

# KRITIK

## NOTIZ ÜBER BERTOLT BRECHT

Der Künstler, der Wert darauf legt, daß seine Kunst einen Sinn habe, ist ein Künstler mit schlechtem Gewissen. Übrigens finden sich erlauchte Namen unter dieser Kategorie von Künstlern. Racine zum Beispiel, der in der Vorrede zur *Phèdre* erklärt, Zweck seines Stückes sei, das Laster verabscheuen zu lehren. Als ob das am wirksamsten in Alexandrinern geschähe!

Das nämlich ist allen Versuchen, der Kunst einen Sinn oder Zweck auszumachen, gemeinsam: daß der genannte Zweck sich auch mit andern Mitteln und mit diesen sogar direkter erreichen läßt. Jede Sinngebung der Kunst läuft so mit Sicherheit darauf hinaus, ihren eigentlichen Sinn zu verfehlen; zudem endet sie allemal damit, die Kunst der Aufsicht und Jurisdiktion eines außerkünstlerischen Bereichs zu unterstellen.

Beides kann die Form eines liebenswürdigen Mißverständnisses annehmen, das, in der Art einer Theorie *a posteriori* operierend, die Kunst zwar zur Beachtung gewisser Konventionen anhält, sie aber nicht in ihrem Wesen beschädigt. Anders, wenn eine solche Theorie mit dem Charakter der Arbeitshypothese auftritt; wenn der Künstler mit schlechtem Gewissen jede Eigengesetzlichkeit seiner Kunst von vornherein abdankt; wenn er sie nur mehr schieflend und im Dienst einer Absicht betreibt, die ihr von Grund auf fremd

ist: mit einem solchen Fall haben wir es bei Bertolt Brecht zu tun.

Bertolt Brecht ist ohne Zweifel auch Dichter; aber wenn er's ist, so nur darum, weil er hin und wieder versäumt, seiner Theorie gemäß zu handeln. Diese Theorie ist dargelegt in zwei Schriften: der Abhandlung über die „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“<sup>1)</sup> und dem „Kleinen Organon für das Theater“.<sup>2)</sup> Die eine stammt aus dem Jahre 1934, die andere aus dem Jahre 1949; beiden gemeinsam ist, daß Kunst darin, einmal als eine *dépendence* des Politischen, dann als eine solche der Wissenschaft bestimmt wird.

„Es erscheint selbstverständlich, daß der Schreibende die Wahrheit schreiben soll“, beginnt der erste Abschnitt der oben erwähnten Abhandlung. Wahrheit aber ist nach Brecht, was die Menschen darüber belehrt, „wie sie handeln sollten“. Wahrheit hat den Zweck, „die Dinge dieser Welt handhabbar zu machen“; Wahrheit ist „praktikable Wahrheit“. Wenn man diese Theorie beim Wort nimmt, ist das ideale Buch das Kochbuch; und Brecht nimmt sie beim Wort.

Hamlet, das ist für ihn die Geschichte eines jungen Mannes, der die in Wittenberg bezogene neue Vernunft unzulänglich anwendet. Anweisung also an den künftigen Hamlet, sich das nächste Mal klüger zu benehmen. Wer meint, ich interpre-

1) Versuche 20/21, Frankfurt 1949, Suhrkamp-Verlag.

2) Sinn und Form, Sonderheft B. B., Potsdam 1949, Rütten & Loening.

tierte meinen Autor zu platt, lese im 68. Stück des „Kleinen Organon für das Theater“ nach. Literatur definiert sich für Brecht im wörtlichsten Verstand als Beispielsammlung für gelungene und mißratene Menüs.

Das einzige, was in seinen Augen ein Werk der Literatur rechtfertigt, ist die Lehre, die man ihm entnehmen kann. Nun ist aber die Form der Lehre das Sprichwort. „Daß man eine große Schere haben muß, um am Krieg seinen Schnitt zu machen“,<sup>1)</sup> mag zwar eine Wahrheit sein: es ist keine Wahrheit der Kunst. Ein Kunstwerk, das sich als Sprichwort formulieren läßt, ist eben damit erledigt: die Formel verabschiedet und ersetzt es.

Die Wahrheit eines Gedichtes existiert nicht außerhalb seiner, sie ist nicht so oder so vorgegeben, sie wird vielmehr durch den dichterischen Akt allererst hergestellt und gewonnen. Ein Gedicht ist nun einmal nicht gleich seiner Grammatik und Syntax; bereits als solche ist jede vorgegebene Wahrheit künstlerisch unbrauchbar. Das macht, der das Kunstwerk hervorbringende Akt ist seinerseits ein Modus der Erkenntnis. Auch das Kunstwerk bewirkt eine *adaequatio rei et intellectus*. Aber es bewirkt sie auf seine Art, die von der der Wissenschaft urverschieden ist: die Wahrheit des Kunstwerks hat ihr Merkmal ganz und gar nicht darin, „die Dinge dieser Welt handhabbar zu machen“.

Womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch das Kunstwerk die Welt und ihr Gesicht bestimme. Schließt es nicht in einem gewissen Sinn überhaupt erst Welt auf? Welt jetzt freilich weder als Objekt der Wissenschaft, noch sonst als Objekt zu ver-

stehen. Ich erinnere an Pyramide, Tempel, Kathedrale.

Jedes dieser drei Bauwerke verändert die Welt, aber es verändert sie ebensowenig in der Weise des Caesar wie in der des Ingenieurs. Deren Veränderungen beziehen sich auf die Grobstrukturen. Sie gelten der mechanischen, der Welt als Gegenüber. Ein feiner Zug der Sprache aber, daß in der Kunst die *objets* zu *sujets* werden! Die Haltung, die „gegenüber einem Fluß ... in der Regulierung des Flusses“ besteht, ist eine wesentlich andere als die, welche sich im Kunstwerk äußert. Es gibt keine Kunst für „Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure“, wie Brecht im „Organon“ meint.

Seine Gleichsetzung der Kunst mit der Wissenschaft verrät ein Verhältnis zur Welt, das vom einzigen Willen regiert wird. Verglichen mit der Wissenschaft, die auf Bewältigung und Überwältigung abzielt, will aber die Kunst nichts. Welche Naivität im übrigen, sich der Kunst als eines Instruments zu Veränderungen bedienen zu wollen, die ausdrücklich handgreiflicher Natur sind! Wäre Brecht konsequent, müßte er längst seine Feder mit einer Maschinepistole vertauscht haben.

Das Thema vom Künstler und der Politik, in dem als weiteres Thema das vom Geist und der Macht enthalten ist. Bedeutet für den Geist nicht, nach der Macht schielen, deren Fragestellungen anerkennen? Dankt der Geist, der auf seine Ohnmacht verzichtet, nicht in schärfster Form den Geist ab? Liegt die Möglichkeit seiner eigentlichen Macht nicht eben darin, den Dingen der Macht gegenüber im Zustand achselzuckenden Desinteresses zu verharren?

Ich rede nicht der Resignation das

<sup>1)</sup> Anmerkung zur Mutter Courage, in den oben genannten Versuchen 20/21.

Wort, ganz im Gegenteil. Ich will, daß der Geist aufhört, zu resignieren: just das nämlich tut er, wenn er sich in Machtkämpfe einläßt. Der Dichter kann vor's Mikrofon treten und für diese gegen jene Parteiung sprechen; das heißt, er kann es nicht: er kann es ebensowenig, wie er als

Dichter ein Kampfflugzeug fliegen oder einen Panzerwagen fahren kann. Äschylos bei Marathon ist die Person des Zivilstandsregisters Äschylos. Äschylos als Dichter rettet Athener und Perser gleichermaßen. Oder wie Archibald MacLeish in seiner *Invocation to the social Muse* sagt:

*poets Fräulein are persons of  
Known vocation following troops: they must sleep with  
Stragglers from either prince and of both views:  
The rules permit them to further the business of neither . . .*

Immerhin ist mehr Konsequenz in dieser Degradierung der Kunst auf die Ebene von Biologie und Morgenstern, als ich weiter oben habe wahrhaben wollen. Ein Positivist, dem die Welt einzig als Material industrieller Planung einleuchtet, muß entweder die Kunst aus seinem System ausschließen oder ihr einen Platz als Werkzeug neben andern Werkzeugen finden. Kunst als Kunst hat keine Funktion in einer Utopie der menschlichen Gesellschaft, deren Direktorium ein technisches Büro bildet. Innerhalb seiner Axiomatik — die freilich eine vom Willen bestimmte politische ist — hat Brecht also durchaus recht mit seiner Theorie der Kunst.

*Qu'est-ce que cela prouve?* fragte ein Mathematiker, den jemand überreden wollte, Racines Iphigénie zu lesen. Genau genommen aber begegnet Brecht der Kunst nicht anders. Schon seine beiläufige Bemerkung, daß „hohes literarisches Niveau einer Aussage als Schutz dienen“ könne, beweist das. Die Kunstauffassung, die aus diesem Satz spricht, ist ganz die rhetorisch-didaktische des 18. Jahrhunderts.

Kunst als Inzitant zur sozialen Revolution, und ist die Revolution

vorbei, Kunst als Stimulans im Dienst der Elektrifizierung der Erde, einen Ausdruck Lenins zu gebrauchen. Wie mehr oder weniger alle Rationalisten, ist Brecht Optimist; vielleicht daher seine oft unerträgliche Platttheit? „Caesar schlug die Gallier“, schreibt er in dem Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters.“<sup>1)</sup> „Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich? Ein anderes Gedicht — „Mein Bruder war ein Flieger“ — geht so:

*Mein Bruder war ein Flieger,  
Eines Tags bekam er eine Kart,  
Er hat seine Kiste eingepackt,  
Und südwärts ging die Fahrt.*

*Mein Bruder ist ein Eroberer,  
Unserm Volke fehlt's an Raum,  
Und Grund und Boden zu kriegen, ist  
Bei uns ein alter Traum.*

*Der Raum, den mein Bruder eroberte,  
Liegt im Quadraramassiv,  
Er ist lang einen Meter achtzig  
Und einen Meter fünfzig tief.*

Brechts Geist — ich meine: sein bewußter Geist; den *poète malgré lui* nehme ich aus — ist eben der Geist der Gil Blas und Sancho Pansa.

<sup>1)</sup> Kalendergeschichten, Berlin 1949, Gebrüder Weiß.

Brecht konstruiert die Welt, wie sie sich durch das Schlüsselloch der Antichambre ausnimmt; wobei ebenso naiv wie arbiträr vorausgesetzt wird, daß Caesar, aus der Figaroerspektive betrachtet, ein wahreres Bild ergibt, als aus jeder andern.

Sentimentalität, dieser Versuch, mit den Augen „derer im Dunkeln“ zu sehen? Die Figur, der Brechts Sympathie gehört, ist der gerissene Schelm. Ihn, und wie er sich durchschwindelt, stellt er wieder und wieder dar. Der Schluß heißt dann, „daß die Tugenden sich nicht auszahlen“. Brecht ist Realist; das heißt, er meint es zu sein. „Die Geschichtsbücher und Biographien genügen nicht“, schreibt er im „Dreigroschenroman.“ (München 1949, Kurt Desch.) „Wo sind die Lohnlisten?“

Brecht zeigt in diesem Punkt das typische Schicksal dessen, der sich um keinen Preis düpiieren lassen will. Jeder Realismus aus Vorsatz führt nämlich zu Entwürfen, die, wenn sie schon der Realität des Mißtrauens entsprechen, jeder komplexeren und weniger spezialisierten Realität gegenüber versagen. „Nicht auf die Fruchtbarkeit des Bodens, noch auf die Liebe des Menschen zu ihm, sondern auf den Getreidepreis und den Preis der Arbeit“ komme es an, schreibt Brecht zum Beispiel einmal. Aber daß die Flieger, von denen Saint-Exupéry in „*Terre des Hommes*“ erzählt, indem sie Post flogen, das internationale Geschäft beförderten, erschöpft die Wirklichkeit ihrer Flüge nicht. Die Post, die sie flogen, war ein bloßer Vorwand. Sie sind ebenso wenig aus den technisch-kommerziellen Interessen der Flugesellschaft zu erklären, wie aus dem Gehalt, das ihnen diese zahlte. Brecht verwechselt gleichsam dauernd zwischen innerer und mathematischer Zeit; das heißt, er streicht jene, als die

schwieriger oder überhaupt nicht ins Kalkül zu setzende, einfach weg.

Eben damit nimmt er aber die Optik dessen an, den er bekämpft: die Optik des Unternehmers und Bankiers nämlich. Nur für die besteht die Wirklichkeit eines Dinges in der Gleichung, die auf der einen Seite seine Herstellungskosten, auf der anderen Seite seinen Preis balanciert. Sollte der Revolutionär Bertolt Brecht ein höchst unvollständiger Revolutionär sein? Was er in Frage stellt, sind allenfalls Modalitäten eines Systems, nicht dessen Prinzip. Auch Brecht gehört zu denen, die zwischen der Atomkraft und ihrer Verwendung als Bombe meinen, einen Trennungsstrich ziehen zu können. Als ob das Phänomen der Ausbeutung eines Menschen von seinem Stundenlohn, und der wiederum von einer Ideologie abhänge!

Damit, daß man Löhne und Ideologie ändert, ändert man noch gar nichts. Jenes durchaus irrationale Moment eines Tuns, das uns dieses Tun sinnvoll oder sinnlos erscheinen läßt, hat weder mit dessen Zweck, noch mit dessen Interpretation, noch mit dem, was es einbringt, etwas zu tun. Was kümmerte den Matrosen eines Segelschiffes das Guajakholz, welches dieses Schiff nach Europa brachte? Der Sinn seiner Existenz lag auf einem Feld, in dem weder die Geschäfte des Reeders, noch sonst eine der Größen figurierte, die Brecht als einzig reale herausstellt. Genau genommen dient Brechts Lohnlistentheorie dem Reeder, nicht dem Matrosen.

Sie trachtet, dem *homo faber* die vollkommene Organisationsform zu schaffen. Der Arbeiter wie seine Arbeit erscheinen, beide, als Ziffern eines großen Planes. Die Ausbeutung wird total. Auch die letzten Ränder, auf denen noch ein nicht von der

einzigem Ökonomie bestimmtes Leben möglich war, werden beschnitten. Geradezu erschreckend dabei Brechts naiver Glaube an die Perfektionierbarkeit der Welt, vorausgesetzt nur, daß man sie lang genug dem Regime der Vernunft unterwirft.

Bisherige Geschichte und Geschichte der menschlichen Dummheit werden damit zu Synonymen. Nicht umsonst ist Brecht zu einem wesentlichen Teil Aufklärer. Wenn er einen König Thoas schreibt, darf dieser nicht sprechen, „als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungerte“. Schriftsteller dieser Art vergleicht Brecht mit „Malern, die die Wände untergehender Schiffe mit Stilleben bedecken“.

Wir haben also einmal in Bertolt

Brecht einen Dichter, der seine Kunst nicht als eine autonome und eigene Art der Wahrheitsfindung versteht, sie vielmehr in den Dienst eines Programms stellt, das, willensgerichtet praktischer Natur, ihr von außen aufgepfropft wird. Wir haben weiter in ihm einen Revolutionär, der, indem er von vornherein die Prämissen und Spielregeln seines angeblichen Gegners übernimmt, nur dessen äußerste Radikalisierung und Konsequenz ist. Bleibt des *poète malgré lui* Bertolt Brecht zu gedenken, der immer wieder, sei es auch nur in wenigen Zeilen, die Banalität des Propagandisten durchbricht; so, wenn es in der „Ballade von der Judenhure Marie Sanders“<sup>1)</sup> plötzlich im Refrain heißt:

*Das Fleisch schlägt auf in den Vorstädten,  
Die Trommeln schlagen mit Macht,  
Gott im Himmel, wenn sie etwas vorhätten,  
Wäre es heute nacht.*

Am reinsten finde ich unter den neu im Druck vorliegenden Arbeiten diesen *poète malgré lui* in der „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ wieder. Auch in ihr zwar zeigt sich Brechts rhetorisch-didaktisches Tem-

perament. Brecht wirft keine goldenen Ringe ins Meer. Er demonstriert sozusagen immer auf dem Marktplatz. Ein Volksdichter ohne Volk? Anachronistisch gerade in seinem Bemühen, nicht der Mann im Mond zu sein? Aber geben wir ihm mit der oben genannten Legende selber das Wort:

*Als er siebzig war und war gebrechlich,  
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh,  
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich,  
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.  
Und er gürtete den Schuh.*

*Und er packte ein, was er so brauchte:  
Wenig. Doch es wurde dies und das.  
So die Pfeife, die er immer abends rauchte,  
Und das Büchlein, das er immer las.  
Weißbrot nach dem Augenmaß.*

<sup>1)</sup> Kalendergeschichten S. 31. Ebendort S. 156 ff. die zitierte Ballade.

*Freute sich des Tals noch einmal und vergaß es,  
Als er ins Gebirg den Weg einschlug.  
Und sein Ochse freute sich des frischen Grasses,  
Kauend, während er den Alten trug.  
Denn dem ging es schnell genug.*

*Doch am vierten Tag im Felsgesteine  
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:  
„Kostbarkeiten zu verzollen?“ — „Keine.“  
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach: „Er hat gelehrt.“  
Und so war auch das erklärt.*

*Doch der Mann in einer heitren Regung,  
Fragte noch: „Hat er was rausgekriegt?“  
Sprach der Knabe: „Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.“*

*Daß er nicht das letzte Tageslicht verlöre,  
Trieb der Knabe nun den Ochsen an.  
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre,  
Da kam plötzlich Fahrt in unsern Mann,  
Und er schrie: „He, du! Halt an!*

*Was ist das mit diesem Wasser, Alter?“  
Hielt der Alte: „Intressiert es dich?“  
Sprach der Mann: „Ich bin nur Zollverwalter,  
Doch wer wen besiegt, das intressiert auch mich.  
Wenn du's weißt, dann sprich!*

*Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!  
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.  
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte,  
Und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.  
Nun, ist das ein Wort?“*

*Über seine Schulter sah der Alte  
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.  
Und die Stirne eine einzige Falte.  
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.  
Und er murmelte: „Auch du?“*

*Eine höfliche Bitte abzuschlagen,  
War der Alte, wie es schien, zu alt.  
Denn er sagte laut: „Die etwas fragen,  
Die verdienen Antwort.“ Sprach der Knabe: „Es wird auch schon kalt.“  
„Gut, ein kleiner Aufenthalt.“*

*Und von seinem Ochsen stieg der Weise,  
Sieben Tage schrieben sie zu zweit.  
Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise  
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).  
Und dann war's so weit.*

*Und dem Zöllner händigte der Knabe  
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein,  
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe,  
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.  
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?*

*Aber rühmen wir nicht nur den Weisen,  
Dessen Name auf dem Buche prangt!  
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.  
Darum sei der Zöllner auch bedankt:  
Er hat sie ihm abverlangt.*

Das angeführte Stück beweist Brecht als einen Dichter von hohen Graden. Wie aber geht das mit all dem Absprechenden zusammen, das ich über ihn vorbrachte? Wie überhaupt ist das eigenartige Phänomen des *poète malgré lui* zu erklären? Mit anderen Worten, warum ist Brecht zwar oft, aber nicht immer flach?

In einer Tagebuchstelle spricht André Gide einmal davon, daß es eine gewisse *zone d'ombre* im Dichter geben müsse. Nur in ihr gedeihe, was Gide *the figure in the carpet* nennt. Gide versteht darunter jenes X, das einem Werk die Fülle gibt und die

Unmöglichkeit statuiert, es in diese oder jene Nutzenanwendung zu verflüchtigen. Nun denn, den bewußten Tendenzen Brechts zum Trotz, setzt auch bei ihm diese *zone d'ombre* gelegentlich sich und ihr Recht durch.

Das Experiment, den Dichter einem als Anschlagsschiene wirkenden *a priori* zu verpflichten, gelingt weder immer, noch immer ganz. Eben das sind die Augenblicke, in denen Brecht als Dichter erscheint. Der Dichter in Brecht wäre also gewissermaßen ein Lapsus? Er ist der Brecht, der tiefer ist als sein Programm. *Albrecht Fabri*

## EIN KOMET VERBLASST

Es fällt nicht ganz leicht, sich heute noch zu vergegenwärtigen, mit welcher Erregung gegen Ende der zwanziger Jahre Hemingways erste Bücher im Weltlager der literarisch Interessierten willkommene heißen wurden. Man stand damals unter dem — durchaus irrigen — Eindruck, als sei die bisher provinzielle Literatur des modernen Amerika über Nacht plötzlich weltläufig geworden.

Hemingway schien nicht nur für die „verlorene Generation“ seines Landes zu sprechen — ein masochistischer Ehrentitel, den sich ein paar selbst-exilierte, durch die Metropolen der Alten Welt treibende, junge, müßige Amerikaner damals beilegte (kurz nach dem ersten Weltkrieg gab es neben dem echten noch den Luxus freiwilligen Emigrantentums) — sondern auch für die Nachkriegsgenera-