

APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

23–24/2006 · 6. Juni 2006

bpb:

Bertolt Brecht

Hermann Beil · Günter Erbe

Brecht spielen

Jan Knopf

Brecht im 21. Jahrhundert

Marc Silberman

Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland

Sabine Kebir

Brecht zwischen den Systemen

Beilage zur Wochenzeitung **Das Parlament**

Editorial

Am 31. Oktober 1947 bestieg Bertolt Brecht in Washington das Flugzeug, das ihn zurück nach Europa bringen sollte. Am Vortag hatte er die Befragung vor dem „House Committee on Un-American Activities“ über sich ergehen lassen. Die Furcht war groß, dass im beginnenden Kalten Krieg mit Brechts Stücken und Drehbüchern der Kommunismus auf dem Broadway und in Hollywood einziehen könnte. Dabei hatte sich Brecht, von den Nationalsozialisten ins Exil getrieben, in den USA aller politischen Aktivitäten enthalten.

Seit den zwanziger Jahren Marxist, sah er sich zeitlebens politischen Systemen gegenüber, die sein Werk entweder zu vereinnahmen oder zu vernichten drohten. Die Machthaber der jungen DDR feierten Brechts Rückkehr und die Gründung des Berliner Ensembles. Doch Brecht erkannte rasch die Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit des staatsoffiziellen Sozialismus. Als Augenzeuge des Volksaufstandes vom Juni 1953 bekundete er zunächst seine Verbundenheit mit der SED, distanzierte sich aber von der Partei, als „die große Gelegenheit, die Arbeiter zu gewinnen“, nicht genutzt wurde.

Brechts Todestag jährt sich am 14. August 2006 zum fünfzigsten Mal. Der aufklärerische Impetus des „Stückeschreibers“ gewinnt nach dem Ende der globalen Systemauseinandersetzung unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen neuen Reiz. Den Status eines Klassikers des modernen Theaters hat Brecht längst inne. Es ist verblüffend, wie modern Brechts Stücke wirken, nähert man sich ihnen ohne den ideologischen Ballast, der die Rezeption lange dominierte.

Hans-Georg Golz

Brecht spielen

Hermann Beil im Gespräch mit Günter Erbe

Herr Beil, Sie arbeiten seit 1965 als Dramaturg an verschiedenen Theatern, leiteten zusammen mit Claus Peymann von 1986 bis 1999 das Wiener Burgtheater und sind seit der Spielzeit 1999/2000 am Berliner Ensemble (BE) tätig. Sie führen selbst Regie, treten als Rezipient auf und sind der Autor des Buches „Theaternarren leben länger“. Wann wurden Sie zuerst mit dem Werk Bertolt Brechts bekannt?

Hermann Beil
Geb. 1941; Dramaturg, Regisseur und Rezipient; Theaterstationen: Frankfurt am Main, Basel, Bochum, Stuttgart, Salzburg (Festspiele), 1986 bis 1999 Co-Direktor am Burgtheater Wien, seit 1999 am Berliner Ensemble. 1995 (gemeinsam mit Claus Peymann) Berliner Theaterpreis, 1996 Deutscher Kritikerpreis.

Günter Erbe
Dr. phil., geb. 1943; Privatdozent an der Freien Universität Berlin, Institut für Soziologie. Hektorstraße 20, 10711 Berlin. guerb@zedat.fu-berlin.de

Gewiss durch mein Gymnasium, die Wilhelm von Oranien-schule in Dillenburg, dort leitete ich eine Zeit lang die Schulbibliothek, und dadurch kam mir viel Literatur in die Hände. Darüber hinaus interessierte ich mich sehr für das Theater, las die Kritiken und erfuhr sehr früh vom Frankfurter Schauspiel, das unter und durch Harry Buckwitz in den fünfziger und sechziger Jahren ein bedeutsamer

Aufführungsort der Brecht'schen Stücke gewesen ist. Die Tatsache, dass die Frankfurter CDU damals gelegentlich einen Brecht-Boykott oder die Absetzung von Brecht-Stücken, übrigens vergeblich, forderte, weckte natürlich zusätzlich mein Interesse.

Hatte Brecht Bedeutung für Sie zu Beginn Ihrer Arbeit am Theater?

Mich interessierten und faszinierten Brechts theoretische Äußerungen. Das „Kleine Orga-

non“ studierte ich immer wieder, weil ich dachte, meine Theatergier bekäme so eine rationale Grundlage. Durch Brecht lernte ich, über Theater nachzudenken. Aber ich betrieb kein systematisches Brecht-Studium. Es war ein lustvolles Wechselspiel, das auch nie von der zeitweise herumgeisternden Parole „Brecht ist out“ gehemmt wurde. Es gab ja regelrechte Symposien, die beweisen wollten, wie überholt Brecht sei. Ich fand das immer lächerlich.

Welche Stationen durchlief Ihre Beschäftigung mit Brecht?

Meine Beschäftigung mit Brecht war nie planmäßig, aber permanent, und eine ständige Herausforderung. Kaum kam ich, mit 22 Jahren, an das Frankfurter Theater, hatte ich mit Brecht zu tun, sei es die Mitarbeit an Programmheften für Brecht-Aufführungen, sei es die detaillierte Beobachtung einer ganzen Aufführungsserie des „Galilei“, sei es das Gespräch mit Teo Otto und Harry Buckwitz über Brecht. Eine besondere Brecht-Aufgabe war meine Mitarbeit an einer großen Ausstellung mit dem Thema „Brecht in der Bundesrepublik“. Das war eine Wanderausstellung im Auftrag von Inter Nationes und des Goethe-Instituts. Die Ausstellung wurde erstmals im Frankfurter Theaterfoyer gezeigt, dann in vielen Städten und Ländern. Es erschien ein mehrsprachiger Katalog, dessen Konzeption ich mitformulierte, dessen Beiträge ich gestaltete und redigierte. Mit Brecht'scher List unterliefen Rudi Seitz und ich die damals noch herrschende Hallsteindoktrin, indem wir ganz selbstverständlich Brechts Inszenierungen am BE ausführlich dokumentierten. Aus dieser intensiven Beschäftigung mit Brecht floss dann ganz natürlich die ständige Bereitschaft, Brecht in Basel, Stuttgart, Bochum und am Burgtheater aufzuführen.

Ist es für Sie mit einem besonderen Gefühl verbunden, am Theater am Schiffbauerdamm zu arbeiten? Ist in diesem Haus noch etwas vom Geist Brechts spürbar, zum Beispiel Brechts Forderung nach Freundlichkeit?

Natürlich ist es ein besonderes Gefühl, sozusagen auf „geheiltem“ Boden, Brecht am BE aufzuführen. Es ist vor allem eine besondere Verantwortung. Nicht Selbstgewissheit, sondern ständige Selbstprüfung bedeutet für mich, am BE zu sein.

Hat sich am Berliner Ensemble Ihr Verhältnis zu Brecht geändert?

Mein Verhältnis zu Brecht hat sich nicht geändert, gewiss aber vertieft und verbreitert. Ich staune immer mehr über die ungeheure Denk- und Lebensleistung dieses Dichters.

Für Brecht ist die Funktion des Theaters Unterhaltung und Belehrung. Der Zuschauer soll sich nicht einfühlen. Das Spiel soll Vorgänge, die ihm vertraut sind, verfremden. Was halten Sie von diesem Konzept? Ist das Theater nicht immer Verfremdung?

Natürlich ist Theater immer Verfremdung, sei es in der Verdichtung, sei es durch den spielerischen Umgang mit der Wirklichkeit. Brecht hasste eine dumpfe, wohlige, gefällige Einfühlung, was aber nicht heißt, er sei gegen Gefühl. Die Emotionen, die Gefühle, die Brechts Theaterstücke auslösen, haben etwas Hellwaches, Bewegendes. Die Erschütterung durch das Telefonat der „jüdischen Frau“ [in „Furcht und Elend des Dritten Reiches“] drückt nicht nieder, sondern ist eine Form der Erkenntnis.

Sie würden also nicht der Auffassung Adornos zustimmen, Brechts „didaktischer Gestus“ sei autoritär?

Brecht ist nicht unverbindlich. Er hat die großen gesellschaftlichen Umbrüche, Verwerfungen, Katastrophen lebhaftig studiert, miterlebt und überlebt. Er nimmt dezidiert Stellung, aber weil er ein großer Poet ist, ist er nie autoritär. Brecht kennt auch den Selbstzweifel. Er hat aber nie den Anspruch und den moralischen Auftrag an die Kunst vergessen. Seine Kunst will „eingreifendes Denken“ sein, um einen Begriff Ernst Schumachers zu zitieren.

Brecht forderte vom Schauspieler, dass er sich das Wissen seiner Zeit um die menschlichen Zusammenhänge aneigne und die Kämpfe der Klassen mitkämpfe. Als Zuschauer wünschte er sich den mitdenkenden, aktivierbaren Zeitgenossen. Gibt es diese Schauspieler und diese Zuschauer heute noch?

Brechts Forderung an die Schauspieler und Zuschauer ist nach wie vor gültig. Ich mache mir auch gar keine Sorgen. Es gibt den mitdenkenden Schauspieler und es gibt den mitdenkenden Zuschauer.

Die Brecht-Aufführungen des Berliner Ensembles erfreuen sich beim Publikum großer Beliebtheit. Werden Brechts plebejische Stücke, auch solche mit einer kommunistischen Lehre wie „Die Mutter“, entgegen Brechts dramaturgischer Absicht nicht heute kulinarisch aufgenommen?

Das Wort „kulinarisch“ stört mich, weil es falsch ist. Jenes kulinarische Theater, das Brecht bekämpft, habe ich persönlich weder kennen gelernt, noch habe ich es selbst praktiziert. Entscheidend ist doch, ob Theater Phantasie hervorruft, Phantasie bewegt, ob Theater Geist und Herz inspiriert. Dafür sind alle theatralischen Mittel nötig und legitim.

Max Frisch sprach mit Blick auf Brecht von der durchschlagenden Wirkungslosigkeit eines Klassikers. Meinen Sie, dass der Einfluss der Massenmedien und der Unterhaltungskultur diesen Prozess beschleunigt hat?

Max Frisch hat in seiner berühmten Rede 1964 auf der Frankfurter Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft auch die Fiktion durchgespielt, das Theater sei plötzlich geschlossen, und viele würden sich nun fragen, was denn fehle, wenn es das Theater nicht mehr gäbe. So wirkungslos sind Klassiker eben nicht, denn warum wurde von der DDR-Obrigkeit selbst einem Brecht eine „Urfaust“-Aufführung verboten? Das Theater ist als Ort des unmanipulierten Wortes immer gefährdet, aber dadurch wirkungsvoll. Massenmedien und Unterhaltungskommerz können dem Theater nichts anhaben. Allerdings darf das Theater seinen Wert, seine Möglichkeiten, seine Kraft nicht leichtfertig verschleudern, indem es den Massenmedien nachläuft, indem es sie nachahmt.

Der frühe Brecht betrachtete die Werke der Klassiker als Stoff oder Material, das man unter neuen Gesichtspunkten darstellen sollte. Der späte Brecht hingegen forderte, ihren Ideengehalt herauszubringen. Erscheinen Ihnen manche Stücke Brechts durch ihren Ideengehalt nicht antiquiert? Sind sie andererseits aber nicht so poetisch, dass man sie einfach spielen muss?

Gerade bei Brecht sind Ideengehalt und poetische Form nicht voneinander zu trennen. Für uns heutige Theatermacher ist es eine sehr reizvolle Aufgabe, eine heutige Spiel-

form zu finden. Eine Mozart-Oper spielt sich auch nicht von selbst vom Blatt.

Brecht meinte, die alten Werke hätten ihre eigenen Werte, ihre eigene Skala von Schönheiten und Wahrheiten. Welche Skala von Schönheiten und Wahrheiten gilt es heute bei Brecht zu entdecken?

Klarheit des Denkens, Eleganz und Anmut der Form. Unabweisbarkeit durch die Kraft des Ausdrucks. Menschliche Anteilnahme, die nicht sprachlos bleibt, sondern Wortgewalt hervorruft.

Als Max Frisch Brecht in Zürich Arbeitersiedlungen zeigte, war dieser anfangs verwundert über soviel Komfort. Dann fühlte er sich durch den Komfort mehr und mehr belästigt. Ihn empörte, dass die Arbeiter auf diesen Schwindel hereinfließen. Führen die revolutionären Anforderungen, die Brecht an die Arbeiter stellt, nicht zu einer Verzeichnung seiner proletarischen Bühnenfiguren?

Brechts proletarische Bühnenfiguren sind immer auch poetische Bühnenfiguren, Figuren seiner Denkspiele. Sie sind kein Abklatsch der Wirklichkeit, sie sind eine Möglichkeit.

Was halten Sie von Friedrich Dürrenmatts Satz: „Brecht denkt unerbittlich, weil er an vieles unerbittlich nicht denkt“?

Dieser Satz gilt eher für Dürrenmatt selbst. Brecht denkt nämlich unerbittlich, weil er unerbittlich an vieles denkt, an das sonst nicht gedacht wird.

Durch den Untergang des „Realsozialismus“ ist die Marx'sche Lehre verschüttet worden. Wenn man nicht bestreitet, dass Marx in seiner Analyse des Kapitalismus aktuell geblieben ist, ist dann nicht auch Brecht aktuell?

Als Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ postum 1959 von Gustaf Gründgens in Hamburg uraufgeführt worden ist, lobte man allgemein die theatralische Qualität der Auf-führung, aber allgemein, zumindest in Westdeutschland, wurde das Stück als längst überholt und wirtschaftlich total falsch bezeichnet. Zehn Jahre später, wir spielten es in Bochum, war das Stück plötzlich wieder aktuell. In der so genannten „Dritten Welt“ wird Brecht

schon seit langer Zeit als ein höchst aktueller Autor gespielt. Der Zusammenbruch der kommunistischen Diktaturen, die sich auf den Sozialismus berufen haben, bedeutet ja nicht, dass die großen sozialen Fragen der Menschheit gelöst sind. Im Gegenteil, diese Fragen haben sich in Europa verschärft. In der Bundesrepublik Deutschland gibt es seit Jahren fünf Millionen Arbeitslose und irrsinnige Unternehmergewinne. In Frankreich lösen sich Unruhen, Krawalle und generalstreikähnliche Demonstrationen ab. Anlass sind große soziale Probleme und Spannungen. Brecht war sich wie kein zweiter Dichter dieser Menschheitsprobleme bewusst, er stellte seine Fragen. Die Gründe zu diesen Fragen existieren verschärft, ungelöst.

Brecht hat sich, auch und gerade in seiner Emigration, den dringlichen Fragen seiner Zeit gestellt. Und weil er für seine theatralischen Untersuchungen große poetische, parabelhafte Formen gefunden hat, können wir seine Stücke immer wieder neu aufführen. Für mich ein leuchtendes Beispiel: „Mutter Courage und ihre Kinder“ am Berliner Ensemble mit der wunderbaren Carmen-Maja Antoni. (Brecht hat die tollsten Rollen geschrieben, geradezu archetypische Erfindungen.) Der Regisseur Claus Peymann inszenierte nicht gegen das Stück – was vielleicht einigen unserer Berufsnörgler behagt hätte –, sondern er inszenierte mit der Energie und mit der Phantasie des Stücks. Ich halte „Mutter Courage“ für ein Menschheitsdrama wie „Antigone“ oder „Nathan der Weise“.

Im Programmheft des BE zu „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ werden globalisierungskritische Passagen eines Buches von Jean Ziegler abgedruckt. Spricht die heutige Globalisierung für eine zusätzliche Aktualisierungsmöglichkeit des Brecht'schen Theaters?

Dichter können Zukünftiges ausmalen, bzw. das Zukünftige in der Gegenwart aufspüren. Goethe hat im 5. Akt von „Faust II“ die mörderischen Prozesse der Industrialisierung höchst eindringlich dargestellt. Die Aktualität der Brecht'schen „Johanna“ liegt in Brechts Analyse der wirtschaftlichen Lage von 1930/1931/1932.

Um Brecht zu verstehen, braucht es einen Sinn für das Geschichtliche seiner Stücke. Was

bedeutet dies für die heutige Inszenierungspraxis?

Um Brecht zu verstehen, muss man einfach seine Texte genau lesen. Nicht anders als bei Shakespeare, Goethe, Schiller oder Büchner. Das Umfeld, die Entstehungszeit, die jeweilige Intention zu studieren, ist ja eine Selbstverständlichkeit. Selbstverständlich ist es aber auch, die Differenz von damals und heute zu reflektieren. Wir können doch nicht so tun, als ob zwischen einer Uraufführung 1804 oder 1927 und heute keine Zeit vergangen ist. Ich meine jetzt nicht Besserwisserei, aber jedes große Werk enthüllt sich immer wieder neu und gibt seine Geheimnisse immer wieder anders preis. Und jedes große Werk, und sei es ein kurzes Gedicht, zieht auch Bedeutungsschichten an. Wir verändern uns und blicken mit unseren Erfahrungen auf Literatur, auf Kunst.

Auf dem Spielplan des BE stehen neben Brecht auch Samuel Beckett und Thomas Bernhard. Unterscheiden sich die Stücke Brechts in ihrer Weltsicht und Welthaltigkeit nicht sehr von den Werken der beiden Genannten, oder gibt es außer Trennendem auch Verbindendes?

Bekanntlich hat Becketts „Warten auf Godot“ Brecht so interessiert oder irritiert, dass er „Godot“ bearbeiten wollte. Alle drei Autoren – Brecht, Beckett, Bernhard – sind in ihrer jeweiligen Haltung zur Welt sehr verschieden. Da gibt es scharfe Trennungslinien. Gemeinsam aber ist ihnen der Humor. Es sind große Humoristen. Und es sind Neinsager. Brecht sagt Nein zur Hoffnungslosigkeit. Aber sein Nein geht weiter. Aus der Erkenntnis der Lage versucht Brecht Folgerungen zu ziehen. Brecht sagt: „Glück ist Hilfe“, d. h., er will Hilfe, Abhilfe schaffen.

Hätten Sie gern ein Glas Wein mit Brecht getrunken?

Ich weiß nicht, ob Brecht ein Weintrinker gewesen ist, er mochte wohl sehr gern bayerisches Bier, Paulaner am liebsten. Aber wenn er mich je zu einem Glas Wein eingeladen hätte, hätte ich es gewiss als große Ehre empfunden und den Wein still getrunken.

Jan Knopf

Brecht im 21. Jahrhundert

In Brechts letztem Originalstück *Turandot* oder *Der Kongreß der Weißwäscher* (1954) gibt es eine Szene, in der die Tuis „auf dem Strich“ gehen und ihre Meinungen verkaufen: „Es kostet nur drei Yen und geht im Stehen.“ (GBA 9,147)¹ Tuis – gebildet aus der abgekürzten Umstellung von „intellektuell“ in „tellektuell-in“ – nannte Brecht diejenigen Geister, die stur an ihren Überzeugungen festhalten, und ginge darüber auch die Welt unter.

Es ist eine Farce, dass ausgerechnet Bertolt Brecht, der sich schon als Schüler über Meinungen lustig machte, weil sie so wenig mit den Tatsachen übereinstimmen, auf eine Weltanschauung, die des Marxismus nämlich, festgelegt worden ist, obwohl er als kritischer Materialist stets dafür plädiert hat, dass die Anschauungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu entnehmen sind und dass sie sich mit dieser ständig verändern – und auch verändert werden müssen. Weltbilder seien viel zu mickrig, als dass die Welt in sie hinein passe, und moralische Überzeugungen seien vor allem dazu da, sich realiter nicht an sie zu halten. Sogar das Bühnenbild

Jan Knopf

Dr. phil., geb. 1944; Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Karlsruhe, Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB), Kollegium am Schloss, Bau II, Universität Karlsruhe, Kaiserstraße 12, 76128 Karlsruhe. efo1@rz.uni-karlsruhe.de

¹ Im Folgenden werden nur die Brecht-Zitate jeweils unmittelbar nachgewiesen. Zit. nach: Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin-Weimar-Frankfurt/M. 1988–2000; zitiert als: GBA Band-, Seitenzahl. Weitere für diesen Beitrag benutzte Literatur: Hans Bunge (Hrsg.), Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Darmstadt-Neuwied 1985; Friedrich Dieckmann, Wer war Brecht?, Berlin 2003; Jan Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch. Fünf Bände, Stuttgart-Weimar 2001–2003; Ernst Schumacher, Mein Brecht, Berlin 2006; Manfred Wekwerth, Die Unerträglichkeit des folgenlosen Denkens, in: Ossietzky (2006) 4.

benannte Brecht um in „Bühnenbau“, um jede Assoziation zum „Weltbild“ auszuschließen. Und als 22-Jähriger witzelte er: „Ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen, sie auswendig zu lernen.“ (GBA 26,139)

Nicht für Meinungen, sondern für Geschmacklosigkeiten

1998 hatte sich das deutsche Feuilleton nach der Feier des 100. Geburtstags entschlossen, Brecht endgültig zu Grabe zu tragen, nachdem es nach der „Wende“ meinte, er sei mit dem Untergang des Sozialismus ohnehin gleich mit erledigt. Dieser Untergang aber fand nur in den Hirnen der hiesigen Tuis statt; die Künstler und ihr Publikum weigerten sich, den ideologischen Trends hinterherzulaufen. Hartnäckig (und vorsätzlich) wird immer wieder behauptet, Brecht würde nicht gespielt; doch ein Anruf beim Suhrkamp Verlag kann das Gegenteil belegen. Dass Sänger wie Max Raabe (1999), Robbie Williams (2001) oder jetzt Campino von den „Toten Hosen“ (2006) Brecht/Weill neu interpretieren, hat ebenso wenig mit Sozialismus oder Marxismus zu tun wie die Tatsache, dass er neben oder nach William Shakespeare der meistgespielte Autor auf unseren Bühnen geliebt ist. Zwischen 1971 und 1979 lagen beide mit je 12 000 Aufführungen vorn; Goethe 5 000, Henrik Ibsen als bester Ausländer 6 000 Aufführungen (neuere Vergleichszahlen liegen leider nicht vor).

Die Brecht-Feierlichkeiten, die in diesem Jahr zum 50. Todestag vorgesehen sind, und zwar weltweit (einschließlich Korea und Japan), lassen sich nicht mehr zählen, alles in allem, wie es aussieht, werden sie die Zahl von 1998 weit übersteigen. Dass unsere Zeit für Marxismus besonders anfällig sei, lässt sich indes wohl kaum behaupten. Es muss folglich andere Gründe dafür geben, dass Brecht neu einstudiert wird und die Ergebnisse vom Publikum mit Vergnügen und in Massen abgenommen werden.

Beim Musiktheater fällt die Antwort vermutlich leichter als für Brechts „klassisches“ Theater. Für die Lieder, vor allem die mit Kurt Weill, und das heißt da vor allem die Songs aus der *Dreigroschenoper*, aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und aus

Happy End von Elisabeth Hauptmann, könnte man sagen, dass sie dahin zurückgekehrt sind, woher sie ursprünglich stammten: ins imaginäre Dixieland, durch dessen Jazz Weill die Anregung zu seiner Musik erhielt. Sie sind zu anonymem Liedgut geworden, das weltweit präsent ist. Dies liegt nicht zuletzt auch am Text, der vulgär, frech, humorvoll, z. T. falsch ist, aber zur Musik so passt, dass er mit ihr eine widersprüchliche Einheit bildet. (Dadurch, dass die Texte „einfach“ sind, lassen sie sich auch gut übersetzen, z. B.: „Ja, mach nur einen Plan! / Sei nur ein großes Licht! / Und mach dann noch ’nen zweiten Plan / Gehn tun sie beide nicht.“ GBA 11,145) Diese Einheit ist deshalb immer wieder neu herausfordernd, weil Text und Musik sich aneinander reiben und vielfache Interpretationen ermöglichen, die übrigens z. B. durch Max Raabe oder neuerdings durch die Gruppe „Slut“ so klingen, als habe man die Lieder zuvor noch nie gehört.

Die Beliebtheit der „klassischen“ Stücke wiederum hängt einerseits mit den häufig damit verbundenen hoch attraktiven Rollen für die Schauspielerinnen und Schauspieler zusammen, andererseits aber auch damit, dass sie große Geschichten erzählen, also traditionell eine Fabel aufweisen. Die neuere Forschung zu Brecht hat diese Tatsache dazu benutzt, Brecht z. B. gegen Heiner Müller oder auch Harold Pinter als „vormodernen Dichter“ auszuspielen, dabei aber nicht bemerkt, dass Brecht – auch in seinen theoretischen Äußerungen – am Primat des Historischen festhielt, weil er dessen Beliebtheit schon bei den Nationalsozialisten als verhängnisvoll einschätzte: Wenn es „Sinn“ gibt, dann geschichtlichen, also von Menschen gemachten und vertretenen. Die „modernen“ Sinn- und Geschichtslosigkeiten waren Folgen der Ost-West-Konfrontation, wonach jede Veränderung des Status quo die Gefahr einer Weltkatastrophe in sich barg. Diese Zeit ist jedoch vorbei. Dass Stücke mit Fabeln für die Spielbarkeit, aber auch für das Schauvergnügen der Betrachter mehr hergeben, zeigt der Vergleich mit Samuel Beckett oder Eugène Ionesco, die weitgehend von den Bühnen verschwunden sind: Die Zeit für Leere und Sinnlosigkeit (die hat die Spaßkultur übernommen) ist erst einmal vorbei. Und die Geschmacklosigkeiten der Massen wurzeln allemal tiefer in der Wirklichkeit als der Geschmack der Intellektuellen.

Nicht für das gute Alte, sondern für „Ford-Schritt“

Die Brecht-Rezeption in Deutschland und damit auch die öffentliche Debatte in den Feuilletons, wenn da von Brecht überhaupt noch die Rede ist, hat sich in den vergangenen – sagen wir: zehn – Jahren ungeheuer polarisiert, und zwar so, als ob es die welthistorischen Ereignisse von 1989/90 nicht gegeben hätte.

Die alte Brecht-Garde der DDR, zu der sich nun auch einige Jüngere aus den westdeutschen Bundesländern gesellt haben, kommt immer mehr zu der Überzeugung, Brechts kritisches Potenzial lasse sich nur dadurch erhalten, dass für ihn und sein Werk weiterhin das Banner des Marxismus hochgehalten wird. Der Regisseur und langjährige Intendant des Berliner Ensembles am Schiffbauerdamm, Manfred Wekwerth, von 1986 bis 1989 Mitglied des Zentralkomitees der SED und seit 2001 im Ältestenrat der PDS, pocht in seiner jüngsten Rezension zu Ernst Schumachers Buch „Mein Brecht“ mit stolzgeschwelter Brust auf den Dichter der Arbeiterklasse und rühmt den Autor, dass er die Dinge endlich wieder beim Namen nennt, also von Arbeiterklasse und Revolution spricht. Schumacher hatte schon 1955 ein dickes Buch (600 Seiten) geschrieben, in dem er Brecht bis 1933 Stück für Stück vorrechnet, wie wenig die Arbeiter in ihnen vorkamen. Brecht hat Schumacher dann den Gefallen getan, in die späte Fassung von *Trommeln in der Nacht* wenigstens einen Arbeiter (namens Paule), den aber auch nur nach dem Hörensagen, hineinzuschmuggeln.

Dass Brecht marxistisches Vokabular benutzt hat – das er aber weniger der Lektüre (von Studium kann keine Rede sein), sondern mehr seinen, z. T. auch kommunistischen, Freunden verdankte –, gehört zu den Widersprüchen, die noch zu klären sind. Dass Brecht aber gleichzeitig – nämlich ebenfalls in den zwanziger Jahren – um die einschneidenden Veränderungen des Kapitalismus Bescheid wusste, ist inzwischen in aller Klarheit erarbeitet, wird aber eben von der Brecht-Rezeption weitgehend ignoriert. Ich habe schon vor fast zwei Jahrzehnten nachgewiesen, dass es sich bei der Wirtschaftshandlung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, die als „Um-

setzung“ der Marx’schen Zyklentheorie (im „Kapital“) gedeutet worden ist, um eine – sehr „westliche“, aus den USA kommende – Cornerspekulation handelt. Sie funktioniert weitgehend nur mit lebensnotwendigen Waren, die bei einem Überangebot von Spekulanten vollständig aufgekauft und dann „in die Ecke gestellt“ (gecornert) werden. Ist der Markt leer, kann der Spekulant die Preise ziemlich beliebig nach oben treiben, weil er immer nur wenig Ware auf den Markt wirft und damit die Nachfrage nach oben treibt. (Weizencorner waren schon Ende des 19. Jahrhunderts in den USA sehr beliebt und lösten weltweit Hungersnöte aus.) Die Zeitungsausschnitte und weiteres Material, das Walter Brecht 1925 bei einem Aufenthalt in den USA im Auftrag seines Bruders Bertolt sammelte, sind im Bertolt-Brecht-Archiv ausreichend dokumentiert, ganz abgesehen davon, dass der Begriff „Corner“ bzw. „cornern“ zweimal im Stück selbst vorkommt. Es ging in der *Heiligen Johanna* eben gerade nicht um die Darstellung eines Geschichtsgesetzes (wie Marx beanspruchte), sondern darum, auf ästhetische Weise vorzuführen, mit welcher Skrupellosigkeit die kapitalistischen Geschäfte gemacht werden, über Leichen gehend. Damit ist der bisherige Hauptbeleg für Brechts Marxismus in seinem Werk hinfällig geworden.

Der „theoretische“ Hauptbeleg für den Beginn von Brechts Marx-„Studium“ (ab 1926) stammt von 1935 und ist eine derart alle Daten durcheinander wirbelnde, rückblickende Schrift (GBA 22,138–140), dass ihre Windigkeit bei genauerer Lektüre geradezu ins Auge sticht (freilich ist sie sehr gut formuliert). Weitere Äußerungen Brechts, etwa, Marx sei sein erster Zuschauer gewesen, oder er habe erst nach dem Lesen des „Kapitals“ seine eigenen Stücke verstanden, sind typische Brecht-Jokes, denen man in den Schriften der zwanziger Jahre ständig begegnet. Brecht hat immer wieder davor gewarnt, ihn zu ernst zu nehmen – aber Humor war schon immer so eine Sache.

Schwerwiegender ist freilich, dass Brecht die amerikanische kapitalistische Ideologie, auf ökonomischer Seite vertreten durch Henry Ford (Fordismus), auf psychologischer Seite vertreten durch John B. Watson (Behaviorismus), recht gut kannte und auch in seinen Werken verarbeitete. Mit dem For-

dismus war verbunden, dass nach der Erfindung des Fließbands die industrielle Massenproduktion möglich wurde. Diese hatte jedoch nur Sinn, wenn sich damit auch ein Massenkonsum verband. Also benötigte man Käufer, und dafür konnte man verelendete Arbeiter nicht brauchen. Fords Idee war, die Waren billig zu machen und gleichzeitig die Arbeiter besser zu entlohnen, was er mit einem Schlagwort der Zwanziger Jahre die „Entfeudalisierung des Daseins“ nannte. Den Profit machte man vor allem damit, dass man sich das Geld über die Waren wieder zurückholte. Das war – auch in Europa spätestens nach dem Ersten Weltkrieg – das Ende der Arbeiterklasse, auch wenn Wekwerth sie weiterhin hochgehalten haben möchte. Die Arbeiter definierten sich nicht mehr über ihre Arbeit, sondern über ihren Konsum und die Freizeit, ihn, den Konsum, genießen zu können, denn ohne mehr Freizeit für alle wäre Massenkonsum nicht möglich gewesen. Damit war die Marx'sche Verelendungstheorie, aber auch die Zyklentheorie, erledigt. Nicht mehr der „starke Arm“ des Arbeiters trieb die Räder (besser: die Fließbänder) an, sondern der Konsum. Der Behaviorismus sekundierte, indem er die Mittel dafür bereitstellte, die Konsumtion psychologisch anzutreiben, etwa durch Verpackungen und Reklame, die dafür sorgten, dass die Leute sich auch das kauften, was sie nicht brauchten – und so ist es noch heute.

Brecht hat u. a. im *Dreigroschenprozeß* (1931) Fordismus und Behaviorismus als „revolutionär“ beschrieben (verbunden freilich mit der Hoffnung, dass auch diese Revolution einmal über die Leiche des Kapitalismus gehen werde; GBA 21,478). Ausdrücklich thematisiert ist der Fordismus u. a. in seinem satirischen Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an*. Auch die Tuis, so kurz sein Inhalt, haben endlich die neuen Realitäten erkannt und beschlossen, die technischen Erfindungen zu ihren neuen Göttern zu machen, freilich in den alten Formen und „Im Namen der Elektrifizierung / Des Fortschritts und der Statistik“ (GBA 11,176). Fortschritt schrieb sich von da an mit „d“.

Obwohl die Angebote vorliegen, wird weiterhin hartnäckig an Brecht und seinem Werk „Weltanschauung“ exekutiert. Die Forschungslage zu Brecht hat sich nämlich inzwischen einschneidend verändert. Da ist zu-

nächst die „Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“ (GBA), die 1988 noch als deutsch-deutsche Ausgabe (in der Bundesrepublik: Suhrkamp Verlag, in der DDR: Aufbau-Verlag) in textgleichen Bänden begonnen und 1998 (bzw. 2000 mit dem Erscheinen des Registerbands) abgeschlossen wurde. Erstmals zeigten sich nicht nur der immense Umfang und die Vielseitigkeit von Brechts Werk, sondern auch die Unhaltbarkeit des traditionellen „Brecht-Bilds“, das durch die alten Ausgaben liebgewonnen worden war. Diese waren nach dem bürgerlichen Erbrecht als Editionen „letzter Hand“ herausgebracht worden, wonach der letzte Wille des Autors gilt. Es waren also prinzipiell die späten Texte als Grundlagen gewählt worden (so z. B. der *Baal* von 1918 in einer Fassung von 1955). Viele Fragmente erschienen so, als seien sie abgeschlossene Werke (z. T. von Elisabeth Hauptmann „zu Ende“ geschrieben bzw. geordnet), die Schriften waren zu Themenkomplexen vereint, die Geschlossenheit und Systematik suggerierten.

Die GBA dagegen hat die Texte in ihre Zeit zurückgestellt, indem die Textgrundlagen gewählt wurden, die zeitgenössisch wirksam waren. Zugleich löste sie alle Komplexe auf, die nicht unmittelbar auf Brecht zurückgingen, ordnete chronologisch und brachte die Fragmente als solche, sodass z. B. die theoretischen Schriften nun einen bunt gemischten Haufen aller möglichen Themen darstellen und zeigen, dass die meisten Überlegungen an der praktischen Arbeit orientiert waren, hauptsächlich zur Selbstvergewisserung dienten, keine Weltanschauung formulierten und keine geschlossene Theorie ergaben. Dazu gehört auch die kollektive Arbeit Brechts, der sich zunehmend nicht mehr als Dichter verstand, der zur Schaffung seiner Werke nur Griffel und Papier benötigte, sondern zum Organisator eines Arbeitsteams wurde, in dem Spezialisten tätig waren, die zugleich die ersten Kritiker wurden.

Nichts blieb dem Zufall überlassen. Auch das „Plagiat“ hat ausgedient; es figuriert in der Wissenschaft inzwischen als „Intertextualität“ und gilt als ein Merkmal für hohe Qualität. Kronzeuge dafür ist Johann Wolfgang Goethe, der gegenüber dem Franzosen Friedrich Soret (überliefert in Eckermanns Gesprächen) äußerte, er habe sich für seine Werke überall und bei jedem bedient, und so sei

denn sein Werk das „eines Kollektivwesens“, das halt den Namen Goethe trage.

Auch die Behauptung, die Frauen hätten die Werke für Brecht geschrieben, ist nicht haltbar. Sie stammt von „Forschern“, die kein einziges Original in der Hand gehalten haben, denn Brechts Hand ist in den rund 200 000 Blättern des Nachlasses überall präsent. So ist beispielsweise übersehen worden, dass Ruth Berlau (Brechts „Lai-tu“) Dänin war und nur bedingt – sowohl orthographisch als auch in der Syntax und Wortwahl – die deutsche Sprache beherrschte (was keineswegs gegen sie spricht). Sie konnte also sprachlich zu Brechts Werk kaum etwas beitragen (angeblich stammt ja Brechts poetischstes Werk, *Der kaukasische Kreidekreis*, weitgehend von ihr, wobei nicht in Frage gestellt sein soll, dass sie ihm verwertbare Ratschläge gab). So sehr ich Hans Bunge, der das gleichnamige Buch herausgegeben hat, schätze, doch es handelt sich um eine Verfälschung, wenn Bunge so tut, als gebe er Berlau im Original wieder (dies ist Hochdeutsch); auch die Gedichte und weitere Texte hat Bunge stillschweigend ins Hochdeutsche übersetzt. Umgekehrt stammen die Texte von Berlaus Buch „Jedes Tier kann es“ von Brecht; dieser brachte ihre Vorlagen auf das notwendige sprachliche Niveau.

Auf der neuen Textgrundlage der GBA, die viele Texte Brechts erstmalig zugänglich machte, entstand das fünfbändige „Brecht-Handbuch“ (2001–2003) an der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) in Karlsruhe, an dem 68 Forscherinnen und Forscher aus acht Ländern mitgearbeitet haben. Darin wird versucht, den Blick auf einen „neuen“ Brecht, ohne Ideologie, zu lenken. Über den ideologischen Debatten war nämlich vergessen worden, dass Brecht ein großer Künstler, auch Sprachkünstler, war und eine völlig neue, dem Stand der damaligen technologischen Entwicklung angemessene Ästhetik ausgebildet hatte, die nicht nur noch der Entdeckung harrt, sondern auch (indirekt, sozusagen unbewusst) dafür gesorgt hat, dass sein Werk „standhält“. Brecht vertrat mit Friedrich Schiller die Auffassung, dass der Mensch erst dann wirklich Mensch sei, wenn er spielt, und dass alle Künste dazu da seien, zur größten aller Künste, der Lebenskunst, beizutragen. Einen solchen Mann auf den finsternen Bierernst des nie real existiert habenden

Sozialismus der DDR noch heute festnageln zu wollen, ist der reine Hohn. Die DDR war der kleinbürgerlichste Staat, den sich die Deutschen bisher geleistet haben.

Für Brecht dagegen gilt: Nachdem nach 1989/90 Informationsquellen zugänglich wurden, die vorher – aus „guten Gründen“ – versteckt waren, wissen wir heute, dass der Kulturfunktionär Wilhelm Girnus im Mai 1951 von Walter Ulbricht persönlich den Auftrag erhielt, „Brecht Hilfe zu leisten“, was so viel hieß, ihn zu bespitzeln. 1954 begründete Girnus die Überlassung des Theaters am Schiffbauertplatz mit den Worten: Man müsse Brecht „nicht irgendeine kleine Quetsche, sondern ein richtiges Theater geben, damit er seinen Primitivismus und Puritanismus nicht durch mangelnde Technik entschuldigen kann“. Girnus versprach, im „Neuen Deutschland“, dem „Zentralorgan der SED“, „entsprechende Kritiken“ der Aufführungen des BE zu veranlassen. Das war dann auch der Fall, wenn nicht einfach Brechts Theaterarbeit gleich ganz verschwiegen wurde. Auch Brechts Haltung zum 17. Juni 1953 bedarf einer grundlegenden Revisi-
on (dazu aber ist hier nicht der Ort).

Nicht für Innerlichkeit, sondern für Haltungen

Die Sonderausgabe der GBA und das neue „Brecht-Handbuch“ wurden im September 2003 in der Berliner Akademie der Künste der Öffentlichkeit vorgestellt. Versammelt war auch die alte und neue orthodoxe Brecht-Garde, die auch in der Diskussion die Meinung vertrat, dass die neue Ausgabe zu „unübersichtlich“ (um es vornehm auszudrücken) und wenig benutzerfreundlich sei und dass das alte – mein – Brecht-Handbuch völlig ausreiche (ich hatte als Allein-Autor 1980 und 1984 ein zweibändiges „Brecht-Handbuch“ herausgebracht). Tatsächlich hatten sich auch potenzielle Beiträger zum neuen Handbuch aus diesen Kreisen geweigert, die GBA zu benutzen (was dazu führte, dass ich ihnen die Verträge gekündigt habe).

Da aber die alten Verhältnisse nicht restaurierbar sind, muss der alte Marxismus mit neuem Glauben verbunden werden, denn die neue deutsche Gläubigkeit liegt offenbar ganz im Trend. Das begann 2002, als auf den

Brecht-Tagen in Berlin – die Fortsetzung der Brecht-Tage der DDR – „Brechts Glaube“ auf dem Programm stand. Philosophen, Theologen, Publizisten und Literaturwissenschaftler hörten sich – weitgehend zustimmend – an, wie der Chefredakteur von „Sinn und Form“, Sebastian Kleinschmidt, ausführte, dass Brecht in der „Geschichtsphilosophie des Marxismus“ das „geistige Mittel“ zur Weltveränderung gefunden habe. In der „Verheißung“, die „Antagonismen der menschlichen Existenz zu überwinden“, liege gar „der theologische Glutkern der Lehre“ (nach Ernst Bloch): „An dieser Glut hatte auch sein [Brechts] Denken ideologisch Feuer gefangen.“ Dieses aufgeblasene Pathos, vermischt mit theologischem Vokabular, ist so „unbrechtisch“, wie man es sich nur denken kann. Aber es musste einmal gesagt sein, dass Brecht eben doch kein Ungläubiger war.

2003 folgte Friedrich Dieckmann mit dem Buch „Wer war Brecht?“, das den Anspruch erhebt, den Autor dort gefunden zu haben, „wo er am verborgensten ist: in den Stücken, in denen er, in theatralisch verwandelter Gestalt, sein Innerstes preisgibt“. Dass zu Marx notwendig Hegel gehört, hatte Brecht seinen Ziffel in den *Flüchtlingsgesprächen* ausführen lassen. Schon bei Hegel in der Vorrede zur „Phänomenologie“ wäre nachzulesen gewesen, dass, wer „sich auf das Gefühl, sein inwendiges Orakel, beruft“, „dem weiter nichts zu sagen habe, der nicht dasselbe in sich finde und fühle: mit anderen Worten, er tritt die Wurzel der Humanität mit Füßen. Denn die Natur dieser ist, auf die Übereinkunft mit anderen zu dringen.“ Auch die Linguistik hat längst erwiesen, dass mit Sprache „Inneres“ nicht mitteilbar ist, weil die Sprache intersubjektiv und nicht subjektiv ist. (Thomas Manns Spätwerk etwa ist ohne das ironische Spiel mit dieser Tatsache nicht zu denken.)

Das könnte noch gerade durchgehen, leben wir doch wieder in Zeiten von Befindlichkeiten und „Anliegen“ (letzteres Wort führte auch die Hitliste von Dolf Sternbergers „Wörterbuch des Unmenschen“ an). Schlimmer wird es, wenn die Texte Brechts interpretatorisch verstümmelt werden, wenn etwa zu beweisen ist, dass zumindest die Homoerotik (wenn nicht die Homosexualität) zu Brechts „Innerstem“ gehört habe. Da in solchen Zu-

sammenhängen Frauen störende Faktoren sind, werden sie in der *Maßnahme*, das natürlich ein „Passionsspiel“ ist, einfach beseitigt. In Klammern merkt Dieckmann an: „Eine Frau, die den vier Agitatoren am Ende der ersten Szene beigelegt ist, verschwindet spurlos, ehe sie ein Wort hat sagen können.“ Denn zu beweisen war: „Die Liebe zum Tode, die hier [bei der Tötung des jungen Genossen, J. K.] aus einer Welt voller Schmerzen hilft, findet unter jungen Männern statt.“ Tatsächlich verschwindet die Dame im Stück nicht, denn schon in der 2. Szene erhält sie einen Namen: „Anna Kjersk aus Kasan“, und nach der Spielanleitung des Stücks ist die Frau bis zum Ende dabei (sie gehört zu den vier Agitatoren), denn sie hat, wie es im Personenverzeichnis heißt, „die vier Agitatoren, nacheinander auch als: Der junge Genosse“, also auch den jungen Genossen, zu spielen (was zur raffinierten Spielanlage des Stücks gehört), ganz abgesehen davon, dass die späteren Szenen ohne sie nicht mehr gespielt werden könnten: Es fehlte eine Person!

Meine These lautet: Brecht hat den Untergang des Sozialismus deshalb überlebt, weil sein Werk sich darauf nicht festlegen ließ – bei allem Bemühen der orthodoxen Brecht-Rezeption. Mit dem Untergang der DDR ist ihr der Boden entzogen worden, und der Versuch, auf traditionelle Positionen modische Innerlichkeiten zu pflanzen, zeigt seine Unhaltbarkeit schon in der Manipulation der Begründungen.

Da Brecht kein Gläubiger, sondern ein gesellschaftskritischer Realist war – nicht ohne Widersprüche, die hier aber nicht Thema sein konnten –, bleibt sein Werk schon ganz vordergründig aktuell: als Kapitalismuskritik.

Der global siegreiche Kapitalismus hat Brechts These, dass Kapitalismus immer auch und immer wieder Krieg bedeute, durchaus nicht widerlegt. Die Kriege, die nach dem Zusammenbruch des Ostblocks geführt worden sind und auch heute geführt werden, beweisen das Gegenteil. Und es zeichnet sich ab, dass nicht nur diese Kriege, sondern auch unsere Verhältnisse vom Tuismus langsam wieder zur Realität zurückführen.

Nicht für Klassizität, sondern für Offenheit

Vom verstorbenen Verleger des Suhrkamp Verlags, Siegfried Unseld, stammt die Einstufung Brechts als „Klassiker der Vernunft“, ein Slogan, mit dem der Verlag über Jahrzehnte hinweg für seine Brecht-Ausgaben warb. Der Slogan war durchaus zutreffend, insofern Brecht immer wieder für und an die menschliche Vernunft plädierte und sich dafür einsetzte, dass statt kriegerischer Lösungen von Konflikten die menschliche Vernunft eingesetzt werden sollte, um zu friedlichen und humanen Ergebnissen zu kommen. Aber er charakterisiert durchaus nicht sein Werk; denn in diesem tummeln sich geradezu die Unvernünftigen.

Schlagende Beispiele dafür sind Galilei und die Courage. Galilei, der zwar viel Vernünftiges über den Sinn und Zweck seiner Wissenschaft zu sagen hat, verrät sie dann aber lieber im Zweifelsfall, wenn es um das eigene Wohl geht. „Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher!“, sagt Galilei selbstbewusst (GBA 5,271), um sich dann in die Reihe der Verbrecher zu begeben.

Noch deutlicher wird die Unvernunft in *Mutter Courage und ihre Kinder*. Obwohl die Courage im Lauf der Zeit alle Kinder an den Krieg verliert und ihr Geschäft immer schlechter wird, beschließt sie am Ende bisig, wieder in den Handel zu kommen. Für ihre Unvernunft steht das nachhaltige Schlussbild, als sich die Courage – nun ganz allein – vor den Wagen spannt und dem Krieg hinterher zieht. In der DDR der fünfziger Jahre gab es für Brecht von Seiten der Kulturbürokratie herbe Schelte, weil dieser sich partout weigerte, die Courage einsichtig werden zu lassen. Da dort der „positive Held“ (das Vorbild) gefordert wurde, reihte sich Brecht aus Sicht der SED in die Reihe der unverbesserlichen Pessimisten ein. (Brecht hatte nach dem Faschismus Führer und Vorbilder gründlich satt: Er brauchte keine Leithammel.)

Wenn man von Brechts Klassizität reden will, dann schlage ich vor, lieber Harry Buckwitz zu folgen, der bereits 1980 feststellte:

„Menschenbilder wurden von ihm erfunden, die sich wie Archetypen einprägen: der Richter Azdak, der Arturo Ui, der Puntila, die Mutter Courage, das gespaltene Wesen der Shen Te/Shui Ta“; die Reihe ließe sich fortsetzen, und dies sogar mit Figuren aus Gedichten wie z. B. die Marie A. oder die „Judenhure“ Marie Sanders, nicht zu vergessen die Prosa mit der unwürdigen Greisin. Archetypen heißt, dass Brecht auf ästhetische Weise „Menschenbilder“ geschaffen hat, die zum bleibenden Bestand der Menschheit gehören werden – wie die Gestalten aus der Bibel, wie die Helden Shakespeares, Goethes oder Schillers. Das heißt auch für die Werke, dass sie als Ganzes zum Bestand der haltbaren Weltliteratur zu zählen sind. Als solche aber haben sie vordergründige Aktualität nicht nötig.

Klassische Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie in der jetzigen und in den kommenden Zeiten immer wieder (auch im Auf- und-Ab) zu neuen Deutungen und bei Theaterstücken zu neuen Inszenierungen herausfordern, die Aspekte freilegen, an die bis dahin noch niemand gedacht hat. Vor allem in diesem Sinn werden Brechts große Werke immer aktuell bleiben.

Marc Silberman

Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland

Politik im modernen deutschen Theater scheint eine längere und intensivere Geschichte als in vielen anderen Nationen und Kulturen zu haben. Theaterwissenschaftler und -historiker erklären diesen Unterschied mit der Tatsache, dass sich Politik in

Marc Silberman

B.A., Ph.D., geb. 1948;
Professor für neuere deutsche
Literatur und deutsche Film-
geschichte an der University of
Wisconsin in Madison.
German Department, 818 Van
Hise Hall, University of Wiscon-
sin, Madison, WI, 53706, USA.
Mdsilber@wisc.edu

Deutschland kaum einmal auf der Straße, sondern vielmehr häufig in Darstellungen auf dem Theater sowie im leidenschaftlichen Dialog der Philosophen ereignete. Die radikal emanzipatorische Botschaft der Aufklärung fand ihre Verwirklichung nicht in einer Revolution wie in Amerika und in Frankreich, sondern in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772), Friedrich Schillers *Räuber* (1781) und Georg Büchners *Dantons Tod* (1835).

Die Klassenkämpfe, die in den meisten europäischen Ländern in nationale Einheit mündeten, wurden im zerstückelten Deutschen Reich in Inszenierungen von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (1892), Carl Sternheims Vorkriegssatiren und Georg Kaisers *Gas* (1918) ausgetragen. Selbst als sich die Politik doch auf Deutschlands Straßen abspielte – im Spartakus-Aufstand 1918/19, in der polarisierten Gewalt am Ende der Weimarer Republik, im Volksaufstand in der DDR 1953, bei der Außerparlamentarischen Opposition in der Bundesrepublik während der späten sechziger Jahre, bei der friedlichen Revolution in der DDR 1989 –, wurden einige der aufregendsten politischen Inszenierungen

und der wichtigsten theoretischen Reflexionen über politische Kultur im 20. Jahrhundert im deutschen Theater angestellt.

Zweifellos sticht Bertolt Brecht (1898–1956) als Deutschlands hervorragendster Dramatiker und Denker in der Tradition des politischen Theaters hervor. In den folgenden Anmerkungen untersuche ich seinen Beitrag zum politischen Theater in Deutschland sowie seinen Einfluss nach seinem Tod vor 50 Jahren, insbesondere auf die Arbeit von Heiner Müller, der nicht nur als Brechts bester Schüler, sondern auch als sein härtester Kritiker betrachtet werden kann.

Was heißt politisches Theater?

An der Schnittstelle von Kunst, Unterhaltung und Ideologie gelegen, sind alle Theaterstücke ihrem ausdrücklichen Inhalt oder dem historischen Wesen ihrer Auslassungen nach politisch. Und ebenso vertritt das Theater politische Werte, denn seine Konventionen verschieben sich mit der Zeit als Reaktion auf eine veränderte gesellschaftliche Realität. Folglich enthalten sogar Inszenierungen der harmlosesten eskapistischen Phantasien politische Botschaften, indem sie die Werte des Status quo verstärken. Von dieser abstrakten Perspektive aus gesehen wirkt das Theater wie eine gebrochene Linse, die mehr oder weniger deutlich die Bedürfnisse, Wünsche und Ängste einer Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt offenlegt.

Eine engere Definition dagegen betrachtet nur jene Stücke als politisch, die von politischen Vorgängen oder aktuellen gesellschaftlichen Fragen handeln. Diese funktionale Definition begrenzt politisches Theater auf die Stücke, die von oppositionellen Gruppen mit der Absicht der Veränderung politischer Verhältnisse produziert werden. Im Extremfall könnte diese Definition sogar noch weiter auf Agitations- und Propagandastücke beschränkt werden, die absichtsvoll versuchen, ein Publikum durch die Manipulation von Mythen, Symbolen und Gefühlen zu beeinflussen. Eine dritte Definition setzt das politische Theater von passiv zu konsumierender Unterhaltung ab. Für diese Art des Theaters ist das intellektuelle Argument das Marken-

Übersetzung aus dem Amerikanischen: Hans-Georg Golz, Bonn.

zeichen einer ästhetischen Praxis, die darauf besteht, die Zuschauerinnen und Zuschauer zum Denken zu erziehen, nicht unbedingt darauf, etwas Bestimmtes zu denken.

Diese und andere mögliche Definitionen sind nie ganz voneinander zu trennen. Zudem stimmen die Absichten eines Dramatikers möglicherweise nicht immer mit den Wirkungen auf die Zuschauer überein, wenn diese über Politik bzw. über politisches Theater nachdenken. Folglich ist es notwendig, auch die oppositionellen Praktiken, die seine Stücke enthalten, sowie die Strategien zur Einbeziehung des Publikums zu erklären, wenn man Überlegungen zur Tradition des politischen Theaters und ganz besonders zu Brechts Beitrag anstellen möchte.

Anfang der zwanziger Jahre, als Brecht sich als Dramatiker einen Namen machte, erlebten die Theater in Deutschland den Übergang von der Gesellschaftskritik der Naturalisten und Expressionisten zu verstärkten Bemühungen um ein alternativ-oppositionelles politisches Theater. Die Existenz zweier gut organisierter Parteien der Arbeiterklasse (SPD und KPD) sowie die starken kulturellen Bindungen zwischen der jungen Sowjetunion und dem neuen, republikanischen Deutschland schufen den Rahmen für eine beispiellose Blüte politisch motivierter Tätigkeit in allen Bereichen der künstlerischen Produktion. Die kulturellen Aktivitäten der Linksparteien zielten auf ein enges, operatives Konzept politischer Kunst, das die Instrumente von Agitation und Propaganda als Waffen der Klassenaufklärung für das Proletariat modernisieren sollte. „Das rote Sprachrohr“, eine Gruppe, die aus der kommunistischen Jugendorganisation entstanden war, übernahm das sowjetische Agitprop-Modell bei der Umsetzung neuer Formen der Massenerziehung und politischen Fortbildung im Theater. Inspiriert von Open-Air-Aufführungen in der nachrevolutionären Sowjetunion, in der Theater nicht nur als künstlerisches, sondern auch als politisches Ereignis angesehen wurde, führte Erwin Piscator im Jahr 1924 die „Revue Roter Rummel“ als Wahlkampfhilfe für die KPD auf; ein Jahr später produzierte er die Revue „Trotz alledem“, mit der im Juli 1925 der KPD-Parteitag eröffnet wurde.

Andere experimentierten mit neuen Konzepten einer „proletarischen Ästhetik“, die

den Klassenkampf und den Gewinn an kollektiver Freiheit aus Sicht der Arbeiterklasse wiedergeben sollten. Vorschläge zur Demokratisierung der Theaterkultur, wie sie Wsewolod E. Meyerhold, Sergej Tretjakow, Wladimir Majakowski und der „Proletkult“ in Moskau entwickelt hatten, sickerten nach Berlin ein. Regisseure wie Leopold Jessner produzierten die klassischen Stücke von Shakespeare und Schiller als Unterrichtsstunden für die neue Demokratie, während Piscators „Totaltheater“ innovative Technologien und neue Medien ins Theater einfuhrte. Nicht nur etablierte Häuser wie die Volksbühne, das Deutsche Theater und das Große Schauspielhaus, sondern auch kurzlebige Gruppen wie „Die Tribüne“, „Das proletarische Theater“, „Die junge Bühne“, „Die Gruppe Junge Schauspieler“ und „Truppe 31“ spielten regelmäßig politische Stücke und politisierten Inszenierungen, nicht zu reden von den vielen politischen Kabaretts jener Zeit. Zudem schrieben Ernst Toller, Ödön von Horvath, Marie-Luise Fleißer, Friedrich Wolf und andere viele Stücke, welche die gesellschaftliche Dynamik der Weimarer Gesellschaft sezierten und das Publikum zum politischen Denken herausforderten.

„Ändere die Welt, sie braucht es!“ (Die Maßnahme, 1930)

Als Brecht begann, sich in den frühen zwanziger Jahren einen Ruf zu erwerben, wurde er von der Avantgarde wegen seiner Versuche, Kunst und gesellschaftliche Praxis miteinander zu verbinden, rasch anerkannt. Stücke wie *Trommeln in der Nacht*, *Im Dickicht der Städte*, *Mann ist Mann* und *Die Dreigroschenoper* gehören hinsichtlich ihrer historisch bestimmten Diagnose gesellschaftlicher Umstände wie der Beschreibung der Struktur (und Zerstörung) menschlicher Beziehungen zu den radikalsten. Mit seiner ausdrücklichen Hinwendung zum Marxismus Ende der zwanziger Jahre begann Brecht damit, theoretische Konzepte als Teil eines größeren Projektes zu entwickeln, das innovative Formen des Theaters sowie seine politische Agenda zur Gesellschaftsveränderung ausdrücken sollte. Brechts Theater war intellektuell sehr ambitioniert und zielte darauf, die Beziehungen zwischen einem selbstzufriedenen Publikum und einer dramatischen Tradition, die auf Unterhaltung basierte, zu kappen. Der

„Verfremdungseffekt“, die Vorstellung des Gestus, der auf einer konstruierten Beziehung zwischen Schauspielern, Zuschauern und dem Autor beruht, sowie Montagetechniken waren Elemente von Brechts neuem „Epischen Theater“, zu dessen Markenzeichen antimimetische, antirealistische und antiillusionäre Aufführungen wurden.

„Eingreifendes Denken“ lautet die zentrale Kategorie in Brechts Überzeugung, nach der man die Welt verändern müsse.¹ Dieses Konzept entstand während der frühen dreißiger Jahre, in einer Phase, die vielleicht Brechts produktivste war, und wurde in verschiedenen Formen und mit unterschiedlichen Zielen während der Exilzeit (1933–1948) und nach seiner Rückkehr nach Ostdeutschland (1949–1956) umgesetzt. Zum Verständnis dieser Kategorie ist es zunächst wichtig, die widersprüchliche Verbindung von „Eingreifen“ und „Denken“ herzustellen. „Denken“ beschreibt die kontemplative Verbindung zu einem Objekt, einem Ereignis oder gar zur Welt; es markiert vor allem die Distanzierung von Subjekt und Objekt. Über etwas nachzudenken, befördert Analyse und Logik, die jenes „etwas“ de- und danach re-konstruieren. In der langen Tradition der Philosophie der Aufklärung ist das Cogito („Ich weiß“) der Ausgangspunkt wie die Grundlage des Subjektes. Brecht, der die Unbeständigkeit einer „Dialektik der Aufklärung“² unmittelbar erfuhr, empfand diese Definition menschlicher Existenz als zu beschränkt.

„Eingreifen“ ist das Gegenteil von „Denken“, denn es beschreibt eine Handlung. Aus der Sicht des Subjektes bezieht sich das Eingreifen darauf, das Objekt, den Lauf der Ereignisse oder den Zustand der Welt zu verändern. „Eingreifendes Denken“ ist typisch für Brechts antagonistische Weltansicht. Seine

¹ Der Begriff „eingreifendes Denken“ oder „Eingreifen“ taucht wiederholt in Brechts Schriften der Jahre 1930 bis 1933 auf; vgl. z. B. *Eingreifendes Denken* (1931), in: Bertolt Brecht, *Werke*, Berlin-Frankfurt/M. 1988 ff., Bd. 21, S. 524 f., und Anmerkungen zu „Die Mutter“ (1933), ebd., Bd. 24, S. 188.

² „Die Dialektik der Aufklärung“ ist der Titel einer Reihe von Essays von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die sie im Exil in den USA schrieben; zuerst auf Deutsch veröffentlicht: Amsterdam 1947. Ihre These lautet, dass die Ursprünge faschistischer Gewalt in den Prozessen der Rationalisierung und Entfremdung zu suchen sind, die durch die Aufklärung in Gang gesetzt worden seien.

Kreativität lebte von Krisen und erhielt die größte Inspiration von der Zuspitzung der Widersprüche. Dafür entwickelte er immer neue dynamische, poetisch-ästhetische Formen. „Eingreifendes Denken“ abstrahiert von einer solchen Dynamik; es bezeichnet eine Einstellung, die nicht nur nach Kontemplation und Erkenntnis verlangt, sondern auch nach Anwendung und Wirkung und ist demnach das Ergebnis besonderer ästhetischer Formen, die den Adressaten (den Leser, das Publikum, den Schauspieler) durch einen analytisch-distanzierenden Prozess in Bewegung versetzen.

Viele, vielleicht sogar alle Stücke Brechts sind unmittelbar „politisch“, denn sie behandeln spezielle politische Themen. *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937) etwa spielt während des Spanischen Bürgerkriegs, *Der Aufstieg des Arturo Ui* (1941) behandelt Hitlers Weg an die Macht, *Die Tage der Kommune* (1949) zeigt die Pariser Commune von 1871. Aber diese Vorstellung des Politischen ist zu eng. Brechts politisches Interesse erschöpfte sich nicht in den Einzelheiten einer historischen Situation. Vielmehr nutzte er bestimmte historische Ereignisse, um eine politische Einstellung auf Seiten seiner Leser und Zuschauer zu erzeugen, die nach Veränderung strebt. Im weiteren Sinne war das Theater für Brecht das Gegenteil von Langeweile und Lethargie. Alle seine Stücke und Schriften zielen gegen die Institutionen der Kunst, die er als grundsätzlich konservativ betrachtete. Seine praktische Arbeit bestand darin, Widersprüche zu produzieren, Texte neu zu lesen und die Passivität des Publikums zu durchbrechen.

Als Abstraktion beschreibt das Konzept des „Eingreifenden Denkens“ eine dramatische Struktur, die ein dialektisches Verständnis von Gesellschaft hervorbringt, aber es wird problematisch, wenn wir einen besonderen Inhalt für die Struktur identifizieren möchten. Welche ästhetischen Formen kann man heute noch benutzen? Gibt es ein bestimmtes Set von Techniken oder Stilelementen, die Brecht in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren für bestimmte historische und gesellschaftliche Situationen entwarf und die heute noch gültig sind? Solche Fragen lassen sich nicht abstrakt und allgemein gültig beantworten. Die „Politik des Theaters“ – „Eingreifendes Denken“ – wird in Deutsch-

land eine andere als etwa in den USA sein müssen, denn es handelt sich nicht um eine Formel, sondern um eine Einstellung zur Erfahrung und zur Vorstellungskraft.

„Die Widersprüche sind die Hoffnungen!“ (Der Dreigroschenprozess, 1931)

Brechts konzeptionelles Denken kann nicht mit isolierten dramaturgischen Effekten verwechselt bzw. darauf reduziert werden. Alle Bestandteile einer Aufführung – Schauspielkunst, Kostüme, Requisiten, Musik – waren Teil eines großen Projektes auf der Suche nach innovativen Formen für das Theater, ein Projekt, das untrennbar mit Brechts (undogmatischem) Marxismus und seiner Agenda der Gesellschaftsveränderung verknüpft ist. Brecht war ein radikaler Parteigänger des Wandels, und die Art und Weise, wie er sich diesen vorstellte und wie er ihn darstellte, hängt mit den Einschränkungen zusammen, denen seine Experimente unterlagen, während er eine Alternative zur existierenden Gesellschaftsordnung projizierte.

Heute leben wir in einer anderen Wirklichkeit. Diese ist gekennzeichnet durch die sich ausdehnende Kraft des globalen Kapitalismus, die Hegemonie der Marktmechanismen, das Wachstum der Kommunikationstechnologien sowie die Tendenz zur Ablösung der klassenorientierten zu einer Politik der Identität und des Lifestyles. Traditionelle Vorstellungen wie Aufklärung, Pädagogik, Fortschritt, Vernunft und historisches Handeln – grundlegende Pfeiler von Brechts Vision der Gesellschaftsveränderung – sind von postmodernen Vorstellungen in Frage gestellt worden, weil sie „universalistische“, repressive Meistererzählungen im Dienste der herrschenden Eliten seien. Ist Brecht noch relevant, wenn er doch mit seinem eigenen Projekt offenbar keinen Erfolg hatte? Sein Scheitern scheint außer Frage zu stehen, zumindest nach Walter Benjamins Begriff von Geschichte, die demnach eher mit den Mitteln des Fehlschlags und weniger mit denen des Erfolgs voranschreitet.¹³

¹³ Vgl. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, insbes. These XIII, in: ders., Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1974, Bd. I:2, S. 691–704.

An dieser Stelle müssen wir uns Brechts Utopismus zuwenden, ist dies doch der Ort, an dem die Fähigkeit, sich fundamentale Veränderungen vorzustellen, ihre Lücken, systembedingte Beschränkungen und Unzulänglichkeiten offenbart.¹⁴ Die Utopien der Moderne strebten danach, das Subjekt in seiner Anomie und Entfremdung durch die Vorstellung eines Nicht-Ortes außerhalb der Realität zu rehabilitieren, in der das Ideal der Einheit zwischen Arbeit und Leben, zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Kunst und Politik, zwischen Ökonomie und Moral dominiert. In den zwanziger Jahren hatten deutsche Schriftsteller wie Alfred Döblin und Hermann Broch musterhafte Techniken entwickelt, um durch das Zusammenfließen von mythischer und zeitgenössischer Zeit und durch das Auflösen von Ortsspezifika in ein allegorisches Universum einen zeitlosen Raum in ihrer Prosa zu schaffen.

Auch Brecht verhält sich auf den ersten Blick indifferent zu Zeit und Ort, wandelt er doch von einem mythischen Chicago zum Kaukasus oder nach China, und spielt er doch mit Anachronismen in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932) und in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) sowie in seinen vielen Adaptationen. Und trotzdem besteht er auf der Unterscheidbarkeit von Zeit und Ort, um neue Einsichten in strukturelle Beziehungen und zwischen historisch vermittelten Besonderheiten zu gewinnen. „Verfremdung“ und „Von-Außen-Sehen“ sind Brechts wichtigste Werkzeuge, um die Wahrnehmung zu historisieren und zu zeigen, dass sich die Vergangenheit von der Gegenwart unterscheidet und letztere, eben weil sich die Vergangenheit verändert hat, ebenfalls veränderbar ist.

Zweifellos ist diese Weltsicht eng verbunden mit einer tiefen Einfühlung in den Überlebenskampf des Menschen, den Brecht als Exilant während des Dritten Reiches selbst zu spüren bekam. Sie bietet einen kreativen Raum, den auch die Modernisten mit ihrer Reaktion auf Modernisierung und Industria-

¹⁴ Zu Brechts Utopismus vgl. Friedrich Dieckmann, Brechts Utopia. Exkurs über das Saturnische, in: ders., Hilfsmittel wider die alternde Zeit, Leipzig–Weimar 1990, S. 135–177, sowie Barbara Buhl, Bilder der Zukunft: Traum und Plan. Utopie im Werk Bertolt Brechts, Bielefeld 1988.

lisierung teilten und in dessen Folge Entfremdung zur Stilfigur utopischen Denkens wurde. Brechts Stücke, insbesondere die späten Parabeln, konstruieren Situationen, die den Übergang von einer historisch überholten Zeit aufzeigen sowie die Widersprüche zwischen altem, seinerzeit funktionalem Verhalten und neuen Situationen unterstreichen. Dieses Missverhältnis zwischen historischer Zeit und der Zeit des Subjektes wird durch Utopie vermittelt, nicht, um ein repressives System zu reformieren, sondern um es zu transformieren, indem sie die Menschen ermächtigt, ihre Gegenwart zu verstehen, um sie zu verändern. Darin liegt Brechts Dialektik: sein Bemühen, sich etwas vorzustellen, was noch nicht realisierbar ist, aber bereits unausweichlich scheint. Sein negativer Moment ist die Kritik bürgerlicher Formen und ihrer reaktionären Folgen, sein positiver, zugleich auch sein problematischster Moment ist die Utopie.

Die Abwesenheit des Idealzustands liefert die utopische Energie für das Projekt der Moderne. Und doch wird hier die andere Seite der Utopie sichtbar: Kunst und Literatur der Moderne sind von Negativität gekennzeichnet, von der grundlegenden Geste, das Nicht-repräsentierbare (*ou + topos* = Nirgendwo, die Abwesenheit eines Ortes) repräsentieren zu wollen. Schock, Revolution und der „neue Mensch“ bezeichnen ästhetische Strategien für dieses unerreichbare Ziel. Die Utopien der Moderne werden durch die Vorstellung angetrieben, Kunst und Leben miteinander zu versöhnen oder sie zumindest miteinander zu verbinden. In dieser Gleichung wird Kunst als Paradigma nichtentfremdeter Arbeit angesehen, die individuelle Selbstverwirklichung und -kontrolle am besten realisiert.

Der politischen Avantgarde verpflichtet, zielte Brecht jedoch auf eine andere Utopie, auf eine, die Kunst und gesellschaftliche Praxis integrieren würde. Natürlich entsprang diese Vision einer historischen gesellschaftlichen Situation, und sie durchlief im Laufe der Zeit wichtige Bedeutungsverschiebungen. Als Zeuge des Zusammenbruchs der alten Ordnung und des problematischen Zustands der neuen während der zwanziger Jahre in Deutschland fühlte sich Brecht durchaus von der Vorstellung der Erlösung durch die Verneinung des Selbst angezogen. Der Exzess

und die Isolation der nicht-sozialen Antihelden der frühen Stücke (Baal, Garga, Kragler, Fatzer) drücken Kritik am bürgerlichen Subjekt aus, ohne in die modernistische Lösung zu verfallen, den Massen durch die Flucht in einen Hyperindividualismus entgehen zu wollen. Ende der zwanziger Jahre und insbesondere mit den experimentellen Lehrstücken der frühen Dreißiger formulierte Brecht eine Alternative zu einer derart subjektivistischen, antibürgerlichen Sichtweise. Diese Alternative bestand in der Kollektivität, die sich aus dem Bewusstsein der Individuen ableitet, das durch die Dynamik des Kampfes der Massen in Klassenbewusstsein transformiert wird. An die Stelle des gesellschaftlichen Chaos und der individuellen Entschafelung tritt ein Konsensmodell des Gehorsams dem Kollektiv gegenüber („Einverständnis“); das neue Individuum wird nicht als Gegensatz zur Masse, sondern erst durch sie konstituiert.

Brechts Vision einer menschlicheren Gesellschaft veränderte sich unter dem Druck neuer Formen der politischen Herrschaft in den dreißiger Jahren, insbesondere angesichts des Aufstiegs des Faschismus. Seine Utopie wurde immer abstrakter. Brecht versuchte vergeblich, auf überzeugende Weise eine alternative Ordnung zu entwerfen, die dem zeitgenössischen Faschismus etwas entgegenzusetzen gehabt hätte. Die Ablehnung des Teils zu Gunsten des Ganzen – die Opferung des Individuellen zu Gunsten des Kollektivs in den „Lehrstücken“ – verkehrte sich zu einer verächtlichen Analyse der zusammenbrechenden alten Ordnung in *Furcht und Elend des III. Reiches* (1938), im historischen Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938/39) und im ebenfalls fragmentarischen *Buch der Wendungen* (1935–1942).

Ins Exil getrieben und erschüttert über die Schrecken des Nationalsozialismus, konzentrierte sich Brecht auf neue Möglichkeiten der Darstellung, weniger auf die Errichtung einer neuen Ordnung. Einerseits scheint der formale Reduktionismus der Parabel-Stücke aus jener Periode als eine Art Schutzschild gegen die unerträglichen Widersprüche der Realität zu wirken, andererseits dezentralisierte der Wechsel von Gegenstand und Technik zu bewusster eingesetzten Formen der „Verfremdung“ das Verhältnis von Text und Publikum, indem die utopische Vorstellungs-

kraft in die Zuschauer selbst hineinverlegt wird. Der Prolog zu *Der kaukasische Kreidekreis*, geschrieben 1944, aber erst 1949 veröffentlicht, formuliert lapidar die politische und poetische Utopie, die Brecht mit seinen späteren Stücken in den Blick nahm. Die Mitglieder der Kolchose repräsentieren ein vorweggenommenes, kollektives Schicksal, in dem Kunst und Arbeit zu gleichwertigen Formen der Produktion freier Subjekte geworden sind. Zwar wurden während des Krieges vielerlei Annehmlichkeiten rationiert; das Geschichtenerzählen ist angesichts der existenziellen Bedrohung jedoch eine Notwendigkeit. Darstellung, Ästhetik und Vorstellungskraft werden zu politischen Handlungen, die einen ähnlichen Gebrauchswert wie die Arbeit erlangen. In seinen theoretischen Schriften charakterisierte Brecht 1940 diese Kollektivität als „Zusammenleben“. Nach dem Krieg stellten seine Bemühungen am Berliner Ensemble das praktische Theatermodell für ein derartiges Kollektiv dar – zumindest in Rohform.¹⁵

Brecht wurde Ende der zwanziger Jahre Marxist. Wie der frühe Marx kritisierte er den Kapitalismus nicht von einem antikapitalistischen Standpunkt aus, sondern definierte ihn als materielle Antriebskraft, als Motor, der immer ausgefeiltere Produktionsverhältnisse hervorbringt. Und doch gibt es eine idealistische Kontinuität im marxistischen utopischen Denken, die auch Brecht zu Eigen war. Sie setzt voraus, dass jeder die Interessen des Kollektivs aufgrund seiner eigenen, fundamentalen und unverwechselbaren Klassenidentität teilt, während doch die hoch differenzierten Interaktionen in einer derartigen gesellschaftlichen Konstellation eine viel komplexere Verschachtelung von Bedürfnissen, Forderungen, Sorgen und Wünschen nahe legt.

Auch Brecht bestand auf einer politisch-soziologischen Klassendefinition als primären hegemonialen Ausdruck von Identität, obwohl ihm die Komplexität des Subjektes durchaus bewusst war. Sein gesamtes drama-

¹⁵ Über „Zusammenleben“ vgl. *Der Messingkauf* (1942/43), in Brecht, *Werke* (Anm. 1), Bd. 22/2, S. 774. Die Vorstellung wird vom „Philosophen“ als grundlegendes Material der dramatischen Darstellung eingeführt. Vgl. auch den letzten Eintrag (Nr. 77) in: *Kleines Organon für das Theater* (1948), *ibid.*, Bd. 23, S. 97.

tisches Modell zum Beispiel untergräbt die starke marxistische Tradition, nach der Dialektik stets zur „Aufhebung der Widersprüche“ dränge. Brechts Definition des Epischen Theaters in den dreißiger Jahren – mit der Trennung der Elemente und der Betonung der positiven Qualität des Fragments aufgrund seiner Offenheit für das Publikum – ist ebenso wie die spätere Revision des „Ko-Fabulierens“ des Publikums im Dialektischen Theater in den fünfziger Jahren ein Beispiel seiner Wertschätzung für den Widerspruch als produktives Element, nicht als Aussetzen oder Harmonisieren der Gegensätze.¹⁶ Seine Neuformulierung des Kollektivs als intersubjektives „Zusammenleben“ einer Gemeinschaft betont die Verortung von Subjekten, die sich beständig als Subjekte im Konflikt mit und im Widerspruch zu anderen reproduzieren. Für Brecht war die Vorstellung eines autonomen Subjektes vor allem etwas Konstruiertes, und das demonstrierte er in der Umwandlung dramatischer Figuren wie Jeraiah Jip in *Mann ist Mann*, Fatzer und dem Papst in *Leben des Galilei* sowie in seinem Begriff des „Gestus“, der die Beziehung zwischen dem Selbst und der Geschichte problematisieren sollte.

Brecht war kein blauäugiger Utopist, sondern ein Intellektueller, der seine kritischen Möglichkeiten durch die Erfahrung von Gewinn und Verlust, von politischen Umstürzen und historischen Brüchen entwickelte. Der Zusammenbruch der Sowjetunion und des versteinerten Sozialismus ist eine machtvolle Anklage gegen den traditionellen linken Utopismus. Aber Brechts Projekt einer gerechteren, egalitären Gesellschaft wollte niemals fertige Antworten auf die Frage liefern, wie man die Welt verbessern könnte. Seine Schriften dienen eher als Vorlagen dafür, wie man in einer historischen Situation, die als unhaltbar empfunden wird und des Wandels bedarf, die richtigen Fragen formuliert. Obwohl er an die Kraft der Vernunft glaubte, welche die Menschen in die Lage versetzen soll, die sie umgebenden Probleme zu erkennen und zu lösen, war er doch weder ein engstirniger Rationalist, noch glaubte er naiv an die Unausweichlichkeit des gesellschaftlichen Fortschritts und der menschlichen Emanzipation. Wie sein „Eingreifendes Denken“ zeigt, stellt

¹⁶ Vgl. [Vom epischen zum dialektischen Theater 2], in: *ibid.*, S. 300.

Brechts Glaube an die Vernunft ein funktionales Konzept dar, das die Individuen in die Lage versetzt, dieses Interesse zu verfolgen und so zu handeln, mit anderen Worten: Es geht um ein vernunftgeleitetes Handlungsprinzip, das weder Leidenschaft noch Gefühle ausschließt.

Die Nachgeborenen

Brechts Gesamtwerk gilt als „work in progress“, und daher können sein politisches Theater und seine Politik auf dem Theater nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Das gilt vor allem für die vielen Versuche, Brecht für die unterschiedlichsten Zwecke zu instrumentalisieren. Die Brecht-Forschung und die Brecht'sche Theaterpraxis haben eine lange Geschichte in der Nachkriegszeit, mit jeweils klar zu identifizierenden politischen Überzeugungen, Verschiebungen und Revisionen, in Ost wie in West. Im geteilten Deutschland folgte die Rezeption einem deutlichen, sich gegenseitig aufwiegenden Muster. Eingebettet in einen Kontext aus widerstreitenden und widersprüchlichen Diskursen blühte ein doppeltes Brecht-Bild inmitten der Ost-West-Spannungen. Die Widersacher waren von einer aggressiven Rhetorik voller Anklagen und Selbstgerechtigkeit gekennzeichnet: auf der einen Seite der politische Brecht, auf der anderen der Dichter; hier der Rebell, dort der Stalinist; hier der veraltete Brecht im Museum, dort die umfassende Kritik am Status quo.

Große Teile der Brecht-Rezeption in Ost wie West litten unter dieser dogmatischen Definition des Politischen, die enge und polemische Positionen entweder für oder gegen die Politik des Stückeschreibers hervorbrachte. Solche Positionen haben die Eigenschaft, die innovative, experimentelle Energie von Brechts Projekt abzuwürgen, noch bevor sie sich entwickeln kann.

Die Regierung in der DDR nutzte Brechts Rückkehr nach Berlin sowie die Einrichtung des Berliner Ensembles für einen großen Propagandacoup, repräsentierte Brecht doch eine starke Kontinuitätslinie zu den Linksintellektuellen der Weimarer Republik. Und trotzdem betrachteten die Kulturfunktionäre der SED Brechts Politik und Ästhetik bis zu seinem Tod am 14. August 1956 mit Argwohn, passte sein „Formalismus“ doch nicht zum

orthodoxen Bild des Sozialistischen Realismus. Nach Brechts Tod und den erfolgreichen Tournées des Berliner Ensembles nach Paris 1954 und London 1956 wurde sein Werk als Modell des politischen Theaters akzeptiert, soweit es sich der faschistischen Vergangenheit und dem westlichen Kapitalismus widmete, nicht aber, wenn es den realen Sozialismus zum Gegenstand hatte. Hier liegen die Ursachen für die Versuche, den politischen Brecht von seinen künstlerischen Texten zu trennen und beide gegeneinander auszuspielen.

Im Westen nahm die Brecht-Rezeption, in einer vom Kalten Krieg geteilten Welt, notwendigerweise einen anderen Verlauf. Mitte der sechziger Jahre war Brecht im Osten als offizielle Ikone des Sozialistischen Realismus versteinert, während im Westen seine Neuentdeckung durch eine junge politische Generation bevorstand, die genug hatte vom verstaubten und dominanten Erbe des bürgerlichen Humanismus. Für manche wurde Brecht zum Sprungbrett für eine alternative, kritische Art zu denken, für andere zur Waffe in den ideologischen Kämpfen der Linken.

Während der siebziger Jahre kam es zur Erneuerung: Eine Generation junger Schriftsteller in der DDR, geschult im dialektischen Denken und der Sprache Brechts, bezog sein Erbe auf die Gegenwart. In der Bundesrepublik war der anfängliche Enthusiasmus für den klassischen Brecht des Berliner Ensembles erloschen, und es dominierten der frühe Brecht und die im Osten weitgehend ignorierten Lehrstücke die Aufmerksamkeit fortschrittlicher Theater und Wissenschaftler. Bis zu den achtziger Jahren war Brecht in beiden deutschen Staaten zum Bestandteil des jeweiligen Kanons geworden. Sein Werk wurde wissenschaftlich-professionell untersucht und wurde ironischerweise selbst Teil des Systems von ideologischer Autorisierung und Legitimierung in den Universitäten und öffentlich subventionierten Theatern. Seine Geschichten, Stücke und Gedichte wurden in Schulanthologien aufgenommen. Literaturwissenschaftler und Theaterhistoriker wandten sich Brecht zu, vergleichbar mit anderen Denkern und Schriftstellern im deutschen Pantheon. Es kann nicht verwundern, dass bald ein Überdruß an Brecht und seinem Werk einsetzte.

„Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat“
(Heiner Müller, Fatzer +/- Keuner, 1982)

Unter Theater- und Literaturkritikern gilt Heiner Müller (1929–1995) als Brecht-Nachfolger par excellence. Er folgte wohl am engsten den Fußstapfen seines „Lehrers“, und markierte doch als „Nachgeborener“ den Antagonismus der Nachfolge. Wie Brecht ließ sich Müller niemals durch die Erfolge anderer Schriftsteller einschüchtern, und seine Originalität wie seine Identität waren ein Produkt der intensiven Auseinandersetzung mit den Vorläufern. Das oft zitierte „Gespräch mit den Toten“ beschreibt die Tatsache, dass jeder einzelne von Müllers Texten eine Antwort auf andere literarische Texte darstellt, am intensivsten auf jene Brechts, und als solche sind sie ein Versuch, die bis heute unerfüllte Vergangenheit wieder zu beleben. Aber Brecht war kein Modell für Müller, er funktionierte für ihn vielmehr als „Kläranlage“.¹⁷ Es ist möglich, Brechts Einfluss in fast jedem Stück von Müller zu erkennen, und doch ist jedes unterschiedlich und ein Original. Anders gesagt: Müller formulierte häufig seine eigenen Projekte, indem er Brecht erweiterte und kritisierte.

Obwohl er niemals unmittelbar mit Brecht zusammengearbeitet hatte (Müller war 1951 als Meisterschüler vom Berliner Ensemble abgelehnt worden), war der heiß begehrte Platz an Brechts Theater zweifellos höchst attraktiv für den jungen, wissbegierigen und schüchternen Müller. Seine Karriere als Theaterautor begann in der Tradition des Theaters, das Brecht in „Das kleine Organon“ beschrieben hatte: orientiert an einer diskontinuierlichen, episodischen Dramaturgie und am pädagogischen Anspruch der Historisierung. Die frühen „Gegenwartsstücke“ wie *Der Lohndrücker* (zusammen mit Inge Müller, 1957), *Korrektur* (1958) und *Die Umsiedlerin* (1961) nahmen nicht Zuflucht zu Brechts rationalistischen Erklärungen über die Motive von Figuren, sondern enthüllten eher deren Widersprüche in einem an Brecht geschulten „Sprachduktus“. Zur selben Zeit

vermied Müller, was als typischer Bestandteil des Epischen Theaters galt: Lieder, ferner Figuren, die sich selbst vorstellen, und Momente, in denen das Publikum unmittelbar angesprochen wird. Die frühen dialektischen Parabel-Stücke ließen Brechts Verallgemeinerungen hinter sich und versuchten, dem zeitgenössischen Publikum die „Veränderbarkeit der Welt“ als Alltagspraxis unter neuen gesellschaftlichen Bedingungen zu verdeutlichen. Heiner Müller im Rückblick 1976: „Bei uns [in der DDR] gibt es im Theater zwei Richtungen. Die eine kann man auf Ibsen zurückführen, die andere auf Brecht. Und es ist vielleicht selbstverständlich geworden, dass man manchmal gar nicht mehr weiß, was man alles von Brecht übernommen hat.“¹⁸

In den sechziger Jahren verschob Müller Brechts unterbrochene, unstimmmige Strukturen immer weiter, bis die Textlücken zwischen Sprechen und Schweigen zu dominieren begannen und bis verbale Ellipsen es erlaubten, Handlung mit Dialog zu kontrastieren. Die Formen des Dramas wurden immer offener, und die dramaturgische Struktur warb um die Zuschauerinnen und Zuschauer als Mitproduzenten des Stückes. Nach der staatlichen Zensur von *Die Umsiedlerin* und dem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband wandte sich Müller in seiner Isolation Brechts Modell des „Lehrstücks“ aus den dreißiger Jahren zu. Es galt als Mittel, die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft zu untersuchen, zwischen Wissen und Macht. *Philoktet* (1965), *Der Horatier* (1969) und *Mauser* (1970) sind Experimentalstücke, die Brechts klare Argumentationsstruktur als Mittel adaptieren und das Publikum einladen, am Lernprozess teilzuhaben.

Aber auch Müllers Kritik des Lehrstücks wird sichtbar: als Ablehnung der paternalistischen Haltung des Autors, die den Plot um eine vorgefasste Moralstunde um unentschiedene Figuren und spannungsvolle Handlungen herum konstruiert. Seine Lehrstücke widmen sich der Schwierigkeit und der Ambivalenz des moralischen Urteils und erfinden

¹⁷ Heiner Müller, Man muß nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz über das Thema Brecht und die Dramatik der Gegenwart (1983), in: ders., Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt/M. 1990, S. 27.

¹⁸ Heiner Müller, Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA (1976), in: ders., Gesammelte Irrtümer, Frankfurt/M. 1986, S. 33.

aporetische Strategien der Offenheit und des Zweifels. Während diese Stücke mit Brechts Lehrstücken den thematischen Schwerpunkt gemeinsam haben – Gewalt und die Notwendigkeit, in gespannten politischen Situationen auch töten zu müssen –, spiegeln sie gleichzeitig die allmähliche Absetzbewegung von Brechts Parabeln wider.

Nach dem Führungswechsel in der DDR Anfang der siebziger Jahre kehrte Müller im Zuge der neuen Kulturpolitik noch einmal zum Theater zurück. Zunächst arbeitete er am Berliner Ensemble, dann an der Volksbühne. Die Stücke, die er in jener Dekade schrieb – etwa *Zement* (1973, eine neue Sicht auf die bolschewistische Revolutionsgeschichte, ähnlich wie Brechts *Die Mutter*), *Die Schlacht* (1974, eine Aktualisierung von Brechts *Furcht und Elend des III. Reiches*), *Die Hamletmaschine* (1977, eine Reduktion und Adaptation von Shakespeares *Hamlet*) oder *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzner* (1978, eine Verschiebung von Brechts Fragment über die Anarchie nach dem Ersten Weltkrieg in die Zeit der terroristischen Roten Armee Fraktion der siebziger Jahre) –, beschäftigen sich mit explizit „politischen“ Themen.

Doch Müllers kritisch-produktives Verhältnis zu Brecht wurde immer mehr zu einer Praxis, in der dramaturgische Strukturen explodieren und mit Traumsequenzen, mythischen „Intermedien“ und Szenen des Wahnsinns und der Ekstase angereichert werden. Das programmatische Ziel lag darin, das Publikum zu überwältigen, damit es nicht länger auf einfache und vereinfachende Konstruktionen von Sinn zurückgreifen kann. Diese Entwicklung war symptomatisch für die tiefe Krise, in die Müller angesichts einer Gesellschaft geraten war, in der die Geschichte zu stagnieren und das Verhältnis von Autor, Bühne und Publikum geradezu institutionell gelähmt zu sein schien.

Um 1980 hatte Müller in gewisser Hinsicht die politische Aufladung der Brecht'schen Parabeln erschöpft. Er versuchte nun einen Neuanfang, der als radikaler Bruch mit Brecht beschrieben wurde, als Schritt in Richtung von Artauds Theater der Grausamkeit, als eine Abkehr vom rationalistischen Vermächtnis der Aufklärung und als Ankunft in

der Nicht-Diskursivität der Postmoderne. In der Tat haben Müller *Quartett* (1981), *Verkommenes Ufer Medea Material Landschaft mit Argonauten* (1982) oder *Bildbeschreibung* (1984) nur noch wenig mit den Ideen und Techniken von Brechts politischem Theater gemein. Müller fand, dass Brechts heuristische Figur des asozialen Protagonisten, der Widersprüche überwinden kann und daher Lehren übermittelt, sich nicht länger als Provokation eignete. Selbst die Position des Autors als Individuum war für ihn nur noch ein Mittel zur Ausübung von Macht und Beherrschung, und so schrumpfte die kritische, politische Rolle des Autors und Künstlers.

Zugleich war aber die Vorstellung des Subjektes als Garant von Sinn im historischen Prozess für Müller nur bedeutsam über den Umweg über Brecht. In seinen späten Stücken wird die Illusion des Individuums bis zum Äußersten getrieben: Texte sind vollständig entpersonalisiert, ohne Sprecher, szenische Unterteilungen oder Handlungen. Stattdessen führt Müller die Selbst-Diskursivität von Sprache und Bildern ein, die den herrschenden Diskurs untergräbt und der Kooptation von (historischen) Subjekten widersteht.

Müllers Stücke sind wie die von Brecht in einer epochalen Kollision von Vergangenheit und Gegenwart entstanden. Beide wollten auf ihre Art zwischen dem Alten und dem Neuen in einer Zeit des Wandels vermitteln. Für beide war das politische Theater in Deutschland niemals nur eine Frage von politischen Inhalten oder Themen. Vielmehr wollte es verstehen, wo und wie das kulturelle Terrain herausgefordert wird. Müller fand bei Brecht innovative Wege, um Geschichte zu untersuchen und den Lauf der Geschichte als veränderbar sichtbar zu machen. Während seine Mittel nicht länger zu funktionieren schienen, war die Art und Weise, Sinn historisch zu verorten – selbst die multiplen, selbstreflexiven Sinngebungen der Postmoderne – für Müller in Brechts Werk bereits angelegt.

Diese Tradition des politischen Theaters, behaftet mit den Konflikten und Brüchen des Jahrhunderts, in dem Brecht und Müller lebten, wird wieder relevant, wenn es eine historische Situation, die von ideologischer Unvorhersehbarkeit gekennzeichnet ist, erlaubt, die Verhältnisse radikal in Frage zu

stellen, ohne sich um neue Sicherheiten zu kümmern. Diese Tradition des politischen Theaters wird nicht von fertigen Rezepten bestimmt, sondern von der Möglichkeit, uns unserer eigenen Kreativität bei der Deutung der historischen Vorgänge zu bedienen.

Internetempfehlungen des Autors:

www.brechtsociety.org:
International Brecht Society;

www.heinermueller.de:
Heiner Müller-Gesellschaft.

Sabine Kebir

Brecht und die politischen Systeme

Im Gegensatz zur Frankreich-Feindschaft des offiziellen Deutschland sah sich Bertolt Brecht in der Tradition der Aufklärung. Er wollte eine intellektuelle Kunst, die sich mit den Bedrängnissen der Zeit auseinandersetzte. Für seine Generation, die während des Ersten Weltkriegs herangewachsen war, waren das die Fragen nach den Ursachen von Kriegen und unheilvollen sozialen Spaltungen.

Sabine Kebir

Dr. phil. habil., geb. 1949;
Privatdozentin an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main;
freie Publizistin in Berlin.
Wiclefstraße 30, 10551 Berlin.
S.Kebir@t-online.de
www.sabine-kebir.de

Brechts Denkmaxime war der Zweifel. Trotz der Nähe, die er gelegentlich zu den Mächtigen hatte, suchte und vertrat er eigenständige Positionen. Für Brecht war die Autonomie des spezialisierten Denkens – zu dem für ihn die Kunst zählte – die Voraussetzung radikaler Demokratie. In der Weimarer Republik profilierte er sich rasch als „Bürgerschreck“, weil seine frühen Stücke keine festen Charakterbilder, sondern die Abhängigkeit des Einzelnen von den gesellschaftlichen Verhältnissen und Zwängen zeigten. In *Mann ist Mann* wird ein Kunde, der einen Fisch kaufen will, unterwegs zu einem Soldaten gemacht. Zunächst war es noch kein ästhetischer Kniff, dass es Lösungen im Stück nicht gab: Der Autor wusste selber keine.

In der *Hauspostille*, seiner ersten Gedichtsammlung, stehen die Menschen einsam in der Welt, einander feindlich gesinnt. Aus einer von 1926/27 stammenden Notiz spricht Skepsis gegen die sozialdemokratischen Versprechungen der Zeit: Zwar sei „die kapitalistische Klasse in Europa verbraucht“, aber „das Glück in kleine Stücke zerschneiden“ sei auch keine Lösung: „Wenn Proletarier in „frischgestrichenen Einheitshütten hocken

zwischen Grammophonen und Hackfleischbüchsen“, sei das kein Glück, „denn es fehlt die Chance und das Risiko (. . .), das Größte und Sittlichste, was es gibt.“¹

Frühe Politisierung

Brechts Politisierung verstärkte sich, nachdem er am 1. Mai 1927 von der Wohnung des befreundeten Soziologen Fritz Sternberg aus beobachtet hatte, wie die Berliner Polizei in eine verbotene Arbeiterdemonstration schoss und einige Menschen tötete. Der KPD beizutreten kam für ihn nicht in Frage. Aber er sah in ihr die Kraft, welche die Vereinzelung und politische Ohnmacht der Unterschichten beenden könnte. Wenige Wochen nach dem Erfolg mit der *Dreigroschenoper* bat Brecht den KPD-kritischen, aber der Partei angehörenden Autor Bernhard von Brentano um eine „kleine Sammlung von Literatur (. . .), aus der man als Intellektueller die Grundzüge der materialistischen Dialektik studieren“ könne.² Als seinen wichtigsten Lehrer betrachtete er lebenslang den Rechtswissenschaftler und Philosophen Karl Korsch, welcher der KPD-Opposition (KPD-O) angehörte und basisdemokratische Konzepte verfocht.

Bei der Lektüre von Lenin und Marx bemerkte er bei sich selbst Widerstände, fühlte sich aber philosophisch angezogen, weil hier die Gegensätze der Realität zumindest richtig benannt seien. „Mehr, als den ‚Standpunkt‘ einzunehmen, dass *hier* die fruchtbaren Gegensätze liegen, ist meiner Meinung nach der Kunst dieser (. . .) Übergangszeit nicht gestattet.“ Brechts Einstieg in den Marxismus erfolgte nicht auf der Basis der damals zirkulierenden Heilsvisionen, sondern auf hegelianischer Grundlage. Er favorisierte nicht Fortschritt durch Identifikation mit Idealen, sondern durch bewusste Teilnahme am Kräftespiel von Widersprüchen, auch wenn sie sich als unauflösbar erwiesen und Kompromisse erforderten. Deshalb schloss er sich nicht dem Bund proletarischer Schriftsteller an, bemühten sich die Mitglieder dieser Organisation doch darum, „die Ansichten der Proletarier zu

treffen“. Dagegen sollten seiner Auffassung nach auch sozialistisch orientierte Künstler „unbekümmert (. . .) machen, was ihnen Spaß macht“. Aber nur diejenigen würden „gute Arbeit liefern“, die die „Spannungen“ der Epoche im Hinterkopf hätten.³ Der engagierte Künstler war für ihn keineswegs *pars pro toto*, Teil eines Ganzen, sondern ein eng spezialisierter Intellektueller. Das bedeutete zunächst die Behauptung einer unabhängigen Position gegenüber Publikumserwartungen, wirkte aber auch der künftigen Vereinnahmung durch Macht und Ideologien entgegen. Mit seinen Lehrstücken schuf Brecht sperrige dramatische Vorlagen mit unlösbaren Widersprüchen, die auch von Laienspielgruppen und Schulen gespielt werden konnten. Durch Rollenwechsel konnten die Spieler auch die Situation der anderen Figuren nachvollziehen. Dabei konnten Haltungen erlernt werden, die für die Demokratie grundlegend sind.

Als dramatisch empfand Brecht, dass immer neue technische Möglichkeiten der Kommunikation entstanden, die Mündigkeit und demokratischen Austausch zwischen den Bürgern hätten fördern können. Er befürchtete aber, dass sich z. B. das Radio zum Instrument seichter Unterhaltung und schleicher Manipulation entwickeln könnte. 1927 forderte er, dass es „an die wirklichen Ereignisse näher herankommen“ müsse: etwa mit der Übertragung von Reichstagsitzungen, Prozessen, Disputationen zwischen Fachleuten oder Interviews. Die „phantastischen Summen, die das Radio an öffentlichen Geldern“ einnehme, erforderten auch öffentlich Rechenschaft.⁴

Die Intellektuellen, von denen Brecht sich politisch schulen ließ, hielten die Sowjetunion wegen des Mangels an Demokratie nicht für richtungweisend für Deutschland. Diesen Makel lasteten sie aber weniger dem System als der Unterentwicklung des Landes an. Brecht setzte fortan immer zu große Hoffnungen auf eine emanzipatorische Entwicklung, die durch die Nationalisierung von Produktionsanlagen und Ressourcen ausgelöst werden könne.

1929 errangen die Nationalsozialisten in Thüringen einen großen Wahlerfolg. Die Wei-

¹ Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBFA), hrsg. von Werner Hecht u. a., Berlin–Weimar–Frankfurt/M. 1988–1998, Bd. 21, S. 140–141.

² Brecht an Bernhard von Brentano, Sept./Okt. 1928, in: GBFA 28, S. 310.

³ GBFA 21, S. 142–145.

⁴ Ebd., S. 215–217.

marer Demokratie schien im Begriff, sich selber abzuschaffen. Mit Walter Benjamin konzipierte Brecht zwischen Herbst 1930 und Frühjahr 1931 die Zeitschrift „Krise und Kritik“. Hier sollte die Rolle der Intellektuellen in den kommenden Auseinandersetzungen definiert werden. Fachleute sollten die Krise der Demokratie aus wissenschaftlicher, kultureller und künstlerischer Sicht analysieren. Die Zeitschrift sollte keinen populistischen Standpunkt des Proletariats verfechten, sondern allein den der Intelligenz. Unter den angesprochenen Autoren waren Hanns Eisler, Kurt Weill, Georg Lukács, Karl Korsch, Herbert Marcuse, Erwin Piscator, Fritz Sternberg, Theodor W. Adorno, Karl August Wittfogel und Siegfried Kracauer. Alfred Kurella¹⁵ war der einzige unter ihnen, der die KPD-Linie vertrat.

Schon Anfang der dreißiger Jahre hatten Brecht und Benjamin den Fortschrittsbegriff der Sozialdemokraten und die eschatologische Siegesgewissheit der Kommunisten abgelehnt. Sie sahen, dass Katastrophen und furchtbare Rückschritte möglich waren, und zweifelten an der „unendlichen Perfektibilität der Menschheit“. Das Zeitschriftenprojekt scheiterte letztlich an der Verschärfung der politischen Situation.¹⁶

Demokratie und Faschismus

1933 suchte Brecht zunächst nach Exilmöglichkeiten in Frankreich. Er folgte aber bald seiner Frau Helene Weigel, die eine Einladung ihrer Freundin und Mentorin Karin Michaelis¹⁷ nach Dänemark angenommen hatte. Schon im April 1933 hatte Alfred Rosenberg, Chefideologe des neuen NS-Regimes, deutlich gemacht, dass man von Dänemark und den anderen skandinavischen Ländern erwarte, sich nicht in eine „internationale deutschfeindliche Front“ einzureihen, sondern dem „rassen- und blutsverwandten Volk“ die Hand zu reichen.¹⁸ Die Machtübernahme der Nationalsozialisten stärkte in dem

seit 1924 sozialdemokratisch regierten Dänemark die faschistischen Bewegungen, aber auch die Linke. Das Königliche Theater Kopenhagen stellte für Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* zwar einen Vertrag aus. Weil jedoch der Fleischexport nach Deutschland eine Hauptsäule der dänischen Volkswirtschaft darstellte, kam es hinter den Kulissen zu heftigem Streit um das Stück, und die Aufführung kam nicht zustande.

Bei der Premiere von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1936) im kleinen Theater Riddersalen applaudierte zwar die linke und linksbürgerliche Szene, aber danach kam es zu massiven antisemitischen Demonstrationen dänischer Nazis vor dem Theater und zu Ausfällen der rechtsextremen Presse gegen den „Juden“ bzw. „Semigranten“ Brecht. Die acht Tage später im Königlichen Theater stattfindende Premiere von *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* wurde nach nur zwei Aufführungen abgesetzt. Der berühmte Choreograph Harald Lander bestätigte, dass auf den dänischen Gesandten in Berlin Druck ausgeübt worden war.¹⁹

Für Brecht war klar, dass es keine professionellen Aufführungen seiner Stücke an dänischen Bühnen mehr geben würde. Vergeblich versuchte er, das 1937 mit seiner Geliebten Ruth Berlau verfasste Kriminallustspiel *Alle wissen alles* unter Pseudonym zur Aufführung zu bringen. Auf den ersten Blick geht es in dem Stück um Klatsch und Verrat unter Nachbarn. Das Stück hat aber eine zweite, kryptische Ebene. Ich konnte zeigen, dass Brecht hier das diabolische Zusammenspiel der Spitzelsysteme von Deutschland und der Sowjetunion anvisierte.¹¹⁰ Mehrere Freunde waren auf Grund von Denunziationen verhaftet worden, darunter die Schauspielerin Carola Neher¹¹¹ und Ernst Ottwalt¹¹², der eine Weile Brechts Nachbar in Skovsbostrand bei Svendborg gewesen war. Brecht musste damals den Verdacht hegen, dass der in die Schweiz emigrierte Bernhard von Brentano durch Indiskretionen in westlichen Zeitungen über angeblich Hitler-freund-

¹⁵ Alfred Kurella (1895–1975) hatte seit 1919 Funktionen in der internationalen kommunistischen Jugend- und Kulturbewegung inne; in der DDR war er Kulturfunktionär.

¹⁶ Vgl. Erdmut Wizisla, Benjamin und Brecht, Frankfurt/M. 2004, S. 268 ff.

¹⁷ Karin Michaelis (1872–1950) schrieb Romane zur Emanzipation von Frauen und Kindern.

¹⁸ Zit. nach: Harald Engberg, Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark 1933–1939, Wuppertal 1974, S. 23.

¹⁹ Harald Lander an Harald Engberg, 23. 1. 1963, in: ebd., S. 175.

¹¹⁰ Vgl. meinen Kommentar in: GBFA 18, S. 1060.

¹¹¹ Carola Neher (1900–1942) wurde am 25. Juni 1936 verhaftet. Brecht erfuhr davon Anfang 1937.

¹¹² Ernst Ottwalt (1901–1943), Mitarbeit an *Kuble Wampe*, ging 1934 in die Sowjetunion.

liche Briefe, die Ottwalt ihm aus der Sowjetunion geschickt haben sollte, an dessen Verhaftung indirekt mitschuldig sei.¹³ Manche der unliebsam gewordene Emigranten wie Ottwalds Frau Waltraut Nicolas wurden von Stalin nach Deutschland ausgewiesen und kamen dort in Konzentrationslager. Berlau bezeugte später, dass sie Brecht mit dem sowjetischen Botschafter bekannt gemacht habe. Es sei „sehr peinlich“ für sie gewesen, dass er als erstes „nach Carola Neher fragte, ob man feststellen könnte, wo sie ist“.¹⁴

Brecht beschränkte seine Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit der Sowjetunion auf die Literatur. Neben Johannes R. Becher und dem in die USA emigrierten Lion Feuchtwanger war er Mitherausgeber von „Das Wort“, einer in Moskau edierten Zeitschrift, in der deutschsprachige Exilautoren publizierten. Feuchtwanger hatte als Beobachter an einem der Moskauer Schauprozesse öffentlich erklärt, dass er das Verfahren für echt halte. Brecht war skeptischer: „Wenn man von mir verlangt, dass ich etwas Beweisbares glaube (ohne den Beweis), so ist das, wie wenn man von mir verlangt, dass ich etwas Unbeweisbares glaube: ich tue es nicht.“¹⁵

Dass die westlichen Demokratien Hitler und Mussolini nicht daran hinderten, massive militärische Mittel für Franco einzusetzen, der gegen die gewählte spanische Koalitionsregierung geputscht hatte, war für Brecht ein Zeichen, dass sie sich ähnlich wie die Weimarer Republik dem Faschismus nicht konsequent entgegenstellten. Auf den Internationalen Schriftstellerkongressen zur Verteidigung der Kultur in Paris 1935 und 1937 vertrat er die viele schockierende These, dass Kapitalismus in Faschismus umschlagen könne. Im Gegensatz zu anderen Autoren hielt er es für falsch, aktiv am Spanischen Bürgerkrieg teil-

zunehmen. Stattdessen schlug er – ähnlich dem Impuls zur Zeitschrift „Krise und Kritik“ – die Gründung einer Diderot-Gesellschaft vor, in der sich Intellektuelle zu einem internationalen Netzwerk zusammenschließen und eine neue, der modernen Aufklärung verpflichtete Enzyklopädie herausgeben sollten.

Wenn Dänemark in den Sog eines Anpassungsprozesses an den übermächtigen Nachbarn geriet, lag das auch am regen Kulturaustausch. 1938 wurden die Hamletfestspiele in Helsingør von auch in Dänemark beliebten deutschen Stars bestritten. Der Bürgermeister von Helsingør empfing den in weißer Paradeuniform erschienenen Reichsfeldmarschall Hermann Göring, der die Schauspieler Gustaf Gründgens, Marianne Hoppe und Heinrich George begleitete, wie einen Staatsgast. Obwohl Görings Privatjacht Brechts Wohnsitz auf der Insel Fünen passiert hatte, erregte sich dieser in seinem Journal über etwas anderes: In den Moskauer Zeitschriften „Das Wort“ und „Internationale Literatur“ wurde ein Konzept von „Sozialistischem Realismus“ verfochten, in dem er namentlich als dekadenter „Formalist“ gebrandmarkt wurde und in dem es keinen Raum mehr für eine emanzipatorisch orientierte Ästhetik gab.¹⁶

Auch aus Briefen Walter Benjamins geht hervor, dass Brecht 1938 die sowjetische Kulturpolitik „als katastrophal für alles“ erkannt hatte, „wofür wir uns seit 20 Jahren einsetzen“.¹⁷ Unter gewichtigen Vorbehalten sähen er und Brecht die Sowjetunion aber noch frei von „imperialen Interessen“ und deshalb „noch als Agentin unserer Interessen in einem künftigen Kriege wie in der Verzögerung dieses Kriege. (. . .) Dass diese Agentin die denkbar kostspieligste ist, indem wir sie mit Opfern bezahlen müssen, die ganz besonders die uns als Produzenten naheliegenden Interessen schmälern, das zu bestreiten wird Brecht ebenso wenig in den Sinn kommen, wie er erkennt, dass das gegenwärtige russische Regiment das persönliche mit all seinen Schrecken ist.“¹⁸

¹³ Vgl. Bernhard von Brentano an Brecht, 23. 1. 1937, in: Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) in der Akademie der Künste, Signatur 481/4, und Brechts Antwort, 10. 2. 1937, in: GBFA 29, S. 8 f.

¹⁴ BBA 2166/89–90. Brecht versuchte, den einflussreicheren Feuchtwanger zur Rettung Nehers einzuspannen: GBFA 29, S. 13, S. 30 ff. Ihretwegen schrieb er noch einmal 1952 an Wladimir Semjonow, Berater der sowjetischen Kontrollkommission in der DDR, GBFA 30, S. 118–119. Neher starb im Juni 1942 in einem sowjetischen Arbeitslager bei Orel.

¹⁵ GBFA 18, S. 169.

¹⁶ GBFA 26, S. 312 f., S. 315–317; siehe auch GBFA 29, S. 109.

¹⁷ Walter Benjamin an Gretel Karplus (später Adorno), 20. 7. 1938, in: ders., Gesammelte Briefe, Frankfurt/M. 1995–2000, Bd. VI, S. 138.

¹⁸ Walter Benjamin an Max Horkheimer, 3. 8. 1938, ebd., S. 148.

Weil er eine baldige Besetzung Dänemarks befürchtete,¹⁹ ging Brecht im April 1939 nach Schweden. Die Hoffnung, dass dieses wesentlich mächtigere Land Hitler sein Eisenerz verweigern würde, bestätigte sich nicht. Sein Antikriegsstück *Mutter Courage und ihre Kinder* wagte keine skandinavische Bühne mehr aufzuführen. Seinem Journal vertraute er an, dass der einen Tag vor Hitlers Einmarsch in Polen ratifizierte Nichtangriffspakt zwischen Berlin und Moskau seitens der Sowjetunion das „fürchterliche Stigma einer Hilfeleistung an den Faschismus“ trage. „Ich glaube nicht, dass mehr gesagt werden kann, als dass die Union sich eben rettete, um den Preis, das Weltproletariat ohne Losungen, Hoffnungen und Beistand zu lassen.“ Als Stalin zwei Wochen später Ostpolen besetzte, war er überrascht, dass dies in „einer eigentümlich napoleonischen Form“ vor sich ging.²⁰

Obwohl die Sowjetunion nun doch wie eine imperialistische Großmacht agierte, hoffte er weiterhin, dass sie sich gegen Hitler behaupten würde. Die rasche Kapitulation Frankreichs schockierte ihn. Für die verzwickte Lage der skandinavischen Länder, die sich zwischen einem Bündnis mit der Sowjetunion oder mit Hitler entscheiden mussten, machte er die Appeasementpolitik Großbritanniens verantwortlich.²¹ Da sich die Demokratien vom Faschismus bis zur Selbstaufgabe unter Druck setzen ließen, lehnte er die These, nach der Demokratie und Faschismus Gegensätze seien, weiterhin ab.²²

Als Brecht 1941 auf seiner Reise in die USA in Moskau Michail Apletin traf, den für Verbindungen mit dem Ausland zuständigen Vertreter des Schriftstellerverbandes, schlug dieser ihm eine bezahlte Zusammenarbeit für das KGB in den USA vor. Brecht lehnte ab, betonte jedoch, sich niemals antisowjetisch betätigen zu wollen.²³ Ruth Berlau begleitete ihn mehrfach zu solchen Gesprächen. Sie berichtete später, dass niemand versucht habe, seine Entscheidung zu beeinflussen, in die USA zu gehen. Auf die Frage, ob er ein Stück habe, das gedruckt werden könne,

nannte Brecht *Furcht und Elend des Dritten Reichs*; das sei allerdings ein Anti-Hitler-Stück und komme wegen des Paktes mit Deutschland sicher nicht in Frage. Brechts Gesprächspartner vermittelten Berlau den Eindruck, dass sie vom baldigen Kriegsbeginn und dem Ende des Freundschaftspaktes überzeugt waren.²⁴

Dass Brecht, der nach Stalins Maßstab Trotzki war, 1941 unbehelligt durch das Land des Gulag in die USA reisen konnte, hatte er wohl seiner Freundschaft zu Feuchtwanger zu verdanken. Stalin wollte sich zweifellos die Loyalität dieses weltberühmten Autors erhalten. Da Brecht seit Jahren weder prestigeträchtige Aufführungen noch Publikationen im Westen hatte, sah der Kreml in ihm noch keinen ähnlich einflussreichen Intellektuellen.

„Unamerikanische Tätigkeit“

In den USA war Brecht fast unbekannt, er fühlte sich wie „Lenin im Prater“²⁵ und hatte Probleme, seinen Lebensunterhalt zu sichern. Er fand aber unter den Emigranten immer wieder Künstler, die in der Filmindustrie Erfolg hatten und bereit waren, mit ihm Drehbücher zu entwerfen und ihre Verbindungen in die Studios spielen zu lassen. Obwohl er vor allem an das Geld zu denken hatte, das er verdienen musste, hielt er daran fest, den Plot jeweils so zu konstruieren, dass die menschlichen Beziehungen vor allem auf den ökonomischen Voraussetzungen basierten.

Brecht trat zwar wie Orson Welles und Charles Chaplin für die rasche Errichtung einer zweiten Front in Westeuropa ein, doch trotzdem wühlten ihn die Parallelen zwischen Hitler und Stalin auf: „In gewisser Hinsicht treten die Ähnlichkeiten der beiden großen Bewegungen Faschismus und Bolschewismus, welche den planwirtschaftlichen Tendenzen entsprechend die neuen autoritären Staatsgebilde geschaffen haben, mehr hervor als ihre Unähnlichkeiten.“²⁶ Sie inspirierten sich gegenseitig: „Im Faschismus erblickt der Sozialismus sein verzerrtes Spiegelbild. Mit

¹⁹ Dänemark wurde erst ein Jahr später, am 9. April 1940, nahezu widerstandslos besetzt.

²⁰ GBFA 26, S. 344 f.

²¹ Ebd., S. 372.

²² GBFA 27, S. 266 f.

²³ BBA 2166/82.

²⁴ Vgl. John Fuegi, *Brecht & Co.*, Hamburg 1998, S. 576.

²⁵ Ebd., S. 71

²⁶ Ebd., S. 20.

keiner seiner Tugenden, aber allen seinen Lastern.“¹²⁷

Dass Brecht besonders die mit dem New Deal in den USA entstandene Form der Demokratie aber keineswegs mit Weimar gleichsetzte und nicht pauschal verwarf, geht aus dem Rat hervor, den er Ruth Berlau gab, als sie am 9. Mai 1942 auf einem internationalen Frauenkongress gegen den Faschismus sprach: „Sag in der Rede, dass Demokratie nicht etwas ist, was man hat oder nicht hat, sondern etwas, um das man ständig kämpfen muss, wenn man es hat. Der Kampf gegen den Faschismus wird gewonnen durch Demokratie, viel Demokratie, mehr Demokratie, breiteste Demokratie. Erzähl, wie sehr geschwächt der Kampf Frankreichs gegen die Invaders wurde durch die Aufgabe der Demokratie.“¹²⁸ Als US-Präsident Franklin D. Roosevelt starb, drückte er sein Bedauern darüber aus, dass mit „dem Tod des aufgeklärten Demokraten“ die „Führung der Demokratien an Churchill“ übergehe.¹²⁹

Mit der sich seit 1944 entwickelnden Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Charles Laughton an *Leben des Galileo Galilei* gelang Brecht in den USA ein einziges erfolgreiches Projekt. Das Stück weist auf die gesellschaftliche Verantwortung der Wissenschaft hin. Nach dem Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki traf es auf Publikumsinteresse und kam 1947 mit großem Erfolg zur Aufführung.

Nach dem Krieg brachten sich die Großmächte rasch für die vorhersehbare Weltkonkurrenz auch auf kulturellem Gebiet in Stellung. Da die Sowjetunion keinen sozialistischen Separatstaat, sondern die Neutralisierung ganz Deutschlands anvisierte, konzipierte sie für die Besiegten eine andere Kulturpolitik als die, die in der Sowjetunion selbst herrschte. Davon und von seiner nach außen loyalen Haltung sollte Brecht profitieren. Aus einem Brief an Michail Apletin geht hervor, dass er im Sommer 1945 bereits ein allgemeines Angebot auf berufliche Hilfe erhalten hatte.¹³⁰

¹²⁷ Ebd., S. 158.

¹²⁸ GBFA 29, S. 228.

¹²⁹ GBFA 27, S. 223.

¹³⁰ Brecht an Michail Apletin, Sept. 1945, in: Brecht-Nachlass Victor Cohen im BBA, o. Sg.

Angesichts seines permanenten Misserfolgs in den amerikanischen Filmstudios ist es merkwürdig, dass Brecht 1947 vom „Ausschuss zur Untersuchung unamerikanischer Tätigkeit“ des amerikanischen Repräsentantenhauses vernommen wurde; Brecht galt jedoch als geistiges Einfallstor des Kommunismus in Hollywood. Während des Exils in den USA war er jahrelang bespitzelt worden. Ruth Berlau, die ihn zum Shoreham-Hotel in Washington begleitete, wo Brecht sich mit 18 weiteren Regisseuren und Drehbuchautoren auf die Befragung vorbereitete, berichtete, dass „vielleicht zwei von ihnen wussten, wer das war“. Mit Hilfe der Anwälte wurde festgelegt, dass Brecht als Einziger die Frage nach der Parteizugehörigkeit beantworten sollte, da unklar war, ob er als Ausländer Aussagen verweigern konnte. Dass er die Frage wahrheitsgemäß negativ beantwortete, empörte vor allem kommunistische deutsche Emigranten,¹³¹ die darin eine freche Postulierung der Unabhängigkeit der Intellektuellen von der Parteilinie sahen.

Zurück nach Europa

Unmittelbar nach seiner Vernehmung reiste Brecht in die Schweiz. Dort erhielt er einen Brief des sowjetischen Kulturoffiziers Alexander Dymshitz, der ihm in der SBZ Unterstützung anbot.¹³² Nach der Lektüre eines Buchs über die Verarbeitung der Französischen Revolution durch Goethe und Schiller notierte er: „Noch einmal keine eigene [Revolution] habend, werden nun wir die russische zu ‚verarbeiten‘ haben, denke ich schauernd.“ Wie weit Deutschland von einer eigenen Revolution entfernt war, zeigte sich für ihn darin, dass es an „Kritik des *Nationalsozialismus*“ mangle, der stattdessen mit dem Sozialismus gleichgesetzt werde. Es komme aber darauf an, die Idee der Nationalisierung von Produktionsanlagen zu unterscheiden von Hitlers „Nationalisierung für den Krieg“.¹³³ In seinen Augen waren die „Vergasungslager des IG-Farben-Trusts (. . .) Monumente der bürgerlichen Kultur dieser Jahrzehnte.“¹³⁴ Die französische Bourgeoisie habe „lieber unter der preußischen Elite als unter

¹³¹ BBA 2166/133–144.

¹³² Vgl. Alexander Dymshitz an Brecht, 23. 11. 1947, in: Nachlass Victor Cohen im BBA, o. Sg.

¹³³ GBFA 27, S. 258–259.

¹³⁴ Ebd., S. 268.

dem französischen Mob leben“ wollen, und zwar „in der schäbigsten und schwächlichsten Weise“. ¹³⁵ Immer noch hoffte er, dass das Proletariat eine neue Wirtschaftsform aufbauen könne. Ein „befohlener Sozialismus“, meinte er, sei besser „als gar keiner“. ¹³⁶

Dass Brecht unter Sozialismus etwas anderes verstand als die Elite der künftigen DDR, stellte sich schon im Herbst 1948 heraus, als er als Gast am Deutschen Theater in Berlin *Mutter Courage und ihre Kinder* inszenierte. Wegen eines *Aufbauliedes* geriet er in Konflikt mit dem Leiter der Freien Deutschen Jugend, Erich Honecker. Dieser fürchtete, dass die Zeile „Und kein Führer führt uns aus dem Salat“ Assoziationen zwischen Hitler und der neuen Führung wecken würde. Da Brecht einen Selbstverwaltungssozialismus ohne eine alles erdrückende „führende“ Bürokratie verfolgte, änderte er nichts. ¹³⁷ Die am 11. Januar 1949 unter Anwesenheit der Kulturoffiziere aller Besatzungsmächte stattfindende Premiere von *Mutter Courage* mit Helene Weigel in der Titelrolle wurde zum bedeutendsten deutschen Theaterereignis der Nachkriegszeit. Trotzdem schrieb ein Teil der ostdeutschen Literaturkritik, dass das Stück den Anforderungen des in der Sowjetunion herrschenden Sozialistischen Realismus nicht genüge. Es wurde bemängelt, dass die *Courage* zu keiner Erkenntnis komme. Dass Fritz Erpenbeck, Friedrich Wolf und Alfred Kurella gerade den zentralen Punkt der Brecht'schen Ästhetik missbilligten – die *message* sollte nicht autoritär von der Bühne kommen –, war kein Zufall. Sie waren aus dem sowjetischen Exil zurückgekehrt und nahmen den Formalismusstreit der dreißiger Jahre auf deutschem Boden wieder auf.

Doch die kulturpolitische Landschaft in der SBZ war noch nicht ganz erstarrt. Abgesehen vom Publikumserfolg unterstützten andere Kritiker Brecht, etwa der junge Wolfgang Harich. Garant dieser relativen Offenheit war weiterhin die Besatzungsmacht, die noch bis 1952 eine Neutralisierung ganz Deutschlands anstrebte. Von allen Künstlern verstand es Brecht am besten, die unterschiedlichen Interessenlagen auszunutzen. 1952, anlässlich einer Umfrage über das beste

Buch des vergangenen Jahres, nannte er Maos Aufsatz „Über den Widerspruch“. Im Gegensatz zu Stalin hatte Mao die Lehre Hegels von den unversöhnlichen Widersprüchen nicht aus seinem Denksystem eliminiert.

Noch 1949 hatte Brecht das Berliner Ensemble (BE) gegründet und war in die entstehende DDR übergesiedelt. Das BE gastierte im Juni 1950 erfolgreich in Braunschweig, Hannover und Wuppertal, einen Monat später in Düsseldorf. Ein Teil der Westpresse rief zum Brecht-Boycott auf, der aber nie ganz durchgesetzt wurde. Von vielen Deutschen wurde sein Theater als weitgehend autonomer Experimentierraum gesellschaftlicher Phantasie wahrgenommen. Da Brecht Peter Suhrkamp zu seinem Hauptverleger machte, konnte er die Verbreitung seines Werks in ganz Deutschland sichern. Beim Aufbau-Verlag konnten die Bücher frühestens zwei Jahre später erscheinen. Es gehört zu den großen Verdiensten Helene Weigels, dass sie nach Brechts Tod trotz des Drucks der DDR-Führung auf der unzensurierten Edition auch der politisch brisanten Texte bestand.

1953 zum Präsidenten des gesamtdeutschen PEN gewählt, startete Brecht Initiativen gegen die atomare Aufrüstung. 1956 rief er in einem viel beachteten Brief an den Präsidenten des Deutschen Bundestages, Eugen Gerstenmaier, für einen Volksentscheid in beiden Teilen Deutschlands gegen die Wiederbewaffnung auf. ¹³⁸ Die politische Entwicklung in der Bundesrepublik hielt er für Restauration. Zugleich sah er aber auch, dass sich der deutsche Sozialismus nicht als Selbstorganisation und Kooperation, sondern nach sowjetischem Modell entwickelte. Aufgeklärte Marxisten meinten weiterhin, dass Sozialismus nicht mit weniger, sondern mit mehr Demokratie als Kapitalismus funktionieren müsse. Es ist charakteristisch für Brecht, dass er in einem Aufruf an Schriftsteller und Künstler, gesamtdeutsche Verhandlungen zu fordern, diese auf ihr spezielles Terrain verwies. Sie sollten die „völlige Freiheit“ des Buches, des Theaters, der bildenden Kunst, der Musik und des Films verlangen. Für nötig hielt er nur eine Einschränkung: keine Freiheit für Kriegsherrlichkeit und Völkerhass in der Kunst. ¹³⁹

¹³⁵ Ebd., S. 239.

¹³⁶ Ebd., S. 285.

¹³⁷ Ebd., S. 293.

¹³⁸ GBFA 23, S. 415–416.

¹³⁹ Ebd., S. 155 f.

Dass in der Dynamik des Kalten Krieges auch im Westen die „völlige Freiheit“ der Kunst keineswegs gesichert war, zeigten die vielen Diskriminierungen, die Künstler erlitten, wenn sie auch im Osten auftreten wollten. Energisch trat Brecht gegen die Staatliche Kunstkommission der DDR auf, die Kunst sowohl nach inhaltlichen als auch nach formalen Kriterien zensierte, wenn sie gegen den Sozialistischen Realismus verstieß. Laut Brecht müsse dieser „viele Spielarten haben oder ein Stil bleiben und bald durch Monotonie eingehen“.¹⁴⁰ Erneut wehrte er Kulturpopulismus ab: „Wir hören immerzu ‚Unser Arbeiter wünscht das und das‘. ‚Das und das widersteht dem gesunden Sinn unsres Arbeiters.‘“¹⁴¹ Darin sah er Parallelen zur nationalsozialistischen Kunstpolitik: „Was ist der Unterschied zwischen entarteter Kunst und volksfremder Kunst?“¹⁴²

Erbost, dass das „Neue Deutschland“ nach dem 17. Juni 1953 nur den Teil seines Briefs an Walter Ulbricht abdruckte, der als Ergebnisadresse missverstanden werden konnte, entschloss er sich, sich an die westliche Presse zu wenden. Er beauftragte seine Mitarbeiterin Käthe Rüllicke, dem schwedischen Journalisten Erwin Leiser eine Erklärung zu übergeben, in der er klar machte, dass er die Unzufriedenheit der Arbeiter als berechtigt ansehe und die Demonstrierenden „nicht mit den Provokateuren [aus dem Westen] auf eine Stufe gestellt“ werden dürften.¹⁴³ Doch Rüllicke hielt das Schreiben – wahrscheinlich im „Parteiauftrag“ – zurück.¹⁴⁴

Eine Folge des 17. Juni war die Auflösung der Staatlichen Kunstkommission und die Errichtung eines Kulturministeriums, an dessen Spitze Johannes R. Becher stand. Trotz seiner einst zwiespältigen Rolle beim Moskauer „Wort“ hatte Brecht ihm dort am ehesten vertraut und hoffte, mit seiner Hilfe zensurfreie Zonen durchzusetzen. Wieder trat er für eine Reform des Rundfunks ein. Es gelang ihm, in langwierigen Kämpfen eine Sendereihe zu etablieren, die 1955 vollkommen autonom von der Deutschen Akademie der Künste ge-

plant und produziert werden konnte.¹⁴⁵ Die Absetzung der „Stunde der Akademie“ im Frühjahr 1956 war wohl schon Folge seiner Krankheit.

Zweifelsohne hatte er sich die Autorität zur Durchsetzung dieses lange umkämpften Projekts durch die Annahme des Stalin-Friedenspreises im Dezember 1954 verschafft. Anerkannt wurde damit weniger sein Werk, das in der Sowjetunion nur rudimentär übersetzt und gedruckt worden war,¹⁴⁶ sondern sein Engagement gegen die Aufrüstung mit konventionellen und atomaren Waffen. Die Preisverleihung im Mai 1955 stand im Zeichen der beginnenden Entstalinisierung. Rüllicke erinnerte sich: „Über die Gesichter der Anwesenden, hauptsächlich Künstler, ging ein Lächeln, als Nikolai Ochlopkow¹⁴⁷ zum Rednerpult trat und zu Brecht sprach – wusste doch jeder, dass zwanzig Jahre zuvor sein Theater während einer Brecht-Inszenierung geschlossen worden war.“¹⁴⁸

Obwohl Brecht wesentliche Mängel und Verbrechen des Sowjetsystems seit langem kannte, erschütterten ihn die Enthüllungen Nikita Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU zutiefst. Rüllicke beschaffte die in der DDR nicht publizierte Rede aus Polen und diskutierte sie mit Brecht im Krankenhaus.¹⁴⁹ Plötzlich waren viele Dinge, die auch gut Informierten kaum bekannt waren, parteioffiziell bestätigt. Letzte Gedichte, in denen Stalin als der „verdiente Mörder des Volkes“ bezeichnet wurde, zeigen, dass Brecht begriffen hatte: Auch die „Nationalisierung“ der Produktionsmittel in der stalinistischen Form hatte immense Menschenrechtsverbrechen hervorgebracht. Die Emanzipation der Produzenten war Utopie geblieben.

¹⁴⁰ Ebd., S. 442.

¹⁴¹ Ebd., S. 196.

¹⁴² Ebd., S. 143.

¹⁴³ Ebd., S. 250.

¹⁴⁴ Vgl. Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, Frankfurt/M. 1997, S. 1065.

¹⁴⁵ Ingrid Pietrzynski, „Der Rundfunk ist die Stimme der Republik . . .“ *Brecht und der Rundfunk der DDR 1949–1956*, Berlin 2003.

¹⁴⁶ Eine Brecht-Edition erschien erst 1963–1965.

¹⁴⁷ Nikolai Pawlowitsch Ochlopkow (1900–1967) war Schauspieler und Regisseur, Leiter des Realistischen Theaters; Schüler von Wsewolod E. Meyerhold.

¹⁴⁸ *Begegnungen. Brecht-Porträts in Wort und Bild* von Gerda Goedhart und Käthe Rüllicke-Weiler, Z42/BBA, S. 172.

¹⁴⁹ Ebd., S. 142.

Das Magazin für Hintergrundwissen

Informationen

+ Infoaktuell zu aktuellen Anlässen

Viermal im Jahr bieten die **Informationen zur politischen Bildung** das Wichtigste zu einem Thema aus

- Politik, Wirtschaft und Gesellschaft
- der deutschen Geschichte
- der europäischen und außereuropäischen Welt

Bestellt werden können die Hefte bei
Franzis' print & media,
Postfach 15 0740,
80045 München,
infoservice@franzis-online.de,
per Fax 089/5117292
oder unter www.bpb.de



APuZ

Nächste Ausgabe

25/2006 · 19. Juni 2006

Wasser

Frank Kürschner-Pelkmann

Der Traum vom schnellen Wasser-Geld

Hermann Lotze-Campen

Wasserknappheit und Ernährungssicherung

Holger Hoff · Zbigniew W. Kundzewicz

Süßwasservorräte und Klimawandel

Lena Partzsch

Partnerschaften – Lösung der globalen Wasserkrise?

Lena Horlemann · Susanne Neubert

Virtueller Wasserhandel zur Überwindung der Wasserkrise?

Christiane Fröhlich

Zur Rolle der Ressource Wasser in Konflikten

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn.



Redaktion

Dr. Katharina Belwe
Dr. Hans-Georg Golz
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Dr. Ludwig Watzal
Sabine Klingelhöfer
Andreas Kötzing (Volontär)
Telefon: (0 18 88) 5 15-0
oder (02 28) 36 91-0

Internet

www.bpb.de/publikationen/apuz
E-Mail: apuz@bpb.de

Druck

Frankfurter Societäts-
Druckerei GmbH,
60268 Frankfurt am Main

Vertrieb und Leserservice

Die Vertriebsabteilung der
Wochenzeitung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81,
60327 Frankfurt am Main,
Telefon (0 69) 75 01-42 53,
Telefax (0 69) 75 01-45 02,
E-Mail: parlament@fsd.de,
nimmt entgegen:

- Nachforderungen der Zeitschrift
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochenzeitung einschließlich
APuZ zum Preis von Euro 19,15
halbjährlich, Jahresvorzugspreis
Euro 34,90 einschließlich
Mehrwertsteuer; Kündigung
drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes;

Die Veröffentlichungen
in **Aus Politik und Zeitgeschichte**
stellen keine Meinungsäußerung
des Herausgebers dar; sie dienen
lediglich der Unterrichtung und
Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke herge-
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

Bertolt Brecht

APuZ 23–24/2006

Hermann Beil · Günter Erbe

3–6 Brecht spielen

Wie aktuell ist Brecht? Wie inszeniert man heute seine Stücke? Welche Skala von Schönheiten und Wahrheiten gilt es bei Brecht zu entdecken? Der Dramaturg Hermann Beil antwortet auf Fragen des Kultursoziologen Günter Erbe.

Jan Knopf

6–12 Brecht im 21. Jahrhundert

Nachdem die ideologischen Debatten um Brecht nach der „Wende“ erledigt schienen, wird Brechts kritisches Potenzial im 21. Jahrhundert wieder verstärkt über einen orthodoxen Marxismus definiert, der mit einer Theologie der Innerlichkeit verbunden wird. Der Beitrag plädiert stattdessen für einen ideologiefreien Umgang mit Brechts Werk.

Marc Silberman

13–22 Die Tradition des politischen Theaters in Deutschland

Brechts Stücke und seine Dramaturgie waren innovativ, weil sie nicht auf dem politischen Gehalt, sondern auf ästhetischen Praktiken beruhten, die das Publikum einladen, die Welt in Frage zu stellen und sie zu verändern. Heiner Müller war Brechts scharfsinnigster Schüler und anregendster Kritiker.

Sabine Kebir

22–29 Brecht und die politischen Systeme

Brecht hielt in allen politischen Systemen des 20. Jahrhunderts strikte Unabhängigkeit der intellektuellen und künstlerischen Arbeit für unabdingbar. Seine Autonomie als Intellektueller sicherte er sich in der DDR durch taktisches Ausnutzen von Interessengegensätzen zwischen der Besatzungsmacht und ihren Statthaltern.