

Lebenslehre dem abendländischen Menschen von heute zuzuführen versucht. Es ist mir mehrfach nahegelegt worden, diese Lehre von ihrer, wie man gern sagt, „konfessionellen Beschränktheit“ zu befreien und als eine ungebundene Menschheitslehre zu verkündigen. Das Einschlagen eines solchen „allgemeinen“ Wegs wäre für mich die pure Willkür gewesen. Um das Vernommene in die Welt zu sprechen, bin ich nicht gehalten, auf die Straße zu treten, ich darf in der Tür meines angestammten Hauses stehenbleiben; auch das hier gesprochene Wort geht nicht verloren.

Das chassidische Wort sagt, die Welten könnten ihre Bestimmung, zu einer zu werden, dadurch erfüllen, daß das Leben des Menschen eins wird. Aber wie läßt sich das verstehen? Ist doch eine vollkommene Einheit lebendigen Seins nirgendwo anders denkbar als in Gott selber. Das Bekenntnis Israels zur Einheit Gottes sagt ja nicht bloß, daß es außer ihm keinen Gott gibt, sondern auch, daß er allein die Einheit ist. Hier muß der Dolmetsch einsetzen. Kann der Mensch „menschlich heilig“, d. h. als Mensch, im Maße und in der Art des Menschen heilig werden, und zwar, wie geschrieben steht, „mir“, d. h. im Angesicht Gottes, dann kann er auch, der einzelne Mensch kann, im Maße seines persönlichen Vermögens und in der Art seiner persönlichen Möglichkeit, im Angesicht Gottes eins werden. Der Mensch kann dem Göttlichen nicht nahekomen, indem er über das Menschliche hinauslangt; er kann ihm nahekomen, indem er der Mensch wird, der zu werden er, dieser einzelne Mensch da, erschaffen ist. Dies erscheint mir als der ewige Kern des chassidischen Lebens und der chassidischen Lehre.

WALTER JENS

PROTOKOLL ÜBER BRECHT

Ein Nekrolog

Am 14. August 1956 starb, erst 58jährig, der Schriftsteller Bertolt Brecht. Mit ihm hat die deutsche Literatur unseres Jahrhunderts einen ihrer größten, aber auch umstrittensten und unbekanntesten Dichter verloren. Sein Ruhm war so groß, daß junge Dramatiker ihn gern als einen Klassiker bezeichnen, dennoch blieb er bis zuletzt umkämpft, ja, es fehlt auch heute, nach seinem Tode, nicht an Stimmen, die sein Werk, bei allem Respekt, entweder als reine Interpretation marxistischer Theoreme abtun oder gewaltsam zwischen dem „Poeten“ und dem „Kommunisten“ zu unterscheiden suchen. Bei einer solchen Sachlage, wo Hymnus und Verdammnis, Unkenntnis und allzu kritiklose Anerkennung einander

schroff gegenüberstehen, scheint es zunächst einmal geboten, mit einer schlichten Bestandsaufnahme, einer Darstellung von Leben und Werk, zu beginnen.

I

Bertolt Brecht, Sohn eines Papierfabrikanten, also gut bourgeois Herkunft, wurde im Februar 1898 in Augsburg geboren, einer Stadt, der er zeitlebens in dankbarer Gehässigkeit treu geblieben ist. Schon während seiner Gymnasiastenzzeit hatte er, wie sein Freund Herbert Ihering berichtet, Gelegenheit, die später von ihm so oft interpretierte Anpassung an eine bestimmte gesellschaftliche Situation und damit deren Überwindung in einer vorbildlichen Weise zu praktizieren.

Wenn wir Ihering glauben wollen, so befand sich der Schüler Brecht während seiner Schulzeit einmal in arger Versetzungsnot, weil ihm Eleganz und Vielfalt der französischen Sprache nur schwerlich eingehen wollten. In der gleichen Lage wie er war ein Freund – nur daß es bei dem am Lateinischen haperte. Beider Schicksal schien besiegelt, als die Versetzungsarbeiten mehr rote denn blaue Tinte aufwiesen. In seiner Verzweiflung radierte der Freund einige Fehler aus, aber der Lehrer hielt die Arbeit gegen das Licht, entdeckte die Rasuren, und der Delinquent blieb mit Schimpf und Schande sitzen. Anders der junge Dialektiker Brecht. Scharf und kalt beobachtend erkannte er den Fehler seines Mitschülers und bemerkte, daß Rettung allein durch Provokation, durch eine radikale Anwendung des Unüblichen also, erfolgen könnte. Gesagt, getan. Der Schüler Brecht nahm einen Rotstift und strich sich noch einige Fehler mehr an. Er kalkulierte also dialektisch: gegebene Situation: der Verzweiflungskampf eines vom Untergang bedrohten Subjekts; sich ergebende Mittel: normale, vom Lehrer erwartete, also durchschaubare und mit Sicherheit zum Scheitern verurteilte Reaktion: Verminderung der Fehler; atypische, aber einzig richtige, weil unerwartete Reaktion: Vermehrung der Fehler, dadurch Umkehrung des Verhältnisses von Lehrer und Schüler. Der Lehrer wird zum Ertappten und muß aus schlechtem Gewissen (das war in der vorausberechnenden Ereignisfolge als sicherer Posten einkalkuliert worden) die Zensur verbessern.

Kein Wunder, daß ein Junge, der in erster Linie über Wachheit, Präzision und Logik, kurz: über einen hellen Kopf verfügte, sich vor allem durch die Naturwissenschaften angezogen fühlte. Im Kriege begann Brecht mit dem Studium der Medizin und ging damit den Weg jener großen Schriftsteller, deren naturwissenschaftlich-stimmiger Analyse wir die wesentlichen Aufschlüsse über die Wirklichkeit unseres wissenschaftlichen Zeitalters verdanken: er folgte den Spuren des Armenarztes Alfred Döb-

lin, der später in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“, einem Großstadtporträt aus der Sicht eines gescheiterten Proleten, das deutsche Gegenstück zu Dos Passos' „Manhattan Transfer“ schrieb; er folgte den Spuren des Ingenieurs und Erfinders Robert Musil, dessen „Mann ohne Eigenschaften“ den Versuch unternahm, nicht nur das Gesicht einer Stadt, sondern die Züge eines ganzen Zeitalters in einer Sprache einzufangen, die, plastisch und formelhaft zugleich, die Geheimnisse der verwissenschaftlichten Welt mit Hilfe jener Diktion zu entschlüsseln versuchte, in der die Visionen zu mathematischen Gleichnissen und die Gleichnisse zu Bildern der Phantasie wurden. Er betrat schließlich den Weg des Dermatologen Gottfried Benn, der sich eben damals, zur Zeit des ersten Weltkrieges, anschickte, in einem Prozeß der zynischen Entzauberung die Isolation des „Hirnmenschen“ zu beschreiben – jenes Rönne, dem, weil er zu viel seziert hat, nur der Wahnsinn als Überwinder der Vereinsamung bleibt. Aber anders als Musil, Döblin und Benn engagierte sich der als Krankenpfleger dienstverpflichtete Brecht von vornherein politisch. Elend und Verzweiflung des Krieges waren seine ersten großen Zentralerlebnisse, die ihm in der Folgezeit, von den „Trommeln in der Nacht“ bis zur „Courage“ und zum „Lukullus“, zu Leitbildern seiner Arbeit wurden.

Der junge Brecht war noch kein Marxist, aber er wollte auch kein Bourgeois mehr sein; er war ein konsequenter Materialist, aber die Entschlüsselung der dialektischen Methoden lag noch vor ihm. – Im Grunde ist der Augsburger Soldatenrat Brecht politisch recht farblos, ein Bürger mit der Tendenz zum Abgrund, ein zynischer Desillusionist, von seiner eigenen Klasse enttäuscht, aber ohne Zutrauen zu dem gerade in den Revolutionstagen überall versagenden Proletariat . . . wie so viele Intellektuelle ein Anhänger jener Sammlungsgruppe der USPD, die sich später in einen rechten gemäßigten Flügel, der sich der Sozialdemokratischen Partei anschloß, und einen linken Flügel zerteilte, der, durchaus radikaler Natur, zu der am 30. Dezember 1918 gegründeten Kommunistischen Partei Deutschlands stieß.

Brechts Heimat nach dem Ende des ersten Weltkrieges war das Theater: zunächst die Münchener Kammerspiele, später das Theater Max Reinhardts und endlich die Bühnen Europas und der Welt. Auf dem Theater fand er die Luft, die er brauchte, hier konnte er planen, entwickeln, verwerfen und neu formen. Hier konnte er schreiben und Regie führen – er war von Anfang an ein guter und leidenschaftlicher Regisseur –, hier konnte er seine Vorstellungen vom *Team-work* entwickeln, hier bildete er seine Ensembles, schuf einen Freundeskreis, studierte die Neuerungen der Piscator-Bühne, beobachtete Lichteffekte und Klangwirkungen, Kulissengeheimnisse und Szenerietricks – hier konnte er, der

unermüdlich Sammelnde, der kalt Beobachtende und zäh mit der Inbrunst des Autodidakten Forschende, die Grenzen seiner Möglichkeiten abtasten.

Zunächst, in den ersten Jahren seiner dramatischen Tätigkeit, der vormarxistischen Epoche, die bis zur Entwicklung der epischen Oper in den Jahren 1927/28, bis zum Studium der kommunistischen Lehre an der marxistischen Arbeiter-Hochschule Berlin und der – freilich noch abstrakten – Verkündigung der neuen Doktrin in den „Lehrstücken“ reichte, galt er seinen Kritikern, Alfred Kerr an der Spitze, als ein ebenso begabter wie unzuverlässiger, einfallsreicher wie wankelmütiger Dramatiker: ein Mann, der keinen Fixpunkt, keine Mitte hatte, ein ständig sich wandelnder virtuoser Akrobat, ein Experimentator ohne feste Kontur, ein genialischer Kopist, der einmal Büchner, ein andermal Villon, einmal Kipling, ein andermal Rimbaud abschrieb, und alles mit der gleichen Anmut, Perfektion und – Schnodderigkeit. In diese Zeit gehören neben dem ersten Drama „Baal“ vor allem die im Herbst 1922 in München uraufgeführte und mit dem Kleist-Preis ausgezeichnete Komödie „Trommeln in der Nacht“, ein von expressionistischem Revolutionspathos und Sternheimschen Bürgerschrecksidealien gleichermaßen beeinflusstes Stück, dem zwei Jahre später das Drama „Im Dickicht der Städte“ und die Historie „Das Leben Eduards II.“, frei nach Marlowe, unter Verwendung von Motiven aus Shakespeares „Richard II.“, folgten. Diese vier Stücke: „Baal“, „Trommeln in der Nacht“, „Im Dickicht der Städte“ und „Eduard II.“ bilden zusammen mit einigen, von Karl Valentin beeinflussten Einaktern schwankhaft-volkstümlichen Charakters und der im September 1926 aufgeführten Grotteske „Mann ist Mann“ eine erste, geschlossene Gruppe. Erst nach „Mann ist Mann“, also nach 1926, war die Zeit des reinen Experimentierens vorbei, und die 1927 erschienene „Hauspostille“ zeigt Brechts Sprache voll ausgebildet, eine Mischung aus realistischem Vokabular und mythischer Einhelligkeit, eine Synthese von *Slang* und *Cockney* einerseits und bezaubernder, sprichworthafter Simplizität auf der anderen Seite, eine balladeske Übertragung höchst komplizierter Sachverhalte auf Grundsituationen, die mit Hilfe einer parataktisch gegliederten, scheinbar volkstümlich-simplen, in Wahrheit raffinierten Diktion vorgeführt und, bei Anwendung strenger gesellschaftskritischer Maßstäbe, interpretiert werden.

Der zweite Abschnitt in Brechts Leben, der mit den Anmerkungen zur Oper „Mahagonny“ begann, die im Jahre 1927 als Kurzform, 1930 als voll ausgeführte Oper präsentiert wurde, stand im Zeichen der theoretischen Analyse des „epischen Theaters“, des Kampfes gegen die „Uniform“ der sinnentleerten, „kulinarischen“ Oper, die in „Mahagonny“ und der „Dreigroschenoper“ parodistisch persifliert wurde, vor allem aber im Zei-

chen der Lehrstücke, dem auf der Baden-Badener Kunstwoche von 1929 inaugurierten Radiolehrstück für Knaben und Mädchen „Der Flug der Lindberghs“, dem „Badener Lehrstück vom Einverständnis“, einer Erweiterung des Lindbergh-Hörspiels durch Hinzufügung marxistischer Theoreme, und den Lehrstücken der „Ja-Sager“ und der „Nein-Sager“ von 1930. Höhepunkt und vorläufigen Abschluß des zweiten Abschnitts bildete das im Stil des Agit-Prop-Theaters durch den Arbeiterchor Groß-Berlin aufgeführte Lehrstück „Die Maßnahme“, in dem die gefühlsbestimmten Reaktionen eines jungen Genossen verurteilt und demgegenüber die unveränderbaren Lehren der marxistischen Klassiker als Leitprinzipien des revolutionären Kampfes proklamiert wurden. Erst an diesem Punkte, 1930, am Ende seiner zweiten Epoche, war Brecht wirklich historischer Materialist. Erst jetzt traute er es sich zu, die neu gewonnene Lehre nicht mehr nur im abstrakten Gleichnis und in zweckbezogener Parabel zu verkünden, sondern sie zum auszeichnenden Charakteristikum lebendiger Individuen (nicht mehr zum Spruchband von Parteiautomaten) zu machen und, umgekehrt, auch den Kapitalismus in handelnden und reagierenden Personen zu konkretisieren. Das geschah in der Dramatisierung von Gorkis „Mutter“ und der niemals aufgeführten, nur in einer Kurzform als Hörspiel gesendeten Persiflage „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. Der Fleischkönig Pierpont Mauler und die Mutter Pelagea Wlassowa sind gleichsam die Protagonisten in einem welthistorischen Ringen, das Brecht zwischen 1928 und 1930, immer zielstrebig und klarer, mit Hilfe der marxistischen Theorie darzulegen suchte – einer Gigantomachie, deren Kämpfer in den Jahren nach 1930 langsam an Profil gewannen, wobei es charakteristisch erscheint, daß Haß, Kritik und Negation viel schärfer umrissene Figuren auf der kapitalistischen Seite zu schaffen vermochten als Liebe, Hymnus und Emphase auf der proletarischen.

Abgesehen von der „Mutter“ – und Pelagea Wlassowa ist von Gorki! – hat Brecht keine einzige überzeugende Figur eines klassebewußten Arbeiters geschaffen . . . damals nicht und auch später nicht. Er skizzierte Randfiguren, fragwürdige Erscheinungen wie den zynischen Schankwirt Glubb in „Trommeln in der Nacht“, Asoziale wie Baal, Schemen wie den jungen Genossen in der „Maßnahme“, der im Grunde nur eine Personifikation des vernunftfeindlichen „Gefühls“ ist, Chargen wie den Knecht Surkkala in „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, oder – und das hat man ihm ebenso zum Vorwurf gemacht¹⁾ wie einst, nach der Debatte über

¹⁾ Vergl. hierzu das ausgezeichnete Buch von Ernst Schumacher: „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1933“, eine bei Ernst Bloch und Hans Mayer angefertigte Leipziger Dissertation, der auch diese Studie wesentliche Anregungen und Hinweise verdankt.

den Film „Panzerkreuzer Potemkin“, dem großen russischen Regisseur Eisenstein – er schuf, um das Kollektiv zu bezeichnen, Chöre: so in der „Maßnahme“, der „Johanna“ und, später, im „Lukullus“; aber einen für alle sprechen zu lassen, gelang ihm nicht, und weil das Kollektiv niemals eine Summe von Individuen war, sondern nur eine numerische Masse, ein dräuend-ungeformtes, profil- und gestaltloses „Es“, blieb es ohne Gesicht und konkreten Einzelzug.

Vielleicht – das sei zugestanden – würde Brechts Entwicklung ohne die Bücherscheiterhaufen des Jahres 1933, ohne Verdammung, Verhöhnung und Vertreibung der gesamten künstlerischen Intelligenz anders verlaufen sein. Aber wie die Dinge nun einmal lagen, mußte er fliehen, nach Skandinavien, nach Rußland, nach Amerika; mußte Stellung nehmen: als Journalist und Politiker in dem von ihm und Willy Bredel gemeinsam redigierten, in Moskau erscheinenden „Wort“, als Schriftsteller in Dramen von aktueller Zeitbezogenheit wie den „Rundköpfen und den Spitzköpfen“, einer Persiflage auf die Rassetheorie des Nationalsozialismus, den „Gewehren der Frau Carrar“, mit einer *story* aus dem spanischen Bürgerkrieg, oder dem Szenarium „Glanz und Elend des Dritten Reiches“, das 1938 begonnen wurde. Das alles hätte nicht sein dürfen, und war doch längst vorhergesehen, das alles lenkte von geradliniger Entwicklung ab und zwang doch nicht zu kargem Verzicht, sondern zu Selbstklärung und Neubesinnung. Mit den schärfsten Hieben auf den Kapitalismus, mit der „Johanna“ und dem „Dreigroschenroman“ von 1934, in dem der kleinbürgerliche Bandenchef Macheath als bourgeois Bankenchef fungierte und die historisierende Tendenz der Oper einer aggressiven Zeitbezüglichkeit wich, klang die Epoche der Lehrstücke endgültig aus. Der Neubeginn lag zwischen 1938 und dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges. Innerhalb weniger Jahre, immer auf der Flucht, verfolgt und ohne Verbindung mit dem deutschen Sprachraum, schrieb der umhergetriebene Brecht seine Meisterwerke: „Mutter Courage und ihre Kinder“, „Der gute Mensch von Sezuan“, „Galileo Galilei“, „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, „Der kaukasische Kreidekreis“ und „Das Verhör des Lukullus“. Es war eine einzige riesige Entladung im Zeichen des nahenden Verhängnisses, aber danach, nach 1940, schwieg der Dramatiker. Es entstand ein Roman: „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“, eine Heldenbiographie aus der Perspektive des Proleten, Sammlungen erschienen: 1949 die „Kalendergeschichten“, 1950 die „Hundert Gedichte“, die Theorie wurde, auf Grund vertiefter Praktiken, ständig erweitert, langsam, Schritt für Schritt, entstand eine nichtaristotelische Poetik, die Erfahrungen wurden mitgeteilt, verwertet, fruchtbar gemacht, das Berliner Ensemble bildet sich, edierte 1952 einen Rechenschaftsbericht, nannte ihn „Theaterarbeit“, man über-

setzte, formulierte, bearbeitete . . . ein zweites Mal, 1951, „Die Mutter“, später Lenzens „Hofmeister“ —, aber der Dramatiker verstummte. Nur „Die Tage der Kommune“ vom Jahre 1948 unterbrachen das Schweigen — ein verhallender Epilog, der nicht darüber hinwegtäuschen konnte, daß auch die dritte Epoche im Leben des einstmals Unermüdlichen schon längst zu Ende war: beginnend mit der „Courage“ an der Schwelle der vierziger Jahre, endend mit der Sammlung der Gedichte an ihrer Neige. Die Hoffnung auf einen Neubeginn in einer vierten Epoche, die zur Synthese des Alterswerks hätte führen sollen, hat der 14. August 1956 für immer zerstört.

II

Brecht, daran kann kein Zweifel sein, begann als Expressionist. Um die Haltlosigkeit und Verfallenheit einer chaotischen Welt zu demonstrieren, bediente er sich des Gleichnisses vom *outcast*, der durch seine reine Existenz, die Form seines rebellischen Vegetierens, die Richtung seiner Anklage und die Art seiner A-sozialität, auf die Heilsbedürftigkeit der ihn umgebenden Gesellschaft verweist. Das von Brecht analysierte Verhältnis zwischen *outcast* und Gesellschaft — eine Konstellation, die letztlich auf Baudelaires Vorstellung vom Dandy zurückgeht — hat in der expressionistischen Literatur die mannigfaltigsten Vorläufer, gehört doch die Schaffung eines menschlichen „Extremtyps“ — man denke an Heym, Benn oder Edschmid — geradezu zum Wesen des Expressionismus: das anderen noch Verborgene machen Irrer und Mörder, Dieb und Hure, Trinker und Asozialer offenbar. Ihre A-normalität zerreißt den Schleier entleerter Konvention; Rausch, Vision und Ekstase schleudern den Menschen in Bezirke, von denen aus der Einsame, aus allen Bindungen Entlassene, die Gewohnheiten der scheinbar verständigten Vielen mühelos durchschaut.

So wird denn auch der Asoziale Baal zum Entlarver seiner Zeit. Je toller, irrer und trunkener er es treibt, desto toller muß die Gesellschaft erscheinen, die ihn verfolgt und ausstößt, um ihm dann doch zuzuklatschen und seine Gedichte zu bewundern. Dieser Baal ist ein heruntergekommenes Genie, ein Trunkenbold Grabbeschen Ausmaßes, der mit einem Kumpan die Welt durchstreift und die Blumen knickt, wo er sie sieht . . . ein liebestoller, von Erotik getriebener Unmensch, den seine Verächter als Urmenschen bestaunen, ein bizepsgewaltiger Koloß, der, wie seine Vorbilder in Edschmids „Sechs Mündungen“, im „Rasenden Leben“ und im „Timur“ von einer Ekstase in die andere taumelt: „Was mußst Du auch Gedichte schreiben! Wo das Leben so anständig ist: wenn man auf einem reißenden Strom auf dem Rücken hinschießt, nackt unter

orangefarbenem Himmel und man sieht nichts, als wie der Himmel violett wird und ein schwarzes Loch . . . wenn man seinen Feind niedertrampelt . . . oder aus einer Trauer Musik macht . . . oder schluchzend vor Liebeskummer einen Apfel frißt . . . oder einen Frauenleib übers Bett biegt . . .“ – in der Tat, das könnte von Kasimir Edschmid sein und in den „Sechs Mündungen“ vom Jahre 1914 stehen! Diese Erotik, mit etwas Naturmystizismus gepaart, diese Verbindung von Trivialität und Zynismus, diese Zerspaltung der Form in Bündel von exotischen Szenarien, diese sprachlichen Eskapaden, die sich vor allem in der gewaltvollen Verbindung heterogener Elemente zeigen („Ich habe eine Geliebte, aber im Schlaf sah ich einmal, wie sie von einem Machandelbaum beschlafen wurde“), diese Vorliebe für stereotype Farbassoziationen („Der violette Himmel“, „der weiße Mond“): dieses und ähnliches war literarisch abgetan, als Brecht es aufgriff, und was 1914 vielleicht revolutionierend wirkte, war 1922 längst zu Jargon, Floskel und literarischem Abfall geworden. Brecht, der konsequente Materialist, bediente sich noch einmal dieser provokatorischen Stilmittel, um durch das Gleichnis vom Verstoßenen und der Gesellschaft, die er, gerade in der Negation, spiegelte, ein durch und durch mechanistisches Weltbild zu entwerfen. Er wollte desillusionieren und mit allen idealistischen Vorstellungen von der wohlgeordneten besten aller Welten ein für allemal aufräumen. Aber Reprisen wirken nun einmal nicht revolutionär, und so ist Baal im Grunde nichts weiter als ein animalisches Lebewesen, das durch seine Existenz, genauer durch die in seiner Existenz liegende Provokation der Gesellschaft (die zunächst herausgefordert, dann aber nicht entsprechend beantwortet wird und folglich die Schwächen der Gesellschaft enthüllt), wie eine Art Bürgerschreck wirkt . . . aber das ist auch alles; denn im Grunde verdient der Asoziale weder Mitleid noch Sympathie. Sein Untergang wirkt nicht tragisch, denn er ist selbstverschuldet: und wie vermögten Eskapaden eines monomanen Unholds jemanden zu erschüttern? Selbst der Marxist wird sich enttäuscht abwenden: mag Baal auch asozial in einer asozialen Gesellschaft sein . . . um die Gesellschaft zu treffen, bedarf es nicht eines Zerspiegels, sondern eines Gegenspielers. Brecht selbst hat diese Schwäche des Stücks gespürt und deshalb in der außerordentlich bedeutsamen Retraktation seiner ersten Stücke im Novemberheft 1954 des „Aufbau“ ausdrücklich erklärt: „Ich gebe zu, dem Stück fehlt Weisheit.“ –

Nach dem „Baal“ kam für Brecht als politischen Dichter alles darauf an, die disparaten Elemente, Gesellschaft und Individuum, derart miteinander zu verkoppeln, daß beide konkrete Züge gewannen und, in einem spielerischen Wechselverhältnis, aufeinander bezogen wurden. Das

geschah zuerst in der 1922 mit dem Kleist-Preis ausgezeichneten Komödie „Trommeln in der Nacht“, in der das zeitlos-mythische Lebewesen Baal sich in den heimkehrenden Frontsoldaten Andreas Kragler verwandelte, während die aus Klischeetypen bestehende Gesellschaft papierener Bourgeois zur Berliner Nachkriegswelt wurde, die sich wiederum in skrupellose Kriegsgewinnler, zynische Kleinbürger und entschlossene Spartakisten zerteilte.

Gegenüber der Baalswelt gewannen die agierenden Personen also realistische Züge, und auch die Szenerie wurde durch den historischen Hintergrund der Demonstration der Berliner Arbeiterschaft vom Jahre 1919 und der Kämpfe um das Zeitungsviertel in einen realen geschichtlichen Zeitraum verlegt. Der aus Afrika heimkehrende Soldat Andreas Kragler verspielt seine geschichtliche Möglichkeit: sich politisch zu entscheiden und das Blatt nach der einen oder anderen Seite zu wenden, indem er sein privates Schicksal über das der Allgemeinheit stellt. Jedenfalls ist das der Vorwurf, den Brecht seinem Helden macht. Der unbefangene Zuschauer freilich ist geneigt, die Entscheidung Kraglers – der, nachdem er die Braut in den Armen eines anderen antraf, nach einigen Verwicklungen in den Revolutionswirren schließlich doch zu ihr zurückfindet – zu verstehen und sein Streben nach privatem Glück zu unterstützen.

In jedem Fall bildet der Kampf um das Zeitungsviertel nur den *Hintergrund* der Moritat vom Heimkehrer; von einer Wechselwirkung zwischen Individuum und gesellschaftlicher Situation kann keine Rede sein. Die auffahrenden Kanonen, Stacheldrahtzäune und spanischen Reiter bleiben ebenso Requisiten wie der rote Blechmond im Hintergrund der Szenerie, der immer dann aufleuchtet, wenn Kragler die Bühne betritt – ein literarisches Symbol, ein aufgesetztes Attribut, das dem Helden eine ironische Größe verleiht, die er in Wahrheit niemals besitzt. Mögen sich die anwesenden Bourgeois vor dem roten Fanal der entfesselten Natur fürchten – ihre Angst ist wenig begründet, denn der Mond ist aus Blech und Kragler hat mit der Revolution nichts zu tun. Er ist ein ausgemergelter, sympathischer Mann, der viel erduldet hat und dem man die flüchtige Ruhe seiner wiedergefundenen Krippe um so mehr gönnt, als man sich für die Sache der Anarchisten in keiner Weise zu erwärmen vermag. Brecht selbst hat das wohl gespürt und in seiner Neubearbeitung der Fabel dem zynischen Schankwirt Glubb einen Neffen beigegeben, einen jungen Arbeiter, der während der Novemberrevolution für die Sache des Proletariats gefallen ist; aber auch dieser Paul bleibt, wie alle echten Kommunisten bei Brecht, ein luftleeres Gespinst.

Der Brecht von 1922 war kein Kommunist, er wollte desillusionieren

und den Bürger im Parkett mit grimmigen Zynismen in die Enge treiben – deshalb die ironisierende Pseudoromantik und die Sternheimsche Karikierung der national gesinnten Bürgerfamilie Balicke, deshalb die schnodderigen Songs und die Bezeichnung des Ganzen als „Komödie“. Wäre „Trommeln in der Nacht“ in Wahrheit eine gesellschaftskritische Studie, so hätte zunächst einmal diese Klassifizierung getilgt werden müssen, womit dann freilich die Absicht, in der Brecht 1922 sein Stück schrieb, vollends in ihr Gegenteil verkehrt worden wäre. – Zu gesellschaftskritischen Einsichten findet, seiner Ansicht nach, erst der Marxist Brecht, der dann auch in seiner Retraktation vom Jahre 1954 folgerichtig die Unzulänglichkeit seiner Darstellung von 1922 bekennt: „Anscheinend reichten meine Erkenntnisse nicht dazu aus, den vollen Ernst der proletarischen Bewegung des Winters 1918/19, sondern nur dazu, den Unernst der Beteiligung meines randalierenden Helden an der Erhebung zu realisieren. Die Initiatoren des Kampfes waren die Proleten; er war der Nutznießer. Sie waren die tragischen Gestalten, er die komische. Dies hatte mir, wie die Lektüre ergab, durchaus vor Augen gestanden, aber es war mir nicht gelungen, den Zuschauer die Revolution anders sehen zu lassen als der ‚Held‘ Kragler sie sah, und er sah sie als etwas Romantisches. Die Technik der Verfremdung stand mir noch nicht zur Verfügung.“

Noch schärfer als Brecht selbst urteilte die orthodoxe Kritik, die vor allem den frühen Stücken gegenüber immer wieder den Vorwurf mangelnder Dialektik bei der Darstellung des proletarischen Klassenkampfes und der marxistischen Revolution erhoben hat. Aber, so gilt es doch zu fragen, ist diese Kritik wirklich berechtigt? Sind wir tatsächlich gezwungen, die Frühwerke Brechts lediglich als Vorversuche eines Künstlers zu deuten, der auf seinem Wege zum Marxismus nur langsam und zögernd vorwärtskommt? – Wir glauben es nicht und lehnen diese These der Orthodoxie schon aus dem Grunde ab, weil auch Brechts spätere Stücke – und das gilt es mit allem Nachdruck zu betonen – mit Ausnahme der poetisch anfechtbaren, aber ideologisch ebenfalls nicht linientreuen Lehrstücke um keinen Deut marxistischer sind als seine ersten Dramen. Der Vorwurf, der Dichter habe die bürgerlichen Kräfte besser getroffen als die Träger der Revolution, trifft den Autor der „Dreigroschenoper“, der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“, des „Puntila“ und sogar der „Courage“ in gleicher Weise wie den Verfasser der „Trommeln in der Nacht“; und die Kritik: unter den Gestalten, die bei Brecht die revolutionären Kräfte verträten, befände sich „kein einziger Fabrikarbeiter, sondern nur lumpenproletarische Kräfte in großer Zahl“ (Schumacher a. a. O. S. 55), ist nicht nur eine Kritik am frühen Brecht, sondern sie trifft ebenfalls das Gesamtwerk.

Aber die Kritik ist unberechtigt, weil sie von der Fiktion ausgeht, gesellschaftliche Analysen im Drama bedürften gleichsam kanonischer Aussagen durch autorisierte Vertreter des Proletariats. Wir glauben das Gegenteil: je indirekter der Dichter vorging, je zarter und behutsamer er verfuhr, je versteckter er die Akzente verteilte, desto gewichtiger wurde seine Überzeugungskraft. Brecht gestaltete Wirklichkeit aus der Sicht der armen Leute; er verurteilte Unterdrückung und karikierte Mittelmaß; er schuf Situationen und suchte sie gesellschaftlich zu interpretieren; aber mit Ausnahme der Lehrstücke war er als Poet niemals linientreu. Nachträglich suchte er sich ideologisch zu rechtfertigen, nachträglich, wie im Fall des „Lukullus“, zu korrigieren und zu ergänzen, und er tat es willig, nicht ohne Einsicht, aber auch nicht ohne Zähneknirschen, und gewiß nicht ohne Charme. Sein Bestreben war es stets, die Welt im Zustand eines Prozesses, also als veränderlich, darzustellen, aber die Richtung des Prozesses trat dabei keineswegs immer mit der vom historischen Materialismus gewünschten Deutlichkeit zutage; wieder galt es dann zu korrigieren, zu ändern, umzudeuten und zu verfremden: die Verfremdung ist gleichsam das Hilfsmittel eines klugen Mannes, dem immer wieder die Gäule durchgehen und der dann zu zeigen versucht, daß sie ihm mit voller Absicht durchgegangen seien, habe er doch nur den Kutscher zeigen wollen, dem die – allerdings nicht gezeigten – Fuhrknechte die Zügel aus der Hand gerissen hätten . . . und wie könne man ihn tadeln, wenn er die Wirklichkeit mit Hilfe einer (ideologisch so unanfechtbaren) Situation, die geradezu Prozeßcharakter beanspruchen könne, interpretiert habe? – Ganz wurden solche Winkelzüge freilich niemals geglaubt: ein Gran von Selbstanklage mußte dazukommen, um der nachträglichen Interpretation dialektische Überzeugungskraft zu geben; und Brecht hat deshalb auch nicht gezögert, in dem Essay „Bei Durchsicht meiner frühen Stücke“ seinen ersten Dramen den Vorwurf mangelnder ideologischer Kenntnisse zu machen.

In der Tat zeigt sich an allen Stücken der zwanziger Jahre, bis hin zu „Mahagonny“ und zur „Dreigroschenoper“, daß es Brecht in seinen Lehrjahren weniger um die Darstellung orthodoxer Doktrinen als um dramatische Interpretation bestimmter menschlicher Verhaltensweisen, um „Modellsituationen“, ging, die er mit einem neuartigen technischen Apparat zu demonstrieren suchte. Schon in „Trommeln in der Nacht“ hatte er mit Hilfe von Spruchbändern und Plakaten („Glotzt nicht so romantisch“, „Jeder Mann ist der beste in seiner Haut“) dem Illusionstheater des schönen Scheins einen schweren Schlag versetzt. Im „Leben Eduard II.“ waren die epischierenden, spannungsfeindlichen Vorsprüche dazugekommen, in denen die historischen Situationen jeweils kurz umrissen wurden, und schon in den Dramen „Im Dickicht der Städte“ und

in „Mann ist Mann“ verwandte der junge Brecht nahezu alle Mittel, die in den zwanziger Jahren von Erwin Piscator entwickelt worden waren, vor allem die Projektionen, Lehrtafeln und Filme – technische Hilfsmittel, die der didaktischen Unterbauung der auf der Bühne dargestellten Prozesse dienten. Darüber hinaus ließ Brecht in „Mann ist Mann“ die Handlung zum ersten Male gewaltsam unterbrechen und zerstörte die Einheitlichkeit der Perspektive, indem er – jedenfalls in der Berliner Ur-Aufführung – den Inspizienten aus dem Textbuch den Inhalt der folgenden Szene vorlesen ließ und in die Handlung Songs einblendete, die das Publikum mit jener relativistischen Weltanschauung bekannt machen sollten, die, trotz aller angestrebten Distanzierung durch Ironie und parodistische Übersteigerung, der Weltsicht des Autors zumindestens nahekamen. Brecht begann also zu unterweisen und zu demonstrieren und eroberte damit die Grundvoraussetzungen für seine spätere Theorie von der „Verfremdungstechnik des epischen Theaters“. Er wollte nicht länger zeigen, was ist, sondern vorführen, was sich vollzieht. So sollte der Zuschauer sehen, wie der Schauspieler des Galy Gay in „Mann ist Mann“ im Verlaufe des Geschehens auf der Bühne die Züge eines anderen annimmt, aber darum doch dieser andere nicht wird. Der Akteur demonstriert die Verwandlung, ohne sich mit ihr zu identifizieren; und eben das ist die Grundforderung des epischen Theaters: niemals in seiner Rolle aufzugehen, sondern stets nur zu markieren und die Schlußfolgerung der logischen Phantasie des Zuschauers zu überlassen. Das Publikum darf nicht der Suggestion einer Illusionsbühne zum Opfer fallen, sondern muß aktiv, als Zeuge eines Prozesses, am Geschehen auf der Bühne beteiligt werden und den Vorgang gleichsam als ein „*work in progress*“ begreifen.

III

Diese Dramaturgie des epischen Theaters wurde von Brecht also bereits während seiner ersten künstlerischen Epoche, zwischen den Dramen „Baal“ und „Mann ist Mann“, in den Jahren 1922–1927 entwickelt. Sie wurde zur theoretischen Voraussetzung des zweiten Abschnitts, in dem es Brecht bekanntlich zunächst um eine Neubelebung der Oper ging: nicht um eine Renaissance im Sinne scheinbarer Aktualisierung unter Beibehaltung der alten Requisiten, auch nicht um Wiederbelebung im Sinne einer technischen Re-präsentation, sondern um eine Neubelebung der Oper aus dem Geiste des wissenschaftlichen Zeitalters. Um das zu erreichen, mußte zunächst einmal der, wie Brecht es nannte, „kulinarische“, d. h. ausschließlich der unterhaltsamen Selbstbetätigung dienende Opern-

stil durch sich selbst, d. h. durch eine parodistische Übersteigerung diskreditiert werden, und zwar sollte das derart geschehen, daß das Kulinarische als solches erkannt wurde, indem die Musik durch eine – im Verhältnis zu einer neuen realistischen Handlung doppelt erkennbare – Übersteigerung des gefällig-eingängigen Opernelements mit der Decouvrierung des Kulinarischen auch die Gesellschaft bloßstellte, die nach solcher Musik verlangte¹⁾. Die Musik sollte also revolutionär wirken, weil sie von der Erkenntnis ausging, daß gesellschaftliche Vorgänge nur episch darzustellen seien und des Lehrhaften bedürften, um als Prozesse von überindividueller Gültigkeit sichtbar zu werden.

Weil Brecht zu wissen glaubte, daß die epische Historie nicht, wie die dramatische Darstellung einer geschlossenen Welt (= Welt des Individuums im Charakterdrama), vermittels Suggestion, Hypnose und Einfeldung wirkte, sondern das kritisch-wache Mitgehen des Zuschauers verlangte, postulierte er folgerichtig, daß das epische Theater sich in erster Linie an den Verstand und die kritische Vernunft wende: der Zuschauer möge getrost diskutieren und rauchen, debattieren und je nach seiner gesellschaftlichen Position Stellung nehmen. Mit diesen Vorstellungen erwies sich Brecht als Anwalt einer Kritik, die die Theaterdemonstrationen als Referate auffaßt und mit feiner Kennerschaft zwischen Text und Fußnote zu unterscheiden vermag. Im Bestreben, das epische Theater möglichst rein herauszupräparieren, stellte er es dem dramatischen Theater gegenüber und verfertigte, in den Anmerkungen zur Oper „Mahagonny“, die folgende Liste:

Dramatische Form des Theaters

handelnd
 verwickelt den Zuschauer in eine
 Bühnenaktion
 verbraucht seine Aktivität
 ermöglicht ihm Gefühle
 Erlebnis
 Der Zuschauer wird in etwas
 hineinversetzt
 Suggestion
 Der unveränderliche Mensch

 Wachstum
 Der Mensch als Fixum
 Gefühl

Epische Form des Theaters

erzählend
 macht den Zuschauer zum Be-
 trachter, aber
 weckt seine Aktivität
 erzwingt von ihm Entscheidungen
 Weltbild
 er wird gegenübergestellt

 Kritik
 der veränderliche und
 veränderte Mensch
 Montage
 Der Mensch als Prozeß
 Ratio.

¹⁾ Vgl. hierzu die außerordentlich kluge Analyse Schumachers a. a. O. S. 218 ff.

Die Ausschaltung des Emotionalen im epischen Theater und die Verkündigung des Primats der kritischen Vernunft hat vor allem im marxistischen Lager selbst heftigen Widerspruch gefunden; man stieß sich am Technisch-Konstruktiven der Anlage und betrachtete die Ausschaltung des Erlebnis-Faktors als undialektisch und nicht mit den Lehren der „Klassiker“ vereinbar. Vor allem die Antithesen Wachstum-Montage (Montage: das klang allzusehr nach Intellektualismus und formalistischer Abstraktion) und Gefühl-Ratio wurden derart befehdet, daß Brecht sich in späteren Jahren genötigt sah, den Gegensatz: „hie Gefühl – dort Verstand“ als nicht zum epischen Theater gehörig zu bezeichnen und das erlebnismäßige Element einer leidenschaftlichen Kritik stärker herauszuarbeiten. Anderen Vorwürfen, die ihm ankreideten, er habe über der Verherrlichung des Prozesses den Menschen als Träger des Prozesses vergessen, ihn isoliert und in idealistischer Weise als „den Menschen“ (statt den jeweiligen, situations- und klassebezogenen Menschen) abstrahiert, begegnete Brecht, indem er in den dreißiger und vierziger Jahren Figuren wie den Puntila, den Matti und die Courage schuf.

Aber bis dahin ist noch ein weiter Weg. Noch sind wir in jener Zeit, in der es Brecht darauf ankam, mit Hilfe der parodistischen Oper exakte Zeitkritik zu üben und damit die Theorie des epischen Theaters beispielhaft und praktisch zu verwirklichen. Halten wir uns zunächst an die „Dreigroschenoper“ und fragen wir, ob es Brecht wirklich, so wie er es wollte, gelungen ist, hier ein Spiegelbild der bürgerlichen Gesellschaft zu geben. Ist Macheath, der Bandenchef, tatsächlich, wie es in den Schauspieler-Anweisungen heißt, „eine bürgerliche Erscheinung“? Sind die Songs wirklich, wie marxistische Interpreten uns neuerdings häufig glauben machen wollen, gar nicht Meinungen des Dichters Brecht, sondern „zynische Äußerungen des Kleinbürgertums“? Ist die Handlung so realistisch-konkret gesellschaftsbezogen, daß die parodistischen Elemente der Musik, die in flotter Weise kulinarische Opern-Elemente übertreibt, auch dem letzten Bourgeois deutlich werden? Diese Fragen stellen heißt sie verneinen. In Brechts Vorlage, der „*beggar's opera*“ des John Gay, ist der Bettlerkönig Peachum fraglos ein Abbild des Premierministers Walpole, bei Brecht dagegen ist er nur ein Gauner, den der Bourgeois überhaupt nicht für ernst nimmt, geschweige, daß er sich in irgendeiner Form provoziert fühlte . . . im äußersten Fall ärgert er sich über seine Dreistigkeiten: und heute wirken selbst diese relativ harmlos. – Und die Songs? Die wären also ein Resumé einer zynisch-bourgeois Weltanschauung? Bei Gay sicherlich – dort haben sie Explosivstoff, weil sie aus der Situation erwachsen sind. In der Oper von 1928 dagegen spricht nicht der

Kleinbürger Kohlenhändler, sondern der Dichter Brecht, oder genauer, der Dichter Brecht, der auf der Flöte einer höchst unbourgeoisen Persönlichkeit, nämlich des vogelfreien François Villon, bläst.

Man sieht, auch dort, wo man keine Suggestion will, sondern zur Kritik auffordert, muß die Kritik einen Ansatz in der Handlung finden, d. h. sich auf eine konkrete Situation beziehen können. In der „Dreigroschenoper“ aber erblickt die Kritik nur eine Handlung, die, als rein historisierende Räubermoritat, die Überzeichnungen der Musik eher noch verstärkt, statt ihr dialektisch entgegenzuwirken, so daß das Ganze am Ende mehr als zeitloses Gaudi denn als Gesellschaftskritik erscheint – ein Zeichen, wie unvollkommen Brecht seine eigene Theorie handhabte. Statt daß er (hier wie immer wird von Brechts Intentionen aus gedacht: er soll aus seinen eigenen Absichten heraus verstanden werden) die Vernunft aktivierte, übertrieb er die emotionalen Elemente so gemütvoll, daß Kommerzienräte allen Grund hatten, sich bei diesem Lumpenball auf die Schenkel zu klopfen, da von der ursprünglichen Gayschen Gleichung Peachum = Walpole, Verbrechertum = Machenschaften des Adels, Unterwelt = Aristokratie auch nicht das geringste mehr übriggeblieben war. Gewiß werden Einzelzüge des epischen Theaters hier und dort erkennbar; doch als die entscheidenden Neuerungen auf der ersten Stufe des epischen Theaters blieben nur die rein technischen „Verfremdungseffekte“, vor allem die bei goldenem Licht und illuminiertes Orgel gesungenen Songs. Aber auch diese sprachen mehr für sich selbst als für die Handlung, denn indem der Schauspieler zu singen begann, verfremdete er nicht das Geschehen, sondern verkündete – wie ein antiker Komödienchor in der Parabase – die Haltung des Dichters; kurz, der Song diente mehr der direkten Kommentierung, wie in „Mann ist Mann“ und der Kellnerszene in „Trommeln in der Nacht“, als der indirekten Interpretation; statt daß sich die Handlungsteilnehmer als Individuen vorstellten, statt daß sich aus dem Verhältnis von Sing-Person und Sprech-Person, Sing-Attitude und Sprech-Gestus, wie später in der „Courage“, eine wechselseitige Verfremdung ergab, stellte sich der Dichter nur selbst dar: der Song war Chor-Ersatz, nicht, wie später, parodistisches Handlungselement.

Bei dieser Sachlage war es kein Wunder, daß sich Brecht zunächst einmal an die genauere Interpretation der Zentralantinomie des epischen Theaters: Gefühl – Ratio machte . . . und zwar ging er dabei derart vor, daß er in den Lehrstücken, die zeitlich mit seinen eigenen marxistischen Lehrjahren zusammenfielen, die Antithetik von gefühlsmäßig-spontaner Reaktion und kritisch-sachgemäßer Analyse an bestimmten gesellschaftlichen „Modell-Fällen“ exemplifizierte. Die Lehre, die Brecht als Quint-

essenz aller in den Lehrstücken vorgeführten Verhaltensweisen abstrakt verkündete, ist die Formulierung eines geschulten Marxisten: „Wir raten Euch, der grausamen Wirklichkeit grausamer zu begegnen und mit dem Zustand, der den Anspruch erzeugt, aufzugeben den Anspruch. Also nicht zu rechnen mit Hilfe: um Hilfe zu verweigern ist Gewalt nötig. Um Hilfe zu erlangen, ist auch Gewalt nötig. Solange Gewalt herrscht, kann Hilfe verweigert werden. Wenn keine Gewalt mehr herrscht, ist keine Hilfe mehr nötig. Also sollt ihr nicht Hilfe verlangen, sondern die Gewalt abschaffen. Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes und das Ganze muß verändert werden.“

Um die unbedingte Notwendigkeit einer radikalen Umkehr aller auf dem Prinzip des Kapitalismus beruhenden menschlichen Verhaltensweisen zu zeigen, wählte Brecht zur Demonstration seiner Lehren vor allem jene dramatisch zugespitzten Situationen, in denen die „normale“, bürgerliche Empfindung Mitleid und Hilfe als Gebote einer idealistisch bestimmten Ethik verlangt, während der Marxist die „Gefahr“ der Individualhilfe darin erblickt, daß die Reformen die Revolution verhindern und partielle Abhilfen das Endziel der Gesamtveränderung vergessen lassen können (vgl. hierzu Schumacher a. a. O. S. 393). Diese ebenso konsequente wie brutale These, die von der marxistischen Orthodoxie gerade wegen ihrer angeblich unkonkreten, weil „abstrakten“ und „lebensfremden“ Pointierung keineswegs gebilligt wurde, stellte Brecht nach dem „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ und der „Maßnahme“ vor allem in der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ dar, einem Drama, in dem er die programmatische These der Lehrstücke insofern konkretisierte, als er Johanna in eine bestimmte, realistisch geschilderte Situation stellte. Jeanne d'Arc ist zu einem Offizier der Heilsarmee geworden – zu einer Angehörigen jener Institution, die, nach der Ansicht des Autors, ein Werkzeug des Kapitalismus ist: eigens dazu bestimmt, den Proletarier mit Hilfe sentimental-metaphysischer Gaukeleien vom Klassenkampf abzuhalten und dem Irregeleiteten fragwürdige Ersatzbindungen vorzuschlagen. Dem Willen ihres Schöpfers entsprechend muß Johanna am Ende des Dramas erkennen, daß sie durch ihre humanitäre Gesinnung ausgerechnet den Fleischkönigen in die Hände gearbeitet hat, ja, daß sie ihr Werkzeug wurde und deshalb als ihre Sklavin (so wie, nach Brecht, Jeanne d'Arc eine Sklavin von Königtum und Kirche war) folgerichtig kanonisiert und als Johanna der Schlachthöfe heiliggesprochen wird.

IV

Man sieht, der Brecht von 1931 ist Marxist und will es sein. Fragen wir also, in welcher Weise er diesen Marxismus poetisiert und ob und wie es ihm gelingt, seine weltanschauliche Haltung mit legitimen künstlerischen Mitteln verständlich zu machen. Vergessen wir nicht, daß Brecht bis zur „Dreigroschenoper“ keine fest umrissene Position hatte: im Grunde war er, wie so manche seiner Zeit, ein schonungsloser Entlarver, aber, soviel war klar, diese rein negative Position konnte auf die Dauer nicht gehalten werden; außerdem kann man nicht fünfzig Jahre lang experimentieren und zwischen den Fronten hin und her tänzeln. Brecht entschied sich zur Konversion. Er wurde Marxist und seine erste Tat bestand darin, die Brücken nach rückwärts, zum verlassenen bourgeois Lager, abzureißen. Das geschah in der „Dreigroschenoper“ und in „Mahagonny“ . . . unvollkommen, wie wir sahen: denn statt die Bourgeoisie zu treffen, schmeichelte er ihr nur – und blieb im übrigen der alte muntere Zyniker. Er hatte sich zwar eine neue Weste verschrieben, aber als er sie angezogen hatte, mußte er feststellen, daß sie ihm zu weit war und überdies unter den Achseln spannte.

Was war also zu tun? Hatte Brecht etwas falsch gemacht? – Er wandte sich um, suchte zu lernen, studierte die „Klassiker“ und wurde orthodoxer Marxist. In diesem Augenblick veränderte sich folgerichtig seine Sprache. Sie wurde knapper und karger; der ekstatische Stil expressionistischer Visionen wurde rigoros beschnitten, und um ein übriges zu tun, ging Brecht in die Lehre der großen Meister, in die Lehre Schillers, dessen Stil er in parodistischer Weise kopierte. „Erinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen / wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's / – an unserer neuen Packmaschine standen. / Erwinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen / der blond und groß und stumpf zum Himmel blickend / den Streich empfing: mir war's als gält er mir. / Ach, Cridle, ach, unser Geschäft ist blutig.“ Man sieht, das ist ein neuer Brecht. Aber auch das: „Länger als wir hält das Tau, das in die Schulter schneidet. Die Peitsche des Aufsehers hat vier Geschlechter gesehen. Wir sind nicht das letzte. Zieht rascher, die Mäuler warten auf das Essen. Zieht gleichmäßig. Stoßt nicht den Nebenmann.“ . . . auch das ist ein neuer Brecht. Die dramatische Sprache gewinnt die Präzision der Ballade; lyrischer Überschwang und aphoristischer Tiefsinn der Frühzeit wandeln sich zu epigrammatischer Kürze. An die Stelle des Zauberers, der mit Mystizismen jongliert, tritt der Arbeiter, der mit nüchternem Wort die Ergebnisse seiner Tätigkeit zeigt („und laßt ihn gewahren, daß ihr nicht zaubert, sondern arbeitet, Freunde“) – ein Mann, der dem Volk aufs Maul geschaut hat und eine

Vorliebe für Sprichwörter und Pointen des Alltags besitzt. Dabei wird alle Glätte des Verses weislich vermieden: belehren kann allein der, der „gegen den Strom zu schwimmen“ versteht und die üblichen, allzu vertrauten Wege umgeht. Je mehr die Brechtsche Sprache sich vereinfacht, und sich dem „Rhythmus der Zeitungsverkäufer“ anpaßt, desto stärker wird ihr pädagogischer Impuls. Sprichwort und Parabel ergänzen einander in neuer, ungewohnter Synthese. Indem das Selbstverständliche, vor den Augen des Lesers, gleichsam in seine Bestandteile zerlegt wird – Brecht hat davon schon in einem viel zu wenig bekannten Interview in der „Literarischen Welt“ vom 30. Juli 1926 gesprochen –, gewinnt es plötzlich den Charakter einer überraschenden Novität. Ein Beispiel aus den „Buckower Elegien“:

*Das kleine Haus unter Bäumen am See
vom Dach steigt Rauch.
Fehlte er,
wie troslos dann wäre
Haus, Bäume und See.*

Hier zeigt sich, daß die (scheinbare) Banalität notwendig ist, um die Pointe, auf die das Gedicht hinzielt, zu ermöglichen; die Negation („fehlte er . . .“) „verfremdet“ das Selbstverständliche; die Maxime erweist sich als Mittel eines Lehrers, der in der Sprache des Volks unterrichtet: als Erziehungsmethode eines scharfsinnigen Rationalisten, der dennoch immer der alte Vagant und Gitarrenspieler bleibt, wie Peter Suhrkamp ihn beschrieben hat.

Was für die Lyrik zutrifft, gilt auch für das Drama. Jeglicher expressionistische Gefühlsausbruch, aller Baalskult, alle Destillenromantik und ekstatische Hymnik beginnen schon am Ende der zwanziger Jahre zu verschwinden: der Weg von Rimbaud über Villon zu den finnischen Volkserzählungen (im „Puntila“) ist ein Programm. Indem Brecht im epischen Theater das Primat der Ratio verkündete und in Stil und Thematik der Lehrstücke (im „Badener Lehrstück“ noch schwach, in der „Johanna“ schon ganz offenkundig) zum unbestechlichen Analytiker wurde, schuf er dem Drama eine neue Sprache und erreichte damit etwas, was allen anderen versagt blieb: die legitime Überwindung und Fortsetzung der expressionistischen Diktion. Brechts Bedeutung besteht nicht zuletzt darin, daß er in seinem Werk sowohl den Expressionismus als auch die neue Sachlichkeit verarbeitete und aus beiden Elementen eine neue Dichtersprache schuf. Freilich identifizierte er Sachlichkeit mit orthodoxer marxistischer Weltansicht . . . aber war er darum auch wirklich orthodox? Mir scheint: indem Brecht stereotyp darauf beharrte, daß nur die Vernunft das

alleinseligmachende Erkenntnisorgan sei – womit er den Widerspruch der marxistischen Intelligenz provozierte, die den Gegensatz Vernunft–Gefühl als eine Antithese des idealistischen Kleinbürgers begriff –, vollzog er das typische Schicksal des Konvertiten, der um jeden Preis der Welt glauben (bzw. verstehen) will, und doch nicht glauben (bzw. verstehen) kann. Der Hymnus auf die Ratio war, so betrachtet, ein Selbsterziehungsmittel des Schriftstellers Brecht, aber nicht – jedenfalls *realiter* nicht – eine vollzogene Übereinstimmung mit den Theorien des Marxismus, denn dazu war Brechts konsequenter Intellektualismus viel zu individuell. Die Verdammung des Gefühls war in Wahrheit nur die Umkehrung einstiger Verfallenheit, das Pendel schlug zur anderen Seite aus; Sachlichkeit überwand Expression, und erst auf der dritten Stufe, der Epoche der Meisterwerke, fanden sich, im dialektischen Spiel, die Gegensätze: hier expressionistische Ekstase – dort, an den Beispielen Gewalt und Disziplin entwickelt, die Apotheose der Vernunft, in gut hegelscher Synthese zusammen. Natürlich blieb Brecht Marxist, aber seine Dramen wurden darum nicht linientreuer, sondern nur realistischer. Er schuf lebendige Menschen (wie in der ersten Epoche den Andreas Kragler) und interpretierte – wie in der zweiten Epoche – Prozesse; aber die Menschen waren keine Kommunisten und die Prozesse zeigten keinerlei Entwicklung zum Proletariat. Er desillusionierte (wie in der ersten Epoche) und stellte (wie in der zweiten Epoche) Grundweisen menschlichen Verhaltens zur Diskussion: aber die Desillusionen betrafen Proleten und Bürger in gleicher Weise, und die menschlichen Verhaltensweisen blieben zwar gesellschaftlich bezogen, aber das Pathos des Rechtgläubigen zeigten sie nicht. – Statt daß, wie man erwarten sollte, das klassenkämpferische Moment immer mehr in den Vordergrund trat, schwächte sich der ideologische Gegensatz zwischen Kapitalisten einerseits und Proleten andererseits mehr und mehr ab und verwandelte sich in die viel allgemeinere Antithetik von reichen und armen Leuten: hier Matti, dort Puntila, hier Lukullus, dort die Legionäre; hier – im „Guten Menschen von Sezuan“ – der Wasserträger Wang, dort der reiche Shung-Fu; hier – im „Kaukasischen Kreidekreis“ – der Großfürst, dort die arme Grusche. Dabei hütete sich Brecht, nun ein echter Dialektiker im weitesten Sinne, sehr wohl vor Schematisierung und Groteske; um einen der großen Heerführer anzuklagen, die für sich Ruhm und für ihre Soldaten den Tod gewannen, wählte er als Beispiel nicht Caesar, sondern, um nicht in reine Schwarzweißmalerei zu verfallen, den reichen Lukullus, der doch immerhin den Kirschbaum nach Italien brachte und zudem seinen Koch, als Anwalt des Friedens, einen Künstler sein ließ.

Jetzt, auf der dritten Stufe, schuf Brecht keinen Pierpont Mauler

und Cridle und Ausbeuter Slift, sondern amüsierte sich an dem trunkenen Herrn Puntila, der zwar böse sein soll (hier finden wir wieder die nachträgliche Kritik des besorgten Ideologen), aber leider in seinem trunkenen Charme in dieser Funktion nicht sehr überzeugend wirkt. – Ich möchte nicht mißverstanden werden: natürlich war Brecht Kommunist, selbstverständlich arbeitete er theoretisch mit den Mitteln des dialektischen Materialismus; aber seine Bedeutung liegt darin, daß er niemals schwarz-weiß zeichnete, sondern immer so oder so zu deuten ist. Er gestaltete, aber er schematisierte nicht, er demonstrierte, aber er hob nicht den Zeigefinger: jedenfalls im Stück nicht – nachträglich darum um so lieber: dann, wenn wieder einmal etwas „verkehrt aufgefaßt wurde“, und das geschah leider – will's der Teufel – nur allzu häufig. Am liebsten – das zeigt unter anderem der Schluß des „Guten Menschen von Sezuan“ – ließ er alles offen, und das ist durchaus im Sinne des epischen Theaters, das den Zuschauer nicht hypnotisch einlullen, sondern zur Kritik einladen will. In seiner „Kurzen Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, und in seinem Aufsatz „Die Straßenszene“ hatte Brecht zu Beginn seiner dritten Epoche noch einmal mit aller Schärfe darauf hingewiesen, daß das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters die Neigung des Zuschauers, sich Illusionen zu unterwerfen, von Grund auf erschüttern müsse. Der Schauspieler habe zu demonstrieren und anzudeuten; er habe bei jedem Schritt den „gesellschaftlichen Grundgestus“ herauszuarbeiten und jeweils zu zeigen, warum er etwas so und nicht anders mache: gehe er z. B. nach links vorn, dann müsse er zeigen, warum er nicht nach rechts hinten ginge, kurz: der Brechtsche Schauspieler identifiziert sich niemals mit der von ihm dargestellten Person, sondern befindet sich ihr gegenüber im Zustand wacher Kritik, denn er kennt ja die gesamte Rolle, weiß um das Ende (hier kehren Motive der Lehrstücke wieder) und kann folglich die in der jeweiligen Situation befangenen Personen durch sein Mehrwissen dem Zuschauer gegenüber verfremden.

Der Schauspieler verhält sich also wie ein Mann an der Straßenecke, der als Zeuge einen Unfall demonstriert. Auch der zeigt das Verhalten des „Verunglückten“, macht es nach, karikiert es vielleicht, aber er geht nicht in der Rolle des anderen auf, sondern bleibt immer er selbst und fühlt sich nur so weit ein, als es notwendig ist, um seine Demonstration glaubhaft zu machen. Genauso verhält es sich mit dem Schauspieler; auch der verwandelt sich nicht, sondern zitiert, und gerade mit Hilfe dieser Manipulation wird „das Selbstverständliche“ verfremdet und die Welt zeigt sich im Zustand eines Prozesses; es gibt kein „schon immer“, sondern nur ein ständiges Sich-Verwandeln. Das letzte Wort hat jeweils

der Zuschauer; er, der das fortschreitende Werk gelassen betrachtet, er ist der heiter Belehrte und vergnüglich Unterrichtete. Man sieht, wie der alte Gegensatz von Ratio und Gefühl sich beim späten Brecht auflöst – zumal seitdem im „Kleinen Organon für das Theater“ die Kritik beinahe gefühlsbestimmt erscheint: sie ist leidenschaftlich und souverän, anteilnehmend und genußbringend, denn die Logik ist nicht nur konsequent, sondern auch schön, die Wahrheit nicht nur belehrend, sondern auch erfreulich, die Kunst nicht nur streng und rational, sondern auch heiter, leicht und unterhaltsam. „Die leichteste Weise der Existenz ist die Kunst.“

Erkenntnis befriedigt also nicht nur den Verstand, sie verschafft auch Lust, Genuß und Wohlbefinden, und so bleibt für uns die abschließende Frage am Ende unserer Analyse, ob es Brecht in seinen Spätwerken, den sechs Meisterdramen: „Puntilla“, „Lukullus“, „Courage“, „Galilei“, dem „Guten Menschen von Sezuan“ und dem „Kaukasischen Kreidekreis“, wirklich gelungen ist, seine Theorie vom epischen Theater in der Praxis seines dramatischen Schaffens zu verwirklichen und Modelle zu schaffen, die – statt nur ideologische Probleme zu demonstrieren – das Leben exemplarisch widerspiegeln. – Wir sagen ja, wobei wir freilich zu bedenken geben, daß das epische Theater (im Gegensatz zum Charakterdrama) seit seiner Konzeption durch Shakespeare notwendig vor allem die große, überindividuelle Form, Historie und Chronik statt eines psychologischen „plot“, geben muß. So versteht man beispielsweise den „Guten Menschen von Sezuan“ verkehrt, wenn man in ihm nur den individuellen Kampf eines Menschen um das „Gute“ sehen will. Als epischer Dichter sucht Brecht vielmehr zu zeigen, daß es das „Gute“ an sich nicht gibt, ja, daß unter bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen das Gute zum Schlechten, das Schlechte umgekehrt zum Guten werden kann. In der Gleichniswelt des „Guten Menschen von Sezuan“ ist, so lange die alten Götter regieren, ein reines Gutsein ebenso unmöglich wie – das zeigt der „Kaukasische Kreidekreis“ – ein integres Recht, denn dort, wo alle gegen alle kämpfen, muß der Mensch, um sich zu behaupten, auch Schlechtes tun; folgerichtig verwandelt sich der gute Mensch von Sezuan, die fromme Shen-Te, in dem Augenblick in ihren ausbeuterisch-klugen Vetter, als sie ein Kind erwartet, für das sie sorgen muß.

Das Verhältnis von Mutter und Kind war für Brecht geradezu eine Modellsituation, weil er zeigen zu können glaubte, daß in der bestehenden Sozialordnung die Sorge für das Kind notwendig zu einem Kampf mit der Gesellschaft führen muß. Das exemplifizierte er vor allem an der „Mutter Courage“, dem „Guten Menschen von Sezuan“ und dem „Kaukasischen Kreidekreis“ – einem Drama, in dem dieser Kampf mit Hilfe

eines Prozesses analysiert wird, bei dem die arme Grusche die Fürstin durch die stärkere Liebe überwindet. Nicht zufällig wählte Brecht übrigens gerade den Prozeß, um einen Modellfall zu entwickeln: die Gerichtsverhandlung ist ja gleichsam eine Urform des Theaters, auf die zumal die epische Dramatik mit Vorliebe zurückgreift. Der Schauspieler demonstriert genau wie der Zeuge; Staatsanwalt und Verteidiger liefern sich dialektische Kämpfe, die der Zuschauer, der im Theater die Richter vertritt, am Ende beurteilen muß. Schon das „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ und „Die Maßnahme“ entwickeln eine derartige Prozeßsituation; und der Titel: „Das Verhör des Lukullus“ deutet von vornherein auf die entscheidende Rolle, die die Verhandlung auch in diesem Drama spielt. Überspitzt könnte man formulieren, seit der „Dreigroschenoper“ bestünde die gesamte Brechtsche Dramatik aus einer gerichtartigen Analyse verschiedener, einander dialektisch entgegengesetzter Zeugenaussagen: deshalb die Wichtigkeit der richtigen Demonstration.

Vergessen wir nicht, daß schon Polly in der „Dreigroschenoper“ (sehr zum Ärger von Macheath) das Lied vom Abwaschmädchen auf der Bühne „nachmacht“, und daß die Agitatoren in der „Maßnahme“ die chinesischen Ereignisse im Angesicht des Kontrollchors markieren, wobei ein Agitator den jungen Genossen „zitiert“ (ohne sich in ihn zu verwandeln). Diese Markierung gewinnt später vor allem im „Kaukasischen Kreidekreis“ Bedeutung: um einen Rechtsfall zu entscheiden, führt man ein Spiel vor, und die Zeugenaussage des Spiels bringt den Streit zur Entscheidung. Ein Zeuge ist schließlich auch der Chauffeur Matti im „Puntila“. Um die anwesenden Gäste davon zu überzeugen, daß die Gutsbesitzerstochter und der Prolet nicht zusammengehören, „inszeniert“ er, vor dem Gerichtshof der Hochzeitstafel, eine Szene, in der er zeigt, wie er abgespannt nach Hause kommt und von seiner verwöhnten Frau nicht richtig behandelt wird. Wie im „Kaukasischen Kreidekreis“ führt auch hier die Zeugenaussage zur Entscheidung: die These, daß arm und reich nicht zusammenpassen, ist belegt worden, der Zuschauer, als immer mitgedachte letzte Instanz, kann jetzt die Entscheidung treffen, wie es ihm gutdünkt; mit Hilfe der Verfremdung sieht er sich in der Lage, ein eigenes Urteil zu fällen.

Diese von Brecht so emphatisch geforderte Kritik, die kluge und nüchterne Betrachtung nach unvoreingenommener Kenntnisnahme des Sachverhalts, sollten wir auch dem Dichter selbst und seinem Werk zollen: der Arbeit eines Mannes, der nach zwei Anläufen auf der dritten Stufe zu einem der größten Meister des modernen Dramas wurde – einem Schriftsteller, dessen ideologische Herkunft wir nicht ableugnen, sondern im Gegenteil hervorheben und, indem wir sie als persönliches Problem

eines intellektuellen Konvertiten auf dem Wege zu sich selbst hinstellen, gleichsam entdämonisieren wollen. Brecht begann als Expressionist, als der Expressionismus vorbei war, er wurde Marxist, um auch den Marxismus für sich persönlich fruchtbar zu machen; er wurde in den Lehrstücken zum Dialektiker einer Ideologie, aber die Orthodoxie entlarvte seine Thesen als idealistisch; schließlich avancierte er zum Sprecher der Partei, aber als er das wurde, war der Poet Brecht schon lange kein nach ideologischem Halt verlangender Konvertit mehr, sondern ein Dialektiker der Art wie alle großen Künstler, als die Verkünder des vielfältig einhelligen Daseins, Dialektiker sind. —

Brechts Totenmaske bewahrt seine wichtigsten Züge: Klugheit und List, Vorsicht und spöttisches Behagen, die Schalkheit des Fauns und ein gutes Gewissen; unverzerrt enthüllt sie das Porträt eines Mannes, mit dem die deutsche Literatur nach Thomas Mann und Gottfried Benn den dritten und letzten der großen, das Gesicht unserer Zeit bestimmenden Schriftsteller verloren hat.

CHRISTINE BUSTA

GEDICHTE

Verfinsterung

*Nach Mitternacht kamen schwarze Hähne geflogen.
 Sie fraßen die Sterne und hockten sich stumm auf die Dächer.
 Kein Schrei verriet die Verräter, also weinte auch keiner.
 Unauffindbar der Trauer der Verratenen blieben
 sie hinter verschworenen Mauern
 gnadlos allein mit sich selber.*

Die böse Nacht

*In der verrufenen Kummermühle
 mahlt sie den Schlaf zu Gram und Grind,
 sie legt dir Nesseln auf die Pfühle,
 sie setzt Gespenster auf die Stühle
 und huscht als Maus und ächzt als Wind.
 Sie nimmt den Mond als Diebslaterne,
 sie kräht zu falscher Stund als Hahn
 und zählt dir lauter Kindersterne
 ganz langsam vor, die du verlan.*