) einen gewissen Dogmatismus nachsagt« (Iring Fetscher, *Brecht – von allen Seiten*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 242 vom 19./20. Okt. 1974, S. 86). – Ganz gewiß gehört der fragliche Satz in den Kontext von Brechts Selbstkritik anlässlich des genannten Liedes. Die Aussage ist aber eben doch verallgemeinernd und sogar iterativisch formuliert.

28 *Theaterarbeit*, S. 196 f.

29 Vgl. hierzu das Nachwort von Tank zu *Der rote Hahn*, S. 75.

30 Hauptmann, *Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand*, Berlin 1942, 1. Abt., Bd. 17, S. 437.

31 *Ebd.*, Bd. 14, S. 793. Hauptmann fährt an dieser Stelle seines Rückblickes im *Abenteuer meiner Jugend* (1929/35) fort: »Wie entsteht ein Gedanke dieser Art? Und wie entsteht er zugleich in aber und abermals Hunderttausenden? Vielleicht hat sich innerhalb einer Volksgemeinschaft durch die unkontrollierte millionenfache und abermillionenfache Seelenverletzung der schwächeren Volksteile ein gemeinsames heimliches Trauma gebildet, das auch bis in den stärkeren Volksteil hinein fühlbar wird. Dieses schmerzhafte Fühlen war allgemein. Auch wir wären ohne dies Fühlen nicht als Dichter zugleich gewissermaßen Bekänner geworden« (S. 793). Über Hauptmanns Verhältnis zum Sozialismus vgl. *ebd.* S. 753: »Von früh auf in Opposition gedrängt, war ich ihr freilich auch heut noch verfallen. Ein ruhiger Bürger war ich und war ich nicht. Was ich dachte, war Neuerung. In keiner erlaubten noch unerlaubten Rubrik ließ es sich unterbringen. Stand ich dem Sozialismus nahe, so fühlte ich mich doch nicht als Sozialisten. Die Einzigkeit meines Wesens war es, auf der ich bestand und die ich gegen alles mit verzweifeltem Mut verteidigte. Aber nun merkte ich plötzlich, ich sei nicht allein.« Neben dieser Selbsteinschätzung verdient das zeitgenössische Zeugnis eines Freundes Beachtung. Heinz Lux berichtet 1922 in dem Sammelband *Mit Gerhart Hauptmann* über das Ikarier-Projekt und den Breslauer Sozialistenprozeß von 1887: »Über Kautsky kamen wir (1883 an der Breslauer Universität) zu Marx. Aber der langsame Gang

der Entwicklung, wie er aus den Marx'schen Theorien folgte, wollte uns jungen Brauseköpfen so ganz und gar nicht gefallen. Wir konnten das Ziel des Sozialismus nicht erwarten. Die alte Welt schien uns abgetan, sie mochte ohne uns fertig werden, wir wollten eine neue Gesellschaft auf der Basis des wissenschaftlichen Sozialismus auf freier Erde begründen. Marx hatte uns nur aufgerüttelt, aber nicht belehrt, und so gründeten wir allen Ernstes eine ›Gesellschaft Pacific‹, die die Bedingungen für die praktische Durchführung des Sozialismus in den Vereinigten Staaten von Amerika untersuchen sollte. [...] Keiner von uns gehörte damals der sozialdemokratischen Partei an. Ich sah ihn (Gerhart Hauptmann) erst wieder, als er als Zeuge unserer ikarischen Pläne peinlich inquiriert wurde – beim Breslauer Sozialistenprozeß. Seine Aussage [...] gefiel dem Strafkammer-Vorsitzenden ganz und gar nicht. Der Zeuge war deshalb auch ›unglaubwürdig‹, und er mußte wehrlos die ganze Unteroffiziers-Brutalität des vorsitzenden Richters über sich ergehen lassen. Denn nach der Anklage hatte der Verein ›Pacific‹ unzweifelhaft lediglich die Förderung von auf den Umsturz der bestehenden Staats- und Gesellschaftsordnung gerichteten Bestrebungen zum Zwecke; eine anders gerichtete Zeugenaussage [...] durfte im Interesse des Anklage-Erfolges nicht zugelassen werden. Daß man sozial empfinden könne, ohne Parteigänger der Sozialdemokratie zu sein, daß man mit den Enterbten und Bedrückten mitleiden könne, ohne auf ein Parteiprogramm eingeschworen zu sein, das war in jener Zeit erst recht wenigen aufgegangen.«

32 Brecht, *Schriften zum Theater*, VII, 79.

33 *Ebd.*, I, 123.

34 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Berlin 1968, S. 29 f.

35 *Ebd.*, S. 30. An dieser Stelle beruft sich Piscator zur angemessenen historischen Würdigung des *Weber*-Dramas in einer nachdrücklichen und ausführlichen Anmerkung auf die unmittelbare zeitgenössische Rezeption: »Über die Wirkung auf die Behörden: ›Selbstverständlich muß solch ein Stück auf einen großen Teil des hauptstädtischen Publikums aufreizend wirken unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen. Das Publikum werde die in dem Stücke zur Rechtfertigung des Aufruhrs geschilderten Verhältnisse mit der Gegenwart in Beziehung bringen, jene diesen ähnlich finden. Die Staats- und Gesellschaftsordnung von 1844 bestehe noch jetzt; die sozialdemokratische Agitation befestige die Überzeugung, daß die Herrschaft der sogenannten kapitalistischen Gesellschaftsordnung mit der Ausbeutung der arbeitenden Klassen notwendig verbunden sei. Die sozialdemokratische Presse erkenne bereits die agitatorische Kraft des Stücks [...] und es sei zu befürchten, daß die unteren Bevölkerungsschichten unter dem Eindruck der Bühnenhandlung, aus der ihnen die täglich gehörten Schlagworte der Sozialdemokraten widerklingten, zur Auflehnung gegen die bestehende Ordnung fortgerissen werden könnten.‹ (Aus der Klagebeantwortung vom 4. Februar 1893 gegen das Verbot der *Weber*, Polizeipräsident von Riehlofen.) Über die Wirkung auf das Proletariat: ›Während des vierten Aktes (der *Weber*) gärt es im Publikum fast mehr als auf der Bühne. Die Leute konnten ihren Unwillen, ihre durch den Dichter aufgewiegelte Teilnahme nicht mehr zurückbäumen. Ein Sturm drohte loszubrechen, der nur mit Mühe niedergehalten wurde. Mitten in den Akt hinein erbrauste ein jubelnder Lärm, der das Spiel auf Minuten unterbrach und wie ein Schrei der Entrüstung über das menschliche Elend das Haus durchtobte.‹ (Aus einer Zeitungsbesprechung.)«

Siegfried Mews (Chapel Hill, North Carolina)

Brechts »dialektisches Verhältnis zur Tradition« Die Bearbeitung des *Michael Kohlhaas*

»Wer Bertolt Brechts Schaffen überschaut, weiß, in welch hohem Maße es der schöpferischen Begegnung mit anderen literarischen Werken verpflichtet ist«, schrieb Reinhold Grimm vor mehr als zehn Jahren.¹ Hans Mayer gar sah in Brechts »rastloser Tätigkeit des *Bearbeitens* [...] den wesentlichen, vielleicht den entscheidenden Teil seines Werkes«.² In der Tat sind Bearbeitungen schon für das Werk des jungen Brecht von Bedeutung – man denke nur an den Hebbels *Judith* verpflichteten Einakter *Die Bibel* oder den als Gegenentwurf zu Hans Johsts *Der Einsame* konzipierten *Baal*³ – und während Brechts Tätigkeit für das Berliner Ensemble sind Bearbeitungen geradezu für sein Schaffen bestimmend.

Sicher ist die »Trennung zwischen bloßer Bearbeitung und freier Nachschöpfung«⁴ nicht immer leicht zu vollziehen; auch lässt sich bei Brechts »grundsätzlicher Laxheit in Fragen geistigen Eigentums« (18,100)⁵ sein Anteil an einzelnen Bearbeitungen nicht immer mit Sicherheit feststellen – darauf hat John Fuegi mit Nachdruck hingewiesen.⁶ Trotzdem kann man generalisierend sagen, daß Brecht gegenüber den Originaltexten »verändert«, indem er im formalen Bereich episert und im inhaltlichen ideologisiert.⁷ Anders ausgedrückt: Brecht besaß ein dialektisches Verhältnis zur Tradition, und »Tradition bedeutet für den Schriftsteller und Theoretiker Brecht stets aufgehobene Tradition«.⁸

Obwohl seit dem Erscheinen von Grimms *Bertolt Brecht und die Weltliteratur* erhebliche Fortschritte in der Erschließung der »außerordentlich umfangreichen und vielfältigen«⁹ Beziehungen Brechts zur Weltliteratur gemacht worden sind, ist dieser Aspekt der Brecht-Forschung doch noch keineswegs völlig erschöpft. Im folgenden soll auf eine bisher kaum beachtete Vorlage für ein Drama Brechts aufmerksam gemacht werden, die ein weiteres Beispiel für des Stückeschreibers dialektische Aneignung eines literarischen Textes bietet.

In der Sekundärliteratur über Brechts antifaschistisches Parabelstück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*¹⁰ wird gewöhnlich Shakespeares *Maß für Maß* (*Measure for Measure*) als Quelle angegeben.¹¹ Brecht selbst hat auf seine anfängliche Benutzung des Shakespeareschen Dramas aufmerksam gemacht. In einer der Druckfassung von *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*, einer Vorstufe von *Die Rundköpfe*, vorangestellten Notiz heißt es: »Dieses Schauspiel ist auf Grund von Besprechungen entstanden, welche eine Bühnenbearbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* bezweckten. Der Plan einer Erneuerung von *Maß für Maß* wurde während der Arbeit fallen gelassen.«¹² Ein noch in der Endfassung von *Die Rundköpfe* vorhandener »small nucleus of parallel scenes and a few almost literally translated lines of the [Shakespearean] original«¹³ weisen auf die ursprüngliche Konzeption hin. Neben die von Brecht erwähnte Vorlage trat allerdings sehr frühzeitig eine ungenannte, nämlich Kleists Novelle *Michael Kohlhaas*.¹⁴ Diese Tatsache ist der Forschung zwar nicht völlig entgangen, sie ist aber bisher nicht gebührend gewürdigt worden. R. Beckley bemerkte: »Pächter Callas [...] appears to be derived from Kleist's *Michael Kohlhaas* (the similarity between the names Callas and Kohlhaas may be noted). Callas comes into conflict with the authorities by appropriating two horses from the de Guzman stables and loses them in a court action at which Iberin presides. The connexion between these incidents and Kleist's story is too obvious to need elaboration.«¹⁵

Die augenfälligen Parallelen zwischen der Kleistschen Novelle und dem Brechtschen Stück können tatsächlich kaum übersehen werden. Mit einer summarischen Feststellung dieser »obvious connexion« ist es jedoch nicht getan, vielmehr ist nach Art und Intention der Brechtschen Bearbeitung des Stoffes von Kleist zu fragen. Werner Mittenzwei schreibt einerseits zu Recht, daß Brecht die Callas-Handlung in das Stück eingeführt habe, »um die demagogischen Manöver zur Vertuschung der sozialen Frage in dem Parabelspiel Stufe für Stufe abbilden und aufdecken zu können« und gleichzeitig zeigen zu können, »daß es sich objektiv nicht um die Durchsetzung von Rassenfragen, sondern von sehr konkreten Klassenfragen zum Zwecke einer räuberischen Machtpolitik handelt«.¹⁶ Andererseits unterschätzt Mittenzwei den Einfluß, den

Kleist auf Brecht ausübt, wenn er von einer bloßen »literarischen Anregung«¹⁷ spricht. Sowohl durch einen Vergleich beider Texte wie durch die Heranziehung von Äußerungen Brechts lässt sich belegen, daß es sich bei *Die Rundköpfe* weitgehend um eine ideologische Umfunktionierung des *Michael Kohlhaas* handelt. Da in *Die Rundköpfe* die Pferde, Streitobjekt in dem Konflikt zwischen dem Pächter Callas und dem Pachtherrn Calausa/de Guzman, stärker in den Vordergrund treten als in *Die Spitzköpfe*¹⁸, beziehen sich die folgenden Ausführungen im wesentlichen auf den Text von *Die Rundköpfe*.

Brechts schriftliche Notizen über die Kleistsche Novelle sind relativ spärlich. Es gibt jedoch unter den Filmprojekten zu *Die Rundköpfe* einen fälschlich als »Bruchstück« bezeichneten Filmentwurf über den *Michael Kohlhaas*, der, wenn man ihn durch ein anderes »Textbruchstück« ergänzt, wertvolle Aufschlüsse über Brechts Haltung gegenüber der Novelle enthält.¹⁹ Die beiden Teile des Filmexposés sind getrennt veröffentlicht worden; es dürfte daher nicht allgemein bekannt sein und sei hier vollständig zitiert:

»Michael Kohlhaas. Nach der berühmten Erzählung des deutschen Klassikers Heinrich von Kleist, der, von den Faschisten reklamiert, in seiner richtigen historischen Gestalt wiederhergestellt werden muß. Thema: Der Kampf des frühkapitalistischen, noch revolutionären Klassenrechtes (bürgerliches Recht) gegen das feudale Privileg. – Michael Kohlhaas, der Besitzer eines Pferdegestüts in Sachsen, unternimmt eine Geschäftsreise. An einer Zollschanke werden ihm, da er sich weigert, den Zoll zu bezahlen, zwei seiner Gäule als Faustpfand beschlagnahmt. Der Kampf um diese Gäule, aus Rechtssinn unternommen, verwickelt ihn in einen offenen Kampf mit der herrschenden Schicht. Er wird zum Führer eines Aufruhrs, der eine ganze Provinz erfaßt.²⁰ Er stirbt auf dem Schafott. – Berühmt ist die Unterredung des Kohlhaas mit dem Reformator Luther (der dabei nicht gut abschneidet) und die Szene der Hinrichtung. – Ein kleiner, anscheinend privater Fall wächst ins Großpolitische: der »Zank« an der Zollschanke führt in die Nähe eines blutigen Krieges zwischen zwei Staaten.«²¹

Obwohl dieser vermutlich aus dem Jahre 1935 stammende Filmentwurf erst nach Fertigstellung von *Die Rundköpfe* – das Stück beschäftigte Brecht von ungefähr 1931 bis 1935 – abgefaßt worden sein dürfte und auf den ersten Blick kaum in einer Beziehung zum *Michael Kohlhaas* zu stehen scheint, lassen sich einige wesentliche Schlußfolgerungen, die Gemeinsamkeiten beider Texte betreffend, aus dieser recht ausführlichen Äußerung ziehen:

1. Brechts Beschäftigung mit dem *Michael Kohlhaas* muß im Zusammenhang mit seinem Kampf gegen den Faschismus gesehen werden, einer Zielsetzung also, die in *Die Rundköpfe* dominiert.
2. Brecht entwirft ein von überflüssigem Beiwerk gereinigtes Handlungsgerüst, dessen wesentliche Elemente – Beschlagsnahme der Gäule, Kampf um die Gäule, Hinrichtung – sich auch in dieser Abfolge, allerdings dialektisch verkehrt, in *Die Rundköpfe* finden.
3. Brecht mißt zwei Szenen (der Luther- und der Hinrichtungsszene) im *Michael Kohlhaas* besondere Bedeutung bei. Vor allem der Hinrichtungsszene wird in *Die Rundköpfe* breiter Raum gewährt.

Das Stück selbst beginnt mit der Einsetzung des Rassepropheten Iberin, der den Staat Jahoo vor dem drohenden Zusammenbruch retten soll. Die Krise ist durch die Überproduktion von Weizen und die daraus resultierende soziale Unruhe, die sich insbesondere in der revolutionären Bauernbewegung der »Sichel« manifestiert, hervorgerufen worden. Gegen Ende der zweiten Szene schon demonstriert Brecht an einem konkreten Einzelfall, daß nicht die Schädelform, d. h. die Rassenzugehörigkeit, sondern der »Unterschied zwischen arm und reich« (3,910) darüber entscheidet, »wer auf der Welt den Kuchen kriegt« (3,911). Aus dem Gespräch zwischen der Prostituierten Nanna, der Tochter des Pächters Callas, und ihrem Verführer, dem reichen Gutsbesitzer de Guzman, wird ersichtlich, daß Callas nur mit Hilfe eines »Gauls« (3,933) – später ist immer von (zwei) »Gäulen« die Rede – der ökonomischen Zwangslage, in der er steckt, entkommen kann. Noch deutlicher erhellt der Wert der Pferde, des wichtigsten Produktionsmittels in der agrarischen Wirtschaftsform Jahoos, aus der Selbsteinführung der Pächter Callas (Rundkopf) und

Lopez (Spitzkopf) zu Beginn der dritten Szene: »Wir schuften mit dem Schaum vorm Maul. / Weil der Pachtherr uns keine Gäule gibt / Ist jeder von uns sein eigener Gaul« (3,937). Das Herabsinken aller Pächter auf die Stufe von Tieren – ganz unabhängig von ihrer Schädelform – zeigt eindringlich, daß der Besitz von Pferden eine unbedingte Existenznotwendigkeit ist.

Die unrechtmäßige, willkürliche Beschlagnahme der Pferde des Kohlhaas einerseits und die gleichfalls (d. h. im Sinne sozialer Gerechtigkeit) unrechtmäßige Vorenthaltung der Gäule des Callas andererseits schaffen eine ähnliche Ausgangssituation, auf die die beiden Protagonisten – ihrem divergierenden sozial-ökonomischen Status und dem unterschiedlichen Weltbild ihrer Autoren entsprechend – völlig entgegengesetzt, mit »offenem Kampf« (Kohlhaas), beziehungsweise dem Beschreiten des Rechtsweges (Callas), reagieren. Dies läßt keinen anderen Schluß zu, als daß Callas von Brecht von vornherein als inkonsequenter und kompromißbereiter Anti-Kohlhaas konzipiert worden ist. Eine Stützung der These vom Modellcharakter des Kohlhaas mag man auch darin erblicken, daß Brecht in *Die Rundköpfe*, im Gegensatz etwa zu dem ebenfalls in einem agrarischen Milieu spielenden *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, wo zumindest im Prolog und Epilog die Frage des Großgrundbesitzers angedeutet wird, sich fast ausschließlich mit dem Problem der Gäule und fast überhaupt nicht mit dem wichtigeren des Eigentums an Grund und Boden beschäftigt. Sollte hier die Kleistsche Textvorlage die Erkenntnisse der marxistischen politischen Ökonomie in den Hintergrund gedrängt haben?

Auf alle Fälle kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Pferde von Callas und seinen Klassengenossen in ihrer rein ökonomischen Funktion gesehen und wegen ihres materiellen Wertes geschätzt werden. Ganz anders liegen die Dinge bei Kohlhaas; der Geldeswert der Gäule gilt dem Roßhändler wenig, und die nicht nur aus dem kodifizierten Recht hergeleitete Rechtsordnung, die durch die Beschlagnahme der Pferde und ihren Mißbrauch auf der Tronkenburg verletzt worden ist, alles: »Kohlhaas, dem es nicht um die Pferde zu tun war [...] hätte gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte.« (GA 4,19)²²

Callas' und Kohlhaas' unterschiedliche Haltung den Pferden gegenüber ist symptomatisch für ihr weiteres Verhalten überhaupt. »Der Kampf um diese Gäule, aus Rechtssinn unternommen, verwickelt ihn [Kohlhaas] in einen offenen Kampf mit der herrschenden Schicht«, heißt es in dem eingangs zitierten Filmentwurf (Kohlhaas' anfängliche Bemühungen, sein Recht auf dem Prozeßwege zu erhalten, lässt Brecht stillschweigend unter den Tisch fallen). Obwohl Callas die Gelegenheit geboten wird, sich der revolutionären »Sichel«-Bewegung anzuschließen, deren Parole lautet: »Bauer, steh auf! / Nimm deinen Lauf! [...] Niemand kann Hilf dir geben/ Mußt selber dich erheben« (3,938), gerät er unter den Einfluß der Rassenpropaganda Iberins. Er mißachtet den Aufruf zur kämpferischen Klassensolidarität und beschließt, sich auf dem Rechtswege Ackergäule und einen Pachterlaß zu verschaffen. Nach Auffassung Brechts zeigt Callas hier – die Anlehnung an den *Michael Kohlhaas* ist offensichtlich – »den entscheidenden Mangel an realistischer Denkweise, die ihn einen Rechts-spruch dem Kampf mit der Waffe vorziehen läßt« (17,1084).

Für die erste Gerichtsszene (4) in *Die Rundköpfe* gibt es keine genaue Entsprechung im *Michael Kohlhaas*. Dennoch weisen die sowohl bei Kleist als bei Brecht häufig vorkommenden Verhör- und Gerichtsszenen, bei denen die Welt dem Gericht unterworfen beziehungsweise der Zuschauer zur Entscheidung über den jeweiligen Fall aufgerufen wird¹³, auf Parallelen zu einem anderen Werk Kleists, dem *Zerbrochenen Krug*. Der Richter, der nicht auf leeren Magen Recht sprechen kann, ruft den herhaft essenden Dorfrichter Adam ins Gedächtnis; er gleicht ihm auch in seiner Unterwürfigkeit Höhhergestellten gegenüber und in seinem servilen Opportunismus. Man vergleiche die Äußerung des Richters – »Exzellenz, wie wünschen Sie diesen Fall behandelt?« (3,950) – mit der Adams: »Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen« (GA 2,27). Schließlich treten der Statthalter Iberin und Gerichtsrat Walter in ähnlicher Funktion auf. Beide verhindern den Rechtsmißbrauch durch Androhung der Entlassung oder durch tatsächliche Entlassung des Richters. Natürlich erfolgt Walters Eingreifen in die Verhandlung im Dienste der Gerechtigkeit, während Iberins Proklamation – »Hier gilt nicht die Person, ob arm, ob reich: / Ist gleich der Übergriff, sei auch das Urteil

gleich« (3,952) – lediglich zur Verschleierung der Klassenjustiz dient.

Callas ist mit dem Versprechen unparteiischer Rechtspflege, dessen fiktiven Charakter er nicht erkennt, nicht geholfen; während der Gerichtsverhandlung weist er wiederholt auf das hin, worauf es ihm ankommt: »Gäule! Zum Beispiel Gäule! [...] Was ich brauche, das sind eigene Pferde« (3,952,953). Er interpretiert Iberins Spruch »nun frei« (3,957) fälschlich als Verkündung der Erlösung von ökonomischer Knechtschaft und sozialer Unterdrückung und verharrt allen Warnungen zum Trotz in seiner Blindheit: »Der Statthalter [Iberin] hat ausdrücklich betont, die Pacht ist nebensächlich! Jetzt noch Gäule, und ich bin gerettet!« (3,961) An welchem Beispiel Callas sich hätte orientieren können, um zu seinem Pachterlaß und zu seinen Gäulen zu kommen, geht aus einer Bemerkung Brechts in den *Notizen über realistische Schreibweise* hervor: »Der Kleist des *Kohlhaas* [hatte] einen Zustand der Welt geschildert, in dem das ›Recht‹, um sich durchzusetzen, alle juristischen Formen zerbrechen muß.« (19,364)

Sowohl im Falle des Callas wie des Kohlhaas stellt sich die Ideologie in Form der Rassenpropaganda beziehungsweise der Religion dem »Zerbrechen der juristischen Formen« störend in den Weg. Iberins vorgebliche Betonung ideeller Werte: »Was sind da Gäule? Hier geht's um mehr!« (3,952), erinnert an Luthers Formulierung, mit der er Kohlhaas beschuldigte, »Recht in dem Streit um ein nichtiges Gut« (GA 4,36) gesucht zu haben. Es überrascht nicht, daß Brecht nicht viel vom Eingreifen Luthers hielt, das den Aufstand des Kohlhaas, »den Kampf des frühkapitalistischen, noch revolutionären Klassenrechtes gegen das feudale Privileg«, beendete.²⁴

Durch Botenbericht erfahren wir, daß Callas zu einem Akt der Selbsthilfe geschritten ist, indem er sich die Pferde de Guzmans aneignete (3,966). Im wesentlichen ist die Tat des Callas individualistisch und opportunistisch, da er zum einen von den Erfolgen der ›Sichel‹ profitiert, ohne sie zu unterstützen, und zum anderen nur zur Neuverteilung des Privat-eigentums an Produktionsmitteln, nicht aber zu seiner Abschaffung beiträgt. Brecht selbst schwankte in seiner Beurteilung des Selbsthelpers Kohlhaas, des Führers eines Aufruhrs ohne

klare politische Zielsetzung.²⁵ In den Notizen zum *Tui-Roman* heißt es: »Im *Michael Kohlhaas* gäbe es einen Fall, für den ein Tui fehlt. So entsteht nur Chaos aus dem Gerechtigkeitssinn des Viehhändlers, sonst wäre es beim einfachen Unrecht geblieben.« (19,459)

Anders als die Selbsthilfe des Kohlhaas, »ein kleiner anscheinend privater Fall«, der dann ins »Großpolitische« wächst, bleibt die Tat des Callas vorwiegend im Bereich des Privaten und dient der persönlichen Bereicherung. In der zentralen Szene des Stücks (6) feiert Callas seinen Erfolg und gibt seiner vulgär-materialistischen Einstellung in dem »Das-was-man-hat-hat-man-Lied« Ausdruck. Die zahlreichen Parallelen zwischen dieser Szene und der auf dem Marktplatz zu Dresden im *Michael Kohlhaas* können wohl kaum auf Zufall beruhen. Zunächst einmal sind die Pferde laut Bühnenanweisung physisch vorhanden (eine wesentliche Änderung gegenüber der entsprechenden Szene in *Die Spitzköpfe*): »Die Straße herunter kommt der Pächter Callas [...] Er führt zwei Gäule am Strick [...] Er bindet die Gäule draußen an« (3,968).²⁶ Callas' wiederholte Aufforderung an Herrn Callamassi, seine neu erworbenen Pferde in Augenschein zu nehmen, ruft die »Okular-Inspektion« (GA 4,52) ins Gedächtnis, die Kohlhaas zur Identifizierung seiner heruntergekommenen Pferde vornehmen muß, denn in beiden Fällen dient die Besichtigung zur Bestätigung des Besitzanspruchs. »Callas mit den Gäulen« (3,968), wie er jetzt genannt wird, ist ein »Volksheld« (3,977, 980) geworden – ein Status, der durchaus dem des Michael Kohlhaas in Dresden vergleichbar ist. In beiden Szenen wendet sich der Zorn des Volkes (in *Die Rundköpfe* der Zorn der Huas, des lumpenproletarischen Elements in der Iberin-Bewegung) gegen seine privilegierten Unterdrücker und führt zu Handgreiflichkeiten. Schließlich und endlich stellen beide Szenen Höhe- und Wendepunkte im Geschick der Protagonisten dar.²⁷ Der Aufruhr auf dem Dresdner Marktplatz veranlaßt Kohlhaas, der das mit ihm getriebene Spiel durchschaut, scheinbar auf das Angebot des Nagelschmidt einzugehen. Auf diese Weise gelangt er bis an den Rand der Hinrichtung, die nur durch das Eingreifen des Kurfürsten von Brandenburg zunächst verhindert wird. Callas dagegen, der mit den Pferden zugleich ein neues Klassenbewußtsein erworben hat und zum

Mitläufer geworden ist, weigert sich jetzt ironischerweise, »alles nur vom niedrigsten wirtschaftlichen Standpunkt aus« anzusehen (3,976) und lehnt den Kompromißvorschlag der Anwälte de Guzmans, der ihn zum legalen Besitzer der Pferde machen würde, ab.

Callas erhält die Quittung für sein kurzsichtiges Verhalten in der zweiten Gerichtsverhandlung (Szene 7), wo ihm die Pferde auf einen Machturteil Iberins hin wieder abgenommen werden. Interessanterweise verwendet Brecht im *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes*, das vom Richter zu Beginn der Szene gesungen wird, das Bild vom Pferd und vom Reiter, um die Auswirkung der Eigentums- und Herrschaftsverhältnisse auf die Rechtslage zu bekunden. In Zeiten wirtschaftlicher Krise und sozialer Unruhe trifft es zu, daß »Keiner will mehr Pferd sein, jeder Reiter« (3,982). Die Wiederherstellung von »law and order«, die mit Hilfe der finanziellen Unterstützung Iberins durch die reichen Pachtherren beider Rassen erreicht wurde, wird dann wie folgt gekennzeichnet: »Man erkennt, was Pferd ist und was Reiter./ Und so wird das Recht erst wieder Recht.« (3,982) Callas muß alle Ambitionen, »Reiter« zu werden, fahrenlassen. Die Pferde können ihm nicht überlassen werden, da sein Fall inzwischen zu einem »Fall von grundlegender Bedeutung für das Land« geworden ist. Denn: »Wenn man die Pferde an den Pächter gibt/ Dann nehmen alle Pächter alle Pferde« (3,987). Wie schon der Staatsrat Missena in seiner Rede an die Pachtherren zum Ausdruck gebracht hatte, ist das Eigentum an Pferden untrennbar mit der Fähigkeit zu politischer und ökonomischer Machtausübung verbunden (3,980). Callas' Unfähigkeit, Iberins Demagogie zu durchschauen, die darin besteht, das Eigentum der Pachtherren durch die Spaltung der Pächter in Tschuchen und Tschichen zu schützen, hat letztlich zur Niederlage der »Sichel« beigetragen. Trotz seines »verräterischen Opportunismus« billigte Brecht Callas ein gewisses Maß an Sympathie zu: »Im Augenblick, wo er geschlagen wird [in 7], teilt er wieder das Schicksal seiner Klasse, obwohl sie mehr durch ihn als ihre Feinde zu Fall kommt.« (17,1085)

Im Gegensatz zu *Michael Kohlhaas*, wo die »von Wohlsein glänzenden« Pferde (GA, 4,90) als dingsymbolische Verkörperung der triumphierenden Gerechtigkeit in der Schlusszene

erscheinen, verschwinden sie in *Die Rundköpfe* im wörtlichen Sinne von der Bildfläche. Dies geschah zumindest in der Kopenhagener Uraufführung, wo auf der Bühne »in halber Höhe hängend zwei Pferde aus Sperrholz [angebracht waren], die bei der Urteilssprechung hochgehen konnten« (17,1094). Callas, zwar kein von Ruhm und Ehre träumender Prinz Friedrich von Homburg, aber doch ein anfänglich in Illusionen über die Rechtsausübung in einer Klassengesellschaft Befangener, kommentiert diesen Vorgang auf folgende Weise: »Aber diese Gäule waren ein Dreitagstraum. Damals war die Sichel noch im Aufstieg, aber dann hat sie leider nachgelassen« (3,1000). Wieder in Umkehrung der Schlußszene der Kleistschen Novelle, in der der Titelheld seine wohlgenährten Rappen zurückerhält, jedoch gleichzeitig für den Bruch des Landfriedens mit seinem Leben zahlen muß – so löst Kleist das Paradox von Kohlhaas, dem »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (GA 4,5) –, verliert Callas seine Gäule, kommt aber mit dem Leben davon. Das »nackte Leben«, das dem wegen Rassenschande zum Tode verurteilten de Guzman als »das Höchste« (3,1005) gilt und für dessen Erhaltung er bereit ist, die Ehre seiner Schwester zu opfern – Brecht parodiert hier offensichtlich Schiller²⁸ –, und das Kohlhaas bedenkenlos im Dienste der Gerechtigkeit opfert, bedeutet für Callas, damit die Wiederherstellung der zeitweilig aufgehobenen Unrechtsordnung bestätigend, praktisch ein Todesurteil:

CALLAS: Hast du gehört, der Hund [Iberin] hat mich zum Tod verurteilt.

NANNA: Das habe ich nicht gehört. Die Gäule hat er dir abgesprochen.

CALLAS: Das ist das gleiche. (3,996).

Wenn bisher im wesentlichen von *Michael Kohlhaas* als literarischer Vorlage für *Die Rundköpfe* die Rede war, so sollte dadurch keineswegs der Eindruck hervorgerufen werden, daß Brecht sich, abgesehen von Shakespeares *Maß für Maß*, ausschließlich auf die Kleistsche Novelle stützte. Gerade die Verwendung des Motivs der Todesfurcht bietet ein Beispiel für die komplexen Zusammenhänge bei der Umfunktionsierung klassischer Dichtung. In *Maß für Maß* findet sich eine Todesfurchtszene (III/1), in der der wegen moralischer Ver-

fehlungen verurteilte Claudio seine Schwester Isabella bittet, zur Rettung seines Lebens ihre Ehre dem Stellvertreter Angelo preiszugeben. Brecht hat Elemente dieser Szene übernommen; dennoch ist es nicht völlig von der Hand zu weisen, daß ihm ebenfalls die Todesfurchtszene in *Prinz Friedrich von Homburg* (III/5), die wiederum Shakespeare Anregungen verdankt²⁹, vorgeschwebt hat.

Es ist bekannt, daß Brecht in seinem 1938 entstandenen »sozialkritischen Sonett« *Über Kleists Stück 'Der Prinz von Homburg'* sich recht kritisch über den »Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand« (9,612), der durch die Todesfurcht zum willigen Befehlsempfänger wurde, äußerte. Wenig bekannt ist eine auf etwa 1934 zu datierende Notiz, in der *Prinz Friedrich von Homburg* mit *Die Rundköpfe* in Zusammenhang gebracht wird. Die Notiz lautet: »der mann, der die rasseschänder nicht fürchtet, wohl aber ihren wirtschaftlichen ruin (prinz von homburg).«³⁰ Diese nicht leicht zu deutende Notiz dürfte sich auf den Rassepropheten Iberin beziehen; wie Prinz Friedrich, der dem Tod in vielen Schlachten ins Auge geschaut hat und dennoch den Tod durch Exekution fürchtet, so handelt auch Iberin inkonsequent, indem er die ökonomischen Besitzverhältnisse, die im Falle de Guzmans Voraussetzung für die »rassenschänderische« sexuelle Exploitation Nannas sind, nicht antastet, sondern sich auf die Wurzel des Übels nicht tangierende Maßnahmen beschränkt.³¹ Aus diesem Hinweis Brechts auf den *Prinz Friedrich von Homburg* geht zweierlei hervor. Zum einen wird klar, daß Brecht sich bei der Abfassung von *Die Rundköpfe* bewußt an Kleist anlehnte (wenn auch nicht ausschließlich an den *Michael Kohlhaas*), zum anderen wird die Tendenz Brechts bei der Umfunktionierung klassischer Texte ersichtlich: die Umstellung von einer idealistischen auf eine materialistische Grundlage.

Um wieder zum Pächter Callas zurückzukehren: nachdem ihm die Pferde abgesprochen worden sind und er zu spät eingesehen hat, daß er sich der »Sichel« hätte anschließen sollen, ist er wieder ganz »Symbolfigur des unterwürfigen Volkes«³² geworden und muß sich am Schluß des Stücks mit einer ohnmächtigen Geste des Protests, dem Ausschütten der ihm gewährten Bettelsuppe (3,1038), begnügen. Die Hinrich-

tungsszene (11) ist wiederum ein Gegenbild zur Schlußszene des *Michael Kohlhaas*. Trotz oder gerade wegen seines Rollentausches mit dem zum Tode Verurteilten de Guzman wird Callas erneut in eine menschenunwürdige Existenz entlassen, um jetzt als Kanonenfutter in einem Aggressionskrieg, der von den internen Schwierigkeiten in Jahoo ablenken soll, mißbraucht zu werden. Wegen des Scheiterns der ›Sichel‹, zu deren Niederlage Callas durch sein opportunistisches Verhalten beigetragen hatte, sind ihm die Pferde völlig unerreichbar geworden, wie der revolutionäre Pächter Lopez, Callas' ehemaliger Freund und Klassengenosse, eindringlich verkündet:

Als du dein gutes Gewehr weglegtest

Und dich lieber in Gerichten und Kanzleien bewegtest

Hast du ihnen geglaubt: wenn erst die Köpfe gleich

Gäb's auch nicht mehr dies schreckliche arm und reich.

Zwei Gäule hast du dir gestohlen

So wie sich die Diebe ihr Diebesgut holen.

Du machtest deinen Fischzug ganz allein

So sollte jedenfalls dir geholfen sein.

Die Gäule ließen sie dir dann

So lange als wir kämpften und keine Stunde länger,
Mann! (3,1037-1038)

In *Die Rundköpfe*, so läßt sich zusammenfassend sagen, schuf Brecht in dem Pächter Callas eine Gestalt, die in ihrer Determiniertheit durch materielle Not und Blindheit gegenüber den demagogischen Versprechungen Iberins ein völliges Gegenbild zu dem frei entscheidenden und handelnden Individuum Kohlhaas, das den Kampf gegen die »ungeheure Unordnung« der Welt (GA 4,19) ohne Zögern aufnimmt, darstellt.³³ Man kann Henning Rischbieter daher nur bedingt zustimmen, wenn er schreibt: »Im Callas kritisiert Brecht den Kohlhaas: Einzelaktionen sind sinnlos, also hirnlos.«³⁴ Denn in Brechts historisch-dialektischer Sicht erschien die Selbsthilfe des Kohlhaas als progressiv, da sie den Untergang der Feudalordnung beschleunigen half; die des Callas unter entwickelteren sozial-ökonomischen (obwohl vorwiegend agrarischen) Bedingungen als regressiv.

Brecht ließ es nicht bei seinem Gegenentwurf, bei seiner Umfunktionierung des *Michael Kohlhaas*, mit dem er mittels des negativen Beispiels des Callas in verfremdeter Parabelform

vor den Gefahren des Faschismus warnen und zur Solidarität der Unterdrückten aufrufen wollte, bewenden. Das mehrfach erwähnte Filmexposé von 1935 will, wie es etwas militant formuliert ist, Kohlhaas in »seiner richtigen historischen Gestalt« wiederherstellen. Brechts Plan einer positiven Gestaltung des Kohlhaas muß zweifellos im Zusammenhang mit der »politischen Notwendigkeit« der »engeren Verbindung zum klassischen Erbe«³⁵, die der kulturpolitischen Orientierung der exilierten KPD im Zeichen der Volksfrontpolitik entsprach, gesehen werden. Brechts ästhetische Neuorientierung läßt sich an dem Aufgeben der Parabelform zugunsten der »aristotelischen« oder »realistischen« antifaschistischen Stücke *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und *Die Gewehre der Frau Carrar* ablesen. In bezug auf *Michael Kohlhaas* brauchte Brecht keineswegs Neuland zu betreten, denn schon 1927, anlässlich des 150. Geburtstags Kleists am 16. Oktober, hatte Wilhelm Herzog in der *Roten Fahne* geschrieben: »[Kleist] selbst – ein Michael Kohlhaas, der den Kampf gegen diese verruchte Welt aufnimmt und ihn mit unheimlicher Konsequenz – seines eigenen Todes nicht achtend – zu Ende führt. In dieser gewaltigen Novelle vom Roßschlächter [sic] Kohlhaas, die ihresgleichen nicht hat in der Literatur aller Zeiten und Völker, hat er an einem mächtigen Beispiel seine bittere revolutionäre Dialektik gestaltet.«³⁶ Andererseits hatten auch die Nazis den Kohlhaas »reklamiert« und ihn zu einem »Mann des Volkes«, zu einem »Vorstandsführer« gemacht, »dessen Rechtsgefühl aus seinem echten Volksempfinden heraus entspringt«.³⁷ In einem gewissen Sinne hatte Brechts ehemaliger Freund und Kollaborator Arnolt Bronnen das positive Kleist- und Kohlhaasbild der Nazis mit seiner nicht sehr erfolgreichen Bearbeitung der Kleistschen Novelle für Bühne und Funk (1929) mitgestalten helfen, denn die völkischen Töne in Bronnens Bearbeitung lassen sich nicht völlig überhören.³⁸ Das Bestreben, dem Kleistbild des Renegaten sein eigenes gegenüberzustellen, mag einer der Gründe für Brechts Film-entwurf gewesen sein.

Wie dem auch sei, Brechts »doppelte« Bearbeitung des *Michael Kohlhaas* (die zweite Bearbeitung, der Filmplan, blieb allerdings im Entwurfsstadium stecken) ist ein weiteres – und bisher zu wenig beachtetes – Beispiel für Brechts kritisches

und dialektisches Verhältnis zur Tradition, die er mit von anderen selten erreichter Konsequenz seinen künstlerischen und politischen Zielen nutzbar zu machen verstand.

Anmerkungen

1 Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*, Nürnberg 1961, S. 5.

2 Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*. In: *Brecht in der Geschichte. Drei Versuche*, Frankfurt 1971, S. 16.

3 Vgl. dazu besonders Ulrich Weisstein. *The Lonely Baal: Brecht's First Play as a Parody of Hans Jobst's 'Der Einsame'*. In: *Modern Drama* 13 (1970-1971), S. 284-303.

4 Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1971, S. 98.

5 Eine Erklärung, Brechts Stellungnahme zu Plagiatsvorwürfen im Zusammenhang mit der *Dreigroschenoper*, erschien zuerst im *Berliner Börsen-Courier* vom Mai 1929.

6 John Fuegi, *Whodunit: 'Brecht's' Adaptation of »Molière's« Don Juan*. In: *Comparative Literature Studies* 11 (1974), S. 159-172.

7 Grimm, *Brecht und die Weltliteratur*, S. 76.

8 Mayer, *Brecht und die Tradition*, S. 16.

9 Grimm, *Brecht und die Weltliteratur*, S. 5.

10 Im folgenden wird das Stück als *Die Rundköpfe* bezeichnet.

11 Vgl. besonders Ulrich Weisstein, *Two Measures in One: Brecht's 'Die Rundköpfe und die Spitzköpfe' and its Shakespearean Model*. In: *Germanic Review* 43 (1968), 24-39. Ebenfalls Rodney T. K. Symington, *Brecht and Shakespeare*, Bonn 1970, S. 126-136. Das Stück wird im folgenden als *Die Spitzköpfe* bezeichnet.

12 *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern*. In: *Versuche*, Heft 5-8 (Berlin und Frankfurt, 1958), S. 248.

13 Weisstein, *Two Measures for One*, S. 39.

14 Auf die komplizierte Entstehungs- und Textgeschichte kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. dazu Gisela E. Bahr, *Roundheads and Peakheads: The Truth about Evil Times*. In: *Essays on Brecht: Theater and Politics*. Hrsg. von Siegfried Mews und Herbert Knust, Chapel Hill 1974, S. 141-155. Gisela Bahr bereitet auch einen Materialienband über *Die Rundköpfe* für die edition suhrkamp vor.

15 R. Beckley, *Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique*. In: *German Life and Letters* 15 (1961-1962), S. 279.

16 Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht. Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«*, Berlin und Weimar 1965, S. 169.

17 Ebd.

18 In *Die Spitzköpfe* (vgl. Anm. 12) ist anfänglich noch von »Kühen« anstatt von Pferden die Rede (S. 265, 270). In der Kaffeehausszene (6) werden die aufrührerischen Pächter »wie Pferde« an den Zaun gebunden (S. 281), die Pferde selbst erscheinen nicht. Hier scheinen die Pachtherren größeren Wert auf die Rücknahme des Todesurteils gegen Calausa (de Guzman in *Die Rundköpfe*) als auf die Rückgabe der Gäule des Callas zu legen (S. 294).

19 *Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*. Hrsg. von Herta Ramthun. Bd. III, Berlin und Weimar 1972, S. 214 (Nr. 13432) und S. 704 (Nr. 18052).

20 Bertolt Brecht, *Texte für Filme*, Frankfurt am Main 1969, S. 646-647.

21 Der zweite Teil des Filmexposés wird von Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht*, S. 169-170, paraphrasiert. Der genaue Wortlaut wurde mir freundlicherweise von Gisela Bahr zur Verfügung gestellt.

22 Die Werke Kleists werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist, *dtv Gesamtausgabe*, München 1969¹, abgekürzt GA.

23 Walter Hinck, *Die Dramaturgie des späten Brecht*, Göttingen 1966, S. 74: »Es wird auf der Bühne ein Rechtsfall zur Entscheidung gestellt, über den auch das Theaterpublikum zum Richter bestellt ist.«

24 Die Ambivalenz und Komplexität des *Michael Kohlhaas*, von der gerade auch die Lutherszene geprägt ist, kann hier nicht erörtert werden. Vgl. dazu Clifford A. Bernd, *Der Lutherbrief in Kleists „Michael Kohlhaas“*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), S. 627.

25 Weisstein, *Two Measures for One*, S. 34, begnügt sich mit dem Gebrauch des Begriffes »Selbsthelfer«, ohne auf die Unterschiede zwischen der Selbsthilfe des Callas und der des Kohlhaas einzugehen.

26 Natürlich dürfte Brecht mit dieser Bühnenanweisung kaum für einen Milieu-realismus plädiert haben. In der Kopenhagener Uraufführung erschien vielmehr »auf einem der Schirme die Silhouette zweier Pferde« (17,1093) als ein Beispiel von Verfremdung.

27 Es ist hier nicht der Ort, eine Strukturanalyse vorzunehmen. Die in der Forschung oft betonte Affinität der Novelle zum Drama (der geschlossenen Form) scheint auch bei Brecht ihren Widerhall zu finden; jedenfalls zählte er den *Michael Kohlhaas* zur »dramatischen Literatur« (19, 364). Zur Dramenstruktur des *Michael Kohlhaas* vgl. besonders Charles E. Passage, *Michael Kohlhaas. Form Analysis*. In: *The Germanic Review*, 30 (1955), 181-197. Über die verschiedenen dramatischen Bearbeitungen der Kleistschen Novelle gibt Auskunft Günter Hagedorn (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas*, Stuttgart 1970, S. 76-82.

28 Vgl. die Schlusszeilen der *Braut von Messina*: »Das Leben ist der Güter höchstes nicht,/ Der Übel größtes aber ist die Schuld.«

29 Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*. Hrsg. von Richard Samuel (Berlin, 1964), S. 192. Vgl. auch Hanna Hellmann, *Kleists „Prinz von Homburg“ und Shakespeares „Maß für Maß“*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 11 (1923), S. 288-296.

30 *Bertolt-Brecht-Archiv. Bestandsverzeichnis*, Bd. III, S. 193 (Nr. 13239). Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Betty N. Weber, die mir freundlicherweise das Typoskript ihres auf dem 3. Kongress der Internationalen Brecht-Gesellschaft (Montréal, Oktober 1974) gehaltenen Vortrags (*The Heroic and the Consensus: From Homburg to Azak*) zur Verfügung stellte.

31 Brecht spricht in diesem Zusammenhang von Nannas »doppelter Ausbeutung (als Kellnerin und Prostituierte)« (17,1086).

32 Henning Rischbieter, *Bertolt Brecht*. Bd. II, Velber 1970, S. 135.

33 Eine komisch und zugleich verfremdend wirkende Reminiszenz an den Helden der Kleistschen Novelle findet sich in *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, wo der Advokat bemerkt: »Wir haben immer von den kleinen Bauern gelebt, von den eisernen Charaktern, die lieber an Bettelstab wollen als auf ihr Recht verzichten. Die Leut streiten sich immer noch ganz gern herum, aber ihr Geiz ist ihnen im Weg«

(4,1677).

34 Rischbieter, *Bertolt Brecht*, II, 133.

35 Mittenzwei, *Bertolt Brecht*, S. 205.

36 Zit. nach Helmut Sembdner (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Nachruhm*, Bremen 1967, S. 434. Zur 'Reklamierung' Kleists durch die Nazis vgl. die Rezension einer Aufführung der *Hermannsschlacht* im Jahre 1927 durch den Naziideologen Alfred Rosenberg im *Völkischen Beobachter*. Abgedruckt in Günther Rühle (Hrsg.), *Theater für die Republik*, Frankfurt 1967, S. 822-823.

37 Alfred Hoppe, *Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists*, Bonn 1938, S. 50.

38 Arnolt Bronnen, *Michael Kohlhaas von Heinrich von Kleist. Für Funk und Bühne bearbeitet*, Berlin 1929. Vgl. auch Arnolt Bronnen gibt zu *Protokoll*, Hamburg 1954, S. 904 ff.

Alexander Stephan (Los Angeles)

Georg Lukács' erste Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie¹

Erst in jüngster Zeit hat die Lukács-Forschung begonnen, auch Lukács' frühe Essays zur marxistischen Literaturtheorie auszuwerten. Dabei sind vor allem seine Beiträge zur sogenannten Expressionismus-Debatte aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre und die ein halbes Jahrzehnt zuvor im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) und dessen Zeitschrift *Linkskurve* ausgetragenen literaturtheoretischen Auseinandersetzungen in den Vordergrund gerückt worden.²

Da die Expressionismus-Debatte wegen des damals in Moskau herrschenden politischen Klimas die im BPRS entwickelten Ansätze zur Definition des sozialistischen Realismus substantiell nur unwesentlich vorwärtsstreben konnte, wird das gute halbe Dutzend Rezensionen und Aufsätze von Lukács in der *Linkskurve* als erster systematischer Versuch zur Definition der proletarisch-revolutionären Literatur angesehen.³ Obwohl es der offiziellen kommunistischen Literaturpolitik (auch nach 1933) nie ganz gelungen ist, den theoretischen Standpunkt, den Lukács' Gegner Ernst Ottwalt, Willi Bredel und vor allem Bertolt Brecht offen oder verdeckt in der *Linkskurve* vertreten hatten, aus der Diskussion um die marxistische Kunst und Literatur zu verdrängen, sollte es sich doch spätestens in den ersten Exiljahren herausstellen, daß Lukács' Thesen und Schlagworte aus den Jahren 1931/32 der Definition des fortan dominierenden sozialistischen Realismus entsprachen.

Der nahezu programmatiche Ton der Aussagen von Lukács kam allerdings nicht von ungefähr. Übersehen worden (auch bibliographisch) ist nämlich bisher bei der Einschätzung der Ergebnisse der Kontroversen im BPRS, daß Lukács noch während seines ersten Moskauer Exils zwischen Herbst 1930 und Sommer 1931 eine Reihe von literaturtheoretischen Aufsätzen und Rezensionen veröffentlicht hatte, die seine späteren Positionen weitgehend vorwegnahmen.⁴ Nicht die Bredel-

Kritik im November 1931 in der *Linkskurve* markiert also Lukács' Eintritt in die marxistische Literaturdiskussion, sondern jene zwölf Romanbesprechungen, die er in der Sowjetunion für die deutschsprachige *Moskauer Rundschau* geschrieben hatte.

Eine genaue Untersuchung dieser Rezensionen soll im folgenden belegen, daß der politische Standpunkt, die literaturtheoretische Position und ein großer Teil des terminologischen Apparates von Lukács' *Linkskurve*- und Exilaufsätzen bereits in Moskau unter direkter Parteiaufsicht formuliert worden waren.

Dazu kommt, daß die in Moskau entstandenen Aufsätze sowohl die Entwicklung als auch das von der KPdSU herbeigeführte Ende der in der Sowjetunion seit Anfang 1930 geführten Literaturdiskussion widerspiegeln. Das Interesse der KPdSU an literaturtheoretischen Fragen entsprang dabei politökonomischer Notwendigkeit: auch die Literatur sollte bei der Kollektivierungskampagne in der Landwirtschaft, bei der Forcierung der Aufbauarbeit des Fünfjahrsplans und der Abwehr der erwarteten militärischen Intervention durch die Westmächte propagandistisch Hilfestellung leisten.⁵ Als Lukács dann ab Herbst 1931 diese in der Sowjetunion entwickelten Ansätze einer marxistischen Ästhetik ohne Modifikationen auf die organisierte linke Literatur in Deutschland zu übertragen begann, mußte das Ergebnis ungünstig ausfallen; denn die in der Sowjetunion zur Unterstützung und Darstellung des sozialistischen Aufbaus folgerichtig entwickelte Literaturtheorie konnte den Mitgliedern des BPRS bei ihrer potentiell revolutionären Aufgabe in der politisch und wirtschaftlich zugespitzten Lage der Weimarer Republik nur sehr bedingt von Nutzen sein.

Eine kulturpolitische Standortbestimmung der *Moskauer Rundschau*, zu deren Mitarbeitern Lukács seit Herbst 1930 gehörte, steht noch aus. Da weder die literarischen Organe der tonangebenden Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller (RAPP), *Na literaturnom postu* und *Oktjabr*, noch die Zeitschrift *Vestnik inostrannoj literatury*, die von der internationalen Organisation der RAPP, der Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller (IVRS), herausgegeben wurde, den marxistischen Schriftstellern in Deutschland im

Original oder gar in deutscher Übersetzung regelmäßig zügänglich waren, dürfte die *Moskauer Rundschau* als eines der Verbindungsorgane zwischen den sowjetischen Künstlern und den Mitgliedern des BPRS gedient haben. Dies um so mehr, als auch führende Mitglieder der BPRS wie Johannes R. Becher der russischen Sprache nicht mächtig waren und während ihrer häufigen Reisen in die Sowjetunion sicherlich auf die *Moskauer Rundschau* als Informationsquelle zurückgegriffen haben.⁶

Die *Moskauer Rundschau* erschien seit Mitte 1929 wöchentlich in Moskau im Verlag ›Ogoněk‹. Als Herausgeber zeichnete Otto Pohl, unter dessen Leitung sich die Zeitschrift als kulturelles Wochenblatt profilierte, das neben politischen Leitartikeln und Themen von allgemeinem Interesse auch Romane und Erzählungen zeitgenössischer sowjetischer und deutscher Autoren abdruckte bzw. rezensierte. Da es der *Moskauer Rundschau* anscheinend verhältnismäßig lange gelungen war, sich literaturpolitisch nicht festzulegen, kamen in ihren Spalten eine Vielzahl von Autoren der oft verfeindeten literarischen Gruppierungen zum Abdruck. So erhielt B. Pil'nyak Raum neben S. Tretjakov, N. Bogdanov, A. Tolstoi und I. Babel'; M. Levidov berichtete im Juni 1930 ausführlich und unvoreingenommen über die gerade ausbrechende Fehde zwischen den Schriftstellergruppen RAPP und Litfront, die er noch als ›Diskussion‹ zwischen A. Bezymenskijs und J. Libedinskijs Anhängern interpretierte; Vladimir Majakovskij und Boris Pasternak wurden lobend hervorgehoben und Leopold Averbach, der Generalsekretär der RAPP, ergriff das Wort.

Lukács' Rezensionen einiger deutschsprachiger Ausgaben zeitgenössischer sowjetischer Romane fallen innerhalb dieser Vielfalt von Stimmen zunächst kaum auf. Ihren erstaunlichen Aussagewert zeigen sie erst dann, wenn man sie als exakte Widerspiegelung der zu jener Zeit oft nur unter der Oberfläche tobenden Literaturdiskussion in der Sowjetunion analysiert und in ihnen inhaltliche Vorläufer seiner *Linkskurve*-Aufsätze erkennt.

Zunächst muß jedoch noch festgehalten werden, daß Lukács das Dutzend Buchbesprechungen für die *Moskauer Rundschau* sozusagen wider Willen geschrieben hat. Sein Moskauaufenthalt in den Jahren 1930/31 glich nämlich einer Art

Verbannung, in die ihn die KPU und die Kommunistische Internationale (KI) wegen seiner ›rechtsopportunistischen‹ Blum-Thesen mit der Absicht geschickt hatte, ihn aus der aktiven politischen Arbeit zu entfernen. Rückblickend aus dem Jahre 1968 versucht Lukács seine selbstkritische Reaktion auf die Partei-Schelte und die nachfolgende Besinnung auf seine ›unpolitischen‹ Jugendlieben Philosophie und Literatur folgendermaßen zu erklären:

»Als ich aus verlässlicher Quelle erfuhr, Béla Kun bereite vor, mich als ›Liquidatoren‹ aus der Partei ausschließen zu lassen, gab ich deshalb – in Kenntnis von Kuns Einfluß in der Internationale – den weiteren Kampf auf und veröffentlichte eine ›Selbstkritik‹. Ich war zwar auch damals von der Richtigkeit meines Standpunktes fest überzeugt, wußte aber auch – z. B. aus dem Schicksal von Karl Korsch –, daß damals ein Ausschluß aus der Partei die Unmöglichkeit bedeutete, an dem Kampf gegen den nahenden Faschismus sich aktiv zu beteiligen. Als ›Eintrittskarte‹ für eine solche Tätigkeit verfaßte ich diese Selbstkritik, da ich unter diesen Umständen nicht mehr in der ungarischen Bewegung arbeiten konnte und wollte.«⁷

Anfang der dreißiger Jahre honorierte die KP eine solche Eintrittskarte noch. Nach anderthalbjähriger Bewährung in Moskau wurde Lukács bereits im Sommer 1931 von der KI mit dem Auftrag nach Berlin geschickt, bei den immer heftiger werdenden Flügelkämpfen im BPRS den parteitreuen Bundesvorstand um Johannes R. Becher, Andor Gábor und Otto Biha zu stärken. Mit Hilfe jener bekannten Besprechungen der Romane Bredels und Ottwalts sowie durch mehr oder weniger verhüllte Angriffe auf Brechts literaturtheoretische Position gelang es Lukács in den nächsten Monaten tatsächlich, über das Bundesorgan *Linkskurve* jene formal und politisch linksextreme Oppositionsgruppe, die sich hinter einer im Sommer 1931 von Aládar Komját und Otto Biha verfaßten Bundesplattform gesammelt hatte, zu neutralisieren. Schon die Sicherheit und fast dogmatische Ausschließlichkeit, mit der Lukács sofort nach seiner Rückkehr nach Berlin das Ruder im BPRS in die Hand genommen hat, läßt darauf schließen, daß er nicht aus eigener Verantwortung handelte, sondern sich der vollen Unterstützung durch die Partei sicher gewesen sein muß. Denn selbst der Bundesvorsitzende Becher, der seit nahezu einem Jahrzehnt in der KPD-Spitze ein- und ausging und zudem enge Kontakte mit den führenden

Literaturpolitikern der Sowjetunion unterhielt, war sich seines Kurses in jenem Sommer 1931 so wenig sicher, daß er einige Wochen lang unentschieden zwischen extremen Positionen hin- und herschwankte.⁸

Die Lage wurde außerdem noch dadurch kompliziert, daß sich auch die KPD Mitte 1931 in einer Führungskrise befand, der erst in den folgenden Monaten mit dem Ausschluß von Heinz Neumann aus der sich schon längere Zeit befehdenden KPD-Troika Ernst Thälmann, Heinz Neumann und Hermann Remmele ein Ende bereitet wurde.⁹ Obwohl Lukács vor allem über Leo Flieg und Willi Münzenberg Kontakte mit der Parteizentrale unterhielt, konnte er sich also offenbar zusätzlich auf Unterstützung durch höchste Stellen verlassen.

Bemerkenswert an seinen Besprechungen der deutschsprachigen Ausgaben von Romanen Michail Solochovs, Il'ja Erenburgs, Leonid Leonovs, Fëdor Panfërovs und anderer sind nämlich nicht so sehr literarische Feinfühligkeit und ästhetische Werturteile ihres Autors als vielmehr dessen Fähigkeit, neben den großen politischen und ökonomischen Entwicklungszielen der KPdSU auch die taktischen Manöver und verhüllten Andeutungen der Partei zu durchschauen und mit bestimmten formalen, strukturellen und klassenmäßigen Aspekten der besprochenen Romane zu verknüpfen. Lukács gelingt es dabei schon in der *Moskauer Rundschau*, die Schwächen von Inhalt, Form, Aufbauprinzipien und Gestaltungsmethode eines Kunstwerkes mit allgemeiner Ideologiekritik und politischen Stellungnahmen zu einem geschlossenen Ganzen zu verschmelzen.

Ebenso wie seine Rezensionen der Romane Bredels und Ottwalts in der *Linkskurve* den Rahmen der herkömmlichen Feuilletonkritik sprengen, bilden auch die Besprechungen jener sowjetischen Romane in der *Moskauer Rundschau* nur eine Folie, die es ihm erlaubt, seinen eigenen literaturtheoretischen Standpunkt relativ ungefährdet vorzutragen. Das Verstecken programmatischer Thesen in scheinbar nebenher geschriebenen Buchrezensionen entsprang wohl hauptsächlich Lukács' Bedürfnis, seine Parteikarriere nicht durch weitere ideologische Fehlritte endgültig zu ruinieren.¹⁰ Aus dem gleichen Grund verteilte er Lob und Kritik auch nur auf solche Autoren, zu denen die Partei selbst bereits eindeutig Stellung

bezogen hatte.

In den Jahren 1930/31, in denen er sich als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Marx-Engels-Institut in Moskau, vordringlich beschäftigt mit den noch unveröffentlichten *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von Marx, mit einigen Rezensionen auf literarischem Gebiet hervorzutun begann, war die seit langem eher verdeckt ausgeübte Kontrolle der KPdSU über Kunst und Literatur einem neuen Höhepunkt zugetrieben. Im Rahmen des ersten Fünfjahrplans, der kurz vor seiner vorzeitigen Beendigung stand, der Kollektivierungskampagne in der Landwirtschaft, der Furcht vor einer ausländischen Militärintervention und der jüngsten innerparteilichen Auseinandersetzungen zwischen Stalin und der Gruppe um Bucharin begannen die sowjetischen Führer für alle Bereiche der russischen Gesellschaft eine Intensivierung der Arbeitsleistung und Propaganda zu fordern. Auf literarisch-künstlerischem Gebiet boten sich der Parteiführung zur Erfüllung dieser Aufgaben zunächst zwei Gruppen an: die seit 1926 führende Schriftstellerorganisation RAPP und deren linke Opposition Litfront. Beide Gruppen sollten innerhalb der nächsten zwei Jahren zugunsten einer dritten, zunächst unklar definierten und auch später nicht sehr lautstarken Gruppe um den Romanschriftsteller Fëdor Panfërov beseitigt werden.

Die Mitglieder der erst Anfang 1930 konstituierten Litfront, einer losen Verbindung von ehemaligen Mitarbeitern von Majakovskijs Avantgarde-Zeitschriften *LEF* (1923-1925) und *Novyj LEF* (1927-1928) sowie Teilen der extremen Führungsgruppe der Allunionsvereinigung proletarischer Schriftsteller (VAPP), einer 1926 aufgelösten Vorläuferorganisation der RAPP, wurden von der Partei schon seit Jahren sowohl wegen ihres weltanschaulichen als auch wegen ihres künstlerischen Standpunktes kritisiert. Hauptziel der Litfront-Literatur war es nämlich, eine Veränderung der Wirklichkeit mit Hilfe der Einflußnahme auf das Bewußtsein des Rezipienten zu bewirken. Dokumentation, Montage von Fakten und Reportagen erschienen der Litfront als geeignete Mittel, diese Bewußtsseinsveränderung zu erzielen.¹¹ Besonders die formalen Aspekte der Litfront-Literatur hatten dann den Anlaß zu kritischen Stellungnahmen der KPdSU gebildet – teils ausgelöst vom konservativen Geschmack der Parteiführung, teils

zur Abwehr der modernen westlichen Literaturströmungen und teils, weil formale Experimente die Allgemeinverständlichkeit und Propagandawirkung zu beeinträchtigen drohten. Die *Literaturnaja enciklopedija* faßt die Plattform der Litfront rückblickend aus dem Jahre 1932 folgendermaßen zusammen:

»Die künstlerische Plattform der Litfront besteht allein aus einer rein formalen Forderung nach dem aktiven Klassenstandpunkt in der Kunst, der sich von deren objektiver, kognitiver Funktion deutlich unterscheidet. Subjektivismus war das Kennzeichen der Gruppe. [...] Das zeigt sich darin, daß sie willkürlich die kognitive Rolle der Kunst und deren gefühlsbezogene Rolle als Agent einer bestimmten Klasse gegeneinander stellt. Sie wandte sich gegen die ›realistische‹ Abbildung der Welt als ›naiven Realismus‹ ebenso wie gegen die ›Wahrscheinlichkeit‹. Bespalov erklärte der ›Wahrscheinlichkeit‹ sogar den Krieg, indem er sie dem Klassenstandpunkt und der Klassenideologie gegenüberstellte.«¹²

Die Affinität der Ausgangspositionen der Litfront und der linken Opposition im BPRS um Komját und Biro, aber auch der künstlerischen Methode Brechts und der Darstellungsmittel Bredels und Ottwalts wird deutlich. Das wird noch dadurch erhärtet, daß das Litfront-Mitglied Tretjakov im Jahre 1931 bei mehreren Berlin-Besuchen Brecht und die Bundesopposition unterstützte, während gleichzeitig Bela Illés, der Generalsekretär der IVRS, ebenfalls in Berlin auf Seiten Bechers, Gábors, Wittfogels und Lukács' stand.¹³ Obwohl Lukács in der *Moskauer Rundschau* nie den Ausdruck Litfront gebrauchte, werden wir bei seinen Besprechungen von Erenburgs Romanen *Das Leben der Autos* und *Die heiligsten Güter* sowohl die oben zitierte Kritik aus der *Literaturnaja enciklopedija* als auch die Hauptthesen seiner eigenen *Linkscurve*-Polemiken gegen Bredel und Ottwalt bereits vorformuliert sehen.

Während sich die KPdSU-Führung schon seit längerem gegen die formale Exzentrik und den kritisch-ironischen Inhalt der Litfront-»Formalisten« gewandt hatte, kam die RAPP, der schärfste Gegner der Litfront, erst ab 1930 unter das Feuer der Partei. Zwar hatten die RAPP-Romane mit ihrer episch geschlossenen, psychologisch »wahren« Darstellungsmethode den Forderungen der Partei zunächst entsprochen; schon bald forderte aber besonders die proletarische Borniertheit der

RAPP Kritik von offizieller Seite heraus.

Unter dem Schlagwort, der führende Gegner des literarischen Trotzkismus zu sein, hatte es sich die RAPP, namentlich nach ihrem ersten Allunionskongreß im April/Mai 1928, zur Aufgabe gemacht, die Produktion von Gesellschaftsromanen durch proletarische Schriftsteller zu forcieren. Diese »großen Formen« sollten mit Hilfe der breiten Darstellung von psychologisch vorgestellten »lebendigen Menschen« die Widersprüche und Gegensätze in der Entwicklung des nachrevolutionären Rußland aufzeigen und überwinden helfen. Die »dialektisch-materialistische Schaffensmethode«, mit der die RAPP-Literatur jene »lebendigen Menschen« darstellen wollte, sowie die Bevorzugung von Schriftstellern mit proletarischem Klassenursprung hatten allerdings dazu geführt, daß die RAPP bürgerliche »Mitläufer« wie Majakowski und zeitweilig sogar Gorki zurückstieß. Solange sich die KPdSU und die KI selbst auf dem während des VI. Weltkongresses der KI (17. 7.-1. 9. 1928) eingeleiteten Linkskurs befanden, wurde diese Strategie von der Partei mit Wohlwollen betrachtet. Sobald sich aber Stalin gegen Bucharin durchgesetzt hatte und außerdem bei der Kollektivierung der Landwirtschaft Mißfolge aufzutreten begannen, gerieten die RAPP und vor allem deren internationale Organisation IVRS, zu der als stärkste Landesgruppe auch der BPRS gehörte, wegen ihrer sektiererischen Haltung den bürgerlichen Intellektuellen gegenüber unter Kritik. Dieser Richtungswechsel geschah ziemlich plötzlich: im Herbst 1929 kritisierte die KPdSU die linksradikale Kommunistische Jugendinternationale; im Februar 1930 wurde Paul Merker in der KPD isoliert; und nachdem Stalin selber am 2. März 1930 in der *Prawda* den Übereifer bei der Kollektivierung bremsen mußte, führte auch das ZK der KPD auf seiner Tagung am 21./22. März die neue Rechtschwenkung aus.

Im selben Monat reagierte der bisher von linksproletarischen Schriftstellern dominierte BPRS, wohl auf Druck von der Partei, mit einem Aufsatz von Joseph Winternitz in der *Linkscurve* auf den neuen Trend. Winternitz, unter den Pseudonymen Kraus, Lenz und Sommer langjähriger Parteifunktionär und in jenen Monaten Leiter der Agitprop-Abteilung der KPD, kritisierte in seinem Beitrag unter der Überschrift

Gegen den Okonomismus in der Literaturfrage vor allem »die Verhimmelung der Arbeiterkorrespondenten und Betriebszeitungen als proletarischer Literatur« und forderte dagegen eine konsequente Aufarbeitung des sogenannten »bürgerlichen Kulturerbes«.¹⁴

Wie bedingungslos die Ablehnung des Kulturerbes und der Ausschluß vieler sympathisierender Schriftsteller bis dahin im Bund gewesen war, hatten kurz zuvor noch die Angriffe der *Linkskurve* auf den französischen Linksintellektuellen Henri Barbusse und dessen liberale Zeitschrift *Monde* bewiesen. In einer Reihe von Beiträgen warf die gerade erst gegründete *Linkskurve* Barbusse vor allem vor, durch die Öffnung seiner Zeitschrift für Aufsätze von Trotzkisten, Sozialdemokraten und Mitgliedern der II. Internationale einer klaren, pro-sowjetischen Stellungnahme aus dem Weg gegangen zu sein.¹⁵ Erst ein Dreivierteljahr nach dem Winternitz-Aufsatz modifizierte der BPRS seine Attacken auf Barbusse – und auch das nur auf Druck der IVRS-Führung und der Mehrzahl der 100 Delegierten aus 23 Ländern, die sich im November 1930 in Charkow zur II. Internationalen Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller versammelt hatten.¹⁶

Zu diesem Zeitpunkt schaltet sich Lukács in die Auseinandersetzungen ein. Am 14. September – also nur knapp acht Wochen vor der Charkower Konferenz – veröffentlicht er in der *Moskauer Rundschau* eine betont positive Besprechung von Barbusses Reisebeschreibung in die UdSSR *150 Millionen bauen eine neue Welt* (Neuer Deutscher Verlag, 1930). Gleich zu Anfang macht er dabei seinen Standpunkt in der ›Mitläufersfrage‹ unmißverständlich klar:

»Weder Klassenlage, noch marxistische Weltanschauung haben ihn [Barbusse] auf die Seite des kämpfenden Proletariats gestellt, sondern ein brennendes, unstillbares Verlangen nach Wahrheit und Gerechtigkeit, der unauslöschliche Haß gegen Unterdrückung, Ausbeutung, der ununterbrochen wachsende Abscheu gegen die Barbarei des imperialistischen Krieges.«

Noch leitet Lukács also die künstlerische und inhaltliche Qualität eines Werkes nicht von der Klassenlage seines Autors ab. Trotzdem beschränkt er sein Lob nicht etwa auf Barbusses Gerechtigkeitssinn und Stellungnahme gegen einen Interventionskrieg, sondern betont gleichzeitig auch die Vorzüge der

Darstellungsweise des Buches. Dabei nimmt er bereits hier einen zentralen Punkt seiner späteren literaturtheoretischen Aufsätze vorweg. Barbusses *150 Millionen bauen eine neue Welt* sei vor allem deswegen so lesenswert, meint Lukács, weil der Autor »den Umwandlungsprozeß, den zehn Jahre Sowjetmacht an den Menschen vollzogen haben, konkret, anschaulich, handgreiflich zu zeigen und nacherlebbar zu gestalten« verstehe. Auch die Forderung nach Verquickung von konkreter Anschaulichkeit und Typus, von handgreiflich Nacherlebbarem mit der gesamthistorischen Entwicklung – ein weiterer Zentralpunkt in Lukács' Theorie¹⁷, den er nur knapp einen Monat später in der Besprechung von Šolochovs *Stilem Don* ausführlicher darlegen wird – sieht Lukács bereits in Barbusses Erwiderung auf die Kritik, die Sowjetunion nur zu loben, erfüllt.

Auch die Definition der sozialistischen ›Voreingenommenheit‹ als einer objektiv ›unparteilichen‹, weil historisch richtigen Haltung deutet sich durch den Gebrauch der einschränkenden Anführungszeichen für »objektiv« und »wissenschaftlich« an. Damit hat Lukács scheinbar ganz nebenbei bereits im Herbst 1930 die Definition der RAPP von der Unparteilichkeit der sozialistischen Literatur übernommen und gleichzeitig die ein Jahr später von Stalin persönlich vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Tendenz und Parteilichkeit vorbereitet, die er dann selber im Juni 1932 in einem längeren Aufsatz in der *Linkskurve* noch genauer für die Literatur definieren sollte.¹⁸

Drei weitere Lukács-Aufsätze müssen im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zur II. Internationalen Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller gesehen werden. Zunächst nimmt Lukács am 21. September Stellung zu der seit langem in der Sowjetunion schwelenden Kontroverse um die Bedeutung von Tolstoj und Dostoevskij für die gegenwärtige proletarisch-revolutionäre Literatur. Es folgt am 12. Oktober eine sehr aufschlußreiche Kritik des zweiten Bandes von Šolochovs *Stilem Don*. Und am 9. November schließlich – mitten während der Charkower Konferenz also – verreißt Lukács die künstlerische Methode eines gerade in deutscher Übersetzung erschienenen Romans von Il'ja Erenburg.

Der erste dieser Aufsätze, der sich aus Anlaß einer Tolstoj-Ausgabe im Malik-Verlag mit *Tolstoi in Deutschland* beschäftigt, verläuft weitgehend in festgelegten Bahnen. Lukács sichert sich gleich zu Beginn seiner Ausführungen durch die ausdrückliche Bezugnahme auf Plechanovs und Lenins Aufsätze zu Tolstoj ab, die V. M. Fricé im Moskauer Verlag für Literatur und Politik herausgegeben hatte. Zumindest Lenins Tolstoj-Aufsatz war ohnehin schon seit mehreren Jahren in Auszügen von der kommunistischen Tagespresse (auch in Deutschland) abgedruckt worden.¹⁹ Lenins – und damit auch Lukács’ – Argumentation ist bekannt: Tolstoj wird (wie später auch Balzac und der größte Teil des bürgerlichen Realismus) trotz seiner Zugehörigkeit zum bürgerlichen Erbe für die marxistische Literatur gerettet, indem ihm zugute gehalten wird, daß er trotz seines falschen Klassenstandpunktes sozusagen ›instinktiv‹ die richtigen historischen Entwicklungstendenzen in seinen Romanen habe sichtbar werden lassen.

Interessanter als durch die Wiederholung dieser These wird Lukács’ Tolstoj-Aufsatz jedoch dadurch, daß hier zum erstenmal jene überaus scharfen Angriffe auf den Naturalismus und alle folgenden ›Ismen‹ formuliert werden, die Lukács zusammen mit Alfred Kurella in der Expressionismus-Debatte der dreißiger Jahre zu der fatalen Theorie vom Expressionismus als Wegbereiter des Faschismus führen sollten.²⁰ Lukács resümiert:

»Als in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Tolstois Ruhm aufkam, wurde er von der Welle jener kleinbürgerlichen Revolte, die im deutschen Naturalismus der Hauptmann-Generation zum Ausdruck kam, emporgetragen. Tolstoi wurde mit Zola, Ibsen, Strindberg, Dostojewski, usw. als ein Vorläufer des Naturalismus und gemeinsam mit den Aufgezählten als ein ›Gesellschaftskritiker‹ aufgefaßt. Diese viel zu allgemeine und unhistorische Einschätzung wurde jedoch bald vollständig verrenkt, als nach dem Abebben der naturalistischen Flut, nach dem philisterhaften Verkriechen der ›Helden‹ der ›literarischen Revolution‹ bei den Fleischköpfen eines spießerhaften Symbolismus, Impressionismus und anderer Ismen, die ›Vertiefung‹ des Verständnisses für Tolstois Werk begann.«

Der Unterschied zwischen Tolstoj und »der nachfolgenden Schicht der sogenannten ›Naturalisten‹« ist nach Lukács der, daß Tolstoj »keine breiten und oft ermüdenden ›Milieu-Schilderungen« braucht:

»Er ist nicht auf eine ›tiefsinnige‹ Psychologie oder gar auf eine physiologische Romantik angewiesen, um seine Gestalten klar als Angehörige einer bestimmten Gesellschaftsschicht zu charakterisieren. Indem er instinktiv von dieser Zentralfrage ausgeht, indem er diese mit wenigen klaren und knappen Strichen in den alltäglichsten, unmittelbar sinnlich wahrnehmbaren Handlungen und Beziehungen seiner Personen hinstellt, wirkt er konkreter, sinnlicher, plastischer und zugleich einfacher als alle seine Zeitgenossen. Diese Darstellungsart ist gerade für die Gegenwart, wo die im Entstehen begriffene proletarisch-revolutionäre Literatur den Klassenkampf zum zentralen Thema hat, wo also alle inhaltlichen und formellen Probleme der Literatur (Aufbau, Charakteristik, Schilderungstechnik usw.) in der Frage des Klassenzusammenhangs zusammenlaufen, besonders aktuell geworden.«

Obwohl Lukács bei der Bewertung Tolstojs grundsätzlich mit der RAPP übereinstimmt, beginnt sich doch bereits die in jenen Monaten einsetzende und von ihm dann übernommene Kritik der KPdSU am Psychologismus der RAPP-Literatur abzuzeichnen.

Zunächst aber bespricht er drei Wochen danach in einem dritten Aufsatz vor der Charkower Konferenz Olga Halperins Übersetzung des zweiten Bandes von Michail Šolochovs *Der stille Don*. Lukács macht auch hier von Anfang an seine Position deutlich; denn während ihn der erste Teil des *Stillen Don* »geradezu an die Klassiker der Literatur« gemahnt hatte, ist er vom zweiten Teil »schwer enttäuscht«. Diese geteilte Meinung entspricht genau dem Stand der zuweilen nur schwer durchschaubaren Literaturdiskussion, die in jenen Monaten in der Sowjetunion stattfand. Die RAPP hatte nämlich im Juni 1930 auf dem 16. Parteitag der KPdSU zu ihrer Überraschung feststellen müssen, daß sie sich nach dem Zurückdrängen der Linksextremisten auf politischer Ebene nicht mehr der uneingeschränkten Unterstützung durch die Partei sicher sein konnte. Wie so oft hatte die Partei aus taktischen Gründen zur Eröffnung ihrer Kampagne auf dem literarischen Sektor ihrem eigentlichen Gegner, der Litfront, kurzfristig die Zügel freigegeben für eine furiose Kritik der RAPP-Literatur. Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung, als das Litfront-Mitglied Bezymenskij ausgerechnet vor den versammelten Delegierten des 16. Parteikongresses der KPdSU (26. 6. bis 13. 7. 1930) die langen, psychologischen Romane der RAPP-Schriftsteller lächerlich zu machen suchte. Besonders Šo-

lochovs Romanzyklus *Der stille Don* war nun aber von der RAPP immer wieder als Paradebeispiel für die hohe Qualität ihrer Literaturproduktion angeführt worden. Außerdem hatte Šolochov seinen Roman in jenem »dicken Journal« der RAPP, *Oktjabr*, veröffentlicht, für das er zeitweilig selbst als Redakteur gearbeitet hatte.

Neben dem Psychologismus der RAPP-Romane geriet in den Monaten, als Lukács seine Šolochov-Rezension schrieb, noch eine zweite zentrale RAPP-These unter Feuer, diesmal von allerhöchster Stelle: Stalin selber hielt es für nötig, im Dezember 1930 in einem Brief an Dem'jan Bednyj dessen Gedicht *Slezaj s peči!*, das am 7. September 1930 in der *Prawda* erschienen war, zu kritisieren. Bednyj, der wohl am meisten von der RAPP gelobte Dichter, hatte sich darin vor allem über das Weiterleben der vorrevolutionären und – wie er behauptet – typisch russischen Eigenschaften Dummheit, Faulheit und Gleichgültigkeit in den bürokratisch verfahrenen Kadern des sowjetischen Aufbaus lustig gemacht. Diese Satire entsprach in ihrem Grundton ziemlich genau den RAPP-Thesen vom »Herunterreißen aller Masken«, dem »lebendigen Menschen« und der »dialektisch-materialistischen Schaffensmethode«, die alle auf Grund einer vulgarisierten Auslegung des Begriffes »dialektisch« von der Literatur verlangten, sowohl die negativen als auch die positiven Seiten des Menschen und der gegenwärtigen russischen Gesellschaft aufzuzeigen. Auf diese Weise wollte die RAPP gesellschaftliche Verbesserungen anregen und gleichzeitig der Schönfärberei vieler Arbeiterkorrespondenten entgegenwirken.

Genau hier hakt im Oktober 1931 Lukács' Kritik am *Stillen Don* ein. Nachdem er einleitend in ein paar Worten am ersten Band jene »Schilderungen von einer epischen Breite, Gestalten von einer Fülle des Lebens, von einer sinnlichen Plastik und Farbigkeit« gepriesen hat, stellt er sofort für den zweiten Band ganz klar, daß »alle Gründe der späteren Schwächen im Keime« bereits in jenem ersten Teil des Romans vorhanden gewesen seien; denn in dem mit »wundervollem epischen Behagen« beschriebenen Leben der Donkosaken »fehlt ein sehr wesentliches Moment der Don-Wirklichkeit: das gesellschaftliche Moment: die Klassenlage der Donkosaken«. Der »Gegensatz zwischen Kosaken und ›Bauern‹ (Ukrainern)«,

der sich in einer »fast schlachartigen großen Rauferei entlädt«, das heißt »die oft richtig beobachteten gesellschaftlichen Momente« haben »im Gesamtbild, das Šolochov zeichnet, nicht jene übergreifende Bedeutung, die ihnen in Wirklichkeit zukommt, sie werden vielmehr zu untergeordneten Momenten jener naturhaft-elementaren Einheit, die Aufbau und Bewegung des ganzen Romans bestimmt«. Dieses Stehenbleiben Šolochovs bei der Beschreibung der »naturhaften« Oberfläche« des Lebens der Donkosaken in der Zeit vor der Revolution wirkt sich nach Lukács in dem Augenblick fatal auf Struktur, Stil und Gestaltungsmittel des Romans aus, da der Einbruch der Revolution in die »naturhaft-organische« Einheit zwischen den Kosaken und ihrem Dorfleben die Darstellung der »gesellschaftlichen Motive als sichtbare treibende Kräfte« verlangte.

Lukács faßt seine Kritik am zweiten Teil des *Stillen Don* folgendermaßen zusammen:

»An Stelle des dichterisch Gestalteten tritt immer mehr das trocken Chronikmäßige, das nackt Intellektuelle, das ungestaltet Agitatorische. Die Wendungen haben nichts Entwicklungshaftes an sich. Während der erste Teil fast übertrieben ›organisch‹ war, die Menschen eine fast pflanzen- oder tierhafte Sprunglosigkeit in ihren Entwicklungen zeigten, geschieht jetzt alles ›plötzlich‹ u. zw. auf dem Wege der intellektuellen Überzeugung. Argumente werden angeführt und werden wirksam. Es wird aber nicht dichterisch gestaltet, woher die Argumente ihre Überzeugungskraft nehmen; die Wendungen zeigen nicht die ›Knotenlinien‹ von inneren Entwicklungen, das Umschlagen der Quantität in Qualität, sondern sind – in den meisten Fällen – wirklich nur unvermittelte, plötzliche Wendungen. Die große Aufgabe, das Erwachen des Bewußtseins in einer bisher elementar-bewußtlos handelnden Schicht künstlerisch zu gestalten, die einige Dichter für die Arbeiterklasse bereits geleistet haben, vermochte Scholochow für seine Mittelbauern nicht zu lösen.«

Mit dieser Kritik wird deutlich, wie exakt Lukács auf der literaturpolitischen Linie der Partei lag: Psychologismus ohne gesellschaftlich-historische Fundierung, wie ihn die RAPP zuließ, wird von ihm ebenso abgelehnt wie die Litfront-Literatur mit ihrem chronikartigen, intellektuellen Reflektieren der plötzlichen Wendungen der Geschichte auf Kosten einer psychologisch geschlossenen, ›organischen‹ Darstellungsweise.“ In einer Zeit, als die offizielle Verkündung des Eintritts

der Sowjetunion in den Sozialismus und damit die weitgehende Beendigung der Klassenkämpfe unmittelbar bevorstanden, mußte sich die Förderung des kritischen Bewußtseins der Leser durch eine Romanhandlung und Darstellungsart dem Mißtrauen der Partei ausgesetzt sehen, der geplanten, progressiven und daher selbst schon wieder nahezu »organischen« Entwicklung des ökonomisch-politischen Aufbaus des Landes mit unsachlichen, wenn nicht gar konterrevolutionären Mitteln in den Rücken fallen zu wollen.

Der nächste Schritt, die Ableitung des »Versagens der alten Darstellungsmittel und der Unzulänglichkeit der »neuen« aus dem Klassenursprung bzw. der Klassenlage des Autors – die Verquickung also von ästhetischer und weltanschaulicher Kritik, wie sie Lukács bei Bredel, Ottwalt und Brecht in der *Linkskurve* und in der Exil-Debatte wieder durchexerzieren sollte – mußte bei der Kritik Šolochovs noch ausbleiben. Šolochov wurde nämlich – ob zu Recht oder zu Unrecht – auch von seinen Gegnern als proletarischer Schriftsteller klassifiziert. Lukács suchte sich daher – ähnlich wie im Juli/August 1932 in der *Linkskurve* mit Ottwalt – ein leichteres Ziel für seine Angriffe: den Mitläufer Il'ja Erenburg. Nicht ein einzelnes Werk Erenburgs stand dabei zur Debatte, sondern die literarische Position und das Œuvre des Dichters allgemein.

Lukács dehnt einleitend die Themenstellung seines Aufsatzes sogar noch über Erenburg hinaus aus, indem er dessen besonders in Westeuropa große Popularität von seiner Zugehörigkeit zu den »Futuristen, Expressionisten usw.« her bestimmt:

»Von der formellen Seite warb für ihn, daß er viel stärker sowohl mit den literarischen Traditionen der in Deutschland eingebürgerten und beliebten vorrevolutionären Literatur Rußlands, wie mit den herrschenden europäischen Literaturströmungen zusammenhängt, als viele der neuen Schriftsteller der Sowjetunion.«

Die Kritik an den Ismen, die schon in Lukács' Tolstoj-Aufsatz begonnen hatte, wird hier also fortgesetzt und ausgeweitet; denn Lukács leitet im folgenden nicht nur die »Tendenzlosigkeit« von Erenburgs Romanen und deren zynische Sicht auch der zeitgenössischen sowjetischen Gesellschaft als »gleichartiges, blutiges, sinnloses Chaos« aus jener persönlich bedingten Affinität zur »gegenwärtigen europäischen und ameri-

kanischen Literatur« ab, sondern er sieht die Quelle sowohl von Erenburgs Pessimismus und Ironie als auch der formalen Schwächen seiner Romane in der Klassenlage des Autors begründet. Erenburgs »technische Griffe« wie Parallelität, Simultaneität, Montage von Einzelbildern usw. sind für Lukács »bloß die Widerspiegelung einer Reihe inhaltlich-klassenmäßiger Momente«, die sich im biographisch motivierten »lyrischen oder ironischen Outsidertum« des Autors manifestieren. Lukács gesteht Erenburg zwar zu, durch seine angelehrte Einsicht in die Zusammenhänge der kapitalistischen Gesellschaft »bis zur Pforte einer Selbstkritik der Gesellschaftsschicht, der er selbst angehörte«, vorgestoßen zu sein: »diese Selbstkritik ist aber vor der Pforte stehengeblieben, sie hat bei ihm nicht den Anschluß an eine der großen, kämpfenden Klassen zur Folge« gehabt.²³

Ein Jahr später, am 4. Oktober 1931, zieht Lukács bei der Besprechung von Erenburgs *Die heiligsten Güter* die Trennungslinie noch viel schärfer: Erenburgs »immer leerer und schematischer werdende Karikatur« der »Selbstentfremdung der Bourgeoisie« wird nun direkt als »verschämte Apologie« und »sentimentaler Kitsch« angeprangert.

Aber auch im November 1930 resümierte Lukács bereits, daß Erenburg zwar »den rasenden Mechanismus des kapitalistischen Fließbandes, den Moloch, der alles verschlingt«, richtig erkenne, aber gleichzeitig »gar nichts von den Kräften, die rebellisch an der Kette zerren«, sehe. Besser hätte Lukács die in jenen Wochen unter der Oberfläche der russischen Literaturgesellschaft schwelende Kritik Stalins an Bednyj gar nicht konkretisieren können. Denn die Aufbauliteratur des Fünf-jahrplans, deren Produktion die KPdSU seit 1930 und verstärkt seit Anfang 1931 forderte, ließ auch nach Stalins Meinung keinen Platz mehr für das Aufzeigen jener in der Sowjetunion nach offizieller Sicht rapide schwindenden Widersprüche der alten kapitalistischen Gesellschaft. Der propagandistische Einfluß der Literatur sollte sich von nun an vielmehr vordringlich der Unterstützung des Aufbaus widmen. Selbst die Schilderung des »Gesichts der herrschenden Klasse«²⁴, das heißt die Angriffe auf den Kapitalismus außerhalb der Sowjetunion, müssen der neuen Themenstellung weichen. Da der Aufbau nur als positives Ereignis beschrieben werden

kann, gelang es der Parteiführung, sozusagen durch die Hintertür jeden kritischen, die Widersprüche zwischen Sein und Erscheinung aufzeigenden Ansatz aus der Literatur zu verbannen. Damit war sowohl der Litfront als auch der BPRS-Opposition der Boden unter den Füßen weggezogen.

Gleichzeitig deutet sich die für den sozialistischen Realismus zentrale These von der Perspektive an. Kritik geübt werden kann fortan nur noch am Hinterherhinken des Aufbaus hinter dem Plan, an der Diskrepanz zwischen postuliertem Entwicklungsziel und tatsächlich erreichter Entwicklungsstufe also. Spätestens hier wird deutlich, wie unfruchtbar die Übertragung dieses literaturtheoretischen Standpunktes auf den BPRS und dessen Aufgaben in Deutschland sein mußte. Trotzdem bespricht Lukács Ende Dezember 1931 den einzigen deutschen Beitrag zur Planliteratur, Johannes R. Bechers »Epos des sozialistischen Aufbaus« *Der große Plan* (1931), das zudem noch formal der Litfront nahestand, in ungewöhnlich lobenden Tönen:

»Und Turkib, Dnjeprostroj, Magnitogorsk [...] ihr Aufbau braust in raschen, zerrissenen Filmbildern [!] an uns vorbei . . . Aber die Bilderfolge zerflattert doch nicht, denn sie wird von doppelten Klammern umfaßt und zusammengehalten: objektiv-episch von Rhythmen des sozialistischen Aufbaus selbst, subjektiv-lyrisch-agitatorisch vom Reagieren des deutschen Arbeiters auf diesen Rhythmus.«

Die einzige Aufführung des *Großen Plans* wurde wenig später von der *Linkskurve* (November/Dezember 1932) als brechtisch kritisiert, nachdem Becher schon im Mai 1932 selbstkritisch zu seinem Epos Stellung genommen hatte.²⁵ Die Ende 1931 dringend notwendige Förderung der Massenwirksamkeit der Kunst war von Lukács einmal mehr hinter politisches Kalkül und persönliche Abhängigkeit zurückgestellt worden.

Bereits ein halbes Jahr vor dieser wohl letzten Rezension Lukács' in der *Moskauer Rundschau* hatte die Planliteratur in der Sowjetunion endlich einen Autor gefunden, der auch der KPdSU zusagte: Fëdor Ivanovič Panfërov.

Besonders Panfërovs Romanzyklus *Die Genossenschaft der Habenichtse* und *Die Kommune der Habenichtse* wird im Frühjahr 1931 von der Partei als Beispiel der neuen Aufbau- und Planliteratur gefeiert. Wie schon zuvor bei den Bespre-

chungen von Barbusse, Šolochov und Erenburg schließt sich Lukács auch diesem neuen Kurs durch eine Rezension der deutschen Übertragung Panférovs in der *Moskauer Rundschau* an.

Die Parteiführung der KPdSU legte sich endgültig am 19. April 1931 in der *Pravda* auf den neuen Kurs ihrer Literaturpolitik fest. Angesichts dieser Wendung bieten jene vier Aufsätze, die Lukács noch zwischen der Charkower Konferenz vom November 1930 und dem Juni 1931 in der *Moskauer Rundschau* veröffentlichte, keine wesentliche Weiterentwicklung seines früheren Standpunktes mehr. Auch die außergewöhnlich scharfe Kritik einer Resolution des ZK der KPdSU vom 25. Januar 1931 an der theoretischen Zeitschrift *Unter dem Banner des Marxismus* und der Philosophengruppe um Deborin schlägt sich erst im Sommer 1932 in seinen Aufsätzen nieder, als das ZK und die neuen Ideologen der Partei, P. Iudin und I. Mitin, bereits begonnen hatten, den von ihnen proklamierten Rückgriff auf Lenin anstatt auf Plechanov auch auf die Literatur zu übertragen.²⁶

Zunächst führte Lukács deshalb noch am 11. Januar 1931 seine alten Thesen in einer Attacke auf den »Vertreter des literarischen Impressionismus« Leonid Leonov und dessen Romane *Die Bauern von Vory*, *Der Dieb* und *Der Aufbau* fort. Schon der Titel des Aufsatzes, »Neuer Inhalt und alte Form«, knüpfte fast wörtlich an die Šolochov-Kritik vom 12. Oktober des Vorjahres an, in der Lukács dem Verfasser des *Stillen Don* das »Versagen der alten« und die »Unzulänglichkeit der ›neuen‹ Darstellungsmittel vorgeworfen hatte.

Da Leonov mit dem Roman *Aufbau* allerdings einen direkten Beitrag zu der von der Partei geforderten und geförderten literarischen Behandlung des Fünfjahrplans geleistet hat, muß Lukács, um nicht selbst in Konflikt mit der Parteilinie zu geraten, die Frage nach den ›neuen‹ Formen genauer stellen. Anstatt die formalistischen Darstellungsmittel Leonovs vorbehaltlos zu verwerfen, fragt Lukács jetzt vorsichtiger: »Welche Formen sind zum Ausdruck der neuen Inhalte geeignet und inwiefern sind sie es?« Am Ende seines Aufsatzes faßt er die Antwort darauf selber zusammen:

»Aber jeder, der sich ernsthaft für Literatur interessiert, sollte bedenken: stehen jene mit der Form ringenden Versuche, deren Ringen aus dem

Willen stammt, den neuen Inhalt adäquat auszudrücken, nicht auch künstlerisch höher, als virtuose Leistungen, wo der neue Inhalt der alten Form ununterbrochen widerspricht?«

»Neu« sind also für Lukács nicht die neuen, noch nie dagewesenen formalen Mittel, sondern jene, die den neuen Inhalt adäquat darstellen können. Die so oft kritisierte Anwendung des Begriffes »revolutionär« auf die konservativ-realistischen Darstellungsmittel des sozialistischen Realismus findet hier ihre Erklärung.

Diese Frage nach der Form-Inhalt-Beziehung scheint Lukács um so bedeutsamer, als »die bürgerliche Literatur der letzten Jahrzehnte – mit der einzigen relativen Ausnahme der ebenfalls »jungen« Literatur der Vereinigten Staaten – immer stärker zu Formalismus, zu bloß virtuoser Spielerei mit immer leerer werdenden Formen entartet« sei. Die Termini »Formalismus« und »entartet« gehören also schon Anfang 1931 zu Lukács' Wortschatz. Und mehr: er wendet sie – wie später auch in der Expressionismus-Debatte – prompt zur persönlichen Diffamierung eines Mitläufers wie Leonov an bei dem Nachweis, daß der Impressionismus bei der Gestaltung der neuen Wirklichkeit in der Sowjetunion vordringlich wegen des falschen Klassenursprungs seines Autors versagen mußte. Denn wie jedem »konsequenten Impressionisten« geht nach Lukács' Meinung auch Leonov »der objektive Zusammenhang des Ganzen verloren«, indem er versuchte, »den Eindruck, den diese unmittelbare, sinnliche Wirklichkeit auf ihn ausübt«, darzustellen. Leonov gebe vor, eine »Atmosphäre zu suggerieren«, während er tatsächlich »bei dieser sinnlichen Unmittelbarkeit« stehendebleibe, anstatt »über sie hinweg zu den tiefen, nicht unmittelbar gegebenen, wirklichen treibenden Kräften der Handlung« fortzuschreiten. Das Ergebnis sei »ein Chaos aus prächtigen Einzelbildern« an Stelle einer epischen Totalität der organischen Entwicklung des Aufbaus. Grund für Leonovs – wie auch Erenburgs – Scheitern bei der formalen Gestaltung der neuen Inhalte ist »eine alte Wahrheit der Ästhetik: der Stil ist der Mensch. Der Mensch ist das Produkt seiner Klassenlage. Der hochbegabte Dichter Leonov gehört jener Intellektuellenschicht an, die aus dem Dorfe stammt, mit dem Dorfe innerlich verbunden bleibt, aber doch zum Intellektuellen geworden ist.«

Gebraucht Lukács im Zusammenhang mit Leonov die Schlagworte »Formalismus« und »entartet« zum erstenmal, so ist es am 8. Februar 1931 in einer Rezension von Anna Karavaeva Roman *Fabrik im Walde* der Begriff »Perspektive«, der im Zentrum steht. Die Tatsache, daß dieses Werk bereits 1928 (deutsch 1930) abgeschlossen war, bot Lukács die Möglichkeit, die in ihm gestalteten Vorhersagen und Hinweise der Autorin auf die zukünftige Entwicklung der sowjetischen Gesellschaft vom Standpunkt des rückblickenden Rezessenten aus auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu beurteilen. Karavaeva schneidet dabei gut ab. Denn im Gegensatz zu den Aufbau-Romanen Boris Pil'njaks (*Die Wolga fällt ins Kasische Meer*) und dem vier Wochen zuvor rezensierten *Aufbau* von Leonov bildet Karavaeva bei der Darstellung des Dorfes, das im Zentrum ihres Romans steht, dessen Klassendifferenzierungen nicht als gegeben, »sondern als Prozeß, in ihrer Entwicklung« ab. Durch die Einführung von »bestimmten Menschen«, die »bestimmte Stellungnahmen« zur »bestimmten Richtung« ihrer Entwicklung abgeben, bleibt Karavaevas Darstellung nicht einfach »schematisch« oder »agitatorisch«, sondern es gelingt ihr, »dialektisch« und »konkret« zu werden.

Trotz einer Reihe von Vorbehalten, die Lukács auch seinem Lob der *Fabrik im Walde* folgen läßt, stellte diese Besprechung einen weiteren Beweis für das politische Fingerspitzengefühl des Rezessenten dar. Denn Lukács erwähnt im Zusammenhang mit der *Fabrik im Walde* zum erstenmal flüchtig Panférovs Roman *Die Genossenschaft der Habenichtse*; außerdem stellt er mit der Karavaeva eine Schriftstellerin als vorbildlich hin, die – ungeachtet ihrer tatsächlichen Qualitäten – im Herbst 1932 eine wichtige Rolle auf der Moskauer Tagung des »Ersten Plenums des zentralen Organisationskomitees der sowjetischen Schriftsteller« (29. 10.-3. 11. 1931) zur Vorbereitung des für 1934 einberufenen Allunionskongresses spielen sollte, auf dem die Partei endgültig den sozialistischen Realismus als die alleinige Methode der kommunistischen Literatur proklamierte.

Die beiden letzten Aufsätze, die Lukács zwischen November 1930 und Juni 1931 für die *Moskauer Rundschau* schrieb, brauchen nur kurz behandelt zu werden. Die Bemerkungen vom 22. März zu einer von bürgerlichen Wissenschaftlern

besorgten Ausgabe der Materialien zur Urgestalt von Dostoevskij's *Brüder Karamasov* gehen außer in einigen theoretischen Reflexionen über Nutzen und Wertlosigkeit der Arbeit mit Nachlässen bürgerlicher Schriftsteller für die marxistische Literaturwissenschaft kaum über jene Gegenüberstellung von Dostoevskij und Tolstoj hinaus, die nach Plechanov und Lenin ja auch von Lukács selber bereits ausgewertet worden war. Lukács kommt dabei – Spiegelbild seines Aufsatzes zu *Tolstoi in Deutschland* – zu folgendem Urteil über Dostoevskij:

»Das Widerspruchsvoll-Reaktionäre ist auch das künstlerisch-bewegende Prinzip seiner Dichtung. Darum hängt auch sein Stil nicht mit den klassischen Traditionen der aufsteigenden, revolutionären bürgerlichen Klasse zusammen (wie der Tolstojs), sondern mit den verschiedensten romantischen Stilströmungen des bereits zwischen Revolution und Reaktion schwankenden Kleinbürgertums.«

Fünf Wochen darauf, am 26. April, faßte der zweite Aufsatz aus dem Frühjahr 1931 unter dem Sammeltitel *Neue russische Belletristik* einige Romane von Nikolaj Bogdanov, L. Panteleev, Vsevolod Ivanov, Vera Inber und Marietta Šaginjan zusammen. Neben der weniger bekannten Vera Inber⁷ und Marietta Šaginjan, deren Roman *Mess-Mend* unter dem Pseudonym Jim Dollar bereits 1924/25 in der *Roten Fahne* abgedruckt worden war, kommt vor allem auch Ivanov schlecht weg.

Lukács schließt sich zwar taktisch klug zunächst dem allgemeinen Lob von Ivanovs früher Partisanen-Novelle *Panzerzug Nr. 14-69* an, kritisiert dann aber um so heftiger dessen jüngsten, im Malik-Verlag in Berlin erschienenen Band mit Erzählungen *Der Buchstabe G*. Die Polemik gegen den »abgerissenen, isolierten, grotesken, anekdotischen Charakter« dieser Erzählungen operiert mit dem inzwischen zur Genüge bekannten Argument, daß gerade die Anwendung von Ironie, »um mehr als ein oberflächliches Verspotten grotesker Oberflächenerscheinungen zu sein, ein ganz intimes Verständnis der wirklichen, treibenden Kräfte« beim Autor voraussetze.

Da weder N. Bogdanovs »romantische Geschichte« *Das erste Mädel* noch L. Panteleevs Jugenderzählung *Die Uhr* diesem Fehler verfallen, bleiben sie allein vom Verriß ausgenommen. Während Panteleev vor allem dafür gelobt wird, daß

er seinen jugendlichen Lesern das »Moralisieren« und »Idealisieren« der Erzieher erspare, gelingt es Bogdanov nach Meinung seines Kritikers, unter der Oberfläche »jener wilden, verworrenen Periode des Kriegskommunismus« dessen »unerkanntes Wesen« sichtbar zu machen. Die Ereignisse der Revolution wirken in *Das erste Mädel* auch nicht mehr nur »chaotisch auf die handelnden Menschen« ein, sondern erscheinen »ihnen vielmehr als ein Element ihrer eigenen Handlungen, als Voraussetzung und Folge ihrer eigenen Taten. Damit hören auch Sentimentalität und Ironie auf, Ausdrucksmitte für diese Welt zu sein.«

Mit dem zuletzt behandelten Aufsatz war sowohl Lukács' Mitarbeit an der *Moskauer Rundschau* als auch seine literaturtheoretische Entwicklung an einer Zäsur angelangt, und zwar aus zwei Gründen. Erstens stand seine Rückkehr nach Berlin unmittelbar bevor; zweitens deutete sich in der Sowjetunion mit der Kanonisierung der Schriftstellergruppe um Fédor Panférov ein neuer Abschnitt der Diskussion um die marxistische Literaturtheorie an. Da Lukács sowohl Panférovs Gruppe von Anfang an unterstützte als auch seine politische Loyalität durch jene Buchbesprechungen in der *Moskauer Rundschau* unter Beweis gestellt hatte, muß er der KI Mitte 1931 als der richtige Mann erschienen sein, um die im BPRS ihrem Höhepunkt zutreibenden Auseinandersetzungen zwischen der Bundesleitung und deren linker Opposition, die die zentralen Thesen der Litfront weitgehend übernommen hatte, zugunsten der parteitreuen Gruppe Becher, Gábor, Biha zu entscheiden.

Diese Aufgabe sollte – hauptsächlich wegen der exaltierten politischen Stimmung in Deutschland und jener linksradikalen Strömungen in der KPD, die von den arbeitslosen Massen einen spontanen Aufstand »von unten« erhofften – weder leicht noch schnell zu lösen sein. Erst nach der Liquidierung der RAPP durch eine Resolution des ZK der KPdSU vom 23. April 1932 gelang es dem BPRS einigermaßen, die offene Opposition im Bund zum Schweigen zu bringen, ohne allerdings gleichzeitig eine nützliche eigene Plattform vorlegen zu können. Wohl auf Grund dieser verworrenen Lage im Bund und in der KPD wandte sich Lukács erst in seinem letzten Beitrag in der *Linkskurve* im Spätherbst 1932 zusam-

men mit Andor Gábor, der die dem epischen Theater Brechts nachgeahmte Aufführung von Bechers *Der große Plan* und Gustav von Wangenheim's *Da liegt der Hund begraben* als Linksabweichungen kritisierte, gegen den wahren Gegner in dieser Diskussion: Bertolt Brecht.

Als Lukács gegen Ende seines letzten programmatischen *Linkskurve*-Aufsatzes vor dem Zusammenbruch der Weimarer Republik der ›falschen‹ schöpferischen Methode Brechts und Ottwalt's noch einmal ein positives Vorbild vorhalten wollte, greift er neben Gorkij vor allem auf Panférovs zurück. Indem er sich in Panférovs Rolle versetzt, hebt er mit dem ungeduldig didaktischem Kursivdruck und mit Hilfe von autoritärem Zitieren ein letztes Mal die Vorzüge von Panférovs Romanen hervor:

»Ich habe die *Entstehung* der Kollektivwirtschaft in einem Dorfe *gestaltet*, also den *Prozeß* und *nicht* bloß das Resultat und ich hielt es für überflüssig, eine Sitzung des Politbüros, eine Beratung im Volkskommissariat für Landwirtschaft unmittelbar einzuführen. Ich meine, wenn ich jene gesellschaftlichen Kräfte, die in Dorf und Stadt für und gegen die Kollektivierung kämpfen, wirklich umfassend gestaltete, wenn ich also die ›Gesamtheit der *Momente* der Wirklichkeit‹ gestaltend erfasse, so habe ich in einem Wirklichkeitsausschnitt die wirklich *reibenden Kräfte* der Gesamtentwicklung und damit ihre Gesamtentwicklung selbst gestaltet. Denn auch Lenin hebt wiederholt hervor, daß Hegel recht hat, wenn er die Dialektik als ›einen Kreis, der aus Kreisen besteht‹, beschreibt.«¹⁸

Die Darstellungsmethode von Panférovs Romanen hatte bereits im Zentrum jener Rezension vom 7. Juni 1931 in der *Moskauer Rundschau* gestanden, mit der Lukács sich aus Moskau verabschiedete. Dreieinhalb Monate später, im September, erschien dann sein erster Aufsatz in der *Linkskurve* über *Shaws Bekenntnis zur Sowjetunion*, nachdem Becher Lukács' Mitarbeit im BPRS bereits am 22. August zum erstenmal in einem Brief an die IVRS erwähnt hatte.¹⁹ Auch Lukács' vorvorletzter Aufsatz für die *Moskauer Rundschau* vom 25. August beschäftigt sich mit westlichen Berichten über die Sowjetunion. Und nach jenem besonders scharfen, inhaltlich aber nicht neuen Verriß von Il'ja Erenburgs Roman *Die heiligsten Güter* folgte im Dezember 1931 nur noch die bereits erwähnte Lobeshymne auf Bechers *Hohelied vom Fünfjahrplan*.

Panférovs Gruppe war knapp zwei Monate vor Lukács' Aufsatz durch einen Leitartikel des Redaktionsvorsitzenden der *Pravda*, L. Mechlis, im Zentralorgan des KPdSU als bevorzugte Schriftstellergruppe der Partei hervorgehoben worden. Nachdem er zunächst in etwas vagem Ton Freiheit für die Bildung literarischer Gruppen innerhalb der RAPP gefordert hat, wird er gleich darauf spezifischer, indem er sich offen gegen die Kritik der RAPP an Panférov wendet und Bednyjs *Slezaj s peči!* abermals als Beleidigung des russischen Volkes verurteilt. Lukács' Rezension der beiden Romane Panférovs fällt somit im Juni 1931 in eine Zeit, als sich eine ganze Reihe von Leitartikeln in der *Pravda* und *Komsomolskaja pravda* gegen die RAPP und für Panférov aussprachen. Welchen Eindruck diese Stellungnahmen der KPdSU zur Literatur auch auf den BPRS in Deutschland machten, beweist die Tatsache, daß Johannes R. Becher – wohl auf Anraten Lukács' – in seinen programmatischen Aufsätzen zur Abwehr der linken Opposition in der *Linkskurve* im Oktober 1931 und im Mai 1932 mehrfach aus der *Pravda* zitierte und deren literaturtheoretische Position übernahm.³⁰ Anders als Lukács bezieht er sich dabei allerdings nicht direkt auf Panférov als Vorbild.

Lukács beginnt seine Panférov-Besprechung in der *Moskauer Rundschau* geschickt mit einer Diskussion über die Möglichkeiten, die ein Romanzyklus wie die *Habenichtse* für die epische Darstellung des Aufbaus in der Sowjetunion bietet. Ausgehend von der beinahe mechanistischen – hier übrigens noch durch Anführungszeichen modifizierten – Geschichtsauffassung, die seiner Definition des Epischen auch später noch in der *Linkskurve* und im Exil zugrunde liegen wird, stellt er zunächst fest, daß sich die Geschichte des Aufbaus »von selbst« in klar voneinander geschiedene, wenn auch durch unzählige Übergänge vermittelte Zeitabschnitte, in Phasen, Etappen, Stufen« gliedert. Während das »ungegliederte, chaotische Dahinfließen« der bürgerlichen Geschichte nur einen Roman wie *Krieg und Frieden* hervorbringen konnte, verläuft die nachrevolutionäre russische Geschichte in Etappen, »die ›von selbst‹, vom Stoffe her die zyklische Behandlung geradezu herausfordern«.³¹ Damit besitzen die von sozialistischen Schriftstellern wie Panférov produzierten Roman-

zyklen eine ganz andere Funktion als etwa die Balzacs oder Zolas. Während der bürgerliche Schriftsteller die Gesellschaft von verschiedenen Seiten her zu beleuchten versuche, um deren Struktur zu erhellen, um »mit einem Wort mehr den Querschnitt einer Entwicklung als ihre zeitliche und kausale Abfolge« zu erfassen, gestalte der sozialistische Dichter im Zyklus nicht nur gesellschaftliche Entwicklungsetappen, die aufeinander, sondern die ›auseinander‹ folgen.

Panfërov hat diese Aufgabe im Sinne von Lukács gelöst. Schon der erste Teil seines Zyklus, *Die Genossenschaft der Habenichtse*, schließt bei der Darstellung der Schwierigkeiten einer kleinen landwirtschaftlichen Genossenschaft im Wolgagebiet die politischen und militärischen Ereignisse im ganzen Land nicht vollständig aus der Handlung aus. Der zweite Teil, *Die Kommune der Habenichtse*, geht noch weiter: hier weist »die Perspektive bereits sehr stark über die Grenzen des Dorfes« hinaus. Alles geschieht »in weit größerem Maßstabe«:

»Das Dorf verliert immer mehr seine Abgeschlossenheit und Weltabgeschiedenheit; immer stärkere Fäden verknüpfen es mit der gesamten Sowjetwirklichkeit: der Klassenkampf, der sich in seinen Häusern und Straßen, auf seinen Äckern und Feldern abspielt, spiegelt immer reicher und vielseitiger die großen Klassenkämpfe um den Aufbau des Sozialismus im Unionsmaßstabe.«

Der »instinktive, spontane, eruptive« Ausdruck der »Klassenziele« der rückständigen Bauern, der sich im ersten Teil nur »in ›menschlicher‹, in ›naturhafter‹ Form äußerte«, mache nun einem »bewußteren und weitsichtigeren Handeln und damit einer gegliederteren, klareren, politischeren Sprache« Platz. Im Zusammenhang mit der Perspektivekonzeption, die Lukács anhand von Panfërovs Romanen entwickelt, werden die *Kommune* bzw. *Genossenschaft der Habenichtse* folgendermaßen gelobt:

»Panfërovs Kunst zeigt sich nicht nur in einem feinen Sinn für die allmählichen Übergänge dieser Entwicklung, sondern im schonungslosen Aufdecken der Langsamkeit des Prozesses, der Hemmungen und Rückschläge, des wirtschaftlichen und kulturellen Tiefstands als Basis aller Bewegungen und Gegenbewegungen.«

Genau dieses Zurückbleiben der Literatur hinter den Erfolgen des Aufbaus sollte der Partei wenig später als Vorwand zur Auflösung der RAPP dienen.³²

Lukács ist sich durchaus bewußt, daß die Forderung an den Künstler, die individuell motivierten Ereignisse auf dem eigentlichen Schauplatz der Handlung beständig in eine wechselseitig wirksame Beziehung zu den großen historischen Ereignissen außerhalb dieses Schauplatzes in Beziehung zu setzen, ein schwer zu lösendes ‚künstlerisches Problem‘ aufwirft. Selbst Panférov – so muß Lukács feststellen – hat diese Aufgabe »nicht immer glücklich gelöst«, denn »er befleißigte sich stets in der Beschreibung aller Ereignisse außerhalb des Dorfes der größten Knappheit und Sparsamkeit, was leider zur Folge hat, daß dabei einiges aus dieser Sphäre schematisch bleibt«.

Wenn Ottwalt ein reichliches Jahr später in der *Linkskurve* klagt, daß es »schlechthin idiotisch« sei, in einem Roman den »Manager des kanadischen Weizenpools« und den »Generaldirektor des Kalisyndikats« mit den individuellen Schicksalen eines ostfriesischen Bauern zu »verknüpfen«³³, so kann er Lukács damit nicht mehr in Verlegenheit bringen. Obwohl Lukács am ersten Band von Panférovs Romanzyklus noch zu bemängeln fand, daß der Kampf der »Habenichtse« »in bezug auf Wege, Methoden und Taktik« »wenig bewußt«, ja »fast spontan« gewesen sei, konnte er anhand des zweiten Teils der *Habenichtse* im Juni 1931 bereits feststellen:

»Und es ist außerordentlich interessant – und gehört zu den größten Vorzügen dieses Buches –, daß wir von Schritt zu Schritt gewahr werden, wie eine Reihe der wichtigsten Fragen der Parteitaktik im Laufe der Arbeit und des Kampfes, aus den unmittelbaren Zielen, Mitteln, Schwierigkeiten und Erfolgen beider auftaucht; wie die Stellungnahme zu diesen Fragen bei den einzelnen Mitkämpfern aus deren Charakter bedingt durch soziale Lage, Vergangenheit, Laufbahn etc. entsteht; wie die Parteilinie mit den Alltagsproblemen des Dorfes verknüpft ist; wie die Abweichung von ihr, als Produkt der individuellen und kollektiven Tätigkeit der Gestalten des Romans, als organische Bestandteile ihres Lebens und Schicksals entstehen; wie die Korrektur dieser Abweichungen, die richtige Parteilinie sich ebenfalls als Produkt dieser individuellen und kollektiven Tätigkeit durchsetzt.«

Weniger präzis und elegant paraphrasiert Lukács also schon hier im Sommer 1931 in der *Moskauer Rundschau* eine Definition der Schaffensmethode des sozialistischen Realismus, mit der er 1938 in *Das Wort* seine Position als führender Theoretiker der offiziellen marxistischen Literatur festigen sollte:

»Für den bedeutenden Realisten [entsteht] eine doppelte künstlerische wie weltanschauliche Arbeit: nämlich erstens das gedankliche Aufdecken und künstlerisch-gestalterische Zeigen dieser Zusammenhänge; zweitens aber, und unzertrennbar davon, das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – das Aufheben des Abstrahierens. Es entsteht durch diese *doppelte* Arbeit eine neue, gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit, eine gestaltete Oberfläche des Lebens, die, obwohl sie in jedem Moment das Wesen klar *durchscheinen* läßt (was in der Unmittelbarkeit des Lebens selbst nicht der Fall ist) doch als Unmittelbarkeit, als Oberfläche des Lebens erscheint.«³⁴

Damit ist der Nachweis erbracht, daß Lukács bereits vor seiner Rückkehr nach Berlin im Sommer 1931 in einer Reihe von Rezensionen von Romanen Šolochovs, Erenburgs, Leonoovs und vor allem Panférovs alle zentralen Thesen und Begriffe seiner späteren Aufsätze in der *Linkskurve* und im Exil ausgearbeitet hatte. Diese Rezensionen, unter Parteiaufsicht während Lukács' erster Verbannung in Moskau geschrieben, erschienen genau in jenem Zeitraum in der deutschsprachigen Wochenzeitschrift *Moskauer Rundschau*, in dem die seit Anfang 1930 in der Sowjetunion stattfindende Literaturdiskussion auf ihre Entscheidung zusteuerte. Lukács' literaturpolitischer Standpunkt reflektierte dabei nicht nur die Positionen und die Entwicklung dieser Diskussion, sondern entsprach exakt der Haltung der KPdSU. Nicht die Plattform der RAPP, deren Ende sich im Sommer 1931 schon abzuzeichnen begann, sondern die vom politischen Tagesgeschehen beeinflußten Direktiven der KP der Sowjetunion sollten daher auch die Entwicklung des BPRS seit der Jahreswende 1931/32 bestimmen. Lukács folgte dem neuen Trend in der sowjetischen Literaturpolitik, indem er anhand der Darstellungsmethode und Problemstellung der Romane Panférovs zum erstenmal jenen theoretischen Vorsatz beschrieb, mit dem er dann in der *Linkskurve* und der Expressionismus-Debatte gegen Bredel, Brecht und Bloch argumentieren sollte.

Die nach Lukács' Rückkehr aus Moskau von ihm vermittelte Übertragung der in der Sowjetunion entwickelten literaturtheoretischen Plattform auf den BPRS mußte freilich katastrophale Folgen für die Funktionsfähigkeit der proletarisch-revolutionären Literatur in Deutschland haben. Denn die Theorie des sozialistischen Realismus war ja in der Sowjet-

union in den Jahren 1930/32 im Zusammenhang mit der Erfüllung des ersten Fünfjahrplans und der Aufhebung der Klassengegensätze durch die Kollektivierung der Landwirtschaft entwickelt worden. Während daher die breit ausgemalten realistischen Darstellungen einer zum Nacheifern anregenden harmonischen Aufbauwirklichkeit in ihrer Konfliktlosigkeit durchaus der offiziellen Sicht der sowjetischen Gesellschaft entsprachen, mußte das von der Litfront (und der BPRS-Opposition) propagierte kritische Bild von dem Bruch zwischen Sein und Erscheinung, das mit Hilfe von formal extremen Darstellungsmitteln eine Bewußtseinsveränderung beim Rezipienten bewirken sollte, den sowjetischen Theoretikern und Politikern deplaziert, wenn nicht sogar konterrevolutionär erscheinen.

In Deutschland hätte die ganz andere politökonomische Situation notwendig eine ganz andere Literatur verlangt; weder von Aufbau noch von einer harmonischen Gesellschaft ohne Klassengegensätze konnte hier die Rede sein. Behindert durch organisatorische und finanzielle Schwierigkeiten, mußte es den Schriftstellern des BPRS gerade darum gehen, die Widersprüche in der Gesellschaft mit agitatorisch wirksamen Mitteln – notfalls auch auf Kosten der künstlerischen Qualität – dem Leser ins Bewußtsein zu bringen. Die großen Formen, epische Geschlossenheit und realistische Darstellungsweise der Romane des sozialistischen Realismus, die nicht durch Kritik, sondern durch emotionale Identifikation mit dem Helden wirken wollten, hatten im vorrevolutionären Stadium des Klassenkampfes, in dem der BPRS agierte, kaum Platz.

Lukács wollte oder konnte diese Ungleichzeitigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung in der Sowjetunion und in Deutschland nicht sehen. Mit Hilfe der KPD, die schon seit Jahren als Mitglied der KI zum Erfüllungsorgan der politischen Interessen der Sowjetunion geworden war, und der IVRS, die ähnlich wie die KI für die KPdSU seit 1924 die Interessen der RAPP (VAPP) im Ausland vertrat, machte er sich ab 1931 an die Übertragung des sozialistischen Realismus auf Deutschland.

Ob ihm als Verfasser der Blum-Thesen (1928) dieser Rückfall auf die konservativen, bewahrenden Formen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts entgegen aller politischen

Weisheit tatsächlich zusagte, ob es ihm allein um die Eintrittskarte zurück in die kommunistische Bewegung ging – wie er 1968 rückblickend behauptet hat – oder ob er, zumindest zeitweilig von Stalins Regierungsstil fasziniert, an der neuen Politik mitarbeiten wollte, bleibe dahingestellt. Sicher ist nur, daß die theoretische Position seiner ersten Aufsätze zur marxistischen Literatur in der *Moskauer Rundschau* von den sowjetrussischen Diskussionen bestimmt wurde; daß er sich nirgendwo gegen die unzeitgemäße Übertragung jener in der Sowjetunion formulierten Thesen zur marxistischen Literaturtheorie auf den BPRS ausgesprochen hat³⁶; und daß er dadurch kaum zur Förderung der Handlungsfähigkeit der deutschsprachigen proletarisch-revolutionären Literatur im Kampf gegen den Faschismus beigetragen hat.

Anmerkungen

1 Folgende Aufsätze von Georg Lukács aus der *Moskauer Rundschau* wurden ausgewertet:

Henri Barbusse: 150 Millionen bauen eine neue Welt. Nr. 37 (71) v. 14. 9. 1930.

Tolstoi in Deutschland. Nr. 38 (72) v. 21. 9. 1930.

Michail Scholochow. Nr. 41 (75) v. 12. 10. 1930.

Ilja Ehrenburg. Nr. 45 (79) v. 9. 11. 1930.

Neuer Inhalt und alte Form. Nr. 2 (99) v. 11. 1. 1931.

Die Fabrik im Walde. Nr. 6 (103) v. 8. 2. 1931.

Über den Dostojewski-Nachlaß. Nr. 17 (114) v. 22. 3. 1931.

Neue russische Belletristik. Nr. 22 (119) v. 26. 4. 1931.

Roman der Kollektivisierung. Nr. 28 (125) v. 7. 6. 1931.

Von der anderen Seite . . . Nr. 39 (136) v. 25. 8. und Nr. 40 (137) v. 30. 8. 1931.

Die heiligsten Güter. Nr. 45 (142) v. 4. 10. 1931.

Das Hohelied vom Fünfjahrplan. Nr. 55 (152) v. 20. 12. 1931.

Michail Scholochow ist mit L. Georg gezeichnet. Da Lukács an anderen Stellen L. G. und L. Gy. (ung. Lukács György) als Pseudonyme verwendet und Ton, Stil und Aussage mit Lukács' anderen Beiträgen in der *Moskauer Rundschau* übereinstimmen, dürften über die Identität des Verfassers kaum Zweifel bestehen. Zu den angeführten Rezensionen kommen dann noch folgende, die in unserem Zusammenhang unwichtig sind: *Der Russische Gedanke.* Nr. 47 (81) v. 23. 11. 1930; *Eine Geschichte der neuesten russischen Literatur.* Nr. 62 (96) v. 21. 12. 1930 und *E. D. Nikitina. »Dreizehn Frauen flüchten.«* Nr. 34 (1931) v. 19. 7. 1931. Zitate werden im Text nur noch durch Aufsatztitel identifiziert und beziehen sich auf obige Angaben.

– Jene fünf Beiträge, die Lukács in den frühen 20er Jahren für die *Rote Fahne* geschrieben hatte, können hier ausgeklammert werden, obwohl Lukács in ihnen bereits auf die Bedeutung von Balzac und Tolstoj für den proletarischen Leser und

Schriftsteller der Gegenwart eingeht. Vgl. *Die rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918-1933*. Hrsg. von Manfred Brauneck, München 1973, S. 143, 154, 157, 177, 187.

2 *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt, Frankfurt 1973; *Erobert die Literatur! Proletarisch-revolutionäre Literaturtheorie und -debatte in der Linkskurve 1929-1932*. Hrsg. von Frank Rainer Scheck, Köln 1973; Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied 1971. Hier finden sich auch verhältnismäßig vollständige bibliographische Angaben zu früheren Untersuchungen.

3 Gallas, S. 11 ff. Gallas geht sogar so weit zu behaupten, »daß es vor Lukács' großen Aufsätzen in der Linkskurve eine parteioffizielle Realismus-Doktrin nicht gegeben hat« (S. 180). Dabei beruft sie sich u. a. auf Lukács' Rechtfertigung im *Kürbiskern*, H. 1 (1968), S. 99: *Der große Oktober 1917 und die heutige Literatur*.

4 Jürgen Hartmann führt in seiner Bibliographie in der *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*. Hrsg. von Frank Benseler, Neuwied 1965, S. 638 für 1930 überhaupt keine Veröffentlichungen von Lukács an und für 1931 in der *Moskauer Rundschau* nur die Rezensionen vom 8. 2., 22. 3. und 26. 4. 1931. Weder Peter Ludz, der Lukács' *Schriften zur Literaturosoziologie* (Neuwied, 1968) herausgegeben hat, noch Fritz J. Raddatz, *Georg Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1972, noch alle anderen mir zugänglichen Schrifttumsverzeichnisse zu Lukács gehen über Hartmann hinaus.

5 Zur Einführung in die sowjetische Literaturgeschichte der zwanziger Jahre bis zum I. Allunionskongreß (1934) siehe: *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932*. Hrsg. von Karl Eimermacher, Stuttgart 1972; Robert A. Maguire, *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*, Princeton 1968; Herman Ermolaev, *Soviet Literary Theories 1917-1934*, Berkeley 1963; Gleb Struve, *Geschichte der Sowjetliteratur*, München, o. J.; Edward J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, New York 1971. – Zur deutsch-sowjetischen Literaturbeziehung: Edgar Weiß, *Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung 1917-1933*, Berlin 1971.

6 Becher bittet z. B. in einem Brief vom 16. 8. 1931 an die IVRS »dringend«, daß eine Besprechung seines Epos *Der große Plan* »von maßgebenden Genossen« neben der *Prawda* und *Inprekorr* auch in der *Moskauer Rundschau* erscheinen solle (Weiß, S. 215). Lukács schrieb diese Rezension dann schließlich von Berlin aus (Nr. 55 v. 20. 12. 1931).

7 Georg Lukács, Vorwort. In: G. L., *Geschichte und Klassenbewußtsein*, Neuwied 1968, S. 32. – Vgl. auch Lukács, *Der große Oktober 1917*, S. 99.

8 Gallas, S. 58 f. zitiert hierzu – meines Wissens unveröffentlichte – Briefe von Becher an die IVRS vom 17. 6., von Mitte Juli und vom 23. 7. 1931, in denen es u. a. heißt, daß die Komját-Biro-Plattform »im Grunde absolut richtig« und »irgendein Eingreifen nicht nötig« sei. Wenige Wochen später, am 12. 10., teilt Becher der IVRS dann mit, daß der Entwurf als »Litfrontprogramm« abgelehnt worden sei (Weiß, S. 218).

9 Thomas Weingartner, *Stalin und der Aufstieg Hitlers. Die Deutschlandpolitik der Sowjetunion und der Kommunistischen Internationale 1929-1934*, Berlin 1970, S. 52 ff., 87 ff., 107 ff.; Ossip K. Flechtheim, *Die KPD in der Weimarer Republik*, Frankfurt 1969, S. 283 f.

10 Fünf Jahre vor den »rechtsopportunistischen« Blum-Thesen war Lukács bereits von der KI und der KPD wegen der »linkssektiererischen« Aussagen seines Buches *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) gerügt worden.

11 Heiner Boehncke, *Nachwort*. In: Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek 1972; Fritz Mierau, *Tatsache und Tendenz. Der »operierende« Schriftsteller Sergej Tretjakow*. In: Sergej M. Tretjakow, *Lyrik Dramatik Prosa*, Leipzig 1972; Hans Günther/Karla Hielscher, *Zur proletarischen Produktionskunst Boris I. Arvatovs*. In: Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, München 1972.

12 *Litfront*. In: *Literaturnaja enciklopedija* (Moskau, 1929-39).

13 Zu Tretjakovs Auftreten in Berlin vgl. Gallas, S. 123 f., Boehncke, S. 210 ff. und 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. Bela Illés nahm zur gleichen Zeit ebenfalls in Berlin an einer Sitzung des BPRS teil und gab der *Roten Fahne* ein Interview (Nr. 189 v. 24. 10. 1931).

14 N. Kraus [d. i. Joseph Winternitz], *Gegen den Ökonomismus in der Literaturfrage*. In: *Linkskurve* 2, H. 3 (1930), S. 12.

15 *Linkskurve*. Jg. 1, H. 2, S. 4; H. 3, S. 17; H. 5, S. 5; Jg. 2, H. 1, S. 19; H. 2, S. 5. Da Gorkij, Einstein und Sinclair Mitherausgeber der *Monde* waren, richtete sich z. B. Andor Gábors Kritik *Ein Kommunist baut dem Feind keine Tribüne* auch gegen andere Linksintellektuelle. Gábor mußte u. a. wegen dieses Aufsatzes schon im April 1930 zeitweilig aus der *Linkskurve*-Redaktion ausscheiden.

16 Die Referate (bis auf Averbachs Beitrag), Diskussionen und Resolutionen der Charkower Konferenz sind als Sonderheft der *Literatur der Weltrevolution* (1931) veröffentlicht worden. Neben Illés' Unterstützung des BPRS beim Zurückdrängen der »ultralinken Sektierer« (S. 62) ist in unserem Zusammenhang vor allem Bechers ausdrückliche Hervorhebung Majakovskijs gegenüber Dem'jan Bednyj von Interesse.

17 In seinem *Linkskurve*-Aufsatz vom Juli/August 1932 *Reportage oder Gestaltung?*, der »kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt« enthält, baut Lukács seine Theorie vom Typischen in der Literatur weiter aus: »Aber dieses Typische [die »Illustrationsfälle« der Reportage] ist vom *Gestaltet-Typischen*, vom Dichterisch-Typischen *prinzipiell* verschieden. In der Gestaltung muß das Individuum, das individuelle Schicksal als solches typisch erscheinen, d. h. die klassenmäßigen Züge als individuelle enthalten. Die konkrete Gesamtheit der dichterischen Gestaltung verträgt nur Individuen und individuelle Schicksale, die in ihrer lebendigen Wechselwirkung einander beleuchten, deren individuelle Verknüpftheit miteinander das Ganze typisch macht« (S. 27).

18 Der Begriff »Parteilichkeit« findet sich zuerst im Oktober 1931 in Stalins Brief an die *Proletarskaja revolucja*. Im Dezember überträgt die »Stellungnahme des Sekretariats der Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller zum Entwurf einer Plattform des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands« (abgedruckt in Weiß, S. 236-40) den Begriff auf die sozialistische Literatur, während die bürgerliche als »Tendenzliteratur« abgetan wird. Und erst nachdem Trude Richter im März 1932 in der *Linkskurve* in ihrem »Schulungsbrief Nr. 1« *Winke für das theoretische Studium* (S. 27-9) die beiden Begriffe öffentlich gegeneinander gestellt hat, läßt Lukács im Juni am gleichen Ort seinen Aufsatz *Tendenz oder Parteilichkeit?* folgen.

19 Zum Beispiel in: *Rote Fahne*, Nr. 276 v. 29. November 1925, Nr. 202 v. 28. August und Nr. 213 v. 9. September 1928.

20 *Die Expressionismusdebatte*, S. 50-60 u. 192-230.

21 In seiner Ottwalt-Kritik widmet Lukács dem Thema »Der Reportageroman als

Opposition gegen den Psychologismus« einen ganzen Abschnitt. *Linkskurve*. H. 7, 1932, S. 25.

22 Schon in der *Moskauer Rundschau*, besonders dann aber in der *Linkskurve* und den Exil-Aufsätzen greift Lukács interessanterweise zur Beschreibung der gesellschaftlichen Entwicklung immer wieder auf organische Metaphern zurück: »naturnotwendiges Produkt«, »wachsen«, »organisch«, »unorganisch« usw.

23 Nahezu dieselben Worte gebraucht Lukács in *Reportage oder Gestaltung?* im Juli/August-Heft der *Linkskurve*. Für Ottwalt (wie auch Tretjakov, Erenburg und Upton Sinclair) scheint es ihm, »daß in diesen politischen Konsequenzen seiner schöpferischen Methode eben die soziale Wurzel seiner Wahl dieser Methode zum Ausdruck kommt: die aus der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft entstandene Annäherung an das vorrevolutionäre Proletariat, die aber – bis jetzt – nur zur Kritik der Bourgeoisie, nicht zum Verwachsen mit der revolutionären Klasse gediehen ist, die deshalb auch als Kritik der bürgerlichen Gesellschaft auf halbem Wege stehen bleibt, mechanisch und nicht dialektisch ist.«

24 Georg Lukács, *Die heiligsten Güter*. – Lukács bezieht durch sein Zitat auch George Grosz mit in die Kritik ein, der 1921 eine Sammlung von Zeichnungen und Karikaturen unter dem Titel *Das Gesicht der herrschenden Klasse* veröffentlicht hatte.

25 Johannes R. Becher, *Kühnheit und Begeisterung. Der 1. Mai und unsere Literatur-Revolution*. In: *Linkskurve* 4, H. 5 (Mai 1932), S. 8.

26 Besonders in *Tendenz oder Parteilichkeit?* überträgt Lukács die Ergebnisse dieser Entwicklung auf Deutschland, indem er Mehring des »Eklektizismus« und der Vorbereitung des Trotzkismus beschuldigt (S. 15 ff.).

27 Vera Inber hatte als Mitglied der literarischen Konstruktivisten im August 1924 ein konstruktivistisches Manifest mitunterschrieben, das in Majakovskijs Zeitschrift *LEF* (2, Nr. 7, S. 142-3) abgedruckt wurde. Allein ihre Zugehörigkeit zu jener Künstlergruppe, die in Deutschland übrigens auch George Grosz zu ihren Mitgliedern zählte, mußte sie für Lukács suspekt machen.

28 Georg Lukács, *Aus der Not eine Tugend*. In: *Linkskurve* 4, H. 11/12 (Nov./Dez. 1932), S. 23.

29 Abgedruckt von Dora Angres, *Die Beziehung Lunačarskijs zur deutschen Literatur*, Berlin 1970, S. 270.

30 Johannes R. Becher, *Unsere Wendung*. In: *Linkskurve* 3, H. 10 (Okt. 1931), S. 1 und Bechers Aufsatz *Kühnheit und Begeisterung* greifen auf folgende *Prawda*-Artikel zurück, die Weiß, S. 160 ff. durch Textvergleiche ermittelt hat: *Prawda*. Nr. 284 v. 4. 12. 1929; Nr. 108 v. 19. 4. 1931, Nr. 240 v. 31. 8., Nr. 304 v. 3. 11., Nr. 318 v. 19. 11., Nr. 323 v. 24. 11., Nr. 352 v. 23. 12. 1931 und Nr. 127 v. 9. 5. 1932.

31 Lukács wehrt sich in der *Linkskurve* gegen die »mechanistische« und »idealistische« Geschichtsauffassung mit Hilfe eines Marx/Engels-Zitats aus *Bürgerkrieg in Frankreich*: »Die Arbeiterklasse [...] hat keine fix und fertige Utopie durch Volksbeschuß einzuführen. Sie hat keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisiegesellschaft entwickelt haben« (*Tendenz oder Parteilichkeit?*, S. 18).

32 Vergleiche z. B. den anonymen *Rote Fahne*-Bericht »*Ergebnisse und Perspektiven der Sowjetliteratur* (Zum ersten Plenum des Orgkomitees der Sowjetschriftsteller: 29. 10. bis 3. 12. 1932 in Moskau)« vom 18. und 23. 12. 1932 (in: *Die rote Fahne*. Hrsg. von M. Brauneck, S. 461-9), sowie Hugo Huppert, *Ergebnisse und Perspektiven der Literaturbewegung in der UdSSR* (Zum I. Plenum der Sowjetschriftsteller).

In: *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland*, Berlin 1967, S. 491-513.

33 Ernst Ottwalt, *›Tatsachenroman und Formexperiment. Eine Entgegnung von Georg Lukács.* In: *Linkskurve* 4, H. 10 (Okt. 1932), S. 24 f.

34 Georg Lukács, *Es geht um den Realismus.* In: *Das Wort* 3, H. 6 (1938), S. 121.

35 Werner Mittenzwei, *Die Brecht-Lukács-Debatte.* In: *Sinn und Form* 9, H. 1 (1957), S. 235 ff.

36 Ludz, *Vorwort*, S. 68. Ludz' These von Lukács' »Mut« bei »der kritischen Besprechung der Romane von Bredel und Ottwalt« ist schon von Gallas, S. 157, zurückgewiesen worden.

Gerhard Seidel (Berlin, DDR)

Datenspeicher Bertolt Brecht

Bibliographie als Prozeß und System

Der folgende Beitrag soll über die von der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik getragenen Arbeiten an einer umfassenden Brecht-Bibliographie informieren. Mit der Unterrichtung über Voraussetzungen und Ziele, Gegenstand und Methode des Unternehmens wird die Diskussion ausgewählter Probleme der Brecht-Bibliographie verbunden, die teilweise Fragen der allgemeinen Literaturwissenschaft berühren. Der möglichen Weiterentwicklung der Bibliographie zu einem komplexen personalorientierten Datenspeicher wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

1. Brecht-Forschung und Hilfswissenschaften

Auch im Bereich der Gesellschaftswissenschaften wird die Effektivität der Forschung zunehmend von den Ergebnissen hilfswissenschaftlicher Arbeit mitbestimmt. Der Sammlung, Verzeichnung, Erschließung und Aufbereitung der Quellen und der einschlägigen Literatur kommt wachsende Bedeutung zu. Vor allem in den Literatur- und Kunsthistorien bleiben jedoch die Resultate archivarischer und bibliothekarischer, bibliographischer und dokumentaristischer Tätigkeit nicht selten hinter den Erfordernissen zurück. Die Ursachen dafür sind vielfältig, die Folgen schwerwiegend. Ohne hier im einzelnen darauf einzugehen, sei festgestellt: Der Abschied von einer noch weithin patriarchalisch anmutenden, individualistisch betriebenen Forschung vollzieht sich recht langsam. Im Vergleich zu den bei interdisziplinärer Zusammenarbeit erzielten Fortschritten stehen die Bemühungen, innerdisziplinäre Felder gemeinschaftlich zu bearbeiten und dabei vertikale Arbeitsteilung und Kooperation zwischen hilfs- und kernwissenschaftlichen Tätigkeiten zu organisieren, noch in den Anfängen.

Wie notwendig es ist, diesen Rückstand zu beseitigen oder doch wenigstens zu verringern, läßt sich an der Brecht-Forschung deutlich ablesen. Einer recht bescheidenen Zahl verlässlicher Archivalienverzeichnisse, Bibliographien und anderer Hilfsmittel steht eine selbst von Spezialisten nicht mehr überschaubare Flut primärer und sekundärer Veröffentlichungen gegenüber.

Besonders zwischen den Bibliographien und den wissenschaftlichen Publikationen über Brecht besteht ein offenkundiges Mißverhältnis, das unrationelle Doppelarbeit bzw. Informationsverlust nach sich zieht und das für bestimmte Lücken und Schwächen der bisherigen Brecht-Forschung zumindest mitverantwortlich ist. Selbst für den Weg in das Labyrinth der gedruckten Quellen liegen keine umfassenden und genauen Karten vor. So belegt der Stand der vielfältigen, jedoch nicht selten widersprüchlichen Brecht-Edition zwar eindrucksvoll die weltweite Wirkung dieses Werkes; er behindert jedoch auch, solange er nicht fixiert und überschaubar gemacht ist, den Fortgang der Forschung und fördert, da eine historisch-kritische Sicherung der Brecht-Texte noch aussteht, den Prozeß ihrer Verwitterung. Walter Benjamins Hinweis auf die zentrale Rolle, die die Bibliographie in der Physiologie einer Wissenschaft¹ spielt, verdient auch in diesem Zusammenhang Beachtung.

2. Personalbibliographie: Kunsthantwerk oder Wissenschaft?

Ein Blick auf manche Personalbibliographien könnte zu der Annahme verleiten, bibliographische Arbeit bestünde zwangsläufig aus mehr oder weniger planvollem Sammeln von Literaturangaben, deren Auswahl und Darbietung ohne nennenswerte Einschränkungen im subjektiven Ermessen des jeweiligen Bearbeiters liege – Bibliographie sei mithin eher eine Art Kunsthantwerk als eine Wissenschaft, zumindest eine theoriefreie Domäne des Praktizismus, in der sich bestenfalls die Setzungen der Preußischen Instruktionen² oder anderer Regelwerke zu behaupten vermögen.

Wo dies zutreffen mag, muß Widerspruch angemeldet wer-

den. Auch die bibliographische Praxis bedarf einer Theorie, um echte, das heißt für den Nutzer hilfreiche Praxis werden zu können. Diese Theorie kann freilich nicht primär aus Beschreibung und Vergleich vorliegender Bibliographien gewonnen werden, sondern nur aus der Erforschung der Bedingungen, denen eine optimale Bibliographie zu entsprechen hat.

In einer auf die Optimierung personalbibliographischer Vorhaben ziellenden Theorie werden wohl vor allem zwei Gruppen von Bedingungen bibliographischer Arbeit eine Rolle spielen: die Anforderungen der Nutzer und die Besonderheiten des bibliographischen Materials. Eine Bibliographie zu Leben, Werk, Weltbild und Wirkung eines Schriftstellers wird die Forschung in dem Maße spürbar und nachhaltig unterstützen können, in dem sie im angedeuteten Sinne funktions- und gegenstandsgerecht ist.

3. Zur Konzeption der *Bibliographie Bertolt Brecht*

An der Akademie der Künste der DDR wird seit längerem an einer vorwiegend wissenschaftlichen Zwecken dienenden Brecht-Bibliographie gearbeitet.⁴ Bei der Konzeption des umfassend angelegten, stufenweise realisierbaren Unternehmens spielten Fragen der Funktions- und Gegenstandsgerechtigkeit der Bibliographie eine entscheidende Rolle. Die Ziele, die bei der Verzeichnung und Aufbereitung von Quellen und Literatur angestrebt werden sollten, waren auch von den langfristigen und potentiellen Bedürfnissen der Forschung abzuleiten. Neue Ziele wiederum sind selten auf alten Wegen zu erreichen. So erschien es unumgänglich, das Arsenal der bewährten bibliographischen Methoden kritisch auf ihre Eignung für die neuen Zwecke zu überprüfen und zu ergänzen. Drei Überlegungen vor allem, im folgenden knapp skizziert, haben die konzeptionellen Entscheidungen für die *Bibliographie Bertolt Brecht* bestimmt.

A. Die gesellschaftliche Bedeutung des Gegenstandes. Zur Aufwand-Nutzen-Relation

Das Gesamtwerk Bertolt Brechts, eines der bedeutendsten Vertreter der sozialistischen deutschen Nationalliteratur und der sozialistischen Weltliteratur, verdient es – wie wenige andere schriftstellerische Œuvres – umfassend und tiefgehend bibliographisch bearbeitet zu werden. Die hohe gesellschaftliche Bedeutung dieses Werkes, sein davon nicht zu trennender literarischer Rang, seine Dimensionen und seine weltweite Wirkung rechtfertigen vom Standpunkt des Bearbeiters und der ihn beauftragenden Gesellschaft aus den Aufwand, der mit einer weitgesteckte Ziele verfolgenden Personalbibliographie verbunden ist. Die wichtige Frage nach Aufwand und Nutzen bibliographischer Arbeit kann nicht abstrakt beantwortet werden. Die Antwort ist vielmehr abhängig vom Gegenstand einer Bibliographie, von ihrem historisch-gesellschaftlichen Geburtsort und von der weltanschaulichen Position des Bibliographen. So ist es vor allem die Rolle Brechts in den Klassenkämpfen seiner Zeit und die Bedeutung seines Werkes für die Klassenkämpfe unserer Zeit, die für eine in der Deutschen Demokratischen Republik projektierte Brecht-Bibliographie eine umfassende und darum aufwandsintensive Verzeichnung und Erschließung fordern.

B. Die gedruckten Quellen. Zum Begriff des literarischen Werkes

Die *Bibliographie Bertolt Brecht* wurde als eine subjektive und objektive Personalbibliographie⁴ angelegt. Sie darf sich nicht, darüber bestand kein Zweifel, auf die Verzeichnung der kritischen Literatur beschränken, sondern hat auch, zunächst sogar mit Vorrang, die Veröffentlichungen der Werke Brechts nachzuweisen. Es ließ sich nicht übersehen, daß selbst die respektablen und zweifellos nützlichen bisherigen Beiträge zur Brecht-Bibliographie gerade in dieser Hinsicht ergänzungsbedürftig sind und viele Wünsche offenlassen.⁵ Dies um so mehr, als die bereits vorliegenden Hilfsmittel nicht darauf abzielten und wohl auch nicht darauf abzielen konnten, die Fülle der zeitgenössischen und posthumen Brecht-Editionen

mit ihren zahlreichen, von Ausgabe zu Ausgabe, ja von Auflage zu Auflage nachweisbaren Veränderungen, Wiederholungen, Überschneidungen und Widersprüchen anschaulich abzubilden und bis in ihre Elemente hinein zugänglich zu machen.

Die außerordentlichen Schwierigkeiten, auf die der Bibliograph vor diesem Material stößt, reflektieren das editorische Chaos, dem sich der Forscher – trotz mancher anerkennenswerten Bemühungen – gegenübergestellt sieht. Für diesen Zustand der Brecht-Edition sind ganz sicher nicht nur geschäftliche Interessen verantwortlich, sondern auch die wirnisreiche zeitgenössische Druckgeschichte Brechtscher Werke, der gegenwärtige Forschungsstand, die Dimensionen des Brechtschen Gesamtwerkes und bestimmte Besonderheiten des Nachlasses und der Arbeitsweise Bertolt Brechts.

Bibliographische Arbeit führt, ebenso wie editorische, zu Reflexionen über den Begriff des ›Werkes‹, kann doch die Gesamtheit der überlieferten Texte eines Autors schwerlich als ungegliederte Einheit behandelt werden. Obgleich bisher weder von literaturwissenschaftlicher noch von bibliographischer oder editorischer Seite eine befriedigende Definition des literarischen Werkes gegeben wurde, wird in der Praxis mit diesem Begriff allenthalben gearbeitet. Auch bei der Konzeption der *Bibliographie Bertolt Brecht* war ohne die Hilfskonstruktion ›Werk‹, so vage sie immer sein mag, nicht auszukommen.

Da in einer Personalbibliographie für einen erheblichen Teil der nachzuweisenden Drucke ihr Bezug auf einzelne Werke deutlich gemacht werden muß, spielt bereits die Zahl der zu berücksichtigenden Werke eine erhebliche Rolle. Sie ist nicht nur von der Lebenszeit und Produktivität des Autors abhängig, sondern auch von den vom Autor bevorzugten Genres. Für einen ausgesprochenen Romancier ist selbstverständlich eine sehr viel niedrigere Opuszahl zu erwarten als für einen Schriftsteller, der als Lyriker hervortrat, kurze Prosaformen pflegte und publizistisch tätig war. Es liegt auf der Hand, daß in dieser Hinsicht eine Brecht-Bibliographie beträchtlichen Belastungen ausgesetzt ist.

Hinzu kommt, daß Brechts nicht-assozierende Schreibweise zu literarischen Gebilden geführt hat, deren Teile relativ auto-

nom und dadurch weitgehend verschiebbar und austauschbar sind.⁷ Wo solche Arbeiten Brechts Fragment blieben, ist sehr oft die Zugehörigkeit einzelner Teile zum jeweiligen literarischen Komplex strittig oder ihre Abfolge nicht-autorisiert. Da schließlich einzelne Teile dieser Komplexe vielfach auch separat oder innerhalb anderer Zusammenstellungen ediert worden sind, würde eine bibliographische Verzeichnung, die jeweils den gesamten, Fragment gebliebenen Komplex als *ein* literarisches Werk behandelt, außerordentlich unscharf bleiben. Nicht literaturwissenschaftliche, sondern bibliographisch-praktische Erwägungen legen es deshalb in diesen Fällen nahe, die einzelnen Teile solcher fragmentarischen Komplexe als Werke zu behandeln und den jeweils übergeordneten Zusammenhang mit Hilfe eines neuen Begriffes – dem der Werk-Gruppe – zu fassen.

Die konzeptionellen Überlegungen führten in diesem Punkt deshalb zu der Annahme, daß eine leistungsfähige Brecht-Bibliographie, die sich nicht auf eine abgeschlossene historisch-kritische Gesamtausgabe stützen kann, einen differenzierten Nachweis der Drucke einer außerordentlich großen Zahl literarischer Werke zu führen hat, die nicht selten schwer gegeneinander abzugrenzen sind. Die erhebliche Zahl dieser Werke und die Tatsache, daß viele von ihnen titellos blieben, daß sowohl Titelgleichheit für verschiedene Werke als auch Titelwechsel für ein Werk zu beobachten sind, schließt eine traditionelle Verzeichnung – mit Ergänzungen des Bibliographen und Verweisungen zwischen den verschiedenen Titeln – weitgehend aus. Soll die *Bibliographie Bertolt Brecht* das Dickicht der gedruckten Quellen anschaulich abbilden und durchschaubar machen, so kann sie nicht als ein herkömmliches Bücherverzeichnis angelegt werden.

C. Die kritische Literatur. Zur Tiefenerschließung

Zu einem ähnlichen Ergebnis führten auch die konzeptionellen Überlegungen für die Veröffentlichungen über Brecht. Die Ungleichwertigkeit der Sekundärliteratur verlangt und rechtfertigt zwar – denkt man vor allem an die Flut der in Tageszeitungen publizierten Beiträge – eine Auswahl. Wie immer diese jedoch ausfallen mag, großzügig oder knapp: der imponieren-

de Rest hätte, als bloße Titelliste dargeboten, einen recht geringen Gebrauchswert. Allein das Volumen der kritischen Literatur verlangt von einer Brecht-Bibliographie, die entscheidend zur Rationalisierung wissenschaftlicher Arbeit beitragen will, mehr als die herkömmliche Verzeichnung in einem systematisch geordneten Titelverzeichnis. Selbst ein zusätzliches Schlagwortregister leistet zu wenig, wenn seine Schlagwörter nach bewährter Methode jeweils nur auf das Ganze einer verzeichneten Publikation bezogen werden und wenn die darin behandelten Details generell entfallen. Ein Blick zur Seite – etwa auf die Goethe-Bibliographie – macht klar, daß besonders bei jenen Schriftstellern, die ein umfangreiches und stark rezipiertes Werk hinterlassen, die traditionelle Bibliographie nicht in der Lage ist, ihren Benutzern Literaturstellen speziellen Inhalts in großem Umfang nachzuweisen. Es kommt aber mehr und mehr darauf an, daß zum Beispiel der über die *Turandot*-Rezeption arbeitende Wissenschaftler Kenntnis von der auf die Zürcher Uraufführung des Stückes bezogenen Stelle in Max Frischs *Tagebuch 1966-1971* erhält, ohne daß er gezwungen ist, Tausende von Büchern und Aufsätzen im Alleingang nach seinem Thema auszuwerten.⁸ Eine Bibliographie, die die verzeichnete kritische Literatur mit kurzen Zugriffszeiten zugänglich machen will, muß Tiefenerschließung betreiben und sich dazu verfeinerter Methoden bedienen.

D. Schlußfolgerung: Ein bibliographischer Atlas

Das Gesamtwerk Bertolt Brechts fordert angesichts seiner Bedeutung und seiner Wirkung, seiner Dimensionen und seiner Eigenart zu dem Versuch heraus, es durch *extensive Verzeichnung* und *intensive Erschließung* der gedruckten Quellen und der einschlägigen Literatur zugänglich zu machen. Dieses Werk verlangt und rechtfertigt eine Personalbibliographie, die sich nicht mit der Aneinanderreihung von mehr oder weniger pauschalen Titelaufnahmen begnügt, sondern die es unternimmt, Quellenpublikationen und Forschungsliteratur detailliert zu beschreiben und tiefgehend zu erschließen. Gerade weil der Benutzer in steigendem Maße dazu gezwungen ist, aus der Masse der vorhandenen Veröf-

fentlichungen auszuwählen, gerade weil ihm selbst in spezialisierten Instituten die Gesamtheit der für seine Fragestellung relevanten Publikationen nicht zur Verfügung steht, wurde dieses Nachschlagewerk nicht als Bücherverzeichnis im herkömmlichen Sinne, sondern gleichsam als bibliographischer Atlas konzipiert. Um im Bilde zu bleiben: Auf den einzelnen Karten dieses Atlanten werden nicht nur die Namen der größeren oder kleineren Länder und Provinzen genannt; auch ihre Gestalt und ihre Bestandteile werden – mit bibliographischen Mitteln – abgebildet. Alle wichtigen Eintragungen aber, die sich in den einzelnen Stücken dieser Kartensammlung finden, gehen in den weiter unten beschriebenen Brecht-Werk-Index sowie in ein System von Indizes und Registern ein, das sie leicht und schnell auffindbar macht.

4. Der Gegenstand der *Bibliographie Bertolt Brecht*

Die *Bibliographie Bertolt Brecht* wurde konzipiert als eine umfassende, im Prinzip internationale Personalbibliographie, in deren Rahmen literarische, wissenschaftliche, publizistische, musikalische, bildkünstlerische und andere Werke von und über Brecht unabhängig von Art, Sprache und Veröffentlichungsort verzeichnet und erschlossen werden können.

Die Bibliographie soll vor allem jene Veröffentlichungen erfassen, die für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Leben, Werk, Weltbild und Wirkung des Autors belangvoll sind. Extreme Vollständigkeit ist nicht erreichbar; sie wird jedoch vor allem deshalb nicht angestrebt, weil sie eine Vollständigkeit des Unwesentlichen wäre. Die jeder Selektion innewohnende Problematik ist den Bearbeitern natürlich bewußt. Subjektive Entscheidungen können nicht vollständig ausgeschlossen werden. Um die Subjektivität einzugrenzen, wurden Kriterien für das zu erfassende Material festgelegt, die vor allem an Erscheinungszeit und Veröffentlichungsform der Publikationen orientiert sind.⁹

Das gilt zum einen für die Drucke der Werke Brechts. Den zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Publikationen kommt besondere Bedeutung zu; daß sie vom Autor selbst veranstaltet, beeinflußt oder doch billigt wurden, ist in vielen Fällen

erwiesen, in fast allen anderen jedoch nicht mit Sicherheit auszuschließen. Demgegenüber kann die Flut der posthum in unselbständiger Form erschienenen Nachdrucke Brechtscher Werke keinen Platz in der *Bibliographie Bertolt Brecht* beanspruchen. Diese Nachdrucke sind zwar Belege zur Wirkungsgeschichte Brechts; der zu ihrer Verzeichnung erforderliche Aufwand übersteige jedoch bei weitem das dafür vertretbare Maß.¹⁰

Auch bei der Verzeichnung der Dokumente über bzw. zu Brecht wird den zeitgenössischen Veröffentlichungen besondere Aufmerksamkeit geschenkt, ohne freilich die posthume wissenschaftliche Literatur zu vernachlässigen. Lediglich für die allgemeine posthume Brecht-Rezeption, die in einer großen Zahl von Artikeln, Notizen und Miszellen oft geringer Bedeutung ihren Niederschlag fand, ist energische Selektion geboten.

Wo sich die getroffene Auswahl als zu eng erweist und wo der Bibliograph auf ihm unbekanntes Material nachträglich hingewiesen wird, ist die Möglichkeit des Nachtrages jederzeit gegeben: die *Bibliographie Bertolt Brecht* wurde als ein offenes, weitgehend ergänzungsfähiges System angelegt.

5. Die Teile der *Bibliographie Bertolt Brecht*

Im Unterschied zu den üblicherweise zweiteiligen Personalbibliographien besitzt die *Bibliographie Bertolt Brecht* drei aufeinander bezogene Hauptteile: das Titelverzeichnis, den Brecht-Werk-Index sowie die Register.

A. Titelverzeichnis

Das Titelverzeichnis wird mit Hilfe einer speziellen Systematik, der »Klassifikation Bertolt Brecht« (KBB), gegliedert. Jede zu verzeichnende Veröffentlichung kann, unabhängig von ihrer Sprache und ihrem Erscheinungsort, einer Gruppe der KBB zugeordnet werden. Ausschlaggebend für diese Zuordnung sind Genre bzw. Sachinhalt sowie Art und Form der Veröffentlichung. Die KBB, eine relativ grobe, begrenzt erweiterungsfähige Systematik, ist vorwiegend hierarchisch¹¹

angelegt. Überfeinerungen wurden im Interesse ihrer Stabilität vermieden. Für die Notation der KBB wurde der DDR-Standard über die Abschnittsnumerierung von Schriftwerken verwendet. Für zahlreiche Gruppen wurde eine ausschließlich verbale Feingliederung vorgesehen. Innerhalb der jeweils kleinsten Gruppe wird die Abfolge von der Chronologie der verzeichneten Veröffentlichungen bestimmt; verschiedene Ausgaben oder Auflagen einer Publikation werden jedoch im Anschluß an die fröhteste Ausgabe bzw. die erste Auflage verzeichnet.

Um eine Vorstellung vom Titelverzeichnis der *Bibliographie Bertolt Brecht* zu liefern und verständlich zu machen, warum dieses Verzeichnis ein bibliographischer Atlas genannt werden kann, wurden diesem Aufsatz einige Beispiele für Titelaufnahmen und -beschreibungen beigegeben. Sie zeigen die Verwendung der Brecht-Werk-Chiffren bei der Verzeichnung der Quellendrucke (Beigaben 1-2) und bei der Erschließung des Sachinhalts der kritischen Literatur (Beigaben 3-4).

Am Beispiel einer Ausgabe von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Beigabe 1) wird die tabellarische Beschreibung des Inhalts von Sammelveröffentlichungen der Werke Brechts vorgeführt. In der linken Spalte stehen die Brecht-Werk-Chiffren bzw. das für Brecht-Werk-Gruppen verwendete Symbol 0; in der mittleren Spalte folgen die Seitenzahlen; die rechte Spalte ist den Titeln der Brecht-Werke, Brecht-Werk-Gruppen und anderer Teile der Veröffentlichung vorbehalten. Inhalt und Gliederung werden auf diese Weise anschaulich reproduziert und ihre Elemente registerfähig gemacht.

Die Veröffentlichungen über Brecht werden in gewisser Weise analog verzeichnet. Beschränkung auf die bibliographischen Daten ließe nur eine außerordentlich grobe Sacherschließung zu (der unter Beigabe 3 verzeichnete Rundfunkvortrag Benjamins wäre nicht schlagwortfähig; die in Beigabe 4 angeführte Untersuchung könnte lediglich unter dem Schlagwort »Caesar, Gajus Julius« nachgewiesen werden). Den Titelaufnahmen wurden deshalb Inhaltsbeschreibungen nachgestellt, die die Glieder einer Publikation, wo sie vorhanden ist, reproduzieren und erschließungsfähig machen. Sich mit dieser gewiß beachtlichen Erhöhung des Erschließungsgrades zufriedenzugeben heiße aber, jene Publikationen zu benachtei-

ligen, die Titel geringer Aussagekraft besitzen und keine oder wenige Zwischentitel aufweisen. In diesen Fällen folgen deshalb den bibliographischen Daten Inhaltsbeschreibungen, die ganz oder teilweise vom Bibliographen stammen und durch eckige Klammern kenntlich gemacht werden. Daß bei diesen Ergänzungen – zumindest aus ökonomischen Gründen – eine wie immer beschaffene subjektive Auswahl getroffen werden muß, macht diesen Teil der bibliographischen Arbeit besonders schwierig. Sacherschließung, unterhalb der sicheren Bogen der Zwischentitel in den Tiefen der Texte betrieben, verlangt Selektion, es sei denn, man wollte und könnte etwas so Phantastisches, aber auch Fragwürdiges wie ein elektronisch gespeichertes Glossar der gesamten kritischen Literatur in Angriff nehmen. Die Beigaben 3 und 4 lassen erkennen, daß die in der *Bibliographie Bertolt Brecht* versuchte Tieferschließung sekundärer Dokumente zwar erheblich über das übliche Maß hinausgeht, jedoch jenseits der Zwischentitel zurückhaltend betrieben wird. Die Bearbeiter, die damit an der Grenze des ihnen praktisch Möglichen operieren, hoffen besonders in diesem Punkt auf eine kritische, aber diese Grenzen berücksichtigende Beurteilung.

B. Brecht-Werk-Index

Mit dem Brecht-Werk-Index wird, wohl erstmals in der literaturwissenschaftlichen Bibliographie, ein chiffriertes Opus-Verzeichnis zum Werk eines Schriftstellers vorgelegt. Die Anregung dazu boten jene Erfahrungen, die in der Musikwissenschaft seit langem mit personalen Werkverzeichnissen wie denen von Köchel und Schmieder gemacht worden sind.

Vor allem der Gedanke, die verschiedenen Autographen und Drucke eines Werkes sowie die darauf bezogene Literatur einer Chiffre zuzuordnen, die knapp, eindeutig und international verwendbar ist, sollte auf das Œuvre Brechts angewendet werden. So wie es durch das Bach-Werke-Verzeichnis keiner umständlichen Beschreibungen bedarf, um eine der beiden Bachschen Präludien und Fugen a-moll für Orgel zu benennen", so bietet der Brecht-Werk-Index (BWI) die Möglichkeit, verschiedene Brecht-Werke gleichen Titels mit Hilfe verschiedener Chiffren zu unterscheiden. Der Index erlaubt es

andererseits, die unter verschiedenen Titeln erfolgten Drucke eines Brecht-Werkes unter einer Chiffre zusammenzuführen.¹³ Verweisungen und präzisierende Angaben sind in solchen Fällen nicht erforderlich. Bei der Verzeichnung von Übersetzungen kann auf die Nennung der Originaltitel verzichtet werden. Brecht-Werk-Chiffren sind überdies auch bei der Erschließung der kritischen Literatur verwendbar. Alle Dokumente, die Brecht-Werke repräsentieren oder sich auf sie beziehen (Autographen, Noten, Bild- und Tondokumente eingeschlossen), lassen sich unter Verwendung dieser Chiffren registrieren.

Der Brecht-Werk-Index, in dem alle werkorientierten Informationen eine ökonomische Zusammenfassung finden, bietet für jedes veröffentlichte Werk Brechts eine zweiteilige Chiffre: ihre einstellige Vorziffer bezeichnet die Gattung des Werkes; an sie schließt sich, nach Bindestrich, eine vierstellige laufende Nummer an. Die Numerierung der Werke, die im Bereich jeder Vorziffer erneut mit 0001 beginnt, drückt keine chronologische, thematische oder andersartige Ordnung aus.¹⁴ Die Brecht-Werk-Chiffren vermitteln lediglich eine Information über die Gattung des Werkes und eine eindeutige, von Titelgestalt oder Sprache der mit ihrer Hilfe verzeichneten Dokumente unabhängige Kennzeichnung.

Da die Zahl der Brecht-Werke bestimmter Gattungen sehr groß ist, wurden vierstellige laufende Nummern gewählt. Bisher wurden Chiffren für mehr als 4000 veröffentlichte Brecht-Werke festgelegt, darunter Chiffren für etwa 100 Stücke, 1500 Gedichte, 600 Prosaarbeiten und 1700 Schriften. Die Editionen der Tagebücher und Briefe dürften die Zahl der veröffentlichten Brecht-Werke in den nächsten Jahren auf etwa 6000 anwachsen lassen. Für den Index wurden folgende Nummern-Bereiche¹⁵ festgelegt:

- 1-0001 ff. Dramatik
- 2-0001 ff. Lyrik
- 3-0001 ff. Prosa
- 4-0001 ff. Schriften
- 5-0001 ff. Mitarbeit an Werken anderer Autoren
- 6-0001 ff. Tagebücher
- 7-0001 ff. Briefe
- 8-0001 ff. Gespräche

- 9-0001 ff. Verschiedenes
- 9-0001 ff. Kompositionen
- 9-1001 ff. Zeichnungen
- 9-2001 ff. Filmtexte
- 9-3001 ff. Widmungen
- 9-4001 ff. Übersetzungen
- 9-5001 ff. Herausgegebene Werke
- 9-6001 ff. Unterzeichnete Aufrufe
- 9-7001 ff. Unterzeichnete Verträge
- 9-9001 ff. Werke unsicherer Autorschaft

Die präzise Beschreibung der gedruckten Quellen und die Erschließung der kritischen Literatur verlangt, wie oben ange deutet, die Unterscheidung von Brecht-Werk und Brecht-Werk-Gruppe. Sie ist in vielen Fällen leicht zu treffen. So wird es kaum Widerspruch hervorrufen, wenn *Mutter Courage und ihre Kinder* als ein Werk, hingegen die *Hauspostille* als eine Gruppe von Werken behandelt wird. Kontroverse Standpunkte sind dagegen schon denkbar bei den von Brecht für die *Kriegsfibel* bestimmten Vierzeilern oder bei dem aus dem Nachlaß zusammengestellten Fragment *Me-ti. Buch der Wendungen*. Betrachtet man die von Brecht unter dem Titel *Anmerkungen zur >Mutter<* veröffentlichten Texte als ein Werk, so erhebt sich die Frage, ob die posthum edierte Zusammenstellung der Anmerkungen zu *Leben des Galilei* in gleicher Weise behandelt werden sollte. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht könnte zwar in solchen Fällen unter Berufung auf entstehungsgeschichtliche und stoffliche bzw. thematische Zusammenhänge jeweils von einem Werk gesprochen werden; in der Bibliographie würde jedoch eine solche Lösung zu erheblichen Unschärfen führen. Verschiedene Editionen, die nach Zusammensetzung und Abfolge der Teile von einander abweichen, könnten nur pauschal verzeichnet werden. Einzeldrucke der Teile müßten als Auszüge aus wenigen, aber außerordentlich umfangreichen und vielgliedrigen Brecht-Werken behandelt werden. Vor praktisch unlösbare Aufgaben sähe sich der Bibliograph schließlich dort gestellt, wo fragmentarisch überlieferte Textteile aufgrund ihrer stofflich-thematischen Bezüge mehreren literarischen Komplexen zuzuweisen wären.

Im Interesse einer genaueren Beschreibung und Erschließung wurden deshalb in vielen Fällen Werkkomplexe der genannten Art als Brecht-Werk-Gruppen aufgefaßt und deren Teile als Brecht-Werke bestimmt. Das betrifft zahlreiche der vom Autor vorgenommenen oder gebilligten Zusammenstellungen (*Hauspostille*, aber auch *Kriegsfibel*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches* u. a.), vor allem jedoch posthume Sammelveröffentlichungen poetischer Werke, Schriften, Tagebücher und Briefe, deren Teilen eine relative Autonomie zukommt (*Me-ti*, *Tui-Roman*, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Anmerkungen zu zahlreichen Stücken u. a.). Posthum edierte Schriften werden vor allem dann als Brecht-Werk-Gruppen behandelt, wenn die Textteile verschiedene Datierungen aufweisen oder wenn die Anmerkungen des Herausgebers auf den kompilatorischen Charakter des Textes schließen lassen.

Eine ideale Lösung des Problems konnte damit nicht erzielt werden. Mit dem gewählten Verfahren ist zwar Informationsgewinn, aber auch eine gewisse Zersplitterung des Brechtschen Gesamtwerkes in oft kleine Texteinheiten verbunden. Es bedarf in Titelverzeichnis, Index und Registern erheblichen Aufwandes, um der Tendenz zur Atomisierung mit den als Klammer funktionierenden Brecht-Werk-Gruppen entgegenzuwirken. Dieser Nachteil mußte jedoch in Kauf genommen werden, obwohl oder gerade weil das ausgedehnte, kompliziert strukturierte schriftstellerische Gesamtwerk Brechts allen Erschließungsversuchen erhebliche Widerstände entgegengesetzt.

Brecht-Werk-Gruppen aller Art, auch Gruppen von Gruppen, werden in den Inhaltstabellen des Titelverzeichnisses unter Verwendung des Symbols o verzeichnet. Für die weitaus meisten dieser Gruppen genügt der Nachweis im alphabetischen Titelregister. Die wichtigeren Brecht-Werk-Gruppen (BWG) werden jedoch im Anhang des BWI chiffriert verzeichnet. Dabei wird ihre Zusammensetzung mit Hilfe der Brecht-Werk-Chiffren ihrer Bestandteile angegeben.

Im BWI, einem personalen, mit Registerfunktionen versehenen und durch Register erschlossenen Werkverzeichnis, werden alle in der Bibliographie erfaßten Werke Brechts in der Abfolge der Chiffren aufgeführt. Unter jeweils einer Chiffre werden alle Titel genannt, unter denen das Werk veröffent-

licht wurde, ferner die laufenden Nummern des Titelverzeichnisses, unter denen die jeweilige Primär- und Sekundärliteratur nachgeschlagen werden kann.

Der Brecht-Werk-Index bietet jedoch auch die Möglichkeit, weiterführende und ergänzende Angaben zu machen.¹⁶ Mit Hilfe der Chiffren kann auf jene Werke verwiesen werden, die zum jeweils behandelten in entstehungsgeschichtlicher oder inhaltlicher Beziehung stehen (das betrifft z. B. die in Stücken oder Prosawerken eingeschalteten Gedichte, aber auch Brechts Schriften über eigene Werke und zu eigenen Werken, etwa die Anmerkungen zu den Stücken). Auch die Zugehörigkeit eines Werkes zu wichtigen Werk-Gruppen kann angegeben werden. Es liegt ferner nahe, das im Bestandsverzeichnis von Brechts literarischem Nachlaß erfaßte autographhe Material zu zitieren. Der Index könnte schließlich in seiner ausgebauten Version entstehungs- und wirkungsgeschichtliche Fakten (Entstehungs- und Aufführungsdaten, Mitarbeiternamen u. a.) sowie inhaltliche Bestimmungen der Brecht-Werke (Themen, Motive, Gestalten, erwähnte historische Personen, Werke, Orte, Sachbegriffe) aufnehmen. Damit würden, analog zur kritischen Literatur, auch die gedruckten Quellen inhaltlich erschlossen. Da die Brecht-Werk-Chiffre auf ein Werk bezogen ist, nicht auf einen einzelnen Druck dieses Werkes, kann diese höchst wünschenswerte Erschließung der Primärdokumente außerordentlich effektiv erfolgen. Ein so ausgebauter Index gewinnt die Funktion eines von den einzelnen Brecht-Ausgaben unabhängigen Sachregisters zum Gesamtwerk Brechts und die Bedeutung eines universalen, mit Bibliographie und Autographenverzeichnis verklammerten Brecht-Handbuchs.

C. Register

Titelverzeichnis und Brecht-Werk-Index sind auf zweifache Weise miteinander verbunden: durch die im Titelverzeichnis verwendeten Werk-Chiffren, die den Benutzer zum Index führen, und durch die im Index genannten laufenden Nummern des Titelverzeichnisses, die auf die bibliographischen Aufnahmen aller Drucke eines Werkes und aller auf das Werk bezogenen Veröffentlichungen zurückverweisen.

Der dritte Teil der *Bibliographie Bertolt Brecht*, ein separat gebundenes System von Registern, führt den an speziellen Informationen interessierten Benutzer zum systematisch gegliederten Titelverzeichnis und zum numerisch geordneten Brecht-Werk-Index. Dieser abschließende Teil der Bibliographie enthält vor allem eine Reihe von alphabetisch geordneten Registern.

Im Brecht-Werk-Register werden die Titel aller verzeichneten Brecht-Werke und Brecht-Werk-Gruppen in alphabetischer Ordnung aufgeführt. Auch verschiedene, voneinander abweichende Titel eines Werkes werden berücksichtigt. Verweisungen zwischen ihnen sind nicht erforderlich, da das Register für jeden Titel die entsprechende Werk-Chiffre nennt. Der Benutzer wird durch sie auf den Index verwiesen; dort findet er alle Angaben zum gesuchten Werk; mit ihrer Hilfe kann er nach Belieben die Beschreibungen der einschlägigen primären und sekundären Dokumente im Titelverzeichnis nachschlagen. Lediglich für jene Brecht-Werk-Gruppen, die nicht im Anhang zum Index erscheinen, werden bereits in diesem Register die entsprechenden laufenden Nummern des Titelverzeichnisses genannt.

Das alphabetische Autorenregister vereinigt die Namen aller Verfasser der verzeichneten Sekundärliteratur sowie die Namen der erwähnten Herausgeber, Bearbeiter, Illustratoren, Komponisten und anderer Urheber. Das Register führt unmittelbar zum Titelverzeichnis und charakterisiert die Art der Autorschaft mit einfachen Symbolen.

Bei der Erschließung der kritischen Literatur werden Brecht-Werk-Chiffren als Schlagwörter verwendet; die jeweiligen Bibliographienummern erscheinen im Brecht-Werk-Index, der – wie dargelegt – durch das Brecht-Werk-Register zugänglich gemacht wird. Soweit Personen und Werke, Sachbegriffe und Ortsnamen als Schlagwörter oder Schlagwortteile auftreten, werden sie im alphabetisch geordneten Schlagwortregister zusammengefaßt, das unmittelbar zum Titelverzeichnis führt. Liegt der Brecht-Werk-Index in seiner ausgebauten Version vor, so nimmt das Schlagwortregister auch jene Daten auf, die bei der Sacherschließung der Brecht-Werke anfallen und verweist von ihnen auf den Index.

Für den abschließenden Teil der Bibliographie sind ferner

vorgesehen: ein Register der Verlage, ein Register der ausgewerteten Schriften, ein systematischer Schlagwortindex, ein chronologischer Index der verzeichneten Veröffentlichungen sowie kleinere Spezialregister und -konkordanzen.

6. Bibliographie als unabgeschlossener Prozeß und offenes System

Nicht nur die Forschung, auch die ihr dienende Bibliographie vollzieht sich in einem grundsätzlich unabgeschlossenen Prozeß. Seine Unabgeschlossenheit ergibt sich aus dem Fortgang wissenschaftlicher Bemühungen, aus der Auffindung bisher unbekannter Quellen und dem Erscheinen neuer Literatur, aber auch aus der ›unendlichen‹ Tiefe der zu erschließenden Dokumente und dem historisch-gesellschaftlichen Wandel ihrer Bewertung. Sowenig eine Bibliographie *in aeternum* möglich ist, so sehr gilt es, gegen den Alterungsprozeß bibliographischer Nachschlagewerke anzugehen und ihre ›Lebenszeit‹ nach Kräften zu verlängern. Da schließlich aufwandsintensive bibliographische Arbeit an einem umfassenden Gegenstand in der Regel nur in einem größeren zeitlichen Intervall zu leisten ist, liegt die Gefahr nahe, daß gerade ein ambitioniertes Nachschlagewerk sich am Ende als kaum verwertbarer Torso präsentiert. Den genannten Schwierigkeiten wird am wirkungsvollsten dort begegnet, wo Bibliographie – eingedenk des prinzipiell unabgeschlossenen Prozesses bibliographischer Arbeit – als ein offenes, erweiterungsfähiges System konzipiert wird, dessen Teile stufenweise produzierbar und in sich graduell benutzungsfähig sind.

Bei der Konzeption der *Bibliographie Bertolt Brecht* wurde großes Gewicht auf die Ergänzungsfähigkeit und stufenweise Ausarbeitung dieses Nachschlagewerkes gelegt. Die internationale Brecht-Literatur von Anfang an in voller Breite anzugehen war angesichts ihres Volumens und unserer begrenzten Kräfte nicht möglich. Die Bearbeiter sahen es darum als ihre erste und wichtigste Aufgabe an, die deutschsprachigen Veröffentlichungen, unabhängig von ihrem Erscheinungsort, zu erfassen. Als Berichtszeitraum wurde für alle Bände des ersten Abschnittes der Bibliographie das 60-Jahre-Intervall

1913-1972 festgelegt. Der letzte der dafür angesetzten sechs Bände dürfte trotz dieser Begrenzung erst Anfang der achtziger Jahre vorliegen können. Um die Benutzbarkeit der erschienenen Teile der Bibliographie zu erhöhen, werden deshalb den einzelnen Bänden des Titelverzeichnisses interimistische Register beigegeben. Parallel zu diesen Arbeiten wird versucht, die ab 1973 erscheinenden Veröffentlichungen im Interesse aktueller bibliographischer Berichterstattung mit gleicher Methode in speziellen Jahresberichten zu verzeichnen. Diese Jahresberichte, obwohl jeweils in sich geschlossen und mit Registern versehen, können als Teile der Gesamtbibliographie betrachtet und dem zufolge zusätzlich im Brecht-Werk-Index und im Registerband berücksichtigt werden.

Bibliographische Arbeit soll nicht nur zur Rationalisierung der Forschung beitragen, sondern auch selbst rationell getan werden. Die *Bibliographie Bertolt Brecht* sieht darum für die Zukunft keine kumulierenden Neudrucke der umfangreichen Titelverzeichnisse vor, wohl aber deren zusammenfassende Erschließung im Brecht-Werk-Index und im Registerband sowie die Möglichkeit, diese Indizes und Register später in erweiterten Ausgaben vorzulegen.

Ein erheblicher Rationalisierungseffekt wird durch die dreiteilige Anlage der Bibliographie erzielt. In dem Titelverzeichnis und Register zwischengeschalteten Index können die in den umfangreichen Titelbeschreibungen vermittelten Daten knapp und präzise zitiert und mit vom einzelnen Dokument unabhängigen, aber werkbezogenen Informationen ergänzt werden. Alle diese Angaben sind, da sie unter einer Werk-Chiffre erscheinen, wiederum mit geringem Aufwand zitierbar.

Ein formalisiertes Beispiel soll verdeutlichen, daß dieses Verfahren dem Benutzer Informationsgewinn und dem Bibliographen Aufwandsminderung erbringt: Von einem Brecht-Werk, das mit der Chiffre 2-1000 belegt wird, seien im Titelverzeichnis 10 Einzeldrucke und 20 Drucke in Sammelveröffentlichungen unter 5 verschiedenen Titeln nachgewiesen, die 12 für den alphabetischen Nachweis wichtige Wörter besitzen; das Werk sei ferner Gegenstand von 20 verzeichneten kritischen Beiträgen. In diesem Falle wird unter 12 Eintra-

gungen im alphabetischen Brecht-Werk-Register jeweils auf die Chiffre 2-1000 des BWI verwiesen. Dort werden die 5 Titel des Werkes und jene 50 laufenden Nummern genannt, unter denen die einschlägigen primären und sekundären Dokumente im Titelverzeichnis nachgeschlagen werden können. Wollte man mit einer zweiteiligen Bibliographie denselben Effekt erzielen, so müßten im alphabetischen Werkregister unter 12 Eintragungen jeweils jene 50 laufenden Nummern des Titelverzeichnisses genannt oder zwischen den Eintragungen verwiesen werden. Verzeichnete man jedoch im Titelverzeichnis alle Drucke eines Werkes, auch die in Sammelveröffentlichungen enthaltenen, an einer Stelle, so bestünde es vorwiegend aus Mehrfachverzeichnungen; die mit den Inhaltsbeschreibungen vermittelten Überblicksinformationen entfielen, und die Ergänzungsfähigkeit der Bibliographie würde erheblich eingeschränkt.

Der Gedanke mußte naheliegen, für ein so weitgespanntes bibliographisch-dokumentaristisches Vorhaben elektronische Datenverarbeitungsanlagen (EDVA) einzusetzen. Der Gestus der beschriebenen Bibliographie deute, so werden vielleicht einige Leser meinen, darauf hin. Gewiß, die *Bibliographie Bertolt Brecht* wurde mit Blick auf eine Zukunft entworfen, in der auch personalbibliographische Daten elektronisch gespeichert, geordnet und abgerufen werden. Die Bearbeiter waren bemüht, von der Entwicklung der Information und Dokumentation zu lernen. Sie sehen es jedoch nicht als Unglück an, daß ihnen jene hochleistungsfähigen und außerordentlich kostspieligen technischen Apparaturen bisher nicht zur Verfügung standen. Sicher ließen sich mit ihrer Hilfe manche Arbeitsgänge sehr viel schneller und ökonomischer abwickeln. In mancher Hinsicht, wie der Tiefenerschließung der Quellen und Literatur durch Schlagwortketten, hätten bei Einsatz einer EDVA auch der Informationsgehalt und die Informationsgenauigkeit gesteigert werden können. Das freilich würde ein größeres Team hochqualifizierter Fachleute voraussetzen. Die aufwendige Erarbeitung eines Thesaurus wäre notwendig geworden und anderes mehr. Angesichts dessen, daß es für die Herstellung von Personalbibliographien auf EDVA noch keine Erfahrungen gibt, schien es sinnvoller zu sein, hierfür zunächst von literaturwissenschaftlicher wie bi-

bliographischer Seite Vorarbeiten zu leisten und eine entwickelte Personalbibliographie im klassischen Medium des Buches ins Leben zu rufen, die bis zu einem gewissen Grade Methoden der maschinellen Informationsverarbeitung mit traditionellen Mitteln simuliert. Eine Überführung der *Bibliographie Bertolt Brecht* auf EDVA sollte jedoch für die weitere Zukunft nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden.

Bevor daran gedacht werden kann, ist freilich ein noch weiter Weg in wenig erschlossene Gebiete zurückzulegen. Die ihn einschlugen, bedürfen in hohem Maße der kritischen Förderung durch die Brecht-Forschung. Zur Mitarbeit eingeladen sind alle, die die *Bibliographie Bertolt Brecht* nutzen möchten. Wie anders sollten anstelle jener Hütten, die nach Herrn Keuners Worten ein einziger zu bauen imstande ist, größere Gebäude errichtet werden können?

Anmerkungen

1 Der erste Band der Bibliographie dürfte Anfang 1975 vorliegen: *Bibliographie Bertolt Brecht. Titelverzeichnis*. Bd. 1: Deutschsprachige Veröffentlichungen aus den Jahren 1913-1972. Werke von Brecht: Sammlungen. Dramatik. Bearb. von Gerhard Seidel unter Mitarbeit von Gisela Kuntze, Berlin und Weimar 1974. Mit einem Beiheft: Interimistische Register.

2 Walter Benjamin: »Die Bibliographie ist eine Hilfswissenschaft. Und zwar steigt deren Wichtigkeit mit dem Steigen der Buchproduktion. Nun gibt es wenig, was für die kritische Lage der Wissenschaft so durchaus charakteristisch ist wie der Umstand, daß dieser steigenden Wichtigkeit der Bibliographie ihre sinkende Beachtung seit Jahren parallel geht. [...] Die Bibliographie ist gewiß nicht der geistigste Teil einer Wissenschaft. Jedoch sie spielt in ihrer Physiologie eine zentrale Rolle, ist nicht ihr Nervengeflecht, aber das System ihrer Gefäße. Mit Bibliographie ist die Wissenschaft groß geworden, und eines Tages wird sich zeigen, daß sogar ihre heutige Krisis zum guten Teile bibliographischer Art ist.« Zit. nach Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt 1965, S. 158.

3 *Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken* (1. Ausgabe 1899; 2. Ausgabe 1909, berichtigter Neudruck 1915, zahlreiche Nachdrucke).

4 Vgl. Gerhard Seidel: *Bibliographie Bertolt Brecht. Beschreibung einer Methode*. In: *Forschungen und Fortschritte* 38 (1964) 4, S. 122-125. - Die bibliographischen Arbeiten wurden 1962 mit dem Ziel begonnen, in Ergänzung zur Brecht-Bibliographie Walter Nubels die deutschsprachigen Schriften der Erscheinungsjahre 1957-1961 zu verzeichnen. Von diesem Vorhaben wurde im Interesse einer Gesamtbibliographie Abstand genommen. Die Arbeiten an der erheblich anwachsenden Literatur konnten aus äußersten Gründen zeitweise mit nur geringen Kräften weiter-

geführt werden. Diese Verzögerung bot, so sehr man sie bedauern wird, die Möglichkeit zu wichtigen Verbesserungen. Die Arbeiten werden heute im Rahmen der Arbeitsgruppe Druckschriften der Literatur-Archive der Akademie der Künste der DDR fortgeführt und vom Bertolt-Brecht-Archiv dieser Akademie unterstützt.

5 Subjektive Personalbibliographie: Verzeichnis der Literatur von einer oder mehreren Personen; objektive Personalbibliographie: Verzeichnis der Literatur über eine oder mehrere Personen. Nach: *Lexikon des Bibliothekswesens*, Leipzig 1969, S. 490.

6 Das wichtige, wenn auch begreiflicherweise lückenhafte Verzeichnis Walter Nubels (1957) liegt weit zurück; ein erheblicher Teil von Brechts literarischem Gesamtwerk wurde erst in den folgenden Jahren veröffentlicht. Die Bibliographien von Klaus-Dietrich Petersen (1966 und 1968) schenken der Primärliteratur nur geringe Beachtung. Auch in Reinholt Grimms Handbuch *Bertolt Brecht* (3., völlig neu bearb. Aufl. 1971) spielt die kritische Literatur eine erheblich größere Rolle.

7 Vgl. Gerhard Seidel, *Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition, untersucht an poetischen Werken Bertolt Brechts*, Berlin 1970, S. 78-80.

8 Vgl. Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971*, Frankfurt 1972, S. 214-215.

9 Ideologische Auswahlkriterien verbieten sich für eine umfassende, wissenschaftlichen Zwecken dienende Bibliographie dieser Art. Die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Brecht-Forschung setzt ihre Kenntnis voraus.

10 Die Bibliotheken und vor allem die Zeitungsausschnittregistrierungen des Bertolt-Brecht-Archivs und des zentralen Literatur-Archivs der Akademie der Künste der DDR bieten den mit Fragen der Wirkungsgeschichte Befaßten einen erheblichen Teil dieses Materials.

11 Eine absolut widerspruchsfreie monohierarchische Klassifikation zu einer Personalbibliographie scheint nicht möglich zu sein. Besonders der komplexe Sachinhalt der kritischen Literatur widersetzt sich mehr oder weniger der Einordnung in ein streng logisches System dieser Art. Diese Schwierigkeiten konnten jedoch den Entschluß nicht beeinflussen, das Titelverzeichnis der *Bibliographie Bertolt Brecht* systematisch zu gliedern. Die vorwiegend chronologische Ordnung zahlreicher Personalbibliographien zu bedeutenden Schriftstellern des 16. bis 19. Jahrhunderts hätte bei Brecht zu einem Titelverzeichnis geführt, das zwar den Gang der Edition und Rezeption überschaubar machen, aber Hunderte, wenn nicht z. T. Tausende von Veröffentlichungen unter jeweils einem Erscheinungsjahr aufführen würde. Bei einer systematischen Untergliederung der Veröffentlichungen eines Erscheinungsjahres aber wären dieselben Schwierigkeiten wie bei einer primär systematisch gegliederten Bibliographie aufgetreten. Bei Personalbibliographien für Autoren vergangener Jahrhunderte spricht offenbar sehr viel mehr für eine vorwiegend chronologische Ordnung: die Editions- und Rezeptionsgeschichte ihres Werkes ist zwar meist umfangreich, jedoch zumindest auf großen Strecken materialarm; ihrer bibliographischen Abbildung kommt größere Bedeutung zu, da sie sich über Jahrhunderte erstreckt, zumeist einen erheblicheren Wandel der Auffassungen einschließt und auf großen Strecken heute nur noch forschungsgeschichtliches Interesse verdient. Für Autoren des 20. Jahrhunderts, vor allem für jene, die ein umfangreiches, vielfältiges, stark rezipiertes Werk schufen, scheint die primär systematische Gliederung vorteilhafter zu sein. Der chronologische Überblick kann leicht durch einen speziellen Index vermittelt werden.

12 BWV 543 und 551. Vgl. W. Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1961, S. 419 und 429.

13 Das gilt z. B. für die als Fassungen eines Werkes aufzufassenden Texte von *Das*

Verhör des Lukullus und *Die Verurteilung des Lukullus*, aber auch für den Auszug
Die Mutter des Gefallenen versteht den Krieg.

14 Der gegenwärtige Forschungsstand gestattet es nicht, bei der Festlegung der Brecht-Werk-Chiffren weitergehende systematische oder chronologische Bestimmungen vorzunehmen, wie das etwa im Bach-Werke-Verzeichnis bzw. im Köchel-Verzeichnis der Werke Mozarts geschah. Hinzu kommt, daß der Brecht-Werk-Index im Zusammenhang mit der Bibliographie erarbeitet wird, also vorerst nur die jeweils publizierten Werke einbezieht. Sein Stand entspricht dem Stand der Brecht-Edition; der Index wird abgeschlossen sein, wenn alle überlieferten Brecht-Werke ediert (oder wenn auch die unveröffentlichten Werke einbezogen) worden sind.

15 Die für ein Brecht-Werk festgelegte Chiffre wird bei der Verzeichnung aller Fassungen, aber auch der Auszüge, Entwürfe, Vorarbeiten benutzt. Hingegen werden »Anmerkungen« und andere auf Brecht-Werke bezogene Schriften Brechts mit eigenen Chiffren belegt. Die in Brecht-Werken enthaltenen Brecht-Werke (z. B. Songs in Stücken) werden mit eigenen Chiffren verzeichnet, wo sie separat ediert wurden. Der Index stellt darüber hinaus die Beziehungen zwischen Werken und in ihnen enthaltenen Werken generalisierend und verweisend dar. Die Grenzen zwischen Originalarbeit, Bearbeitung und Übersetzung sind bei Brecht fließend. Deshalb werden Bearbeitungen und Übersetzungen durch Brecht wie Werke der jeweiligen Gattung behandelt (Stückbearbeitungen erscheinen unter Dramatik, Übertragungen von Gedichten unter Lyrik usw.). Lediglich für Übersetzungen im engeren Sinne wurde ein eigener Nummernbereich offen gehalten. Viele der posthum veröffentlichten Filmtexte können nicht mit Sicherheit der Dramatik bzw. Prosa zugeordnet werden; darum wurde für sie im BWI ein eigener Nummernbereich geschaffen.

16 Besondere Schwierigkeiten sind bei der inhaltlichen Erschließung der poetischen Werke Brechts zu überwinden; poetische Werke sind ja im strengen Sinne nicht schlagwortfähig.

Beigabe 1

Aus dem Titelverzeichnis. Bibliographische Aufnahme einer Sammelveröffentlichung mit Werken von Brecht

128 Brecht, Bert: Furcht und Elend des III. Reichs. [Mit Gedichten aus *Deutsche Kriegsfibel 1937.*] – Moskau: Meshdunarodnaja Kniga »Das Internationale Buch« 1941. 52 S. 8°.

Deutschsprachige Ausgabe. – Auflage: 10 000. – Druckvermerk (russ.): Tip. »Iskra Revoljucii«, Moskva, Arbat, Filipp. per., 13. – Nubel A 155.

	2	Inhalt
0	3-47	Furcht und Elend des Dritten Reichs
1-0053	3-4	Volksgemeinschaft
1-0054	5	Der Verrat
1-0057	6-7	Dienst am Volke
1-0059	8-10	Die Berufskrankheit
1-0062	11-22	Der Spitzel
1-0065	23-26	Die Stunde des Arbeiters
1-0066	27-28	Die Kiste
1-0080	29-30	Die Wahl
1-0068	31-33	Winterhilfe
1-0070	34-35	Der Bauer füttert die Sau

1-0071	36-40	Der alte Kämpfer
1-0074	41-42	In den Kasernen wird die Beschießung von Almeria bekannt
1-0075	43-47	Arbeitsbeschaffung
0	48-52	Deutsche Kriegsfibel 1937
2-0082	48	›Das Brot der Hungernden ist aufgegessen‹
2-0041	48	›Der Anstreicher spricht von kommenden großen Zeiten‹
2-0083	48	›Die das Fleisch wegnehmen vom Tisch‹
2-0154	49	›Wenn die Oberen vom Frieden reden‹
2-0158	49	›Die Oberen sagen‹
2-0671	49	›Als der letzte Krieg vorüber war‹
2-0672	49	›Wenn man die Felder der Junker aufteilt‹
2-0031	49	›Auf der Mauer stand mit Kreide‹
2-0085	49-50	›Wenn es zum Marschieren kommt, wissen viele nicht‹
2-0160	50	›Die Oberen sagen: im Heer‹
2-0162	50	›Der Anstreicher wird sagen, daß irgendwo Länder erobert sind‹
2-0164	50-51	›Wenn der Trommler seinen Krieg beginnt‹
2-0673	51	›Im Krieg wird sich vieles vergrößern‹
2-0161	51	›Wenn der Krieg beginnt‹
2-0674	51-52	›Sie werden in den Krieg gehen, nicht‹
2-0086	52	›General, dein Tank ist ein starker Wagen‹

Beigabe 2

Aus dem Titelverzeichnis. Bibliographische Aufnahme eines unselbständigen Einzeldrucks von Brecht

177 Brecht, Bertolt: Hannibal. [Erste Szene. BWI 1-0033.] – In: Berliner Börsen-Courier. Jg. 55. Nr. 534 vom 13. 11. 1922.

Redaktionelle Notiz: »Wir veröffentlichen im Anschluß an die Verleihung des Kleistpreises die erste Szene aus einem noch unvollendeten Drama ‚Hannibal‘ von Bertolt Brecht, das durch die räumlichen und akustischen Bedingungen des Großen Schauspielhauses angeregt ist.« – Nubel/C 143.

Beigabe 3

Aus dem Titelverzeichnis. Bibliographische Aufnahme einer unselbständigen Veröffentlichung über Brecht

547 Benjamin, Walter: Bert Brecht. »Ein Rundfunkvortrag.« – In: Benjamin, Walter: Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Hrsg. von Gerhard Seidel. 1. Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1970. = Reclams Universal-Bibliothek. Bd. 476. S. 261-269.

Erstdruck eines Vortrages, den Benjamin vermutlich am 27. 6. 1930 im Frankfurter Rundfunk gehalten hat. Nach Typoskripten, aufbewahrt im Benjamin-Nachlaß des Deutschen Zentralarchives in Potsdam, jetzt in den Literatur-Archiven der Akademie der Künste der DDR. Vgl. a.a.O., S. 449-451.

INHALT: [»Versuche«. Funktion der Literatur. Haltung. »Geschichten vom Herrn Keuner«. Zitierbarkeit. »Baal«. »Fatzer«. »Mann ist Mann«. Plagiat. Armut.]

Diese Veröffentlichung wird im Brecht-Werk-Index und im Schlagwortregister unter folgenden Werk-Chiffren und Schlagwörtern nachgewiesen:
 o »Versuche« / Literatur, Funktion / Haltung / o »Geschichten vom Herrn Keu-

ner« / Zitierbarkeit / 1-0024 [»Baal«] / 1-0004 [»Untergang des Egoisten Johann Fatzer«] / 1-0025 [»Mann ist Mann«] / Plagiat / Armut

Beigabe 4

Aus dem Titelverzeichnis. Bibliographische Aufnahme einer selbständigen Veröffentlichung über Brecht

902 Dahlke, Hans: Cäsar bei Brecht. Eine vergleichende Betrachtung. (1. Aufl.) – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1968. 231 S. 8°.

INHALT:

Tilly, Lukullus und der geschichtliche Nachruhm. [Die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte]

Der Cäsar des »Salomon-Songs«

Beschäftigung mit Shakespeares Tragödie [»Julius Caesar«]

»Cäsar und sein Legionär«

Die großen Geschäfte im alten Rom

Der Beruf des Geschichtsdichters bei Feuchtwanger und Brecht. [Feuchtwangers Roman »Die Söhne«. Feuchtwangers personalistische Geschichtsauffassung]

»Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar«

- Die Vorgeschichte der Tragödie, episch. [Zur Entstehungsgeschichte]
- Zeitgeschichtliche Anlässe. [Der historische Roman in der deutschen Exilliteratur der Jahre nach 1933]
- Grundgedanken
- Materialgrundlagen
- Die Anregungen der bürgerlichen Geschichtsschreibung
- Die Verarbeitung der antiken Quellen
- Strukturfragen. [Spiegelungstechnik]
- Die Gesprächspartner des Biographen
- Die Aufzeichnungen des Rarus
- Verfremdung und Satire
- Modell und Geschichtsgestalt. [Geschichtsdichtung und Geschichtswissenschaft]

Anmerkungen

Diese Veröffentlichung wird im Brecht-Werk-Index und im Schlagwortregister unter folgenden Werk-Chiffren und Schlagwörtern nachgewiesen:

* Caesar, Gaius Julius / Tilly, Johann Tserklaes / Lucullus Licinius / Nachruhm / Persönlichkeit; Geschichte / 2-0196 [»Salomon-Song«] / Shakespeare, William: »Julius Caesar« / 3-0054 [»Cäsar und sein Legionär«] / Rom; Geschäfte / Geschichtsdichtung / Feuchtwanger, Lion: »Die Söhne« / Feuchtwanger, Lion; Geschichtsauffassung, personalistische / 3-0005 [»Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar«] / 3-0005; Entstehungsgeschichte / 3-0005; Exilliteratur, deutsche; Roman, historischer / 3-0005; Geschichtsschreibung, bürgerliche / 3-0005; Quellen, antike / 3-0005; Spiegelungstechnik / 3-0005; Verfremdung; Satire / 3-0005; Geschichtsdichtung; Geschichtswissenschaft

Der Briefwechsel zwischen Bertolt Brecht und der New Yorker Theatre Union von 1935 Herausgegeben von James K. Lyon (San Diego)

In der russischen Literatur gibt es ein berühmtes Werk, das auf amerikanischem Boden verfaßt wurde. Es ist der Roman *Die Mutter*, den Maxim Gorki 1906 während seines Aufenthalts in den USA niederschrieb. 1935 kam dieses Werk nach Amerika zurück: diesmal in einer Dramatisierung Bertolt Brechts, die von der New Yorker Theatre Union aufgeführt wurde.

In einem gründlichen Aufsatz hat Lee Baxandall diesen in der Brecht-Forschung bekannten Theaterkrach beschrieben (*The Drama Review*, Herbst 1967, S. 69-87). Inzwischen ist durch den amerikanischen Schriftsteller Albert Maltz, ehemals Vorstandsmitglied der Theatre Union, ein großer Teil der Korrespondenz zwischen Brecht und der Theatre Union aufgefunden worden, der hiermit zum erstenmal abgedruckt wird.

Wenn man zwischen den Zeilen liest, versteht man die Überlegungen Brechts und der Theatre Union, die auf beiden Seiten zu Fehleinschätzungen führten. Da die schon früh auftretenden Differenzen brieflich nicht zu schlichten waren (vgl. die Briefe vom 29. August und 4. September), schickte die Theatre Union ihren Vertreter Manuel Gomez nach Dänemark, der mit Brecht einen Vertrag abschloß und den Stückeschreiber mit nach New York nahm. Brecht, der sich unbedingt mit einem erfolgreichen Stück in New York durchsetzen wollte, willigte wohl deshalb ein, weil er glaubte, an Ort und Stelle die Regie des Stücks in seinem Sinne beeinflussen zu können. Hierin irrte er sich jedoch. Seine zweite Fehlkalkulation bestand in der Annahme, daß ein amerikanisches Arbeitertheater ein wirkliches »Arbeitertheater« sei. Bis zuletzt glaubte er zum Beispiel, daß V. J. Jerome, der Kulturchef der amerikanischen KP, auf die Theatre Union einen nachdrücklichen Einfluß ausüben könne (vgl. den Brief vom 17. November). Er verstand nicht, daß dieses »politische« oder gar »revolutionäre« Theater sich nicht nur aus Kommunisten, Soziali-

sten und Liberalen jeder Färbung zusammensetzte, sondern daß es obendrein auf den kommerziellen Erfolg, das heißt die finanzielle Unterstützung der bürgerlichen Theaterbesucher angewiesen war (der Mißerfolg der *Mutter* führte dann bekannterweise zum finanziellen Ruin der Theatre Union).

Die Theatre Union ihrerseits glaubte fest, daß sich Brecht, sobald er einmal in den USA sei, durch Vernunftgründe von der Richtigkeit ihrer »Bearbeitung« sowie ihrer Aufführungspraxis überzeugen lasse. Von Brechts Hartnäckigkeit im Durchsetzen seiner Regievorstellungen hatte sie anscheinend noch nichts gehört. Und so bot man ihm vertrauensvoll eine beratende Rolle an. Als Brecht jedoch nicht davon abließ, die Regie maßgeblich beeinflussen zu wollen, wurde es der Theatre Union zuviel. Es kam zu einem großen Krach, und Brecht wurde (wenn auch nur für kurze Zeit) buchstäblich aus dem Theater hinausgeworfen (vgl. den Brief vom 9. November).

Auffallend an diesem Briefwechsel ist die reiche Skala der Töne und Zwischentöne: Proteste, die vor endgültigen Konsequenzen zurückschrecken; Drohungen, die dann plötzlich zu Vorschlägen werden; die wechselnden Anredeformen, die Brecht für die Theatre Union wählt, und zwar vom kameradschaftlichen »Ihr« bis zum bewußt kühlen »Sie«; die im ganzen unerwartet höfliche, ja fast förmliche Schreibweise angesichts heftiger Dispute und grundsätzlicher Differenzen. Denn schließlich führten diese Auseinandersetzungen so weit, daß die Schauspieler und Bühnenarbeiter mit einem Streik drohten, falls sich Brecht nicht zu einer Zurücknahme seiner Forderungen entschlösse.

Die Korrespondenz wird im folgenden, soweit vorhanden, vollständig abgedruckt. Die Brecht-Briefe werden nach den Originalen wiedergegeben, während den Briefen der Theatre Union unsignierte Abschriften zugrunde liegen. Wahrscheinlich hat Margaret Larkin, die Vorstands-Sekretärin der Theatre Union, die meisten der Briefe an Brecht verfaßt und unterzeichnet. Alle Hinzufügungen und Anmerkungen in eckigen Klammern stammen vom Herausgeber. Fehler in Rechtschreibung und Orthographie sind durchgehend verbessert worden. Der Abdruck der Brecht-Briefe erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Stefan Brecht und dem Suhrkamp Verlag.

August 29, 1935

Dear Comrade Brecht:

We have just received your letter and are very happy that you will allow us to do your play. However, on the matter of your directing with us here in America, there are certain problems which we are anxious for you to understand fully.

We have our own company, our own method of work, and we have already engaged our director. It is very important for you to understand that we have a different theatre tradition from that in Europe. Our audiences are much simpler, and the theatre to them is a new experience. It is important for our director to know our particular political problems as well as our theatrical ones. Also Mrs. Standen tells us that your knowledge of the English language is limited, and that would create tremendous difficulties with our actors.

However, we would very much like you to be here in an advisory capacity because you will be able to give us invaluable aid in the production. Unfortunately the Theatre Union is terrifically handicapped by its financial condition. For instance, you suggest you would direct for nothing if we pay your passage to America, - but our director receives much less than the cost of the trip. Every penny is budgeted very carefully on the production, and even now we must raise money before we go into rehearsal.

Therefore, it is impossible for us to send you money to come to America, much as we should like to have you here. If you can manage to come at your own expense, we should be very happy. We certainly hope that in view of the importance of this play at this time to our working class audience you will not stop production of »Mother« over this matter.

Warmest greetings.

Executive Board
Theatre Union

[Obwohl eine Unterschrift fehlt, stammt folgender Brief mit Sicherheit von Paul Peters. Peters, ein Vorstandsmitglied der Theatre Union, hat die amerikanische Übersetzung/Bearbeitung von Brechts Drama besorgt.]

Theatre Union,
103 West 14th Street,
New York City,
September 4, 1935.

Dear Comrade Brecht:

Yesterday we received your letter about the adaptation of »Mother«, and together with Mrs. Standen's report, we were able to understand what you felt about it.

We are all sorry if the cablegrams seemed harsh. I am sure you will understand that, cablegrams being very expensive, and the theatre very poor, we wanted to be as brief as possible.

As for the script, you are naturally most concerned about the style in which the play is conceived and written, the »Grundidee des Stückes«. This, you say, must not be changed: and we all agree that about this there can be no argument. Then you proceed: »Soweit wir sie (die Adaption) beurteilen können, ist es eine völlig naturalistische Version.«

After going over the script thoroughly, scene for scene, last night, I do not feel that it is at all a »completely naturalistic« version. I ask you to look through it carefully, or have some one with an intimate knowledge of English compare it with the German line for line. I beg you not to judge by the *appearance* of the script: not to be disturbed by the fact that as I went along I divided the play into acts (which simply means that here, after his scene, we may have a pause): that sometimes I used stage directions which helped me visualize the play, but need not be followed: that the English language, especially as spoken in America, is a clipped language, and sentences are inevitably shorter than in the German.

In a few instances I made changes in action. The script you have is, as I believe you were informed by Margaret Larkin, a first version, meant to give the Theatre Board a concept of the play. For the past month I have been cleaning it up and polishing it. In going over the play recently with Comrade Wolfson, who was to direct, we kept referring to the original German. Comrade Wolfson felt that some of these changes were not in the spirit of the play; I agreed with him; and we restored the original. These changes I discuss in detail later in this letter.

But in general, page for page, the English script follows your

»Mother«. It would have been simple to translate it literally; but from this you would have nothing, of course; no style whatever. As far as the literary style goes, its rhythms and intonations cannot be translated directly from German into English. What I can do is catch in the English, with the peculiar inflections and quality of English as we speak it in this country, the spirit of the scenes, the characters, and the speeches of »Mother.« Sometimes to make English of the translation, the original must be changed even in concept. With a good degree of success, however, I think I have caught the spirit of »Mother« and its style. Recently, as is our custom, we called together other comrades in the New York theatres and leaders of the trade unions who compose our audience, and read them the play. They did not feel any strain or violation of spirit within the script I read to them. And they were likewise *perfectly aware that this was not a naturalistic play*. It was transparent to them that this play had a style of its own, and had to be done in a stylized manner. In all our plans: in our discussions with Kiessler, who was to do our sets, in discussions with actors, in discussions between the production board, the director, and myself, we *all* recognize that this was not a naturalistic play. We saw that there were elements of *realism* in it – as you yourself stated in an earlier letter on the need of direction to get the right »mixture of realism and stylization.«

These changes were made:

In the first scene I introduced some dialogue between Pavel and his mother to aid our workers, who do not know Gorki, to grasp the background of the play. Upon reading it over, especially upon the conviction of Comrade Wolfson, the director, we threw this dialogue out and reverted to the original monologue and chorus. In the second scene, I began with the entrance of the workers, again to aid the audience in introducing what to us are foreign names and a completely foreign situation. We did not decide to eliminate this, but with a stroke of the pencil – and no great loss – it can be done. From here on, until the end of scene nine, except for slight changes in speech, often absolutely necessary, the play stands – page for page – as it was originally written. One slight change occurred at the beginning of the Smirnov Gut scene;

but this too, at the suggestion of Comrade Wolfson, was abandoned as out of keeping with the tone of the play. I divided the play roughly into three stages of growth. In the first five scenes the mother is drawn, always resisting, into the movement – mainly to protect her son. Here the growth is logical and straight, one scene leading to the next, and all building to the first direct voluntary action of the mother when she lifts the flag from Smilgin's hand. In the second group of scenes, from scene 6 through scene 9, the mother begins to learn and to prepare herself for active party work: she ends by doing so. This group, somewhat less logical in development, has the constant tie of the relationship between the mother and the son – and »die dritte Sache«: their common work for the party.

The third group of scenes follows the death of Pavel, scene 10 to the end. Here we all felt – others outside the theatre felt, too – a lack of clear and logical development. The political situation develops chronologically, it is true; but this is reflected in a series of scenes which do not grow one from the other, and in which the mother continues doing agitational work, such as distributing leaflets, which she has done before. Disregarding all question of style of drama, there is no growth here as in the first or second series of scenes. That is why we felt the play stopped and became somewhat lost in this section.

And that is why I drew on Gorki in the attempt to construct a new growth based on a further political development and relationship between Pavel, his mother, and their common agitational work in the war. Out of this attempt came the railroad scene (using the agitational material of the copper kettle scene); the informer scene (using the anti-religious dialogue of the bible scene); and the third scene on the death of Pavel, which ties up to the early part of the play. This third scene we all felt immediately upon reading it aloud is bad – bad because it is too naturalistic, too violent, and out of keeping with the style of the play. It is to be completely rewritten. The end is the demonstration scene of the original version: the son is dead, but the mother now stands completely on her own political feet and continues more energetically than before.

The Theatre Union meets tonight to decide on the next step,

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions



II. Aufführungsberichte

David Bathrick (Madison, Wisconsin)

Ein *Ui* kommt nach Cicero

Arturo Ui in Chicago. Bereits 1941 für die amerikanische Bühne geschrieben, erlebte Brechts viertes Chicago-Stück erst im April dieses Jahres sein erfolgreiches Hometown-Debüt im Goodman Theater in Chicago. Die Zeit schien endlich reif für Brecht und für *Ui* zu sein.

Welch ein Wandel! Im November 1963 wurde der *Ui* zum erstenmal in den USA gespielt, damals in New York, wo er jedoch schon nach einer Woche auf der Strecke blieb. Diese Inszenierung erlitt dasselbe Schicksal wie so manche Brecht-Aufführung auf dem Broadway: unter ›Verfremdung‹ wurde hier wieder einmal totale Karikatur verstanden, wodurch die dargestellte Gangsterwelt eher an *Guys and Dolls* als an die Nazi-Clique erinnerte. Die gegenwärtige Bedeutung dieses ›Zeitstücks‹ wurde von den meisten Zuschauern gar nicht begriffen. Und so konnte selbst die *New York Times* am 12. November 1963 schreiben: »The ideal time to have done *Ui* would have been 1941 when our lives were at stake«.

An sich sollten die zwölf wildbewegten Jahre seit der Ermordung J. F. Kennedys unser Verständnis für Brecht und für *Ui* erheblich geschärft haben. Kann uns die Verfilzung von kleinbürgerlicher Gangsterwelt, Big Business und politischer Demagogie nach Watergate wirklich noch so unglaublich erscheinen? War nicht auch Nixon ein Prototyp plumper Mittelmäßigkeit? Haben uns die vielbereedeten Tonbänder nicht gezeigt, was für ein schleimiger, zweitrangiger, dreck-schnäuziger Typ dieser Mann wirklich war? Brechts Demaskierung Hitlers und seines Systems ist daher höchst lehrreich, indem sie uns hinter die Fassade des politischen Imponiergehabes blicken lässt. Auch Nixon wußte, daß man sich mit der Maske der Respektabilität legitimieren muß – vergaß jedoch, seine Tonbänder zu verbrennen, auf denen seine wahre Stimme zu hören war.

Die Problematik des Brechtschen *Ui* besteht darin, daß er als Studie über die Legitimierung der Macht und zugleich als

Zeitstück über Nazi-Deutschland angelegt ist. Wenn man das Ganze nur als ein Stück über den Aufstieg Hitlers spielt, wirkt es fast ein wenig trivial, da durch die komplizierten Intrigen der Hindenburg-Partien die wirklichen ökonomischen und politischen Kräfte, durch die Hitler an die Macht gebracht wurde, zu stark in den Hintergrund treten – und das Ganze etwas an welthistorischen Dimensionen verliert. Nur wenn man die grundsätzliche und auch heute noch weiterbestehende Verfilzung von Politik und Wirtschaft im Rahmen bürgerlicher Systeme, nur wenn man die Funktion der Aura und Respektabilität der politischen Würdenträger im Rahmen dieser Verfilzung herausarbeiten würde, könnte dieses Stück auch für zeitgenössische Zuschauer noch eine ›historische‹ Relevanz haben.

Rein technisch gesehen, war die Inszenierung des Goodman Theater erstaunlich gut und lehnte sich in vielen Einzelheiten an die Inszenierung des Berliner Ensembles von 1959 an. Hans-Dieter Hosallas schrille Rummelplatzmusik wurde direkt vom Berliner Tonband übernommen. Das leicht bewegliche Arrangement (Drehbühne, flankierende Treppen usw.) gab dem Ganzen, dem ein höchst komplizierter Plot zugrunde liegt, die nötige Zügigkeit. Die oft kritisierte englische Übersetzung von George Tabori verbindet einen geradezu shakespeareschen Rhythmus mit einem Tough-Guy-Jargon, was den Eindruck einer seltsamen Mischung aus Hochkultur und Chicagoer Gangsterwelt hinterließ. Das Spiel des Ensembles selber wirkte flüssig und koordiniert, wenn auch manchmal leicht sentimental. Kenneth Walschs *Ui* war bestes ›Small Time Bronx‹: kriecherisch, mittelmäßig, bösartig, unbestimmbar, auf Ehrbarkeit bedacht und doch unglaublich komisch. In einer Stadt, die in letzter Zeit wenig gutes Theater gesehen hat, war das zweifellos gutes Theater.

Aber das ist gerade das Dilemma. ›Good Theater‹ im ›Goodman Theater‹ ist genau das, was an den etablierten Theatern in den USA so gut und so problematisch ist. Vom Chicagoer Art Institute und einem Subskriptionssystem reicher Mäzene großzügig unterstützt, ist das Goodman Theater fast so etwas wie ein Modelltheater. Aber diese finanzielle Absicherung hat auch ihre Konsequenzen, indem sie zu deutlichen Kompromissen in der Auswahl und der jeweiligen Darbietung der

Stücke führt. Und das muß man im Auge behalten, wenn man die Rezeption Brechts in dieser Gesellschaft verstehen will. Es ist sicher kein Zufall, daß die politisch gewagtesten und ästhetisch experimentierfreudigsten Brecht-Inszenierungen in den USA fast alle von Kleinbühnen, Off-Broadway Companies, Studentengruppen oder Straßentheatern unternommen wurden. Denn in der etablierten Theaterindustrie hat Brecht sofort verloren. Dort spielt man ihn entweder schlecht, das heißt intellektuell-überladen, oder satirisch-verflacht, womit man in beiden Fällen das Publikum aus dem Theater treibt. Oder man spielt ihn gekonnt, das heißt im Sinne des Hollywood-Professionalismus, wodurch die politische Absicht bis zur Unkenntlichkeit verkümmert. Letzteres trifft auf den *Ui* des Goodman Theater zu. Ein Kritiker der Chicagoer *Sun Times* schrieb daher am 3. April 1975: »The lack of commitment to Brecht's message is in part, and this is ironic, a reverse effect of marvellous acting within a slick production.«

Das Goodman Theater macht nun einmal ›großes Theater‹ – und so war auch sein *Ui* eine klassische Aufführung in jeder Hinsicht. Diese Inszenierung war darum so ›klassisch‹, weil ihr politisches Bezugssystem auf einen unbeweglichen Punkt in der Vergangenheit fixiert blieb. Die ›klassischen‹ Gangster, der ›klassische‹ Jazz, die zweireihigen Jacketts und die breitrandigen Filzhüte: alles sollte an die dreißiger Jahre erinnern. Und so blieben auch die politischen Ereignisse völlig auf die dargestellte Welt beschränkt: die Gangster der dreißiger Jahre waren wirkliche Allegorien der Nazigangster zwischen 1933 und 1938. Daran ist natürlich auch das Stück nicht ganz schuldlos. Brechts Fixierung auf die komplizierten Machinationen der Hindenburg-Affäre bringt notwendig einen gewissen reminiszierenden Zug in das Ganze. Ein politisch aufgeweckter Regisseur sollte sich daher nicht so sklavisch an den Text halten – falls er/sie jene Verharmlosungen vermeiden will, an denen die Goodman-Inszenierung litt.

Doch es gab auch noch andere Probleme. Einmal sollte man Witzigkeit nicht mit politischer Einsicht verwechseln. Obwohl es durchaus erfrischend ist, daß nordamerikanische Regisseure Brecht mit einer gewissen Hemdsärmeligkeit spielen und keinen allzu großen Respekt vor Brechts ›Ernsthaftigkeit‹ haben, ist ein Zuviel an Slap Stick auch kein Allheilmittel. Auf

diese Weise wird der Zuschauer auf eine recht eindimensionale Reaktion programmiert und findet schließlich alles ›funny‹. Im ersten Akt des Goodman-*Ui* wurde das Publikum ständig mit dem Widerspruch zwischen dem geradezu dämonisch finsternen Aussehen Hitlers und seiner kleinlichen, unentschiedenen Handlungsweise konfrontiert. Das Ergebnis war ein Lachen, in dem sich Befremden mit kritischer Aufmerksamkeit mischte. Aber diese Balance ging im Verlauf des Stücks verloren. Indem das Humoristische das Gefährliche immer stärker überwucherte, triumphierten schließlich die Gags und Gimmicks. Und damit war der Fall entschieden. In diesem Punkte hätte man durchaus von der Inszenierung am Berliner Ensemble lernen können. Wenn auch Eckehard Schalls *Ui* wohl an der Übersterilisierung seines eigenen Stils, einer Art verdinglichter Verfremdung litt, so blieb doch stets die unerträgliche Spannung zwischen dem Komischen und dem Gräßlichen erhalten. Bei Schall waren es gerade die unerwarteten Off-Beat-Kombinationen, die uns zum Nachdenken zwangen und so dazu verhalfen, die polit-ökonomischen Machenschaften zu durchschauen.

Es wäre daher gut, wenn sich amerikanische Regisseure dieses Stücks nicht vornehmlich auf eine Rekonstruktion der Nazi-Historie beschränkten. Viele Kritiker haben Brecht vorgeworfen, daß er in diesem Drama alles auf die Ebene des Ökonomischen herabziehe. Doch schon Manfred Wekwerth hat darauf hingewiesen, daß sich im *Ui* »der Faschismus nicht immanent aus der ökonomischen Entwicklung ergibt, sondern aus dem Ausnahmefall der Übertretung der Gesetze«, in diesem Fall dem »Dockhilfeskandal« Dogboroughs (*Notate*, Frankfurt 1967, S. 42). Man sollte daher das Ganze nicht nur als eine mehr oder minder exakte Allegorie über die Hintergründe der faschistischen Machtergreifung in Deutschland, sondern auch als eine Parabel für die Verflechtung von wirklicher und fassadenhafter Macht in den fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften spielen. Mit einer solchen Perspektive würde man endlich von der fatalen Retrospektive wegkommen. Ist es nicht nahezu obszön, den *Arturo Ui* in Dick Daleys *Chicago* zu spielen, ohne auch nur die geringste Anspielung auf die bekannten Mafia-Techniken, Polizeiskandale, Bestechungen oder das System der ›Königsmacher‹ innerhalb

der demokratischen Partei zu machen? Doch weder auf die Übelstände in Chicago oder Cicero, das zu den Vororten dieser molochartigen Stadt gehört, noch auf einen der vielen Skandale, die im Augenblick vom Kongreß untersucht werden, wurde in dieser Inszenierung hingewiesen. Als sich daher am Schluß des Stücks Kenneth Walsch plötzlich den Schnurrbart abriß und sich mit der bekannten Warnung an das Publikum wandte: »Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch«, wirkte er fast wie ein unglaublich wütiger Deus ex machina. Denn schließlich hatte man in dieser Aufführung nichts gesehen, was auch nur zeichenhaft an die Gegenwart erinnerte.

Vielleicht sollte man in den USA Brecht wirklich erst einmal als ›Klassiker‹ spielen. Im Hinblick auf den *Arturo Ui* hat das Goodman Theater diese Aufgabe voll und ganz erfüllt. So hätte Brecht 1941, falls man ihm eine Bühne zur Verfügung gestellt hätte, dieses Stück auch inszeniert. Doch jetzt sollten wir endlich anfangen, solche Werke für uns zu inszenieren.

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

Monica Ohlson (Stockholm) *Galilei* in Schweden

Am 14. Dezember 1974 hatte im Stockholmer Dramaten, der schwedischen Nationalbühne, Brechts *Leben des Galilei* Premiere. Fast auf den Tag genau 35 Jahre vorher war dieses Stück dem gleichen Theater zur Aufführung angeboten – und abgelehnt worden. Die Regie lag in den Händen von Alf Sjöberg, der bereits den *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, die *Mutter Courage*, den *Puntila/Matti*, den *Hofmeister* und die *Dreigroschenoper* inszeniert hatte und als *der* Brecht-Regisseur Schwedens gilt. Ihm standen einige der besten Schauspieler des Landes zur Verfügung, unter anderem Toivo Pawlo, der 1966 in einer Gastinszenierung von Peter Palitzsch mit großem Erfolg den Arturo Ui gespielt hatte. Die Erwartungen waren folglich hochgespannt. Hinzu kam, daß Sjöberg schon vor der Premiere in Zeitungsinterviews und der Programmzeitschrift des Dramaten erklärt hatte, daß er die Aufführung als einen Beitrag zur aktuellen Atomkraft-Debatte in Schweden verstünde. Das Stück behandle den Verrat eines Wissenschaftlers an der Menschheit. Erst wenn die Forscher den Ernst der Lage wirklich begriffen und sich einer falschen Entwicklung in den Weg stellten, behauptete Sjöberg, könne die Naturwissenschaft wieder das Vertrauen der Bevölkerung zurückgewinnen und ihre ursprünglich positive Bedeutung wiedererlangen. Um diese These noch klarer hervortreten zu lassen, ergriff das Theater sogar die Initiative zu einer Ausstellung unter dem Titel *Die Macht und die Wahrheit*, die in Zusammenarbeit mit dem Atomforscher und Nobelpreisträger Hannes Alfvén arrangiert wurde. Das Publikum war also über die Absichten Sjöbergs im voraus sehr gut unterrichtet. Es blieb allerdings noch abzuwarten, ob das Stück tatsächlich die erwünschte Wirkung erzielen würde.

Wie aus den Rezensionen fast ausnahmslos hervorgeht, empfand man die Inszenierung als sehr gelungen. Man nannte sie »lehrreich«, »schön«, »großes Theater«, ja »ergreifend«. Doch fast alle Kritiker waren sich darin einig, daß der Erfolg zum

größten Teil auf das Konto Toivo Pawlos ging, der den Galilei spielte. Seine schauspielerische Leistung wurde durchweg als »einzigartig«, »phantastisch« oder »großartig« charakterisiert. Es wurde sogar behauptet, daß neben ihm alle anderen Rollen zu unbedeutenden verblaßt seien. Diese Lobreden, und mögen sie noch so verdient sein, weisen unmittelbar auf eine der Hauptschwächen der Inszenierung hin. So meinte ein Kritiker: »Pawlo steht merkwürdig isoliert auf der Bühne. Die Personen um ihn werden oft zu eindimensionalen Pappfiguren oder sympathischen Nullen reduziert, was selbstverständlich den Grundkonflikt zwischen Galilei und dem Vatikan sehr abschwächt.« In diesem Zitat findet sich zugleich ein Hinweis auf die zweite Schwäche der Inszenierung, die auch von anderen Kritikern betont wurde, nämlich die unzulängliche Darstellung der hohen Kleriker. So heißt es mit Recht: »Die Vertreter der Kirche sind grob karikierte, alberne Figuren. Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß auch Galilei sie so gesehen hat. Sjöberg wollte offenbar die Vertreter der Kirche und andere Würdenträger lächerlich machen; aber dies hinterläßt einen schlechten Beigeschmack. Es geschieht meist mit allzu groben Mitteln.«

Im Mittelpunkt des Interesses stand daher immer wieder die Gestalt Galileis, was sich als ein großer Nachteil für die gesamte Inszenierung erwies. Und zwar gestaltete Toivo Pawlo diesen Galilei als eine menschlich sympathische Figur, mit der sich der Zuschauer sehr leicht identifizieren konnte. Es war daher zweifelhaft, ob das Publikum den Verrat Galileis wirklich als Verrat erlebte. Man kann eher vermuten, daß es in Galilei einen Sieger sah, der die Kirche und seine Zeitgenossen höchst geschickt an der Nase herumführt und – trotz allem – recht behalten wird. Eine Kritikerin stellte deshalb gerade dieses Element als besonders positiv heraus. Vor allem die kirchlichen Würdenträger wirkten so lächerlich, daß man vor ihnen weiß Gott keine Angst haben konnte. Das wurde besonders in der berühmten Ankleideszene deutlich. Heinz Hopf mußte hier den Papst als eine kokette, eitle Person spielen, die sich selbst dauernd im Spiegel bewundert. Dieser Papst war keine machtvolle Respektsperson, sondern eher ein ängstlicher, vom Großinquisitor zu Tode erschreckter Junge, dem gar nichts anderes übrig bleibt, als dem Wunsch des

Großinquisitors willenlos nachzugeben.

Daß Galilei allen Repräsentanten der Obrigkeit von vornherein überlegen ist, zeigte sich bereits in der Szene mit dem Kurator der Universität Padua. Schon hier hatte Pawlo-Galilei das Publikum völlig auf seiner Seite. Den gleichen Effekt hatte die Szene, in der es Galilei gelingt, der Republik Venedig das holländische Fernrohr als seine letzte Erfindung zu verkaufen. Ebenso offen amüsierte sich das Publikum auf Kosten der beiden Kardinäle Bellarmin und Barberini, die ebenfalls als lächerlich-unglaubliche Figuren dargestellt wurden.

Alle diese Einzelheiten trugen dazu bei, daß die Zuschauer schließlich Galilei, nach dessen großem Monolog, als Sieger empfanden. Es war ihnen einfach nicht mehr möglich, Galileis Selbstdkritik wirklich ernst zu nehmen. Ja, diese Selbstdkritik machte ihn dem Publikum nicht unsympathischer, sondern höchstens sympathischer.

Selbst die Beleuchtung war daran nicht ganz unbeteiligt. Während man zu Anfang die gesamte Bühnenfläche sehr hell ausgeleuchtet hatte, dominierte in den letzten Szenen ein einhüllendes und freundliches Halbdunkel, wodurch alles einen mildernden Zug bekam und in einem allzu versöhnlichen Licht erschien. Auch das Bühnenbild war streckenweise viel zu »schön« und lenkte damit von der Handlung ab. Manche Zuschauer verfielen geradezu in ein bewunderndes Staunen – also nicht gerade eine Haltung, wie sie sich Brecht von seinem Publikum wünscht. Es war daher nicht verwunderlich, daß sich ein Kritiker für die Entfernung der spezifisch Brechtischen Halbvorhänge aussprach. Sie »störten« das schöne Bühnenbild. Doch gerade mit diesen Vorhängen, auf die zwischen den Szenen kommentierende Sprüche projiziert wurden, wollte Sjöberg eine gewisse Verfremdung in das Ganze hineinbringen. Das gleiche gilt für die zwei Balladensänger, die er zwischen den einzelnen Szenen auftreten ließ, die jedoch ihrer Aufgabe leider nicht gewachsen waren. Ja, die Projektionen und die Songs hoben sich manchmal geradezu gegenseitig auf.

Der aktuelle Bezug zur gegenwärtigen Atomkraft-Debatte blieb dadurch aus. Was Sjöberg auf der Bühne vorführte, war eindeutig die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Auch das Bühnenbild trug stark zu diesem Zug ins Historisierende bei. Um in dem Ganzen etwas Aktuelles zu sehen, mußte man

schon viel Phantasie aufbringen. Die meisten wurden von den Geschehnissen auf der Bühne so mitgerissen, daß sie sich damit begnügten, das Schicksal Galileis zu verfolgen und ihn schließlich zu bemitleiden.

Trotzdem (oder gerade deswegen?) war das Ganze ein großer Erfolg. Die Aufführungen sind noch immer ausverkauft, und in der schwedischen Debatte, selbst in der politischen, weist man ständig auf die Aktualität der Galilei-Thematik hin. Doch ein Erfolg für Brechts Episches Theater ist das Ganze nicht. Was im Dramaten gespielt wird, ist großartiges Illusionstheater. Und gerade das wird von vielen Kritikern als Vorzug dieser Inszenierung hervorgehoben. Aber an dieses Mißverständnis hat man sich nachgerade gewöhnt. Man kann also nur weiter hoffen, daß eines Tages eine der jungen schwedischen Theatergruppen endlich einmal Brecht à la Brecht spielen wird.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Die gute Frau von Mazomanie

›Menschen‹ gibt es bekanntlich im Englischen nicht. Auch die ›Human Beings‹, die man dafür einsetzen könnte, sind nur ein kümmlicher Notbehelf. Es gibt nun einmal in dieser Sprache keine abstrakten Idealwesen, sondern nur geschlechtsspezifische Männlein und Weiblein. Und so wird aus Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan* in allen englischsprechenden Ländern zwangsläufig *The Good Woman of Sezuan*.

Durch diese leise, wenn auch unübersehbare Akzentverschiebung wird die Dialektik zwischen Shen Te und Shui Ta im Englischen viel stärker zu einer Konfrontation zwischen dem Mann-Männlichen und dem Weib-Weiblichen, als das Brecht bei der Niederschrift dieses Stücks im Sinne hatte. Dafür spricht eine Bearbeitung des *Guten Menschen*, die das Madisoner Broom Street Theater unter dem Titel *The Good Woman of Mazomanie* im Winter 1974/75 vor den hiesigen Studenten spielte – in der Kirche des Heiligen Franziskus, versteht sich, da in den USA für Studio- oder Avantgarde-Aufführungen meist nur Kirchenräume zu haben sind.

Im Gegensatz zum Original war hier der ›gute Mensch‹ in erster Linie ›Frau‹ (Jill Holden), und zwar eine leichtgläubige, naive, enthusiastische und damit leicht auszubeutende Frau, die in einer Welt hartgekochter Männer leben muß, wie sie exemplarisch von dem rücksichtslosen Piloten Arthur (David Rohrer) und vor allem von ihrem ›Vetter‹ Earl Butts (Shui Ta) vertreten wird. Diese Shentay war wirklich das ›rollenfixierte Weibchen‹, von dem heute so viel die Rede ist: das übliche feminine Geschlechtswesen mit der überwältigenden Gefühligkeit, der naiven Zurschaustellung ihrer sekundären Geschlechtsmerkmale, der Fähigkeit zu großer Leidenschaft, der urtümlichen Liebe zum eigenen Kind, der weiblichen Selbstlosigkeit, das heißt all jenen ›Tugenden‹, die von der amerikanischen Frauenrechtsbewegung als Merkmale einer konventionell-verblödenden, gesellschaftlich-anerzogenen ›Feminine mystique‹ hingestellt werden. Dagegen war ihr Vetter Earl

Butts ganz als He-Man konzipiert: ganz herrisch auftretende, zigarrenrauchende, auf den Boden spuckende, brutale Manns-person, die in jeder Bewegung das ›Großspurige‹ der übli-chen Männerwelt verkörpern sollte.

Und zwar wurde dieser Gegensatz so übertrieben und grotesk wie nur möglich herausgearbeitet: auf der einen Seite das ›weiblich‹ Verschwommene, Busenwogende, Patschhändige und Tränenäugige – auf der anderen das ›männlich‹ Zynische, Blasierte und zugleich Hahnenhaft-Gespreizte, das sich ständig zu einem aufdringlichen Renommiergehabe steigert. Trotz aller grotesken Verfremdung ergab sich so ein spontaner Einfühlungseffekt, der bei einem Studentenpublikum, das solche Rollenhaltungen ständig diskutiert und kritisiert, sofort eine Stimmung der Ansprechbarkeit erzeugte – wodurch die ideologische Schranke, der sich Brecht als spröder, intellektu-eller Dramatiker in diesem Lande oft gegenübersieht, schon in der ersten Szene aus dem Wege geräumt wurde.

Doch diese Geschlechterfarce war nicht das einzige, was dieses Stück zu einem grotesken Hit oder einem Hit des Grotesken machte. All das könnte man noch als Clownerie, als witziges, wenn auch hanebüchenes Aktualisieren abtun. Genau betrachtet, war diese komödiantische Mann-Weib-Dialektik nur ein Köder. Es ging dieser Gruppe, die mit Joel Gersmann arbeitet, schon um Brecht, schon um den *Guten Menschen von Sezuan*, schon um die große Idee dahinter, schon um die ersehnte Revolution. Die Zentralidee des Ganzen war daher trotz des erotischen Budenzaubers, trotz der massiven Obszönität, trotz aller Four-Letter-Words doch wie bei Brecht die Infragestellung des gesamten Systems und damit der dialektisch geforderte Umsturz der dargestellten Gesellschaft. Und zwar blieb dieser Umsturz nicht wie bei Brecht bloßes Postulat, sondern wurde als Thematik auch in das Stück selbst einbezogen und historisch reflektiert.

So gesehen, war die Fabel des *Guten Menschen von Sezuan* für das Broom Street Ensemble nur ein Vorwand, um die absolute Verkehrtheit aller Verhältnisse und ihre mögliche Überwindung auf die Bühne zu bringen. Für ein Studenten-theater boten sich dafür selbstredend die Unruhen der späten sechziger Jahre als Revolutionsmodell an. Und so entpuppte sich *The Good Woman of Mazomanie* schon nach wenigen

Szenen als eine Darstellung jener kläglich gescheiterten Pop-Revolution, auf die man in Studentenkreisen einmal eine große Hoffnung gesetzt hatte. In der *Guten Frau* des Broom Street Theater kauft sich nämlich Shentay von dem Übernachtungsgeld der Götter (»fifteen thousand dollars!«) keinen kleinen Tabakladen, sondern richtet sich einen geräumigen ›Head Shop‹ mit allen Paraphernalia der damaligen Hippie-Bewegung ein, als da waren Räucherkerzen, Perlenketten, exotische Kochbücher, Gewürze, Schriften über Yoga-Techniken, auch Hasch usw. Und sie wird – im Gegensatz zu Brechts *Shen Te* – nicht von ihrer Familie heimgesucht, sondern von jenen Vagabunden, Bums, Hippies, Yippies und Freaks, die rund um Mazomanie wohnen. All diese Typen stürmen ihren Laden, reißen ihr die Waren von den Regalen, spielen Revolution der Eigentumslosigkeit, berauschen sich an Exotika, werden allmählich dösig, legen sich auf den Fußboden und schlafen schließlich – einer nach dem anderen – ein, wodurch am Schluß dieser Szene das Freak-Gewimmel in Shentays imaginiertem ›Head Shop‹ einen riesigen, schnarchenden Menschenhaufen bildet.

Welche Ideologien dabei im einzelnen karikiert wurden, läßt sich im Rahmen eines so kurzen Berichts kaum darstellen. Besonders witzig war die Verulkung eines outrierten Hippie-Pärchens (Fred Murray, Susan Young), das eine ›Boutique exquisito‹ besitzt und sich in seinem Vokabular lediglich im Wortumkreis von »It's a drag«, »Far out«, »Cool« und »Dig it« bewegt. Außerdem traten in dieser Szene wilde Trotzkisten, verrückte Woman's Libber und maßlos überspannte Street Freaks auf, das heißt all jene Revolutionäre, die in den sechziger Jahren ständig von ›Bewußtseinserweiterung‹ sprachen, aber de facto nur Bewußtseinsverengung betrieben, die ständig den ›Sozialismus‹ auf der Zunge führten, aber darunter lediglich eine Instant-Bereicherung verstanden, die ständig von halluzinatorisch erfahrenen Weltgeheimnissen faselten, obwohl sie ihre seelischen Erfahrungen meist aus sensationell angepriesenen Paperbacks bezogen.

Die Pop-Revolution, die von Unbelehrbaren auch heute noch als die ›heroische Phase‹ der Studentenbewegung glorifiziert wird, wurde somit in diesem Stück als eine Rebellion der Strolche und Penner, ein Aufstand maoistischer, trotzkisti-

scher und hippyistischer Wirrköpfe hingestellt, die nicht das Wohl der Gesamtheit, sondern nur ihren eigenen Ego-Trip im Auge haben. Das zeigte sich in aller Kraftheit am Schluß der Head Shop Szene, wo sich diese ›Revolutionäre‹ von einem versnobten Polizisten (Gary Aylesworth) widerstandslos aus Shentays Laden rausschmeißen lassen. Die meisten dieser Typen waren einfach zu dösig, zu stumpf, zu abgeschlafft, um sich überhaupt noch zur Wehr setzen zu können. Und niemand im Publikum äußerte Unmut – obwohl das alles mit einem selbstentlarvenden Zynismus sondergleichen dargeboten wurde.

Die große Gerichtsszene am Schluß wirkte daher vor diesem Hintergrund wie ein monumental er Triumph des Establishments. Die ›guten Bürger‹ von Mazomanie: der Anwalt (Larry Lieb), der Ladeninhaber (John Miller), der Sheriff (Gary Aylesworth) und die Hausbesitzerin (Cara McManis): alle unterstützten den ›guten‹ Earl Butts, die ›Säule der Gesellschaft‹. Auf diese Weise wirkte die Szene, in der sich Shentay den dümmlichen Göttern (Frederick Sommer, Ruth Gardner, Susan Young) zu erkennen gibt, fast noch dissonanter als bei Brecht.

So weit, so einleuchtend. Hier hat eine Theatergruppe, die in ihren Anfängen selber noch in den Pop-Underground zurückreicht, offenbar begriffen, daß sich Revolutionen nun einmal nicht mit jenen von Herbert Marcuse gefeierten ›Randgruppen‹ inszenieren lassen, daß Sozialismus trotz der Lehren der San-Francisco-Hippies nicht nur eine Frage der offenen Hand ist, daß man eine Gesamtumwälzung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft nicht allein mit Flower Kids durchführen kann. Hier wurde Popularität nicht mehr mit bloßem ›Pop‹ gleichgesetzt. Hier traten endlich auch verbitterte Mütter, Chicanos, um ihren Lohn geprellte Schreiner und andere wirklich ›Benachteiligte‹ der Gesellschaft auf. Hatte man nicht vorher immer so getan, als ob die Welt nur von Studenten bevölkert sei?

Und dennoch blieb auch dieses Stück höchst problematisch. Und zwar zeigte sich das nicht erst am Schluß, der die gleiche ›Offenheit‹ hatte wie bei Brecht. Daß in der letzten Szene den Zuschauern keine neue Revolutionsstrategie verkündet wurde, wirkte angesichts der momentanen Situation wesent-

lich ehrlicher, als wenn man den Studenten irgendein kleines ideologisches Konzeptchen als politisches Allheilmittel angeboten hätte. Politisch Geschulte konnten aus dem Ganzen sowieso ihre eigenen Schlüsse ziehen. Recht bedenklich wirkte dagegen die Darstellungsweise, die den persiflierten Inhalten noch immer viel zu nah war, um eine kritische Distanz zu den vorgeführten Ereignissen zu schaffen. Hier blieb Brechts Lehre von der ›Verfremdung‹ und damit ›Historisierung‹ leider wieder einmal unverstanden. Die Gegenwart erschien in diesem Stück nicht als Altertum, sondern als permanente Jetztzeit, als immerwährender Alptraum, der sich auch in der Zukunft fortsetzen wird. Und damit wirkte auch die lautstark vorgetragene Kritik an der Pop-Revolution immer noch wie ein Phänomen eben dieser Pop-Revolution. Und das scheint mir der entscheidende Punkt, den es noch ausführlicher zu diskutieren gilt.

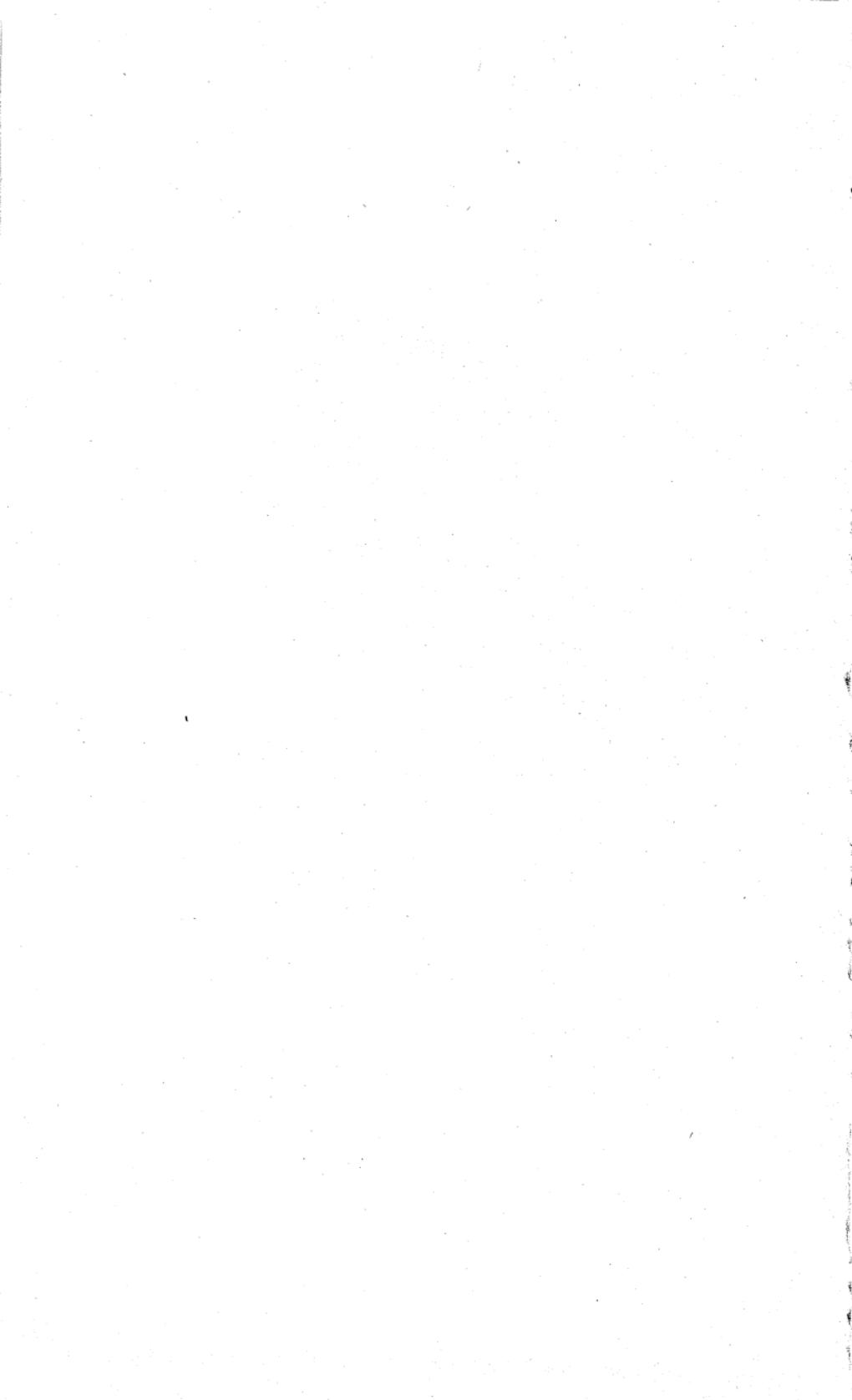
Man spürte in dieser Inszenierung nur allzu deutlich, daß sich diese Gruppe noch selber als Teil jener Bewegung fühlte, die sie eigentlich karikieren wollte. Bewußtseinsveränderungen gehen nun einmal sehr langsam vor sich – selbst auf der Ebene des ›Straßentheaters‹, das per definitionem stets up to date sein sollte. Obendrein äußerte sich in dem Ganzen auch ein Hauch von Hauptstadt- und Universitätssnobismus. Mazomanie ist nämlich eine abgelegene Kleinstadt in Wisconsin – vergleichbar mit Bückeburg oder Perleberg in den Stücken eines Wedekind oder Sternheim. Nur eben, daß in Mazomanie alles noch ein wenig verrückter, grotesker, unrealistischer zu sein scheint als in Bückeburg oder Perleberg. Die Landlady, Mrs. Hilde Ortmeyer (Cara McManis), ist eine mannstolle Schreckschraube, die mit einem leicht deutschen Akzent spricht. Der Taxichauffeur alias Wang (Larry Lieb) läuft ständig in langen weißen Unterhosen herum. Mrs. Smith, Arthurs Mutter (Jeanette Sarmiento), trägt ein Perücke, die wie ein zerfleddertes Storchennest aussieht und krächzt wie ein heiserer Papagei. Shentay gründet mit Hilfe eines spinösen Barbiers (John Miller) die größte ›Organic Yoghurt Factory‹ der Welt. Das klingt auf Anhieb alles maßlos überchargiert – und war es in einzelnen Fällen auch. Und doch wirkten diese grotesken Albernheiten nicht nur albern. Denn auf diese Weise wurde die dargestellte Pop-Revolution so unbarmher-

zig durch den Kakao gezogen, daß der erzielte Effekt zwar ebenso ›popig‹, aber zugleich satirisch war.

Es waren daher gerade die ›kindischen‹ Szenen, die zu den dümmlichsten und zugleich treffendsten, ja geradezu bösartig ulkigsten gehörten. So etwa die Szene, wo drei der Spieler den erträumten ›Head Shop‹ einrichten, indem sie alle Dinge, die in einen solchen Laden gehören, mit Feuereifer auf eine riesige Tafel malen. Das Ergebnis ihrer Bemühungen war eine höchst unbeholfen hingekritzelter ›Wandzeitung‹, die allerdings im Gegensatz zu den Pekinger Wandzeitungen keinerlei politische Direktiven enthielt, sondern lediglich Ausdruck für das Kindlich-Narzißtische weiter Kreise der Hippie-Bewegung war. Die gleiche Tendenz ins ›Kindische‹ hatten viele der anderen kleinen Einfälle und Tricks: die langen Wortreihen, mit denen man sich wechselseitig zu überbieten versuchte (›I love you more than apple pie‹, ›I love you more than peanuts‹ usw.), der entsetzliche Lärm, den man mit kleinen schnarrenden Kinderflöten anstellte, die grotesken Schattenspiele auf dem gewaltigen Bildschirm, die eingelegten Horrorgeschichten, die infantile Lust am Fäkalischen, der Spaß an obszönen Flüchen (›Holy Fuck!‹) und manches andere mehr. All das sollte nicht nur ›Spaß‹ machen, sondern zugleich in einem satirischen Sinne das Kindische der dargestellten Revolution unterstreichen.

Und doch steckte selbst in diesen genüßlich vorgebrachten Zynismen noch immer jene unverwelkte Hippie-Sehnsucht, daß das Naturhaft-Ungezügelte, das Narzißtische, das Kindliche im Rahmen der technokratisch-zivilisatorischen Welt von heute, in der alles einem repressiven Systemzwang unterliegt, zwangsläufig einen ›positiven‹ Charakter haben muß. Man konnte daher, vor allem im ersten Teil, zwischen kindischer Hoffnung und bewußter Satire auf das Kindische manchmal kaum unterscheiden. Doch zum Glück blieb man nicht in diesem Dilemma stecken, sondern hob im zweiten Teil des Stücks auch die ›ernsten‹ Elemente der Fabel gebührend hervor, wodurch der Schlußeffekt des Ganzen eher ein bewegender als ein zynischer war. Das Publikum ging daher nicht nur amüsiert, sondern auch nachdenklich verwirrt nach Hause.

III. Rezensionen



Peter Christian Giese, *Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* (Stuttgart 1974, 290 Seiten).

Kritik, die von einer bestimmten Erwartungsschablone an ein Buch herangeht und nicht bereit ist, sich zunächst einmal auf die Argumentation des Autors einzulassen, wird mit Recht dogmatisch genannt. Obwohl der Verfasser der zu besprechenden Arbeit selbst in einem Teil seiner Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur dieser Praxis nicht abgeneigt ist, sei von ihr hier kein Gebrauch gemacht und zu Anfang die Grundthese Gieses vorgestellt: »Das Komische bei Brecht ist nicht identisch mit dem Darstellungsmittel Komik, das sich auf beliebige Gegenstände heftet, sondern es wird durch seinen gesellschaftlichen Inhalt konstituiert.« (20)

Diesen gesellschaftlichen Inhalt und damit das ›Gesellschaftlich-Komische‹ bestimmt Giese nach Marx' mittlerweile bekannten Sätzen aus der *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* und dem *Achtzehnten Brumaire*, wonach die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ihre Komödie ist. Auch wenn vor einer kommentarlosen Anwendung der Marxschen Texte gewarnt wird, werden von deren Autorität keine Abstriche gemacht. Überall dort seien Brechts Stücke Komödien, wo spezifisch bürgerliche Erscheinungsformen bzw. Hauptwidersprüche der kapitalistischen Welt in ihrer geschichtlichen Überholtheit herausgestellt werden.

Aber ist eine innerhalb der geschichtlichen Entwicklung anachronistische gesellschaftlich-politische Erscheinung wirklich in jedem Falle komisch? Brecht habe das objektiv Komische der faschistischen Rassenideologie gesehen und in den *Rundköpfen* und *Spitzköpfen* kenntlich gemacht. Die Verharmlosung des Problems in diesem Parabelstück einmal nicht gerechnet – kann man das historische Resultat der Rassenideologie, die sogenannte ›Endlösung‹ mit ihren Millionen Gemordeten, einfach übersehen? Wird, wie Marx meinte, eine weltgeschichtliche Gestalt – und der Faschismus, nach marxistischer Theorie das Spätprodukt des Kapitalismus, entstand, als ein sozialistischer Staat bereits Realität geworden war – nur

komisch ›zu Grabe‹ getragen?

Die Frage ist nicht rhetorisch-polemisch gemeint. Sie soll verdeutlichen, daß diese respektlos kritische Arbeit, die auch Brechts theoretische Überlegungen zur Komödie mit Marx- und Engels-Zitaten gehörig in die Zange nimmt, ihrer Prämisse gegenüber unkritisch ist. Und das wird besonders problematisch deshalb, weil außer dem *Galilei*, der *Mutter Courage* und den Lehrstücken alle wesentlichen Dramen Brechts zu Komödien deklariert werden – auch *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Der gute Mensch von Sezuan*. Der Aufgabe, in Stücken wie diesen das ›komische Spiel‹ bzw. die Komödie als eine Großform nachzuweisen, weicht Giese aus und zieht es vor, das Gesellschaftlich-Komische in einzelnen Motiven und Szenen des dramatischen Gesamtwerks aufzusuchen.

Dabei gelingen ihm im Detail überzeugende Analysen. Und niemals beeinträchtigt das hohe Reflexionsniveau die Lesbarkeit. Breiten Raum nimmt die Interpretation der Bearbeitungen von Molières *Don Juan* und J. M. R. Lenz' *Hofmeister* ein. Obwohl ein wenig zu sehr mit Polemik gegen die Theorie des Tragikomischen (bei Lenz und in der Literaturwissenschaft) belastet, ist die Deutung des Lenzschen *Hofmeister* das Beste; was ich bisher zu diesem Gegenstand überhaupt gelesen habe. In der Kritik an Brechts Molière-Bearbeitung würde ich weniger weit gehen als Giese; denn über aller ›positiven Antizipation befreiter Sinnlichkeit‹ in der Gestalt Don Juans, auf die Ernst Bloch verweist, ist doch der Part der Frau nicht zu vergessen, die zum bloßen Objekt der sinnlichen Begierde verdinglicht erscheint.

Aber wir haben auf Giese's Begriffe des Gesellschaftlich-Komischen und der Komödie zurückzukommen. Daß bei völliger Historisierung des Komödienbegriffs – seine Definition sieht Giese nur für Brechts Komödie als gültig an – ausgerechnet die *Commedia dell'arte* ›ein vollkommenes Modell‹ des Gesellschaftlich-Komischen sein soll, ist überraschend und muß wohl auf ungenügende Beschäftigung mit dem Gegenstand zurückgeführt werden (die sich auch darin verrät, daß Typen wie Pantalone und der Capitano als ›Doppelrollen‹ mißverstanden werden). Als im 18. Jahrhundert Goldoni die *Commedia dell'arte* reformierte, geschah es gerade deshalb, weil er an ihr gesellschaftliche Verbindlichkeit vermißte, wäh-

rend sein konservativer Gegenspieler Gozzi an dem Typenensemble festhielt, weil er in ihm so etwas wie die Unveränderlichkeit der Gesellschaftsordnung symbolisiert fand.

Überzeugend klingt zunächst Giese's Definition der Komödie Brechts als einer Kombination satirisch-kritischer und utopisch-antizipierender Bestandteile. Aber eben diese Elemente können, wie das Gesellschaftlich-Komische überhaupt, auch in anderen Gattungen bestimend sein, etwa im Roman. Es lassen sich also bei einer vollgültigen Definition der Komödie spezifische Form- und Darstellungsmittel nicht ausschließen.

Problematisch ist der Satire-Begriff, weil ihn Giese unter Berufung auf Schillers Satire-Definition als bloß idealistisch verdächtigt und zudem in die Aggressivität Melancholie gemischt sieht (das mag wohl auf die Satire eines Karl Kraus oder Heinrich Heine zutreffen, doch ist Melancholie kein konstituierendes Moment der Satire). Giese unterbewertet die satirische Komponente in der Komödie Brechts und überschätzt das antizipatorische Element. Gerade dem utopischen Entwurf gegenüber bleibt Brecht recht zurückhaltend. Und wenn man seine Stücke vom Text und nicht von sehr allgemeinen theoretischen Äußerungen her deutet, ist Giese's These, daß die Perspektive der sozialistischen Gesellschaft in Brechts Komödie antizipiert werde, nur mit Einschränkung aufrechtzuerhalten.

Wichtig erscheint die Unterscheidung zweier geschichtlicher Formen des Komischen, für die Molières und Brechts Komödie paradigmatisch sind. In der Charakterkomödie Molières ist die Kritik auf den isolierten Einzelnen gerichtet, so daß die Utopie vordergründig mit der Realität der gegebenen Gesellschaft übereinstimmt. (Freilich zeigt sich gerade hier, daß Giese seinen Utopie-Begriff zu wenig geklärt hat.) Dagegen zielt die Komödienskritik Brechts auf das Gesellschaftsganze, sucht sich in Einklang mit der geschichtlichen Bewegung zu setzen und hat ein »glückliches Ende« im Visier, auch wenn die Lösung selbst im Stück noch fehlt. Allerdings sollte man diese Unterscheidung nicht als Grundlage einer Formtypologie verstehen. Giese hält an der Inhaltsbestimmtheit seines Komödiensbegriffs fest.

Walter Hinck (Köln)

Brecht's fascination with America is evident from his earliest pronouncements on art and culture down to the last year of his life, when he told Erwin Strittmatter of his intention to write a play about Einstein and his *>amerikanische Tragödie<*. The whole subject of *'Brecht and America'* so obviously deserves detailed treatment that it is surprising how long it took for such a survey to appear. Patty Lee Parmalee's dissertation attacks the subject bravely, attempting to look »in detail at all the works we know Brecht read on America, considering their influence on his picture of America and on his political philosophy, and showing how his interest in America caused changes in his philosophy and in his aesthetics, and how these changes then affected his attitude toward America« (p. 1).

Beginning with *Im Dickicht der Städte*, the author traces the theme of America through Brecht's poems and plays, both fragmentary and finished, up to and including *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. At the same time, she suggests that Brecht's turn to the study of Marxism around 1926 was a direct result of his interest in America, coupled with his self-confessed inability to understand the complex workings of the Chicago wheat market. Once his reading of Marx had allowed him to grasp the essential nature of capitalism, and having seen the dramatic proof of Marx's ideas in the stock market crash of 1929, the author suggests, Brecht at last united both insight and aesthetics in *Die heilige Johanna*. Thereafter, »having been reduced from a myth to the prime example of capitalism, America lost most of its fascination for Brecht« (p. 425).

In a thesis of 493 pages there was, no doubt, a natural reluctance to continue with the sort of detailed analysis of Brecht and America accorded to the works up through *Die heilige Johanna*. Yet the author's contention that there really isn't that much to say about such works as *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, *Arturo Ui* and the Hollywood poems

rings somehow false. Surely, it is precisely in regard to these later years that our curiosity becomes sharpest, particularly in light of Brecht's personal experience. To say that, in spite of everything that was to come, Brecht's picture of America was complete by 1931 and underwent no essential changes from that point on is unsatisfactory. The whole post-1931 period of Brecht's life and work is dismissed in less than ten pages (418-425), and the value of the dissertation is correspondingly reduced.

Within its self-imposed limits, the thesis is detailed and thorough. The author bases her findings on both published and unpublished material (from the Brecht-Archiv) as well as personal conversations with Helene Weigel and Elisabeth Hauptmann. Here and there, new information is made available, and a few hitherto untraced sources are tracked down and embodied into the study. Although none of the new material is startling (it rather tends to confirm present views), it is nonetheless well worth having documented. The major value of the thesis, however, derives from the simple fact that the subject is treated in a carefully unified and coherent manner. Particularly useful is the way in which the genesis of *Die heilige Johanna* is traced from the fragments of *Joe Fleischhacker*, *Der Brotladen* and other texts of the mid-twenties. The subject is complex, and the author has woven the many strands together in a skillful manner.

For all its careful organization, however, the study suffers from both major and minor blemishes. The proffered definition of Expressionism (»the literary and artistic expression of extremes with a glorification of violence«, p. 8) points toward a major weakness of the thesis, which tends to ignore wider aspects of the problem at hand. Thus, almost nothing is said to remind the reader of the German preoccupation with America, reaching back to at least the late eighteenth century. Nor are Brecht's works set within the wider context of contemporary German literature (to take one example, the author seems to regard Upton Sinclair as the sole possible source for the image of »today's world as a slaughterhouse«, p. 403), ignoring both the Biblical allusion and the detailed treatment this theme had received, two years prior to *Die heilige Johanna*, in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*.

Even within the narrower confines of the thesis, some obvious areas of investigation are missed. The most serious omission, from the methodological point of view, is that of the possible role played by the German translations of American works. Even though the author makes clear the unlikelihood of Brecht's ever having read Sinclair or Norris in English, she does not bother to follow up the possible effect or importance of the German versions. Consequently, points of some interest are overlooked. A case in point is the two German versions of Sinclair's *The Jungle*. A closer look might have led Miss Parmalee to the new, authorized translation of *Der Sumpf* (this time by Hermynia zur Mühlen) which had appeared in 1924 in the Malik-Verlag series. Not only does this support her supposition that Brecht might have reread Sinclair around this time, it also opens up the whole question of the Malik-Verlag and its relation to Brecht's awakening interest in Marxism. Even the photomontage covers by John Heartfield would have provided interesting points of possible influence. Similarly, a glance at the German version of Frank Norris' *The Pit*, which had appeared in 1912, would have revealed a series of translator's notes which undoubtedly aided Brecht in understanding such terms as 'selling short'.

It may be objected that such an investigation would simply have led too far afield. However, the author does find time to discuss topics, such as Brecht's view of women (pp. 55-59), which seem to have little bearing on the problem at hand. Likewise, several pages are devoted to what is essentially a recital of the facts relating to Brecht's turning toward the epic theater, without ever convincingly showing a connection between such matters and Brecht's notions of America. On the whole, there is a tendency to postulate too direct a cause-effect-relationship between Brecht's interest in the New World and his development as a dramatist. The author comes very close to suggesting that both Brecht's Marxism and his contributions to the development of modern theater simply grew out of his fascination with America.

Since this study first appeared, further pieces have been added to the puzzle of American influences which left their mark on Brecht's work. In the Brecht issue of *The German Quarterly* (1973), for example, Michael Morley identified the

mysterious 'L' of Brecht's diary as G. H. Lorimer, author of an American bestseller, available in German under the title *Briefe eines Dollarkönigs an seinen Sohn* (Berlin, 1905), a book Brecht was able to make direct use of in *Die heilige Johanna*. (He refers to it indirectly with regard to *Im Dickicht der Städte* as well.) Even more recently, a full-length study by H. W. Seliger, *Das Amerikabild Brechts* (Bonn: Bouvier, 390 pp.) has been published. It is discouraging to think of the duplication undoubtedly involved in pouring over the same fragments and notes in the Brecht-Archiv. It is hoped that this new work will at last give full and reasonably definitive treatment to this important and interesting subject.

Breon Mitchell (Bloomington, Indiana)

Harald Engberg, *Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark 1933-1939*. Aus dem Dänischen von Heinz Kulas (Wuppertal 1974, 271 Seiten).

Gleich zu Anfang sei gesagt: Mit der Publikation dieses Buches, das unter dem Titel *Brecht på Fyn* im Jahre 1964 im Kopenhagener Gyldendal-Verlag erschien, hat der Hammer-Verlag der Brechtforschung einen Dienst erwiesen. Schließlich waren die sechs Jahre, die der Dichter in Dänemark zubrachte, äußerst fruchtbar für sein Schaffen – fruchtbarer jedenfalls als das amerikanische Exil, an dessen Darstellung James K. Lyon seit geraumer Zeit arbeitet. Im Haus am Skovsbostrand schrieb Brecht neben der *Mutter Courage* und der ersten Fassung des *Galilei* den *Dreigroschenroman*, die Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, ganz abgesehen von der bedeutenden lyrischen Produktion (darunter die sogenannten Svendborger Gedichte) und mancher wichtigen theoretischen Schrift. Zudem vollendete er auf Fünen die Parabel von den *Rundköpfen und Spitzköpfen* und beschäftigte sich mit dem *Guten Menschen von Sezuan* sowie mit dem *Tui-Roman* und dem »Buch der Wendungen« *Me-Ti*, die beide fragmentarisch bleiben sollten.

Da das Buch im Original nur wenigen deutschen Lesern bekannt sein dürfte (es fand geringen Widerhall in der bundesdeutschen Presse), ist die Aufgabe des Rezessenten eine doppelte: diejenige eines Berichterstatters und die eines Kritikers der Übersetzung. Zunächst also einige Bemerkungen zu Engbergs Studie. Der dänische Lehrer und Redakteur – er starb 1971 im Alter von sechzig Jahren – verdient schon deshalb großes Lob, weil er schwer zugängliches Material aus Zeitschriften, Zeitungen, Theaterprogrammen usw. gesammelt und geschickt verarbeitet hat. Er hat viele Augenzeugen interviewt und sich mündlich oder schriftlich darüber informiert, wie Dichter, Schauspieler, Theaterdirektoren und -kritiker sowie Männer des öffentlichen Lebens zu Brecht und seinem Werke standen. (Es wäre schön, wenn seine Dokumentation in einem Ergänzungsband zusammengestellt und dem deutschen Publikum zugänglich gemacht werden könnte. Zumindest hätten Engberg oder sein Übersetzer sie im Anhang

bibliographisch aufschlüsseln sollen!)

Brecht på Fyn – darüber sollte man sich keine Illusionen machen – ist uneinheitlich konzipiert und strukturiert. Es hätte gestrafft und logischer eingeteilt werden müssen. In der uns vorliegenden Form verfolgt das Buch nämlich drei verschiedene, wenngleich komplementäre Absichten. Zunächst fungiert es als Partialbiographie Brechts, d. h. als Darstellung seines Lebens unter dem ›dänischen Strohdach‹ (ein von Brecht selbst geschaffenes Klischee, wie Engberg nachweist), seiner literarischen und außerliterarischen Tätigkeit in diesem Jahrsechst, seiner menschlichen Kontakte und seiner sporadischen Reisen nach Paris, London, New York und Moskau. Zweitens ist es eine Brecht-Fibel für dänische Leser, in der die Handlung der Stücke von der *Dreigroschenoper* bis zum *Galilei ad usum delphini* nacherzählt und kommentiert wird. Das stört den deutschen Leser, sofern er kein Neuling ist, zumal Engbergs literarkritisches bzw. -historisches Wissen beschränkt ist und ihm gelegentlich Schnitzer unterlaufen. So ist dauernd von den expressionistischen zwanziger Jahren die Rede, und die japanischen Einflüsse werden nicht von den chinesischen abgegrenzt. Auch faktische Irrtümer sind vorhanden. Zum Beispiel hatte Max Reinhardt nicht, wie auf S. 35 behauptet wird, Brecht beauftragt, »John Gays travestie auf die Händeloper, *The Beggar's Opera*, zu revidieren«. (Der Übersetzer erhöht die Fehlerquote, wenn er das berüchtigte Committee on Un-American Activities auf S. 54 in einen Kongreß für unamerikanische Betätigungen umtauft.)

Schließlich ist *Brecht på Fyn* (und das ist der wissenschaftlich ergiebigste Aspekt des Bandes) eine Rezeptionsstudie der Art, wie sie Agnes Hüfner in bezug auf Brecht und Frankreich vorgelegt hat – allerdings mit dem Unterschied, daß in Dänemark Brecht persönlich an der Aufnahme teilhatte. Engberg referiert kurz die Vorgeschichte der Rezeption (die eigentlich auf die *Dreigroschenoper* beschränkt war) und befaßt sich abschließend mit dem traurigen Nachspiel: »Zur Verteidigung der tapferen und allmählich etwas müden Zuschauer sei angeführt, daß es in Brechts altem Exilland [(bis 1960] keine wirkliche Renaissance seiner Arbeiten gab« (S. 260). Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Brecht anfangs sozusagen hauptsächlich als Textdichter Kurt Weills galt und

erst allmählich »auf eigene Kosten« in das Bewußtsein der Dänen eindrang.

Was die Aufnahme des Brecht-Œuvres von 1933 bis 1939 betrifft, so war sie nicht eben enthusiastisch. Engberg zeichnet sie mit viel Liebe fürs Detail getreulich nach und beschreibt ausführlich die Umstände, die zur Aufführung der *Rundköpfe und Spitzköpfe*, der *Sieben Todsünden der Kleinbürger* und der *Gewehre der Frau Carrar* führten, und wie die dänische Öffentlichkeit je nach der von ihren Presseorganen vertretenen politischen Meinung darauf reagierte. Auch wie es dazu kam, daß die mehrfach angekündigte Inszenierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* am Königlichen Theater nicht stattfand, erfahren wir aus seiner lebendigen Darstellung. Für viele Leser mag es interessant sein zu hören, daß Brecht anfänglich – und keineswegs nur bei Antisemiten – als jüdischer Schriftsteller galt und daß sich erst allmählich die Erkenntnis durchsetzte, er sei eben nur ein Kommunist. Daß in Engbergs Bericht viel Anekdotisches einfließt, ist eher begrüßenswert als störend. Zum Beispiel läßt sich aus dem Umstand, daß sich die konservativen Dänen darüber entsetzten, daß in einer Szene der *Rundköpfe und Spitzköpfe* ein Marienbild auf den klösterlichen Geldschrank gepappt war, mancher rezeptionsästhetische Schluß ziehen.

Wie nicht anders zu erwarten, stehen in *Brecht på Fyn* die dänischen Freunde, Vermittler und Gegner Brechts im Mittelpunkt des Interesses, so zum Beispiel der Dramatiker Svend Borberg, die Dichterin Karin Michaelis, die Kritiker Frederick Schyberg und Fredrik Martner, der Regisseur Per Knutzon, der Choreograph Harald Lander, die Schauspielerin Lulu Ziegler, der Schauspieler Poul Reumert (dem B. B. ursprünglich die Rolle des Galilei zugeschrieben hatte) und die unverwüstliche Ruth Berlau. Daß, von diesen wenigen, aber bedeutenden Ausnahmen abgesehen, die Indifferenz oder Abneigung Brecht gegenüber groß war, betont Engberg immer wieder. Das Gefühl war gegenseitig; und der deutsche Dichter vergalt es seinen Gastgebern in den wohlweislich posthum veröffentlichten *Flüchtlingsgesprächen*, in denen er sich »bei seinen dänischen Wirtsleuten für das fehlende Verständnis mit einem ordentlichen Eselstritt revanchierte« (S. 99).

Doch nun zur Übersetzung! Im Original konnte *Brecht på*

Fyn natürlich eine intime Kenntnis der dänischen Zustände beim Leser voraussetzen. Das ist beim deutschen Publikum aber nicht der Fall. Es war also die Pflicht Heinz Kulas', ein Mindestmaß an zusätzlichen Informationen zu liefern. In der Tat finden sich in *Brecht auf Fünen* vierzig Fußnoten, darunter freilich ein paar überflüssige – wie die zu Lorenzo da Ponte auf S. 65. Zusätzlich hätten aber z. B. die auf S. 20 aufgezählten Dramentitel erklärt werden müssen; und nur wenige deutsche Leser werden wissen, wer der auf S. 27 erwähnte Ebbe Skammelson war. Schwerwiegender sind die zahlreichen sprachlichen Entstellungen und Unklarheiten, die das Buch belasten. Soweit meine geringe Vertrautheit mit dem Dänischen dies zuläßt, glaube ich erkennen zu können, daß Engbergs Stil im guten Sinne journalistisch, d. h. spritzig, ein wenig nonchalant und anekdotisch pointiert ist. Diesen Stilzug hat Kulas im Prinzip erfaßt, ohne aber die Folgerungen daraus zu ziehen. Das wäre abschließend anhand einiger besonders eklatanter Beispiele zu belegen.

Daß der Übersetzer in wahrhaft Brechtscher Manier prinzipiell auf der Kleinschreibung von Hauptwörtern besteht und – hierin auch dänischem Usus folgend – das *ch* durch *k* ersetzt und das *h* im *th* ausläßt (korwerk, tematisch), ist ein Flick, der nur anfangs stört, mit dem man sich aber bald abfindet. Schwerwiegender im Aggregat ist seine idiosynkratische Auffassung der deutschen Grammatik. So liebt er den Gebrauch aus dem Dänischen entlehnter, im Deutschen aber höchst ungewöhnlicher Fremdwörter wie introduzieren, perforieren und ammunition. Auch hapert es beim Gebrauch präpositionaler Wendungen. Im Deutschen wird man nun einmal nicht »für k. v. gefunden« (S. 13), und Brecht übertrug Villons Lied von der dicken Margot nicht *zu seiner*, sondern *in seine* Zuhälterballade (S. 35). Fügt man diesem sprachlichen Sündenregister noch die unzähligen syntaktischen Ellipsen hinzu, die Kulas unterlaufen sind, so ergibt sich ein Bündel, an dem der Leser schwer zu tragen hat. Hier hätte die helfende Hand des Lektors eingreifen müssen. Schade! Wer *Brecht auf Fünen* mit gebührender Aufmerksamkeit liest, wird selbst dann verstimmt sein, wenn er – wie billig – die gute Absicht des Übersetzers in Rechnung stellt.

Ulrich Weisstein (Bloomington, Indiana)

Manfred Wekwerth. *Schriften. Arbeit mit Brecht*
(Berlin 1973, 431 Seiten).

Previous collections of essays published by the Henschelverlag include the works of Erwin Piscator, Berthold Viertel and Erich Engel. With the publication of Wekwerth's *Schriften* in the same series, it is clearly suggested that they are of a similar magnitude. Further comparison with previous volumes is invited by the fact that this book shares with its predecessors an overwhelming emphasis not on literary texts as such but on the practical work involved in staging or filming texts.

Wekwerth's volume opens, appropriately enough, with a description of the circumstances under which the author first met Brecht and Helene Weigel and the extraordinary effect which this meeting was to have on his own work. Particularly striking were Brecht's very first words to Wekwerth, spoken at a rehearsal conducted on April 6, 1951: »Schauen Sie zu, und notieren Sie alle Einwände.« Clearly, these words were taken very much to heart; and in this book they are applied to a wide variety of subjects.

In a series of capsule notes, Wekwerth also presents details of his working relationship with other major figures in the cultural life of the DDR, people like Alexander Abusch, Karl von Appen, Ernst Busch, Paul Dessau, Hanns Eisler, Engel, John Heartfield, Piscator (despite his residency in West Berlin) and Elisabeth Hauptmann. In my view, the sketch of Elisabeth Hauptmann deserves especially high praise, though I do not wish to suggest that the others are without merit. As other critics have suggested – but perhaps not as strongly as Wekwerth does here – Miss Hauptmann's contribution to plays often ascribed solely to Brecht was frequently decisive. As Wekwerth puts it, »Viele Stücke, die man als Brecht-Stücke katalogisiert hat, enthalten die Arbeiten von E. H. Zu nennen wäre: *Der Jasager* und *Der Neinsager*, *Happy End*, aber auch *Mann ist Mann*, *Die Mutter*« (S. 26). Though Wekwerth notes that in collective work it may be either impossible or undesirable to measure the individual contribution in percentage points, he says that if one were to do so in

this case, her share would turn out to be »überraschend hoch«. These comments are particularly significant since they were made in 1970, following fourteen years of collaboration with Miss Hauptmann *after* Brecht's death. Knowing her impact on his own work, Wekwerth speaks with considerable authority of her as an independent person possessing extraordinary gifts as a playwright-adaptor.

Wekwerth's enthusiasm, in noting the creative nature of Miss Hauptmann's contributions to works attributed to Brecht is symptomatic of his healthy rejection of Brecht discipleship. Wekwerth does not embrace Brecht's theoretical positions or practical solutions of staging problems as holy writ. Going back to many of Brecht's own sources, he strongly advocates the study of theatrical conventions other than those associated with the name of Stanislavski and has many devastating things to say about the insistence on literal 'reality' on the stage. He recommends close scrutiny of the Russian film and stage tradition, particularly as it was developed by those who diverged widely from the officially sanctioned work of the Moscow Art Theatre and the more rigid proponents of Socialist Realism.

In his creative responses to his great teacher, Bertolt Brecht, Wekwerth shows himself in this volume (as he has, long since, in his brilliant career as a producer for stage and screen) as a worthy successor to the master. Like Benno Besson, he honors Brecht most by daring to be critical and to bring sober Brechtian analysis to bear on Brecht himself. To those who see in Brechtian theater a creative and wholly contemporary impulse, rather than the mummified remains of the theater of the mid-1950's, Wekwerth's *Schriften* will be most welcome.

John Fuegi (Milwaukee)

Piero Raffa, *Avanguardia e Realismo*. Pirandello / Strutturalismo / Futurismo / Majakovskij / Costruttivismo / Mejerchol'd / Straniamento / Brecht / Espressionismo / Nihilismo / Dürrenmatt / Industrializzazione / Ionesco / Surrealismo / Jarry / Artaud / Living Theatre (Milano 1967).

In seinem Sammelband hat Piero Raffa eine Auswahl von Aufsätzen zusammengestellt, die sich, konzipiert unter dem Gesichtspunkt »Avantgarde und Realismus«, einerseits als Einführung in die vorherrschenden Richtungen des modernen Dramas und andererseits als Beitrag zur Realismustheorie und Methodendiskussion verstehen.

Zunächst definiert und erläutert Raffa die im Untertitel angegebenen Tendenzen; er deckt die gesellschaftlichen, kulturellen und literarischen Einflüsse auf, die zu ihrer Entwicklung wesentlich beigetragen haben, und weist auf entscheidende Zusammenhänge innerhalb dieser Richtungen hin. Jedoch geht es ihm eben nicht bloß um eine allgemeine Darstellung der Geschichte des modernen Dramas (die ihm in den Kapiteln über Jarry und Majakovskij auch recht überzeugend gelingt), sondern gleichzeitig um eine sowohl empirische wie theoretische Formulierung des Realismusbegriffs.

Da Raffa die Form-Inhalt-Analyse nicht befriedigt, wendet er sich auf der Suche nach einer wertfreien, wissenschaftlich objektiven Methode der Semioleogie zu und untersucht strukturelle – meist freilich rein sprachliche – Elemente einiger Stücke von Pirandello, Majakovskij, Brecht, Dürrenmatt, Ionesco, Jarry und Artaud. Gemäß den Prämissen der Semioleogie bezeichnet er den Text als eine aus heterogenen empirischen Elementen zusammengesetzte Struktur, die von bestimmten Axiomen determiniert wird. Das der Textstruktur immanente Zeichensystem besteht nach Raffa aus dem Bedeutungsträger (Signifikant), der über den Bedeutungsinhalt (Signifikat) bestimmte Erfahrungen, Vorstellungen und Verhaltensweisen beim Leser oder Zuschauer hervorruft.

In seiner Untersuchung sprachlicher Elemente von Werken der Vor- und Nachkriegsavantgarde kommt Raffa zu folgen-

den Resultaten:

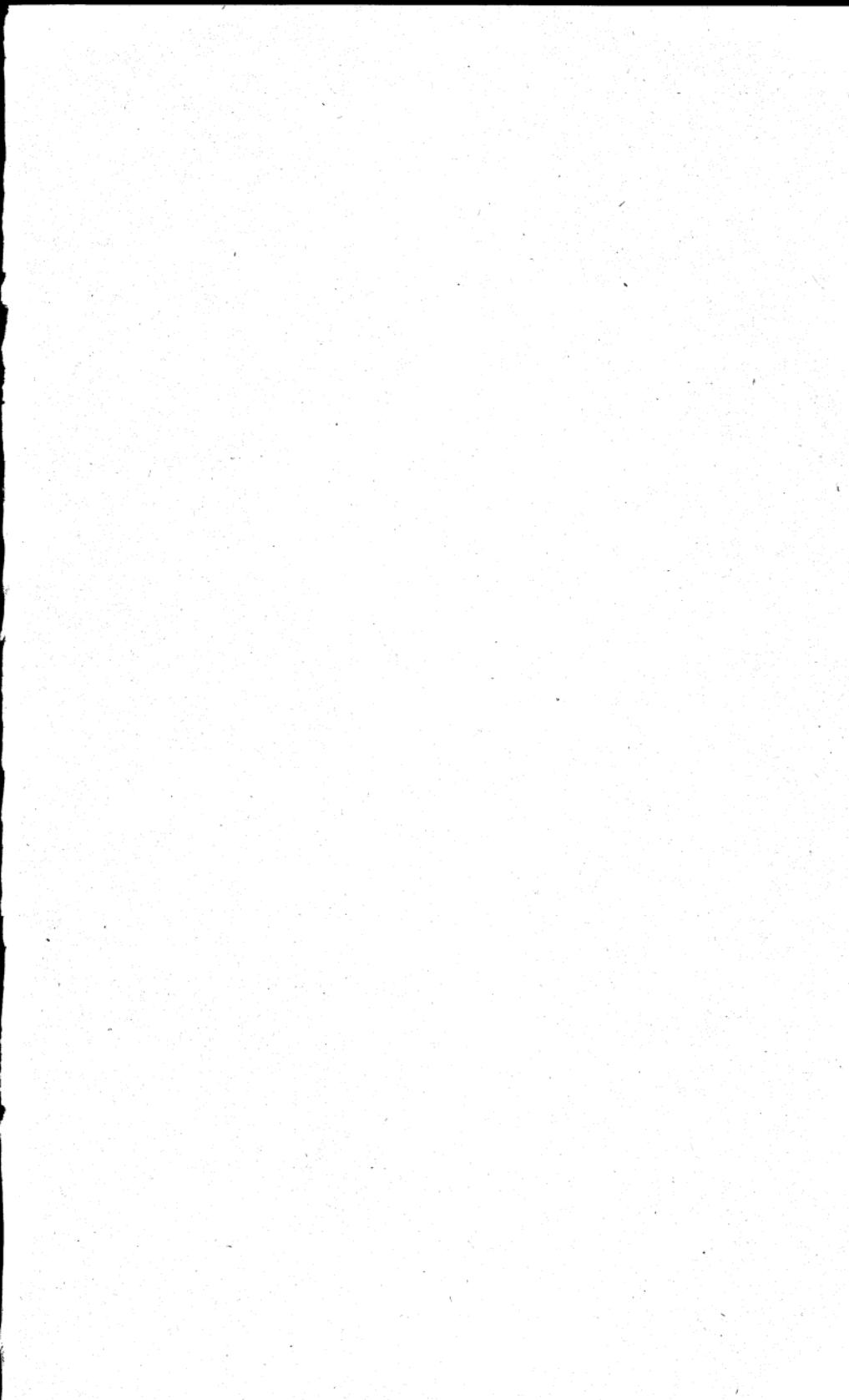
- 1) Da die im avantgardistischen Theater enthaltenen symbolischen, ikonischen und physiognomischen Zeichen allgemein Wissen über die Realität der *condition humaine* mitteilen und beim Publikum eine bestimmte Haltung dieser Realität gegenüber hervorrufen, ist das avantgardistische Theater als realistisch zu bezeichnen.
- 2) Realistisch kann nur ein Theater sein, dessen Sprachstruktur künstlerische Qualität, jedoch keine ideologischen Momente aufweist.
- 3) Verglichen mit der Sprachstruktur des realistischen Theaters im 19. Jahrhundert, dessen Axiom ein mimetisches Prinzip war, ist das Axiom der avantgardistischen Sprachstruktur ein verfremdendes Prinzip.
- 4) Während im traditionellen, dem Naturalismus semiologisch verwandten Realismus der Bedeutungsträger realistisch ist, ist im avantgardistischen Realismus der Bedeutungsinhalt realistisch.

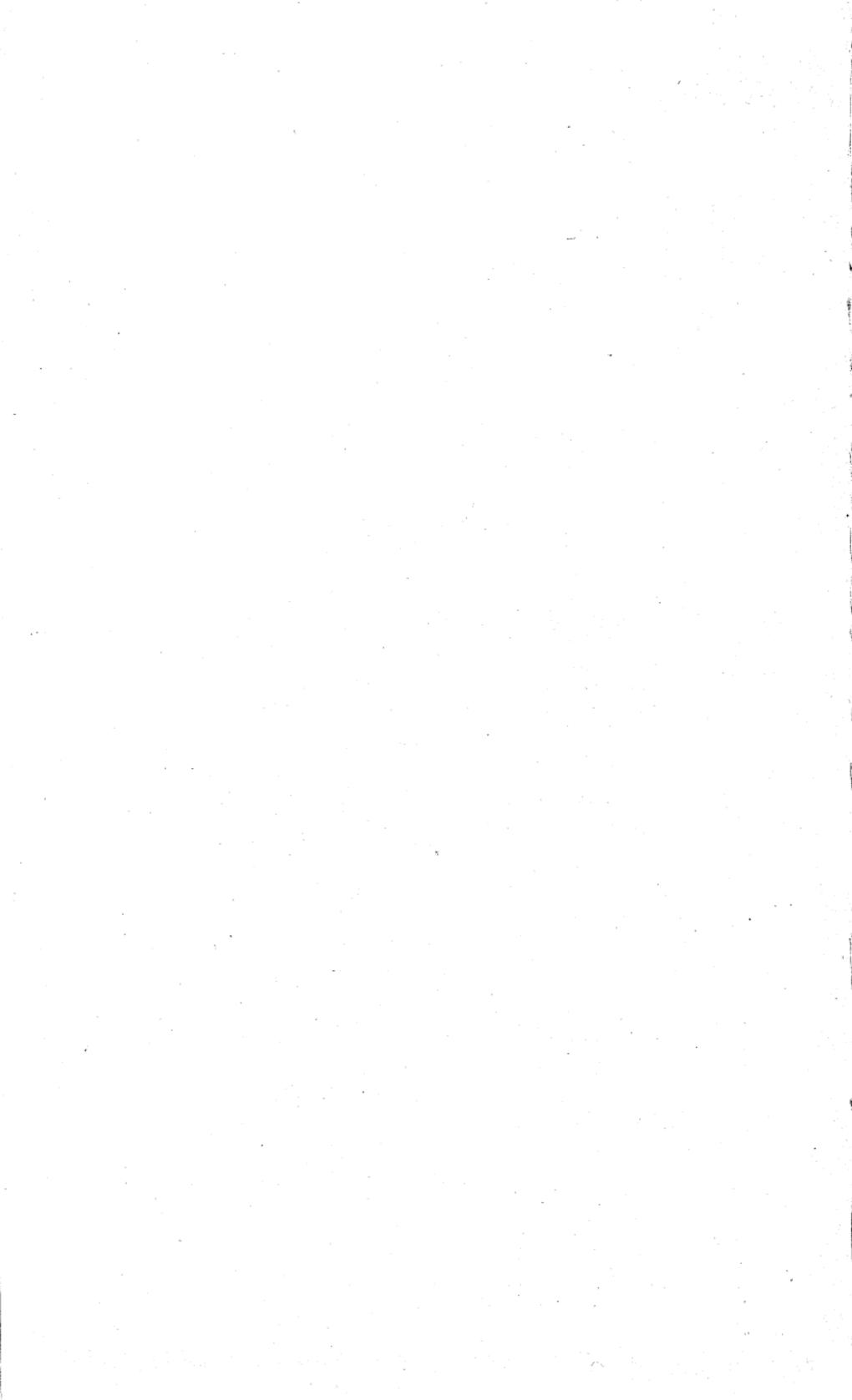
Raffas positivistischer Ansatz und pluralistische Arbeitsweise, seine mangelhafte Auseinandersetzung mit marxistischen Kategorien, seine rein deskriptive Darstellung der Phänomene wie auch seine eigenwillige Realismustheorie vermögen als Alternative für eine Form-Inhalt-Analyse schwerlich zu überzeugen. Das liegt vor allem an der unklaren und begrenzten Verwendung des einschlägigen Begriffsmaterials. Undefiniert und darum vieldeutig werden Begriffe wie »bestimmte Haltung«, »Realität«, »Wissen«, »Mentalität«, »Ideologie« u. a. gebraucht. Die Differenzierung zwischen »realistischen« und »ideologischen«, »künstlerischen« und »nicht-künstlerischen« Stücken lässt schon allein deshalb zu wünschen übrig, weil der Verfasser ästhetische Begriffe der kantischen, nachkantischen und hegelischen Philosophie unkritisch, ja willkürlich übernimmt – was zwar die Diskussion um zahlreiche Tautologien bereichert, aber kaum zu einem wirklichen Verständnis der Probleme beiträgt. Diese unkritische Handhabung der philosophischen, ästhetischen und psychologischen Terminologie führt schließlich im Kapitel über Brecht und Lukács zu einem vollständigen Dilemma, da Raffa die beiden zunächst auf Grund ihrer »Mentalität« vergleicht, dann jedoch Lukács als Stalinanhänger und Ideologen abwer-

tet, während Brechts künstlerisches Gesamtwerk als Produkt einer >unideologischen< Weltanschauung gelobt wird.

Im ganzen hinterläßt Raffas Band weniger den Eindruck einer Herausforderung als den eines unfreiwilligen Hinweises darauf, daß semiotische Untersuchungen des realistischen und avantgardistischen Theaters nur dann stichhaltige Ergebnisse versprechen, wenn die Analyse gemäß den Grundbegriffen, Kategorien und Methoden der Semiotik (und nicht der Semio- logie) durchgeführt wird.

Renate Schäfer (Florenz)





- 322 Edward Bond, *Lear*
- 323 Ludwig Hohl, *Vom Erreichbaren und vom Unerreichbaren*
- 324 Alexander Solschenizyn, *Matrikas 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 Benjamin Alexandrowitsch Kaverin, *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*
- 348 Knut Hamsun, *Mysterien*
- 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*
- 358 Miguel Angel Asturias, *Legenden aus Guatemala*
- 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, *Robotermärchen*
- 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
387 Karl Kraus, Nestroy und die Nachwelt
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
412 Paul Celan, Gedichte I
413 Paul Celan, Gedichte II
414 Rainer Maria Rilke, Das Testament
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
425 T. S. Eliot, Das wüste Land
426 Carlo Emilio Gadda, Die Erkenntnis des Schmerzes
427 Michel Leiris, Mennesalter
428 Hermann Lenz, Der Kutscher und der Wappenmaler
429 Mircea Eliade, Das Mädchen Maitreyi
430 Ramón del Valle-Inclán, Tyrann Banderas
431 Raymond Queneau, Zazie in der Metro
433 William Butler Yeats, Die geheime Rose
434 Juan Rulfo, Pedro Páramo
435 André Breton, L'Amour fou
436 Marie Luise Kaschnitz, Gedichte
437 Jerzy Szaniawski, Der weiße Rabe
438 Ludwig Hohl, Nuancen und Details
439 Mario Vargas Llosa, Die kleinen Hunde
440 Thomas Bernhard, Der Präsident
441 Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel
442 Hugo Ball, Flametti
443 Adolfo Bioy-Casares, Morels Erfindung
444 Hermann Hesse, Wanderung
445 Ödön von Horváth, Don Juan kommt aus dem Krieg
446 Flann O'Brien, Der dritte Polizist
447 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Der Leopard
448 Robert Musil, Törleß
449 Elias Canetti, Der Überlebende
451 Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz
452 Gertrude Stein, Paris Frankreich
453 Johannes R. Becher, Gedichte
454 Federico García Lorca, Bluthochzeit/Yerma
456 Boris Pasternak, Kontra-Oktave
458 Anna Seghers, Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok
464 Franz Kafka, Der Heizer
465 Wolfgang Hildesheimer, Masante
466 Evelyn Waugh, Wiedersehen mit Brideshead
467 Gershom Scholem, Walter Benjamin
468 Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien
470 Alain, Die Pflicht glücklich zu sein
471 Wolfgang Schadewaldt, Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee

- 587 Johann Most, Kapital und Arbeit. Herausgegeben von
Hans Magnus Enzensberger
- 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
- 601 Norbert Weber, Über die Ungleichheit der Bildungschancen in der BRD
- 603 Bertolt Brecht, Der Tui-Roman
- 604 Bertolt Brecht, Schweyk (im zweiten Weltkrieg). Editiert und kommentiert von
Herbert Knust
- 607 Wolfgang F. Haug, Bestimmte Negation
- 610 Tankred Dorst, Eiszeit
- 611 Materialien zu Horváths »Kasimir und Karoline«. Herausgegeben von Traugott
Krischke
- 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
- 620 Peter Szondi, Über eine freie Universität
- 622 Gert Ueding, Glanzvolles Elend über Kitsch
- 623 Jürgen Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus
- 624 Heinz Schlaffer, Der Bürger als Held
- 626 Ulrich K. Preuß, Legalität und Pluralismus
- 627 Marina Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung und Schizo-
phrenie
- 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
- 636 Paul A. Baran, Paul M. Sweezy, Monopolkapital. Ein Essay über die amerikani-
sche Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung

- 637 Alice Schwarzer Hrsg., Frauenarbeit – Frauenbefreiung
- 638 Architektur und Kapitalverwertung
- 639 Oskar Negt, Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung
- 640 Probleme des Sozialismus und der Übergangsgesellschaft.
Herausgegeben von Peter Hennicke
- 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 Basaglia (Hrsg.), Die negierte Institution
- 657 Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Herausgegeben von W. F. Haug
- 658 Frank Böckelmann, Theorie der Massenkommunikation
- 659 Heinar Kipphardt, Stücke I
- 660 Peter v. Oertzen, Die soziale Funktion des staatsrechtlichen
Positivismus
- 661 Kritische Friedenserziehung
- 662 Hennig, Thesen z. dt. Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1933/38
- 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
- 673 Boris A. Uspenskij, Poetik d. Komposition
- 674 Ebbighausen (Hrsg.), Monopol und Staat
- 675 Autorenkollektiv Textinterpretation und Unterrichtspraxis, Projekt-
arbeit als Lernprozeß
- 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
- 685 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen des bürgerlichen Staates und der
sozialen Revolution bei Marx und Engels

- 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 18. u. 19. Jahrhundert. Herausgegeben von
 K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer
695 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 1
696 Hans Magnus Enzensberger, Palaver
697 Psychoanalyse der weiblichen Sexualität. Herausgegeben von Janine Chasseguet-Smirlig
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
703 Claus Rolshausen, Wissenschaft und gesellschaftliche Reproduktion
704 Joachim Hirsch, Staatsapparat und Reproduktion des Kapitels
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, Untersuchungsmethode 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 polit. Widerstand in den USA
720 Lelio Basso, Gesellschaftsformation u. Staatsform
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-Lux Dallemande, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik
731 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 2
732 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 2
733 Alexander Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin
734 Henri Lefebvre, Metaphilosophie. Prolegomena
735 Paul Mattick, Spontaneität und Organisation

- 736 Noam Chomsky, *Aus Staatsraison*
737 Louis Althusser, *Für Marx*
738 Spazier/Bopp, *Grenzübergänge. Psychotherapie*
739 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 3
740 Bertolt Brecht, *Das Verhör des Lukullus. Hörspiel*
741 Klaus Busch, *Die multinationalen Konzerne*
742 Methodologische Probleme einer normativ-kritischen Gesellschaftstheorie. Herausgegeben von Jürgen Mittelstraß
744 Gero Lenhardt, *Berufliche Weiterbildung und Arbeitsteilung in der Industrieproduktion*
745 Brede/Kohaupt/Kujath, *Ökonomische und politische Determinanten der Wohnungsversorgung*
746 Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft. Herausgegeben von Dorothea Ritter-Röhr
747 Gunnar Heinsohn, Rolf Knieper, *Theorie des Familienrechts*
749 Rudolf zur Lippe, *Bürgerliche Subjektivität*
756 Hannelore/Heinz Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*
758 Brecht-Jahrbuch 1974. Herausgegeben von J. Fuegi, R. Grimm, J. Hermand
759 Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe überliefert von H. M. Enzensberger
760 Lodewijk de Boer, *The Family*
761 Claus Offe, *Berufsbildungsreform*
762 Petr Kropotkin, *Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur*
764 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 4
769 Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel, *Die Arbeitslosen von Marienthal*
770 Herbert Marcuse, *Zeit-Messungen*
771 Brecht im Gespräch. Herausgegeben von Werner Hecht
772 Th. W. Adorno, *Gesellschaftstheorie u. Kulturkritik*
773 Kurt Eisner, *Sozialismus als Aktion*
775 Horn, Luhmann, Narr, Rammstedt, Röttgers, *Gewaltverhältnisse und die Ohnmacht der Kritik*
776 Reichert/Senn, *Materialien zu Joyce »Ein Porträt des Künstlers«*
777 Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Herausgegeben von Werner Hofman
782 Helmut Brackert, *Bauernkrieg und Literatur*
787 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 5
790 Gustav W. Heinemann, *Präsidiale Reden*
791 Beate Klöckner, *Anna oder leben heißt streben*
792 Rainer Malkowski, *Was für ein Morgen*
793 Von deutscher Republik. Hrsg. von Jost Hermand
802 Johannes Gröll, *Erziehung im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß*
809 G. Heinsohn / B. M. C. Knieper, *Spielpädagogik*
815 Giselher Rüpke, *Schwangerschaftsabbruch und Grundgesetz*
817 Bertolt Brecht, *Drei Lehrstücke: Badener Lehrstück, Rundköpfe, Ausnahme und Regel*

- Abendroth, Sozialgesch. d. europ. Arbeiterbewegung 106
Achternbusch, L'Etat c'est moi 551
Adam, Südafrika 343
Adorno, Drei Studien zu Hegel 38
Adorno, Eingriffe 10
Adorno, Kritik 469
Adorno, Jargon d. Eigentlichkeit 91
Adorno, Moments musicaux 54
Adorno, Ohne Leitbild 201
Adorno, Stichworte 347
Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590
Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kultur 772
Aggression und Anpassung 282
Alff, Der Begriff Faschismus 456
Althusser, Für Marx 737
Anderesch, Die Blindheit des Kunstwerks 133
Antworten auf H. Marcuse 263
Architektur als Ideologie 243
Architektur u. Kapitalverwertung 638
Über H. C. Artmann 541
Arzt u. Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. v. O. Döhner 643
Aspekte der Marxschen Theorie I 632
Aspekte der Marxschen Theorie II 633
Augstein, Meinungen 214
Autonomie der Kunst 592
Autorenkollektiv Textinterpretation . . . , Projektarbeit als Lernprozeß 675
Baran Sweezy, Monopolkapital [in Amerika] 636
Barthes, Mythen des Alltags 92
Barthes, Kritik und Wahrheit 218
Basaglia, F., Die abweichende Mehrheit 537
Basaglia, F. (Hrsg.), Die negierte Institution 655
Basaglia, F. (Hrsg.), Was ist Psychiatrie? 708
Basso, L., Gesellschaftsformation u. Staatsform 720
Baudelaire, Tableaux Parisiens 34
Becker, E. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556
Becker, H., Bildungsforschung 483
Becker, J., Ränder 351
Becker, J., Umgebungen 722
Über Jürgen Becker 552
Beckett, Aus einem aufgegeb. Werk 145
Beckett, Fin de partie / Endspiel 96
Materialien zum 'Endspiel' 286
Beckett, Das letzte Band 389
Beckett, Warten auf Godot 3
Beiträge zur marxist. Erkenntnistheorie 349
Benjamin, Das Kunstwerk 28
Benjamin, Über Kinder 391
Benjamin, Kritik der Gewalt 103
Benjamin, Städtebilder 17
Benjamin, Versuche über Brecht 172
Berger, Untersuchungsmethode u. soziale Wirklichkeit 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 u. d. Französ. Revol. 344
Berufsbildungsreform, hrsg. v. C. Offe 761
Bloch, Avicenna 22
Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I 726
Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins II 732
Bloch, Das antizipierende Bewußtsein 585
Bloch, Christian Thomasius 193
Bloch, Durch die Wüste 74
Bloch, Über Hegel 413
Bloch, Pädagogica 455
Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie I 11
Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie II 58
Bloch, Über Karl Marx 291
Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe 534
Bloch, Widerstand und Friede 257
Block, Ausgewählte Aufsätze 71
Blumenberg, Kopernikan. Wende 138
Böhme, Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 253
Boer, Lodewijk de, The Family 760
Böckelmann, Theorie der Massenkommunikation 658
du Bois-Reymond, B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
du Bois-Reymond, M., Strategien kompensator. Erziehung 507
Bond, Gerettet / Hochzeit d. Papstes 461
Brackert, Bauernkrieg 782
Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581
Brandys, Granada 167
Braun, Gedichte 397
Brecht, Antigone / Materialien 134
Brecht, Arturo Iu 144
Brecht, Ausgewählte Gedichte 86
Brecht, Baal 170

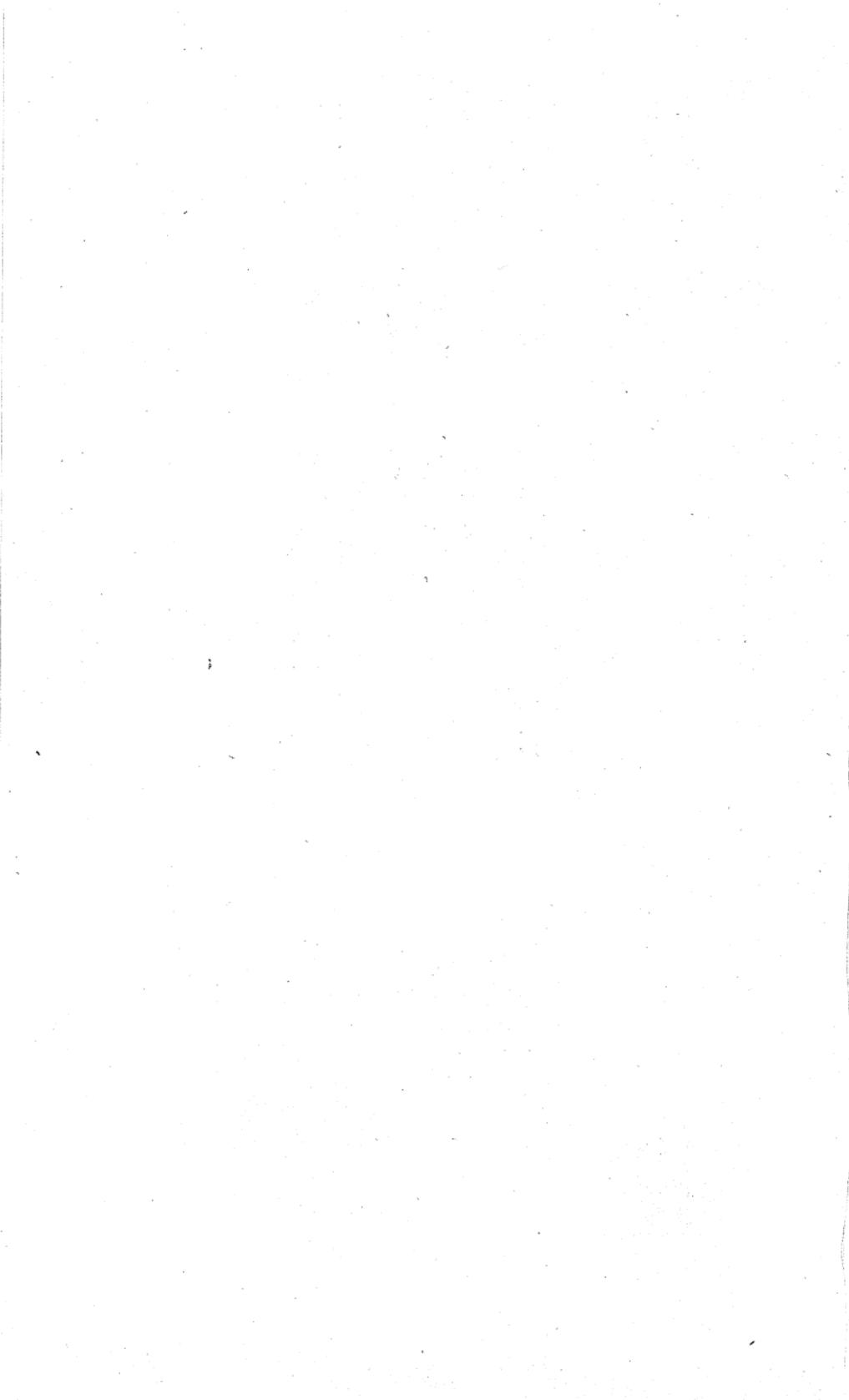
- Brecht, Baal der asoziale 248
Brecht, Brotladen 339
Brecht, Das Verhör des Lukullus 740
Brecht, Der gute Mensch v. Sezuan 73
Materialien zu 'Der gute Mensch ...' 247
Brecht, Der Tui-Roman 603
Brecht, Die Dreigroschenoper 229
Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe
113
Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427
Brecht, Die Maßnahme 415
Brecht, Die Tage der Commune 169
Brecht, Furcht u. Elend d. 3. Reiches 392
Brecht, Gedichte u. Lieder aus Stücken 9
Brecht, Herr Puntila 105
Brecht, Im Dickicht der Städte 246
Brecht, Jasager – Neinsager 171
Brecht, Die Geschäfte des Julius Cäsar 332
Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31
Materialien zum 'Kreidekreis' 155
Brecht, Kuhle Wampe 362
Brecht, Leben des Galilei 1
Materialien zu 'Leben des Galilei' 44
Brecht, Leben Eduards II. 245
Brecht, Stadt Mahagonny 21
Brecht, Mann ist Mann 259
Brecht, Mutter Courage 49
Materialien zu 'Mutter Courage' 50
Materialien zu 'Die Mutter' 305
Brecht, Die Mutter (Regiebuch) 517
Brecht, Über Realismus 485
Brecht, Über d. Beruf d. Schauspielers 384
Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 132
Materialien zu 'Schweyk im zweit. Weltkrieg'
604
Brecht, Die Gesichter der Simone Machard
369
Brecht, Über Politik und Kunst 442
Brecht, Über experiment. Theater 377
Brecht, Trommeln in der Nacht 490
Brecht, Über Lyrik 70
Brecht-Jahrbuch 1974 758
Brecht, Drei Lehrstücke 817
Brecht im Gespräch, hrsg. von Werner Hecht
771
Brede u. a., Determinanten d. Wohnungsversorgung 745
Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte 763
Materialien zu H. Brochs 'Die Schlafwandler'
571
Brooks, Paradoxie im Gedicht 124
Brus, Funktionsprobleme d. sozialist. Wirtschaft 472
Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597
Bürger, Die französ. Frühauflärung 525
Bürger, Theorie der Avantgarde 727
Bulthaup, Zur gesellschaftl. Funktion der Naturwissenschaften 670
Burke, Dichtung als symbol. Handlung 153
Burke, Rhetorik in Hitlers 'Mein Kampf' 231
Busch, Die multinationalen Konzerne 741
caspar D. Friedrich u. d. dt. Nachwelt, hrsg. v.
W. Hofmann 777
Celan, Ausgewählte Gedichte 262
Über Paul Celan 495
Chasseguet-Smirlig (Hrsg), Psychoanalyse der weiblichen Sexualität 697
Chomsky, Aus Staatsraison 736
Clemenz, Gesellschaftl. Ursprünge des Faschismus 550
Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497
Córdova/Michelena, Lateinamerika 311
Creeley, Gedichte 227
Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730
Damus, Entscheidungsstrukturen in der DDR-Wirtschaft 649
Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949 575
Deutsche und Juden 196
Dobb, Organis. Kapitalismus 166
Dorst, Eiszeit 610
Dorst, Toller 294
Über Tankred Dorst (Werkbuch) 713
Drehsel u. a., Massenzeichenware 501
Doras, Ganze Tage in den Bäumen 80
Duras, Hiroshima mon amour 26
Eckensberger, Sozialisationsbedingungen d. öffentl. Erziehung 466
Eich, Abgelegte Gehöfte 288
Eich, Botschaften des Regens 48
Eich, Mädchen aus Viterbo 60
Eich, Setubal / Lazertis 5
Eich, Marionettenspiele / Unter Wasser 89
Über Günter Eich 402
Eichenbaum, Theorie u. Gesch. d. Literatur
119
Eisner, Sozialismus als Aktion 773
Eliot, Die Cocktail Party 98
Eliot, Der Familientag 152
Eliot, Mord im Dom 8
Eliot, Was ist ein Klassiker? 33
Enzensberger, Blindenschrift 217
Enzensberger, Deutschland 203
Enzensberger, Einzelheiten I 63
Enzensberger, Einzelheiten II 87
Enzensberger, Landessprache 304
Enzensberger, Das Verhör von Habana 553
Enzensberger, Palaver 696
Enzensberger, Der Weg ins Freie 759
Über H. M. Enzensberger 403
Erkenntnistheorie, marxist. Beiträge 349

- Eschenburg, Über Autorität 129
Euchner, Egoismus und Gemeinwohl 614
Expressionismusdebatte, hrsg. von H. J. Schmitt 646
Fassbinder, Antiteater 443
Fassbinder, Antiteater 2 560
Fleischer, Marxismus und Geschichte 323
Materialien zu M. F. Fleißer 594
Foucault, Psychologie u. Geisteskrankheit 272
Frauenarbeit – Frauenbefreiung, hrsg. v. A. Schwarzer 637
Frauenfrage im Kapitalismus 581
Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen 685
Frisch, Ausgewählte Prosa 36
Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41
Frisch, Die chinesische Mauer 65
Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie 4
Frisch, Frühe Stücke. Santa Cruz / Nun singen sie wieder 154
Frisch, Graf Öderland 32
Frisch, Öffentlichkeit 209
Frisch, Zürich – Transit 161
Über Max Frisch 404
Fromm, Sozialpsychologie 425
Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahrbuch 1974 758
Gastarbeiter 539
Gefesselte Jugend / Fürsorgeerziehung 514
Geiss, Geschichte u. Geschichtswissenschaft 569
Germanistik 204
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie I 695
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie II 731
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie III 739
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie IV 764
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie V 787
Gesellschaftsstrukturen, hrsg. v. O. Negt u. K. Meschkat 589
Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie der Polizei I 380
Goffman, Asyle 678
Grass, Hochwasser 40
Gröll, Erziehung 802
Guérin, Anarchismus 240
Haavikko, Jahre 115
Habermas, Logik d. Sozialwissenschaft. 481
Habermas, Protestbewegung u. Hochschulreform 354
Habermas, Technik u. Wissenschaft als Ideologie 287
Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623
Hacks, Das Poetische 544
Hacks, Stücke nach Stücken 122
Hacks, Zwei Bearbeitungen 47
Handke, Die Innenwelt 307
Handke, Kaspar 322
Handke, Publikumsbeschimpfung 177
Handke, Wind und Meer 431
Handke, Ritt über den Bodensee 509
Über Peter Handke 518
Hannover, Rosa Luxemburg 233
Hartig/Kurz, Sprache als soz. Kontrolle 543
Haug, Kritik d. Warenästhetik 513
Haug, Bestimmte Negation 607
Haug, Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion 657
Hecht, Sieben Studien über Brecht 570
Hegel im Kontext 510
Hegels Philosophie 441
Heinemann, Präsidiale Reden 790
Heinsohn/Knieper, Theorie d. Familienrechts 747
Heinsohn/Knieper, Spielpädagogik 809
Heller, E., Nietzsche 67
Heller, E., Studien zur modernen Literatur 42
Hennicke (Hrsg.), Probleme d. Sozialismus i. d. Übergangsgesellschaften 640
Hennig, Thesen z. dt. Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte 662
Hegel, Hegel im Kontext 510
Herbert, Ein Barbar 1 111
Herbert, Ein Barbar 2 365
Herbert, Gedichte 88
Hermand, J., Von deutscher Republik 793
Hesse, Geheimnisse 52
Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84
Hildesheimer, Das Opfer Helena / Monolog 118
Hildesheimer, Interpretationen zu Joyce u. Büchner 297
Hildesheimer, Mozart / Beckett 190
Hildesheimer, Nachtstück 23
Hildesheimer, Herrn Walsers Raben 77
Über Wolfgang Hildesheimer 488
Hirsch, Wiss.-techn. Fortschritt i. d. BRD 437
Hirsch/Leibfried, Wissenschafts- u. Bildungspolitik 480
Hirsch, Staatsapparat u. Peprod. des Kapitals 704
Hobsbawm, Industrie und Empire I 315
Hobsbawm, Industrie und Empire II 316
Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie 618
Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstler.

- Arbeit 682
Hoffmann, H. (Hrsg.), Perspektiven kommunaler Kulturpolitik 718
Hoffmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261
Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
Horn, Dressur oder Erziehung 199
Horn u. a., Gewaltverhältnisse u. d. Ohnmacht d. Kritik 775
Horn (Hrsg.), Gruppendynamik u. >subjekt. Faktor 538
Hortleder, Gesellschaftsbild d. Ingenieurs 394
Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft 663
Horvat, B., Die jugoslaw. Gesellschaft 561
(Horváth) Materialien zu Ödön v. H. 436
Materialien zu H., >Geschichten aus dem Wenerwald 533
Materialien zu H., >Glaube Liebe Hoffnung 671
Materialien zu H., >Kasimir und Karoline 611
Über Ödön v. Horváth 584
Hrabal, Tanzstunden 126
Hrabal, Zuglauf überwacht 256
(Huchel) Über Peter Huchel 647
Huffschmid, Politik des Kapitals 313
Imperialismus und strukturelle Gewalt, hrsg. von D. Senghaas 563
Information über Psychoanalyse 648
Internat, Beziehungen, Probleme der 593
Jaeggi, Literatur und Politik 522
Jahoda, u. a., Die Arbeitslosen v. Marienthal 769
Jakobson, Kindersprache 330
Jauß, Literaturgeschichte 418
Johnson, Das dritte Buch über Achim 100
Johnson, Karsch 59
Über Uwe Johnson 405
(Joyce, J.) Materialien zu J., >Dubliner 357
Joyce, St., Dubliner Tagebuch 216
Jugendkriminalität 325
Kalivoda, Marxismus 373
Kapitalismus, Peripherer, hrsg. von D. Senghaas 652
Kasack, Das unbekannte Ziel 35
Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes 188
Kino, Theorie des 557
Kipphardt, Hund des Generals 14
Kipphardt, Joel Brand 139
Kipphardt, In Sachen Oppenheimer 64
Kipphardt, Die Soldaten 273
Kipphardt, Stücke I 659
Kipphardt, Stücke II 677
Kirche und Klassénenbindung, hrsg. v. Y. Spiegel 709
Kirchheimer, Politik und Verfassung 95
Kirchheimer, Funktionen des Staates u. d. Verfassung 548
Klöckner, Anna 791
Kluge/Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung 639
Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang 665
Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin 733
Kommune i. d. Staatsorganisation 680
Kracauer, Straßen in Berlin 72
Kraiker/Frerichs, Konstitutionsbedingungen 685
Kritische Friedenserziehung 661
Kritische Friedensforschung 478
Kroetz, Drei Stücke 473
Kroetz, Oberösterreich u. a. 707
Kroetz, Vier Stücke 586
Krolow, Ausgewählte Gedichte 24
Krolow, Landschaften für mich 146
Krolow, Schattengefecht 78
Über Karl Krolow 527
Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762
Kühn, Grenzen des Widerstands 531
Kühn, Unternehmen Rammbock 683
Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318
Kulturpolitik, Kommunale 718
Kunst, Autonomie der 592
Laing, Phänomenologie der Erfahrung 314
Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt 574
Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499
Lefebvre, H., Didakt. Marxismus 99
Lefebvre, H., Didakt. Materialismus 160
Lefebvre, H., Metaphilosophie 734
Lehrlingsprotokolle 511
Lehrstück Lukács, hrsg. v. I. Matzur 554
Lempert, Berufliche Bildung 699
Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744
Lévi-Strauss, Ende d. Totemismus 128
Liberman, Methoden d. Wirtschaftslenkung im Sozialismus 688
Linhartová, Geschichten 141
Literaturunterricht, Reform 672
Lippe, Bürgerliche Subjektivität 749
Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393
Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
Lotman, Struktur d. Künstler. Textes 582
Lukács, Heller, Márkus u. a., Individuum und Praxis 545
Majakowskij, Wie macht man Verse? 62
Malkowski, Was für ein Morgen 792
Mandel, Marxist. Wirtschaftstheorie, 2 Bände 595/96
Mandel, Der Spätkapitalismus 521
Marcuse, Versuch über die Befreiung 329
Marcuse, H., Konterrevolution u. Revolte 591

- Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101
Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135
Marcuse, Theorie der Gesellschaft 300
Marcuse, Zeit-Messungen 770
Marxist. Rechtstheorie, Probleme der 729
Marxsche Theorie, Aspekte, I 632
Marxsche Theorie, Aspekte, II 633
Massing, Polit. Soziologie 724
Mattick, Spontaneität und Organisation 735
Matzur, J. (Hrsg.), Lehrstück Lukács 554
Mayer, H., Anmerkungen zu Brecht 143
Mayer, H., Anmerkungen zu Wagner 189
Mayer, H., Das Geschehen u. d. Schweigen 342
Mayer, H., Repräsentant u. Märtyrer 463
Mayer, H., Über Peter Huchel 647
Meier, Begriff 'Demokratie' 387
Meschkat/Negt, Gesellschaftsstrukturen 589
Michel, Sprachlose Intelligenz 270
Michels, Polit. Widerstand in den USA 719
Mitbestimmung, Kritik der 358
Mitscherlich, Krankheit als Konflikt I 164
Mitscherlich, Krankheit als Konflikt II 237
Mitscherlich, Unwirtschaftlichkeit unserer Städte 123
Mittelstraß, J. (Hrsg.) Methodologische Probleme 742
Monopol und Staat, hrsg. v. R. Ebbinghausen 674
Moral und Gesellschaft 290
Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419
Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375
Most, Kapital und Arbeit 587
Münchner Räterepublik 178
Mukařovský, Ästhetik 428
Mukařovský, Poetik 230
Napoleoni, Ökonom. Theorien 244
Napoleoni, Ricardo und Marx, hrsg. von Cristina Pennavaja 702
Negt/Kluge, Öffentlichkeit u. Erfahrung 639
Negt/Meschkat, Gesellschaftsstrukturen 589
Neues Hörspiel O-Ton, hrsg. von K. Schöning 705
Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung 627
Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97
Nossack, Das Testament 117
Nossack, Der Neugierige 45
Nossack, Der Untergang 19
Nossack, Pseudoautobiograph. Glossen 445
Über Hans Erich Nossack 406
Nyssen (Hrsg.), Polytechnik in der BRD? 573
Obaldia, Wind in den Zweigen 159
v. Oertzen, Die soz. Funktion des staatsrechtl. Positivismus 660
Oevermann, Sprache und soz. Herkunft 519
Offe, Strukturprobleme d. kapitalist. Staates 549
Offe, Berufsbildungsreform 761
Olson, Gedichte 112
Ostaijen, Grotesken 202
Parker, Meine Sprache bin ich 728
Peripherer Kapitalismus, hrsg. von D. Senghaas 652
Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, hrsg. v. H. Hoffmann 718
Pozzoli, Rosa Luxemburg 710
Preuß, Legalität und Pluralismus 626
Price, Ein langes glückl. Leben 120
Probleme d. intern. Beziehungen 593
Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
Probleme d. Sozialismus u. der Übergangsgesellschaften 640
Probleme einer materialist. Staatstheorie, hrsg. v. J. Hirsch 617
Projektarbeit als Lernprozeß 675
Prokop, Massenkultur u. Spontaneität 679
Pross, Bildungschancen v. Mädchen 319
Prüß, Kernforschungspolitik i. d. BRD 715
Psychiatrie, Was ist . . . 708
Psychoanalyse als Sozialwissenschaft 454
Psychoanalyse, Information über 648
Psychoanalyse d. weibl. Sexualität 697
Queneau, Mein Freund Pierrot 76
Rajewsky, Arbeitskampfrecht 361
Reform d. Literaturunterrichts, hrsg. v. H. Brackert / W. Raitz 672
Reichert/Senn, Materialien zu Joyce 'Ein Porträt d. Künstlers' 776
Restauration, Determinanten d. westdt. R. 575
Ritter, Hegel u. d. Französ. Revolution 114
Ritter-Röhr, D. (Hrsg.) Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft 746
Rocker, Aus d. Memoiren eines dt. Anarchisten 711
Rolshausen, Wissenschaft 703
Rossanda, Über Dialektik v. Kontinuität u. Bruch 687
rottleuthner (Hrsg.), Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
Runge, Bottroper Protokolle 271
Runge, Frauen 359
Runge, Reise nach Rostock 479
Rüpke, Schwangerschaftsabbruch 815
Russell, Probleme d. Philosophie 207
Russell, Wege zur Freiheit 447
Sachs, Das Leiden Israels 51
Sandkühler, Praxis u. Geschichtsbewußtsein 529
Sarraute, Schweigen / Lüge 299
Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme d. Schule (Beispiel Odenwaldschule) 496

- Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370
Schedler, Kindertheater 520
Scheugl/Schmidt jr., Eine Subgeschichte d. Films, 2 Bände 471
Schklowskij, Schriften zum Film 174
Schklowskij, Zoo 130
Schlaffer, Der Bürger als Held 624
Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus 756
Schmidt, Ordnungsfaktor 487
Schmitt, Expressionismus-Debatte 646
Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296
Schnurre, Kassiber / Neue Gedichte 94
Scholem, Judentum 414
Schram, Die perman. Revolution i. China 151
Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298
Schule und Staat im 18. u. 19. Jh., hrsg. v. K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer 694
Schwarzer (Hrsg.), Frauenarbeit – Frauenbefreiung 637
Sechehaye, Tagebuch einer Schizophrenen 613
Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
Senghaas, Rüstung und Materialismus 498
Setzer, Wahlsystem in England 664
Shaw, Caesar and Cleopatra 102
Shaw, Der Katechismus d. Umstürzlers 75
Söll/du Bois-Reymond, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
Sohn-Rethel, Geistige u. körperl. Arbeit 555
Sohn-Rethel, Ökonomie u. Klassenstruktur d. dt. Faschismus 630
Sozialistische Realismuskonzeptionen 701
Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychotherapie 738
Spiegel (Hrsg.), Kirche u. Klassenbindung 709
Sternberger, Bürger 224
Streschek, Handbuch wider das Kino 446
Streik, Theorie und Praxis 385
Strindberg, Ein Traumspiel 25
Struck, Klassenliebe 629
Sweezy, Theorie d. kapitalist. Entwicklung 433
Sweezy/Huberman, Sozialismus in Kuba 426
Szondi, Über eine freie Universität 620
Szondi, Hölderlin-Studien 379
Szondi, Theorie d. mod. Dramas 27
Tardieu, Imaginäres Museum 131
Technologie und Kapital 598
Teige, Liquidierung der ›Kunst‹ 278
Tibi, Militär u. Sozialismus i. d. Dritten Welt 631
Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter Benjamins 644
Toleranz, Kritik der reinen 181
Toulmin, Voraussicht u. Verstehen 292
Tumler, Nachprüfung eines Abschieds 57
Tynjanov, Literar. Kunstrmittel 197
Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch u. Kolportage 622
Unterhaltungsindustrie, Segmente der 651
Uspenskij, Poetik der Komposition 673
Vossler, Revolution von 1848 210
Vyskočil, Knochen 211
Walser, Abstecher / Zimmerschlacht 205
Walser, Heimatkunde 269
Walser, Der Schwarze Schwan 90
Walser, Die Gallist'sche Krankheit 689
Walser, Eiche und Agora 16
Walser, Ein Flugzeug über d. Haus 30
Walser, Kinderspiel 400
Walser, Leseerfahrungen 109
Walser, Lügengeschichten 81
Walser, Überlebensgroß Herr Krott 55
Walser, Wie u. wovon handelt Literatur 642
Über Martin Walser 407
Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708
Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschancen in der BRD 601
Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissenschaft 650
Weiss, Abschied von den Eltern 85
Weiss, Fluchtpunkt 125
Weiss, Gesang v. Lusitanischen Popanz 700
Weiss, Gespräch d. drei Gehehden 7
Weiss, Jean Paul Marat 68
Materialien zu ›Marat/Sade‹ 232
Weiss, Rapporte 2 444
Weiss, Schatten des Körpers 53
Über Peter Weiss 408
Wellek, Konfrontationen 82
Wellmer, Gesellschaftstheorie 335
Wesker, Die Freunde 420
Wesker, Die Küche 542
Wesker, Trilogie 215
Winckler, Studie z. gesellsch. Funktion faschist. Sprache 417
Winckler, Kulturwarenproduktion / Aufsätze z. Literatur- u. Sprachsoziologie 628
Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562
Witte (Hrsg.), Theorie des Kinos 557
Wittgenstein, Tractatus 12
Wolf, Danke schön 331
Wolf, Fortsetzung des Berichts 378
Wolf, mein Famili 512
Wolf, Pilzer und Pelzer 234
Über Ror Wolf 559
Wolff/Moore/Marcuse, Kritik d. reinen Toleranz 181
Wünsche, Der Unbelehrbare 56





ISBN 3-518-00797-1 <600>