

Bertolt Brecht –  
Aspekte seines Werkes,  
Spuren seiner Wirkung

Herausgegeben von  
Helmut Koopmann und Theo Stammen



VERLAG ERNST VÖGEL · 81827 MÜNCHEN

1994

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	7
<i>Helmut Koopmann</i> : Brecht – Schreiben in Gegensätzen . . . . .	9
<i>Hans A. Hartmann</i> : Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorenen Mutter. Der junge Brecht . . . . .	31
<i>Klaus Kienzler</i> : B. Brecht – ein Gegenstand der Theologie? . . . . .	85
<i>Johannes Hampel/Hans-Otto Mühleisen/Theo Stammen</i> : Brecht und der Marxismus . . . . .	111
Prolog ( <i>Theo Stammen</i> ) . . . . .	111
Die politische Didaktik des Lehrstückeschreibers ( <i>Johannes Hampel</i> )	115
Bertolt Brecht und die Frankfurter Schule ( <i>Hans-Otto Mühleisen</i> ) . .	125
„Me-ti“ – Große Methode – Große Ordnung ( <i>Theo Stammen</i> ) . . .	147
<i>Wolfgang Dieter Lebek</i> : Brechts Caesar-Roman: Kritisches zu einem Idol . . . . .	167
<i>Jürgen Schäfer</i> : Brecht und Amerika . . . . .	201
<i>Henning Krauß</i> : Aspekte der Brecht-Rezeption in Frankreich . . . . .	219
<i>Severin Müller</i> : Handeln im Spiegel der Wahrnehmung. Formen der Dialektik bei Bertolt Brecht . . . . .	239
<i>Theo Stammen</i> : Exil als Lebens- und Denkform. Zu Brechts „Flüchtlingsgesprächen“ . . . . .	273
<i>Hans Vilmar Geppert</i> : „Wie sollen wir die kleine Rose buchen?“ Bert Brechts Lyrik und die Tradition der Moderne . . . . .	303
<i>Albrecht Weber</i> : Brecht – der Augsburger . . . . .	319
Die Autoren . . . . .	357

## Vorwort

Die 1983 erschienene erste Auflage dieses Bandes enthielt zehn Vorträge, die im Rahmen einer Ringvorlesung, von der Universität Augsburg veranstaltet, gehalten worden waren. Absicht dieser Vorlesungsreihe war es, Brecht und sein Werk aus den unterschiedlichen Perspektiven verschiedener, überwiegend geisteswissenschaftlicher Disziplinen zu betrachten. Dabei sollte auch seine Wirkung auf andere europäische Nationalliteraturen zur Sprache kommen.

Die vorliegende zweite durchgesehene Auflage wurde um drei Beiträge erweitert, die – ebenfalls an der Universität Augsburg – in einer zweiten Vorlesungsreihe vorgetragen wurden.

An den Vortragsreihen haben sich Vertreter der Theologie, Philosophie, Politikwissenschaft, Soziologie, Psychologie, Klassische Philosophie, Anglistik, Romanistik, Germanistik und Komparatistik beteiligt. Sie wurden mit Referaten eröffnet, die grundsätzliche Aspekte im Werk von Bertolt Brecht betrafen. Beiträge zu einzelnen Werkphasen, Problemen und Büchern Brechts schlossen sich an. Es folgten Vorträge zur Wirkungsgeschichte Brechts im englischen Sprachraum und in Frankreich. Sie wurden beschlossen durch eine Vorlesung über Brecht und Augsburg – nur scheinbar ein lokales Thema, in Wirklichkeit eine Schlüsselbeziehung im Leben und Werk des Dichters.

Daß sich die Vorträge in Fragestellung, Werkauswahl und in den Perspektiven der Werkanalyse gelegentlich berühren oder gar überschneiden, war nicht nur unvermeidlich, sondern im Sinne der Sache ebenso erwünscht wie die Tatsache, daß Brechts Werk durchaus kritisch analysiert wurde – im Gegensatz zu manch unkritischer Anerkennung durch die Fachwissenschaft, die ebenso töricht ist wie unkritische Ablehnung. Brechts Werk und dessen weitreichende Wirkung wurden hier von verschiedenen Disziplinen und Positionen als Herausforderung und als Aufforderung zur Auseinandersetzung verstanden, die in diesem Band durchaus sachlich geführt worden ist – stets in der Absicht, Brecht und seine Werke jeweils adäquat zu verstehen und zu interpretieren. Dazu gehört im Sinne Brechts eine „kritische Haltung“, die aber – wie Brecht selbst ausführte – stets alles andere ist als eine „vorwiegend negative Haltung“.

Mai 1994

Die Herausgeber

## Brecht — Schreiben in Gegensätzen

Dem Werk Bertolt Brechts, des unbequemen Sohnes Augsburgs, ist bislang versagt geblieben, was anderen Schriftstellern seiner Zeit zu Verständnis und Anerkennung verholfen hat: eine plausible, widerspruchslose Deutung. Die Geschichte seiner Wirkung ist eine Geschichte höchst kontroverser Ansichten; und diese ist heute vom Werk Brechts nicht mehr zu trennen. So gilt er einerseits als einer der größten deutschen Dichter des 20. Jahrhunderts, unbeschadet seiner politischen Position; andererseits aber als letztlich intoleranter Marxist, dessen politische Gesinnung sein poetisches Werk stark überschattete, weil er seine Stücke zunehmend in den Dienst seiner Überzeugung gestellt und damit die Literatur konsequent zum Instrument einer doktrinären Weltanschauung herabgewürdigt habe. Diesen Ansichten ordnet sich eine dritte, um weitere Erklärung bemühte Exegese zu, und sie besagt, daß er als tatsächlich bedeutendster Dramatiker vor allem in der Zeit der Lehrstücke und in den 30er Jahren den Marxismus, seine Lebenslehren und Anwendungstechniken zwar in seinen Stücken dargestellt habe, aber in seinen qualitativsten Dramen der 40er Jahre, vor allem im „Guten Menschen von Sezuan“, im „Pantaleone“ und im „Kaukasischen Kreidekreis“, in der Praxis, also in der auf der Bühne präsentierten Wirklichkeit diese Lehre wieder zurückgenommen habe, indem er dem einseitigen Verhaltenskodex und Wertesystem der Marxisten eine vielschichtigere, differenziertere Realität entgegengestellt habe, in der es nicht mehr einen fraglosen Begriff des Guten gebe, sondern wo er vielmehr die Frage des rechten Verhaltens und damit die marxistische Ethik gewissermaßen unterlaufen habe. So sei die Schwarzweißmalerei der Lehrstückära einem gleichmäßigeren Clair-obscur gewichen, das alle Figuren, vor allem die jetzt gleichzeitig guten und bösen, umhülle; und damit habe Brecht eine neue Freiheit des Dichtens wiedergewonnen, die vorher, in der Zeit seiner funktionell verstandenen Literatur, beinahe oder völlig verlorengegangen sei.

Diesen von Anfang an mehr oder weniger deutlich sichtbaren Interpretationslinien ordnen sich, um im Bilde zu bleiben, mehrere divergent interpretierte Teilstrecken zu. Eine betrifft seine Theatertheorie, vor allem seinen Versuch einer nichtaristotelischen Dramatik. Sie ist als Bemühen gerühmt worden, endlich mit einem bürgerlich-unkritischen Theater, wie es sich in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert breitgemacht hatte, zu brechen; sie ist aber ebenso als nicht überzeugender Versuch gewertet worden, an die Stelle einer seit Aristoteles beglaubigten und bewährten, letztlich ethisch gerecht-

Zitiert wird nach der werkausgabe edition suhrkamp: *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke* in 20 Bänden, Frankfurt/M. 1967 (im folgenden abgekürzt mit GW).

fertigten Theaterkonzeption eine Theatertheorie zu setzen, die rein aus der Negation des Überkommenen bestehe und die den entscheidenden Gewinn der aristotelisch-lessingschen Dramaturgie, eine auf dem Theater vermittelte humane Ethik, rückgängig mache, da sie den durch das bürgerliche Theater scheinbar entmündigten Zuschauer, der aber eben in jenen hochkulturellen Wert des Mitleids eingeübt worden sei, zu einem anscheinend jetzt erst mündigen, „kritischen“ Theaterbesucher mache, der sich aber in Wirklichkeit als richterliche Instanz begreife, sich damit absolut setze, deswegen eigentlich unbelehrbar sei und damit dem Erziehungsprogramm des Theaters letztlich unzugänglich bleibe. Weitere einander widersprechende Deutungen betreffen Brechts Verhaltensethik, wie er sie etwa in den Geschichten vom Herrn Keuner oder in „Me-Ti“, dem „Buch der Wendungen“ niedergelegt hat. Sie ist gesehen worden als heute allein mögliche, nur an Beispielen demonstrierbare Handlungsmoral, als Sammlung von Fallbeschreibungen, an denen sich rechtes Tun besser als nach abstrakten Regeln studieren lasse, und konträr dazu als Forderung nach pragmatischem, scheinbar jeweils klugem und auf die Erfordernisse des Augenblicks treffend reagierendem Verhalten, das aber in Wirklichkeit gewissenlos sei, auf Vorteile und den Weg des geringsten Widerstandes aus, schlaumeierlich, praktisch klug, allein auf den eigenen Gewinn bedacht, ohne Rücksicht auf allgemein verbindliche Normen des rechten Handelns — oder eben nur auf solche, die nicht wider den eigenen Vorteil waren. Ebenso mehrdeutig ist Brechts Intellektuellen-Debatte. Auf der einen Seite — und das zeigt den Spielraum des Tui-Romans — treten die Intellektuellen als das Salz der Weimarer Republik auf und verhelfen dieser zu ihrer großen Zeit; auf der anderen Seite scheint Brecht gerade sie am Untergang der Republik und damit auch an der Heraufkunft der Barbarei schuldig zu sprechen. Schließlich: Brecht gilt den Einen als kühnster und konsequentester Analysator eben dieser Barbarei, der das Wesen des Faschismus, im Caesar-Roman und im „Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui“, in leicht faßlichen Beispielen, nur oberflächlich verfremdet, aber desto einprägsamer, in seiner Mischung aus einander ergänzenden kapitalistischen und parteipolitischen Interessen am besten auf seine konstitutiven Faktoren hin analysiert habe; den anderen freilich lieferte er mit eben diesen Werken eine Simplifikation, in der ein überaus komplexes Geschehen, nämlich eine lange deutsche Vorgeschichte und spezifische Zeitfaktoren als Resultate von Entwicklungen seit dem 1. Weltkrieg, auf einen allzu einfachen Generalnenner gebracht und damit die wahren Ursachen des Zustandekommens des Faschismus eher verdeckt als bloßgelegt worden sei, da der Nationalsozialismus als gesellschaftlich-politischer Prozeß vorwiegend von ökonomischen Bedingungen her und damit aber eben auch unzureichend erklärt werde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Zur Diskussion um Brecht vgl. vor allem die Übersichten von R. Grimm, Bertolt Brecht, Stuttgart 1961, <sup>3</sup>1971.

Frontierungen wie die hier skizzierten lassen etwas vom Spielraum der Deutungsmöglichkeiten erkennen, ebenso viel aber auch von den Gefahren der Vereinseitigung. Dieser Spielraum sollte natürlich nicht leichtfertig aufgegeben werden zugunsten einer Einlinigkeit der Exegese, die zwangsläufig falsch werden muß, wo sie zur Aussonderung ganzer Denk- und Werkbereiche führen muß. Eine Aussage wie „Brecht war Behaviorist“<sup>2</sup> ist, auf diesen Satz verkürzt, ebenso falsch wie das Gegenteil — so wie der Satz „Brecht war Realist“<sup>3</sup> eben auch richtig oder falsch zugleich sein kann, je nachdem, welchen Akzent man dem Brechtschen Werk oder einzelnen Werken geben will. Wer immer Brecht vereinheitlicht, verfälscht ihn auch. Da in den letzten 10 Jahren die Tendenzen, ihn zu simplifizieren, aber eher zu- als abgenommen haben, mag eine solche Feststellung immer noch angebracht sein, zumal die Gesamterscheinung Brechts sich einer verständlichen Darstellung ebenfalls heute eher noch als früher entzieht. Wenn vor 10 Jahren ein Brecht-Forscher feststellte: „Ein Gesamtbild des Dichters läßt sich nach wie vor erst in Umrissen entwerfen (. . .) Was wir bis jetzt überschauen können, ist (. . .) nicht viel mehr als eine Abfolge von einzelnen Lebensdaten und Werken, die sich noch am ehesten vom Schaffen her gliedern läßt“<sup>4</sup>, so gilt das in etwa auch noch heute.

\*

Angesichts der Fülle kontroverser Interpretationen kann es hier nicht darum gehen, für die eine oder andere Position Partei zu ergreifen. Die eigentümlichen Kontradiktionen, denen Brechts Werk wie kaum ein anderes ausgesetzt ist, könnten vermuten lassen, daß er es seinem Werk ohnehin bewußt oder unbewußt an Eindeutigkeit habe fehlen lassen. Es gibt im gesamten 20. Jahrhundert kein ähnlich widerspruchsvolles Oeuvre wie das Brechts und keine vergleichbar unterschiedliche Wirkung. Ablehnung und Zustimmung zu Brecht kulminieren in gewisser Weise in dem Satz Wolf Biermanns: „Wer heute in Deutschland Brauchbares schreibt, ist von Brecht beeinflusst. Die schwächeren Schriftsteller huldigen diesem Koloß in der Form der Ablehnung“<sup>5</sup>. Das könnte an sich auf Zustimmung und Kritik einem eindeutigen, in sich geschlossenen Werk gegenüber schließen lassen, ist aber wohl

---

<sup>2</sup> Zum Behaviorismus vgl. *Grimm*, S. 14 und S. 146 und im einzelnen *B. Ekman: Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung*, Kopenhagen 1969, sowie *W. Hecht, Brechts Weg zum epischen Theater*, Berlin 1962.

<sup>3</sup> Vgl. dazu *Grimm*, S. 158 f.

<sup>4</sup> *Grimm*, S. 104.

<sup>5</sup> Zitiert bei *Grimm*, S. 104.

eher Ausdruck einer auf die Wirkung übergegangenen Disparatheit des Werkes selbst, einer schon in ihm zum Ausdruck kommenden oder zumindest in ihm angelegten Gegensätzlichkeit. Es kommt hinzu, daß Brecht in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens und Schreibens jedenfalls nach außen hin wechselnde Standpunkte eingenommen hat, und es ist nicht zuletzt der Wandel von einem zum anderen, der die so gegensätzlichen Urteile über ihn noch radikalisiert hat. Angesichts der leichten Widerlegbarkeit aller genannten Urteile durch ihr jeweiliges Gegenurteil wäre es unergiebig, sie erneut zu überprüfen. Ebenso unergiebig wäre es wohl auch, nach dem zu fragen, was etwa den Brecht der Augsburger Jahre von dem der 20er, 30er und 40er Jahre unterscheidet: es würde den Umkreis der Widersprüche verkleinern, aber diese nicht aufheben. Hier soll vielmehr die Frage gestellt werden, ob sich hinter den verschiedenen Lebensphasen und Standpunkten Brechts nicht bestimmte Verhaltensweisen abzeichnen, die durchgängig sind. Das schließt Wertungen nicht aus, drängt sie aber vielleicht auf einige Zeit soweit zurück, daß Einsichten in die Beschaffenheit seines Schreibens und Denkens möglich werden, die nicht gleich Urteile enthalten. Eine mögliche Antwort auf die Frage nach derartigen Schreibmustern (ein Schreiben ohne solche Grundmechanismen hat es selbst bei den Originalgenies des 18. Jahrhunderts nicht gegeben) ist Thema und These dieser Betrachtung: daß für Brecht Jahrzehnte hindurch eine Art des Schreibens charakteristisch gewesen ist, die sich als Schreiben in Gegensätzen bestimmen läßt; als Produktion aus der Negation heraus, die bei ihm zu spezifischen Dualismen und Polarisierungen führte, die Brecht auch nicht überwand, aber möglicherweise in seinen späteren Dramen zurücknahm. Die in sich widerspruchsvollen Konstruktionen der Dramen, Gedichte oder Geschichten kennt jeder Brecht-Leser; schließlich hat Brecht selbst schon 1920 seine „Freude an der reinen Dialektik“ zum Ausdruck gebracht<sup>6</sup>.

Schreiben aus dem Widerspruch heraus scheint für Brecht ein schriftstellerisches Verhaltensmuster gewesen zu sein, das ihn bereits in seiner Frühzeit bestimmt hat. Wir sind darüber durch seine Augsburger Theaterkritiken zu reichend genug unterrichtet. Brecht hat damals die neue Dramatik besprochen (Wedekind, Ibsen, Kaiser, Hauptmann) und den Widerspruch zwischen dem Anspruch dieser neuen Literatur und ihrer dramaturgischen Präsentation im Augsburger Theater und dem bourgeoisen Publikum von damals, das eher ein Stück wie „Alt-Heidelberg“ goutierte<sup>7</sup>, scharf herausgestellt. Im einzelnen mögen diese Kritiken nicht sehr gewichtig sein, im ganzen zeugen sie ebenso von der Unversöhnlichkeit seiner Auseinandersetzung mit dem Augsburger Kulturbetrieb wie schon damals von seiner eigentümlichen Unfähig-

<sup>6</sup> Schriften zum Theater I, GW 15, S. 43.

<sup>7</sup> Die Kritik Brechts ebda., S. 20 f.

keit, anders als in Gegensätzen zu denken und sich aus dem Gegensatz heraus zu begreifen. Bereits hier zeigt sich die wichtigste Konstante seines Widerspruchsdenkens: der jeweilige Gegensatz enthält stets nur die Umkehrung dessen, was Brecht kritisiert. Was immer an eigener Position sichtbar wird, ist die Negation einer Fremdposition. Brecht hat in seiner Augsburger Zeit gegen das unwahre, tote Drama, die langweilige Muffigkeit des durchschnittlichen Theaters, gegen die akademisch-leblose Staffage einer unwirklichen Bühnenwelt rebelliert — Brechts Gegenwelt gegen den faulen Theaterbetrieb ist die Reversion dieser Erfahrungen. Er setzt gegen die Unaufrichtigkeit und Künstlichkeit des damaligen Theaters die Wahrheit und Naturhaftigkeit des Animalischen, die Aufrichtigkeit der Primitivität, die keine Verstellung kennt. Es ist kein Zufall, daß Brecht derart Hauptmanns „Rose Bernd“ erlebt hat: „Nicht in dieser Handlung liegt Aktion, nicht darin, daß ein Mädchen ein Kind kriegt, alleingelassen wird, es erwürgt — sondern: wie dieser dumpfe, starke Mensch davon verwirrt wird, dies alles schluckt, daran kaputtgeht hinterm Strauch wie ein Stück Vieh und dabei böß wird und zu schreien anfängt, sich beschwert, Rebellion macht, kaputtgeht. Das ist unvergeßlich: es ist wahr“<sup>8</sup>. Die Kategorien sind expressionistisch (die Aktion, der dumpfe, starke Mensch, das Schreien, die Rebellion) — im Jahre 1920, zu einer Zeit also, als der wirkliche Expressionismus längst an ein Ende gekommen war. Brecht lebt so gesehen gewissermaßen aus zweiter Hand: er bespricht das Stück eines naturalistischen Dramatikers mit dem Mode-Vokabular seiner Gegenwart. Das dürfte ihm durchaus bewußt gewesen sein und dennoch nicht weiter gestört haben. Denn bei aller Unoriginalität wurde darin die Basis seines Widerspruchs, die Opposition aus einer instinkthaften Natürlichkeit heraus deutlich, und in diesem ersten produktiven Jahrzehnt hat er dieses forciert expressionistische Ideal als Gegenmodell auch an anderen Dramatikern bewundert. 1918 hat Brecht einen Auftritt Wedekinds als Marquis von Keith beschreiben: „Er füllte alle Winkel mit sich aus. Er stand da, häßlich, brutal, gefährlich, mit kurzgeschorenen roten Haaren, die Hände in den Hosentaschen, und man fühlte: den bringt kein Teufel weg“<sup>9</sup>. Da taucht dieses Wunschbild des Anti-Helden, seine selbstsichere Animalität, das Vergnügen an dieser tierischen Antiintellektualität wieder auf. „Nie hat mich ein Sänger so begeistert und erschüttert“, schreibt Brecht über einen anderen Auftritt Wedekinds; es ist die prononcierte Kunstlosigkeit seiner Kunst, die „metallene, harte, trockene Stimme“, die monoton war und „sehr ungeschult“<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Ebd. S. 18.

<sup>9</sup> Ebd. S. 3.

<sup>10</sup> Ebd. S. 3.

Das ist erneut diese Gegen-Norm des Nichtidealen, das Vergnügen an der mit sich selbst identischen Primitivität, mag sie nun gewollt oder gar das Ergebnis von Kunst sein oder spontan produziert; der Kult einer eher barbarischen Natürlichkeit, eines arationalen, chaotischen Vitalismus, wie er sich in der Literatur der Jahrhundertwende und eben vor allem im Frühexpressionismus fand. Brecht hat das alles in sich aufgenommen, radikalisiert und gegen das bürgerliche Theater von damals eingesetzt. Auch einzelnes an dieser von ihm idealisierten Gegenwelt war nicht neu: das Raubtierhafte des Menschen war schon ein beliebtes literarisches Motiv der Literatur und der Malerei der Jahrhundertwende, oft verbunden mit dem bewundernden Schauer vor dieser animalischen Wildheit und dem Motiv der in seiner Käfigexistenz nur scheinbar domestizierten Bestie — bei Rilke taucht es wiederholt auf, aber auch als malerisches Motiv bei Franz Marc, zugleich bei Heinrich Mann im „Schlaraffenland“; bei Wedekind findet es sich ebenso ausgeprägt, wenn Lulu im Prolog seines „Erdgeistes“ als „schönes, wildes Tier“ und später noch einmal als „schön“, „wild“ und „buntgefleckt“ apostrophiert wird. Eben diese animalische Natürlichkeit, verbunden mit antibourgeoisen Affekten, beherrscht auch Brechts Drama um 1920. Sein „Baal“ ist die Inkorporation dieser grenzenlosen Kreatürlichkeit, eines sich freisetzenden Ich mit einem außerordentlichen Menschenverbrauch: aus Protest, in Umkehr des Bestehenden. Was ihn von seinen rebellierenden Vorgängern unterscheidet, ist nur die Radikalität seiner Inszenierung des Raubtiermenschen.

An sich lag Opposition in der Luft, neu ist das alles nicht. Der junge Brecht ist mit seinen antibourgeoisen Affekten nur der etwas verspätete Nachfahre einer Jugendbewegung, die zu seiner Zeit bereits überaltert war und Auflösungserscheinungen gezeigt hatte. Brecht gehört einer zweiten Phase der Protestbewegung an, der im übrigen nicht mehr viele Oppositionsgesten zur Verfügung standen, da vorher schon viele gebraucht und verbraucht waren. Zum Protest um 1900 gehörte der Rückzug auf das Schöne und die Kunst (Thomas Mann), die Gründung von Gegenwelten (George), die Verurteilung der fragwürdigen Gegenwart von einem rigorosen Moralismus her (Schnitzler) oder auch die Sakralisierung des eigenen Lebens- und Kunstbereiches und die Ausstattung dieser Bereiche mit parachristlichen Zügen (Rilke mit seinem „Stundenbuch“, den späteren „Duineser Elegien“; George mit seinem Maximin-Kultus und der Pseudochristologie in seinen Gedichten). Alles das waren, ausgesprochen oder unausgesprochen, Protesthaltungen, einschließlich der *l'art pour l'art*-Bewegungen, die scheinbar nichts mit dem Leben zu tun haben wollten, die aber gerade darin die schärfste Gegnerschaft zur Zeit überhaupt ausdrückten. Der Expressionismus hatte auch schon den Generationskonflikt vielfarbig durchgespielt. Alle diese Haltungen waren Brecht insofern versperrt, als er nur als Epigone derartiger

Positionen hätte auftreten können, wenn er sie selbst eingenommen hätte; so verfiel Brecht fast zwangsläufig auf eine Gegenwelt, die noch nicht so gründlich ausgeschrieben war: die Animalität des Menschen — also nicht auf das, was ihn vom Tier unterschied, sondern auf das, was beiden gemeinsam war, nur daß jenem bewußt war, was dieses unbewußt lebte. Das war seit Nietzsche als Ahnherrn aller modernen Antiintellektualismus-Programme und seinen Feldzügen gegen den Historismus zwar auch nicht neu, aber doch nicht literarisch derart ausgebeutet worden wie jene anderen Protesthaltungen.

Bei Nietzsche war der vorzivilisatorische Glückszustand des Tieres allenfalls undeutlich als nicht mehr erreichbares, jedoch noch sichtbares Ideal beschrieben worden. Brecht setzte das in seinem „Baal“ gewissermaßen radikalisiert in die literarische Praxis um, machte dieses Ideal wieder zukunfts-trächtig, unter bewußter und gewollter Vergrößerung auch der häßlichen Züge des Animalischen. Was ihn dahin gebracht hat, dürfte allerdings kaum aus der literarischen Tradition gekommen sein, auch wenn diese sich seit der Jahrhundertwende immer stärker durchgesetzt hatte. Der eigentliche Grund für sein Schreiben in Widersprüchen scheint in ihm selbst gelegen zu haben; wenn er widersprach, so widersprach er nicht literarisch, sondern gewissermaßen existentiell — aus einem offenbar von Anfang an widerspruchsvollen Weltverhältnis, das ihn bis zu seinem Tode bestimmte und zu jenem dem Pfarrer Kleinschmidt aufgetragenen Epitaph: „Schreiben Sie, daß ich unbequem war“. So gesehen sind auch seine ersten theaterkritischen Äußerungen und ist sein „Baal“ nichts Abgeleitetes, sondern etwas Ursprüngliches. Der Gegensatz: das war eigentlich er selbst, zerstörerisch, defätistisch, verneinend, unzufrieden und rebellisch. Denn wie anders könnten wir jenen erst 1967 veröffentlichten Text verstehen, in dem er sich „im Theater“ ebenso beschrieben hat wie 'Baal: „Ich bin ein Raubtier und benehme mich auf dem Theater wie im Dschungel. Ich muß etwas kaputt machen, ich bin nicht gewohnt, Pflanzen zu fressen. Deshalb roch es oft nach frischem Fleisch im Gras, und die Seelen meiner Helden waren sehr farbige Landschaften mit reinem Kontur und starker Luft. Das Gestampf Kämpfender beruhigt mich, die sich zerfleischen, stoßen Verwünschungen aus, die mich sättigen, und die kleinen bösen Schreie der Verdammten schaffen mir Erleichterung. Der große Knall erregt mich musikalisch, die endgültige und unvergeßliche Geste befriedigt meinen Ehrgeiz und stillt zugleich mein Lachbedürfnis. Und das Beste an meinen Opfern ist das tiefe, unendliche Gurren, das stark und satt aus dem Dschungel bricht und ewig andauernd die starken Seelen erschauern läßt“<sup>11</sup>. Ist das Baal, ist das Brecht? Sieht Brecht sich hier selbst gleichsam als gesteigerten Baal, ist er ein Schlüsseltext für ihn überhaupt? Das scheint zu belegen, daß der Widerspruch kein bloß literarischer war, sondern daß

<sup>11</sup> Ebd. S. 46 f.

Brecht ihn lebte. Daß Baal mit Brecht direkter zu tun hat, als das gemeinhin literarische Figuren und ihre Autoren betrifft, zeigt sich auch daran, daß in einem der Entwürfe der 40er Jahre, in den „Reisen des Glücksgotts“, Baal noch einmal als hedonistischer Gott wiederauftaucht. Für die Ursprünglichkeit des Gegensatzes spricht aber auch noch etwas anderes: das häufiger von Brecht betonte „Böse“ als Motor des Widerspruchs. In den frühen Arbeiten Brechts ist wiederholt vom Bösen die Rede, hier von den bösen Schreien der Verdammten; im „Baal“ sagt Johannes: „Das war böse, Baal! Das Trinken macht ihn böse, und dann fühlt er sich wohl“<sup>12</sup>. Und der Kunstkenner bestätigt ihm im Drama: „Ihre Lyrik hat auch einen böseartigen Einschlag“<sup>13</sup>. Man würde es mißdeuten, sähe man darin etwa einen ursprünglich theologischen Affront. Baal ist böse, „weil das Leben so anständig ist“, wie Baal höhnisch zu Johannes sagt. Baal fühlt sich als Widerspruch eben dazu: „Man muß das Tier herauslocken! In die Sonne mit dem Tier“.

Geht man davon aus, daß jener Satz in jener so spät veröffentlichten Notiz „Ich muß etwas kaputt machen“ ernstgemeint war, auf Brecht und nicht auf seine literarische Figur des Baal zu beziehen ist und tatsächlich so etwas wie eine psychische Prädisposition kennzeichnet, eine primäre Prägung Brechts ist, dann erklärt dieses sein frühes Schreiben nur allzugut. Was kaputtzumachen war, war die Lebensform um ihn herum: die Bourgeoisie, deren Unglaubwürdigkeit gerade auf dem Theater, im Theater so offenkundig geworden war. Nur so ist ein Stück wie Brechts „Baal“ zu erklären — und von dorthin relativiert sich ein wenig der so offenkundig große Anteil des Expressionistischen. Denn Brecht folgte eigentlich nicht so sehr einer literarischen Mode seiner Jahre oder der Jahre kurz zuvor, sondern formulierte seinen sehr persönlichen Widerspruch durch ein Medium, das zwar nicht völlig neu war, das aber an Radikalität alle bislang benutzten Medien übertraf. Baal ist nicht so sehr der expressionistische Individualist, der sich sein Lebensgesetz unbekümmert um jede fremde Moral aus seiner Animalität heraus selbst gibt, sondern eben das Raubtier.

Dennoch wäre Brecht vielleicht nur ein Spätexpressionist unter anderen geblieben, der seinen Protest, seinen so sehr persönlichen Widerspruch mit Hilfe von Bildern und Gestalten vortrug, die die Literatur vor ihm schon halbwegs bereitgestellt hatte, wäre ihm nicht schon mit seinem „Baal“ eine entscheidende Neuformulierung des literarisch schon so mannigfach ausgebeuteten Raubtiermenschen gelungen, indem er ihn, Baal, als vitalistischen Proletarier umschrieb. Man hat darin gelegentlich Brechts frühwaches Sozialinteresse sehen wollen. Aber der vitalistische Proletarier ist die Figur

<sup>12</sup> Stücke 1, GW 1, S. 18.

<sup>13</sup> Ebd. S. 10.

gewordene, objektivierte Gegnerschaft Brechts, die Personalisation eines Widerspruchs, seines Widerspruches, die am weitesten trug. Brecht hat das etwa um 1926 bestätigt, als er einen Selbstkommentar zu „Baal“ lieferte und schrieb: „Ich suchte, als ich den Typ Baal auf der Bühne sichtbar machte, umsonst die Gegnerschaft der Bourgeoisie „jener“ Zeit. Diese war schon so unrettbar verkommen, daß sie entweder nur die Form — die nur als Form ganz gleichgültig, nur eben nächstliegend war — kritisierte oder dem gewissen „je ne sais pas quoi“ der Formulierung erlag. Den wirklichen Gegner kann ich mir nur im Proletariat erhoffen. Ohne *diese* von mir gefühlte Gegnerschaft hätte dieser Typ von mir nicht gestaltet werden können“<sup>14</sup>.

Schreiben aus dem Gegensatz heraus, der Prolet nicht so sehr als das menschliche Raubtier, sondern als einzig ernsthafter Widersacher der Bourgeoisie: eine wichtige Leitlinie der Brechtschen Dramatik, des Brechtschen Schreibens überhaupt ist damit vorgezeichnet. Schon „Baal“ sollte zeigen, daß der expressionistische Prolet subtiler literarischer und das Publikum beeindruckender Aussagen fähig war, ohne sein Proletariertum aufzugeben. Das Ausmaß des Widerspruchs drückt sich im Maß der Radikalität des Proletariertums aus. Andere Autoren haben ungefähr gleichzeitig mit Brecht die Flucht aus der Bourgeoisie beschrieben: früh schon Wedekind, vor Brecht auch Heinrich Mann in seinem „Professor Unrat“. Nirgendwo aber ist die Kampfansage an die Bourgeoisie so auf das reale oder angenommene Vorhandensein dieser Gegenwelt gegründet wie bei Brecht: er hat nicht geschrieben, um von etwas loszukommen, sondern geschrieben, um gegen etwas anzugehen, und gleichzeitig die Position dessen umrissen, von dem aus das möglich war. Natürlich hätte es den Proletarier auch ohne Brecht gegeben. Aber ohne Brecht hätte kaum der literarische Prolet existiert. Er ist in vielem ein Selbstbildnis — aber nicht, weil Brecht so von sich aus gewesen wäre, sondern weil er so sein wollte. Das gab seinem literarisierten Problem jene Überzeugungskraft und Stärke, die eine bloß an sich erfundene Figur kaum hätte zeigen können. Im Proleten kristallisierte sich der ganze Oppositionsgeist heraus, mit dem Brecht von Anfang an in Erscheinung getreten war — was immer den Grund dafür gelegt haben mochte. Vielleicht war es die problematische Vaterbeziehung Brechts, von der wir wissen. Aber wie dem auch sei: der Prolet wurde nicht nur Brechts geheimes Ideal (nicht ohne Grund ist auch Baal Schriftsteller), sondern eben die Ausformulierung seines Gegenstanddenkens.

In den 20er Jahren hat sich Brechts Neigung, in Gegensätzen, aus Gegensätzen zu schreiben, nicht verringert. „Im Dickicht der Städte“ (1921/24) nimmt die expressionistische Großstadtschungelthematik wieder auf, wan-

---

<sup>14</sup> Schriften zum Theater 1, GW 15, S. 64.

delt sie aber auf bezeichnende Weise ab: das Drama wird zur Darstellung einer Kampfsituation, einer großflächigen Auseinandersetzung mit einer chaotischen Umwelt. Brecht hat in einer Vorrede selbst notiert, daß er hier einen Typus Mensch auf die Bühne gebracht habe, „der einen Kampf ohne Feindschaft mit bisher unerhörten, das heißt noch nicht gestalteten Methoden führte“<sup>15</sup>. Die Paradoxie eines Kampfes ohne Feindschaft zeigt Brechts oppositionelle Haltung als das eigentlich Entscheidende: Baal ist in den Asphaltschungel versetzt. Die Widerspruchssituation hat sich zum Kampf extremisiert, die Auseinandersetzung ist absolut gesetzt. Der Vorspann instruiert darüber unmißverständlich: „Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen dem Untergang einer Familie bei, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerbrecen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish“<sup>16</sup>. Nun ist das Motiv vom großstädtischen Lebenskampf schon ein naturalistisches Thema oder vielmehr Gegenthema zum Fortschrittsbild der neuen Städte, die Brutalität des humanen Raubtierkampfes gewissermaßen literarischer Darwinismus, in dem der Vitalere siegt. Brecht greift das auf, radikalisiert das Thema, verfremdet es durch die Transposition in den Großstadtsumpf Chicagos — aber sein eigentliches Thema ist der Kampf an sich, die Auseinandersetzung ohne eigentlichen Grund. Brecht spielt das Thema als Konflikt ohne Grund durch, als Opposition um der Opposition willen. Shlink fragt Garga: „Sie nehmen den Kampf auf?“ Garga: „Ja, natürlich unverbindlich“. Shlink: „Und ohne nach dem Grund zu fragen?“ Garga: „Ohne nach dem Grund zu fragen. Ich mag nicht wissen, wozu Sie einen Kampf nötig haben“<sup>17</sup>. Der Vitalismus des sich auslebenden Ich ist zur eigentlich sinnlosen, weil sachlich unbegründeten Opposition geworden. „Mann ist Mann“ (1924/26) ist eine Antiheldengeschichte, die das Thema des Kampfes weiter durchmoduliert. Galy Gays Schlußwort lautet: „Und schon fühle ich in mir / Den Wunsch, meine Zähne zu graben / In den Hals des Feinds / Urtrieb, den Familien / Abzuschlachten den Ernährer / Auszuführen den Auftrag / Der Eroberer“<sup>18</sup>. Man hat in der Brecht-Forschung den neuen Stil, die kältere Sachlichkeit dieses Dramas betont. Aber Brecht setzt eigentlich nur fort, was er mit „Baal“ begonnen hat: Oppositionsliteratur zu schreiben; und dazu gehörte die Reduktion des Menschen auf das für Brecht Eigentliche: Das Animalische, Austauschbare, das Anti-Heldenhafte, seine

<sup>15</sup> Ebd. S. 67.

<sup>16</sup> Stücke 1, GW 1, S. 126.

<sup>17</sup> Ebd. S. 138.

<sup>18</sup> Ebd. S. 376.