universität wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis:

"der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie."
Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten

verfasst von / submitted by

Mag. Doris Neumann-Rieser

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 792 332
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	Assoz. Prof. Privatdoz. Mag. Dr. Günther Stocker Univ.-Prof. Mag. Dr. Werner Michler

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **9**

Zum Thema . . . 9
Theoretisch-methodischer Zugang . . . 13
Ziel . . . 17
Forschungsstand . . . 19

1 Materialismus vs. Metaphysik [um 1920] **29**

1.1 Um 1920 . . . 29
1.2 Epistemologie als Leerstelle . . . 30
1.3 Materialismus als Realitätskonzept . . . 35
1.4 Aufstieg der Gebrauchskunst . . . 39
1.5 *Baal* als Gegendrama zu einem idealistischen Expressionismus? . . . 45
1.5.1 Ideale in *Baal*? . . . 48
1.6 Kreatürlichkeit, Materialität, Vergänglichkeit . . . 52
1.6.1 Diesseitigkeit. Die These von der Endgültigkeit des Todes . . . 58
1.6.2 Das Verhältnis von Subjekt und Umwelt . . . 66
1.7 Materie/Körper und Ideologie . . . 72
1.7.1 Körperlicher Verfall als ideologiekritisches Sujet bei Benn und Brecht . . . 74
1.7.2 Ideologie und Ökonomie in *Lux in tenebris* . . . 77
1.7.3 Exkurs: Materialisten, Glückssucher, Kapitalisten . . . 78
1.7.4 Die Bedingungen der Wirksamkeit von Ideologie in *Lux in tenebris* . . . 81
1.8 Resumé: Brechts Realitätskonzepte um 1920 . . . 85

2 Realitätsbestimmungen zwischen Neuer Sachlichkeit und epischem Theater [1920er Jahre] **89**

2.1 Die 1920er Jahre . . . 89
2.2 Das Konzept ‘soziale Realität’ . . . 94

2.2.1 Berlin, Massenkultur, Sachlichkeit . . . 100
2.2.2 Großstadt . . . 103
2.2.3 Amerikanismus . . . 109
2.2.4 Kalte persona und Kreatur. Materialistische Subjektkonzeptionen . . . 111
2.2.5 Massenerscheinungen . . . 118
2.2.6 Der Mensch als Naturgewalt . . . 126
2.3 Einer ist Keiner. Die gesellschaftliche Konstruktion des Subjekts . . 140
2.3.1 Konstruierte Subjekte bei Ernst Mach und im Behaviorismus 141
2.3.2 Das Theater als amoralische Anstalt. Brechts Theaterkonzept um 1925. . . . 147
2.3.3 Wechselseitige Realitätskonstitution in *Mann ist Mann* 155
2.4 Objektivität und episches Theater . . . 160
2.4.1 Das Realitätskonzept der Neuen Sachlichkeit . . . 161
2.4.2 Kritik der Neuen Sachlichkeit . . . 164
2.4.3 Kritik des 'dokumentarischen' Theaters . . . 167
2.4.4 Dokumentarisches im *Ruhrepos*-Projekt . . . 172
2.4.5 Objektivität im Romanprojekt *Tatsachenreihe* . . . 178
2.5 Resumé: Brechts Realitätskonzepte in den 1920er Jahren . . . 185

3 Realität in der Funktionale [um 1930] 189
3.1 Um 1930 . . . 189
3.2 Ein Fremdkörper im kommunistischen Literaturbetrieb . . . 194
3.3 Lehrer einer unorthodoxen Erkenntnistheorie und Ästhetik . . . 204
3.3.1 Walter Benjamin, das eingreifende Denken und die Vermittlung der materialistischen Dialektik in der Zeitschrift *Krise und Kritik* . . . 204
3.3.2 Benjamins Beitrag zu Brechts Dialektikbegriff . . . 206
3.3.3 Das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst als Thema von *Krise und Kritik* . . . 210
3.3.4 Karl Korsch, Lenins 'Machismus'-Kritik, der Logische Empirismus und die Fragwürdigkeit der Kausalität . . . 216
3.3.5 Connections . . . 216
3.3.6 Erkenntnistheorie . . . 221
3.3.7 Spannungsfeld . . . 231

3.3.8 Sergej Tretjakow, Operativität, Faktografie und Lukács' Realismuskonzept . . . 239
3.3.9 Lukács vs. Trejakow, Brecht, Ottwalt und Co. . . . 244
3.3.10 Brecht und Tretjakow . . . 248
3.4 Die Welt verändern. Brechts Erkenntnistheorie um 1930 . . . 253
3.4.1 Erkenntnis = Veränderung . . . 253
3.4.2 Nur die Wirkung zählt - *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* . 258
3.4.3 Fleisch als Medium. Materialismus um 1930 . . . 263
3.5 Resumé: Brechts Realitätskonzepte um 1930 . . . 268

4 Ideologie und Wahrheit im Zeitalter des Faschismus 271
4.1 Exilzeit . . . 271
4.2 'Wahrheit' als Begriff im politischen 'Kampf' . . . 275
4.3 Idealismuskritik im *Tuiroman* . . . 287
4.3.1 Die Verwirrung der Wörter - Grund für die Krise? . . . 288
4.3.2 Die Sprachkritik der Physik-Tuis oder Wozu das Proletariat die Intellektuellen braucht . . . 290
4.3.3 Epistemologie im *Tuiroman* . . . 293
4.3.4 Ideologie: Das Denken im Dienste der Macht . . . 298
4.4 Realismusdiskussion: Pragmatismus statt Form/Inhaltsvorgabe . . 304
4.4.1 Das kulturpolitische Schlagwort 'Sozialistischer Realismus' 304
4.4.2 Lukács' Rezeption und Konzeption des Realismuskonzepts 308
4.4.3 Brechts Beitrag zur Kontroverse . . . 311
4.5 Empirismus und Relativität in *Leben des Galilei* . . . 324
4.5.1 „Glotzen ist nicht sehen". Der Empirismus von Brechts Galilei-Figur . . . 329
4.5.2 *Das Experiment* als kleinste Einheit der Sozialutopie . . . 333
4.6 *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, eine historische Konstruktion . 336
4.6.1 Historischer Materialismus bei Benjamin und in *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* . . . 338
4.6.2 Geschichte ist Aktualisierung, nicht Fortschritt . . . 339
4.6.3 Die Geschichte in statu nascendi . . . 343
4.6.4 *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* im Kontext der Realismusdebatte . . . 345
4.6.5 Blaue Pferde und Dichterfürsten . . . 347
4.7 Resumé: Brechts Realitätskonzepte der Exilzeit . . . 352

5 Realitätskonzepte nach dem Exil [1947-1956] **357**
5.1 Nach dem Exil . . . 357
5.1.1 Brechts Reflexionen zum Realismus 1945-1951 . . . 363
5.2 Die Realismusdebatte geht weiter, 1951-1956 . . . 369
5.2.1 Brechts Reaktionen auf den Formalismusvorwurf . . . 370
5.2.2 Der Lukullus-Skandal . . . 378
5.2.3 Der kaukasische Kreidekreis, „uns wesensfremd[...]“? . . . 387
5.3 Das Einstein-Projekt . . . 391
5.3.1 Empirische Naturwissenschaft . . . 392
5.3.2 Kausalität und Determinismus . . . 395
5.3.3 Wissenschaft und Macht - die Atombombe des Prometheus 399
5.4 Resumé: Brechts Realitätskonzepte nach dem Exil . . . 405

Literaturverzeichnis **407**

Abstract **427**
Deutsche Version . . . 427
English Version . . . 430

Dank **433**

Lebenslauf **434**

„Schließlich glaube ich, daß dieser auf einer institutionellen Basis und Verteilung beruhende Wille zur Wahrheit in unserer Gesellschaft dazu tendiert, auf die anderen Diskurse Druck und Zwang auszuüben. Ich denke daran, wie sich die abendländische Literatur seit Jahrhunderten ans Natürliche und Wahrscheinliche, an die Wahrhaftigkeit und sogar an die Wissenschaft – also an den wahren Diskurs – anlehnen muß.“[1]

„Wenn es eine Wahrheit gibt, dann die, daß um die Wahrheit gekämpft wird.“[2]

„Wenn man die Welt erkennen will, um sich in ihr auszukennen und sie zu beherrschen, muß man vor allem eines überwinden, nämlich das Gefühl, man kenne sie bereits.“[3]

[1] Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses [2.12.1970]. A. d. Franz. v. Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Erw. Ausg. Frankfurt/M.: Fischer 1991. (Fischer-Wissenschaft; 10083), S. 16.

[2] Pierre Bourdieu: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft [Orig.: Méditations pascaliennes, 1997]. A.d. Frz. v. Achim Russer [u.a.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001 (suhtkamp-tb; 1695), S. 151.

[3] Bertolt Brecht: [Der Zuschauer der alten Theater] [1940 (Datierung unsicher)]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau u. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988-2000 [im Folgenden abgek. GBA (+ Bd.)] Bd. 22.2, S. 663. Titel von Texten Brechts, die in dieser Arbeit in eckige Klammern gestellt sind, stehen auch schon der GBA in eckigen Klammern und sind folglich nicht von Brecht selbst, sondern von den Herausgebenden zur besseren Übersichtlichkeit des Textmaterials vergeben worden. Bei Lyrik wurde dabei einfach der Textanfang als Titel gewählt.

Einleitung

Zum Thema

In der Forschung zum Realismusbegriff in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts ist Bertolt Brecht neben Georg Lukács eine der meistgenannten Figuren. Eine große Anzahl an Forschungsarbeiten hat sich der sogenannten Expressionismus-Debatte der Jahre 1937/1938 gewidmet, in der unter anderem der durch den sowjetischen Kunstdiskurs geprägte Realismusbegriff[4] unter deutschspachigen Emigrant(inn)en verhandelt wurde.[5] Diese Debatte stellt nur ein Segment in einem Netz von literaturtheoretischen Auseinandersetzungen dar, in denen mit den Begrifflichkeiten des Realismus, der Realistik, der Wirklichkeitsnähe der künstlerischen Darstellung u.ä. operiert wird. Brechts literarische Produktion entsteht in Berührung und Auseinandersetzung mit dieser diskursiven Praxis und mit einer noch umfassender zu denkenden über das Zustandekommen, die Zugänglichkeit und Bedeutung der 'Realität', die für die unterschiedlichen künstlerischen Realismuskonzepte allenfalls einen Bezugspunkt darstellt.

Insgesamt kommt der Realität in der Moderne eine hohe Bedeutung zu, da Kenntnisse und Praktiken der Meisterung der Realität kreditiert werden. 'Realistische' Einschätzungen – in Politik und Wirtschaft – gelten als vertrauenswürdig; wissenschaftliche Arbeit muss sich an der Realität orientieren, Realitätsverlust bezeichnet einen höchst problematischen Zustand. Ähnlich wie der von Michel

[4] Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974. (es; 701)

[5] Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973. / Eine Liste relevanter Forschungsliteratur findet sich bei: Robert Cohen: Expressionismus-Debatte. In: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 3, Ebene-Extremismus. Berlin, Hamburg: Argument 1997, Sp. 1167-1183, sowie: Dieter Schiller: Expressionismus-Debatte 1937-1939. In: Simone Barck [u.a.] (Hg.): Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 141-143.

Foucault beschriebene Wahrheitsdiskurs[6] hat die diskursive Herstellung der Realität normative Funktionen. Sie bestimmt in Form einer kulturellen Aushandlung bzw. eines Kampfes, ob etwa eine bestimmte politische Position als der Realität gemäß einzuschätzen und folglich zu unterstützen ist. In der vorliegenden Arbeit soll es aber nicht so sehr um die unterschiedlichen Positionen gehen, die mit den Schlagworten der Realitätsnähe, der Realistik oder des Realismus verteidigt werden, sondern um Brechts Textproduktion als Teil des Metadiskurses, der etwa die Frage betrifft, ob Realität gleichzusetzen ist mit Wahrnehmung, ob ihre Wahrnehmung verbessert werden kann und wie, ob sie beeinflussbar ist, wie und von wem, ob sie ambivalent oder eindeutig bewertet wird, ob sie als einheitliches oder in sich differenziertes Konzept auftaucht, welche Bedeutung die Konzepte Subjekt, Kunst und Geist in Bezug auf sie einnehmen usw.

Brecht wird mit den Forderungen der sowjetnahen Kritik nach Realismus bereits 1931/32 konfrontiert und auch nach seiner Rückkehr aus dem Exil reißt die Kette ähnlicher Angriffe nicht ab – beispielsweise im Zusammenhang mit Hanns Eislers *Johann Faustus. Oper* (1952). In der germanistischen Literaturwissenschaft erlebte die Thematik dieser über Jahrzehnte reichenden Realismusdebatten eine Hochphase zwischen 1966 und 1975, wobei nicht nur ein literaturhistorisches Interesse im Vordergrund stand, sondern die literaturtheoretischen und -kritische Debatten seit den 1930er Jahren teilweise fortgeführt wurden.[7] Erst in den 1990er Jahren verebbten diese Forschungsdebatten, die Brechts Namen neben dem von Lukács prominent zur Sprache brachten.

Die Debatten um den Realismusbegriff in der kommunistischen Kulturpolitik stellen für diese Arbeit von Interesse, insofern als sie einen relevanten Kontext von Brechts künstlerischer Arbeit ab 1931 darstellen, werden aber neben anderen Diskurssträngen behandelt, an denen Brechts Texte partizipieren. Dazu zählt beispielsweise der von Martin Lindner beschriebene Lebensbegriff, der zwischen 1890 und 1955 eine besondere Konjunktur erlebt. Dabei wird die diesseitige Welt emphatisch gegen ein religiös konnotiertes Jenseits abgesetzt. In frühen Texten

[6] Vgl. Ulrich Johannes Schneider: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion. In: Günter Abel (Hg.): Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen. Berlin: Berin-Verl. [u.a.] 2001 (Schriftenreihe des Frankreich-Zentrums der Technischen Universität Berlin; 2), S. 299-313.

[7] Vgl. Detlev Schöttker: Politisierung eines Klassikers. Brecht-Forschung zwischen Widerspiegelungstheorie und Avantgardismus. In: Silvio Vietta (Hg.): Germanistik der siebziger Jahre. München: Fink 2000, S. 269-291. / Helmut Peitsch: Die Vorgeschichte der 'Brecht-Lukács-Debatte'. Die 'Spesen' zu Brechts 'Sieg'. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 39 (2014) 1, S. 89-121.

Brechts wie *Gegen Verführung* (23.9.1918) findet sich eine deutliche Betonung des Diesseitigen, jedoch behaupten diese Texte dennoch eine spezifische Position, da sie auch die „immanente Transzendenz“ negieren,[8] die durch die wertende Gegenüberstellung von Tiefe oder Innerlichkeit und einer ‘verhärteten’ modernen Zivilisation entsteht. Realität verdankt sich in dieser Konzeption einem ‘Lebensstrom’, der sich einem rationalen Zugang entzieht, was ein Spannungsverhältnis zwischen Lebendigkeit und Rationalität bedingt. In Brechts Texten erscheint dieser Lebensstrom als integratives Konzept, das wertende Trennungen (etwa zwischen Tradition und Moderne, Individuum und Gesellschaft, Kunst und Technik,...) eher in Frage stellt als untermauert. Zwar erscheint die Dramenfigur Baal als Repräsentant des ‘Lebens’ im Sinne eines ‘Sich-Auslebens’ im Gegensatz zu einer in Konventionen befangenen ‘spießigen’ Gesellschaft, doch bewegt sich der Gegensatz schon in diesem frühen Drama auf der Ebene der Verhaltensweisen, da Baal sich von seiner Umwelt nicht durch eine reichere ‘Innerlichkeit’ sondern durch hemmungsloseres Verhalten abhebt. Helmuth Lethen stellt fest, dass die neusachlichen Künste die Dichtomie von ganzheitlichem Leben und negativ bewerteter (‘erstarrter’, ‘zerklüfteter’, ...) Oberfläche dieses Lebens weitgehend fallen lassen. Man könnte die weitgehende Verweigerung einer Polarität von holistischem ‘Leben’ und partieller ‘Erstarrung’ in Brechts Texten damit als Antizipation ästhetischer Konzepte der Neuen Sachlichkeit bewerten.[9]

Die Neue Sachlichkeit als Schlagwort und Trend innerhalb der künstlerischen Produktion in den späteren 1920er Jahren bildet einen weiteren für die Fragestellung dieser Arbeit relevanten historischen Kontext, da Brecht als Künstler in einem Naheverhältnis zur Neuen Sachlichkeit steht und in deren Rahmen Realität als Anzahl empirisch erkennbarer und abbildbarer Fakten konzipiert wird. Zumindest wird die Orientierung der Künste an Fakten gefordert, wenn auch gleichzeitig Stimmen laut werden, die das Konzept der Objektivität in Frage stellen. Brechts Texte partizipieren sowohl am Trend zur „Sachlichkeit“ als auch an der Kritik des Objektivitätskonzepts, welche die Frage nach einem alternativen Konzept der Beziehung der literarischen Sprache zum Objekt aufwirft.

Um 1930 wird die Dringlichkeit dieser Frage für Brecht noch verschärft, da unter kommunistischen Intellektuellen eine Debatte über die Funktion der Kunst-

[8] Martin Lindner: Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität des klassischen Moderne. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 15.

[9] Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 (es; 1884), S. 42f.

produzierenden im allgemeinen Produktionsprozess geführt wird, die ihre Wurzeln in der Kulturpolitik der Sowjetunion hat, wo das Schlagwort des Realismus zum Synonym für staatlich anerkannte Kunstproduktion avanciert. Zugleich wird in den Naturwissenschaften ein philosophischer Disput über den Status der Empirie, der Objektivität, die Rolle der Statistik und der Kausalität geführt. Brechts Interesse für den Kommunismus einerseits und die Naturwissenschaften andererseits beeinflussen ihn dahingehend, explizite Definitionen und Konzeptionen der Realität im Rahmen einer Anzahl von theoretischen Texten zu formulieren und das dabei entwickelte dialektische Realitätskonzept auch auf seine literarische Textproduktion anzuwenden.

Die Situation im Exil schafft vollkommen neue Bedingungen für Brechts Arbeit, da im literarischen Feld der Weimarer Republik akkumuliertes Kapital (im Sinne Pierre Bourdieus) mit dessen Auflösung oder Umformung in ein Feld der literarischen Produktion im Exil zum Teil seine Gültigkeit verliert. Profilieren kann Brecht sich in diesem Feld durch ein als antifaschistisch ettikettiertes politisches Engagement, indem er den Aufdeckungsgestus, den er um 1920 gegen das Bürgertum einsetzt, vermehrt gegen das nationalsozialistische Regime kehrt, was bedingt, dass Ideologiekritik und Wahrheitsrhetorik als Kennzeichen von Brechts Exilproduktionen hervorstechen. Darüber hinaus kommt es in der Exilsituation aufgrund unterschiedlicher Definitionen von 'Realismus' zur Auseinandersetzung zwischen einer Gruppe, der Brecht, Hanns Eisler, Ernst Bloch u.a. zuzurechnen sind, mit einer anderen Exilant(inn)engruppe, der Fritz Erpenbeck, Alfred Kurella, Lukács u.a. angehören. Brecht bringt in dieser Kontroverse ein von ihm selbst als dialektisch bezeichnetes Realitätskonzept in Anschlag, das er sich mit Hilfe von unorthodoxen Kommunisten/Marxisten wie Fritz Sternberg, Karl Korsch, Walter Benjamin, Sergej Tretjakow u.a. erarbeitet hat. Das von Lenin zum Dogma erhobene Widerspiegelungstheorem wird damit unterlaufen, indem die Aktivität von Subjekten und Objekten und damit ein kontingentes Moment für die 'realistische' Darstellung behauptet wird.

Diese Arbeit will unterschiedliche philosophische, politische und literaturhistorische Kontexte aufgezeigen, um die vielfältigen Erscheinungsweisen der Begriffskategorie des Realen in Brechts Textproduktion zu systematisieren und zu charakterisieren. Umgekehrt will die Arbeit diese Texte als Analysematerial nutzen, anhand dessen sich Einblicke in Entwicklungen der Diskurse vom Realen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewinnen lassen.

Theoretisch-methodischer Zugang

Wenn „Realitätsbegriffe künstlerischen Programmen vorausgehen und von diesen bearbeitet werden“,[10] bewegt sich Kunst – nicht nur die des Realismus – immer schon innerhalb einer diskursiven Praxis, die mit Realitätskonzepten operiert. Sie verhält sich damit – zumindest sofern sie sich auf eine europäische Tradition bezieht – zu der Frage nach der cartesianischen Opposition zwischen res extensa (Materie) und res cogitans (Denken), wobei das Reale als das Andere des denkenden Subjekts und zugleich als zu erfassendes Objekt dieses Denkens vorgestellt wird.[11] Es ist damit ein unsicherer Gegenpart zum scheinbar sicher identifizierbaren Subjekt, dem die Fähigkeit der Imagination und Konstruktion zugeschrieben wird. Speziell künstlerische Produktion – oft fiktionaler Erzählungen – verweist damit eher auf das Subjekt als auf eine ohnehin fragwürdige äußere Realität. Stattdessen profiliert sich das Kunstwerk als Realität sui generis, der gerade deshalb die Fähigkeit zukommt, realer als die Realität zu sein; sei es, dass sie eine Essenz oder Verdichtung zufälliger Wahrnehmungen herzustellen vermöge, sei es, dass dies durch Inspiration möglich wird, die Zugang zur metaphysischen Quelle der Realität ermögliche, oder sei es, dass Kunst ebenso wie die Realität als kontingent konzipiert wird. Die Frage nach dem Verhältnis von Künsten und Realität stellt einen Diskurs dar, der in der Modene eng mit dem Realismusbegriff verknüpft ist und als Realismusdiskurs bezeichnet werden kann. Dieser ist aber nicht abzulösen von Realitätskonzepten in Philosophie, Wissenschaft, Religion, Politik und Alltagskultur.

Die vorliegende Untersuchung fragt zunächst, welche Realitätskonzepte die Arbeiten Brechts bestimmen – sei es im Rahmen von expliziten Formulierungen theoretischer Standpunkte in expositorischen, essayistischen oder theoretischen Schriften, sei es in impliziter Form als Konstruktionsprinzip oder auch thematischer Aspekt literarischer Texte. „Konzeption“ und „Konzept“ meint dabei Auffassung oder Begriff, wobei Konzeption als noch im Entstehen befindliche Erfassung verstanden wird, Konzept als zumindest vorläufig abgeschlossene. Diese Konzepte und Konzeptionen werden als Elemente eines Diskurses verstanden, womit auf die Diskursanalyse als kultur- und literaturwissenschaftlichem Theo-

[10] Susanne Knaller: Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf. In: Dies. (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Wien: Böhlau 2008, S. 11-28, S. 17.

[11] Vgl. ebd., S. 11f.

rieansatz zurückgegriffen wird, der auf Michel Foucault zurückgeht.[12] Der diskursanalytische Ansatz konzipiert Texte als Resultate und Medien von Diskursen, also Aussageformationen, die bestimmte Gegenstände (Wahnsinn, Sexualität, Wahrheit,...) konstituieren, indem sie sie denkbar machen und legitimieren. Die Aussagen eines Diskurses beziehen sich nicht auf einen einheitlichen Gegenstand oder Gegenstandsbereich, sondern erlauben einerseits unterschiedliche Konzeptionsweisen der betreffenden Gegenstände und sind andererseits im Rahmen bestimmter „Regeln"[13] frei, neue Aussagemöglichkeiten, neue Paradigmen innerhalb einer diskursiven Formation einzuführen. Diskurse üben große Macht auf die Möglichkeiten von Aussageweisen aus und stellen als Diskursraum die Voraussetzungen für Aussagen dar. So kann der Diskurs über den Wahnsinn Aussagen, die als wahnsinnig gelten, ausschließen bzw. in einen Randbereich abdrängen. Ebenso ist denkbar, dass ein bestimmtes Realitätskonzept als unrealistisch sanktioniert werden kann.

Diskurse bedingen nicht nur, was gesagt werden kann, sondern auch, durch wen. Insofern sind sie eng mit den jeweiligen Strukturen der Machtverteilung und -ausübung in einer Gesellschaft verknüpft, die durch ein soziologisches Theoriewerkzeug wie Pierre Bourdieus Theorie der Felder des sozialen Raums analysiert werden kann.[14] Der soziale Raum wird in dieser Theoroie als Verteilung von relationalen Positionen angesehen, die von Akteuren[15] eingenommen werden können und macht in der ersten Dimension Machtrelationen sichtbar. In der zweiten Dimension verteilen sich die Positionen je nach spezifischen Kapitalsorten mit denen die jeweilige Machtposition korreliert, wobei die beiden Pole z.B. ökonomisches und symbolisches Kapital bilden. Der so gebildete Raum ist nicht homogen, da er unterschiedliche Felder beinhaltet, die eigene Logiken definieren, nach denen in ihnen Kapital/Macht erworben werden kann. Aufgrund ihrer

[12] Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? [22.2.1969]. In: Ders.: Schriften in vier Bänden [Orig.: Dits et Écrits]. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarb. v. Jacques Lagrange. A. d. Franz. v. Michael Bischoff [u.a.]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001-2005. Bd. 1, 1954-1969, S. 1003-1041. / Ders.: Archäologie des Wissens [1969]. A. d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973. / Ders.: Die Ordnung des Diskurses.

[13] Foucault: Archäologie des Wissens, S. 50 u. 52.

[14] Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Raum und 'Klassen' [Februar 1984]. In: Ders.: Sozialer Raum und 'Klassen'. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen. A. d. Franz. v. Bernd Schwibs. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991 (Suhrkamp-TB Wissenschaft; 500), S. 7-46.

[15] Der Akteursbegriff bezeichnet nicht zwingend Einzelpersonen, sondern Agierende im sozialen Raum. Weibliche Personen zählen selbstverständlich dazu, jedoch wird ein Begriff wie Akteurinnen vermieden, um die Assoziation des Akteurs mit einer – in den meisten Fällen geschlechtlich definierten – Einzelperson nicht zu unterstützen.

Position und der Logiken einzelner Felder haben nicht alle Akteure dieselben Voraussetzungen, um Aussagen zu tätigen. Zudem sind der soziale Raum und seine Felder je nach kultureller und historischer Besonderheit des untersuchten Bereichs je neu zu entwerfen. Von besonderem Interesse für die vorliegende Studie sind das Feld der kulturellen Produktion und seine Subfelder (Literatur und andere Künste, intellektuelle Tätigkeit, Medien, Politik), sowie deren Beziehungen zum und im sozialen Raum zur Zeit und im kulturellen Umfeld Brechts.

Mit diesem Analysewerkzeug kann schließlich danach gefragt werden, in welchen Feldern und auf welchen Positionen welche Realitätskonzepte lanciert werden und wieweit sie Machtpositionen stützen oder angreifen. Realitätskonzepte besitzen immerhin eine metadiskursive Funktion, insofern, als sie nicht in erster Linie eine bestimmte Gesamtheit 'realistischer' Aussagen abstecken, sondern vielmehr die legitime Weise der Generierung solcher Aussagen und ihre Legitimität grundsätzlich festlegen wollen.

Die vorliegende Arbeit setzt aber zunächst auf einer weniger abstrakten Analyseebene an, indem sie fragt wie Brechts Texte auf relevante Diskursstränge reagieren, wie sie etwa die Beziehung zwischen einem „Andere[n] des Subjekts" und diesem Subjekt konzipieren und inwieweit sich diese Konzeption von der vergleichbarer Akteure unterscheidet. Es geht dabei nicht um einen Vergleich von Welt- oder Gesellschaftsbildern bei Brecht und anderen Schreibenden, sondern um den Vergleich von Antworten auf die Frage nach dem Zustandekommen dessen, was als Realität oder Wirklichkeit in bestimmten kulturellen Bereichen anerkannt wird. Dabei kann zwar ein bestimmter Gegenstandsbereich wie Technik, Kunst, Gott, Film etc. eine besondere Aura des Realen erhalten, jedoch geht es der Arbeit nicht primär um den Vergleich der Gegenstände, die jeweils als real akzeptiert werden, sondern um einen Vergleich der epistemologischen Prämissen, die von den unterschiedlichen Akteuren angenommen oder übernommen werden.

Neben der Möglichkeit Brechts Positionierungsverhalten zu untersuchen, ist ein weiterer Grund für die Anwendung des Theoriewerkzeugs Bourdieus auf Brechts Textproduktion, dass die beiden Intellektuellen homologe Dispositionen erkennen lassen; so interessiert sich Brecht für Soziologie als Wissenschaft, die mit anderen Mitteln den Gegenstand behandelt, dem seinem Selbstverständnis nach auch seine literarische Arbeit gilt. Über Bourdieu wiederum schreiben Markus Joch und Norbert Christian Wolf, dass sein Arbeitsantrieb bei der Beschäftigung mit dem literatischen Feld in einer „Mischung aus wissenschaftlicher Nüch-

ternheit, den sakralisierenden Umgang mit Literatur betreffend, und unverkennbarer Leidenschaft für literarische Avantgardisten“[16] bestehe. Brecht, der selbst der literarischen Avantgarde zuzurechnen ist und in seinem gesamten Schaffen immer wieder der Sakralisierung kultureller Produkte entgegenarbeitet, verfügt insofern über ähnliche theoretische Interessen.

Darüber hinaus bietet Bourdieus Feldtheorie zusammen mit Foucaults Diskurstheorie die Möglichkeit der kontextsensiblen Analyse sowohl von literarischen, als auch von theoretischen Texten und von Gebrauchstexten. Die Verschiedenartigkeit dieser Textsorten wird in der vorliegenden Arbeit nicht zum Anlass genommen, die Untersuchung auf eine oder mehrere von ihnen einzuschränken. Als Analysekorpus dient in erster Linie die Große Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Texten, ergänzt durch wenige andere publizierte Texte und unpublizierte Texte aus dem Nachlass im Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin. Die Analyse dieser Texte erfolgte vor dem Hinergrund folgender Fragestellungen: Werden explizit epistemologische Fragestellungen thematisiert? Welche impliziten epistemologischen Voraussetzungen des ästhetischen Verfahrens lassen sich ausfindig machen? Welche erkenntnistheoretischen und ästhetischen Traditionen und mit diesen verbundenen Akteure werden von Brechts Arbeiten affirmativ behandelt und zu welchen werden Gegenkonzepte entworfen? Im Rahmen der Möglichkeiten wurden historische Konstellationen von Akteuren beachtet, die sich in Debatten in Zeitschriften, Briefen oder Gesprächen, in strategischen Äußerungen im Rahmen von Reden, Artikeln, Interviews, literarischen Arbeiten oder theoretischen und expositorischen Texten manifestieren. Weiterführend wäre danach zu fragen, welche Bedeutungen einzelnen Realitätskonzepten innerhalb des Feldes der Kulturproduktion/kulturellen oder ideologischen Produktion,[17] in dem die legitimen Weltsichten ausgehandelt oder erkämpft werden, sowie innerhalb des Macht-Feldes[18] zukommen.

[16] Markus Joch, Norbert Christian Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenshaft. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), S. 1-24, hier S. 4.

[17] Bourdieu: Sozialer Raum und ‘Klassen’, S. 20 u. 30.

[18] Ebd., S. 31f.

Ziel

Ziel dieses Dissertationsprojektes ist es erstens, die Textproduktion Brechts systematisch und mit Sensibilität für entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge dahingehend zu untersuchen, ob und wie darin von Realität und teilweisen Synonymen wie Wirklichkeit oder Wahrheit gesprochen wird und/oder welche impliziten Vorstellungen von Realität – beispielsweise als Erfahrungswelt, als unerkennbar oder undarstellbar, als Gegensatz zur Kunst, etc. – in den Texten erkennbar werden. Dabei soll speziell nach werkbiographischen Kontinuitäten und Brüchen gefragt werden. Zweitens will das Projekt die Diskursstränge, die Realität in der europäischen kulturgeschichtlichen Moderne denkbar machen und definieren, aus der Perspektive der literarischen Praxis im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beleuchten. Von Interesse ist dabei etwa die Frage, welche Rolle der Kunst im Bezug auf 'die Realität' zugedacht wird und wie diese Rolle mit unterschiedlichen Positionierungsmöglichkeiten im Feld der kulturellen Produktion korrespondiert; weiters, welche epistemologische Bedeutung der empirischen Wahrnehmung zuerkannt wird und welche Faktoren als bestimmend für das Zustandekommen von Realität gedacht werden, welche Bedeutung in diesem Zusammenhang dem Subjekt, der Materie, metaphysischen Entitäten wie sie im religiösen Diskurs angenommen werden, den Kategorien des Lebens, des Zufalls oder anderen potentiellen Realitätsfaktoren zukommen.

Diese Zielsetzung wird durch entsprechende Forschungslücken nahegelegt. Die Brechtforschung hat eine Monographie, die sich systematisch mit dem Begriff der Realität und semantisch verwandten Begriffen wie Objektivität, Wirklichkeit, Wahrheit, Tatsache etc. in Brechts Arbeiten befasst, bisher nicht hervorgebracht, was angesichts der hohen Bedeutung des Themas für das Verständnis der Texte verwundert. Dies wird nicht nur durch die Involvierung Brechts in die anhaltenden Debatten um den Realismusbegriff nahe gelegt und selbst diese wurden selten in ihrer historischen Breite systematisch bearbeitet. So ist bereits in diesem Kontext zu sehen, dass einer der umstrittensten und deshalb immer wieder thematisierten Texte Brechts, *Die Maßnahme* (1930/1931), den Begriff der Wirklichkeit an sehr prominenter Stelle verwendet; Die zweite Fassung schließt mit den Worten des „Kontrollchors": „*Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir / Die Wirklichkeit ändern.*"[19] Zumal es in dem Text um „Parteidisziplin"[20] gehen soll,

[19] Bertolt Brecht: Die Maßnahme [1931]. In: GBA 3, S. 99-125, hier S. 125.
[20] Vgl. Peter Horn: Die Wahrheit ist konkret. Bertolt Brechts *Maßnahme* und die Frage der Partei-

lässt sich die Frage stellen, welche Wirklichkeit hier als belehrende anerkannt werden soll und welche verändert werden kann.

Wenn Brecht, wie Rainer Grübel schreibt, bei der Lektüre von Lenins Werken bevorzugt Syntagmen wie „objektive Realität“ oder „Näher ans Leben“[21] unterstreicht, ist zu ermessen, wie wichtig der Diskurs über die Realität in politischer und ästhetischer Hinsicht für Brecht und seine Zeitgenoss(inn)en war. Eine Studie zur deutschsprachigen sozialistischen Literatur betitelt diese nach einem Zitat Johannes R. Bechers[22] treffend als „wirklichkeitsbesessen“.[23] Als „wirklichkeitsbesessen“ könnte aber auch die nicht unbedingt kommunistisch interessierte Literatur der ‘Neuen Sachlichkeit’ bezeichnet werden, an der Brecht ebenfalls partizipiert.

Zwar wurde und wird in der Brechtforschung in Bezug auf Brechts Äußerungen über Realität immer wieder bemerkt, dass diese verändert, nicht interpretiert oder gar abgebildet werden solle, jedoch fehlt eine Studie, die sich den historischen Veränderungen und Kontexten von Realitätskonzeptionen in Brechts Texten widmet. Thematische Teilbereiche wurden innerhalb der Forschung bereits im Rahmen der Beschäftigung mit Bezugnahmen auf philosophische Traditionen von Brechts Texten behandelt; so wenn Bezüge der Texte zum Taoismus, zum Konzept der Dialektik oder der Geschichtsschreibung thematisiert wurden. Diese Arbeit bemüht sich um eine Zusammenschau dieser Teilbereiche und fragt zudem, auf welche Feld- und Diskursstrukturen Brechts Arbeiten antworten und welche Aushandlungen im Bereich der kulturellen Produktion damit versucht werden.

Auch zu den Diskursen zum Realen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – zumal in Verbindung mit literarischer Produktion – liegt keine umfassende Einzelstudie vor. Wissen über diesen Diskurs findet sich verstreut in Publikationen zum ästhetischen Diskurs, zur ‘Neuen Sachlichkeit’ oder zu neuen Medien im frühen 20. Jahrhundert, sowie zu einzelnen Zeitgenossen wie Robert Musil, Al-

disziplin. In: John Fuegi, Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.) Brecht-Jahrbuch 1978. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978. (es; 956), S. 39-65.

[21] Rainer Grübel: Die Ästhetik des Opfers bei Brecht und in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre. In: Therese Hörnigk, Alexander Stephan (Hg.): Rot=Braun? Brecht-Dialog 2000. Berlin: Theater der Zeit, Literaturforum im Brecht-Haus 2000. (Theater der Zeit, Recherchen; 4), S. 153-181, hier S. 170f.

[22] Johannes R. Becher: Wirklichkeitsbesessene Dichtung. In: Die neue Bücherschau 6 (1928) Nr. 10, S. 491-494.

[23] Alfred Klein: Wirklichkeitsbesessene Dichtung. Zur Geschichte der deutschen sozialistischen Literatur. Leipzig: Reclam 1977. (RUB; 683, Kunstwissenschaften)

fred Döblin, Béla Balász, Siegfried Kracauer u.a. Die vorliegende Arbeit kann ebenfalls nur einen Teilaspekt oder eine Facette dieses Diskurses beleuchten, indem entlang der Werkbiographie Brechts nach Aussagenformationen über Realität, deren Erkennbar- und Darstellbarkeit und deren Machbarkeit gefragt wird.

Forschungsstand

Es kann als Gemeinplatz gelten, dass Brechts ästhetisches Konzept des epischen Theaters die Realitätsillusion zu vermeiden sucht. In diesem Sinn wird es bisweilen als „anti-realistic" – im Sinne einer Opposition zur Tradition des bürgerlichen Realismus und Naturalismus – bezeichnet.[24] Tom Kuhn nennt jenen Realismus, von dem Brechts ästhetisches Konzept sich absetzt, „conventional realism",[25] was sagen will, dass 'Antirealismus' nur im Sinne von 'Antirealitätsillusion' zutrifft.

Brecht nimmt für seine Arbeit den im marxistischen Diskurs positiv konnotierten Begriff 'realistisch' häufig in Anspruch, was in der frühen und vor allem der marxistisch informierten Forschung mitvollzogen wurde, wobei besonders die Thematik der Expressionismusdebatte im Mittelpunkt stand.[26] Ab den 1990er Jahren ging die Zahl der Beiträge zu diesem Thema stark zurück, steigt jedoch in jüngerer Zeit wieder leicht an, wobei analytische und historische gegenüber literaturpolitischen Interessen in den Vordergrund getreten sind.[27] Die ältere For-

[24] Vgl. z.B. Peter Zazzali: The theatrical aesthetics of Meyerhold and Brecht. A comparison in anti-realism. In: Henry Frendo (Hg.): The European mind. Narrative and identity. Proceedings of the X. World Congress of the International Society for the Study of European Ideas, University of Malta, 24th-29th July 2006. Bd. 2. Msida, Malta: Malta Univ. Press 2010, S. 159-167. / Merkbar wird die Konzeption des Anti-Realisten Brecht auch in der Frage im Titel: Angelos Koutsourakis: Specters of Brecht in Dogme 95. Are Brecht and Realism Necessarily Antithetical? In: Friedemann J. Weidauer (Hg.): The B-Effect – Influences of/on Brecht. Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2012. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 37), S. 42-62.

[25] Tom Kuhn: Brecht reads Bruegel. Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 105 (2013) H. 1, Spring, S. 101-122, hier S. 114.

[26] Beiträge zu diesem Thema ließen sich viele anführen. Schon 1969 betitelte Kurt Batt einen Beitrag zu diesem Thema: Expressionismus und kein Ende. In: Neue deutsche Literatur 17 (1969) H. 12, Dez., S. 173-179. Bezeichnend ist auch der Untertitel von Klaus Berghahn: 'Volkstümlichkeit und Realismus'. Nochmals zur Brecht-Lukács-Debatte. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 4 (1973) S. 7-37. Wo es um Realismus bei Brecht geht, wird zumeist die Expressionismusdebatte angesprochen. Vgl. z.B. Johannes Goldhahn: '...eine Angelegenheit nicht nur der Literatur'. Bertolt Brecht über Fragen des Realismus. In: Deutschunterricht 41 (1988) H. 2/3, S. 95-101.

[27] Vgl. John J. White: Bertolt Brecht´s *Furcht und Elend des III. Reiches* and the Moscow 'Realism' Controversy. In: The Modern Language Review 100 (2005) 1, S. 138-160. / Steve Giles: Rea-

schung zu diesem Thema bezieht sich vorwiegend auf Brechts Theorietexte und Notizen ab 1937, die sich gegen Lukács' Äußerungen zum Realismus richten,[28] und lobt vielfach Brechts 'Realismus' als Parteinahme für eine Literatur des funktionalen Eingriffs in die Realität ohne Einschränkung der verwendeten Stile, Methoden und Formen. Lukács hatte dagegen eine künstlerische Gestaltung nach dem Muster des Realismus im 19. Jahrhundert gefordert, der eine Erkenntnis der in der Moderne angeblich schwer durchschaubaren sozialen Funktionsbeziehungen vorhergehen sollte. Als entscheidender Unterschied in erkenntnistheoretischer Hinsicht kann mit Bezug auf Arbeiten von Steve Giles, Karl-Heinz Ludwig u.a. festgehalten werden, dass Brecht weitgehend ein funktionalistisches und pragmatistisches,[29] Lukács hingegen ein ontologisches – da von einer prinzipiell erkennbaren Totalität des Realen ausgehendes – Realitätskonzept vertritt.[30] Dies ist zu beweisen, jedoch geht es der vorliegenden Arbeit keineswegs primär um den Vergleich von Realismuskonzepten Brechts und Lukács', sondern um die Frage nach der Einbettung von textuellen Äußerungen Brechts in historische Aussageformationen zum Realen. Aus einem solchen kontextsensiblen Blickwinkel fällt auf, dass trotz der großen Anzahl an Publikationen zur Expressionismusdebatte die sowjetische Literaturpolitik als Kontext häufig unterschlagen wird, was zum Teil auch mit der schweren Zugänglichkeit von Quellen zu tun haben kann, zum Teil aber auch mit mangelnder Reflexion über Entstehungsbedingungen von Texten.[31]

lism after Modernism? Repräsentation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno. In: Jerome Carroll, Steve Giles, Maike Oergel (Hg.): Aesthetics and Modernity. From Schiller to the Frankfurt School. Bern [u.a.]: Lang: 2012, S. 275-296. / Devin Fore: Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature. Cambridge/Mass., London: MIT 2012, S. 133-185. / Dieter Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz. Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2010. / Peitsch: Die Vorgeschichte der 'Brecht-Lukács-Debatte'.

[28] Vgl. Schmitt: Die Expressionismusdebatte, S. 302-336.

[29] Vgl. zum Zustandekommen dieses Konzepts Christian Schacherreiter: Bertolt Brecht und Karl Korsch. Untersuchungen zur Subjekt-Objekt-Dialektik in realistischer Literatur und marxistischr Philosophie. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 19 (1988) H. 1, S. 59-78. / Steve Giles: Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the *Threepenny* Lawsuit. 2nd rev. Ed. Bern [u.a.]: Lang 1998.

[30] Vgl. Giles: Realism after Modernism? / Karl-Heinz Ludwig: Bertolt Brecht. Philsophische Grundlagen und Implikationen seines Denkens und seiner Dramaturgie. Bonn: Bouvier 1975. (Abhandlunen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 177); Ludwig geht nicht auf das Realismuskonzept Lukács' ein, argumentiert jedoch in einer materialreichen Studie, dass Brechts Realismuskonzept auf einem adeterministischen, relativistischen und akausalen Realitätskonzept fußt, das in Gegensatz zur orthodoxen kommunistischen Abbildtheorie der Wirklichkeit steht.

[31] Studien, welche diesen Kontext beachten sind: Dirk Backes: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der sozialistische Realismus. Berlin (DDR): Kramer 1981. /

Vor allem wurde bisher nicht versucht, die wechselnden historischen und (werk)-biographischen Kontexte in systematischer Weise auf die ebenfalls wechselnden Konzeptionsweisen von Realität in Brechts Texten zu beziehen; vielmehr werden in einzelnen Arbeien jeweils Definitionen des Realismusbegriffs oder auch des Realitätsbegriffs Brechts als für seine Texte insgesamt gültig dargestellt. Durchgesetzt hat sich die – gewiss nicht falsche, aber verkürzte These –, dass Brechts Ästhetik sich gegen das Widerspiegelungsideal wendet und stattdessen die Funktionalität von künstlerischen Produktionen im Bezug auf die Realität vorzieht.[32] In der älteren Forschung insistierten einige Arbeiten mit Blick auf das materialistische Realitätsverständnis in Brechts Texten darauf, dass der Widerspiegelungsgedanke in dessen ästhetischem Konzept durchaus konstitutiv sei, was aber eine Ausdehnung und Verwässerung des Widerspiegelungsbegriffs voraussetzt.[33] Jan Knopf stellt, um die Positionierung Brechts zu benennen, die These auf, dass Widerspiegelung und Konstruktion in seinen Texten in einem dialektischen Verhältnis gesehen würden; Jan Bruck geht hingegen von einem indifferenten Verhältnis des Autors zur Frage der Abbildbarkeit von Gegenständen aus und rückt den ideologiekritischen Impetus von Brechts Arbeit in den Vordergrund.[34]

Die Argumentation für Brechts funktionalistischen Realitätsbegriff hat sich zu Recht durchgesetzt, jedoch erscheint es sinnvoller, den Texten Brechts nicht mit der Definition eines einzigen Realitätskonzepts gerecht werden zu wollen, sondern eine historisch orientierte Analyse durchzuführen, die sich mit den jeweiligen biographischen, zeithistorischen und diskursiven Kontexten der Texte befasst, um das Verhältnis von (erkenntnistheoretischer und ästhetischer) Abbildtheorie und Funktionalismus/Pragmatismus beschreiben zu können. So ist zu be-

David Pike: Lukács und Brecht. Aus d. Engl. v. Lore Brüggemann. Tübingen: Niemeyer 1986. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 16) / Ludwig: Bertolt Brecht, S. 140-162. / Dieter Schiller: Die Expressionismus-Debatte 1937-1939. Aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift 'Das Wort' [1989-2002]. In: Ders.: Der Traum von Hitlers Sturz., S. 351-417.

[32] Vgl. z.B. Ludwig: Bertolt Brecht. / Schacherreiter: Bertolt Brecht und Karl Korsch. / Tomislav Zelić: Programmatischer und poetischer Realismus bei Brecht und Kluge. In: Zagreber Germanistische Beiträge 18 (2009) S. 279-299.

[33] Joseph Franklin Dial: The Contribution of Marxism to Bertolt Brecht's Theater Theory. The Epistemological Basis of Epic Theater and Brecht's concept of Realism. Cambridge Mass.: Diss. 1975. / Dieter Kliche: Objektivität der Form und 'naturwüchsiger Realismus'. Realistische Abbildung bei Lukács, Becher, Brecht. In: Dieter Schlenstedt (Red.): Literarische Widerspiegelung. Geschichte und theoretische Dimension eines Problems. Berlin, Weimar: Aufbau 1981, S. 459-507.

[34] Jan Knopf: Zur theoretischen Begründung der 'Großen Methode' bei Brecht. In: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83. Brecht und Marxismus, S. 45-51. / Jan Bruck: Brecht's and Kluge's aesthetics of realism. In: Poetics. International Review of the theory of literature 17 (1988), H. 1-2, S. 57-86.

merken, dass ein „Bühnenwerk episch-dokumentarischen Charakters“[35], also das Postulat einer dokumentarischen Funktion von Kunstwerken im Bezug auf eine – historische – Wirklichkeit, für Brecht in bestimmten Phasen der Werkbiographie durchaus denkbar ist. Zwar wird die Funktion der Dokumentation und Wiedergabe ‘realer’ Objekte innerhalb von Brechts Arbeit nie ein dominantes Konstruktionsprinzip, jedoch wird sie etwa um 1927 als wünschenswert dargestellt. Auch der Begriff der Wahrheit wird in bestimmten Werkphasen ambivalent semantisiert bzw. verwendet; so lassen sich immer wieder Widersprüche zwischen einer Verwendung von Begriffen wie Wahrheit in philosophischen und in politischen Kontexten bemerken.

Während im zeitgenössischen Diskurs und in der älteren kommunistischen Forschung die Frage nach dem ‘Realismus’ von Brechts Arbeit mit ihrer Verwertbarkeit für den Kommunismus gleichgesetzt wurde, findet sich komplementär dazu ein Teil der Forschung, der Brecht als gescheiterten Realisten in dem Sinn deklariert, dass er die Darstellung der ‘Wahrheit’ über die Sowjetunion oder den Kommunismus verfehlt habe, wobei diese Wahrheit darin bestehe, dass sie von der, die von der Sowjetpropaganda behauptet wurde, signifikant abweicht.[36] Eine berühmte Anklägerin in diesem Sinn ist Hannah Arendt: „Brechts Probleme fingen mit dem politischen *Engagement* [...] an. [...] Das gerade, was für ihn Wirklichkeit war, hatte ihn von der Realität der Zeit, in der er lebte, entfernt.“[37] Die Strategie, dem politischen Gegner den Bezug zur Realität abzusprechen, ist in der diskursiven Praxis des Untersuchungszeitraums häufig anzutreffen. So greift Brecht etwa Andre Gidés kritischen Bericht über die Sowjetunion in einem ungedruckten Text mit dem Argument an, Gidé habe der ‘Realität’ dieses Landes nicht offen genug gegenüber gestanden: „Die Wirklichkeit, die er sah, verbog ihm nicht seinen Maßstab, den er mitgebracht hatte und mit zurück nahm.“[38] Dass die Sowjetunion kritisiert werden müsse, bestreitet Brecht in diesem Text

[35] Brecht: [Vorbemerkung eines Exposés zum *Ruhrepos*] [etwa Mai 1927]. In: Kommentar. In: GBA 21, S. 676.

[36] Vgl. Jürgen Kreft: Realismusprobleme bei Brecht oder: Wie realistisch ist Brechts Realismus? In: Togil-munhak Bd. 68, Jg. 39 (1998) H. 4, S. 216-244. / Jürgen Kreft: War Brecht Realist? Ein Versuch. In: Ders.: Theorie und Praxis der intentionalistischen Interpretation. Brecht - Lessing - Max Brod - Werner Jansen. Frankfurt/M., Wien [u.a.]: Lang 2006. (Hamburger Beiträge zur Germanistik; 44), S. 251-344.

[37] Hannah Arendt: Bertolt Brecht. In: Dies.: Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays. München [u.a.]: Piper 1971. (Serie Piper; 12), S. 63-107, hier S. 103.

[38] Bertolt Brecht: Kraft und Schwäche der Utopie [Frühjahr 1937]. In: GBA 22.1, S. 286-289, hier S. 288.

nicht, doch schlägt er eine Kritik durch „das Leben selber“[39] vor. Gidé wird dabei allerdings nicht zuerkannt, dieses Leben zu vertreten, indem er als Außenstehender ohne Bezug zur Realität der Sowjetunion dargestellt wird, sein Maßstab als idiosynkratisch und von einer ‘bügerlichen’ Ideologie geprägt. Gegen ‘bürgerliche’ Ansichten und vor allem gegen den Nationalsozialismus bedient sich Brecht mit Vorliebe des Gestus der Aufdeckung ideologischer Manöver, denen dann eine widersprechende ‘Wirklichkeit’ oder auch ‘Wahrheit’ entgegengesetzt wird. Er setzt diese Begriffe ebenso zu polemischen Zwecken ein, wie unter anderen politischen Vorzeichen Arendt im obigen Zitat. Mit ähnlichen Vorwürfen wird er im zeitgenössischen Diskurs aber auch von kommunistischer Seite attackiert. So urteilt ein Rezensent der Uraufführung des Lehrstücks *Die Maßnahme* (1930):

> Man fühlt, daß er [Brecht] seine Erkenntnisse nicht aus der Erfahrung schöpft, daß er lediglich von der Theorie her deduziert (ableitet). Das genügt manchmal zu Darstellung von Situationen, aber nie zur Gestaltung des lebendigen Prozesses. Die reale Gestaltung der Partei ist falsch.[40]

Hinter Äußerungen wie diesen stehen politische Konstellationen und Machtkämpfe. Vor allem sowjetische Kulturfunktionäre warfen zahlreichen schriftstellerischen Arbeiten vor, nicht die Wirklichkeit wiederzugeben oder – alternativ – bloß die Wirklichkeit einer untergehenden und negativ bewerteten kapitalistischen Kultur. Jede Wirklichkeitsdarstellung, die in der Sowjetunion gelten gelassen wurde, war zugleich Parteipropaganda oder dieser zumindest nicht entgegengesetzt.[41]

Die Diskurspraxis der Zuschreibung von Realitätsnähe als Mittel der Durchsetzung legitimer Weltsichten stellt – bezogen auf den Zeitraum von Brechts Werkbiographie – ein interessantes Objekt für die vorliegende Studie dar. Es stellt jedoch ausdrücklich kein Ziel der Arbeit dar, den Realitätsgehalt von Brechts Texten festzustellen, indem etwa die Distanz zwischen dem gegenwärtigen historischen Wissen über die Sowjetunion und Brechts Darstellungen dieses Staates abgeglichen würde. Auch Einschätzungen darüber, ob etwa ein Szenario wie in *Die Maßnahme* wahrscheinlich sei oder ob die Gründe für den Aufstieg des Nationalsozialismus in *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und Reich gesellt sich gern*

[39] Ebd., S. 289.

[40] Otto Biha [= Oto Bihalji-Merin]: Maßnahme. In: Die Linkskurve 3 (1931) H. 1, Jänner, S. 12-14. [Abgedruckt in: Bertolt Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 352-356, hier S. 354.]

[41] Vgl. Backes: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst, S. 32-34.

(1932) jenen der historischen Situation entsprechen, werden ausdrücklich nicht angestrebt.

Es kann nicht behauptet werden, dass Aussagen über das Reale und epistemologische Prämissen von Brechts Texten bisher von der Forschung unberührt geblieben seien – das ist schon auf Grund der hohen Präsenz dieser Thematik im Textkorpus und der insgesamt vergleichsweise umfangreichen Forschung zu diesem Autor nicht zu erwarten. Allerdings befassen sich wenige Forschungsarbeiten explizit mit dieser Thematik und fokussieren so lediglich auf Teilbereiche derselben. Von besonderem Interesse sind hier Arbeiten, die sich mit Anleihen aus dem philosophischen Diskurs befassen, so etwa mit dem Dialektikbegriff nach Hegel,[42] dem Taoismus[43] oder zur Philosophie allgemein.[44] Eine umfangreiche Beschäftigung mit dem Thema stellt vor allem Ludwigs Arbeit dar, die allerdings schon 40 Jahre alt ist und auf die in der GBA vorgeschlagene Chronologie von Brechts Texten nicht zurückgreifen kann, wodurch viele Texte undatiert bleiben. Ludwig argumentiert, dass der Verfremdungseffekt auf die Wiederfindung einer verlorenen Unmittelbarkeit in der Auseinandersetzung mit dem Ding ziele, das im Gegensatz zum Wort größere erkenntnistheoretische Bedeutung beanspruchen könne. Der Gegensatz von Ding und Wort ist m. E. weniger bestimmend für Brechts Textproduktion als bei Ludwig angenommen, da beide funktional sein können. Treffend formuliert Ludwig aber eine Abwandlung eines Zitats aus *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1927): „Nur wenn man Brecht ändert, gibt es ihn.“[45] Damit spricht Ludwig pointiert die zentrale Bedeutung des Veränderungsbegriffs innerhalb von Brechts erkenntnistheoretischem Konzept um 1930 an, das Änderungen von Subjekten und Objekten in einer raumzeitlich ausgedehnten, materiellen Dimension als gegeben annimmt, damit aber sowohl auf Determinismus als auch eine erkenntnistheoretische Abbildtheorie verzichtet. Ludwigs These, dass „Brecht versuchte, die Welt als in dialektischer Bewegung befindlich zu be-greifen“,[46] ist zuzustimmen, jedoch bedarf es einer

[42] Paolo Chiarini: Dialektik, Realismus und Wandlungen des Tragischen bei Brecht. In: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Inge Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983. Berlin: Henschel 1983, S. 139-147; 376-377. / Knopf: Zur theoretischen Begründung der ‘Großen Methode’ bei Brecht.

[43] Christoph Gellner: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht. Mainz: Grünewald 1997. (Theologie und Literatur; 8)

[44] Ludwig: Bertolt Brecht. / Wolfgang Fritz Haug: Philosophieren mit Brecht und Gramsci. Berlin, Hamburg: Argument 1996. / Mathias Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Der neue Brecht; 8/2011)

[45] Ludwig: Bertolt Brecht, S. 167.

[46] Ebd., S. 164.

historischen Einordnung und differenzierenden Behandlung der Texte.

Wolfgang Fritz Haugs Arbeit beschäftigt sich intensiv mit epistemologischen Voraussetzung von Brechts Arbeiten. Sehr plausibel sind seine Ausführungen, dass in Brechts Konzeptionen Veränderung und Aktivität die Beziehung von Subjekten und Objekten der Erkenntnis bestimmen, wodurch er „den 'Objektivismus' vieler Marxisten“[47] verwerfen kann. Wenn man dieser zugleich antiobjektivistischen und antisubjektivistischen Realitätskonzeption gerecht werden wolle, müsse man von Wechselwirkungen zwischen Subjekten bzw. Objekten ausgehen, die eine „Anschauungsweise der Mehrheit“ denkbar macht, welche dann als „*die Wirklichkeit selbst*“[48] durch Denken – und wohl auch durch Sprache – zu verändern wäre. Haug fasst diese Wechselwirkungen mit dem Begriff der Kohärenz, die an die Stelle von Korrespondenz zwischen Subjekt und Objekt tritt. Kohärenz meint dabei eine locker gefügte Praxis, die weder von der Subjekt- noch von der Objektseite her determiniert wird, sondern eher wie ein Diskurs durch fortgesetzte Praxis etabliert und perpetuiert wird. Haug erfasst wichtige Elemente der epistemologischen Prämissen von Brechts Texten; wenig Augenmerk wird dabei aber auf die jeweiligen historischen Unterschiede innerhalb der Textproduktion Brechts gelegt und das von Haug herangezogene Material beschränkt sich auf die theoretischen und expositiorischen Schriften, wodurch literaturhistorische und literaturspezifische Aspekte ausgeblendet bleiben.

Auch Denise Kratzmeiers Studie zu Brechts Geschichtsbild,[49] in der ein ganzes Kapitel dem Begriff des Geschehens gewidmet ist, stellt eine umfangreiche Arbeit zu einem verwandten Thema dar. Kratzmeier beachtet allerdings überraschenderweise gerade in einer am Historischen interessierten Arbeit die Entstehungschronologie von Brechts Arbeiten kaum und versucht ebenfalls, eine allgemeine Aussage zu Brechts Begriff des Geschehens zu machen: Brecht erkenne sowohl ein „Primat“ der „materiell existent[en]“ „gesellschaftlichen Verhältnisse[...]“[50] an, als er auch ständig bewusst halte, „wie variabel und individuell [...] jede historische 'Wahrheit' ist“.[51] Realität bei Brecht sei demnach sowohl in einer materiellen Außenwelt, als auch im aktiven Subjekt der Erkenntnis situiert. Das

[47] Haug: Philosophieren mit Brecht und Gramsci, S. 52.
[48] Ebd., S. 63.
[49] Denise Kratzmeier: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Der neue Brecht; 6/2010), S. 120-182; 185-187.
[50] Kratzmeier: Es wechseln die Zeiten, S. 132.
[51] Ebd., S. 122.

verbindende Medium sei die Geschichte – egal ob „konstruiert, funktionalisiert oder tatsächlich“.[52] Auch diesen Thesen ist zuzustimmen, jedoch kann den darin sichtbar werdenden Widersprüchen durch Kontextualisierung nachgegangen werden.

Neben Arbeiten zu Philosophie und Geschichte sind auch solche zur Ästhetik Brechts – etwa dem Gestischen, der Verfremdung, des epischen Theaters – prädestiniert, eine Brücke zur Thematik des Realismus und des Realitätskonzeptes zu schlagen, da diese Ästhetik explizit auf eine ergebnisoffene Realitätskonstitution – allerdings unter den beschränkenden Bedingungen der bestehenden Realität – abzielt. Hier sind einige Arbeiten zu nennen, die jedoch nicht über den Umfang von Aufsätzen hinausgehen.[53] Die das Publikum aktivierende Ästhetik Brechts ist gut erforscht, doch bleibt oft außer Acht, wie sie als Konzept einer zu verändernden Realität im werkbiographischen Kontext entsteht.

Emil Hvartin, der sich in diesem Aufsatz für postmodernes Theater interessiert, berührt auch Brechts Konzept einer dialektisch hergestellten Realität, dem er die Integration der Momente des Kontingenten und Inkommensurablen zuspricht. In Brechts Verfremdungseffekt bemerkt er zudem einen „Einbruch des Realen“[54] nach Lacan, das nie präsent wird.

In der jüngeren Brechtforschung interessiert man sich im Zusammenhang mit Realismus- und Realitätsverständnis bei Brecht vermehrt für dessen Beziehung zur Fotografie, die im zeitgenössischen Diskurs mitunter als objektive Darstellungsmöglichkeit verstanden wurde.[55] Auch im Zusammenhang mit Brechts Bild-

[52] Ebd., S. 136.

[53] Vgl. Bruck: Brecht's and Kluge's aesthetics of realism. / Meg Mumford: Gestic Masks in Brecht's Theater. A Testimony to the Contradictions and Parameters of a Realist Aesthetic. In: Maarten van Dijk (Hg.): New essays on Brecht. Neue Versuche über Brecht. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2001. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 26), S. 143-171. / Hans-Peter Herrmann: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. Über Vielfalt und Reichtum von Brechts realistischer Schreibweise. In: Rüdiger Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe... Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts [Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW, 19.-21.11.2004]. Iserlohn: Inst. f. Kirche u. Gesellschaft 2005, S. 27-52. / Florian N. T. Becker: Towards an Understanding of 'Gestus'. Five Theses on Brecht's Conception of Realism. In: Friedemann J. Weidauer (Hg.): Gestus – music – text. Gestus – Musik – Text. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2008. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 33), S. 25-50. / Zelić: Programmatischer und poetischer Realismus bei Brecht und Kluge.

[54] Emil Hrvatin: Das Theater im Kampf mit dem Realen. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): The Other Brecht I. Der andere Brecht I. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1992. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 17), S. 181-194.

[55] Steve Giles: Realismus nach Modernismus? Photographie und Darstellung bei Kracauer und Brecht. In: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hg.): Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft;

rezeption untersucht Tom Kuhn die Realitäts- und Realismuskonzeptionen des Autors.[56] Diese Aufsätze weisen auf das wachsende Interesse an der Thematik der Objektivitätsbegeisterung im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit hin und fokussieren so auf einen thematischen und historischen Aspekt der Fragestellung dieser Arbeit.

Im Zusammenhang mit den Material Culture Studies lässt in jüngerer Zeit vermehrtes Interesse an Themen wie Körperlichkeit, Materialität und Verdinglichung bemerken.[57] Der literaturhistorisch interessierte, theaterwissenschaftliche Beitrag Daniela Pillgrabs,[58] der sich mit Körperinszenierung in unterschiedlichen Theatertraditionen und u.a. Brechts Rezeption derselben befasst, erklärt, dass das Körperkonzept in der Theatertradition der Peking Oper die europäischen Avantgarden interessierte, dem Körperkonzept in der Sowjetunion und der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus aber widersprach. Zwar steht der Körper und seine Athletik jeweils im Mittelpunkt, doch entspricht er in der Peking Oper einer reflektierten und reflektierbaren Produktionsinstanz von Gesten, im Sozialistischen Realismus einem Objekt der Formung durch die Partei. Brechts künstlerische und kunsttheoretische Produktion stellt die Materialität stets ins Zentrum; die von Pillgrab dargestellten Körperkonzepte in den unterschiedlichen Theatertraditionen bieten einen erhellenden Hintergrund für Brechts Texte, die zwar Training und Übung des Körpers zu einem wichtigen Thema machen, diesen Körper aber stets auch als widerständige und eigenständige Instanz konzipieren.

5), S. 61-75. / Steve Giles: Making visible, making strange. Photography and representation in Kracauer, Brecht and Benjamin. In: New Formations 61 (2007) Summer, S. 64-75. / Ders.: Photography and Representation in Kracauer, Brecht and Benjamin. In: Robert Gillett, Godela Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment. Amsterdam: Rodopi 2008. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 66/2008), S. 115-125. / Tom Kuhn: Poetry and Photography. Mastering Reality in the Kriegsfibel. In: Gillett, Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!", S. 169-189. / Kristopher Imbrigotta: History and the Challenge of Photography in Bertolt Brecht's *Kriegsfiebel*. In: Radical History Review (2010) H. 106, Winter, S. 27-45. / Carl Gelderloos: Simply Reproducing Reality - Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography. In: German Studies Review 37 (2014) H. 3, S. 549-573.

[56] Vgl. Kuhn: Brecht reads Bruegel, S. 114f.

[57] Catherine Flynn: A Brechtian Epic on Eccles Street. Matter, Meaning, and History in 'Ithaca'. In: Eire - Ireland 46 (2011) H. 1/2, Spring/Summer, S. 66-86. / Varun Begley: Objects of Realism. Bertolt Brecht, Roland Barthes, and Marsha Norman. In: Theatre Journal 64 (2013) H. 2, October, S. 337-353. / Elena Pnevmonidou: 'Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen'. Brecht, Kafka, and the Body. In: Friedemann J. Weidauer u. Dorothee Ostmeier (Hg.): Brecht, Marxism, Ethics. Brecht, Marxismus, Ethik. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2010. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 35), S. 60-87.

[58] Daniela Pillgrab: Körper inszenieren nach Sozialistischem Realismus und Peking Oper. Mei Lanfang in der Sowjetunion. Wien: Diss. 2010.

Ein anderer, für diese Arbeit relevanter Aspekt, der zuerst 1987 diskutiert wurde, ist Brechts Rezeption von Publikationen des Logischen Empirismus, einer wissenschaftsphilosophischen und erkenntnistheoretisch ausgerichteten Gruppierung.[59] Das Moment des Empirischen als Schnittstelle zwischen Subjekt und Objekt, die bis zu einem gewissen Grad Kontingenz erzeugt, wird konstitutiv für Brechts adeterministisches Realitätsverständnis.

Diese unterschiedlichen Schwerpunkte der Brechtforschung liefern wichtige Informationen und Vorarbeiten für diese Arbeit, die eine Sammlung und Systematisierung des Wissens über Brechts Texte als Äußerungen innerhalb des Diskurses versucht, der Aussagen über die Realität ermöglicht und begrenzt und zugleich von diesen Aussagen konstituiert und verändert wird, wobei unterschiedliche soziale Interessen zur Wirkung kommen.

[59] Lutz Danneberg, Hans-Harald Müller: Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus. Der Einfluß des Logischen Empirismus auf Brechts Realismuskonzeption in der Kontroverse mit Georg Lukács. In: Edita Koch, Frithjof Trapp (Hg.): Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1986. Maintal: Koch 1987. (Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse; Sonderband 1), S. 50-63. / Lutz Danneberg: Interpretation: Kontextbildung und Kontextverwendung. Demonstriert an Brechts Keuner-Geschichte 'Die Frage ob es einen Gott gibt'. In: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 9 (1990) H. 1, S. 89-130. / Lutz Danneberg, Hans-Harald Müller: Brecht and Logical Positivism. In: Essays on Brecht. Versuche über Brecht. Madison: The International Brecht Society 1990. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 15), S. 151-163. / Ulrich Sautter: 'Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil, die ich nicht sogleich in eine Diskussion über Logik verwandeln möchte.' Der logische Empirismus Bertolt Brechts. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43 (1995) 4, S. 687-709. / Lutz Danneberg: Der Logische Empirismus der zwanziger und dreißiger Jahre: Rezeption und Ausstrahlung. In: Hans Poser, Ulrich Dirks (Hg.): Hans Reichenbach. Philosophie im Umkreis der Physik. Berlin: Akademie 1998, S. 119-138. / Steve Giles: Bertolt Brecht, Logical Empiricism and Social Behaviourism. In: Ders.: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 63-79.

1 Materialismus vs. Metaphysik [um 1920]

1.1 Um 1920

Die Wahl des Referenzzeitraums dieses ersten Kapitels – 'um 1920' – kann der Willkür beschuldigt werden, da Brechts Produktion literarischer und essayistischer Texte schon 1913 beginnt.[1] Allerdings behandeln die meisten Studien zu Brechts Arbeiten als frühesten Text sein erstes mehraktiges und von einer größeren Öffentlichkeit wahrgenommenes Drama, *Baal* (1918). Diese Arbeit schließt sich – vor allem aus zeit- und raumökonomischen Gründen – dieser Konvention an, weshalb sich das erste Kapitel auf den Zeitraum 'um 1920' – also etwa von 1918 bis 1922 – mit fließenden Grenzen zu zeitlich früheren und späteren Entstehungsdaten konzentriert.

Die Entscheidung, in den frühen 1920er Jahren einen weiteren werkbiographischen Abschnitt beginnen zu lassen, der im zweiten Kapitel zu behandeln sein wird, stellt ebenfalls eine Setzung dar. Immerhin wird eine solche zeitliche Grenzziehung durch biographische Umstände nahegelegt, denn zu dieser Zeit verlagert Brecht sein Lebensumfeld nach und nach in die Großstadt und wird dadurch mit neuen Anforderungen und Möglichkeiten konfrontiert, die entsprechende Überlegungen auch zu den Themen Realität (als Gegebenes, Herstellbares, Subjektives, Intersubjektives,...) und Realitätsdarstellung hervorrufen.

Für die einzelnen Kapitel dieser Arbeit wird jeweils zu heuristischen Zwecken ein Referenzzeitraum ('um 1920', 'die 1920er Jahre', 'Exilzeit'...) angenommen. Dabei wird davon ausgegangen, dass einschneidende Änderungen in der Produktionssituation von Texten (beispielsweise neue Kooperationen und Kontakte oder Beginn und Ende der Exilsituation) mit möglichen werkbiographi-

[1] Vgl. Jürgen Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...'. Bertolt Brechts vormarxistisches episches Theater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Der neue Brecht; 10/2011), S. 139.

schen Schnitt-Stellen zusammenfallen und nach Brüchen und Kontinuitäten zwischen Arbeitsphasen vor und nach diesen mehr oder weniger scharfen Grenzmarkierungen gefragt. Während der Analyse dieser heuristisch angelegten 'Phasen' kann sich ebenso zeigen, dass eine feinere historische Unterscheidung für eine adäquate Behandlung der Texte nötig ist, wie auch, dass Standpunkte oder Konzepte über heterogene Lebenssituationen hinweg beibehalten bzw. wieder aufgerufen werden. Die Gliederung korrespondiert somit der Textanalyse.

Auch das Zeitkonzept 'um 1920' ist in diesem Sinn als analytisches Instrument zu verstehen, das Aussagen über den Untersuchungsgegenstand ermöglicht. Seine Bezeichnung ist bewusst nicht trennscharf, um anzudeuten, dass die in diesem Kapitel zu beschreibenden Konzeptualisierungen von Realität, die einem bestimmten Positionierungsverhalten auch in Bezug auf das literarische Feld entsprechen, bereits früher existieren und sich später fortsetzen, und es sich bei dem zu untersuchenden Gegenstand um ein prozessuales Geschehen handelt.

1.2 Epistemologie als Leerstelle

Fragt man danach, wie in Brechts Texten aus der Zeit um 1920 Realität oder Wirklichkeit bestimmt wird, fällt zunächst auf, dass sich zumindest keine expliziten, theoretischen Auseinandersetzungen mit dieser Frage finden. Ein Grund dafür könnte sein, dass erkenntnistheoretische Fragestellungen vor allem für den Neukantianismus der Jahrhundertwende von Interesse waren, der dem Materialismus, der in den Naturwissenschaften und der modernen, zunehmend technisierten Lebensweise an Bedeutung gewonnen hatte, die Philosophie Kants entgegenhielt. Er stand im Ruf einer „Professorenphilosophie“[2] und konnte als bildungsbürgerlich, traditionell und tendenziell modernekritisch verstanden werden. Brechts positionierte sich im literarischen Feld jedoch früh als betont antitraditionalistisch und modernisierungsfreudig.

Dem Schweigen zu epistemologischen Fragen in den frühen Texten lässt sich eine explizite Äußerung zu diesem Thema in dem späten Drama *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* (1953/1954) gegenüberstellen. Dieses satirische Drama kreist thematisch ebenso wie das fragmentarische Projekt *Der Tuiroman* (1931-1943) um die gesellschaftlichen Funktionen der Intellektuellen (in einer Verball-

[2] Peter Sprengel: Geschichte der deutschspachigen Literatur 1900-1918. [Zugleich: Geschichte der deutschsprachigen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. begr. v. Helmut de Boor u. Richard Newald, Bd. IX,2.] München: Beck 2004, S. 77.

hornung 'Tuis' genannt) und macht sich in der Szene *Tuischule* speziell über die professionelle Philosophie lustig, wobei die grundlegende Frage der Erkenntnistheorie – ob die Realität bzw. das Existente in der sinnlich wahrnehmbaren materiellen Umwelt oder in einer unstofflichen, geistigen Form gegeben ist – von den Tuis gestellt wird:

„Der Lehrer: Si Fu, nenne uns die Hauptfragen der Philosophie.
Si Fu: Sind die Dinge außer uns, für sich, auch ohne uns, oder sind die Dinge in uns, für uns, nicht ohne uns."[3]

Die erkenntnistheoretische Fragestellung wird in dieser Szene insgesamt problematisiert, da sie als genuines Problem der satirisch behandelten 'Tuis' gezeigt wird. Diese beschäftigen sich – so die Kritik – mit begrenzten Gegenstandsbereichen, in denen sie hohe Expertise besitzen, nicht aber mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen ihrer eigenen Position. Diese perspektivische Beschränkung wird in der Szene als Ignoranz gegenüber allen möglichen Faktoren des Geschehens, die außerhalb der Debatte liegen, gedeutet. Die vom Tuischüler referierte Konferenz über die Sphäre der 'Dinge', also der Realia, wird schließlich durch einen über die Ufer tretenden Fluss abgebrochen. Damit greifen die „Dinge außer uns" – von Brecht häufig als „Fluss der Dinge" konzipiert – sozusagen selbst in die epistemologische Debatte ein, was von den Tui-Philosophen aber nicht als Beitrag gewertet wird; der Tuischüler referiert, dass die Frage nie entschieden worden sei, da sie nicht im Rahmen der Tuikonferenz geklärt werden konnte. Damit wird der epistemologische Diskurs als allzu hermetischer kritisiert, der die Frage nach einer Wirkmächtigkeit der „Dinge außer uns" nur auf theoretischer Ebene zulässt, sich einer möglichen Wirkung von „Außen" aber per definitonem verschließt.

Während dieser späte Text epistemologische Debatten kritisiert, da sie auf den elitären Sektor der professionellen Philosophie beschränkt scheinen, gehen frühe Texte solchen Debatten schlicht aus dem Weg – möglicherweise aus demselben Grund. Dies wäre verstehbar als Teil der um 1920 besonders deutlichen Selbstabgrenzung der Brechtschen Arbeit von traditionellen, 'bürgerlichen' Werten zu denen die deutsche Philosophiegeschichte zählt. Schon Brechts Wahl der Schriftstellertätigkeit korrespondiert einer gegenüber gesellschaftlichen Traditionen und Konventionen kritischen Haltung, da das literarische Feld, in das er damit eintritt, eine relativ hohe Autonomie besitzt und zum Feld der kulturellen

[3] Brecht: Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher [1953/54]. In: GBA 9, S. 128-198, hier S. 143.

Produktion gehört, sodass sich gerade hier gesellschaftskritische Werthaltungen behaupten lassen, wie das in der damals aktuellen literarischen Avantgardebewegung des Expressionismus der Fall ist.

Innerhalb des literarischen Feldes findet Brecht einerseits einen hohen Konsekrationsdruck vor, andererseits eine weiterhin bestehende Dominanz traditioneller bürgerlicher Werthaltungen wie den Ruf nach Uneigennützigkeit, ein Pathos des Menschlichen oder die Kritik moderner Entwicklungen in der Gesellschaft und Medienkultur. Die Reaktion des neu ins Feld eintretenden Akteurs besteht im Bezug einer distinkten Position, die sich nicht auf ideelle Werte und nicht bevorzugt auf die vorherrschende Tradition aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert (Romantik, Klassik, Bürgerlicher Realismus) stützt, sondern unterschiedlichste, auch historisch weit entfernte literarische Epochen und Traditionen verknüpft und als 'Material' behandelt. Damit wird die im deutschen Sprachraum vorherrschende Ausprägung des Expressionismus in einem wichtigen Aspekt unterlaufen; Sprache wird wie im Dadaismus als Material verstanden, mit dem lustvoll hantiert werden kann, während der Anspruch an eine ohnehin problematisch gewordene Sinnvermittlung in den Hintergrund treten kann.

In erkenntnistheoretischer Hinsicht manifestiert sich diese Strategie als programmatisches Unterlaufen einer Trennung zwischen einem (geistvollen) Individuum von einer (materiellen) 'Umwelt', zwischen denen die Literatur des Bürgerlichen Realismus eine harmonische Verbindung anstrebte, während die polare Struktur als Koordinatennetz des Diskurses präsent blieb. In Brechts Texten wird im Gegensatz dazu das Individuum als materielle, teilbare Entität in den Blick gerückt, indem es oftmals in heterogene Bestandteile aufgelöst und damit ent-individualisiert wird. Dieser Vorgang wird nicht als gewaltsam oder tragisch konotiert wie dies in expressionistischen Texten häufig der Fall ist. Auch Jakob von Hoddis' *Weltende* (1911), in dem der behütete Bürger nur noch eine Randfigur im tragikomischen Spiel der Naturgewalten und technischen Katastrophen darstellt, wirft bei aller Ironie ein bedenkliches Licht auf die technisch fortschreitende Moderne. Das Unbehagen an einer Entmachtung des Individuums ist um 1920 sehr präsent.

Vergleicht man das Drama *Baal* (1918/1919/1920, Druck 1922; spätere Fassungen: 1925/26 und 1954/55) mit Hanns Johsts Drama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* (1917), gegen das sich Brechts Text erklärtermaßen wendet,[4] wird der

[4] Jürgen Hillesheim: Baal. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Stuttgart: Metzler 2001-2003, Bd. 1, Stücke. Stuttgart: Metzler 2001, S. 69-86, hier S. 69-75.

differente Umgang mit dem Konzept des individuellen Geistes deutlich sichtbar.

In *Der Einsame* steht der Künstler Christian Dietrich Grabbe im Mittelpunkt, der durch den Schicksalsschlag des Verlustes von Frau und Kind, psychisch gebrochen, auf seinen 'Untergang' zusteuert, wobei er hofft, dass parallel zu der vergänglichen und sinnlos scheinenden Erfahrungswelt, eine unvergängliche Sphäre existiert, sei es, „dass er mit seinem Œuvre Unsterblichkeit“[5] zu erlangen hofft, sei es die Vorstellung einer Unsterblichkeit des Geistes: „Erde zu Erde! Asche zu Asche! Staub zu Staub! Was aber wird mit dem Geiste? [...] Darum ging doch die verhetzte Fahrt! [...] Ich glaube, Geist ist Flamme und Flamme Geist!“[6] Das (allerdings nicht erfolgte) vollständige Verbrennen einer Todesurkunde wird von Grabbe in dieser Szene als Symbol aufgefasst, dass eine „Flucht aus dieser Welt“[7] – gemeint ist die materielle Welt von Erde, Asche, Staub – möglich sei. Die Gegenwelt des Geistes wird hier einerseits mit Unvergänglichkeit, andererseits mit der Naturkraft des Feuers assoziiert, die metaphorisch auf eine Lebenskraft oder ein Lebenslicht verweist. Geist/Leben steht so für eine Konstante, der gegenüber die Materie, die zu Asche oder Staub zerfallen kann, als zeitlich gebunden abgewertet wird.

Brechts Texte negieren die Dichotomie einer unvergänglichen und einer vergänglichen Dimension der Realität ebenso wie die Dichotomie zwischen Geist und Materie. Auch seine Konzepion der Kunst wird dadurch geprägt; die Figur Baal verbindet ihre geistige und physische künstlerische Tätigkeit mit ihrem geistigen und physischen Alltagsleben im Medium sinnlich-ästhetischer Erfahrung. Auch rund zehn Jahre später äußert sich Brecht über den Gegensatz von Literatur und 'wirklichem Leben' noch: „Das ist einer der dümmsten Gegensätze, die man konstruieren kann.“[8]

Die Figur des „Einsamen“, wie sie in Johsts Drama im Titel auftaucht, stellt eine Konzeption dar, zu der sich sehr frühe Gegenkonzepte in Texten Brechts finden lassen. Jürgen Hillesheim erwähnt einen Entwurf eines Romanplots von 1913, in dem praktischer und empirisch-sinnlicher Arbeit der Vorzug gegenüber einer vorwiegend geistigen gegeben wird. Das Leben eines Professors, der über seinem Buch seine soziale und lebenspraktische Umgebung aus dem Blick verliert, wird

[5] Florian Gelzer: Kunst – Leben – Mütter. Bertolt Brechts 'Baal' zwischen Hanns Johsts 'Der Einsame' und Andreas Thoms 'Ambros Maria Baal'. In: Sprachkunst 40 (2009), 2. Halbband, S. 239-260, hier S. 253.
[6] Hanns Johst: Der Einsame. Ein Menschenuntergang. München: Delphin 1917, S. 70.
[7] Ebd.
[8] Brecht: Die Bourgeoisie und ihre Literatur [um 1929]. In: GBA 21, S. 322f., hier S. 323.

als „Irrweg“[9] und „Tragödie“[10] dargestellt.

Das Konzept des autonomen Subjekts wird auch in späteren Texten einer fortwährenden Dekonstruktion unterzogen, deren nächste markante Meilensteine der Ab- und Umbau des Individuums in *Mann ist Mann* (1924-1926) und die Konzeption des ‘Dividuums’ sowie das Interesse für die Masse in den 1920er Jahren sein werden. Hillesheim stellt zwischen Friedrich Nietzsches (auf dessen Gedicht *Sils-Maria* (1881/82) Brecht mit seinem Entwurf möglicherweise Bezug nimmt) und Brechts Subjektkonzeptionen eine Verbindung her, da beide moralische und vor allem religiöse Traditionen negieren, was dem Subjekt – zumindest in bestimmter Hinsicht – Autonomie zuspricht.[11] Bei Nietzsche werde „[d]er Mensch [...] überwunden“[12] und auch in Brechts Texten sind Subjekte offensichtlich „Vorläufige“;[13] Subjekte seinen also in beiden Fällen – mit Ernst Mach gesprochen – „unrettbar“. Als Unterschied wäre allerdings zu bedenken, dass Nietzsches Subjektkonzeption die Möglichkeit zur Selbstveränderung vorsieht, während der Brechtsche „Mann“ immer von anderen „Männern“ umgebaut wird, was auch seine Autonomie einschränkt.[14]

Um 1920 werden Subjekte in Brechts Texten bereits in ihrer Abhängigkeit von und Verwobenheit mit ihrer Umwelt gezeigt, was einerseits die erkenntnistheoretische Problematik suspendiert, die durch eine scharfe Trennung zwischen Subjekt und Objektwelt entsteht, andererseits ein implizites Realitätskonzept sichtbar macht: Realität wird radikal als diesseitig und materiell konzipiert. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wird Brecht die theoretische Explizierung dieser Positionierung nachholen.

[9] Jürgen Hillesheim: Zwischen ‘kalten Himmeln’ und ‘schnellen Toden’. Brechts Nietzsche Rezeption. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 175-197, hier S. 180.

[10] Brecht: ‘Professor Sil Maria’. Skizze eines Romans [10.12.1913]. In: GBA 26, S. 94. / Vgl. auch die kurze Ballade *Professor Sil Maria* [zw. 16. u. 23.10.1913]. In: GBA 26, S. 85.

[11] Vgl. Hillesheim: Zwischen ‘kalten Himmeln’ und ‘schnellen Toden’, S. 189 u. Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 76-78.

[12] Hans-Thies Lehmann: Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts Vom armen B.B. In: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1980. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 22-42, S. 36.

[13] Brecht: Vom armen B.B. [1921]. In: GBA 11, S. 120.

[14] Vgl. zur Unterscheidung zw. Brecht und Nietzsche mittels des Kriteriums des Sozialen Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen: Verworfenes Denken. Zu Reinhold Grimms Essays *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*. In: Grimm, Hermand (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1980, S. 149-171, hier S. 169.

1.3 Materialismus als Realitätskonzept

Fragt man nach der Positionierung von Brechts Aussagen im Realitätsdiskurs um 1920, sticht vor allem die Parteinahme für materialistische Vorstellungen im Gegensatz zu Konzepten wie Geist, Seele, Individuum oder religiösen Vorstellungen ins Auge. Figuren werden durch Körperlichkeit und Teilhabe an einer raumzeitlich ausgedehnten und durch Relationen bestimmten Welt der Körper bestimmt. In Brechts früher Lyrik taucht auffällig häufig der leblose, von einer geistig-seelischen Individualität entbundene Körper auf. Diese materialistische Subjektkonzeption wird in Brechts Arbeiten auch später durchwegs eine Rolle spielen und ein konstitutives Moment seines Verständnisses von Realität ausmachen. 1940 notiert er im Zuge einer Zusammenfassung seiner Reflexionen über den Realismusbegriff:

> Das sinnenfreudige Moment des Realismus, seine Diesseitigkeit ist sein bekanntestes Kennzeichen; es ist jedoch nicht untrüglich. Die körperlichen Bedürfnisse spielen für den Realisten eine riesige Rolle. Es ist geradezu entscheidend, wieweit er sich von den Ideologien, den Moralpaukereien losmachen kann, welche die körperlichen Bedürfnisse als 'niedrig' brandmarken, mit durchsichtiger Tendenz.[15]

Materialismus im Sinne von Weltimmanenz bzw. Diesseitigkeit der Einzelnen auf der Basis ihrer Materialität wird hier als ein wichtiger Baustein der realistischen Sicht- und Schreibweise konzipiert, wenngleich diese darüber hinausgehen müsse. In den Texten aus der Zeit um 1920 ist immerhin dieser Baustein bereits unübersehbar vorhanden. Er äußert sich als demonstrative Oppositionshaltung gegenüber jenen „Moralpaukereien", die ein konventionelles, auf geistig-seelische Subjektivität aufbauendes Wertesystem konstituieren, das aber problematischen zeitgenössischen Entwicklungen wie Krieg, Wirtschaftskrisen und Armut nicht mehr entgegenzusteuern vermag.

In bürgerlichen Intellektuellen- und Literat(inn)enkreisen appelliert man angesichts der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Krisenzeit in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts häufig an die Einzelnen, traditionelle moralische oder auch religiöse Werte wahrzunehmen. So zeigt sich im expressionistischen Wandlungsdrama die Konzentration auf ein zu wandelndes geistig-seelisches Subjekt, das als Dreh- und Angelpunkt einer zu ändernden Realität erscheint. Der bürgerliche Wertekanon definiert Tugenden wie Altruismus und Wohltätigkeit,

[15] Brecht: Notizen über realistische Schreibweise [1940]. In: GBA 22.2, S. 620-640, hier S. 637.

die in Gegensatz zur Kreatürlichkeit stehen, in der materielle Interessen, Triebe und damit asoziales und eigennütziges Verhalten wurzeln. Diese dichotome Ethik kritisiert Friedrich Engels folgendermaßen:

> Der Philister versteht unter Materialismus Fressen, Saufen, Augenlust, Fleischeslust und hoffärtiges Wesen, Geldgier, Geiz, Habsucht, Profitmacherei und Börsenschwindel, kurz, alle die schmierigen Laster, denen er selbst im stillen frönt; und unter Idealismus den Glauben an Tugend, allgemeine Menschenliebe und überhaupt eine 'bessere Welt', womit er vor andern renommiert, woran er selbst aber höchstens glaubt, solange er den auf seine gewohnheitsmäßigen 'materialistischen' Exzesse notwendig folgenden Katzenjammer oder Bankerott durchzumachen pflegt und dazu sein Lieblingslied singt: Was ist der Mensch - halb Tier, halb Engel.[16]

Die hier beschriebene Figur des Philisters entspricht sehr genau jener Vorstellung bürgerlicher Denkweisen, die Brecht in *Baal* kritisiert. Baal stellt einen Gegenentwurf u.a. zu dem Roman Andreas Thoms (d.i. Rudolf Csmarich), *Ambros Maria Baal. Roman einer Lüge* (1918) dar. Dieser Roman legt den impliziten Lesenden nahe, den Titel- und Antiheld negativ zu bewerten, da er sich oberflächlichen Unterhaltungen hingibt, die jedoch seiner eigenen Gesundheit und Zufriedenheit nicht zuträglich sind und die ihn zum Tyrannen seiner Mitwelt machen. Sein Leben wird als sinnlose und rastlose Jagd nach Sensationen dargestellt, die keinen dauerhaften oder 'tiefen' Wert konstituieren kann. Thoms Roman kann als philisterhaft im Sinne der oben zitierten Passage von Engels' verstanden werden; wie dieser die Laster des Materialismus verurteilt, verurteilt der Roman die Figur A. M. Baals, des reichen Erben eines jüdischen Großbürgers, der selbst keine produktive Arbeit zu verrichten im Stande ist, perversen Neigungen nachgeht und verschiedene Kennzeichen der 'Dekadenz' aufweist. Antisemitismus geht hier mit Antimaterialismus einher.

Brechts Baal-Figur kann hingegen als Negativfigur zu jener des Philisters gesehen werden, indem Baal seine Mitwelt durch das ungenierte Ausleben 'materialistischer' Interessen wie „Fressen, Saufen, [etc.]" vor den Kopf stößt. Gewissensbisse oder „Katzenjammer" kennt er nicht; auch eine „bessere Welt" als die aktuelle, 'reale', sehnt Baal nicht herbei. Das Menschenbild des Philisters, wie ihn

[16] Friedrich Engels: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen Deutschen Philosophie [1886; nach rev. Sonder-Abdruck 1888]. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. 42 Bde. Berlin: Dietz 1960-1968, Bd. 21, 4. unveränd. Aufl. Berlin Dietz 1973, S. 259-307, hier S. 282. Auch noch 1950 bezieht sich Hans Grümm auf dieses Zitat, um materialistische gegen idealistische Standpunkte zu verteidigen. Hans Grümm: Ein 'Idealismus', der um das goldene Kalb tanzt. TB diskutiert. Materialismus oder Idealismus? In: Tagebuch [Hg. v. Ernst Fischer, Bruno Frei und Viktor Matejka] 5 (13.5.1950) Nr. 10, S. 4.

Engels skizziert, halb Tier und halb Engel, wird hier nicht reproduziert, da Baals 'tierhafte' Seite kein Gegengewicht hat und von der Erzähltinstanz keine moralische Verurteilung nahe gelegt wird.

Die dichotome Vorstellung von Tier und Engel bzw. Körper und Seele verwendet Brecht auch in der Schlussszene des Dramas *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931/1932) zur Karikatur bürgerlicher Werte, wenn der Geschäftsmann Pierpont Mauler sich „nach den höheren Zonen",[17] einer moralischen Wertehierarchie hingezogen fühlt, sich zugleich aber der 'niedrigen' Region des Fleisches – verstanden als bürgerliche Geschäftswelt – nicht entziehen kann. Die Symbole Engel und Tier aus der oben zitierte Passage entsprechen hier den Motiven Himmel und Fleisch, die durch die an der genannten Stelle in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* getätigte Anspielung auf Johann Wolfgang Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Theil* (1832) an ein christlich-mystisch unterlegtes dualistisches Konzept von Materie und Geist angeknüpft werden.

Die Kritik an bürgerlichem Philistertum – verstanden als Träger eines obsolet gewordenen, engen moralischen Wertekanons – findet sich im literaturhistorischen Umfeld auch bei Frank Wedekind, den Brecht in den 1910er Jahren zu seinen Vorbildern zählt.[18] Auch in Wedekinds Texten wird das diesseitige und körperliche Leben gegenüber metaphysischen Konzepten aufgewertet. Wedekind wie Brecht positionieren sich damit in der Nähe dessen, was in der Literaturgschichte als Vitalismus firmiert und einem um 1920 sehr regen Diskurs zuzurechnen ist, der von Martin Lindner unter dem Begriff der 'Lebensideologie'[19] analysiert wurde. Diese Lebensideologie basiert auf einem dichotomischen Modell von schöpferischem, dynamischem, rational nicht fassbarem 'Leben' und einer oft negativ bewerteten oppositionellen Kategorie, die mit der rational und empirisch erfahrbaren Welt oder mit der modernen, technisierten, ebenfalls als bürgerlich verstandenen Kultur assoziiert sein kann. Leben wird dabei oft nach dem Modell einer unsichtbaren Kraft vorgestellt und gerade nicht in Form von Körperlichkeit, die in Brechts Konzeption hingegen eine wichtige Rolle spielen. Seine literarischen Angriffe auf den traditionellen Wertekanon richten sich in erster Linie gegen antimaterialistische Konzeptionen und gerade nicht gegen die empirisch erfahrbare Welt, die Rationalität oder die Modernisierung. Damit ver-

[17] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931/32]. In: GBA 3, S. 127-234, hier S. 227 u. 234.
[18] Vgl. z.B. den Brief an Caspar Neher vom 20.4.1918, in dem Brecht Wedekind in einer Reihe mit Goethe und sich selbst nennt.
[19] Lindner: Leben in der Krise

tritt Brecht einen eher ungewöhnlichen Standpunkt innerhalb des Lebensdiskurses, der nicht nur jede Jenseitsvorstellung religiöser Provenienz negiert, sondern auch Dichotomien wie subjektive Innerlichkeit vs. 'oberflächliche', 'materialistische' Lebensführung.

Auf Grund dieses Realitätskonzepts unterscheidet sich Brechts *Baal* deutlich von Johsts *Der Einsame* sowie Thoms *Ambros Maria Baal*. Johsts Figur Grabbe beginnt vor seinem Tod zu beten, was auf die spirituelle Ebene verweist, die der für Grabbe enttäuschenden Ebene des materiellen Daseins entgegengesetzt ist. Ambros Maria Baal hingegen stirbt gehetzt von seinen Ängsten durch einen Sturz aus dem Fenster auf einen Zaun aus Eisenlanzen. Über den bereits vor dieser Zerstörung immer unfunktionaler gewordener Körper heißt es im letzten Satz: „Man wandte sich mit Grausen ab.".[20] Während Grabbes Tod tragisch gezeichnet wird, ist jener A. M. Baals sinnlos. Ein als 'wahres', sinnvoll geltendes Leben ist in beiden Fällen unterschieden vom bloßen Existieren. Anders verhält es sich in Brechts Drama; Baal schadet ebenso wie Grabbe und A. M. Baal seinen Mitmenschen und jagt sinnlichen Vergnügungen nach. Dieses Verhalten wird aber weder als sinnlos noch als tragische Entfernung von einem Ideal dargestellt, sondern als der Inbegriff des Lebens, das trotz seiner negativen Aspekte – etwa dem Tod – zu bejahen sei. So behauptet Baal noch während er bereits stirbt über das Leben: „Es schmeckt mir."[21]

Dass bereits Brechts frühe Textproduktion ein materialistisches Realitätskonzept erkennen lässt, wurde in der Forschung schon mehrfach bemerkt. Herbert Claas spricht etwa von einem „naive[n] Materialismus",[22] David Midgley von einem „fundamentally materialist view of human existance".[23] Der 'frühe Materialismus' Brechts entsteht in der Auseinandersetzung mit dem Christentum, dem zeitgenössischen Wertekanon und in Auseinandersetzung mit ästhetischen Konzepten, die auf denselben Werten aufbauen. Auch Hillesheim sieht Brechts „frühzeitig ausgeprägte[n] Materialismus"[24] unter anderem durch die „1913 schon vollzogene Loslösung vom christlichen Glauben"[25] gegeben.

[20] Vgl. Gelzer: Kunst – Leben – Mütter, S. 253f.
[21] Brecht: Baal [1919]. In: GBA 1, S. 17-82, hier S. 81.
[22] Herbert Claas: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977. (es; 832), S. 19.
[23] David Midgley: „Zwei Hände Erde". Brecht on Mortality. In: Gillett, Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!", S. 261-275, hier S. 266.
[24] Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 28f.
[25] Ebd., S. 29.

Im Zusammenhang mit Brechts materialistischem Subjektverständnis bemerkt Hillesheim – ebenfalls schon für diese frühe Phase – „Mitgefühl, Mitleid mit der geschundenen Kreatur“.[26] Subjekte werden in Brechts Texten als physisch leidfähig konzipiert, aber nicht unbedingt auch als psychisch schuldfähig, wofür neben dem skrupellosen Baal auch die Ballade *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde* (August 1919) ein Beispiel gibt. Dieser Text beschreibt einen jugendlichen Elternmörder, der keinerlei Reue angesichts seiner Tat empfindet und auch keine Schuldzuweisung durch die literarische Darstellungsweise seines ‘Falls’ erfährt. ‘Empfindsam’ ist er nur in körperlicher Hinsicht: „Und als die Leichen rochen durch das Haus / Da weinte Jakob und ward krank davon.“[27]

Diese Subjektkonzeption würde es nahe legen, sich aus dem Fundus körperlicher Schmerz- und Leiddarstellung zu bedienen, um gesellschaftskritische Aussagen zu treffen. Dies verbietet sich aber, wenn dieselbe Subjektkonzeption auf die Rezipierenden angewandt wird; Leiddarstellungen wenden sich an Emotionen, die als individuelle psychische Reaktionen verstanden werden. Appelle an moralisch handelnde Individuen werden aber in Texten Brechts – etwa *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* oder *Dreigroschenoper* (UA 31.8.1928) – immer wieder als wirkungslos dargestellt.

So wichtig das Konzept der Empirie für Brechts Realitätskonzeptionen insgesamt ist, so wenig Vertrauen wird der Wirksamkeit blosser Evokationen von Sinneseindrücken entgegengebracht. Schon frühe Texte arbeiten häufig mit einer provokativen Darstellungsweise, die den literarischen Text nicht als Medium von emotional nachvollziehbaren Situationen erscheinen lassen, sondern als überraschende oder eigenwillige Kommentierung. Die theoretische Formulierung dieser Textstrategie wird Brecht später – ab Mitte der 1920er Jahre – nachliefern. Im zweiten Kapitel, das die 1920er Jahre behandelt, wird auch zu zeigen sein, wie die Problematik der Wirkungslosigkeit von Mitleid, ausgehend von einem materialistischen Konzept der Realität, in Brechts Arbeiten zu lösen versucht wird.

1.4 Aufstieg der Gebrauchskunst

Brecht beginnt seine literarische Laufbahn im Spätexpressionismus, der zeitlich zwischen dem Ersten Weltkrieg und den frühen 1920er Jahren angesiedelt wird

[26] Ebd., und Ebd., S. 152.

[27] Brecht: Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde [August 1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 42f., hier S. 43.

und als „literarische Avantgarde im Moment der Krise“[28] charakterisierbar ist. Diese Krise bestand unter anderem darin, dass die Künste auf der Werteskala des erwerbsorientierten Bürgertums immer mehr absanken. Jürgen Hillesheim formuliert den Vorwurf, der Literat(inn)en von bürgerlicher Seite gemacht werden konnte, folgendermaßen: „Ein Dichterling ist eine nicht ganz ernst zu nehmende Person, die keiner im bürgerlichen Sinne ‘vernünftigen’ Arbeit nachgeht und im gesellschaftlichen Produktionsprozess keinen rechten Platz hat.“[29] Das Ende der Monarchie machte die Künste vollkommen vom Markt abhängig, der einerseits um 1920 in Deutschland durch den verlorenen Krieg und die geforderten Reparationszahlungen ausgehungert war, andererseits durch konkurrierende Medienprodukte wie den Film, das Radio und die Unterhaltungsliteratur dominiert wurde.

Diese Krisensituation der Künste wird von vielen Intellektuellen nicht in erster Linie auf die ökonomische Krisensituation zurückgeführt, da damit auch die, auf symbolisches Kapital gegründete, relative Autonomie des Feldes der kulturellen Produktion aufs Spiel gesetzt würde. Zeitgenössische Kunstschaffende versuchen stattdessen oft im Bereich der Moral anzusetzen, um eine Aufwertung der an den Rand gedrängten künstlerischen Tätigkeit einerseits und gesellschaftlich-politische Reformen andererseits zu erreichen. Um die eigene Position zu stärken, lehnte man sich häufig an wirkungsvolle Kunstkonzepte der Vergangenheit an. Der Spätexpressionismus, „mehr ein Erbe klassisch-romantischer Ästhetik denn eine literarische Avantgarde, setzte ganz auf die Macht des Wortes“.[30] Zudem hoffte man in der Zeit der Weimarar Republik, die Ideale der Aufklärung wiederbeleben zu können:

> Die Autoren, die dem linksbürgerlichen Spektrum zugerechnet werden können, erhofften sich von der Weimarer Republik die Verwirklichung ihrer Aufklärungsideale. Sie stellten sich einen Staat vor, in dem sich der Geist gegen die Gewalt, die Vernunft gegen irrationale Herrschaftsansprüche, die freie Selbstbestimmung des einzelnen gegen die alten Autoritäten durchsetzen würde.[31]

Konzepte wie ‘Geist’ und ‘Wort’ wurden gegen wirtschaftliche und politische Probleme in Anschlag zu bringen versucht, jedoch blieben pathetische Aufrufe

[28] Hermann Korte: Spätexpressionismus und Dadaismus. In: Bernhard Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 8. München: Hanser 1995, S. 99-134, hier S. 115.
[29] Hillesheim: ‘Instinktiv lasse ich hier Abstände...’, S. 194.
[30] Korte: Spätexpressionismus und Dadaismus, S. 100.
[31] Bernhard Weyergraf: Erneuerungshoffnung und republikanischer Alltag. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik, S. 135-159, hier S. 135.

an die Einzelnen praktisch relativ wirkungslos. Etwa habe Johannes R. Becher in dieser Phase mit der Problematik gekämpft,

> daß aus Versatzstücken moralisch pathetischen Sprechens, biblisch-religiösen Bildern und ebenso mitreißenden wie aggressiven Invektiven und Hyperbeln sich eben nichts anderes 'herstellen' ließ als eine fortgesetzte Collage aus hybriden Ansprüchen exorbitanten Dichtertums und tiefer, verzweifelter Depression.[32]

Auch politisch organisierte Literatur erhält um 1920 regen Zulauf von Seiten der Intellektuellen. Diese wandte sich an das 'Proletariat' – allerdings mit mäßigem Erfolg:

> Die Aufrufe an das Proletariat, verfaßt von bürgerlichen Intellektuellen, sind zahlreich. Der 'Proletkult' wird [in den ersten Jahen der Weimarer Republik] zur intellektuellen Mode. 'Revolutionär' wird zum gängigen Attribut der unterschiedlichsten Erneuerungswünsche und -phantasien. Hier blieb vieles Theorie, allerdings mit organisatorischem Aufwand betriebene Theorie.[33]

Die zunehmende Politisierung des literarischen Feldes in den 1920er Jahren wird in späteren Kapiteln noch zu behandeln sein. Zu verstehen ist sie vor dem Hintergrund der schwindenden Macht des literarischen Feldes auf Grund einer Ausdifferenzierung der Medienlandschaft und deren Vermarktungslogik.

Brecht versuchte sich bereits zu Beginn des Ersten Weltkrieges als 16-Jähriger im Bereich politischer Publizistik, wobei allerdings der Wunsch zu publizieren gegenüber konkreten politischen Ambitionen deutlich im Vordergrund gestanden haben dürfte, wie Hillesheim erklärt, der diese nationalistisch getönte Prosaproduktion für politische Journale untersucht hat. Er vermutet, dass Brecht sich dieser Gebrauchstextsorte zuwandte, da diese zur Zeit des Beginns des Ersten Weltkriegs Schreibenden neue Möglichkeiten gesellschaftlich anerkannter und wirksamer Tätigkeit bot.[34] Für den jugendlichen Brecht sei es zunächst um größere Reichweite für seine Texte gegangen, weshalb der Griff zum Genre nationalistischer Journalistik temporär seinen Zwecken entsprochen habe.

[32] Korte: Spätexpressionismus und Dadaismus, S. 116.

[33] Rüdiger Safranski, Walter Fähnders: Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik, S. 174-231, hier S. 175.

[34] „Das zu Beginn des Ersten Weltkriegs außerordentlich große Selbstbewusstsein deutscher Schriftsteller hatte indessen seinen guten Grund: Sie selbst, aber auch große Teile der Bevölkerung sahen sich [sic] nicht mehr als Repräsentanten einer elitären Kaste. Sie galten nicht länger als weltabgewandte Intellektuelle, sondern als Lehrer und Erzieher des Volkes." Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 193. Vgl. auch ebd., S. 191-197.

Diese These ist plausibel, zumal eine der auffälligen Konstanten von Brechts theoretischen Äußerungen zu den Künsten die Verurteilung einer 'wirkungslosen', die Wirklichkeit kaum verändernden Literatur bildet, die sich innerhalb des sozialen Raums – sei es an beherrschter oder beherrschender Position – als autonomer Bereich ausnimmt, den diese Autonomie zur Blindheit für die eigene Positioniertheit verleitet. So spricht er sich – wieder im Rahmen seiner Äußerungen zur Realismusdebatte – dafür aus,

> den Begriff 'Kunst' nicht zu eng zu fassen. Man sollte zu seiner Definierung ruhig solche Künste wie die Kunst des Operierens, des Dozierens, des Maschinenbaus und des Fliegens heranziehen. Auf diese Weise geriete man weniger in Gefahr, von etwas, genannt 'Bezirk der Kunst' zu faseln, [...] von etwas, was sehr strenge, wenn auch sehr dunkle Doktrinen erlaubt.[35]

Kunst könne demnach in alle Bereiche der Produktion hineinreichen, wovon sich Brecht eine Stärkung der gesellschaftlichen Position der Kunst verspricht. Seine frühen Veröffentlichungen von politischen Pamphleten in Journalen können so zugespitzt als Reaktion auf einen als elitär und selbstrefernziell wahrgenommenen „Bezirk der Kunst" gewertet werden, wobei dahingestellt sei, wie weit er damit politische Ziele im engeren Sinn verfolgen wollte.

In der Zeit um 1920 hat sich Brecht von politisch ambitionierter Literatur bereits wieder vollkommen abgewandt. Seine Forderung nach gesellschaftlicher Wirksamkeit seiner eigenen Literatur bezieht sich nun vorwiegend auf die Funktionalität von Texten, im privaten Kreis vorgetragen werden zu können und dabei durch witzige, pointierte oder unkonventionelle, provokative Diktion positive Aufnahme zu erfahren. 'Gebrauchsliteratur' meint hier zunächt Literatur, die für den privaten Gebrauch des Autors innerhalb seines Freundeskreises bestimmt war. Daneben zeigen seine Versuche aus dem Jahr 1921, Drehbücher und sogar Werbespots zu verfassen, dass er auch in beruflicher Hinsicht versuchte, populäre literarische Formen zu produzieren, die der Gebrauchskunst insofern zuzurechnen wären, als sie einerseits bezahlt, andererseits konsumiert werden.[36] Brechts um 1920 verfassten Abenteuergeschichten, die in Zeitschriften erschienen, gehören ebenso dem Bereich populärer und unterhaltender künstlerischer Formen an, wie die am 30.9.1922 in München aufgeführte kabarettistische Revue von und mit Brecht, Karl Valentin, Joachim Ringelnatz und anderen.[37] Das Kabarett bietet

[35] Brecht: Notizen über realistische Schreibweise [1940]. In: GBA 22.2, S. 620-640, hier S. 620.
[36] Vgl. Texte aus dem Jahr 1921 in GBA 19, sowie den Kommentar. In: GBA 19, S. 595.
[37] Vgl. Werner Hecht: Brecht Chronik 1898-1956. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 144.

zudem den passenden Rahmen für den ironisch-spöttischen und kritischen Ton, den schon frühe Texte Brechts etablierten literarischen Traditionen und diskursiv etablierten Konzepten wie Nation, Moral und Religion gegenüber einnehmen. Neben Journalismus und Kabarett wendet sich Brecht auch dem Film als einer künstlerischen Disziplin mit geringem symbolischem Kapital zu. Am 4.11.1922 erhalten Brecht und Arnolt Bronnen bei einem Filmpreisausschreiben eine Würdigung in Form eines Trostpreises für ein gemeinsam verfasstes Filmdrehbuch mit dem Titel *Robinsonade auf Assuncion*.[38]

'Niedrige' Genres finden sich in Brechts Arbeiten dieser Zeit bruchlos neben angeseheneren wie Novelle oder Drama. Diese Indifferenz im Bezug auf die Gattungshierarchie ergibt sich aus der bereits angesprochenen Krise der Literatur, die als kulturelles Leitmedium und ökonomisch kapitalstarke Textsorte von populärkulturellen medialen Formen abgelöst wurde, die freilich weniger symbolisches Kapital für sich beanspruchen dürfen. Durch die Übernahme amerikanischer Massenproduktionsmethoden, die Inflation und die Bildung von großen Wirtschaftskonzernen stieg der Anteil der kleinbürgerlichen und 'proletarischen' Schicht in der Bevölkerung, während die zunehmende Bürokratisierung die Angestelltenschicht verbreiterte.

> Dieses neue traditionslose Massenpublikum war skeptisch gegenüber einem Kulturangebot, das mit Bildung und Belehrung assoziiert wurde und Abitur voraussetzte. Es wandte sich daher vor allem den aus Amerika importierten Produkten der industriellen Massenkultur zu, die den Unterhaltungsbedürfnissen dieses Publikums entgegenkamen.[39]

Für Brecht, aber auch andere wie Lion Feuchtwanger und Alfred Döblin, bedeutete diese Massenkultur nicht so sehr eine Konkurrenz, als vielmehr einen Fundus neuer Darstellungsmodi, Stile, Methoden und Stoffe, die auch für traditionellere künstlerische Formen wie Literatur, Theater oder Oper bessere Absatzchancen versprachen. Immer noch galt allerdings künstlerische Arbeit, die sich vornehmlich an finanziellen Überlegungen orientierte, im literarischen Feld als minderwertig. Dies hat Brecht im Blick, wenn er in einem Text, der zwischen 1924 und 1926 entstanden sein dürfte, schreibt: „Das Geld ist etwas sehr Wichtiges. Dies wird allgemein anerkannt, jedoch ist es nur wenigen Leuten recht. Wiewohl das Geld jedem große Ehre verschafft, der es besitzt, schämen sich doch

[38] Vgl. ebd., S. 148.

[39] Anton Kaes: Einleitung. In: Anton Kaes (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart: Metzler 1983, S. XXVIII.

fast alle, die ihn ehren, weil er es besitzt.“[40]

Dem zunehmenden politischen Engagement innerhalb der Literatenszene im linken politischen Sektor steht Brecht um 1920 anders als etwa Johannes Becher, Heinrich Mann oder Ernst Toller eher ablehnend gegenüber; sein Drama *Trommeln in der Nacht* (1919/1921) wird rezensiert als „[e]in etwas höhnisches Volksstück über die deutsche Revolutionshysterie.“[41] Interesse für Kooperationen im politischen Feld ist erst wieder ab 1926 festzustellen.

Zunächst ist Brechts Ziel eine Positionierung im literarischen Feld, das gesellschaftskritische Standpunkte relativ unabhängig von Institutionen und Traditionen nicht nur ermöglicht, sondern den Aufbau von spezifischem symbolischem Kapital – die Etablierung der Marke „Brecht“, die für sich selbst steht – auch honoriert. Gegenüber bestehenden Traditionen im Feld setzt sich diese Marke ab, indem sie neu entstehende Formen der Gebrauchsliteratur fruchtbar macht und ästhetisch überraschende, zum Teil satirische und parodistische, eher für den persönlichen Zweck der Erheiterung gedachte Texte anbietet. Ein Anspruch auf gesellschaftlichen Nutzen durch moralische oder politische Gehalte der Texte wird nicht erhoben. Diese werden von Brecht mit expressionistischer Neuerungswut assoziiert, im Gegensatz zu der er eine lässige, heitere Attitüde behauptet: „Sinn für Nützlichkeit wird als nützlich erklärt. Er gebiert unter Geschrei Leitartikel.“[42] Statt wie viele andere Autoren mit ernsthaftem, politischem Anspruch aufzutreten und überkommene moralische Ideale des Bürgertums aufzugreifen, versucht sich Brecht in der avantgardistischen Literaturszene, indem er die Biographien antibürgerlicher Figuren wie Arthur Rimbaud und Francois Villon zu Vorbildern stilisiert. Zwar ist die Figur des/der antibürgerlichen Außenseiter(in) ist ein Charakteristikum expressionistischer Literatur, jedoch stellt Brechts *Baal* dennoch eine Besonderheit dar, da der Protagonist nicht primär durch seine künstlerische Tätigkeit zum Aussenseiter wird, sondern durch seine Amoral und durch materielle Interessen bedingte Rücksichtslosigkeit. Die Wertneutralität mit der der Text die Figur trotzdem behandelt, ist untypisch für Texte des Expressionismus.

[40] Brecht: Vorwort zu Jae Fleischhacker [zwischen Juli 1924 und Herbst 1926]. In: GBA 10.1, S. 282.

[41] Stefan Großmann: Bertolt Brecht [Rezension zu *Trommeln in der Nacht*]. In: Das Tagebuch 3 (30.12.1922) H. 52, S. 1794f., hier S. 1795.

[42] Brecht: Über das Rhetorische [Anfang 1920]. In: GBA 21, 49f., hier S. 49f. / Kritische Ansichten zur Kategorie der ‘Nützlichkeit’ im Sinne einer Zweckrationalisierung ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Bevölkerung finden sich auch in einem späteren Prosatext Brechts, der um 1936 entsteht. Vgl. Brecht: Der Tuiroman [1931-1942]. In: GBA 17, S. 11-161, hier S. 94f. und Buch der Wendungen [1934-1955]. In: GBA 18, S. 47-194, hier S. 158.

1.5 *Baal* als Gegendrama zu einem idealistischen Expressionismus?

Brechts *Baal* befindet sich in gespannter Nähe einerseits zum literarischen Vitalismus, andererseits zum Expressionismus, die beide historisch etwa um die 1910er Jahre anzusiedeln sind.[43] Beide Spannungsverhältnisse lassen sich aus einer materialistischen Positionierung Brechts erklären, der Hillesheim das Verdienst zuspricht, dass der junge Autor damit „ein eigenes Profil im diffusen Bereich der literarischen Moderne gewinnen konnte."[44] Ergänzend ist zu sagen, dass dieser Materialismus mit einer Profanisierung der literarischen Gegenstände und der Traditionen im literarischen Feld einhergeht und durch eine unpathetische, oft ironische Schreibweise literarisch umgesetzt wird.

In der Forschung herrscht die Meinung vor, dass das Drama *Baal* sich – besonders ab der Fassung von 1919 – gegenüber expressionistischen Schreibweisen kritisch abgrenzt.[45] „The play [Baal] is clearly not only in dialogue with Johst's work but also with the abstract idealism of the expressionists, being a wild celebration of the body and its desires."[46] Florian Gelzer bekräftigt in seinem Aufsatz zu *Baal* diese These, indem er die Differenz Baals als triebhaftem, spontanem Dichter zur Künstlerfigur in Johsts *Der Einsame* feststellt, der kontemplativ geistige Werke schaffe. Während ästhetische Entwürfe des Expressionismus häufig vom Konzept künstlerischer Inspiration ausgehen, das an ein 'beseeltes' oder 'begeistertes' Subjekt gebunden ist, sei Baal als eine Künstlerfigur angelegt, die sich durch ihre körperliche Präsenz im geselligen Vortrag von Liedern und Gedichten auszeichnet, eine Technik, die Brecht selbst zur Entstehungszeit des Dramas pflegte.[47] Hillesheim weist aber darauf hin, dass „so sehr das Stück nicht nur als Kontradiktion zu einem Drama Johsts, sondern zum Expressionismus im Allgemeinen geplant und öffentlich gemacht wurde, [es] gleichzeitig auch ein Stück in expressionistischer Tradition"[48] ist.

Es kann tatsächlich nicht behauptet werden, dass *Baal* einen Gegenentwurf

[43] Zu Abgrenzungsschwierigkeiten zum Expressionismus vgl. Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 259-262 und 276f.
[44] Ebd., S. 259.
[45] Vgl. Kommentar. In: GBA 1, S. 512.
[46] David Barnett: Naturalism, expressionism and Brecht: Drama in dialoue with modernity 1890-1960. In: Simon Williams, Maik [=Michael] Hamburger (Hg): A history of German theatre. Cambridge: Cambridge UP 2008, S. 198-221, hier S. 210f.
[47] Vgl. Gelzer: Kunst – Leben – Mütter, S. 252.
[48] Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 260

zu expressionistischen Schreibweisen insgesamt darstellt. Gemeinsame Elemente sind etwa Gesellschaftskritik, die Verwendung krasser Bildlichkeit und ungewöhnlicher Ausdrucksweisen, sowie die eindringliche Gestaltung von Körperlichkeit. Eine entschiedene Abgrenzung wird nur gegen bestimmte Aspekte der expressionistischen Literatur sichtbar, so gegen den messianisch-verkündenden Stil und die Berufung auf christliche und moralische, subjektbezogene Werthaltungen. Auch die Begründung der Autonomie des literarischen Feldes auf die Produktion dieser Werte wird angegriffen. Gegen die Vorstellung der Literatur als Träger einer elitären Kultur werden in provokativer Absicht weniger angesehene Gattungen wie Abenteuergeschichten im Seeräubermilieu oder Filmscripts eingesetzt.

Diese partielle Abgrenzung zum Expressionismus, die um 1920 bereits vorhanden ist, wird in den 1920er Jahren explizit formuliert, wenn eine emotional suggestive Darstellungstechnik im Expressionismus als wirkungslos und veraltet kritisiert wird. Der Schauspieler Fernau erzählt von einer Probe von *Baal* im November 1923, bei der Brecht erklärt haben soll, „daß er seinen Baal nicht für, sondern gegen den Expressionismus geschrieben hätte."[49] und daß er Expressionismus mit Extase, emotionaler Aufwühlung und Suggestivität verbinde.[50] 1927 verurteilt Brecht den Expressionismus eben mit dem Argument der Wirkungslosigkeit – also einer schwachen Einflussnahme auf die Realität: „Vom Expressionismus ganz zu geschweigen [sic], der eine bloße Inflationserscheinung war und überhaupt nichts veränderte."[51]

In der ersten Phase der Arbeit an *Baal* dürfte im Zusammenhang mit der Expressionismuskritik aber noch nicht so sehr die Suggestivität der Darstellung, als vielmehr die Betonung ideeller Werte im Gegensatz zu materiellen im Vordergrund gestanden haben. Zu dieser Zeit verurteilt Brecht vor allem jene Aspekte des Expressionismus, die metaphysische Konzepte perpetuieren. Ein Brief des 20-Jährigen an seinen langjährigen Freund Caspar Neher, der zu dieser Zeit zum Kriegsdienst eingezogen worden war, zeigt seine Ablehnung gegenüber einer vergeistigten und idealistischen Literatur- und Kunstkonzeption:

> Mit Widerwillen erfüllt mich nur die zeitgenössische junge Kunst. Dieser Expressionismus ist furchtbar. Alles Gefühl für den schönen runden oder prächtig ungeschlachten Leib welkt dahin wie die Hoffnung auf Frieden. Der Geist siegt auf

[49] Rudolf Fernau: Uraufführung von Bert Brecht 'Baal' am 8. Dezember 1923 im alten Leipziger Stadttheater. Berlin: Friedenauer-Presse 1971, S. 3-12, hier S. 4.
[50] Vgl. ebd., S. 5f.
[51] Brecht: Piscatortheater [um 1927]. In: GBA 21, S. 197f., hier S. 198.

> der ganzen Linie über das Vitale. Das Mystische, Geistreiche, Schwindsüchtige, Geschwollene, Ekstatische bläht sich und alles stinkt nach Knoblauch. Man wird mich ausstoßen aus dem Himmel dieser Edlen und Idealen und Geistigen, [...] Und ich bin Materialist und ein Bazi und ein Proletarier und ein konservativer Anarchist [...][52]

Der Expressionismus wird hier von Brecht vor allem wegen seiner Konzentration auf 'Geistiges' und 'Religiöses' bei Nichtbeachtung des 'Vitalen' und 'Leiblichen' abgelehnt. 1920 urteilt Brecht über den Expressionismus immer noch, es handle sich dabei „um Heraus- oder Übertreibung des Geistes, des Idellen".[53] Er kritisiert Vertreter(innen) des Expressionismus dafür, zwar „die Freude an der Idee, aber keine Ideen"[54] zu haben; sie gingen stets von Geistigem aus, das sie vergröbern und materialisieren würden, anstatt von Materiellem, das mit Geist behandelt oder besprochen werden würde. Pathos, „Geschrei",[55] theatralische Rhetorik und der idealistisch-weltverbessernde Sprachgestus, der im Expressionismus verbreitet war, rufen bei Brecht nur Spott hervor.[56]

Brechts Ästhetik gerät auch insofern in Distanz zum Expressionismus, als dieser Literatur als 'Ausdruck' eines Subjekts wertet. Literatur wird in Brechts Schreibpraxis vielmehr als kommunikative, empirisch erfahr- und genießbare Handlung konzipiert, wobei Sprache als produktiv und deshalb als in ihrer Wirkung nur bedingt vorhersehbar verstanden wird. Hillesheim deutet im Gegensatz zu mir Baals Sprache als Ausdruck des 'Selbst' und ohne gesellschaftlich nutzbare Kommunikationsfunktion. Darin bestehe ihre Charakteristik als Kunst.[57] Wenn dies für die frühen Texte Brechts tatsächlich zutreffen sollte, ergibt sich meines Erachtens aber schon um 1918 auch die Frage nach den Einsatzweisen von Kunst und Sprache im gesellschaftlichen Kontext. Die Soiree-Szene in *Baal* etwa kann auch als Kritik an der Gesellschaft gewertet werden, da diese eine Nutzlosigkeit und Unverstandenheit der Kunst erst bedingt. Meiner Ansicht nach wird eine vom 'geistigen' Subjekt und ideellen Werten absehende Kunstkonzeption von der Figur Baal performativ vertreten. Baals Texte und Gesänge zielen nicht auf die Vermittlung von Idealen, sondern fungieren vielmehr als empirisch erfahr- und genießbare Produktion. In diesem Sinn äußert sich die Figur Baal in der ers-

[52] Bertolt Brecht an Caspar Neher, München, Anfang/Mitte Juni 1918. In: GBA 28, S. 58f., hier S. 58.
[53] Brecht: Über den Expressionismus [Anfang 1920]. In: GBA 21, S. 48f., hier S. 49.
[54] Ebd.
[55] Brecht: Über das Rhetorische [Anfang 1920]. In: GBA 21, 49f., hier S. 49f.
[56] Vgl. ebd.
[57] Vgl. Hillesheim: Baal. In: Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 83.

ten Szene der Fassung von 1919: „Kann hier niemand auf dem Klavier spielen? Musik tut gut.“[58] Nicht zufällig wird die Musik hier angesprochen, die nicht aus einem Zeichen- sondern einem Lautsystem aufgebaut ist: es geht nicht um eine bestimmte codifizierte Übermittlung, sondern um ihre sinnliche Erfahrbarkeit. Diese ‘kulinarische’ Funktion von Kunst strebt Brecht in Texten um 1920 noch vorrangig an. Er spricht diesbezüglich von einer „*Chemie* des Wortes“,[59] die eine bestimmte Wirkung – analog zu ‘chemischen’ Wirkungen – auf das körperlich gedachte Subjekt entfalten soll. Es geht demnach nicht um den Ausdruck eines als nachvollziehbar vorausgesetzten Gefühls, sondern um physische Wirkungen, die durch Literatur, Musik, Darstellung und Kunst ausgeübt werden. Literatur tritt unter diesen Umständen nicht primär als eine Realisierung von Symbolen oder Zeichen auf, die auf eine subjektive Innerlichkeit oder auch auf ein bestimmtes Objekt verweisen; sie verweist auch nicht auf einen hermetischen, kunstimmanenten Raum, sondern tritt als praktische Äußerung auf, die nach ihrer nie vollkommen vorhersagbaren Wirkung innerhalb einer profanen, allumfassend gedachten Wirklichkeit bewertbar ist. Der konstruktive Charakter von Sprache als Teil der erfahrbaren Wirklichkeit wird schon vom jungen Autor vorausgesetzt, doch ist damit die Frage nach der Konzeption der Beziehungen zwischen künstlerischer Sprache und ‘Realität’ innerhalb dieser Ästhetik noch nicht hinreichend geklärt.

1.5.1 Ideale in *Baal*?

Wird Kunst in erster Linie als Genussmittel verstanden, liegt ihre Auswertung als Ware und Konsumgut nahe. Dieser Aspekt der Kunst wird in *Baal* in der Szene „Bar“ aus der Fassung von 1919 thematisiert. Baal benötigt Geld und geht einen Kontrakt mit einem Manager ein, der seine künstlerische Produktivität den Gesetzen des Marktes unterwirft, was Baals persönlichen Interessen nach Freiheit und Selbstbestimmung zuwiderläuft. Damit wird ein Dilemma thematisiert, das sich aus der von Bourdieu beschriebenen Polarität des literarischen Feldes und Brechts materialistischer Positionierung im Realitätsdiskurs ergibt. In Bourdieus Modell steht dem Pol der eingeschränkten oder reinen Produktion, der ein Subfeld ausbildet, in dem das Streben nach ökonomischem Kapital sogar sanktioniert wird, der Pol der Massenproduktion gegenüber, der über geringere Autonomie

[58] Vgl. Brecht: Baal [1919]. In: GBA 1, S. 17-82, hier S. 25.
[59] Brecht: Literatur [1921]. In: GBA 21, S. 99f., hier S. 99.

gegenüber dem ökonomisch strukturierten Feld der Macht verfügt.

Es entspricht der Textstrategie von *Baal*, dass die Titelfigur keine Skrupel gegenüber einem möglichen 'Ausverkauf der Kunst' entwickelt, sondern das eigene Verlangen nach materiellen Vorteilen in den Vordergrund stellt. Brecht wird diese Rolle des materialistischen Kunstverkäufers auch später gern selbst zur Schau tragen. Elias Canetti erzählt eine in dieser Hinsicht bezeichnende Anekdote:

> [I]ch sah Brecht kein einziges Mal, ohne meine Verachtung für Geld zu äußern. Ich *mußte* meine Fahne hochziehen und Farbe bekennen: man schrieb nicht für Zeitungen, man schrieb nicht für Geld, für jedes Wort, das man schrieb, stand man mit der ganzen Person ein. Das irritierte Brecht aus mehr als einem Grund: ich hatte nichts veröffentlicht, er hatte nie etwas von mir gehört, hinter meine Worten steckte für ihn, der viel auf Realitäten gab, nichts. [...] 'Ich schreibe nur für Geld', sagte er trocken und gehässig. 'Ich habe ein Gedicht über Steyr-Autos geschrieben und dafür ein Steyr-Auto bekommen.'"[60]

Die beiden hier Canetti und Brecht zugeschriebenen Standpunkte lassen das Spektrum des zeitgenössischen literarischen Feldes erkennen. Canetti inszeniert sich als Autor am Pol der eingeschränkten Produktion, der lieber nicht schreibt als gegen seine Überzeugung. Diese auf symbolisches Kapital und hohe Autonomie setzende Position verlangt aber von den Akteuren eine tatsächlich bestehende finanzielle Unabhängigkeit über die nur wenige verfügen. Die krisenhafte Situation bringt es mit sich, dass immer weniger Akteure es sich leisten können, ins Feld der eigeschränkten Produktion einzutreten.

Brecht inszeniert sich laut der Erzählung Canettis als Akteur am Pol der ökonomisch abhängigen Massenproduktion, der die Autonomie, welche die Produktion im literarischen Feld kennzeichnet, bedenkenlos materiellen Gütern opfert. Dieses Positionierungsverhalten zeigt der Akteur Brecht jedoch gar nicht. Hinter der Pose des Kunstverkäufers verbirgt sich das Primat der Praxis, das Tätigkeiten wie Schreiben und Autofahren nicht zu Gunsten von Überzeugungen opfern will. Da Überzeugungen aber Teil der Lebenspraxis sind, ergibt sich ein Dilemma, das sich an der Figur Baals zeigt.

Baal ist eine lebenspraktisch und mithin materiell interessierte Figur, die sich folgerichtig am Pol der Massenproduktion ansiedelt. Durch eine Unterordnung unter ökonomische Verwertungszwänge verliert allerdings die Kunst für ihn ihren Zweck: seine Lebensqualität zu erhöhen. Die materialistische Stoßrichtung

[60] Elias Canetti: Brecht. In: Ders.: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München, Wien: Hanser 1980, hier S. 302-309, S. 307. Hervorh. im Orig.

des Dramas kollidiert an dieser Stelle mit einem immateriellen, 'idealistischen' Wert: künstlerischer und persönlicher Autonomie. Der Manager John stellt den Gegensatz zwischen Kunst im engeren Sinn und finanziell einträglicher Massenunterhaltung punktgenau dar: „Wenn Sie heut als Persönlichkeit dastehen, so tun Sie es trotz Ihres Talents. Mit Talent verstimmt man die Leute nur. Denn wer anders interessiert sich für ernste Kunst als Literaten?“[61] Baals (und Brechts) Dilemma ist, dass sie breitenwirksam und finanziell einträglich, zugleich aber auch selbstbestimmt künstlerisch arbeiten möchten. Weder die 'materialistische' noch die 'ideelle' Forderung kann fallengelassen werden, was sich in einer Simultanität der eskalierenden Auflehnung gegen die Bevormundung durch den ökonomisch versierten Manager und ostentativem materiellem Konsum manifestiert:

> John: [...] Ich verstehe übrigens Ihre Gereiztheit nicht. Sie verdienen enorm. / Baal: Ja. Aber ich bin nicht der Mann, für den etwas zu verdienen lohnen könnte. Das Schlimmste ist, daß Sie mich lächerlich machen! Das war bisher m e i n Verdienst. *Ißt.* / John: Deshalb reißen sich die Damen um Sie. / Baal: Weil ich aussehe wie ein Eunuch! Geben Sie mich frei! *Ißt.*[62]

Der immaterielle Wert künstlerischer Freiheit wird nicht mit Pathos gefordert oder mit Konzepten wie Individuum, Geist und Kunst in Verbindung gebracht, sondern mit der eher kabarettistischen Praxis verbunden, sich selbst oder andere nach eigenem Gutdünken lächerlich machen – also kritisieren – zu können. Dass Baal zugleich unausgesetzt isst und trinkt, stellt ebenfalls einen Kompensationsversuch für die 'ideelle' Forderung nach Freiheit dar. Auch Baals anschließende Flucht aus seiner ökonomisch einträglichen Anstellung trägt die Zeichen materialistischer Nonkonformität, da er ein nach Ermessen des dargestellten Publikums skandalös pornographisches Lied vorträgt und einen Tumult provoziert, – „Zum Teufel, er geht durch! Revolution! Der ganze Saal in heller Empörung! Sanitäter! Polizei! Er ruiniert uns.“[63] – der ihm die Flucht ermöglicht.

Durch Baals Stellungnahme für Interessen, die sich mittels einer hohen Gage nicht erreichen lassen, wird die verkommerzialisierte Kunstproduktion deutlich kritisiert, was Brecht im Rahmen seiner später entwickelten kapitalismuskritischen Position, folgendermaßen formuliert:

> Jedoch setzt sich hier [im *Baal*] ein 'Ich' gegen die Zumutungen und Entmutigungen einer Welt, die nicht eine ausnutzbare, sondern nur eine ausbeutbare Produktivität

[61] Brecht: Baal [1919]. In: GBA 1, S. 17-82, hier S. 49.
[62] Ebd., S. 50.
[63] Ebd., S. 51

> anerkennt. Es ist nicht zu sagen, wie Baal sich zu einer Verwertung seiner Talente stellen würde; er wehrt sich gegen ihre Verwurstung.[64]

Brecht konzipiert vom Früh- bis zum Spätwerk Kunst als Mittel zum Zweck, persönliche und im besten Fall zugleich gesellschaftliche Verwertung zu finden. Der Zweck, auf den dabei abgezielt wird, ist nicht mit materiellen Vorteilen gleichzusetzen, schließt diese aber programmatisch ein. Eine Parteinahme für den Materialismus liefert Brecht z.B. in der Erzählung *Eßkultur* (Jänner 1940) und in einer Passage der *Flüchtlingsgespräche* mit dem Titel *Über niedrigen Materialismus*.[65]

Mit der Kommerzialismuskritik, die in der Szene „Hinter den Kulissen eines Kabaretts“ in *Baal* aufscheint, gerät Brechts Text argumentativ in die Nähe vieler Texte seiner Berufskolleg(inn)en, die sich „als Opfer eben jener ‘seelenlosen’ Geldwirtschaft fühlten, gegen die sie in ihren Dichtungen ankämpften.“[66] Auch Christian Dietrich Grabbe aus Johsts *Der Einsame* wird als verarmter Dichter geschildert, der seiner Mutter, einer Wäscherin, den schwer verdienten Lohn abbetteln muss, um leben zu können. Ihrem Vorwurf, von ihm sei noch „kein Sterbenswörtchen“ „im Anzeiger“[67] erschienen, begegnet er mit dem Hinweis auf seinen schriftstellerischen Anspruch: „Ich schreibe nicht für solche Blätter!“

Brechts Baal kennt zwar keine Prinzipien, die ihn an der Übernahme einer bestimmten Aufgabe oder Anstellung hindern würden – er versucht sich als Zeitungsredakteur (1918), als Schreiber in einem Büro (1919), als Holzfäller (1919, 1922) und als Kabarettkünstler –, jedoch ist sein Wunsch nach persönlicher Freiheit und Autonomie jeweils stärker als der Wunsch nach Einkommen. Damit nähert er sich Grabbe an, der eine Einordnung in eine prosaische, seinen künstlerischen Idealen widersprechende Lebensweise ablehnt. Eine Differenz ergibt sich aber in Bezug auf die Bewertung der materiellen Lage der Protagonisten. Grabbes finanzielle Verarmung wird im Drama als von sekundärer Bedeutung gegenüber seinem Scheitern als ‘Mensch’ dargestellt; die materielle Dimension des Lebens wird der ideellen in diesem Drama in jeder Hinsicht untergeordnet.

Das Plädoyer von *Baal* für eine materialistische Subjekt- und Realitätskonzeption bei gleichzeitiger Kritik an modernen Produktionsbedingungen stellt seine Spezifik und Schwierigkeit dar, da das Gros der zeitgenössischen Schreibenden

[64] Brecht: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke [Frühjahr 1953]. In: GBA 23, S. 239-245, hier S. 241.
[65] Brecht: Über niedrigen Materialismus [...] [Ende September 1940]. In: GBA 18, S. 204-206. Vgl. auch Brecht: Über die geistige und materielle Kultur [um 1934/35]. In: GBA 14, S. 285.
[66] Kaes: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Weimarer Republik, S. XXIV.
[67] Johst: Der Einsame, S. 49.

eine Kritik an der kunstfeindlichen Finanzökonomie zugleich auch als Materialismuskritik formulieren würde. Dies dürfte der Grund dafür sein, dass der finanzielle Aspekt der Szene in späteren Versionen ausgespart und die Kritik am Kommerzialismus zurückgenommen wird, um der Gefahr zu entgehen, materialismuskritisch zu erscheinen. In der Version von 1926 wird die Beschränkung der persönlichen Freiheit Baals deshalb mit einer Beschränkung materiellen Konsums verquickt, sodass Baals Kontraktbruch und Flucht mit den Worten „Ohne Schnaps keine Lyrik“[68] erklärt werden kann.

Der Eindruck, dass im Drama ideelle Werte vertreten werden könnten, wird nach Möglichkeit verhindert. Dies zeigt, dass Brechts frühe Arbeiten sich im literarischen Feld um 1920 durch eine materialistische Realitätsdarstellung zu positionieren versuchen.

1.6 Kreatürlichkeit, Materialität, Vergänglichkeit

Baals Hedonismus müsste nicht auf ein materialistisches Realitätskonzept hinweisen, wenn er nicht einer Parteinahme in einem dichotomen Diskurs entspringen würde, der die sinnlich erfahrbare, raumzeitlich ausgedehnte, relationale und mithin veränderbare Verfasstheit von Subjekten in Opposition zu christlichen und metaphysischen Vorstellungen von ewigen Kategorien (Gott, Seele, Idee, das Gute,...) bringt. Diese Opposition ist vor dem Hintergrund des Dualismus René Descartes', der traditionsreichen Vorstellung der 'Kette der Wesen'[69] und deren Verankerung und Verwendung innerhalb der christlichen Tradition zu verstehen.

Aus der platonischen Philosohie entwickelt sich die Unterscheidung einer unbeständigen, an sich wesenlosen, diesseitigen und einer stabilen, den Erscheinungen Stabilität verleihenden, jenseitigen bzw. den Sinnen nicht zugänglichen und immateriellen Dimension des Seins. Diese Gegenüberstellung von materiell-sinnlicher Erscheinungswelt und höchster Seinsweise bedingt die Entwicklung einer Struktur, die etwa bei den Scholastikern als Pyramide gedacht wird und Gott als Inbegriff der Idee des Guten an den höchsten Punkt oder an den höherwertigen Pol setzt. Dieser Pol ist zugleich der sinnlichen Wahrnehmung entzogen

[68] Brecht: Lebenslauf des Mannes Baal [1926]. In: GBA 1, S. 139-173, hier S. 156.

[69] Vgl. zum den beiden folgenden Absätzen Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens. Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 [Orig.: The Great Chain of Being. The Study of the History of an Idea. Vorlesungen an der Harvard University im Jahr 1933.]

und nimmt keine körperliche Erscheinung an, die einem zeitlichen Wandel unterworfen sein könnte. Die Vollkommenheit dieser polaren Entität bildet den Maßstab für die graduelle Unvollkommenheit der körperlichen und vergänglichen 'Weltdinge'.[70] Zunächst werden unsterbliche, jedoch niederere göttliche Wesen vorgestellt, die ihrerseits „sterbliche Geschöpfe ihrer Art"[71] hervorbringen. Diese Hierarchisierung fußt auf den Kriterien der Universalität und Schöpfungspotenz, was gerade auch den als schöpferisch gedachten Künsten eine Höherwertigkeit zuspricht. Innerhalb der vergänglichen, materiellen Entitäten werden von Aristoteles Kategorisierungen vorgenommen, die den Menschen von Tieren, die belebten von unbelebten Existenzen abgrenzen, dabei aber von Zwischenstufen ausgehen, welche die Vollständigkeit der Schöpfung verbürgen. Darauf aufbauend entwickelten spätere Denker eine elfstufige Einteilung der biologischen Erscheinungen, deren oberste Position der Mensch einnimmt.[72]

Diese hierarchische Struktur begründet eine Vorstellung der Weltordnung, die laut Lovejoy bis etwa Ende des 18. Jahrhunders von zentraler Bedeutung für viele Wissensbereiche war und erst mit der Vorstellung der Zufälligkeit der realen Entwicklungen, die mit naturwissenschaftlichen Theorien des 19. Jahrhunderts verbunden ist, nach und nach abgelöst wird. Brecht, der gegen religiöse Wissensformen polemisiert, orientiert sich nicht zufällig zugleich an naturwissenschaftlichen. Der Ausgangspunkt einer ethisch und vernunftgemäß geordneten Natur, der eine göttliche Entität als Ordnungsinstanz zu Grunde liegt, ist schon im 19. Jahrhundert bereits zunehmend fraglich geworden, etwa vor dem Hintergrund des Materialismusstreits der 1840er Jahre und der Studie *On the Origin of Species* (1859) von Charles Darwin.

Die Vorstellung einer göttlichen Ordnung der Welt, welche den Menschen als Träger geistig-seelischer Fähigkeiten die Tiere, diesen die Pflanzen und diesen die toten und nicht geschaffenen, sondern nur gemachten Dinge unterordnet, wird in Brechts Textproduktion um 1920 durch eine Betonung der Materialität bzw. Kreatürlichkeit, sowie der Vergänglichkeit von Subjekten demonstrativ unterlaufen. Bei den Aufzählungen von häufigen Motiven der frühen Lyrik Brechts von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, fällt auf, dass nicht Menschen als geistig, seelisch und moralisch hoch entwickelte Wesen im Mittelpunkt stehen, sondern Tiere wie Haie und Möwen, Pflanzen wie Algen und Tang, schließ-

[70] Ebd., S. 62.
[71] Ebd., S. 68.
[72] Vgl. ebd., S. 77.

lich leblose Materie, Dreck und Totes.[73] Durch die Häufigkeit dieser Motive wird die Intention sichtbar, die Sonderstellung des als göttliches Abbild innerhalb der Schöpfung bevorzugten Menschen einzuebnen. So heißt es in *Bericht vom Zeck* über den „Mann in Violett", einen Repräsentanten der christlichen Religion:

> Er taucht in Himmelsbläue
> Wenn einer ihn verlacht
> Und hat doch auch die Haie
> Nach seinem Bild gemacht.[74]

Gott als höchste Entität in der christlichen Lehre wird in diesem Gedicht mittels der Geschöpfe charakterisiert und bewertet, die nach seinem Bild gemacht sein sollen. Da diese raubtierhaft (Haie) sind, muss auch der Schöpfer ein „Zeck", ein räuberisches Tier, sein. Gott, Mensch und Tier werden so einander angenähert. Auch der Name „Baal" weist auf eine semitische Gottheit, die durch die tierhaften Attribute der Figur entsakralisiert wird. So wird Baal etwa das Verb „grasen" beigeordnet: „Unter düstern Sternen, in dem Jammertal / Grast Baal weite Felder schmatzend ab."[75] Brecht schreibt über seinen Protagonisten, er habe „den Ernst aller Tiere"[76] und eine andere Figur äußert über Baal: „Deine Zähne sind wie die eines Tieres: Graugelb, massiv, unheimlich."[77] In dem in das Drama einmontierten Verstext *Tod im Walde* wird der Tod einer Person beschrieben, die wie Baal von der Gesellschaft verstoßen im Wald verendet. Auch in diesem Text werden Kreatürlichkeit und ein im religiösen Sinn höheres Leben enggeführt:

> Und ein Mann starb im ewigen Wald
> wo ihn Finsternis umbrauste.
> Starb wie ein Tier im Wurzelwerk verkrallt [...]
>
> 'Unnütz bist du und wild wie ein Tier.
> Eiter bist Du, Dreck Du, Lumpenhaufen! [...]'
>
> Und sie ritten stumm aus dem Dickicht.

[73] „Algen, Wasser, Mond und Tote[s]," Helmut Lethen: 'Das Schiff'. Selbstkritik der Poesie. In: Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen (Hg.): Bertolt Brechts 'Hauspostille'. Text und kollektives Lesen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 99-121, hier S. 103. / Vgl. Brecht: Das Schiff [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 46-48, hier S. 48. / „Möwendreck, Tang, Algen, Mondlicht, Haie". Ebd., S. 112.

[74] Brecht: Bericht vom Zeck [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 56-58, hier S. 57f.

[75] Brecht: Baal [1919]. GBA 1, S. 17-82, S. 21.

[76] Brecht: An meinen Freund Orge! [1918/19]. In: GBA 24, S. 9.

[77] Brecht: Baal [1919]. GBA 1, S. 17-82, hier S. 29.

> Spähten um noch einmal aus der Weite. Fanden den Grabbaum und faßtens nicht.
> Der Baum war oben voll Licht.
> Und sie bekreuzten ihr junges Gesicht[78]

Während die Zwei-Substanzenlehre ('Dreck' vs. 'Licht') in dieser Darstellung auch affirmativ gelesen werden kann, wird diese in den meisten Texten Brechts um 1920 unterlaufen. In den Fassungen von 1919 und 1922 arbeitet Baal unter Holzfällern, von denen einer verunglückt und stirbt. Als einer der Holzfäller fragt: „Wo er wohl jetzt ist?" antwortet Baal „*auf den Toten deutend*: Da ist er."[79] Die Existenz des Verstorbenen reduziert sich hier auf die der leblosen Materie. Eine zweite 'Substanz' des Menschen, die ihn als 'Krone der Schöpfung' besonders auszeichnen könnte, wird von Baal nicht anerkannt. In einem Prosatext von 1923 werden Mensch und Tier explizit gleichgesetzt:

> Obwohl es damit nichts zu tun hat, stelle ich hier fest, daß auch ich jene scharfe Trennung zwischen Mensch und Orang [Utan], die ein französischer Schriftsteller [Voltaire?] mit Recht als unbillig bezeichnet, nicht vollziehe. Was sollte auch der Orang, kalt und ohne Witzelei und Bitterkeit betrachtet, dem Menschen voraushaben?[80]

Die Gleichsetzung von Mensch, Pflanze und Tier, insofern diese alle Elemente der vergänglichen, materiellen Welt sind, erscheint auch in *Grosser Dankchoral*:

> 2
> Lobet das Gras und die Tiere, die neben euch leben und sterben!
> Sehet wie ihr
> Lebet das Gras und das Tier
> und es muß auch mit euch sterben.[81]

Die hymnisch-psalmenhafte Sprache bildet einen scharfen Kontrast zur religionskritischen Aussage, wodurch ein besonders provokativer Effekt erzielt wird.[82] Statt die überzeitlichen, spirituellen Kräfte zu 'loben', wie es in religiösen Lobgesängen, Chorälen und Psalmen üblich ist, werden die vergänglichen, materiellen Wesen gelobt. Die Vorstellung des Überzeitlichen wird durch diese Verschiebung unterlaufen. Zugleich wird auch die expressionistische Rhetorik und ihre hymnischen Anrufung überirdischer Kräfte parodiert.[83]

[78] Brecht: Baal [1918]. In: Ders.: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. 24. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2012 [zuerst 1966]. (es; 170), S. 63f.
[79] Brecht: Baal [1919, 1922]. In: GBA 1, S. 39, 113.
[80] Brecht: Der Tiger [um 1923]. In: GBA 19, S. 181-183, hier S. 183.
[81] Brecht: Grosser Dankchoral [1928]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 77.
[82] Vgl. Midgley: „Zwei Hände Erde", S. 264.
[83] Vgl. Korte: Spätexpressionismus, S. 101f.

Ein weiteres Beispiel für die Einebnung der Hierarchie zwischen Mensch und 'niedrigeren' Wesen ist das Gedicht *Gegen Verführung*, in dem ebenfalls eine Gleichsetzung der Angesprochenen mit Tieren und eine damit verbundene Negation des Lebens nach dem physischen Tod erfolgt. Das Leben wird darin zwar als „wenig" bezeichnet, zugleich aber auch als „am größten" – es gäbe demnach also nichts Wertvolles oder Erstrebenswertes außerhalb des physischen Lebens, das zum einzigen Ziel und Maßstab wird:

> 3
> Laßt euch nicht vertrösten!
> Ihr habt nicht zuviel Zeit!
> Lasst Moder den Erlösten!
> Das Leben ist am Größten:
> Es steht nicht mehr bereit.
>
> 4
> Laßt euch nicht verführen!
> Zu Fron und Ausgezehr!
> Was kann euch Angst noch rühren?
> Ihr sterbt mit allen Tieren
> Und es kommt nichts nachher.[84]

Das Konzept der Seele, welches für die Hierarchisierung der Entitäten im Rahmen der christlichen und idealistischen Philosophie konstitutiv ist, wird durch ein materialistisches Realitätskonzept ersetzt, das die Naturwissenschaften, aber auch die marxistische und kommunistische Theorie vertreten.[85] Der Kommunismus positioniert sich in philosophischer Hinsicht als 'dialektisch materialistisch', wobei er sich vom Idealismus etwa Hegels, ebenso wie von einem 'mechanischen Materialismus' abgegrenzt wissen will. Im russischen und sowjetrussischen Kontext sind machtpolitische Gründe für diese Differenzierungen im Feld der Philosophie verantwortlich zu machen, was sich der Kenntnis Brechts um 1920 aber entzogen haben dürfte. Jedoch nicht nur im sowjetischen Kontext werden in der marxistischen Philosophietradition, von der sich Brecht später angezogen fühlen wird, Materie und unstoffliche Substanzen wie Geist oder Seele nicht als substanziell unterschieden anerkannt, sondern als unterschiedliche Qualitäten von

[84] Brecht: Gegen Verführung [23.9.1918]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 116.

[85] Vgl. zu Marx' Kritik an der Religion etwa Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung [Ende 1843/Januar 1844, ED 1844]. In: Marx, Engels: Werke, Bd. 1, 8. Aufl. Berlin: Dietz 1972, S. 378-391, hier besonders S. 378f. u. 385-387.

Entitäten innerhalb einer materialistischen Naturgeschichte konzipiert. Die Annahme dieser substanziellen Unterscheidung von Geist und Materie findet sich außer in der platonischen Ideenlehre vor allem bei René Descartes und in einer christlichen Ideologietradition. Der Dualismus von Körper und Geist/Seele ist hier zugleich ein Dualismus zwischen göttlich Geschaffenem (Seele) und prinzipiell auch menschlich Schaffbarem (Maschine). Der Status des Tieres als einer geschaffenen Kreatur mit allerdings fraglicher Beseelung, macht das Tier ideal zur Hinterfragung dieser Kategorien. Die häufigen Grenzverwischungsmanöver zwischen Mensch und Tier in frühen Texten Brechts verweist auf eine Disposition, die das spätere Interesse am Konzept des dialektischen Materialismus wahrscheinlich macht.[86] Während der 1920er Jahre entwickelt er Konzepte wie Gestik und episches Theater, die antipsychologisch und empirisch-rational angelegt sind. Auch das Interesse des Autors an Soziologie und Naturwissenschaften ist in diesem Kontext zu sehen. Zugleich wird der Objektivitätsanspruch von Brecht ebenfalls bereits während der 1920er Jahre zu Gunsten eines differenzierten wissenschaftsphilosophischen Ansatzes relativiert. Darauf wird im Kapitel zum Zeitraum der 1920er Jahre näher einzugehen sein. Vorerst ist nur zu bemerken, dass in der Alternative zwischen christlichen bzw. als ewig geltenden ideellen Werten und einer vergänglichen und veränderlichen physischen Dimension eine Disposition zu zweiterer besteht.

[86] Die Konzipierung lebender Organismen als komplexer „Maschinen“ vertritt auch der in der Sowjetunion gewürdigte Verhaltensforscher Iwan Petrowitsch Pawlow, der mit Techniken der Naturwissenschaft, experimentell, empirisch, ‘objektiv’ die Gesetzmäßigkeiten der ‘höheren Nerventätigkeit’ untersucht – anstatt nach der seelischen Dimension tierischen Verhaltens zu fragen. Er gilt als einer der wichtigsten Wegbereiter des Behaviourismus, der unter Intellektuellen der Weimarer Republik (auch Brecht) ab 1920 bekannt wurde. Eine Erwähnug Pawlows findet sich in einem Gedicht Brechts: [Ich weiß, wenn ich nicht funktioniere] [1930]. In: GBA 14, S. 94f. und im *Messingkauf* (1939-1941). GBA 22.2, S 713f. / Zu Brechts Beziehung zum Behaviorismus vgl. Giles: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 71-76. / Hansjürgen Rosenbauer: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg [u.a.]: Gehlen 1970. / John J. White: A Note on Brecht and Behaviourism. In: Forum for Modern Language Studies 7 (1971) 3, S. 249-258. / Zu Anleihen beim Behaviorismus von Seiten der Literatur der 1920er Jahre vgl. Eva Horn: Literary Research: Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Döblin. In: MLN 118 (2003) 3, S. 719-739, hier S. 726.

1.6.1 Diesseitigkeit. Die These von der Endgültigkeit des Todes

„Christen verhalten sich zum Jenseits, Brecht zum Diesseits“,[87] formuliert Max Frisch. Regine Lutz, eine Schauspielerin des Berliner Ensembles, erzählt von Brechts Ansichten über das Jenseits: „In einem unserer Gespräche haben wir auch über den Tod gesprochen [...]. Brecht sagte mir damals, ruhig an seiner Zigarre ziehend: ‘Wenn da nichts ist, dann habe ich das ja erwartet. Wenn da aber was ist, dann lasse ich mich überraschen.’“[88] Dieselbe Vorstellung vom physischen Tod als Auslöschung auch des seelisch-geistigen Individuums, zeigt sich auch in einem späten Gedicht:

> Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
> Aufwachte gegen Morgen zu
> Und eine Amsel hörte, wußte ich
> Es besser. Schon seit geraumer Zeit
> Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
> Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
> Ich selber fehle. Jetzt
> Gelang es mir, mich zu freuen
> Alles Amselgesangs nach mir auch.[89]

Brechts frühe literarische Textproduktion beschäftigt sich sehr intensiv mit der Thematik des Todes, wobei die religiöse Vorstellung eines Jenseits im Sinne eines Weiterlebens nach dem physischen Tod weitgehend fehlt. Nur ausnahmsweise werden Anzeichen von unstofflichem Leben, das den körperlichen Tod überdauert, sichtbar; etwa in Form von Licht oder einem ‘schwarzen Faden’, wie in den Texten von *Bertolt Brechts Hauspostille, Die Ballade vom Liebestod*, (29.8.1921) oder *Vom Tod im Wald/Tod im Walde* (1918).

Auch in diesen beiden Texten stehen aber Aspekte im Vordergrund, die mit der Vorstellung der Beschränkung des Daseins auf das physische und diesseitige Leben einhergehen: zum einen, die Lebenslust, die bedingt, dass sich die Lebewesen dem Tod so lange als möglich entgegenstellen und zum anderen, die weitaus stärkere Betonung des Todes als einem körperlichen Phänomen; als Verwesung,

[87] Max Frisch: Brecht. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. II.2, 1944-1949 = Werkausgabe Edition Suhrkamp in 12 Bänden, Bd. 4, Tagebuch 1946-1949. Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 593-600, hier S. 595.
[88] Regine Lutz: Mein Meister. In: Erdmut Wizisla (Hg.): Begegnungen mit Brecht. Leipzig: Lehmstedt 2009, S. 246-262, hier S. 262.
[89] Brecht: [Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité] [Mai 1956]. In: GBA 15, S. 300.

Verfaulen und Vertrocknen. Hinzu kommt, dass zumindest für den parodistischen Text *Die Ballade vom Liebestod* angenommen werden darf, dass die seltsamen Phänomene, die an den Leichen beobachtet werden, dem 'grünen Schein' und dem 'schwarzen Faden Kälte', eine ebenfalls parodistische Funktion zukommt, die sich auf das Konzept der unsterblichen Seele bezieht.

Der hohe Stellenwert des Konzepts des physischen, vergänglichen Lebens in Brechts Textproduktionen lässt sich besonders gut am Beispiel der Thematik des Todes der Mutter zeigen, die der Autor schon in Texten und Entwürfen von 1918 und 1919 literarisch verarbeitet. Der Tod tritt in diesem Zusammenhang durchaus als tragische, schmerzvolle Erfahrung in Erscheinung, wird aber dennoch als endgültig angesehen. Ein 'Leben' nach oder neben dem physischen wird nicht in Erwägung gezogen, selbst wenn die Akzeptanz von Verlusterfahrungen damit einhergeht.

In einem Gedicht von 1918 erzählt ein lyrisches Ich von den Vorwürfen seiner Mutter, die sich auf seine Ausdrucks- und Assoziationsweise beziehen. Das lyrische Ich ist etwa der Ansicht, dass tropfende Wäsche „pißt“,[90] was die Mutter für eine abnorme Sichtweise hält. Sie unterstreicht die Wichtigkeit der Anerkennung ihres Standpunktes mit dem Hinweis auf ihre Verletzlichkeit und Endlichkeit; eine Waffe, der das Kind nichts entgegenzusetzen hat:

> 4
> Aber dann weint sie natürlich und sagt: von der Wäsche! und ich brächte sie noch unter die Erde
> Und der Tag werde noch kommen, wo ich sie werde mit den Nägeln auskratzen wollen
> aber dann sei es zu spät, und daß ich es noch merken werde
> Was ich an ihr gehabt habe, aber das hätte ich dann früher bedenken sollen.
>
> 5
> Da kannst du nur weggehen und deine Erbitterung niederschlucken
> Wenn mit solchen Waffen gekämpft wird [...][91]

Das lyrische Ich ist in dieser Auseinandersetzung von seinem Standpunkt völlig überzeugt; es hält seine Ansicht für eine schlichte „Wahrheit“[92], seine Assoziation für „ganz natürlich“[93] und rebelliert gegen das „Blattvordenmundnehmen“.[94]

[90] Brecht: Auslassungen eines Märtyrers [1918]. In: GBA 13, S. 111f., hier S. 111.
[91] Ebd., S. 112.
[92] Ebd.
[93] Ebd., S. 111.
[94] Ebd.

Dennoch kann es die Argumente der Mutter nicht einfach selbstbewusst abtun, da die Zeit, welche ihm mit der Mutter bleibt, nicht unendlich ist und nicht in Streit verbracht werden soll.

Eine ganz ähnliche Formulierung verwendet die Figur der Mutter im Drama *Baal* gegenüber ihrem Sohn, der durch seinen Dichterberuf und seine eigenwillige Lebensweise den Erwartungen der bürgerlichen Gesellschaft nicht entspricht: „Mutter: [Zu Baal] [...] Deine Verstocktheit und Bosheit bringt mich noch unter den Boden. Dann wirst du ihn mit deinen Nägeln aufkratzen wollen, wenn du noch welche hast bei deiner Lebensweise!“[95] Auch der ‘asoziale’ Baal ist angesichts der Argumentation seiner Mutter zu keiner Konfrontation fähig. Er entschuldigt sich bei ihr und verspricht: „Ich geh in den Wald und verdien was, Mama.“[96]

Brechts Mutter Wilhelmine Friederike Sophie Brecht litt an einer Krebserkrankung und verstarb am 1.5.1920. Auf dieses Ereignis lässt sich ein Gedicht mit dem Titel *Lied von meiner Mutter. 8. Psalm* beziehen:

> 4
> Viele gehen von uns, ohne daß wir sie halten. Wir sagen ihnen alles, es gab nichts mehr zwischen ihnen und uns, unsere Gesichter wurden hart beim Abschied. Aber das Wichtige haben wir nicht gesagt, sondern gespart am Notwendigen.
>
> 5
> O warum sagen wir das Wichtige nicht, es wäre so leicht und wir werden verdammt darum. Leichte Worte waren es, dicht hinter den Zähnen, waren herausgefallen beim Lachen und wir ersticken daran in unsrem Halse.
>
> 6
> Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern, auf den Abend, am 1. Mai! Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen![97]

Sowohl das lyrische Ich des „8. Psalm“ als auch Baal bedauern, ihren Müttern nicht zu Lebzeiten etwas[98] gesagt zu haben. In der Fassung des *Baal* von 1919 stirbt die Mutter des Titelhelden, worauf dieser kurz die nicht mehr genutzte, endgültig verlorene Möglichkeit beklagt, der Mutter eine bestimmte Mitteilung zu machen, um sich dann sehr bald der restlichen physischen Welt zuzuwen-

[95] Brecht: Baal [1919]. In GBA 1, S. 17-82, hier S. 36.
[96] Ebd.
[97] Brecht: Lied von meiner Mutter. 8. Psalm [1920]. In: Psalmen. In: GBA 11, S. 17-35, hier S. 21f.
[98] Vermutlich handelt es sich um eine unterlassene Zuneigungsäußerung. Vgl. eine Notiz Brechts: „[I]ch habe meiner Mutter nicht gesagt, daß ich sie liebhatte.“ GBA 26, S. 228.

den: „Baal: Mutter! *Setzt sich, sie auf den Knien.* Jetzt habe ich es nicht gesagt. Mama! Mutter! – Das war alles. Und morgen Wind drüber. In drei Wochen sind die Kirschblüten auf. In vier oder fünf Wochen bin ich im Wald.“[99]

Der Tod setzt im Rahmen der literarischen Reflexionen zur Thematik des Todes der Mutter eine zeitliche Zäsur, die auch die sinnvolle Möglichkeit der Mitteilung abschneidet. Die Übermittlung einer Botschaft an die verstorbene Person auf einem gedanklichen Weg oder in einer jenseitigen Sphäre, wird nicht in Betracht gezogen. Der einzige Weg zur Verstorbenen, der in diesen Texten angedacht wird, führt allenfalls durch die Erde, die nur die materiellen Anteile der Person birgt und die man wie ein Tier mit den Nägeln aufscharren müsste. Auch dieser Weg ist freilich ungangbar, da der physische Tod irreversibel ist. Seine Macht als ein Faktor der Realität bleibt unbestritten.

In einem Gedichtentwurf kommt – ebenso wie in den oben besprochenen Textstellen – das lyrische Ich auf den Tod der Mutter zu sprechen und betont, dass es angesichts dieses Ereignisses keine Gebete sprechen würde; stattdessen prüft es die Wirkung des Ereignisses auf die eigene Physis:

> Ich bin, mit offenem Hemd auf der Brust, ohne Gebete im Gaumen, preisgegeben dem Stern Erde, der in einem System, das ich nie gebilligt habe, im kalten Raum umgeht. / Meine Mutter ist seit gestern abend tot, ihre Hände wurden allmählich kalt, als sie noch schnaufte, sie sagte aber weiter nichts mehr, sie hörte nur zu schnaufen auf. / Ich habe einen etwas beschleunigten Puls, sehe noch klar, kann gehen, habe zu abend [Text bricht ab][100]

Der Tod der Mutter wird als primär körperliche Veränderung beschrieben: „ihre Hände wurden allmählich kalt“, “sie hörte nur zu schnaufen auf“. Der Fokus der Betrachtung liegt insgesamt auf der materiellen Dimension, was auch durch die Erwähnung des ‘Gestirns im kalten Raum’ deutlich wird, da das Bild des Weltalls religiösen Weltbildern opponiert.[101] Der „Stern Erde“ wird später in *Leben des Galilei* (1938/39, 1944-47,...) ebenfalls eine Rolle spielen. Da die Erde ein Stern von vielen innerhalb eines ausgedehnten Raums ist, steht sie in Relation zu vielen anderen gleichartigen Objekten. Sie bildet kein Sinnzentrum der geschaffenen Welt, die ihrerseits ihren Sinn aus dem Schöpfergott bezieht, auf den hin sich Bedeutungen zentrieren. Dennoch agiert die Welt nicht chaotisch, sondern systematisch. Dieses System ist aber auch nicht vom Subjekt abhängig, das es „nie

[99] Brecht: Baal [1919]. In: GBA 1, S. 17-82, S. 74.
[100] Brecht: Der Beleidigte [2.5.1920]. In: GBA 13, S. 168f., hier S. 169.
[101] Vgl. weiter unten, Teilkapitel „Materie/Körper und Ideologie“.

gebilligt“ hat. Die Instanz, welche die Autorität über die Welt besitzt, ist demnach weder göttlich noch subjektiv noch vollkommen zufällig, sondern systematisch. Wie diese Systematik zu denken ist, wird hier nicht deutlich. Jedenfalls impliziert sie die Endlichkeit der bewussten Existenz. Plakativ wird dies auch in dem Gedicht *Larrys B[allade von der Mama Armee]* dargestellt, das im Ambiente britischer Feldzüge in Indien angesiedelt ist:

> In den Flüssen schwimmt mancher Rekrut
> Vom lieben Gott schon vergessen
> als ihn bei grauem Himmel und Mond
> Mutter, die feisten Fische gefressen.
> *In der Nacht ist Krach und der Feind ist da, Mama!*
> *Musik spielt. Man kann trinken.*
> *Man kann schießen, denn der Feind ist da, Mama!*
> *Man kann Himmel sehn, der ist ja da, Mama*
> *Wenn man tot ist, kann man nur mehr stinken.*[102]

Diese Strophe enthält mehrere Charakteristika der Thematisierung des Todes in Brechts früher Lyrik, die exemplarisch für die Etablierung eines Konzeptes der Realität als einer ausgedehnten Körperwelt sind und die deshalb genauer beschrieben werden sollen. Dieses Konzept richtet sich gegen die Vorstellung metaphysischer Ordnungsprinzipien und -instanzen und zugleich gegen politische, militaristische Propaganda, sofern diese den Interessen empirisch wahrnehmender Subjekte zuwiderläuft. Als ‘realistisch’ gilt hier die Ausrichtung der eigenen Handlungen und Werte an empirischen Erfahrungen, die als Veränderungen von Körpern durch Körper verstanden werden:

1.)

Der Tod erscheint als rein materieller Vorgang. Der frühe Brechtkritiker Herbert Lüthy nennt die verschiedenen Todesdarstellungen in Brechts früher Lyrik „Varaiationen über dieses Grundthema des rein biologischen, als Phase im Stoffwechsel der Natur empfundenen Lebens, dessen bewusste Individualität nur ein zufälliges Abfallprodukt der organischen Chemie ist.“[103] Der Körper des Rekruten wird von Fischen gefressen und damit in diesem „Stoffwechsel“ transformiert. „Larrys“ Ansicht gemäß bleibt nach dem physischen Tod nur die Verwesung – das ‘Stinken’ – als Option übrig. Zwar wird die Existenz des Himmels hervorgehoben, jedoch kann dieser nicht als metaphysische Sphäre gelten, die

[102] Brecht: Larrys B [1919]. In: GBA 13, S. 142f.
[103] Herbert Lüthy: Vom armen Bert Brecht. In: Der Monat 5 (1952) Nr. 44, S. 115-144, hier S. 117f.

nach dem Tod betreten wird, sondern als weithin überschaubarer Raum, in dem die Transformationsprozesse der diesseitigen Welt stattfinden.[104]

Die Wendung „Vom lieben Gott schon vergessen“ erinnert an das Gedicht *Vom ertrunkenen Mädchen* aus demselben Jahr:[105]

> Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war / Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß / Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar. / Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.[106]

Die göttliche Instanz, welche der christlichen Mythologie zufolge jede einzelne Seele ohne zeitliche Beschränkung bewahren kann, tut dies hier nicht, sondern vergisst die Individuen so schnell als sie sich als körperliche Einheiten auflösen und transformieren. Die Vorstellung einer physischen und prozessual veränderlichen Verfassung des Daseins, die religiösen Vorstellungen von Ewigkeit und der Vorstellung der individuellen Seele opponiert, spielt schon in diesen frühen Gedichten Brechts eine Rolle. Die spätere Relativierung des Individuums im Zusammenhang mit Massenprozessen (zuerst in *Mann ist Mann* und *Joe Fleischhacker in Chikago* (1924-1926)) knüpft hier an.

2.)

Auf einer religiösen Ebene wird ein gleichgültiger oder nur fiktiver „liebe[r] Gott“ erwähnt, um den Glauben an die Hilfe durch ‘gute, höhere’ Mächte zu kritisieren. Das lyrische Ich, ein Soldat namens Larry, ruft die „Mama“ Armee an, die offenbar ebenso gleichgültig und abwesend ist, wie die Gestalt des „lieben Gott[es]“. Diese Betonung der Abwesenheit von vermeintlich mächtigen Instanzen, die um Hilfe gebeten werden, obwohl es sinnlos ist, verwendet Brecht auch an anderer Stelle als Stilmittel. In dem ebenfalls erzählenden Gedicht *Die Neger singen Choräle über dem Himalajagebirge* (1919/20) macht sich eine Himalaja-Expedition auf, um „Gottes Güte“[107] zu erforschen, wobei die Mitglieder mangels ausrei-

[104] Vgl. zum Motiv des Himmels Hillesheim: Baal. In: Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 79f.

[105] Vgl. auch Brecht: Aber ganz gegen das Ende zu [Mitte 1920]. In: GBA 13, S. 169. / Das Motiv der Wasserleiche, das sich in Brechts *Hauspostille* häufig findet, hat im deutschen Expressionismus eine zeitnahe und stark ausgeprägte Tradition, die auf Arthur Rimbauds Gedicht *Ophélie* (1870) zurückgreift. Etwa im Gegensatz zu Stefan Heyms *Die Tote im Wasser* (1910) verzichtet Brecht weitgehend auf Schockwirkungen und Kulturkritik, ebenso wie auf sentimentale Anklänge. Brechts späte Aufnahme des beliebten Motivs steht nicht im Zeichen der Emotionalisierung, sondern der Aufwertung einer materialistischen und Veränderungen voraussetzenden Subjektkonzeption.

[106] Brecht: Vom ertrunkenen Mädchen [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 109.

[107] Brecht: Die Neger singen Choräle über dem Himalajagebirge [um 1919/1920]. In: GBA 13, S. 146f., hier S. 147.

chender Ausrüstung allerdings erfrieren. Die Erzählinstanz dieser Ballade vertritt trotz der offensichtlichen Rückführbarkeit des Scheiterns der Expedition auf bloße Irrationalität stur religiöse Denkmuster und interpretiert das Geschehen als eine Entscheidung Gottes, der „[w]onniglich schläft“[108] und den er selbst anfleht: „Heiliger Gott! Erhöre sie!
Und du, Jungfrau Sankt Marie!“[109]

3.)

Auf einer politischen Ebene wird der physische Tod in *Larrys B* als Resultat des Krieges dargestellt, der so kritisiert wird. Dieselbe Technik zeigt sich in dem erzählenden Gedicht *Legende vom toten Soldaten*, das ein Jahr früher entstand. Auch hier manifestiert der Körper eines toten Soldaten eine Kriegskritik, wodurch er als leblose Materie dieselbe Aufgabe erfüllt wie der Text selbst. Dieser wird so in seiner gleichzeitigen Materialität und Wirksamkeit bewusst. Auch in dem Drama *Trommeln in der Nacht* (1919/20/22), in dem die *Legende vom toten Soldaten* eingefügt wird, entschließt sich der Protagonist Andreas Kragler, seinen „Leib“ nicht für eine „Idee“ in einer Schlacht zu riskieren: „Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?“[110] Für diese Verteidigung des eigenen physischen Lebens würdigt Brecht Kragler auch 1928 noch als „kleinen Realisten“[111], kritisiert jedoch mittlerweile dessen ‘kleinbürgerliche’ Unempfänglichkeit für die Idee des revolutionären Umbruchs, die ebenfalls aus „eigenen, lebendigen, genauen und vernünftigen“ Interessen entspringt, welche „aber dabei ungleich tiefer, allgemeiner und bedeutender waren.“[112] Der ‘Realismus’, die subjektiv empirisch erfahrbare Lebenssituation wertzuschätzen und nach Möglichkeit zu verbessern, stellt einen Ausgangspunkt der philosophischen Stoßrichtung der Texte Brechts dar, findet aber schon gegen Ende der 1920er Jahre eine konkurrierende Konzeption in einem auf kollektive und langfristige Lebens- bzw. Realitätsverbesserung abzielenden gesellschaftlichen Ideal, das mit dem Kommunismus assoziiert wird.

Die Konkurrenz zwischen Empirie und Ideal treibt der Autor in *Die Maßnahme* (1930/1931) auf die Spitze, indem die nachvollziehbare, rasche, empirisch wahrnehmbare Verbesserung der Lebensbedingungen einer grausamen Handlungs-

[108] Ebd.
[109] Ebd.
[110] Brecht: Trommeln in der Nacht [1919/20/22]. In: GBA 1, S. 175-239, hier S. 228.
[111] Brecht: Meine Arbeiten für das Theater [um 1928 (Datierung unsicher)]. In: GBA 24, S. 22f., hier S. 23.
[112] Ebd.

weise geopfert wird, die der Fiktion nach die Option auf eine langfristige und weitreichende Verbesserung birgt. Der Text optiert für zweiteres, während der Autor mit *Fatzer* (Aug. 1926-Frühjahr 1930) und *Der böse Baal, der asoziale* (um 1929/1930) an Projekten arbeitet, in denen das Glücksverlangen des Einzelnen immer auf seine Legitimität, Verwertbarkeit und Integrierbarkeit in Hinblick auf die Gesellschaft geprüft wird. Auf diesen Komplex des Verhältnisses von individuellen und kollektiven Interessen bei der Generierung von Realität wird ebenfalls im nächsten Kapitel einzugehen sein.

Der physische Tod stellt in Brechts Lyrik um 1920 ein im Bezug auf ideologische Konzeptionen widerständiges, religions- und autoritätskritisches Moment dar, da er etwa durch religiöse Choräle oder auf Mitleid zählends Flehen nicht verhindert wird. Der Gesang und die Sprachkunst versagen gegenüber dem physischen Tod. Stattdessen bestimmen prosaische, triviale und materielle Entitäten das Geschehen: der tote Körper stinkt, 'niedere', materiell interessierte, 'feiste' Tiere, Fische, zerkleinern und fressen ihn. Wo in konkurrierenden Konzepten der göttlichen Vorsehung oder einer vernünftigen Weltordnung die Macht über des Geschehen zukommt, sind es hier 'niedere' Wesen und Dinge. Die (künstlerische) Sprache als Schöpferin der von ihr dargestellten Welt inszeniert sich so selbst als materielle Erscheinung, veränderlicher Prozess und insofern als 'prosaisch'. Diese scheinbare Degradierung von kulturellen Werten wie Kunst, Sprache, Geist und (relativ) autonomer Subjektivität in Texten des jungen Brecht ist vor dem Hintergrund seiner Kritik traditioneller 'bürgerlicher' Diskursformen zu sehen, die eine Hierarchisierung zwischen prosaischer Alltagserfahrung und kulturellen Werten mit hohem symbolischem Kapital etabliert haben. Die künstlerische Produktion gerät allerdings in immer stärkere Abhängigkeit von Gesetzen des ökonomischen Kapitals, weshalb die bürgerliche Wertetradition in Brechtschen Arbeiten – besonders deutlich auch noch in *Der Dreigroschenprozeß* (1931) – als überholt dargestellt und durch Alternativen zu ersetzen versucht wird. Kunst erhält ihren Wert dann beispielsweise nicht mehr durch ihre poetischen, schöpferischen Qualitäten, sondern durch ihre Produktivität, die konstruktiv auf eine empirisch wahrnehmbare res extensa wirkt. Interessant für die epistemologischen Prämissen von Brechts Textptoduktion ist auch die Rolle, die dem Subjekt darin zugemessen wird.

1.6.2 Das Verhältnis von Subjekt und Umwelt

In Texten Brechts aus den Jahren um 1920 wie *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* (1916) oder *Ballade von des Cortez Leuten* (1919) werden Subjekte als Spielbälle einer mächtigen Umwelt dargestellt, in der Naturgewalten herrschen. Anders als religiöse Instanzen ist diese Umwelt durch Rituale, Zeichen und die Einhaltung bestimmter ethischer und moralischer Regeln nicht beeinflussbar; ihre Macht zeigt sich in der wiederkehrenden Vernichtung des Subjekts; etwa im Tod, aber auch in der zeitlichen Veränderung. In *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* werden Schienenarbeiter von einer steigenden Flut ertränkt, in *Ballade von des Cortez Leuten* werden Abenteurer oder Eroberer in einem undurchdringlichen Walddickicht eingeschlossen und so vom Wald 'aufgefressen'.[113] Ein anders Beispiel für die Auflösung eines ohnehin zweifelhaften 'Subjekts' durch die Naturgewalten des Wassers und der Zeit ist *Das Schiff*, dessen Sujet Brecht von Rimbauds *Le Bateau ivre* (1871) übernimmt:

> Seit mein Holz fault und die Segel schlissen
> Seit die Seile modern, die am Strand mich rissen
> Ist entfernter mir und bleicher auch mein Horizont.
>
> 2.
> Und seit jener hinblich und mich diesen
> Wassern die entfernten Himmel ließen
> Fühl ich tief, daß ich vergehen soll.
> Seit ich wußte, ohne mich zu wehren
> Daß ich untergehen soll in diesen Meeren
> Ließ ich mich den Wassern ohne Groll.[114]

Ebenso werden in anderen Gedichten der Sammlung *Bertolt Brechts Hauspostille* tote oder lebendige Subjekte (Schiffe, Schwimmende, Wasserleichen) im Wasser treibend oder untergehend gezeichnet, wobei sie sich mit diesem Wasser vermischen, sich in ihm auflösen und so selbst ein Teil des umgebenden Mediums werden, etwa in *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*:

> I
> Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
> Nur in dem Laub der großen Bäume sausen

[113] Vgl. Brecht: Ballade von des Cortez Leuten [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 84f., hier S. 85.

[114] Brecht: Das Schiff [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 47.

> Muß man in Flüssen liegen oder Teichen
> Wie die Gewächse, worin Hechte hausen.
> Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
> Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
> Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
> Weil er ihn wohl für ein braunes Astwerk hält.[115]

In diesem Text zeigt sich ein 'Verschwimmen' der Grenze zwischen individuell gedachtem seelisch-geistigem Subjekt und seiner materiell gedachten Umwelt. Das lyrische Subjekt – ein 'man' oder 'wir' – betreibt Mimikry an der Umgebung, indem es sich einem Gewächs angleicht, in dem „Hechte hausen".[116] Wie ein solches Gewächs wird es von Fischen durchschwommen: „Wenn kühle Blasen quellen / Weiß man: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen."[117] Der Arm wird einem Astwerk zum Verwechseln ähnlich, das Subjet erklärt: „Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als / Gehöre man einfach zu Schottermassen."[118] Die mimetische Angleichung des Selbst an die Umgebung wird gerade beim Schwimmen 'exerziert', da das Eigengewicht des Körpers im Wasser reduziert und so an eine größere Instanz abgegeben scheint.

Das 'ich', 'man' oder 'wir' des Subjekts ist nicht klar umrissen; der Wind wird anthropomorphisiert und mit geistigen Fähigkeiten ausgestattet, da er den Arm für ein Astwerk halten kann, das Subjekt wird durch den Vergleich mit Gewächs, Astwerk und Schottermassen ent-antropomorphisiert und mit geistloser Materie verglichen. Der Leib oder der Arm werden wie Objekte betrachtet, die nicht unbedingt zu einem einzigen Subjekt gehören, da sie nur mit einem Artikel, aber nicht mit einem Possessivpronomen versehen werden. Zugleich scheint das Subjekt Teil einer verstreuten Gruppe zu sein, die Zwischenräume hat, durch welche Fische schwimmen können. Der Wind, der im Laub saust, wiegt auch den Arm, welcher so nicht etwa durch den Willen des Subjekts bewegt wird, sondern durch den von 'außen' kommenden Wind – oder aber er „fällt" – wird also durch die Schwerkraft bewegt.

Die große Bedeutung der 'Welt' im Gegensatz zu den eher leer und flach dargestellten Individuen bemerkt auch Hannah Arendt in Brechts literarischen Texten. Sie charakterisiert die Differenz des jungen Brecht zum Großteil seiner Kol-

[115] Brecht: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 72f., hier S. 72.
[116] Die Aliteration führt die Angleichung auf phonetischer Ebene vor.
[117] Ebd.
[118] Ebd, S. 73.

legen mit den Worten: „Es geht nicht um die Menschen, es geht um die Welt. Darin liegt eine gewisse Kritik an den Zeitgenossen, vor allem den zeitgenössischen Schriftstellern, zu denen Brecht nie ganz gehört hat.“[119] Was Brechts Texte ungewöhnlich macht, sei demnach, dass darin der individuelle Charakter nicht im Zentrum steht oder ohne ‘Eigen’-schaften bleibt. Arendt geht sogar so weit, Brecht die „verzweifelte Neugier dessen“ nachzusagen, „der keine eigenen ‘Angelegenheiten’ hat und daher dankbar sein muß für jedes Stück Wirklichkeit, das ihm zugespielt wird.“[120]

Demnach wäre das Bild des ‘leeren’, veränderlichen Individuums, das in dem Gedicht *Lied am schwarzen Samstag in der elften Stunde der Nacht vor Ostern* (um 1920) in der zweiten Strophe gezeichnet wird, auch für das schreibende Subjekt selbst kennzeichnend. Dies lässt sich anmerken, da der Text tatsächlich mit dem Gedanken spielt, dass das lyrische Ich mit ‘seinem’ Gedicht vergleichbar sei, also eine Metalepse zwischen den Ebenen der fiktionalen Darstellung stattfindet:

> Ich füllte mich mit schwarzen Asphalttieren
> Ich füllte mich mit Wasser und Geschrei
> Mich aber ließ es kalt und leicht, mein Lieber
> Ich blieb ganz ungefüllt und leicht dabei. [...]
> Schwächer als Wolken! Leichter als Winde!
> Nicht sichtbar! Leicht, vertiert und feierlich
> Wie ein Gedicht von mir, flog ich durch Himmel
> Mit einem Storch, der etwas schneller strich![121]

Dieses Bild der Schwerelosigkeit, das dem lyrischen Ich wie auch dem literarischen Text beigemessen wird, besteht in der Veränderbarkeit und ontologischen Leere ihres Innenraums, der erst durch Elemente der äußeren Welt ‘gefüllt’ werden kann. Diese Subjektkonzeption wirft die Frage nach der verbleibenden Handlungsmacht des menschlichen Subjekts auf, dem in der kulturgeschichtlichen Moderne Machtpotentiale – sei es in Form revolutionärer Aufstände oder in Form der Repräsentation einer sozialen Ordnung – zugesprochen werden.

Der zeitgenössische Subjektdiskurs verzeichnet freilich eine Krise desselben, da die Bedeutung technischer und maschineller Produktion aber auch Destruktion – etwa in Form der ‘Materialschlacht’ des Ersten Weltkrieges – steigt. Neben Krieg und Industrialisierung sorgen Verstädterung, Wirtschaftskrisen und poli-

[119] Arendt: Bertolt Brecht, S. 76.
[120] Ebd., S. 78.
[121] Brecht: Lied am schwarzen Samstag in der elften Stunde der Nacht vor Ostern [Um 1920]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 76.

tische Auseinandersetzungen für Sorgen über die schwindende Macht Einzelner. Gegen die 'inhumane' Umwelt in Gestalt von Technik, kapitalistische Ökonomie und Großstadt richten sich auch zahlreiche zeitgenössische Texte in kritischer Diktion. Zu denken ist etwa an die Verlorenheit des Subjekts angesichts undurchschaubarer Gesetze in Texten Franz Kafkas, zynische und groteske Weltdarstellungen im Expressionismus, etwa bei Georg Heym, oder die schwindende Bedeutung sowie Handlungs- und Entscheidungsmacht der Einzelperson in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Brecht widmet sich der These des absoluten Geltungsverlusts der Einzelperson im Drama *Mann ist Mann* (1925/1926), dessen Handlung im militärischen Umfeld angesiedelt ist.[122] Dabei wird das Subjekt als Individuum mit eigenständiger Handlungsmacht betont rasch und unbekümmert aufgegeben. Der Protagonist, der zum Gegenstand willkürlicher Montagen wird, dessen Lebensziele, soziale Bindungen, Beruf, Charakter und Name im Lauf der Handlung ausgetauscht werden, soll dadurch angeblich 'nichts verlieren'.[123] Dass das Subjekt in der Konzeption Brechts nichts verlieren kann, liegt daran, dass es ursprünglich nichts 'hat'.[124] Es hat keine notwendigen Eigenschaften, sondern entwickelt diese konkret erst in Relation zu seiner Umwelt. Wie es in Auseinandersetzung mit ihr dennoch Handlungspotentiale erhält und nutzen kann, beschäftigt Brecht in *Mann ist Mann* noch nicht, wohl aber in späteren Texten.

Wenn man sich *Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald* oder *Ballade von des Cortez Leuten* in Erinnerung ruft, in denen Menschengruppen von Naturgewalten schlicht und einfach ausgelöscht werden, entsteht der Eindruck, dass in Brechts Texten menschliche Subjekte ihrer Umwelt relativ machtlos ausgeliefert sind, woran sich die Folgerung schließt, „[d]aß man mit einem Menschen beliebig viel machen kann."[125] Noch in *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* wird

[122] Die Thesenhaftigkeit wird deutlich, wenn es im Text explizit heißt: „Herr Bertolt Brecht behauptet [...] [und] beweist auch dann" (Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 123.) Dass diese These durch Brechts Drama tatsächlich verifiziert werde, bezweifelt Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus'. Lektüren zur Theorie eines Theater der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2002, S. 207.

[123] Vgl. Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 123.

[124] Nikolaus Müller-Schöll überschreibt sein Kapitel zu *Mann ist Mann* deshalb mit Verweis auf *Die Maßnahme* mit „Das 'unbeschriebene Blatt'". (Müller-Schöll: Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus', S. 201.) Die Metapher des leeren Blattes in Zusammenhang mit *Mann ist Mann* wirft die Frage auf, ob der/die Einzelne sich gegen Ein- und Zuschreibungen durch die Umwelt wehren kann oder ob sie sich diese wie ein Blatt Papier gefallen lassen müssen.

[125] Vgl. Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 123.

die unbeeinflussbare Kraft der Umwelt thematisiert, wenn die tagenden Intellektuellen durch den über die Ufer steigenden Fluss schlichtweg fortgespült werden.[126] Personen scheinen letztlich ihrer Umwelt preisgegeben zu sein, werden von ihr ummontiert, ausgelöscht, zersetzt oder wie die Agitatoren in *Die Maßnahme* mit Anweisungen beschrieben.[127] Dass das lyrische Ich aus *Lied am schwarzen Samstag in der elften Stunde der Nacht vor Ostern* aber auch „ganz ungefüllt und leicht" bleiben kann und die Agitatoren erst durch ihr Einverständnis sich für die „Anweisung der Revolution" empfänglich machen, zeigt, dass die Montagen und Maßnahmen, die das Subjekt betreffen, keine vollkommene Notwendigkeit besitzen. Mit dem Doppellehrstück *Der Jasager / Der Neinsager* (1930/31) lässt Brecht geänderte Realitätsverläufe durch subjektives 'Nachdenken' einerseits, über den Handlungsbereich des Subjekts hinausgehende Situationen andererseits zustande kommen: Das 'Nein' des Knaben verdankt sich einem neu eingesetzten „Brauch, in jeder neuen Lage neu nachzudenken".[128] Die besondere 'Lage', in der sich die Figurengruppe befindet, ermöglicht eine Handlungsweise, die der Knabe, der „für sich selber spricht",[129] inauguriert. Demnach ist subjektive Handlungsmacht vorhanden, jedoch immer in relativer Abhängigkeit von den je situativen Möglichkeiten. Das Handlungspotential des Subjekts speist sich in Brechts Subjektkonzeption niemals nur aus diesem 'Selbst', seinem autonomen und unveränderlichen Charakter oder Wesen.

Das Konzept einer relativen Machtverteilung zwischen Umwelt, Gesellschaft und Einzelnen fußt auf der Vorstellung einer geteilten Praxis, die es unterschiedlichen Teilen erlaubt, auf das Ganze verändernd einzuwirken. Dieser wechselseitige Einschluss von Subjekt und Umwelt ist eine Voraussetzung für eine Ästhetik der Gesellschaftskritik, denn Kunst, Subjekt und Gesellschaft werden nicht als abgegrenzte Bereiche verstanden, sondern als sich wechselseitig beeinflussend. Diese Ästhetik wird Brecht später auch theoretisch ausarbeiten, doch wie verhält es sich mit Texten aus der Zeit um 1920? Schon zu dieser Zeit finden sich gesellschaftskritische Textaussagen zur Kriegspropaganda, zum Abtreibungsparagraphen sowie zu religiöser Doppelmoral in Form von antimaterialistischen Werthaltungen. Aber erst ab 1926, spätestens 1930, wird vermieden, Vorgänge darzu-

[126] Vgl. Brecht: Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher [1953/54]. In: GBA 9, S. 128-198, hier S. 143.
[127] Die Agitatoren sind einverstanden, nunmehr „leere Blätter [zu sein], auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt." Brecht: Die Maßnahme [1930]. In: GBA 3, S. 73-98, hier S. 78.
[128] Brecht: Der Neinsager [Oktober 1931]. In: GBA 3, S. 66-72, hier S. 71.
[129] Ebd., S. 72.

stellen, die sozialen Akteuren keine Handlungsmöglichkeiten und -spielräume mehr bieten. Ab dann wird 'reales' Geschehen immer wieder als sozial bedingt und veränderbar hervorgehoben. So sind etwa die Wasserleichen, die im späteren *Dreigroschenroman* (1934) auftauchen, von jenen in *Bertolt Brechts Hauspostille* fundamental unterschieden:

> Als nun die stürmische Nacht vorbei
> Ruht ach so tief das Schiff.
> Nur die Delphine und satte Hai
> Ziehn um das einsame Riff.
> Von allen Menschen so lebensfroh
> Keiner dem grausigen Tod entfloh.[...]
> Unter Korallen in friedlicher Ruh
> Schläfst dereinst auch du.[130]

Diese Wasserleichen sind nicht einfach nur als Elemente einer physischen, sich verändernden Welt dargestellt, sondern werfen durch den Kontext, in dem sie innerhalb des Romans stehen, Fragen nach der Vermeidbarkeit ihres Todes auf. Im Roman sinkt nämlich ein Schiff, dessen Fahruntüchtigkeit für jeden erfahrenen Seemann offensichtlich war, das aber dennoch von einer Aktionärsrunde angekauft wurde, um es der Regierung mit Gewinn zu verkaufen. Diese benötigt zum gegebenen Zeitpunkt Transportschiffe für ihre Truppeneinsätze im imperialistischen Burenkrieg. Die Darstellung des Todes als friedliche Ruhe, die hier mit Anspielung auf Goethes Gedicht *Ein Gleiches [Wandrers Nachtlied]* (1780) beschworen wird, wirkt vor dem Hintergrund der korrupten Handlungen im Roman provozierend.

Diese Kritik an einer allzu ruhigen Haltung der bürgerlicher Rezipienten von Naturlyrik angesichts von Machthierarchien und Machtmißbrauch, verwendete Brecht aber bereits zehn Jahre früher in dem Gedicht der Hauspostille *Liturgie vom Hauch* (1924), sodass anhand dieses Beispiels gefragt werden kann, ob sich zwischen gesellschaftskritischen Texten von 1924 und 1934 Transformationen in Hinblick auf die Akteure der Realitätskonstitution bemerken lassen.

In *Liturgie vom Hauch* ist der Tod vielfach präsent: eine alte Frau stirbt an Hunger und Kälte, ein empörter Mann, der diesen Tod öffentlich verurteilt, wird von der Polizei getötet. Drei offenbar sozialistische Redner werden aus demselben Grund erschossen, schließlich erleiden „viele rote Männer"[131] dasselbe Schicksal.

[130] Brecht: Dreigroschenroman [1934]. In: GBA 16, S. 322.
[131] Brecht: Liturgie vom Hauch [1924]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 49-53, hier S. 52.

Zu allen diesen Toden schweigen die „Vöglein im Walde“,[132] die ein Publikum oder eine Literaturpraxis repräsentieren, die soziale Probleme ausblenden und stattdessen unproblematische Naturdarstellungen bevorzugen.

Die Technik dieser gesellschaftskritischen Literatur entspricht bereits vollkommen jener, die sich zehn Jahre später finden lässt; ein Unterschied besteht lediglich in der Bewertung sozialer Revolutionen, denn in *Liturgie vom Hauch* erfährt die kritikwürdige Realität weder durch den engagierten Einzelnen, noch durch die Verbreitung sozialistischer Theorien, noch durch den Aufstand der ‘roten Männer’ eine Veränderung. Auch ob die Unruhe der Vöglein im Walde – also ein ‘Blätterrauschen’, eine Wahrnehmung in der Literatur – etwas ändern würde, bleibt dahingestellt. Im Gegensatz dazu stellen spätere Texte immer wieder die Möglichkeit von Machtverschiebungen durch soziale Revolutionen in den Mittelpunkt.

1.7 Materie/Körper und Ideologie

Es wurde bisher argumentiert, dass Brechts Textproduktion um 1920 die Strategie der Aufwertung des Materiellen gegenüber dem ‘Ideellen’ (geistig-seelische Substanz, Jenseits, unvergängliche Werte,...) verfolgt. Dabei wird jedoch nicht vordergründig eine Kritik des Idealismus als epistemologischem Konzept angestrebt, sondern vielmehr die Hinterfragung einzelner Vorstellungen, obwohl oder weil sie innerhalb der zeitgenössischen Diskurse Ansehen genießen und insofern als ‘ideal’ gelten, etwa die Vorstellung der Nation als einer positiv zu bewertenden Gemeinschaft oder das Ideal des moralisch Guten, das Brecht noch in dem Drama *Der gute Mensch von Sezuan* (1949) hinterfragt, indem der ‘gute Mensch’ nicht als ontologische Kategorie auftritt, sondern als Zustand, der von den jeweiligen Umständen abhängt. Um Idealvorstellungen wie ewige Liebe, Heldentum oder unbedingte Moraltreue zu kritisieren, verwendet Brecht in seinen frühen Texten Bilder des Materiellen, des Körpers und der empirischen Erfahrung.

Diese Kritik von Vorstellungen unter Zuhilfenahme von als real dargestellten materiellen Gegebenheiten hat eine Tradition bei frühen Materialisten wie Paul Henri Thiry d’Holbach (1723-1789) oder Claude Adrien Helvétius (1715-1771), die alle Vorstellungen (idées), die sich nicht auf Sinneseindrücke aus der materiellen Welt zurückführen lassen, problematisieren oder sogar angreifen, wo-

[132] Ebd., S. 50-52.

bei vor allem religiöse Vorstellungen aber auch institutionalisierte Vorrechte des Adels im Brennpunkt stehen. Brecht besaß in seiner Bibliothek die deutsche Übersetzung der wichtigsten philosophischen Monographie von d'Holbach, *Sysème de la Nature*.[133] Dieser frühe Materialismus wurde in der späteren marxistische Philosophie als Tradition in Anspruch genommen, wobei als Neuerung der Zusatz „dialektisch"[134] behauptet wurde. Darunter wurde etwa von Plechanow eine Historisierung und Soziologisierung des Materialismus verstanden, die ihm einen universellen Geltungsbereich zuweist und im Sowjetregime als ideologisches Werkzeug verwendet wurde. Karl Marx selbst nahm zwar den Feuerbachschen Materialismus auf, distanzierte sich aber insofern von ihm, als die Freiheit menschlichen Handelns darin schwer argumentierbar war und ersetzte ihn durch eine Theorie der praktischen Handlungen, an die Brecht um 1930 explizit anknüpfen wird, wenn grundsätzliche epistemologische Fragestellungen für den Autor akut werden.
Vorerst bewegt sich die Vorstellungskritik Brechts in einem philosophisch nur schwach belastbaren Rahmen, den Hans-Joachim Schott mit Verweis auf Brechts Nietzsche-Rezeption näher bestimmt. Er schränkt ein, dass Brecht eine „unorthodoxe Nietzsche-Rezeption"[135] zugeschrieben werden muss, die vor allem „die derb-materielle Dimension von Nietzsches Werk hervorhebt"[136] und mit einem „kynischen Erkenntnisprozess"[137] verbindet, der auf der 'fröhlichen, leichten' Stilistik in der Gattungstradition des Satyrspiels beruht: „Die Wahrheiten, die der Kyniker dem Menschen in einem leichten und fröhlichen Ton vorhält, erweisen sich, so Nietzsche, als wenig erhebend, weil sie jede idealistische Überhöhung der Wirklichkeit zerstören."[138]

Der in Brechts Arbeiten um 1920 eingenommene materialistische Standpunkt wird in diesen Texten nicht selbstreflexiv problematisiert, trägt jedoch seine Relativierung in sich, indem Materialität letztlich Vergänglichkeit, Verletzlichkeit und auch Angewiesenheit auf die soziale und natürliche Mitwelt bedeutet. Wenn

[133] Vgl. Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste (Berlin) (Hg.), bearb. v. Erdmut Wizisla [u.a.]: Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 334. Der Text erschien unter dem Pseudonym Mirabaud.
[134] Georgi Walentinowitsch Plechanow: Beiträge zur Geschichte des Materialismus. Holbach, Helvetius, Marx [1896]. Berlin: Verlag der Sowjetischen Militärverwaltung 1946, S. 55.
[135] Hans-Joachim Schott: „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt...". Kynismus, Ideologiekritik und Interpretationismus beim jungen Brecht (1913-1931). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 36.
[136] Ebd., S. 37.
[137] Ebd., S. 39.
[138] Ebd., S. 35, vgl. auch ebd. S. 39.

Ideologien zur Ausblendung der Partikularität, Angreifbarkeit und Endlichkeit des Einzelnen tendieren, kann Brechts Schreiben als ideologiekritisch verstanden werden.

1.7.1 Körperlicher Verfall als ideologiekritisches Sujet bei Benn und Brecht

Brechts Schreibstrategie, ideelle Werthaltungen mittels einer Motivik des Körperlichen zu irritieren, macht seine Texte mit denen Gottfried Benns vergleichbar. In dessen Gedicht *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* (1912) werden körperlich verfallende, durch Schmerzmittel des Bewusstseins weitgehend beraubte Menschen wie Dinge vorgeführt. Deren Parallelisierung mit dem Begriff des Dings ist ganz explizit in den Versen: „Manchmal / wäscht sie [die Krebskranken] die Schwester. Wie man Bänke wäscht." Die Absorbtion des Körpers durch die anorganische Erde wird plastisch beschrieben:

> Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.
> Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.
> Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.[139]

Mann und Frau, die Protagonisten dieses Gedichts, treffen in der Krebsbaracke nur noch Körper, keine wachen Geister mehr an. Plakativer kann der Dualismus von Geist und Materie kaum angesprochen werden. Wie bei Brecht tritt die materielle Dimension, die sich vor allem durch ihre Vergänglichkeit auszeichnet, in den Vordergrund; die besichtigten Körper sind in einem desolaten, immer weiter verfallenden Zustand. Dieser wird in Benns Gedicht allerdings – anders als in Texten Brechts – einem Gegenpol gegenübergestellt: dem idealen Zustand der Gesundheit, der durch die Vergänglichkeit physischer Zustände und die materielle Dimension des Lebens insgesamt bedroht wird. Zynisch wird in dem Gedicht die Aufforderung geäußert, den Unterschied zwischen idealem, vergangenem und gegenwärtigem Zustand zu ent-decken:

> Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
> Sieh: dieser Klumpen Fett und faule Säfte
> das war einst irgendeinem Manne groß
> und hieß *auch* Rausch und Heimat. –

[139] Gottfried Benn: Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke [ED März 1912]. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkritisch durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 28.

Die verfaulten, zerfallenden Körper spotten jedem Pathos, das sich auf unvergängliche Ideale richtet, etwa das Konzept Heimat, das hier mit dem Bild einer Geliebten verbunden wird. In Benns Gedicht wird dieser Spott auf die Wirkungslosigkeit von Idealen allerdings mit einer Kritik der Vergänglichkeit der Materie verbunden.[140]

Vergleicht man dagegen die frühe Lyrik Brechts, die sich ebenfalls Darstellungen materiellen Verfalls bedient, fällt auf, dass sich diese Kritik tatsächlich ausschließlich gegen pathetisch vertretene Ideale, nicht aber die Vergänglichkeit des Materiellen richtet. In dem Gedicht *Die Ballade vom Liebestod* (29.8.1921) wird das Ideal der ewigen Liebe und dessen tragische Steigerung im Liebestod[141] durch die Darstellung der Zweisamkeit im Grab parodiert. Die Verfallsthematik wird dabei bewusst eingesetzt, um das bei Wagner aufwendig inszenierte Konzept immaterieller Liebe 'realistisch'-nüchtern zu konterkarieren:

> Von schwarzem Regen siebenfach zerfressen
> Ein schmieriger Gaumen, der die Liebe frißt
> Mit Mullstors, die wie Totenlaken nässen:
> Das ist die Kammer, die die letzte ist.[...]
> Im Anfang sitzt er oft in nassen Tüchern
> Und lutscht Virginias, schwarz, die sie ihm gibt
> Und nützt die Zeit, ihr nickend zu versichern
> Mit halbgeschlossnem Lid, daß er sie liebt.[142]

Liebe äußert sich hier – betont unpathetisch – in müdem Nicken während dem Tabakrauchen, das bei Brecht als Symbol für Gleichmut, Distanz und mangelnde emotionale Involvierung fungiert. Die Vergänglichkeit von Liebe wird von Brecht häufig künstlerisch gestaltet – besonders prominent in *Erinnerung an die Marie A.* (21.2.1920), in *Die Dreigroschenoper* (1928) oder in den späteren *Terzinen über die Liebe* aus der Version von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von 1929. *Die Ballade vom Liebestod* kritisiert im Unterschied zu *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* nicht den Umstand, dass Ideale (durch körperlichen Verfall) enttäuscht

[140] Dass in diesem Gedicht Benns der zynischen Ablehnung des Ästhetizismus kein positives Gegengewicht gesetzt wird und „auch für die Gegenwart nichts zu hoffen bleibt", bemerkt Achim Aurnhammer: Inszenierungen der Moderne im Traditionsbruch. Die lyrischen Anfänge von Benn und Brecht. In: Achim Aurnhammer, Werner Frick, Günter Saße (Hg.): Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne. Würzburg: Ergon 2009 (Klassische Moderne; 11), S. 49-70, hier S. 58.

[141] Hierbei soll vor allem an Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* gedacht sein. Vgl. Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 328-334. / Vgl. auch Kommentar. In: GBA 11, S. 322.

[142] Brecht: Die Ballade vom Liebestod [29.8.1921]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 110-112, hier S. 110.

werden, sondern diese Ideale selbst.

Dieser Unterschied zeigt sich noch stärker bei einem Blick auf Brechts erzählenden Verstext *Legende vom toten Soldaten* (1918),[143] in dem ein Gefallener des ersten Weltkrieges für einen weiteren Krieg 'ausgehoben' werden soll. An dieser Wiederauferstehung des Soldaten sind eine ganze Reihe von Figuren interessiert: der Kaiser, die militärische ärztliche Kommission, ein Doktor, Schwestern und Sanitäter, das „Weib" des toten Soldaten, ein „Pfaffe", die Marschmusikkapelle, jene, die das schmutzige Hemd des Soldaten mit Flaggenfarben übermalen, ein pflichtbewusster deutscher Mann mit „gestärkter Brust", Katzen, Hunde und Ratten, die absurderweise Nationalbewusstsein entwickeln, dann „alle Weiber", Bäume, scheinbar sogar der Mond. Das Ideal dieser Gesellschaft ist durch die Flaggenfarben und den deutschen Mann, das Nationalbewusstsein der Tiere und das Interesse des politischen Machthabers, des Kaisers, angezeigt: Nationale militärische Macht und Wehrhaftigkeit. Die physische Verfassung des Soldaten steht hier in krassem Gegensatz zur Idealvorstellung[144] und entlarvt diese zudem als mörderisch: der Krieg sorgt für das Gegenteil der militaristischen Ideale: Schwäche, Wehrlosigkeit und den Verfall vieler Männer. Um diese entlarvende und wenig 'ideale' Realität ungesehen zu machen, wendet die Gesellschaft verschiedenste Anstrengungen auf: der Verwesungsgeruch wird mit Weihrauch überdeckt, die erdige Kleidung mit Farbe übermalt, die Kraftlosigkeit des Leichnams wird durch Stützung, Stärkung und Motivation auszugleichen versucht; durch Musik, Parolen und Massenveranstaltungen gerät der Einzelne schließlich ohnehin aus dem Blick:

> 18
> So viele tanzten und johlten um ihn
> Daß ihn keiner sah.
> Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
> Und da sind nur Sterne da.[145]

Zum einen wird hier deutlich, dass „von oben", also dem traditionellen Ort Gottes keine Hilfe erwartet werden kann, weil der Ort von keiner überirdischen, höheren Instanz, sondern allenfalls von Sternen ausgefüllt wird. Zudem weist das

[143] Vgl. Brecht: Legende vom toten Soldaten [1918]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 112-118.

[144] Auch Pnevmonidou weist darauf hin: „The only hint of resistance on his [des toten Soldaten] part is that he decays."Pnevmonidou: 'Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen', S. 71.

[145] Brecht: Legende vom toten Soldaten [1918]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 112-118, hier S. 115.

Motiv auf eine frühere Stelle im Gedicht hin, als der Soldat eben ausgegraben wurde:

> 6
> Und sie nahmen sogleich den Soldaten mit
> Die Nacht war blau und schön.
> Man konnte, wenn man keinen Helm aufhatte
> Die Sterne der Heimat sehn.[146]

Der zur militärischen Ausrüstung gehörige Helm wird hier als Sichtbehinderung interpretiert, die es verhindert, jene, den Überblick gewährleistenden Orientierungspunkte der Sterne im Blick zu behalten, von denen aus der tote Soldat als Mahnmal der materiellen Auswirkungen der Kriegsideologie noch ersichtlich ist. Das Tragen militärischer Zeichen und die damit verbundene Involvierung in militärische Operationen verhindern also die Einsicht in die Absurdität dieser Operationen. Auch die Absurdität der Formulierung „Sterne der Heimat“ kann nur erkannt werden, wenn man die Scheuklappen der ideologischen Vereinnahmung überwindet: Die Sterne, die von einer bestimmten geographischen Heimat aus gesehen werden können, können ebenso von jedem anderen geographischen Punkt aus gesehen werden und unterlaufen so die Vorstellungen des Besitzes und der exklusiven Zugehörigkeit, die dem Heimatbegriff oft beigemengt werden.

Der Text *Legende vom toten Soldaten* weist so auf die Bereitschaft der durch die Ideologie des Krieges Vereinnahmten hin, Umstände der ‘Realität’ – wie den bereits eingetretenen Tod des Soldaten – auszublenden. Die dargestellte Handlung überzeichnet grotesk-satirisch die Idealisierung dieser Realität, die vom Körper des toten Soldaten repräsentiert wird; keineswegs sind hier körperliche Schwächen wie Verletzlichkeit und Vergänglichkeit Gegenstand der Kritik. In Benns *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke* scheint dagegen die dargestellte kranke und verfallende Physis selbst kritikwürdig, insofern als sie das Ideal des gesunden, starken Menschen brüskiert.

1.7.2 Ideologie und Ökonomie in *Lux in tenebris*

Ein weiteres Beispiel für Ideologiekritik mittels einer Bildlichkeit des Körperlichen/Physischen (bzw. des Sinnliche/Empirischen) ist ein frühes Dramas Brechts, das zu seinen Lebzeiten weder gedruckt noch aufgeführt wurde und den Titel

[146] Ebd., S. 113.

Lux in tenebris (1919) trägt. Dieser Einakter behandelt als erster von Brechts Texten 'kapitalistische' Geschäftspraktiken und verbindet das Bildfeld der Kreatürlichkeit, des materiellen und materiell interessierten Subjekts, mit den Themen Konsum, Genuss und Bedürfnis unter den Voraussetzungen der modernen Wirtschaft.

Wie im Fall des Kunstverkaufs durch den 'Materialisten' Baal wird damit auch die Polaritiät des Feldes der kulturellen Produktion thematisiert: Einerseits strebt man in diesem Feld nach symbolischem Kapital, das umso leichter akkumuliert werden kann, als der Akteur keine Interessen an ökonomischem Kapital anmeldet, andererseits ist es Teil des ökonomisch strukturierten Feldes der Macht, sodass auch hinter dem Interesse an symbolischem Kapital immer ökonomische Interessen stehen. Diese Polarität wird auch der Figur des für christliche Werte empfänglichen Kapitalisten Pierpont Mauler in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) suggerieren, 'zwei Seelen' in der Brust zu haben.[147]

Hier drängt sich allerdings die Frage auf, wie sich die materiell/sinnlich interessierte Figur Baal, die genauso legitim nach immateriellen Werten wie Freiheit und Selbstbestimmung verlangt, zu einer Figur wie Mauler verhält, die der Logik eines von ökonomischem Kapital strukturierten Machtfeldes folgt und zugleich immaterielle Werte wie christliche Nächstenliebe würdigt, wobei die frühe Baal-Figur eher Subjekt der Gesellschaftskritik ist, Mauler und ähnliche Figuren eher ihr Objekt. Zur Beantwortung dieser Frage ist in einem Exkurs zu klären, wie das Verhältnis von materiellen Bedürfnissen und ökonomischem Kapitalstreben in Brechts Texten zu denken ist und welche Konzeption des Subjekts dabei zum Tragen kommt.

1.7.3 Exkurs: Materialisten, Glückssucher, Kapitalisten

In Texten Brechts ab den späteren 1920er Jahren wird das Verhältnis von Figuren zur ökonomischen Logik, die in der modernen Wirtschaft strukturbildend ist, als Themenbereich behandelt, der mit den persönlichen Konsumpraktiken der Figuren in enger Verbindung steht, für den sie jedoch nicht mehr problemlos als Metapher stehen können. Während sich in *Baal* die Gestaltung der Thematik noch in der simplen Darstellung einer sinnesfreudigen Person erschöpft, wird in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* der Spezifik der modernen Marktwirtschaftsökonomie Rechnung getragen, in der körperliche und kapitalistische Interessen

[147] Vgl. das Teilkapitel „Nur die Wirkung zählt - *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*"

auseinanderklaffen können; so etwa an der Situation, in der Mauler beinahe den gesamten Fleischbestand Chicagos besitzt und gerade deshalb verarmt:

> Slift, ich bin verloren!
> Ich bin ja aus. Ich hab Fleisch gekauft!
> O Slift, was habe ich da gemacht!
> Slift, ich hab mir aufgeladen das ganze Fleisch der Welt.
> Gleich einem Atlas stolpere ich, auf den Schultern
> Die Zentnerlast von Blechbüchsen, gradenwegs
> Unter die Brückenbögen."[148]

Wie ein biologischer Organismus nicht von Geld leben kann, kann ein kapitalistisches Unternehmen nicht von Nahrungsmitteln leben. Der Berg an Fleischwaren, Symbol körperlicher Fülle, bedingt für Mauler als Akteur in der Geschäftswelt 'materielle' Armut. Das Drama geht damit auf die Komplexität der Thematik materieller Bedürfnisse innerhalb moderner Wirtschaftspraxis ein. Nicht diese materiellen Bedürfnisse, sondern die spezifischen Strukturen, in denen sie innerhalb der modernen Marktwirtschaft stehen, werden angegriffen. Auch Kapitalist(inn)-en-Figuren werden niemals als materiell interessierte oder egoistische Glücksucher Gegenstand der Kritik, sondern nur insofern, als sie mit ihrem Verhalten – sei es physisch, sei es mental – ein System perpetuieren, das Kapitalstreben, Egoismus und A-Sozialität verbindet. Die Gesellschaftskritik richtet sich so nicht auf und an autonome Individuen, sondern an Akteure eines Systems, dessen Strukturen nicht losgelöst von individuellen Praktiken existieren.

Es fragt sich, ab wann Subjekte in Brechts Texten als relational bestimmte Akteure eines sozialen Systems konzipiert werden. Wie Werner Michler belegt, werden bis etwa um die Mitte der 1920er Jahre in Brechts Texten Rassen und Typen charakterisiert und unterschieden, um dramatische Spannungen zu erzeugen.[149] Ihr Verhalten wurzelt schon zu dieser Zeit nicht in einem individuellen 'Wesen', sondern wird als bestimmter Habitus axiomatisch vorausgesetzt oder als Resultat einer habituellen Prägung in bestimmten Praxisumfeldern erklärbar. So sind Shlink und Garga aus *Im Dickicht* (1923) als zum Teil durch Sozialisation zum Teil durch ihre 'Rasse' bedingte Typen konzipiert, die zu je bestimmten Verhaltensweisen (aktive vs. passive Kampftechnik) tendieren.

Komplexer werden die Charakterisierungen in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre; wenn Jeremiah Peachum, der Bettlerkönig aus dem Dreigroschenkomplex,

[148] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 127-234, hier S. 167f.
[149] Vgl. Werner Michler: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950. Göttingen: Wallstein 2015, S. 602-609.

der ein gewinnträchtiges Unternehmen leitet und sich letztlich erfolgreich als Aktionär versucht, als Typ geizig, hypochondrisch und wenig lebenslustig ist, verdankt sich dies nicht seinem individuellen Charakter und auch nicht der Zugehörigkeit zu einem Typus, sondern seiner spezifischen Produktionsmethode. Für den Besitzer eines Bettlerrings sind zur Schau getragene Anzeichen von Mangel und Elend einträglich, während etwa sein Schwiegersohn MacHeath, der ausbeutbare Kleinunternehmer für seine Franchisekette anwirbt, seine geschäftlichen Gewinne in Luxus und Annehmlichkeiten umzusetzen weiß, womit er zugleich seinen Kunden das bürgerliche Leben schmackhaft macht. Damit wird einerseits verdeutlicht, dass spezifische Produktionsumstände auf das scheinbar rein persönliche (Konsum-)Verhalten von Personen großen Einfluss hat, und andererseits offen sichtbare Charakteristika von Personen innerhalb der modernen Kultur keinen befriedigenden Einblick in die „Realität“ geben, da die realitätsbestimmenden Faktoren in den Bereich der Funktionen und Wechselwirkungen – der Beziehungen – ausgelagert sind.[150] Dass funktionale, aber nicht vollkommen steuerbare Beziehungen das Substrat der Realität ausmachen, wird Brecht damit im Sommer 1931 formulieren.

Obwohl Brechts Texte Aufwand betreiben, Moral und Amoral oder Asketismus und Genussfreudigkeit nicht durch die Vorstellung einer persönlichen, individuellen Charakteristik zu erklären und dadurch von jeweiligen sozialen und politischen Situationen zu entkoppeln, werden mit Baal, Fatzer, Galilei und anderen immer wieder Figuren entworfen, denen ein ‘natürliches’ Streben nach ästhetischem und sinnlichem Genuss eigen ist. So wird Galileis Freude am Forschen und zugleich am Leben als elementare und keineswegs unsympathische Eigenschaft der Figur vorgeführt. Dieses persönliche Glücksstreben wird erst dort tatsächlich problematisiert, wo es dem kollektiven im Weg steht, was bei Galileis Widerruf in der Interpretation von 1947 bzw. 1955 der Fall ist.

Es lässt sich konstatieren, dass in Brechts Texten das Streben nach Glücksempfinden als anthropologische Konstante aufscheint,[151] darüber hinaus aber keine weiteren ‘natürlichen’ bzw. nicht weiter erklärbaren Eigenschaften ‘des’ Menschen angenommen werden. Diese Konstante des Glücksuchers ist auch gemeint, wenn die Figur des Herrn Keuner sagt: „Alles kann besser werden, [...] außer dem

[150] Vgl. Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [Frühjahr/Sommer 1931, ED 1932]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 469.

[151] Vgl. Florian Vaßen: Die Vertreibung des Glücksgotts. Glücksverlangen und Sinnlichkeit: Überlegungen zur Mikrostruktur bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe..., S. 83-107.

Menschen."[152]

Es gibt in der Philosophie dieser Texte keine Leidenschaften des Menschen, die zu unterdrücken wären; es gibt nur gesellschaftliche Praxisformen, die mit diesen Leidenschaften sinnvoll umgehen können und solche, die es nicht können. Weder Baal noch Mauler werden daher als Individuen oder Typen problematisiert; die Problematik des früheren Drama ist, wie Baal seine materiellen, sexuellen und künstlerischen Bedürfnisse unter den Bedingungen bürgerlicher und christlicher Moralvorstellungen stillen kann und die Problematik des späteren, wieso die Arbeiter(innen) auf den Schlachthöfen Chicagos nicht einmal ihr Bedürfnis nach einfachem Lebensunterhalt stillen können. Um zweiteres Problem zu lösen, wird die Ebene persönlicher Bedürfnisse verlassen und die Bewegungen großer Massen von Waren an den Börsen werden interessant.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (1927-1929) stellt hier ein Zwischenglied dar; Jim Mahoney/Paul Ackermann, der Protagonist, will seinen Spaß und keine moralischen und gesetzlichen Vorschriften. Obwohl diese Wünsche gewährt werden, hat sein Utopia, in dem man alles darf, einen großen Makel: Spaß ist nur als Konsumgut zu haben. Eigenständige Produktivität ist nicht erwünscht. Dies bringt die Konsumenten (reine Konsumentinnen gibt es in Mahagonny nicht; weibliche Figuren sind zumeist Verkäuferin, oft auch Ware) in starke Abhängigkeit vom Angebot und vom Besitz von Zahlungsmitteln. Nicht mehr die Moral, sondern das Kapital beschneidet nun die Freiheit der Einzelnen. Hier kommen 'kapitalistische' Figuren ins Spiel, welche die nach Glück suchenden Figuren unter den Bedingungen eines problematischen Gesellschaftssystems darstellen.

1.7.4 Die Bedingungen der Wirksamkeit von Ideologie in *Lux in tenebris*

In *Lux in tenebris* werden – konventionellen bürgerlichen Moralvorstellungen folgend – zwei antagonistische Prinzipien einander gegenübergestellt: Sinnlichkeit und Sittlichkeit. Konkret geht es um ein Bordell (Besitzerin ist eine Frau Hogge) und dessen moralische Diskreditierung mittels öffentlicher Vortrags- und Vorführungstätigkeit über die Gefahr von Geschlechtskrankheiten (durchgeführt von einem Intellektuellen namens Paduk). Der Gegensatz der beiden vermeintlichen 'Prinzipien' ist als Verteilung von unterschiedlichen Kapitalsorten analysierbar:

[152] Brecht: [Herr Wirr hielt den Menschen für hoch] [1929]. In: Ders.: Geschichten vom Herrn Keuner [1929-1956]. In: GBA 18, S. 13-43, hier S. 31.

Prostitution gilt als Tätigkeit auf Grund rein finanzieller Interessen; auf symbolisches Kapital haben Prostituierte dagegen kaum Anspruch. Paduks Aufklärungs- und Diffamierungskampagne verfolgt umgekehrt angeblich keine finanziellen, sondern rein altruistische Interessen, die hohes symbolisches Kapital bzw. Ansehen beanspruchen.

Dieser Gegensatz ist schon durch das Bühnenbild plakativ in Szene gesetzt. Eine schummrig rot erleuchtete Bordellgasse wird vom weißen Licht eines Scheinwerfers „überspiegelt“,[153] der an einem Zelt mit der Beschilderung „‘Es werde Licht!’ Volksaufklärung!“ (Lit, 293) angebracht ist. Die Fronten scheinen klar: ‘ideelle’ Vernunft und Moral gegen unvernünftige, ‘materiell’ bedingte Lust. Jan Knopf weist darauf hin, dass der Titel *Lux in tenebris* auf einen Film anspielt, *Es werde Licht* (1917/18), in dem unter dem Vorwand der Aufklärung und Moral sexuelle Inhalte verbreitet wurden. Brecht reagierte in seinem Einakter mit der Aufdeckung der Doppelmoral dieser geschäftlich einträglichen Produktion.[154]

Zu Beginn der Handlung scheint die aufklärerisch-ideelle Seite den Sieg davongetragen zu haben, denn seit der wortgewandte Moralprediger sein Zelt aufgeschlagen hat und die Straße hell ausleuchtet, sodass etwaige Besucher mit Diffamierung zu rechnen haben, bleiben die Kunden aus. Ein erstes irritierendes Moment für die Lesenden stellt die Anlage der Figur als geschäftstüchtiger Anbieter medialer Produkte dar. Er sorgt für Ordnung unter den Sensationslustigen und eine reibungslose Abwicklung des Billettverkaufs. Dies erinnert an den Verkauf von Kinobilletts, was die Filmparodie unterstreicht. Die Aufgabe der ‘Volksaufklärung’ wird in dieser Praxis keineswegs über den finanziellen Gewinn gestellt, denn ein Kunde, der nicht den vollen Preis bezahlen kann oder will, wird unter Androhung der Polizei des Platzes verwiesen. Paduks Geschäftstüchtigkeit zeigt sich auch daran, dass er seinem Gehilfen, der die Vortragstätigkeit übernimmt, dessen Trinkgeld abnimmt.

Als allerdings ein Reporter Paduk über seine Tätigkeit interviewt, fallen Begriffe wie „gute[r] Zweck[...]“ (Lit, 294), „Warnung“, „flammende[r] Aufruf“, „allgemeinste Menschenliebe“; das Ziel Paduks sei die Verhinderung weiterer „Opfer[...] der Prostitution“ (alle Lit, 295). Der Reporter fasst zusammen: „Ich ver-

[153] Brecht: Lux in tenebris [1919]. In: GBA 1, S. 291-308, hier S. 293. Im Folgenden abgek. Lit, Seitenzahl. In dem ungewöhnlichen Wort deutet sich an, dass das Licht nicht nur erhellt, sondern auch etwas überdeckt und blendet. Überdeckt wird das tatsächlich materielle Interesse des ‘Aufklärers’ und geblendet werden diejenigen, die seinen vorgeblich hehren Zielen glauben.

[154] Vgl. Jan Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten. Biographie. Berlin Hanser 2012, S. 133.

stehe, Sie sind ein Idealist."(Lit, 295) und fragt dann nach den Hintergründen dieses Idealismus. Er bemerkt, da er selbt in der Medienbranche tätig ist: „Sie haben ein ausgezeichnetes Deutsch. Wissen Sie das? Es ist, als seien Sie jahrelang in Zeitungsbetrieben gestanden." (Lit, 295) Auf das Zustandekommen dieser Professionalität geht Paduk nicht ein und verweist stattdessen darauf, dass er sich aus eigener Kraft aus dem sozialen Elend seiner Herkunft emporgearbeitet habe. Diese Kurzbiographie steht in die Tradition bürgerlicher Erfolgsgeschichten, in denen Idealismus und eine individuelle Veranlagung widrige Umstände überwinden.

Der Reporter weist auf die Unglaublichkeit einer solchen Unternehmung aus reinem Altruismus hin und unterstellt ihr als Motiv einen „geradezu dämonische[n] Haß". (Lit, 296.) Auf diese Formulierung, die Irrationalität indiziert, will Paduk sich nicht festlegen lassen; ebenso weist er die Vermutung zurück, es handle sich vorwiegend um eine „finanzielle Erwägung" (Lit, 295). Er besteht stattdessen darauf, dass seine Motive rein moralischer Art seien und die Eintrittspreise nur aus „pädagogischen Erwägungen"(Lit, 296) eingenommen werden. Damit nimmt er Ideale der deutschen Aufklärung und Klassik für sich in Anspruch, die im historischen Kontext der Weimarer Republik immer noch hohen symbolischen Wert besitzen.

Im Laufe des Stücks zeigt sich, dass diese Ideale Paduks nur in der medialen Selbstdarstellung existieren. Abseits dieser Inszenierung geht es ihm um finanzielle Erwägungen und irrational-emotionale Beweggründe. Er möchte Rache an Hogge nehmen, da sie ihm aufgrund seiner Zahlungunfähigkeit und der Beschwerde, er würde die „Mädchen schinden" (Lit, 300), Hausverbot erteilt hatte.

Die Textstrategie besteht in einer Entlarvung ideeller Werte als substanzloser Aussagen, die allein der Legitimation von Handlungen und Akteuren dienen, die es verstehen, sich 'ins richtige Licht zu stellen'. Dass es auch der moralisch legitimierten Schaulust tatsächlich nur um das Erzielen von Profit in einer Konkurrenzsituation innerhalb der Unterhaltungsbranche geht, spricht die Bordellbesitzerin aus, die Paduk, da er nun Einnahmen gemacht hat, als Konkurrenten verlieren und als Kunden zurückgewinnen möchte. Sie weist ihn darauf hin, dass sein moralischer Anspruch wenig ausrichten wird und wenig Aussicht besteht, dass „die Leute sich je bessern wollten." (Lit, 300) Paduk antwortet: „Sie wissen ganz gut, daß es sich nicht d a r u m handelt." (Lit, 300) Ein ernsthafter Anspruch auf wirkungsvollen Einsatz von moralischen Appellen, wie sie im zeitgenössischen

Feld der kulturellen Produktion häufig sind, scheint beiden Gesprächsparteien unhaltbar. Das Stück zeigt aber in einem weiteren Schritt auf, dass die kulturelle Produktion unter bestimmten Voraussetzungen dennoch sehr wirkungsvoll sein kann.

Paduk möchte seine Position als Vertreter der Moral stärken und entschließt sich zu einer besonders eindringlichen Ansprache vor einer Menschenmenge, der sich auch die Prostituierten zugesellen. Darin hebt er besonders die Ausbeutung der Prostituierten hervor, worauf Frau Hogge ihn erneut aufsucht und ihm erklärt, dass es nachteilig für sie beide als Unternehmer wäre, wenn die Ausbeutung aufgehoben würde, da das Geschäft, das sie beide mit der Ware der Sexualität machen, darauf beruhe. Sie erklärt weiter, das Ausbleiben der Bordellkunden sei nur eine temporäre Geldeinbuße und mache ihr keine großen Sorgen. Wirklich bedrohlich wäre für sie aber die Aufklärung der ausgebeuteten Prostituierten. Wenn diesen klar würde, dass sie ihre Lage ändern können, würde sowohl das Prostitutionsgeschäft wie auch das Geschäft mit dessen Verdammung in ernsthafte Gefahr geraten. Paduk leuchtet dieses Argument ein. Als Hogge ihm anbietet, als Miteigentümer des Bordells ins Geschäft einzusteigen, willigt er ein.

Im Laufe der Handlung stellen sich die kulturelle Produktion von Moral und die Prostitution zwar tatsächlich als konkurrierende, letztlich jedoch auch als verwandte und fusionsfähige Geschäftszweige heraus. Das von ökonomischem Kapital strukturierte Feld der Macht wird in diesem Drama als Raum dargestellt, in dem die Gegnerschaft zwischen ideellen und 'materiellen' Werten nur zum Schein besteht, da beide denselben Gesetzen und Logiken unterliegen.[155]

Wer dieser Logik opponieren könnte, ist nicht der Intellektuelle, der von ihr zu profitieren vermag; vielmehr sind es die Prostituierten, deren Interesse nur in einer grundlegenden Änderung der Situation bestehen kann. Paduks Mitleid und Empörung erregende Rede macht den Frauen deutlich, dass ihr Zustand nicht hingenommen werden muss, sondern beklagt und vielleicht sogar geändert werden kann. Ihre Aufklärungsbedürftigkeit zeigt, dass ihnen nicht nur ein Teil ihres

[155] Die Konstellation zweier verfeindeter Parteien oder Interessensgruppen, die sich schließlich auf der Grundlage der gemeinsamen Opposition gegenüber der 'unterdrückten Klasse' verbünden, wird später in *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm* (Sept. 1930) und im *Dreigroschenroman* (1934) wieder aufgenommen. Dort heißt es: „Daß nur er im Trüben fische / Hat der Hinz den Kunz bedroht / Doch zum Schluß vereint am Tische / Essen sie des Armen Brot." (Brecht: Die Beule. Ein Dreigroschenfilm [Ende Mai - Anfang September 1930]. In: GBA 19, S. 307-320, hier S. 320.) Dasselbe Prinzip deutet sich im Untertitel von *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern* (1931/32, 1934) an; ebenso ziehen Senat und City im Caesar-Komplex an einem Strang, sobald ein Volksaufstand droht.

Lohns vorenthalten wird, sondern auch die Möglichkeit, sich Wissen über Verbesserungsmöglichkeiten ihrer Lebenssituation und damit ebenfalls eine bestimmte Ideologie oder Anschauung anzueignen. Hogge weiß das und fürchtet deshalb diese Art von ideologischer Praxis.[156]

Wirksam wird kulturelle Produktion demnach nur dort, wo ihr persönliche oder kollektive Interessen entsprechen, die nicht ausschließlich materieller, keineswegs aber marktwirtschaftlich-ökonomischer Natur sein müssen. Der hohe Stellenwert, der Interessen, also Investitionen von Akteuren im Sinne Bourdieus, bei der Reproduktion und Veränderung von sozialen Strukturen zukommt, wird auch in späteren Texten Brechts betont. 1940 notiert er im 'Arbeitsjournal': „Ich habe eine starke Abneigung dagegen, irgend etwas irgendeinem Verständnis anzupassen. Die Erfahrung [...] zeigte immer wieder, daß Kinder das, was zu verstehen sich einigermaßen lohnt, ganz gut verstehen, ebenso wie Erwachsene."[157] Erkenntnisse müssen demnach vor allem lohnend sein, um wahrscheinlich zu werden. Dass Akteure in irgend einer Form Interessen hegen, wird dabei – wie bei Bourdieu – vorausgesetzt; ob sie sich konkret als Interesse an Aktien, Ämtern, Kriegen, Nationen, Religionen, Gesetzen etc. äußern, hängt aber von den jeweiligen strukturellen Bedingungen des sozialen Raums ab, der seinerseits durch einen Kampf unterschiedlicher Interessen entstanden ist und sich durch diesen weiter verändert.

1.8 Resumé: Brechts Realitätskonzepte um 1920

Brechts Textproduktion der Jahre um 1920 weist kaum explizit erkenntnistheoretische Überlegungen auf, jedoch lassen die literarischen Arbeiten auf ein zum Teil von Nietzsche inspirieres 'materialistisches' Realitätskonzept in dem Sinn schließen, dass empirisch Erfahrbares weder auf ein autonomes Individuum, noch auf eine metaphysische Instanz zurückgeführt wird. Stattdessen wird ein Erkenntnissubjekt entworfen, das mit Kennzeichen des Materiellen ausgestattet ist; es ist sterblich, veränderlich, befindet sich in Abhängigkeit von seiner Umwelt, kann

[156] Dass eine Theorie, sofern sie fähig ist, die „Massen [zu] ergreif[en]" praktisch wirksam wird, ist ein Standpunkt, den Karl Marx in der Einleitung von *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (1844). In: Marx, Engels: Werke. Bd. 1, 8. Aufl. Berlin: Dietz 1972, S. 385, vertritt. Brechts Text stellt ebenfalls den Gedanken in den Raum, dass Theorie und Ideologie im Bezug auf materielle Ausbeutungsverhältnisse eingreifend wirken können. Das Konzept des 'eingreifenden Denkens' bei Brecht wird allerdings erst ab Mai 1929 – in Zusammenarbeit mit Walter Benjamin – entwickelt; s.u., Kapitel „Realität in der Funktionale [um 1930]".

[157] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 25.12.1940. In: GBA 26, S. 450.

auch ein Ding (Schiff) oder Leichnam sein, vereint Elemente des Göttlichen mit Elementen des Tierhaften. Dieser 'Materialismus' zeigt sich in einer ironischen Distanz zu religiösen und traditionellen moralischen Vorstellungen sowie allgemein zu pathetisch beschworenen Konzepten wie Individuum, Liebe, Nation oder Tapferkeit. Damit wird eine Abgrenzung gegenüber konservativer, aber auch gegenüber Teilen der expressionistischen Literatur vorgenommen, die zur Aufladung bestimmter Konzepte mit Heilserwartungen greift. Auch sozialistische politische Konzepte fallen um 1920 für Brecht noch unter diese Rubrik.

Diese Abgrenzungsstrategie wird durch den im literarischen Feld herrschenden Konsekrationsdruck erklärbar, der Ende der 1910er Jahre eine Neuerung gegenüber dem Expressionismus verlangt, an dem Brecht vor allem traditionelle, ideelle Werthaltungen kritisiert; auch der zur selben Zeit verbreitete Lebensbegriff wird eigenwillig verwendet: Leben wird als materieller Prozess oder Stoffwechselprozess konzipiert, dessen Sinnhaftigkeit und Wert nicht in Frage steht. Das Konzept ist nicht dazu angelegt, Zivilisation, Technisierung und Moderne als 'lebensfeindlich' kritisierbar zu machen, sondern auf Potentiale zur Lebensverbesserung hin zu befragen. Dasselbe gilt für die an Bedeutung gewinnenden Gattungen und Genres der Massenkultur, etwa Journalismus und Kabarett; sie dienen Brechts Textproduktion ebenso als Materialbasis und Anknüpfungspunkt wie 'Höhenkammliteratur'. Damit wird in Bezug auf die Polarität von eingeschränkter und Massenproduktion im Feld der kulturellen Produktion zwar nicht unbedingt eine Zwischenstellung eingenommen, aber die Situation des Subfeldes der reinen Produktion problematisiert, da es als Ziel der Künste angesehen wird, ein Massenpublikum anzusprechen und auch ökonomisches Kapital zu akkumulieren. Zugleich soll die Autonomie der Künste im Sinne von Medien der Gesellschaftskritik und der Entwicklung ungewöhnlicher Denk- und Darstellungsweisen, die ökonomischer Verwertung nicht unmittelbar eingegliedert werden können, bestehen bleiben, wie Baals Freiheitsdrang gegenüber der Anstellung im Kabarett bezeugt.

Der um 1920 bereits ausgebildete ironische Stil Brechts verwendet künstlerische Sprache als Medium der Distanzierung, das zwar nicht ausserhalb von Alltagssprache und Alltagserfahrung steht, aber ein großes Handlungsspektrum zur Verfügung hat und dementsprechend autonomes Agieren erlaubt. Kunst wird so als notwendig autonom gegenüber herrschenden Logiken konzipiert. Das Gedicht *Lied am schwarzen Samstag in der elften Stunde der Nacht vor Ostern* etwa konzipiert die literarische Montage als Modell für Gestaltungsprozesse generell.

Zugleich wird aber mit Texten wie *Die Neger singen Choräle über dem Himalajagebirge* behauptet, dass kulturelle Produktionen nicht zwangsläufig Einfluss auf materielle Bedingungen ausüben. Eine Theorie zu Macht und Ohnmacht von kultureller Produktion lässt sich auch im Einakter *Lux in tenebris* finden, wo ökonomische Interessen zwar als bestimmend für Handlungsweisen allgemein dargestellt werden, jedoch auch die noch grundlegendere Bedeutung des Glücksempfindens und die instrumentelle Bedeutung von Kunst und Kultur im Bezug auf dessen Stärkung behauptet wird. Wie diese Funktion der Künste konkret umgesetzt werden kann, wird in der späteren literarischen Praxis und Ästhetik Brechts ausgearbeitet werden.

2 Realitätsbestimmungen zwischen Neuer Sachlichkeit und epischem Theater [1920er Jahre]

2.1 Die 1920er Jahre

In biographischer Hinsicht sind die 1920er Jahre für Brecht durch den Umzug in die Großstadt und vermehrte Anstrengungen geprägt, sich durch schriftstellerische Arbeiten einen Namen zu machen und sein Leben zu finanzieren (sowie das Leben seiner ab November 1924 bereits drei Kinder zumindest finanziell zu unterstützen), was spätestens mit der erfolgreichen Aufführung von *Die Dreigroschenoper* am 31.8.1928 gelingt. Schon Mitte November 1922 erhielt er den Kleistpreis für seine Stücke *Baal* (1918/1919), *Trommeln in der Nacht* (1919) und *Im Dickicht* (1923), was ihm eine gewisse öffentliche Beachtung sicherte und berufliche Chancen eröffnete.[1] An Herbert Ihering, der den Preis an Brecht vergeben hat, verfasst Brecht später einen Briefentwurf: „Sie haben meine eigene Position z.B. geradezu allein geschaffen".[2]

Dass Brecht die Großstadt als Thema für seine Arbeit fruchtbar zu machen versucht, weist ihn als Vertreter aktueller Tendenzen im literarischen Feld aus, in dem während der 1920er Jahre die ästhetizismuskritische Strömung der 'Neuen Sachlichkeit'[3] aufkommt. Diese reagiert auf die fortschreitende Verstädte-

[1] Zur Bedeutung des Kleistpreises vgl. Sprengel: Geschichte der deutschspachigen Literatur 1900-1918, S. 132-134.

[2] Bertolt Brecht an Herbert Ihering [Entwurf], Berlin, [1925/26]. In: GBA 28, S. 245.

[3] Die Kernzeit der Neuen Sachlichkeit als Trend in den verschiedenen Kunstdiskursen, mit dem Brecht im großstädtischen Umfeld zwangsläufig in Berührung kommt, wird zwischen 1925 und 1930 angesetzt. Vgl. Matthias Uecker: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Bern [u.a.]: Lang 2007, S. 68. / Helmut Lethen

rung und Technisierung, die für die Zeitgenoss(inn)en mit dem Eindruck eines Geltungsverlusts der Einzelnen zugunsten einer Vermassung und Automatisierung von Produktionsabläufen einhergeht. Diese Entwicklungen und der 1918 für Deutschland verlorene Krieg stehen in Zusammenhang mit Problemen wie Wohnraumknappheit in den Städten, dem Risiko der Arbeitslosigkeit für jede(n) Einzelne(n), einer politisch unruhigen Lage und dem Verlorengehen bürgerlicher Wertvorstellungen und Traditionen, die besonders auch den Bereich der Künste betreffen.

Die 'Neue Sachlichkeit' ist durch eine vehement vertretene Forderung nach einer Verbindung der künstlerischen Produktion mit der 'Wirklichkeit' oder 'Realität' gekennzeichnet.[4] Gemeint ist damit je Unterschiedliches, jedoch zielt die Aufforderung häufig in Richtung der Herausbildung von Schreib- und Darstellungsweisen, die auf die sich rasant wandelnde soziale, politische, technische und diskursive Praxis zu reagieren vermögen und diese intellektuell kommensurabel und reflexiv handhabbar machen. Im Zuge dessen werden außerliterarische Diskurse, etwa der soziologische oder der behavioristische für die literarische Produktion interessant. So wird die Anlehnung an die Tatsachenorientierung von Reportage[5] und Geschichtsschreibung,[6] in Form der Übernahme des Modells der empirischen Datengewinnung gefordert.

Einer der am einheitlichsten vertretenen Aspekte der Neuen Sachlichkeit bildet die Abkehr von der Vorstellung einer autonomen Subjektivität und der programmatischen Trennung der Künste von anderen Lebensbereichen, was noch um 1900 zur Autonomiesteigerung der Künste beigetragen hatte. Wurden sie damals durch die Konzentration auf das Schöne (Ästhetizismus), das inkommensurabel Individuelle (Impressionismus/Expressionismus) oder das Wesentliche und Ursprüngliche (Heimatkunst/Vitalismus) charakterisiert, forderte die zeitgenössische Kritik aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit eine Verschiebung des Themenspektrums vom Gefühlsleben einzelner Figuren und deren Moral zu aktuellen Alltagsdiskursen. Dagegen wurde im literarischen Feld jedoch vielfach eingewandt, die Autonomie der Künste werde so leichtfertig aufgegeben.[7]

Brechts Arbeiten der 1920er Jahre lassen eine große Nähe zur neusachlichen

fasst diese Zeitspanne etwas weiter. Vgl. Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit. 1924-1932. Studien zur Literatur des 'weißen Sozialismus'. 2., durchges. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2000.

[4] Vgl. Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 2. Köln [u.a.]: Böhlau 2000, S. 136-152.

[5] Vgl. Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 2, S. 93-134.

[6] Vgl. Ebd., S. 117f.

[7] Vgl. Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 493-512.

Position erkennen; so finden die Forderungen, die im Rahmen der 'Neuen Sachlichkeit' nach einer Rhetorik der zurückgenommenen Emotionalität und Subjektivität sowie der Hinwendung zu diversen Wissens- und Themenbereichen wie Soziologie, Arbeitermilieu, Börsenspekulationen und Sport erhoben werden, in Brechts Arbeiten deutlichen Widerhall.[8]

Den vielbeklagten sozialen und politischen Problemen der Moderne setzten sozialkritische Traditionen wie Naturalismus und Expressionismus Textstrategien der Identifikation und Emotionalisierung entgegen, die Anklagen erhoben und Appelle an die Politik oder die Moral Einzelner formulierten. Brecht hatte diese Tradition um 1920 – etwa in *Baal* – bewusst abgelehnt, wenn die Titelfigur den Autonomieanspruch der Künste darauf gründet, dass die Künste den Lebensgenuss steigern würden. Dieses Plädoyer für die Freiheit der Künste und der Einzelnen auch gegenüber bürgerlichen Moralkodizes erweist sich jedoch zunehmend als unzureichend, um der zeitgenössischen 'kalten Realität', die sich durch fehlende Sicherheiten, soziale Ungleichheit und die Technisierung und Bürokratisierung der Arbeitswelt auszeichnet, gestalterisch zu begegnen. In den frühen 1920er Jahren arbeitet Brecht immerhin noch an einem Theater für „Leute, die einzig ihres Spaßes wegen kommen".[9] Um diesem ästhetischen Ziel näherzukommen, wird zunehmend ein Konzept angewandt, das der neusachlichen Forderung nach Konstatierung von empirisch gestützten 'Tatsachen' widerspricht: die aktive, 'eingreifende' Auseinandersetzung mit den bestehenden Möglichkeiten ästhetischer Gestaltung, die als Modell auch für die Gestaltung der sozialen Realität angeboten wird. Diese Realität, die in der neusachlichen Ästhetik häufig zum Gegenstand der darstellenden Künste werden sollte, sollte auch Brechts ästhetisch-gesellschaftspolitischem Konzept zufolge grundsätzlich darstellbar sein; wichtiger jedoch wäre deren Adressierbarkeit in Form des Publikums als Kollektiv, wodurch sich die Forderung nach künstlerischer Arbeit ergibt, die gesellschaftliche Selbstreflexion und Selbstveränderung ermöglicht.

In diesem Zusammenhang entsteht sukzessive die Theorie des epischen Theaters, die intellektuelle gegenüber emotionalen Zugangsweisen zu künstlerisch verhandelten Problemen bevorzugt. Das Ideal intellektueller Erkenntnis manifestiert sich einerseits in der Zurücknahme illustrativer, stimmungserzeugender

[8] Zu Brechts Beziehung zur Neuen Sachlichkeit vgl. Carl Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger 'Kalkutta, 4. Mai'. Ein Stück 'Neue Sachlichkeit'. München: Fink 1988, S. 59-63.

[9] Bernard Guillemin: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Bert Brecht. In: Die literarische Welt 2, 1926, Nr. 31, 30.7.1926, S. 1f., hier S. 1.

Elemente in den Texten, andererseits in einem zunehmenden Interesse an einer als wissenschaftlich titulierten Kunst,[10] die nun nicht mehr nur Spaß machen, sondern dadurch Spaß machen soll, dass sie den Rezipierenden nützliche Erkenntnisse – auch und gerade über aktuelle gesellschaftliche Problemdiskurse wie Verstädterung (*Im Dickicht*), politische Unruhen (*Trommeln in der Nacht*) oder Vermassung (*Mann ist Mann*) – ermöglichen soll.

In technischer Hinsicht lässt sich für die mittleren und späten 1920er Jahre, in denen vielfach der Wunsch nach einer wirklichkeitsbezogeneren Dichtung verlautbart wird, auch in Brechts Texten zunächst ein vermehrtes Interesse an mimetischen Darstellungstechniken finden. So spricht er sich etwa für das 'Anfertigen von Dokumenten'[11] und die Einbeziehung von „reine[n] Objekte[n] der Wirklichkeit"[12] (gefilmtes Material, Zahlen, Statistiken, Landkarten) in der Bühnenpraxis aus. In diesem Zusammenhang spricht er auch von der Wirklichkeit als der „gute[n] Gottheit der Revolution",[13] was zeigt, dass möglichst folgerichtige Schlüssen über die Realität als relevant für eine mögliche kommunistische oder sozialistische Revolution angesehen werden. Je besser die Realität erkannt wird – so die Überlegung – desto besser kann sie planvoll umgestaltet werden. Johannes R. Becher behauptet noch eindeutiger eine Verbindung zwischen Wirklichkeitsorientierung und Sozialismus: „Es ist kein Zufall, daß die bedeutendsten Reporter entweder aus dem Proletariat stammen oder ihm nahestehen. Wer diesseitsgläubig ist, wer wirklichkeitsbesessen ist, muß Sozialist sein. Denn was heißt soziale Revolution? Eroberung der Wirklichkeit."[14]

Von 'Realitätsnähe' versprach man sich besonders im politischen, aber auch im literarischen Feld performativ generierbare Macht in Bezug auf deren Definition einerseits und Gestaltung andererseits. Die Beantwortung der Frage, wie und durch wen Realität (mit)bestimmt wird, unterschied sich dabei je nach Feld und Position. Während neusachliche Literatur (zum Teil ironisch) auf möglichst unpathetische Beschreibung und die Methoden der exakten Wissenschaften setzte, behaupteten konstruktivistische Kunstschaffende (wie Tretjakow) und aktivistische (wie Piscator) verstärkt die Möglichkeit einer Mitgestaltung der Realität

[10] Hansjürgen Rosenbauer spricht in diesem Zusammenhang von einem „Prinzip der Wissenschaftlichkeit, Streben nach Objektivität und Konkretheit". Rosenbauer: Brecht und der Behaviorismus, S. 13.
[11] Brecht: Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen [1926]. In: GBA 21, S. 163-165.
[12] Brecht: Aus dem ABC des epischen Theaters [um 1927]. In: GBA 21, S. 210-212, hier S. 211.
[13] Ebd., S. 212.
[14] Becher: Wirklichkeitsbesessene Dichtung [1928], S. 494.

durch künstlerische Produktion. Weiters unterschieden sich die Ansichten darin, ob die Realitätserkenntnis von Individuen oder von Kollektiven ausgehe – und ob diese beispielsweise bestimmte genetische oder soziale Dispositionen aufweisen müssten. So war Gottfried Benn der Meinung, sein individueller und seltener Habitus mache ihn besonders geeignet, die Realität zu durchschauen.[15]

Im politischen Feld ging es ebenfalls um die Behauptung von Modellen, welche die 'Realität' einerseits definierten, andererseits Handlungsmacht im Bezug auf diese behaupteten und generierten. Im nationalsozialistischen Segment wurde ein verändernder Einfluss auf die Realität mittels 'Zucht' imaginiert, wobei die NS-Ideologie diese Realität nicht als durchwegs konstruierbar darstellte, was etwa auch die Konstruiertheit von 'rassischen' Unterschieden bedeutet hätte. Stattdessen wurden mythische Diskurse über ein 'Germanentum' aufgerufen, was die Ideologievertreter(innen) davon entband, diese Unterschiede rational nachvollziehbar zu argumentierten.

Linke und liberale Intellektueller reagierten darauf mit dem Ruf nach mehr Rationalität in der künstlerischen Arbeit. Auch Brechts arrivierter 'bürgerlicher' Gegenspieler, Thomas Mann, äußerte sich nachdrücklich in diesem Sinn, setzte allerdings eine elitäre bildungsbürgerliche Kulturtradition als Gegenkonzept zum NS-Mystizismus ein, während Brecht ebenso wie die antinationalsozialistisch positionierten Vertreter(inn)en der Neuen Sachlichkeit auch auf weniger angesehene Formen wie den Kriminalroman oder die Vermischung künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis durch Techniken wie das Experiment setzten. Mit dieser Orientierung auf eine antielitäre und zugleich rationalistische Kunstpraxis in Zusammenhang steht auch das von Brecht ab Herbst 1926 entwickelte Interesse für die marxistische Theorie; vor allem wegen ihres proklamierten wissenschaftlichen Charakters sowie ihrer Konzentration auf materielle Bedingungen und soziale Beziehungen. Darüber hinaus kommt Brecht im Zuge seines Interesses für die exakten Wissenschaften in den späten 1920er Jahren mit wissenschaftsphilosophischen Debatten in Kontakt und adaptiert das Modell nicht determinierter, durch den Beobachter mitbestimmter Ereignisse für die eigene Arbeit.[16] Bemerkenswert ist dabei, dass das, was später als dialektisches Realitätskonzept in den Brechtschen Texten bestimmbar sein wird, die Vorstellung einer Wechselwirkung

[15] Vgl. Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 169f.

[16] Vgl. Haug: Philosophieren mit Gramsci und Brecht, S. 53-63. / Vgl. auch die Zusammenfassung: Wolfgang Fritz Haug: Philosophieren mit Gramsci und Brecht (2005). http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de (9.11.2015)

zwischen Sub- und Objekten, bereits in Texten, die um die Mitte der 1920er Jahre entstanden sind, nachweisbar ist, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird.

Brechts Auseinandersetzung mit kritischen Ansätzen innerhalb der Wissenschaftstheorie führt um 1930 zu differenzierten epistemologischen Konzepten, auf die im nächsten Kapitel zurückzukommen ist. Ebenfalls um 1930 bedingt die Orientierung Brechts an der marxistischen Theorie seinen seinen halbherzigen Versuch, Anerkennung von Seiten der kommunistischen Parteipolitik für seine Arbeiten zu bekommen. Es ist anzunehmen, dass ihm das ‘Einverständnis’ mit den Spielregeln für politisch legitimierte Literatur fehlte, wobei bewusstes ‘Fehlverhalten’ im Bezug auf institutionalisierte Strukturen auch einem von ihm bevorzugten Ansatz zu deren Änderung entspricht. Realität ist hierbei immer ein Resultat von Praxis, die sich in konventionellen und neuartigen Verhaltensformen (Haltung, Gestus) und institutionalisierten Bedingungen (Verhältnissen, Apparaten) manifestiert. Diese Realität ist offen für Reflexion und Gestaltung durch jene, die sie mit ihrem Verhalten und ihrer Rolle überhaupt erst konstituieren. Es sind gerade die Realitätskonzeptionen und deren künstlerische Umsetzung, im Bezug auf die Brecht im kommunismusnahen Sektor des literarischen Feldes als unorthodox auffallen wird.

2.2 Das Konzept ‘soziale Realität’

Als Alfred Döblin in einem Interview gefragt wird, wie Dichtung sich zu den „Tatsachen“, dem „Leben“[17] verhalten solle, konstatiert er: „Die Autoren wissen nicht, ob sie mit oder ohne Wirklichkeit, mit oder ohne Tendenz schreiben sollen.“ ‘Mit Wirklichkeit’ – das spezifiziert er mit einer Themenwahl, die zwischen „Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, Fabrik“ und „Börsenbericht“ changiert. Der Trend zum „Wirklichen“ oder zu den „Tatsachen“ in der Literatur der 1920er Jahre ist mit einem Gestus der Abkehr vom Einzelsubjekt als Träger von Emotionen und Anschauungen verknüpft; ins Zentrum rücken stattdessen soziale Gruppen, die sich durch Einkommenssituation, Tätigkeitsbereich und Lebensstil definieren. So erklärt Döblin mit Blick auf seine schreibenden Kolleg(inn)en: „Ich warne vor dem Ich“ und empfiehlt stattdessen „sich um den wirklichen, fleisch-

[17] Alfred Döblin: [Eine von mehreren Antworten auf Umfrage:] Dichtung der ‘Tatsachen’? Eine aktuelle literarische Frage. In: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, Ausg. f. Berlin, Morgenausg. 57 (2.11.1928) Nr. 519, 1. Beiblatt.

lichen, beinlichen Menschen, etwa seiner Umgebung, zu kümmern."[18] Der Fokus sollte demnach auf der Umgebung liegen, die semantisch in der Nähe der Wirklichkeit oder auch Realität platziert wurde. Die Realität erschien damit als das innerhalb des zeitgenössischen Alltagsdiskurses empirisch erfahrbare 'Andere', das etwa in Reportagen, Berichten und sachbezogenen Darstellungen zum Ausdruck kommen sollte. Das Subjekt, wie etwa Franz Biberkopf in Döblins Großstadtroman*Berlin Alexanderplatz* (1929), kann diese Realität zwar erfahren, jedoch nur ausschnitthaft. Vor allem bleiben seine Einflussmöglichkeiten auf diese Umwelt sehr beschränkt.[19]

Brechts Figuren sind schon um 1920 nicht als souveräne Einheiten konzipiert, sondern ihrer Umgebung gegenüber durch Abhängigkeit, Auflösung, Vermischung und Veränderung gekennzeichnet. Als Teile des Materiellen und damit des 'Außen' sind sie mit diesem und durch dieses zerstörbar. Konnten Wirbelstürme, Wasserfluten und körperliche Zerfallserscheinungen in den früheren Gedichten aber nur als das Walten von nicht-menschlichen Kräften konstatiert werden, wird in Texten der 1920er Jahre wie der Ballade *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* (1922) die hierarchisch strukturierte Gesellschaft als bestimmendes Element der Realität identifiziert; die Gerichtsszenerie ruft Institutionen wie Gesetz, Rechtssprechung, Exekutive, die Moral religiöser und bürgerlicher Diskurse und die Öffentlichkeit, deren Rolle die impliziten Lesenden zugewiesen bekommen, auf den Plan. In diesem, innerhalb von Brechts Œuvre frühen Beispiel für die Thematisierung einer durch soziale Ordnungen, Institutionen und Diskurse konstruierten Realität, tötet eine junge Frau ihr neugeborenes Kind, da sie es aufgrund ihrer sozialen und finanziellen Abhängigkeit nicht erhalten würde können. Für die Tat wird sie selbst gerichtlich zum Tod verurteilt. Im Refrain des Textes wird von der richtenden Öffentlichkeit, die als zweite Person plural angesprochen wird und die impliziten Lesenden umfasst, Gnade für die Frau erbeten: „*Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen / Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.*"[20] Wenn hier Farrar und das Kind als Kreaturen angesprochen werden, so – wie bei Brechts Texten zu erwarten – nicht im Sinne von Geschöpfen, die von einem

[18] Alfred Döblin: Mehrfaches Kopfschütteln. In: Die Literatur 26 (1923/24) Nr. 1, S. 5f. Zit. n. Becker, 94f.

[19] Uecker erinnert daran, dass damit „nicht dem neusachlichen Interesse an der Publikation authentischer, zuverlässiger und unmittelbar nützlicher Informationen" (Wirklichkeit und Literatur, S. 69) entsprochen wird. Vielmehr sei Döblin als Vertreter früherer Avantgarden zu sehen, der lediglich Berührungspunkte mit der Neuen Sachlichkeit aufweist.

[20] Brecht: Von der Kindesmörderin Marie Farrar [1922]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 44-46.

Schöpfer im religiösen Sinn abhängen. Auch die Abhängigkeit sterblicher Organismen von Naturgesetzen ist in dieser Ballade nicht von Interesse. Der Fokus des Gedichts liegt vielmehr auf der sozialen Abhängigkeit des Kindes von der Mutter und in weiterer Folge von der bürgerlichen Gesellschaft, ihren sozialen Unterschieden und ihren staatlichen Institutionen. Dieser Fokus auf die soziale Dimension der Realität bedingt, dass diese nunmehr als Gegenstand einer, der Kognition zugänglichen, Konstruktion in den Blick rückt.

Wenn Döblin, der sich um eine Kunstpraxis im „Horizont der neuen Welt“ bemüht, als für ihn berufsrelevante Lektüre angibt: „Aufsätze der Börsenspezialisten, Berichte von Generalversammlungen“,[21] zeigt sich eine Aufwertung von nicht-künstlerischen Textsorten, von modernen Massenmedien und Themen aus der Soziologie, Wirtschaft und Politik. Brecht schließt sich diesem Trend an, wenn er sich für Film, Kabarett oder Revue interessiert und sich in den Jahren 1924-1926 in dem Fragment gebliebenen Drama *Jae Fleischhacker in Chikago* thematisch mit den Manövern eines Börsenspekulanten befasst.[22] Etwa um die Mitte des Jahres 1926 beschäftigt er sich dann auch in theoretischen Schriften verstärkt mit der zeitgenössischen Forderung nach einer Einbettung der künstlerischen Praxis in soziale Zusammenhänge: „Kunst ist, sowohl was ihre Entstehung als auch was ihre Wirkung betrifft, etwas Kollektivistisches.“[23] „Die Kritik ist wie die übrige Literatur etwas Sozialistisches, [insofern] als sie kollektivistisch ist, und die Kollektion hat sich jetzt geändert.“[24] „Kunst ist nichts besonders Individuelles. Ein reiner Individualist wäre schweigsam.“[25] Das Konzept des Individuums wird in Schriften aus dieser Zeit ausdrücklich zugunsten der Vorstellung ‘dividueller’[26] Menschen verworfen, wobei unter ‘Dividuen’ Vertreter(innen) jeweils mehrerer unterschiedlicher sozialer Gruppen und deren geteilter Interessen verstanden werden.

Die grundlegende epistemologische Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und ‘Realität’, im politischen wie literarischen Diskurs oftmals verwendet um

[21] Döblin: Mehrfaches Kopfschütteln

[22] Jan Knopf ist sicher, „dass Brecht spätestens ab März 1925 (vgl. Signatur im Bertolt-Brecht-Archiv [im Folgenden abgekürzt BBA]: 678/37), und zwar vermutlich durch Elisabeth Hauptmann, Zeitungsausschnitte über Börsenmanöver in Deutschland, Österreich und vor allem in den USA, [...] sammeln ließ“. Jan Knopf: Der andere Brecht. In: Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe..., S. 11-26, hier S. 22.

[23] Brecht: Aus: Über Kunst und Sozialismus (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel ‘Mann ist Mann’) [Frühjahr/Sommer 1926]. In: GBA 21, S. 142-145, hier S. 144.

[24] Brecht: Materialismus [um 1926]. In: GBA 21, S. 177-179, hier S. 177.

[25] Brecht: Sozialisierung der Kunst [um 1926]. In: GBA 21, S. 179f., hier S. 180.

[26] Vgl. ebd., S. 179.

(bestimmte) Subjekte als realitätsnah oder die Realität durchschauend aufzuwerten, wird in diesen Texten Brechts mit dem Hinweis auf die Kollektivität von Subjekten und die Gestaltbarkeit und mithin Kontingenz von Realität mehr verschoben als beantwortet. Das Individuum als Ursprung oder Träger einer 'Idee' wird dabei radikal der 'Masse' als Trägerin einer Bewegung oder Tendenz unter- bzw. eingeordnet: „Der Sozialismus ist lediglich die zu einer positiven Ethik gemachte Konstatierung der wirklichen Verhältnisse. Die Revolution besteht darin, mit den wirklichen Gesetzen in der gleichen Richtung zu wirken."[27] Wirklichkeit wird hier als Wirkung in einer bestimmten Richtung aufgefasst und damit als Bewegung vorgestellt. Der/die Einzelne scheint hier keine Optionen zu haben, als dieser Bewegung zu folgen, was ihn/sie als Spielball aus seiner/ihrer Warte unbeeinflussbarer, wenn auch sozialer Kräfte erscheinen lässt. Dem entspricht die auf die Spitze getriebene Formbarkeit des Subjekts in *Mann ist Mann* und die willentliche Unterwerfung der Subjekte unter ihre Formung und Funktionalisierung in *Der Jasager* und *Die Maßnahme*. Die Agitatoren der *Maßnahme* etwa sollen und wollen nicht als (individuelle) 'Menschen' agieren, sondern als inhärente Träger der revolutionären Bewegung, wobei sich die Frage nach der Einheitlichkeit dieser Richtung auftut, wenn die Koordination des Vorgehens bereits der fünf Genoss(inn)en scheitert. Offenbar ist die Wirkung der Wirklichkeit 'in einer Richtung' nicht einfach gegeben, sondern Produkt sozialer Prozesse, die von Personen getragen werden und an denen auch die Künste partizipieren.

In einer Analyse seiner eigenen Texte setzt der Autor den Übergang von der Konzentration auf Personen zu der auf Massenbewegungen zeitlich zwischen den Dramen *Im Dickicht* und *Mann ist Mann* (1924-1926) an:

> Jener Typus, der im Jahre 1923 den ersten Kampf aus Kampfeslust führte, jenen ersten uninteressierten Kampf, C.Shlink, ist eine historische Person. Jener Umbau eines Individuums in ein Dividuum (im 'Galgei'), eine historische Begebenheit von wirklicher Bedeutung. So habe ich im 'Edward' (zweite Fassung Sommer 26) jenes große und finstere Tier zu zeichnen unternommen, das wie in der Witterung eines Erdbebens die ersten Wellen einer das Individuum bedrohenden gewaltigen Erdkatastrophe wahrnahm. Ich habe seine primitiven und hoffnungslosen Maßnahmen gezeigt, sein schreckliches Ende in anachronistischer Vereinsamung. Also taucht in meinen Jahren, dem Nachgeborenen sichtbar, der letzte Saurier auf, der die Sintflut kommen fühlt.[28]

Das Drama *Leben Eduards des zweiten von England* (Sommer 1923-Februar 1924),

[27] Brecht: Materialismus [um 1926]. In: GBA 21, S. 177-179, hier S. 178.
[28] Brecht: Die Geschichte der Menschheit [um 1926]. In: GBA 21, S. 180f.

in dem der Untergang eines willkürlich handelnden Herrschers durch Adelige gezeigt wird, wird hier zum Untergang des willkürlich handelnden Individuums uminterpretiert. Dieser wird mit dem Untergang eines Sauriers durch ein Erdbeben oder eine Sintflut verglichen, wobei diese Naturkatastrophen für eine zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt unweigerlich einsetzende Massenbewegung stehen. Hier werden Masse und Individuum auch politisch semantisiert. Dass die Massenbewegung unaufhaltsam scheint, verdankt sich nicht der Überzeugung, dass Geschichte determiniert sei, sondern stellt eine Behauptung dar, die Zustimmung oder Widerspruch provozieren und damit zum Bezug einer Position animieren will.

Der Schritt von der Konstatierung von Naturkräften als realitätsbildenden Elementen zur Beschäftigung mit der konstruierbaren ‘Naturkraft’ der sozialen Praxis wird in Brechts Texten an vielen Textstellen explizit angesprochen. Aus der Häufigkeit dieser Äußerungen, die im Folgenden zwischen 1925 bis ins Spätwerk nachgewiesen werden,[29] lässt sich die Bedeutung ersehen, die das Konzept der sozialen Realität für Brechts Arbeit hat: Da das Publikum aus sozialen Akteuren besteht, welche die soziale Realität beeinflussen, ‘greift’ die künstlerische Praxis in die Realität ‘ein’. Da diese Realität aber als dezentriert, heterogen und veränderlich vorgestellt wird, können solche Eingriffe logischerweise nur bedingt und relativ erfolgen. Als wichtigste Bedingung für Veränderung oder Stabilisierung bestimmter Realitäten wird die Existenz von diesbezüglichen Interessen angesehen, die sich auf persönlicher Ebene als ‘Appetite’, Wünsche und entsprechende Investitonsbereitschaft äußern, die aber auch reflektiert und als Ziel kollektiver Bestrebungen anerkannt werden können. So empfiehlt Brecht der Kunstkritik „ganze Vorstellungskomplexe bei den Künstlern von dem Gesichtspunkt aus [zu] untersuchen: Wem nützt es? Nur so kann sie entdecken, dass die gegenwärtig herrschende Kunst eine rein utilitaristische ist und die Verewigung alter, überholter und nur noch wenigen nützlicher Ansichten anstrebt.“[30] Brechts Text behauptet, die Interessen der Mehrheit würden durch die „herrschende“ Kunst nicht vertreten und grenzt die eigenen Texte so als angeblich nutzbringend für diese Mehrheit ab. Durch diese explizite Thematisierung unterschiedlicher sozialer Interessen und der Möglichkeiten und Bedingungen ihrer Durchsetzung wird über die bloße Selbstbehauptung dieser Texte hinausgehend auch die Reflexion über unterschiedliche Interessenslagen angestoßen.

[29] Vgl. Teilkapitel: Der Mensch als Naturkraft
[30] Brecht: [Kritik der Kritik]. [April/Mai 1928, ED Mai 1928]. In: GBA 21, S. 232.

Diese Ästhetik der sozialen Wirkung bildet sich im Laufe der 1920er Jahre jedoch erst langsam heraus. Zunächst werden noch konventionelle Techniken sozial engagierter Literatur eingesetzt, dabei jedoch zugleich ironisch gebrochen wie in *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*. Ironisch ist der Appell an die Öffentlichkeit im Refrain, da seine Wirkungslosigkeit vorausgesetzt wird. Die mitleidige Stimme im Text verhindert die Verurteilung Farrars eben nicht und bewirkt noch weniger eine ernsthafte Veränderung von Konventionen der sozialen Praxis, welche in Farrars Situation zum Ausdruck kommen. So werden einerseits konventionelle Moralvorstellungen in ihrer Rückbindung an souverän gedachte Subjekte problematisiert, andererseits wird eine Interessenslage vorausgesetzt, welche einer umfassenden materiellen Hilfe für mittellose Personen wie Farrar entgegenstehen würde.

Die Ballade reflektiert so die Abhängigkeit der Wirkung künstlerisch gestalteter ideologischer Standpunkte von der Akzeptanz durch interessierte Rezipierende. Der Autor setzt dabei stillschweigend voraus, dass das Konzept des Interesses eine wirkliche bzw. wirkende Bedingung beschreibt und dass Interessen auch den Umgang mit medial vermittelten Inhalten bestimmen. Daraus erklärt sich auch die Affinität zu Massenmedien wie dem Film, Massenveranstaltungen wie dem Boxkampf und populären Genres wie dem Kriminalroman in Brechts Texten der 1920er Jahre. 1926 verteidigt er etwa die 'Buffalo-Bill-Hefte', paradigmatische Vertreter eines als 'Schmutz und Schund' verurteilten Literatursegments, dessen Vertrieb in diesem Jahr durch ein Gesetz beschränkt wurde: „Dieses Gesetz ist gegen uns gerichtet. Sie sagen Buffalo-Bill und meinen die Wahrheit."[31] Man könnte fragen, inwiefern vorrangig in trivialer Literatur 'die Wahrheit' ans Licht kommen soll. Eine Antwort kann mit dem Hinweis versucht werden, dass triviale Literatur, die weite Verbreitung findet, anscheinend auch verbreitete Interessen bedient und Brecht diese mit dem Begriff der „Wahrheit" assoziiert. So notiert er auch: „wahrheit wissen heißt wissen: was? wem? nützt."[32] Die Interessen sozialer Akteure stellen demnach jene Wahrheit dar, die es zu wissen gilt, jedoch zeigt sich die Problematik dieser Konzeption in einer Passage aus dem wahrscheinlich 1928-1929 entstandenen *Fatzerkommentar*:

Wann erkennen genügend viele, genügend gute (nützliche) Leute, die genügend aufgeklärt

[31] Brecht: [Verbot der Wahrheit] [November 1926]. In: GBA 21, S. 175.

[32] Brecht: [Erkenntnis und Haltung] [um 1930]. BBA 827/07. Zit. n.: Reiner Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (es; 751), S. 101.

> *sind, den Gang des Fatzer durch die Stadt Mühlheim [Element einer Dramenhandlung] als wahrhaftig?*
> Antwort:
> Wenn ihnen der Gang des Fatzer [...] möglich erscheint. [...] Es müssen aber genügend viele Leute sein, weil nichts wahr ist, was nicht im Interesse von vielen, und es müssen genügend gute Leute sein, weil nichts wahr ist, was nicht im Interesse von möglichst guten Leuten liegt, und es müssen genügend aufgeklärte Leute sein, weil nur solche die Wahrheit erkennen können.[33]

Die Sinnhaftigkeit einer dramatischen Szene wird nicht nur – wie in Aristoteles’ *Poetik* – von ihrer Wahrschlichkeit oder Möglichkeit abhängig gemacht, sondern in erster Linie vom Publikum, das allerdings utopische Züge bekommt. Es ist ein ganz bestimmtes Kollektiv, dessen Urteil über die Möglichkeit eines Vorgangs hier gefragt ist: Es handelt sich um ein demokratisch gedachtes Kollektiv der Mehrheit, das zudem die Eigenschaften „gut“ und „aufgeklärt“ besitzt, die ihrerseits von einer legitimen Instanz aus bestimmt werden müssten. Die Urteilsgrundlage dafür müsste wiederum ein solches Kollektiv sein, was zu einer selbstbezüglichen und damit logisch ungültigen Definition führt.

Wenn auch diese Definition von Wahrheit als das Wissen über kollektive Interessen problematisch bleibt, wird deutlich, dass Brechts Texte sich während der 1920er Jahre zunehmend mit der Idealvorstellung eines demokratischen, nach Selbstreflexion strebenden Kollektivs befassen, dem die Definitionsmacht über die von ihr selbst produzierte und konstituierte Realität zukäme.

2.2.1 Berlin, Massenkultur, Sachlichkeit

Die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen der Moderne potenzieren sich in Großstädten wie Berlin, das in den 1920er Jahren bezüglich der Einwohnerzahl zur drittgrößten Stadt der Welt anwuchs.[34] Neben technischen und kulturellen Neuerungen, die faszinierend auf die Zeitgenoss(inn)en wirken konnten, manifestierten sich hier auch Probleme wie steigende Einwohnerzahlen durch Migration und Landflucht, Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, Verarmung der Mittelschichten durch Inflation und Wirtschaftskrisen, sowie dem Anwachsen ei-

[33] Brecht: [Der Fatzerkommentar] [Frühherbst 1928-Ende 1929]. In: GBA 10.1, S. 513-529, hier S. 516f.

[34] Vgl. Horst Möller: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss. In: Horst Albert Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. Hg. Alexander v. Bormann. Reinbek/H.: Rowohlt 1983, S. 14-30, hier S. 17.

ner Arbeiter- und Angestelltenschaft mit sehr geringem Einkommen.[35] Die unstabile politische Situation, sowie die rasanten Veränderungen in den verschiedensten Lebensbereichen wie Verkehr, Stadtbild, Technik, Industrie aber auch Kunst und Unterhaltung, die rasche Umstellungen erforderten, wurden als zeitspezifische Probleme wahrgenommen. Nicht zuletzt auch Kunstschaffende sahen sich durch die Bedingungen des Marktes erheblichen Existenzschwierigkeiten gegenüber.[36] Horst Möller spricht für die Zeit nach 1918 von einer „fundamentale[n] soziale[n] Verunsicherung aller Schichten der Gesellschaft", der eine „Sensibilisierung von Kunst, Literatur und Wissenschaft für die sozialgeschichtliche Realität"[37] folgte. Das war einer der Gründe dafür, dass um 1927 „'Wirklichkeitsnähe' [...] an den deutschen Schauspielhäusern ungewöhnlich hoch im Kurs"[38] stand.

Prototypisch für diese eindrucksstarke 'Wirklichkeit' ist die Großstadt mit ihrer gedrängten und vielfältigen räumlichen Struktur und Dynamik, die durch neue Verkehrsmittel und rationalisierte Produktionsweisen bedingt wurde. Hier herrschte eine als beschleunigt empfundene Lebensweise, wie das Entstehen einer preisgünstigen Schnellimbisskette namens „Aschinger's Bierquelle" deutlich macht, die Anfang der 1920er Jahre – Klaus Völkers Biografie zufolge – ein typischer Aufenthaltsort Brechts war:

> Berlin und die Theater insgesamt verfluchend, aßen die unglücklichen Eroberer [Brecht und Arnolt Bronnen] ihre Erbsensuppe bei Aschinger. Brecht hatte das Erlebnis der Großstadt gesucht, er hatte den Dschungel unternehmungslustig betreten, bekam aber keinen festen Boden unter die Füße. 'Chicago' stieß ihn ab.[39]

In dem Aufsatz *Tendenz der Volksbühne: reine Kunst* bezeichnet Brecht die Volksbühne Berlin als „Aschingerbetrieb", da diese ebenso wie die Berliner Gastronomiekette breite Teile der Bevölkerung ansprach.[40] Diese Massentauglichkeit der

[35] Vgl. Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 131f., 134.

[36] Vgl. Kaes: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Weimarer Republik, S. XXIII-XXVI. „Die krisenhafte Erschütterung der literarischen Produktionsbedingungen hat eine Umbruchssituation hervorgerufen, in der die Schriftsteller gezwungen wurden, die materielle Basis ihres Schreibens selbst zu thematisieren und in Frage zu stellen. So wurden als Reaktion auf die wirtschaftliche Existenzbedrohung mehrere Entwürfe für eine Neuordnung literarischer Produktions- und Vertriebsformen auf sozialisierter Basis öffentlich diskutiert." Ebd., S. XXIIIf.

[37] Möller: Epoche, S. 15.

[38] Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 59.

[39] Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie. Wien, München: Hanser 1976, S. 65.

[40] Brecht: Tendenz der Volksbühne: reine Kunst [ED 31.3.1927]. In: GBA 21, S. 195f, hier S. 195. / Auch in den Erzählungen *Meine längste Reise* (um 1926) und *Eine Pleite-Idee* (zw. Januar u. August 1926) wird ein Schnellimbissrestaurant „Aschingers Bierquelle" erwähnt. Vgl. GBA 19, S. 241-245, hier S. 241; u. 283-285, hier S. 284.

Volksbühne wird von Brecht als 'guter Wille' und somit positiv bewertet; negativ bewertet er hingegen die Berufung der Theaterdirektion auf die 'reine Kunst' im Fall der Aufführung von Ehm Welks *Gewitter über Gotland*.[41] Zur Opposition 'reine Kunst' vs. 'Massenkunst', der sich als dritter Terminus 'Tendenzkunst' hinzufügen lässt, nimmt Brecht hier deutlich Stellung. Die Vorstellung einer reinen Kunst scheint ihm selbst 'tendenziös', also politisch, wodurch das gesamte Spektrum möglicher Positionierungen politisch dimensioniert wird. Den Sektor der Massenkultur, dem Brecht als Konsument (bei 'Aschinger', im Kino, als Kriminalromanleser) zugehört, wertet er in Relation zum Konzept der 'reinen Kunst' auf, wobei er auch der Verkommerzialisierung und Entautonomisierung von Kunst zugunsten der Gesetze des Marktes kritisch gegenübersteht. Diese doppelte Ablehnung trägt zu Brechts Interesse für die dritte Option, 'Tendenzkunst' bzw. politische Literatur, bei, die sich als Sektor in der Weimarer Republik zunehmend zu formieren beginnt, wie Piscators Theater und der 1928 gegründete Bund proletarisch revolutionärer Schriftsteller indizieren.

Zunächst entwickelt Brecht während der 1920er Jahre jedoch eine an der Massenkultur geschulte avantgardistische Ästhetik. Die Massenkultur zeigte sich in der verstärkten Präsenz medialer Produkte im öffentlichen Raum. Illustrierte Zeitungen, Werbeinserate und -plakate und Filme erzeugten eine historisch neue Erfahrungswelt, die durch den Film mit seinen rasch wechselnden Bildfolgen zudem symbolisiert schien. Diese neue Erfahrungswelt schien in der als exakt verstandenen Wiedergabe durch Film und Fotografie potenziert. Walter Benjamin erklärte in seinem berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit* (1935-1939), dass der Film durch die Geschwindigkeit seiner Veränderungen die Kontemplation bei der Kunstbetrachtung zerstört und Schockwirkungen erzeugt, die allerdings auch in der zeitgenössischen Realität ständig von jedermann erfahren werden – besonders in der Großstadt: „Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapperates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie in geschichtlichem Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt."[42] Der Film trainiert das Publikum demnach für eine Erfahrungswelt, in der Subjekte und Kunstwerke ihre Autonomie nur noch bedingt behaupten können. Kunst-

[41] Vgl. Kommentar. In: GBA 21, S. 670f.

[42] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit [1935-1939]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972-2006, Bd. 1.2., S. 471-508, hier S. 503.

werke werden dieser Realität am besten gerecht, wenn sie die Inszenierung elitärer Selbstbestimmtheit unterlassen, indem sie z.B. schon im Titel auf ihren Preis hinweisen wie *Die Dreigroschenoper* oder mit Genreelementen der Massenkultur spielen wie das als Revue mit Filmeinspielungen angelegte „Ruhrepos“.[43] Auch in der Lyriksammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1926/1927) steht die geringe Autonomie der Einzelperson, die neue literarische Formen erfordert, thematisch im Zentrum.

Mitte der 1920er Jahre kam die Leica-Kleinbildkamera auf den Markt,[44] welche die Produktion und massenmediale Verbreitung von Fotografien erleichterte und Amateurfotograf(inn)en auf den Plan rief. Der sakrale Status von Kunst konnte diesen Bildern nicht zuerkannt werden, immerhin aber ein dokumentarischer Zweck. Laut Siegfried Kracauer war „[d]ie Absicht der illustrierten Zeitungen [...] die Wiedergabe der dem fotografischen Apparat zugänglichen Welt“.[45] Diese Wiedergabefunktion wurde als zeitgemäß geschätzt und auch für die Literatur wurde – oft unter dem Schlagwort der Neuen Sachlichkeit – eine Beschäftigung mit dieser anscheinend so häufig abgebildeten ‘Wirklichkeit’ gefordert. Zugleich wurden Debatten darüber ausgelöst, inwiefern künstlerische Gestaltung sich von einer bloßen Wiedergabe der ‘Wirklichkeit’ unterscheide oder unterscheiden solle bzw. inwieweit die Künste bei der Darstellung der Wirklichkeit eine Sonderstellung einnahmen, die ihr hohes symbolisches Kapital rechtfertigte.

2.2.2 Großstadt

In den 1920ern wurde das Sujet der Großstadt populär; etwa in Jon Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) oder Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), die durch Darstellungstechniken wie eine pluralistische, ‘epische’ bzw. episodische Romanstruktur die neuen Eindrücke im Medium Literatur zugänglich machten. Ähnliche Texte rezipierte Brecht schon um 1920; so las er Mitte April 1920 die Übersetzung von Upton Sinclairs *The Jungle* (1906) und am 25.8.1921 den Roman *Metropolis* (1908) desselben Autors. Ebenfalls in der ersten Hälfte der 1920er Jahre las er den zweiten Teil der intendierten Trilogie *The Epic of the Wheat* (dt. *Das Epos des Weizens*) von Frank Norris, *The Pit. A Story of Chicago* (1903), (dt. *Die Getreide-*

[43] Vgl. das Teilkapitel „Dokumentarisches im *Ruhrepos*-Projekt“.
[44] Joachim Peach: Massenmedien. In: Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, S. 225-234, hier S. 226.
[45] Vgl. Siegfried Kracauer: Die Photographie [28.10.1927]. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 21-39, hier S. 33.

börse. Eine Geschichte aus Chikago 1912).

Die moderne städtische Lebensweise, besonders die Metropole Berlin, bot karrieretechnisch innerhalb des deutschen Sprachraums die besten Möglichkeiten für den angehenden Künstler, etwa durch dichte institutionelle Infrastruktur im Medienbetrieb und größtmögliche künstlerische und gesellschaftliche Aktualität.[46] Im Februar 1920 bereiste Brecht Berlin das erste Mal, hielt sich in den nächsten Jahren immer wieder dort auf und bezog im September 1924 einen festen Wohnsitz in Berlin.[47] Die Stadt und ihre Lebensbedingungen wurden in dieser Zeit ein zentraler Gegenstand für seine künstlerische Arbeit. 1925 bestimmt er als Zweck des Theaters allgemein die Schaffung von Vorbildern und Traditionen im Überwinden von Schwierigkeiten. Dramen, die diesen Zweck verfolgen würden, seien „die Dramen einer Zeit, die vom Einzug der Menschheit in die großen Städte erfüllt wird.“[48] Folglich plante er eine Reihe von Stücken unter dem Titel „Einzug der Menschheit in die großen Städte“.[49] Für wie zentral er das Konzept Stadt erachtete, geht auch aus einem Tagebucheintrag hervor, in dem er die Voraussetzungen resümiert, die er als Autor vorfindet:

> Als heroische Landschaft habe ich die Stadt. Als Gesichtspunkt die Relativität. Als Situation den Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausends, als Inhalt die Appetite [...], als Training des Publikums die sozialen Riesenkämpfe.[50]

Auch ein Jahr später hat sich an dieser Bewertung des ‘Einzugs in die Städte’ als primärem Gegenstand modernen Theaters nichts geändert, und wird sogar noch deutlicher formuliert:

> Es scheint, daß der außerordentliche Glückszufall, durch den wenigstens zwei der Länder [Deutschland u. Rußland] Europas zur Betrachtung der Schwierigkeiten angeregt wurden, in die ihre rapide Übersiedlung in die Städte die Menschen verwickeln mußte, sich im Theater dieser Länder schon fruchtbar zeigte.[51]

Künstlerische Produktion – besonders am Theater – solle sich demnach mit den (sozial bedingten, zunächst aber auf persönlicher Ebene betrachteten) Schwierigkeiten in den wachsenden Städten befassen, wobei diese auffällig heiter und

[46] Vgl. Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 135.
[47] Vgl. ebd., S. 122.
[48] Brecht: Über den Zweck des Theaters [1925]. In: GBA 21, S. 113.
[49] Vgl. Elisabeth Hauptmann: Notizen über Brechts Arbeit 1926 [zum 26.7.1926]. In: Dies.: Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen. Hrsg. v. Rosemarie Eggert und Rosemarie Hill. Berlin: Aufbau 1977, S. 169-172, hier S. 171.
[50] Brecht: Notiz von Ende Juli 1925. In: GBA 26, S. 282f.
[51] Brecht: Über das Theater der großen Städte [1926]. In: GBA 21, S. 187.

positiv zu zeichnen versucht werden. Brecht schreibt 1929: „In unserer Zeit besteht eine große Furcht vor dem Überhandnehmen der Städte und viele hängen Gedanken nach, dem zu entrinnen.“[52] Er selbst befürwortet bewußt die Modernisierung, die er als „Strom“[53] versteht, gegen den anzuschwimmen eine „Torheit“ wäre. Er versucht ihr stattdessen lustvolle und ‘nützliche’ Seiten abzugewinnen, was deutlich wird, wenn er im Rahmen einer Rundfrage nach seier Vorstellung von seinem Publikum gefragt, einen „Herrn im Parkett“ imaginiert, der Brechts Draman rezipiert, weil er eine angenehme Welt sehen (und haben) möchte: „Sie waren erfreut, daß das kalte Chicago so angenehm anzusehen ist, denn es gehört durchaus zu unserm Plan, daß die Welt angenehm sei.“[54]

Immer wieder insistiert Brecht in der ersten Hälfte der 1920er Jahre darauf, dass sowohl die modernen Lebensbedingungen, als auch die moderne Medienkultur ‘Spaß’ bereiten sollten. Diese positive Sicht auf die moderne städtische Kultur betrifft zunächst auch die Bedingungen des Marktes mit seinen Chancen und Risiken für die Einzelnen, des Konkurrenzkampfes und der mit Amerika assoziierten kapitalistischen Kultur.[55] Der Einzelne scheint sich in diesem Konzept beweisen und ausprobieren und seine Vitalität in Lebensfreude umsetzen zu können. Wie Alfred Döblin oder Lion Feuchtwanger erschien ihm „Deutschlands antiwestlicher, klassisch-romantischen Kunstgesetzen folgender Sonderweg in der Kultur als Sackgasse“.[56] Er wandte sich – ganz im Gegensatz zur verbreiteten „Heimatkunst“[57] – Themen wie der Stadt oder der Ökonomie und ‘technischen’ Medien wie dem Film zu.

Erst „Mitte der zwanziger Jahre beschwört die Vision vom ‘melting pot’ [Chicago] bei Brecht nicht mehr die Chancengleichheit egalitärer Demokratie, sondern den Martertod.“[58] Denn die ‘kalte’[59] städtische Kultur birgt nicht mehr nur Chancen für Einzelne, sondern für die große Masse vor allem Risiken wie Arbeitslo-

[52] Brecht: [Der Fatzerkommentar] [Frühherbst 1928-Ende 1929]. In: GBA 10.1, S. 513-529, hier S. 527.
[53] Ebd., S. 528.
[54] Brecht: An den Herrn im Parkett [Sommer 1925]. In: GBA 21, S. 117f., hier S. 117.
[55] Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 18-21.
[56] Kaes: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Weimarer Republik, S. XXVI.
[57] Dazu Hillesheim: ‘Instinktiv lasse ich hier Abstände...’, S. 192.
[58] Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 21.
[59] Helmut Lethen zeigt, dass im historischen Kontext der Weimarer Republik ‘Kälte’ als Metapher für eine unpersönliche, sachorientierte Umgangsweise, die in der Großstadt vorherrschend sein soll, fungierte: Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 76. / Auf die Häufigkeit und Wichtigkeit der Kältemetapher bei Brecht weist Peter von Matt hin: Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas. In: Neue Rundschau 87 (1976) H. 4, S. 613-629.

sigkeit, Ausbeutung am Arbeitsmarkt oder schlechte Arbeitsbedingungen.

Zunächst interessiert Brecht sich im Zusammenhang mit der Großstadtthematik allerdings noch nicht für systembedingte Ungleichheit, sondern für eine Konzeption des Subjekts, die auf die Bedingungen der großstädtischen Lebensumwelt reagiert. Im Drama *Im Dickicht* (1923) werden die Unempfindlichkeit und die Vereinzelung der Einzelperson unter den Bedingungen der modernen Großstadt einerseits problematisiert, andererseits auf ihre positiven Potentiale hin befragt. Das Drama entwirft bestimmte z.T. biologisch-rassisch konnotierte Typen, die gegeneinander antreten und so auf ihre Tauglichkeit als Vorbilder einer ‘Verhaltenslehre’ ausgetestet werden. Eine Beschäftigung mit verschiedenen Möglichkeiten des Verhaltens ist deshalb nötig, weil ein Konzept des Subjekts von seiner einzigartigen, seelischen Essenz her gedacht, für Brechts Texte nicht in Frage kommt. Nicht ein unverwechselbares und unwandelbares Individuum mit guten oder schlechten Charaktereigenschaften wird entworfen, sondern Typen, die bestimmte Handlungsoptionen bevorzugen, werden getestet. Walter Benjamin mutmaßt, dass das Publikum eines Films die Haltung eines (Film-)Apparates übernimmt: „es testet“.[60] Benjamin weist darauf hin, dass auch am Arbeitsmarkt Tests durchgeführt werden, bei denen nicht Individuen, sondern vergleichbare Leistungen zählen. Das Vermeiden einer „Einzelcharakteristik“ in Brechts frühen Dramen lobt Herbert Ihering in der Begründung der Preisverleihung des Kleistpreises: „Brecht gestaltet den Menschen in der Wirkung auf den Menschen und vermeidet deshalb auf der einen Seite die lyrische Deklamation, auf der anderen die isolierende Einzelcharakteristik.“[61]

In den ab 1924 entstandenen Dramenprojekten *Jae Fleischhacker in Chikago* (1924-1926) und *Dan Drew* (1925) werden mit der Weizenbörse und Eisenbahnaktien aktuelle Stoffgebiete aufgegriffen, die nicht mehr dazu dienen, unterschiedliche Typen im Vergleich miteinander zu zeigen, sondern erfolgreiche und weniger erfolgreiche Verhaltensweisen auf dem Feld der Börsenspekulation und in der Wirtschaftswelt allgemein zu ermitteln. Auch der Protagonist des zeitgleich entstandenen Dramas *Mann ist Mann* ist kein Typus mit bestimmten Eigenschaften,[62]

[60] Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter technischer Reproduzierbrkeit [1935-1939]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1.2, S. 471-508, hier S. 488.

[61] Herbert Ihering: [Bekanntgabe der Verleihung des Kleist-Preises an Brecht]. In: Berliner Börsen Courier, 13.11.1922. Zit. n. Hecht: Brecht Chronik, S. 149. / Ich konnte dieses Zitat selbst nicht nachverfolgen und fand nur eine kurze Meldung: [Anonym:] Verleihung des Kleistpreises 1922. In: Berliner Börsen-Zeitung, 14.11.1922, S. 3.

[62] Michler nennt ihn passend einen „Mann ohne Eigenschaften“: Kulturen der Gattung, S. 605.

da alle seine Eigenschaften austauschbar sind – und damit 'er selbst'. Damit wird thesenhaft behauptet, dass die Einzelnen in der Kultur des 20. Jahrhunderts nicht mehr als festgefügte Individuen verstanden werden können, sondern allenfalls als Produkte von Montagen. Diese moderne Technik aus den Bereichen Industrie und Kunst soll mit *Mann ist Mann* auch für soziales Zusammenleben denkbar werden, wenn ein Mensch durch seine soziale Umwelt „ummontiert" wird.

Die Frage, die das Drama um den amorphen Typus 'ohne Eigenschaften', Galy Gay/Jeriah Jip, unweigerlich aufwirft, ist, wer seine Formung bestimmt. Seine Frau etwa, die ihn gern zurück hätte, verliert den Kampf um die Definitionsmacht über den Mann, der prinzipiell jeder Mann sein kann, praktisch aber doch ein bestimmter Mann sein muss, insofern er als sozialer Akteur wahrnehmbar sein will, was in diesem Drama bereits mit 'real existent sein' gleichgesetzt wird. Es ist schließlich die Armee, der Galy Gay seine Formung verdankt, sodass der Eindruck entsteht, es sind die mächtigsten Akteure des sozialen Raums, die den Einzelnen weitgehend determinieren. Jedoch lässt es dieses Drama mit dem Aufwerfen der Frage nach dem Status des Sujekts bewenden und geht nicht auf Abhängigkeiten von Handlungsmacht ein. Noch ist es die Einzelperson, die im Fokus des Textes steht; ihr soll geholfen werden, sich mit ihrer Determiniertheit zu arrangieren und deren positive Aspekte zu erkennen.

Die Gedichtsammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* tritt mit dem ganz ähnlichen Anspruch auf, dem/der Einzelnen Handlungsanleitungen für das Überleben in der modernen großstädtischen Lebenswelt an die Hand zu geben. Die Gedichte konfrontieren die Einzelnen mit einer 'Wirklichkeit', in der sie nicht mehr wie bürgerliche Subjekte des 19. Jahrhunderts mit individueller Persönlichkeit, persönlichem Lebensentwurf und dem Anspruch auf dessen Erfüllung auftreten könnten. Wer diese Bedingungen und diese Subjektkonzeption nicht erkennen oder anerkennen würde, würde „die Wirklichkeit selber" verkennen. Der letzte Abschnitt, mit „10" betitelt, lautet:

> Wenn ich mit dir rede
> Kalt und allgemein
> Mit den trockensten Wörtern
> Ohne dich anzublicken
> (Ich erkenne dich scheinbar nicht
> In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)
>
> So rede ich doch nur
> Wie die Wirklichkeit selber

(Die nüchterne, durch deine besondere Artung unbestechliche
Deiner Schwierigkeit überdrüssige)
Die du mir nicht zu erkennen scheinst.[63]

Wirklichkeit ist in diesem Text und für die ganze Sammlung ein Schlüsselwort; erstens stellt sie den Gegensatz zur Literatur(tradition) dar, in der die Einzelperson als ‘besonders geartet’ und ‘schwierig’ wahrgenommen wird. Während expressionistische Texte häufig „eine Stärkung des in der Moderne geschwächten Subjekts“ anstrebten und Vertreter(innen) des Expressionismus eine „literarisch vielfältig artikulierte Angst [äußerten], angesichts der ‘Macht der Objekte’ und ‘Tatsachen’ [...] die in Anspruch genommene Autonomie zu verlieren“,[64] erscheint in dem zitierten Gedicht Brechts der Autonomieverlust des Einzelnen als vollzogen, unabwendbar und schlechthin als ‘Wirklichkeit’, die zu verleugnen riskant wäre, weil man sie zumindest einmal „erkennen“ müsse, will man ihr nicht schutzlos ausgeliefert sein. Impliziert wird, dass die Gefahr der Verleugnung vor allem in der traditionellen Ästhetik bestehe, welche die Macht subjektiv-geistiger Tätigkeit überschätze. Brechts Text beansprucht so einen besonders hohen Erkenntniswert in Bezug auf die erlebbare Welt, was durchaus den im literarischen Feld hoch dotierten Werten entspricht.
Zweitens steht die Wirklichkeit in diesem Text auch in Gegensatz zum Wunschdenken oder zu einer Erwartungshaltung, die der angesprochenen zweiten Person unterstellt werden, die von bürgerlichen Traditionen der Subjektkonzeption geprägt gezeichnet wird.
Drittens behauptet der Text, die Wirklichkeit sei ein Wirkung erzeugender Umstand, der empirisch überprüfbar wäre (diese Überprüfung bleibt den Lesenden überlassen), und schließlich wird sie auch vom Gedicht selbst hergestellt, das keine außerliterarische Wirklichkeit zur Sprache bringen kann, das aber behaupten kann, wirklichkeitsnah zu sein und das versuchen kann, die Wahrnehmung der Wirklichkeit als ‘dem Gedicht entsprechend’ zu steuern.

Die Lyriksammlung behauptet, dass die Einzelperson zugunsten der Kollektivität an Bedeutung verliert, was mit einer Änderung der sozial-emotionalen und sprachlichen Umgangsweisen einhergeht, die nun unpersönlicher, oberflächlicher, geschäftsmäßiger wirken. Dies erfordere von der Literatur die Entwick-

[63] Brecht: Aus dem Lesebuch für Städtebewohner [1926/1927, ED 1930]. In: GBA 11, S. 157-176, hier S. 165.
[64] Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. (Sammlung Metzler; 329), S. 65.

lung neuer Formen wie etwa das profane Brevier oder Lesebuch zum Training von Verhaltenslehren, die Erwartungshaltungen abbauen und Enttäuschungserfahrungen verhindern sollen. Das Einüben dieser Verhaltens- und Denkweisen soll zwar Anpassung bewirken, fußt jedoch nicht auf einem deterministischen Denken. Die Anpassung soll ermächtigen und führt zu einer Theaterkonzeption, laut der Verhaltensweisen nicht als moralisch richtige oder falsche, sondern als mögliche vorführt und zunächst relativ wertfrei reflektierbar gemacht werden sollen.

2.2.3 Amerikanismus

Der Begriff der Neuen Sachlichkeit steht in enger Verbindung mit dem des Amerikanismus,[65] dem sich Brecht 1926 zurechnet: „Es muß um das Jahr 1920 herum gewesen sein, daß wir zuerst von uns reden machten. Wir kamen auf einer großen, aber nicht sehr sympathischen Welle von Anarchie, Heeresgutschiebung, Relativitätstheorie und Amerikanismus dahergeschwommen.[66] Über den Amerikanismus schreibt Rudolf Kayser 1925:

> Amerikanismus ist eine neue europäische Methode. Wieweit diese Methode von Amerika selbst beeinflußt worden ist, scheint mir gleichgültig zu sein. Sie ist eine Methode des Konkreten und der Energie und völlig eingestellt auf geistige und materielle Realität. Ihr entspricht auch das neue (amerikanisierte) Aussehen des Europäers; bartlos mit scharfem Profil, zielstrebigem Blick, schmalem stählernen Körper; [...] [Der Amerikanismus] hat ein starkes und direktes Verhältnis, – nicht nur zur Exaktheit von Maschine, Organisation, Wirtschaft, sondern auch zur Natur, die er nicht als Symbol subjektiver Gefühle, oder als Rousseauisches Idyll erlebt, sondern als mächtigste und blühendste Wirklichkeit, der der Mensch nicht gegenüber steht, sondern in und mit der er lebt.[67]

Kayser bringt den Amerikanismus auch in Verbindung mit zahlreichen zeitgenössischen Erscheinungen, die Brechts Interesse erweckten oder die er positiv bewerte: Boxen, Sport, Jugend (bei Brecht: das Neue), eine provokativ zur Schau getragene Unkultiviertkeit, eine „Abwendung vom Abstrakten und vom Sentimentalen“, schließlich auch den „Epiker[...] Alfred Döblin“[68], dessen Texte Brecht

[65] Vgl. Lethen: Neue Sachlichkeit, S. 19-57.
[66] Brecht: Aus einer Vorrede zu ‘Mannistmann’ [1927]. In: GBA 24, S. 35f., hier S. 35.
[67] Rudolf Kayser: Amerikanismus. In: Vossische Zeitung, 27.9.1925 (Nr. 458). Zit. n. Kaes (Hg.): Weimarer Republik, S. 265-268, hier S. 265f.
[68] Ebd., S. 266: „Deutlicher werden seine [des Amerikanismus] literarischen Wege bei Dichtern, die bewußt sich von der Tradition abkehren und aus dem radikalen Erlebnis jüngster Gegen-

mit Interesse 1920/1921 las,[69] und Johannes Vilhelm Jensen,[70] der Brecht mit seinem Roman *Hjulet* (1905, dt.: *Das Rad* 1908) schon für *Im Dickicht* eine literarische Anregung lieferte.[71] Das von Kayser beschriebene äußere Erscheinungsbild erinnert an Brechts Körperideal.[72] Auch ein anti-idyllisches Naturbild, wie es Kayser als charakteristisch für den Amerikanismus ansieht, findet sich außer in frühen Gedichten in dem von Brecht mitgestalteten Film *Kuhle Wampe* (Juli 1931-Mai 1932), wenn Naturbilder mit einer unruhigen und bedrohlichen musikalischen Begleitung verbunden werden.

Elias Canetti äußert den Eindruck, Brecht habe in den 1920er Jahren ‘amerikanistisch’ gewirkt:

> [Canettis Vorstellung von Brecht als einem alten Pfandleiher] wurde dadurch gespeist, daß Brecht nichts so hochhielt wie Nützlichkeit und auf jede Weise merken ließ, wie sehr er ‘hohe’ Gesinnungen verachtete. Er meinte eine praktische, eine handfeste Nützlichkeit und hatte darin etwas Angelsächsisches, in der amerikanischen Spielform. Der Kult des Amerikanischen hatte damals Wurzeln geschlagen, besonders bei den Künstlern der Linken. An Lichtreklamen und Autos tat es Berlin New York gleich. Für nichts verriet Brecht so viel Zärtlichkeit wie für sein Auto. Die Bücher Upton Sinclairs, die Mißstände aufdeckten, hatten eine zwiespältige Wirkung. Wohl teilte man die Gesinnung, die diese Mißstände geißelte, aber das amerikanische Lebenssubstrat, aus dem auch sie hervorwuchsen, nahm man zu gleicher Zeit als Nahrung in sich auf und hängte seine Wünsche an sein Umsichgreifen und seine Zunahme.[73]

Brecht, der Sinclairs Bücher nicht nur las, sondern bewusst daran anknüpfte, ist in genau diesem Zwiespalt zu sehen: seine Texte widmen sich zunehmend der gesellschaftskritischen Sicht auf das kapitalistische Wirtschaftssystem, signalisieren aber zugleich Sympathie für die Modeerscheinungen von Amerikanismus

wart eine neue Welt in neuer Form schaffen wollen: etwa bei den Epikern Alfred Döblin und Ilja Ehrenburg.“

[69] Vgl. Brecht: Tagebucheinträge vom 4. und 15.9.1920. In: GBA 26, S. 153 u. 167.

[70] Vgl. Kayser: Amerikanismus, S. 266: „wie überhaupt das Skandinavische – man denke auch an Johannes V. Jensen – dem Amerikanismus nahe ist“.

[71] Vgl. Kommentar. In: GBA 1, S. 586. / Zu Brechts Amerikabild während der 1920er Jahre vgl. Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 16-22.

[72] Ein solches Körperideal lässt sich aus Brechts Selbstinszenierung, die in Fotos und Beschreibungen von Zeitgenossen überliefert ist, sowie aus Äußerungen über körperliche Erscheinungen rekonstruieren. Bartlosigkeit und Schlankheit fallen als Attribute schnell ins Auge, Profilfotos sind nicht selten. Auch für seinen Sohn möchte Brecht, dass dieser sich „an eine Kopfform [gewöhnt]“. (Brief an Helene Weigel, Augsburg, Anfang/Mitte Oktober 1928. In: GBA 28, S. 313.) vgl. zu Brechts Körperideal auch Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 63-65.

[73] Canetti: Brecht, S. 302f.

und Neuer Sachlichkeit, die eine optimistische oder offene Haltung gegenüber modernen fordistischen Produktionsweisen, der Massenkultur und dem Zurücktreten traditioneller Werte implizierten. Mit der positiven Bewertung des Amerikanismus einher ging auch eine Emphase der 'Wirklichkeit' und 'Realität' sowie ein ästhetisches Ideal einer betont sachorientierten, rationalistischen Darstellung, das Erkenntnisoptimismus implizit voraussetzt.[74] Brecht vollzieht diese Affinität grundsätzlich mit, jedoch wird er – wie später zu zeigen sein wird – in Texten aus der Zeit um 1930 den dokumentarischen Erkenntnisoptimismus der Neuen Sachlichkeit kritisieren, wobei zur selben Zeit bei vielen Intellektuellen ähnliche Zweifel an der mimetischen Widergabe 'der Wirklichkeit' zu bemerken sind. Gefragt sind weder Konzepte, die eine vollkommen unzugängliche Wirklichkeit außerhalb der menschlichen Wahrnehmung annehmen (wie das Kantsche 'Ding an sich'), noch eine bloß in objektloser Wahrnehmung bestehende Wirklichkeit (oft mit dem Sensualisten George Berkeley (1685-1753) assoziiert), noch eine unproblematische, objektivistische Abbildbarkeit der Wirklichkeit durch die Wahrnehmung. Brecht wird angesichts dieses Möglichkeitsspektrums die Alternative der ergebnisoffenen Praxis als mitkonstituierter Wirklichkeit wählen.

2.2.4 Kalte persona und Kreatur. Materialistische Subjektkonzeptionen[75]

In den 1920er Jahren findet ein Paradigmenwechsel im Subjektivitätsdiskurs statt, den Helmut Lethen als das Aufkommen der „kalten persona" beschrieben hat.[76] Diese zeichnet sich durch eine stark zurückgenommene Emotionalität aus, baut nicht auf das Mitleid und die Humanität der Mitmenschen und beruft sich nicht auf ihre Individualität. Zu den Verhaltensregeln der kalten persona gehört die Konzentration auf 'äußerlich' sichtbares, sowie auf zweckrationales Verhalten.

Um 1920 rühmt eine Ich-Instanz in einem Text Brechts noch ihre Einmaligkeit: „Ich wünsche alle Dinge *mir* ausgehändigt sowie die Gewalt über die Tiere, und

[74] Vgl. zur Berufung auf den 'Boden der Tatsachen' in der Neuen Sachlichkeit und den impliziten Schwierigkeiten Helmut Lethen: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Bernhard Weygraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 8. München: Hanser 1995, S. 371-445, hier S. 391-399.

[75] Dieser Teil baut auf meinem Vortrag bei den Brecht-Tagen in Berlin 11.-15. Februar 2013 mit dem Titel *'Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.' Brechts materialistischer Weg zur Revolution* auf, der in abgewandelter Form im Brecht-Jahrbuch 39 ()2014), hrsg. v. Theodore F. Rippey publiziert wird.

[76] Vgl. Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 43.

ich begründe meine Forderung damit, daß ich nur *ein*mal vorhanden bin."[77] Im Kontext des Großstadtlebens der 1920er Jahre wird deutlich, dass solche Forderungen sich auf ein nicht mehr aktuelles Paradigma stützen: die Einzelperson in ihrer „besonderen Artung und Schwierigkeit". Demgegenüber steht ein Subjekt, das vor allem auf seine funktionale Dimension reduziert wird. Gesten, Zeichen der sozialen Stellung und Gebahren, die in einem bestimmten sozialen Kontext decodierbar sind, erhalten verstärkt Beachtung. Diese neue (und zugleich alte, höfische) Subjektivitätskonzeption korrespondiert Lethen zufolge mit Neuer Sachlichkeit und Amerikanismus. Rationalität, wie sie in der amerikanische Produktionsweise maßgebend ist, sowie nüchterne Beobachtung zeichnen auch die 'kalte persona' aus. Lethen weist darauf hin, dass diese persona eine Polarität zu ihrem Gegenbild, der verletzlichen, kälteempfindlichen Kreatur, erzeugt.[78]

Diese Polarität eignet sich sehr gut, um Brechts literarische Produktion der 1920er Jahre zu beschreiben, da zu dieser Zeit Werthaltungen wie Emotionalität, Phantasie und Individualität innerhalb seiner Texte marginalisiert werden, während – etwa in *Lesebuch für Städtebewohner* oder *Jae Fleischhacker in Chikago* – das Ideal eines unangreifbaren, taktisch und strategisch vorgehenden, seine Intentionen wenn nötig verbergenden, auf seine Umwelt und seine Möglichkeiten in hohem Maße bedachten Subjekts entworfen wird. Diese empirisch vorgehende und zweckorientierte Fokussierung auf die Welt der Geschäfte und der neuesten Technik ist auf ein Subjekt bezogen, das als materielles in einer materiellen Welt lebt und insofern kreatürlich ist. Im Spannungsverhältnis zwischen kalter persona und Kreatur entstehen eine Verhaltenslehre und eine Ästhetik, deren Zweck die Optimierung der Lebensbedingungen für die Kreatur sind, auch wenn diese nicht direkt in Erscheinung treten darf. So müsste etwa die Titelheldin von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* eine 'kalte persona' sein, um den von Kälte- und Hungertod bedrohten Arbeiter(innen) zu helfen. Johanna müsste das Konzept des Menschen als göttlicher Kreatur (vorübergehend?) aufgeben und stattdessen 'kaltblütig' in der Kälte ausharrend den möglicherweise von Gewalt begleiteten Arbeiteraufstand initiieren. Dass zur Beendung von Gewalt wiederum Gewalt nötig sei, ist eine These, die auch im höchst umstrittenen Lehrstück *Die Maßnahme* (1930/1931) aufgestellt wird. Diese These berechtigt aber nicht zu dem Schluss, Gewaltbereitschaft würde in Brechts Texten nicht problematisiert; das Gegenteil ist offensichtlich der Fall. Die Texte thematisieren Gewaltbereitschaft, da sie diese

[77] Brecht: Autobiographische Notizen [1920]. In: GBA 26, S. 118.
[78] Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, S. 40.

als Resultat materiellen Mangels konzipieren und fragen – oft in der radikalisierenden Form, die für avantgardistische Texte üblich ist – nach Lösungsansätzen.

Wurden in Brechts Texten emotionale Kälte, mangelndes Mitgefühl, ein berechnender Umgang der Personen miteinander, 'Sachlichkeit' und Rationalität zunächst als Disziplinen wahrgenommen, die zu beherrschen ein Beherrschen der zeitgenössischen 'Wirklichkeit' erlaubte, werden sie in den späten 1920er Jahren zunehmend auch als Antworten auf eine Situation der materiellen Unsicherheit begriffen und für ein ästhetisches Konzept fruchtbar gemacht, das Antworten auf diese Situation generieren soll. Obwohl nun auch immer wieder marxistische Theoreme thesenhaft als Lösungsansätze durchgespielt werden, geht Brechts Ästhetik nicht von einer fertigen Konzeption aus, die bereits alle Antworten auf zeitgenössische Probleme enthält und nur noch vermittelt werden müsste, sondern von einer experimentellen künstlerischen Praxis, in deren Rahmen sich temporäre Antworten entwickeln können.

Bei einer rückblickenden Betrachtung über seinen 'Weg' zu einem sozialistisch engagierten Theater betont Brecht seinen rationalen, 'sachlich-kalten' Ausgangspunkt:

> Im Gegensatz zu vielen heutigen Kampfgenossen bin ich sozusagen auf kaltem Wege zu meiner marxistischen Einstellung gekommen. Wahrscheinlich hängt das damit zusammen, daß ich ursprünglich Naturwissenschaften studiert habe. Argumente wirkten auf mich begeisternder als Appelle an mein Gefühlsleben, und Experimente beschwingten mich mehr als Erlebnisse. Dem Elend gegenüber reagierte ich als normaler Mensch mit Mitleid, aber wenn man mir sagte: große Massen von Menschen hungern, dann fragte ich mich immerhin: ist das nicht unvermeidlich? Über unvermeidliche Übel zu jammern, schien mir nicht vernünftig. Bei dieser Einstellung war es klar, daß ich aufatmete, als mir Argumente dafür beigebracht wurden, daß dieses Hungern großer Menschenmassen vermeidlich ist, und als ich von Versuchen praktischer Art erfuhr, durch verschiedene Änderungen in der Art und Weise, wie die Menschheit das zum Leben Nötigste beschafft, den Hunger aus der Welt zu schaffen, ich meine das große russische Beispiel. Ich begriff gern, daß es etwas Hinderliches, Unpraktisches in der Lebensweise der Völker gäbe, etwas Vermeidliches. Gut, dachte ich (ich fasse viele Gedanken plump zusammen), dann kann ich dem Mitleid mein Herz öffnen. Sie verstehen, ich verlangte nach einer Art Rückversicherung, um Mitleid zu bestätigen, ich fürchtete vielleicht, daß Mitleid ohne Aussicht einen Menschen ohne Sinn zerstören könnte.[79]

Diese retrospektive Selbstdarstellung ist in manchen Einzelheiten fragwürdig;

[79] Brecht: Traktat über die Mängel unserer Sprache im Kampf gegen den Faschismus [um 1934]. In: GBA 22.1, S. 67f.

Brechts Aussage, er habe ursprünglich Naturwissenschaften studiert, verschweigt etwa, dass sein vierjähriges, vom Lazarettdienst im Krieg unterbrochenes Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität München eine bunte Vielfalt unterschiedlichster Wissensgebiete – keineswegs nur Naturwissenschaften – beinhaltete, aber mit sehr wenig Engagement betrieben wurde. Ernst zu nehmen ist hingegen das hier beschriebene Misstrauen gegen offene emotionale Äußerungen wie Mitleid, das sich in seiner Textproduktion besonders in der 1920er Jahren deutlich erkennen lässt. Kaum einer der zahlreichen Texte zeichnet eine Situation einer Figur, die durch Mitleid verbessert würde.

Dies verwundert vor allem deshalb, weil davon auszugehen ist, dass Mitleid – gerade auch mit der körperlich leidenden Kreatur – Brecht schon in seiner Jugend prägte und beschäftigte. In der ersten Fassung des *Baal* etwa, gibt dieser sich noch keineswegs ganz ‘asozial’: „ich wäre sicher ein guter Christ, ich kann nichts leiden sehen.“[80] Dieses der ‘Christlichkeit’ verdächtige Mitleidsempfinden Baals wird in den späteren Versionen zurückgenommen. Hillesheim hat auf eine Stelle in den Erinnerungen von Brechts Bruder Walter Brecht hingewiesen, die er als „fast traumatische[s] Ereignis“[81] auch des jungen Berthold Eugen interpretiert:

> An Wintertagen geschah es nicht selten, daß morgens, wenn wir von daheim kamen, auf dem vereisten Kopfsteinpflaster die schweren Pferde der Lastfuhrwerke stürzten. Die Fuhrleute stiegen von den Wagen, standen vorne neben den gestürzten Pferden und schlugen unter Schimpfen und Fluchen mit ihren Peitschen auf die Tiere ein. Mit funkenstiebenden Hufen glitten sie auf den glatten Steinen immer wieder aus. Sie taten mit weit aufgerissenen Augen verzweifelt ihr Bestes, um wieder auf die Beine zu kommen. Doch dauerte es oft lange, bis sie endlich mit einem ungeheuren Ruck hochkamen, zitternd, mit Schaum vor dem Maul.[82]

Für Hillesheim „ist mit Gewissheit davon auszugehen, dass sich die geschundenen Kreaturen [...] des Mitleids des kleinen Eugen sicher sein konnten.“[83] Für diese Annahme spricht, dass Brecht in seinem ‘Lehrstück’ *Die Maßnahme* (1930) das Bild ausrutschender, geschlagener, wie Nutztiere ausgebeuteter Arbeiter wählt, um ein Szenario zu zeichnen, das die Figur des jungen Genossen unwiderstehlich zu Mitleidsäußerungen und unmittelbaren Hilfsleistungen reizt. In diesem Lehrstück wird solches unmittelbar geäußerte Mitleid allerdings problematisiert,

[80] Brecht: Baal [1918]. In: Ders.: Baal. Drei Fassungen, S. 39.
[81] Hillesheim: ‘Instinktiv lasse ich hier Abstände...’, S. 348.
[82] Walter Brecht: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen. Frankfurt/M: Inselverlag 1984, S. 38.
[83] Hillesheim: ‘Instinktiv lasse ich hier Abstände...’, S. 348.

da seine Wirkung gegen ein etabliertes System, das Ausbeutung bedingt, wenig aussichtsreich ist und im schlimmsten Fall den Vertretern des Systems hilft, seine Gegner zu identifizieren und auszuschalten.

Der junge Genosse aus *Die Maßnahme* verfügt über einen Habitus, der ihn nicht „auf kaltem Wege" zu seiner „marxistischen Einstellung" kommen lässt, sondern seinem Mitleid mit der Kreatur in jeder Situation nachgeben. Ein solcher Habitus wäre allerdings schon im London von *Die Dreigroschenoper* fehl am Platz. Das Stadtbild ist in einer Zeit der Kriege und der anwachsenden Industrialisierung geprägt von Bettlern, Invaliden, Prostituierten und verarmten Personen mit Krankheiten wie etwa Gesichtsrosen.[84] Hierbei handelt es sich um das massenhafte Elend, das der Christ und Geschäftsmann Jonathan Jeremiah Peachum mobilisiert, um die Polizei zu erpressen, den gesetzlosen 'Geschäftsmann' Macky Messer zu hängen, der Peachums Imperium in der Rolle des Schwiegersohns bedroht. Dieses Elend ist so groß, dass es bereits eine gewisse gesellschaftliche Macht darstellt, was sich daran zeigt, dass Peachum der Polizei mit dem Aufmarsch der Elendsmassen drohen kann. In dem Filmskript zu *Die Dreigroschenoper* von 1930 warnt Celia Peachum ihren Mann:

> Du willst das Elend anrufen, bedenke, daß das Elend sehr groß ist. [...] [S]ie werden abrechnen, aber mit wem werden sie abrechnen? Kannst du erreichen, daß sie nicht auch mit uns abrechnen? Sie werden kommen aus den Slums, warum nicht, aber über wen alles werden sie kommen? Man wird Herrn Macheath hängen, den Polizeipräsidenten lynchen, die Königin, Gott weiß was, wird man da uns schonen? Was wird sein, wenn sie kommen, Jonathan?[85]

Die Massen der Armen sind an dieser Stelle nicht mehr auf Mitleid angewiesen, da sie zur Revolution als Selbsthilfe greifen und so eine gewaltsame, realitätsverändernde Funktion einnehmen. Das Filmmanuskript zum 'Dreigroschenfilm' *Die Beule* entsteht aber erst im Jahr 1930. In *Die Dreigroschenoper* von 1928 ist das Elend zunächst zu nichts weiter angetan als Mitleid zu erregen. Peachums Geschäftszweig ist die Ausbeutung dieses Mitleids, das allerdings in der gnadenlosen Stadt nur noch spärlich vorhanden ist. Er beklagt sich:

> Mein Geschäft ist zu schwierig, denn mein Geschäft ist es, das menschliche Mitleid zu erwecken. Es gibt einige wenige Dinge, die den Menschen erschüttern, einige wenige, aber das Schlimme ist, daß sie, mehrmals angewendet, schon nicht mehr

[84] Vgl. Brecht: Die Dreigroschenoper [1928]. In: GBA 2, S. 229-322, hier S. 292.
[85] Brecht: Die Beule. Ein Dreigroschenfilm. [Ende Mai-Anfang September 1930]. In: GBA 19, S. 307-321, hier S. 318f.

> wirken. Denn der Mensch hat die furchtbare Fähigkeit, sich gleichsam nach eigenem Belieben gefühllos zu machen.[86]

Peachum führt anschließend das Beispiel des Passanten an, der durch den Anblick eines Bettlers mit Armstumpf zunächst erschüttert ist und Geld spendet. Wenn der Passant den Bettler das zweite Mal sieht, gibt er ihm nur noch halb so viel, da er in der Zwischenzeit schon viele versehrte Bettler gesehen hat und offensichtlich nicht allen helfen kann. Schließlich ist er so sehr an den Anblick gewöhnt, dass er den Bettler bedenkenlos durch die Polizei verjagen lässt. Diese Passage beschreibt die Gründe, warum der Hang zu Mitleid im London der *Dreigroschenoper* keine ernsthaft einforderbare Eigenschaft ist.

Die „zunehmende[...] Verhärtung des Menschen“ ist auch ein Kennzeichen der Figur Shlink aus [87], ebenfalls ein Geschäftsmann, der allerdings nicht fähig ist, sich dauerhaft als ‘kalte persona’ zu verhalten und „der schwarzen Sucht des Planeten [verfällt], Fühlung zu bekommen.“[88] Grund dafür ist, dass er die Abhärtung gegenüber seiner Umwelt, die sich quasi als ‘seelische Hornhaut’ gegen raue Behandlung bildet, als Krankheit aufzufassen beginnt:

> SHLINK [...] Die Menschenhaut im natürlichen Zustande ist zu dünn für diese Welt, deshalb sorgt der Mensch dafür, daß sie dicker wird. Die Methode wäre unanfechtbar, wenn man das Wachstum stoppen könnte. Ein Stück präpariertes Leder zum Beispiel bleibt, aber die Haut wird dicker und dicker. [...] Im ersten Stadium hat der Tisch zum Beispiel noch Kanten; danach und das ist das Unsympathische, ist der Tisch Gummi, aber im Stadium der dicken Haut gibt es weder Tische noch Gummi mehr.
> MARIE Seit wann haben Sie diese Krankheit?
> SHLINK Seit meiner Jugend auf den Ruderbooten auf dem Jangtsekiang. Der Jangtse marterte die Dschunken. Die Dschunken marterten uns. Ein Mann trat uns, sooft er über die Ruderbank ging, das Gesicht platt. [...] Wir hinwieder hatten eine Katze zum Martern; sie ersoff beim Schwimmenlernen, obwohl sie uns die Ratten vom Leib gefressen hatte. Solche Leute hatten alle die Krankheit.[89]

Shlink lebt in einer Welt ohne Mitleid, an die er sich angepasst hat. Seine Kälte ist Teil eines Systems. Dass Mitleid einzelner Personen gegenüber einem syste-

[86] Brecht: Die Dreigroschenoper [1928]. In: GBA 2, S. 229-322, hier S. 233. Folgendes Zitat ebd.
[87] Im Dickicht
[88] Brecht: Im Dickicht [1923]. In: GBA 1, S. 343-435, hier S. 422. / Vgl. Brecht: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago [1927]. In: GBA 1, S. 437-497, hier S. 490.
[89] Brecht: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago [1927]. In: GBA 1, S. 437-497, hier S. 462. Das Element des Lebens auf chinesischen Dschunken entnimmt Brecht dem Roman Alfred Döblins: *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915). Vgl. Kommentar. In: GBA 1, S. 608.

matischen Funktionszusammenhang zwecklos sei, könnte auch schon 'der kleine Eugen' angesichts der Lastkutscher geschlussfolgert haben, die ihre Ware auch bei Glatteis abzuliefern haben. Das Thema der Unzulänglichkeit des Mitleids angesichts von systematisch erzeugtem Leid taucht während der 1920er Jahre immer wieder in Texten Brechts als Problemstellung auf. Als Lösungsansatz wird schließlich eine sozialistische Revolution als Veränderung der materiellen und funktionalen Realität angedacht.

Interessant ist dabei, dass in früheren Texten wie *Trommeln in der Nacht* (1919, UA 29.9.1922) und *Gesang des Soldaten der roten Armee*[90] revolutionäre Zustände noch als Bedrohung des Lebens und der Gesundheit von Personen kritisiert werden, also als Gefahr für die Kreatur. Rund zehn Jahre später hat sich die humane Haltung gegenüber der Kreatur scheinbar verflüchtigt, wenn der junge Genosse aus *Die Maßnahme* dem revolutionären Prozess nicht nur zum Opfer fällt, sondern bewusst geopfert wird. Tatsächlich hat sich das Mitleid hier nur den Panzer der 'kalten' Verhaltenslehren zugelegt. Weitere 8 Jahre später kommt es wieder zum Vorschein: „Aber das Mitleid der Unterdrückten mit den Unterdrückten ist unentbehrlich. Es ist die Hoffnung der Welt."[91]

Die Zweckrationalität, welche von den Agitatoren durch die 'Wirklichkeit' gefordert wird, verlangt die emotionale Kälte, den Mitstreiter zu töten, der für die Gruppe so wichtig wie der „eigene[...] Fuß"[92] für einen Körper ist. Die Agitatoren tragen alle Attribute der 'kalten persona', während der junge Genosse sich als Kreatur unter Mitkreaturen 'fühlt' und dies zur Schau trägt. Die kalten personae bilden so mit dem Bewusstsein von der Kreatürlichkeit nachgerade ein und denselben Körper, dürfen dies aber nicht offenbaren. Sie müssen mit den Techniken der kalten persona arbeiten, denn diese sind in der aktuellen 'Wirklichkeit' erfolgreich.[93]

Eine kalte persona reinsten Wassers ist etwa der Händler aus *Die Maßnahme*, der dezitiert Humanität zugunsten von ökonomischer Berechnung zurückstellt: „Ich weiß nicht, was ein Mensch ist, ich kenne nur seinen Preis."[94] Der Händ-

[90] Hecht: Brecht Chronik, S. 183, datiert den Erstdruck des Textes auf den April 1925; die GBA spricht an einer Stelle allerdings auch von einem Erstdruck 1919. Vgl. Kommentar. In: GBA 11, S. 305, dagegen aber Ebd., S. 314. Der letzte Druck des Textes zu Brechts Lebzeiten findet sich in der *Hauspostille* (1927). Brecht distanziert sich von dem Text in weiterer Folge.
[91] Brecht: [Ist die Unterdrückung so alt] [August 1938]. In: GBA 14, S. 410f., hier S. 411.
[92] Brecht: Die Maßnahme [1930]. In: GBA 3, S. 73-98, hier S. S. 97.
[93] Eva Horn spricht diesbezüglich von „tainted ethics'". Vgl. Eva Horn: Actors/Agents. Bertolt Brecht and the politics of secrecy. In: Grey Room (2006) 24, S. 38-55, hier S. 49.
[94] Brecht: Die Maßnahme [1930]. In: GBA 3, S. 73-98, hier S. 89.

ler lässt sich vom Mangel, den die Kahnschlepper als Kreaturen erfahren, nicht beeindrucken und bleibt insofern ‘kalt’. Ihn interessiert nicht die Ontologie der Dinge – Reis, Baumwolle, Mensch – sondern deren Position innerhalb ökonomischer Funktionsbeziehungen. In erkenntnistheoretischer Hinsicht geht es für ihn nicht um das ‘Ding an sich’ oder sein Wesen, ja nicht einmal um ein ‘Ding für uns’, in dem Sinn, dass Reis für ein Erkenntnissubjekt essbar ist, sondern allein seinen Tauschwert. Der Händler repräsentiert damit eine kalte persona, der mit den Kahnschleppern Repräsentanten der Kreatürlichkeit gegenüber gestellt werden, die gegen Hunger, Gewalt und Witterung kämpfen.

Um diese ‘Welt’ aus Kälte und Kreatürlichkeit zu verändern – so die These des Lehrstücks – ist es am effektivsten, die Mittel der erfolgreichen kalten persona zu übernehmen und für neue Zwecke einzusetzen. Die Revolutionierung der Wirklichkeit sei nur durch Elemente der Wirklichkeit zu erreichen. Diese müssten zunächst angeeignet werden, um dann zur Veränderung eingesetzt werden zu können. Unter anderem darauf zielt der Schlusssatz der Version von 1931 ab: „*Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir / Die Wirklichkeit ändern.*“[95] Sich von der Wirklichkeit belehren zu lassen, wenn diese in Funktionsbeziehungen aufgelöst erscheint, bedeutet, sie durch ihre funktionale Wirkung auf jeweilige Subjekte zu erkennen, was dann auch der erkenntnistheoretische Schluss in der theoretischen Schrift *Dreigroschenprozeß* (1931) ist, der später noch zu besprechen sein wird.

Hier kann zunächst festgehalten werden, dass für die Entwicklung des Konzeptes einer veränderlichen Realität die materialistische Disposition Brechts entscheident ist, die ihn für die zeitgenössischen Konzepte der kalten persona und der Kreatur interessiert. Das Verhalten der kalten Persona wird zunächst als der zeitgenössischen ‘Wirklichkeit’ gemäßes Verhalten empfohlen, schon bald aber auf seine Einsatzbarkeit zur Veränderung dieser Wirklichkeit befragt. Plakativ gesprochen geht es am Ende des *Lesebuch für Städtebewohner* 1927 um das (An-)Erkennen der Wirklichkeit, am Ende von *Die Maßnahme* 1931 aber um deren Veränderung.

2.2.5 Massenerscheinungen

In deutschen Großstädten der 1920er Jahre ist das Thema der Masse allgegenwärtig. In den Fabriken werden Massen von Arbeitenden beschäftigt, die etwa am Fließband auch Massen von gleichartigen Produkten durch gleichartige Be-

[95] Brecht: Die Maßnahme [1931]. In: GBA 3, S. 99-125, hier S. 125.

wegungen erzeugen. Durch die Wirtschaftskrisen entstehen Massen von Arbeitslosen, die Massen von Soldaten und Opfern im Ersten Weltkrieg sind noch erinnerlich. 1920 wird Ernst Tollers Revolutionsdrama *Masse Mensch* aufgeführt, 1921 erscheint Sigmund Freuds *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1927 schreibt Siegfried Kracauer die Abhandlung *Das Ornament der Masse*, in der er das Phänomen der Massenkunst bespricht, in der Massen zu Ornamenten geformt auftreten. Im zeitgenössischen Kontext wurde der Erste Weltkrieg als Zäsur in Hinblick auf das Auftauchen der Massengesellschaft wahrgenommen:

> Der große Krieg hat, wie jeder Krieg, die Vereinzelung aufgehoben und der Masse zu einer seit langem unvorstellbar gewordenen Wichtigkeit verholfen. Die blieb ihr erhalten, auch als der Krieg zu Ende war; Die Masse hat ihr Gewicht erkannt und ist aktiv geworden. Sowjetrußland ist nur das durchgeführteste Beispiel des Kollektivismus; die große Linie ist überall die gleiche.[96]

Die Vermassung bzw. Kollektivierung wurde von marxistischer Seite als auch in ethischer Hinsicht fortschrittlicher Prozess gedeutet und positiv gewertet. Die schwindende Bedeutung Einzelner sollte mit der wachsenden Bedeutung aller kompensiert werden:

> Das Proletariat wird sowohl in der Ethik wie in der Ästhetik ein Neues bringen: *das kollektivistische Moment*. Man kann die Linie der Entwicklung zum Kollektivismus am leichtesten in der Kunst verfolgen. Die ersten Kunstwerke der Geschichte tragen den Charakter eines Personenkults: Schlösser, Paläste, überhaupt Gebäude, errichtet für *einen* Menschen oder *eine* Familie. Später, als der Begriff der Ethik sich etwas erweiterte, schon mit dem Entstehen von Religionen, sehen wir Kunstwerke für eine erweiterte Gemeinde: Kirchen, dann Museen, Staatsgebäude usw. bis zu den Warenhäusern, aber immer noch von einer *Gewaltautorität* für eine bevorzugte Gemeinde. *Kunstwerke aus Kollektivwillen kann und wird nur das Proletariat schaffen.*[97]

Wenn in den Texten Brechts die Massengesellschaft tendenziell positiv bewertet wird, konnte damit allerdings nicht nur an kommunistische Standpunkte an-

[96] M[artha] M[aria] Gehrke u. Rudolf Arnheim: Das Ende der privaten Sphäre. In: Die Weltbühne 26 (7.1.1930) Nr. 2, S. 61-64. / Auf den Ersten Weltkrieg in Zusammenhang mit dem Phänomen 'Masse' verweist auch Brecht mehrmals. z.B.: „Der stark entwickelte Glaube an die Persönlichkeit zeigte sich in seinem komischsten Lichte, wenn das Kriegsproblem als psychologisches Problem gezeigt wurde". Brecht: [Apparaterlebnis des einzelnen im Vordergrund] [um 1929]. In: GBA 21, S. 306f., hier S. 306. / „Der Krieg zeigt die Rolle, die dem Individuum in Zukunft zu spielen bestimmt war. Der Einzelne als solcher erreichte eingreifende Wirkung nur als Repräsentant vieler." Brecht: Die dialektische Dramatik [Ende 1930-Anfang 1931]. In: GBA 21, S. 431-443, hier S. 436.

[97] A. R.: Zur proletarischen Kultur. In: Die Aktion 10 (4.9.1920) H. 35/36, Sp. 492-494, hier Sp. 493. Hervorh. im Orig.

geknüpft werden. In einem theoretischen Text identifiziert der Autor als „fortschrittliche Haltung [...] die Haltung der Henry Ford, Einstein und Lenin.“[98] Diese drei Gallionsfiguren, der rationalisierten Massenproduktion, der modernen Naturwissenschaft, die statistisch berechenbare Phänomene untersucht, sowie der kommunistischen Massenbewegung, haben die Beschäftigung mit Massenphänomenen gemeinsam. Diese ganz unterschiedlichen Einzugsbereiche des Massenkonzepts erregten das Interesse des Künstlers, der auf der Suche nach zeitgemäßen Gegenständen und ihnen entsprechenden Schreibweisen für Literatur und Theater war. Siegfried Kracauer fasst 1930 den gesellschaftlichen Wandel, der solche neuen Darstellungsweisen nötig machte, folgendermaßen zusammen:

> [E]s läßt sich nicht leugnen, daß der Weltkrieg mitsamt seinen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Gefolge, daß nicht zuletzt auch die neuen technischen Erfindungen den Alltag der sogenannten Kulturvölker tatsächlich erschüttert und ungebrochen [sic] haben. Auf dem Gebiet, um das es hier geht, haben sie das Gleiche bewirkt, wie die Relativitätstheorie in der Physik. Ist durch Einstein unser Zeit-Raum-System zum Grenzbegriff geworden, so durch den Anschauungsunterricht der Geschichte das selbstherrliche Subjekt. Allzu nachhaltig hat in der jüngsten Vergangenheit jeder Mensch seine Nichtigkeit und die der anderen erfahren müssen, um noch an die Vollzugsgewalt des beliebigen Einzelnen zu glauben. Sie aber bildet die Voraussetzung der bürgerlichen Literatur in den Vorkriegsjahren.[99]

Wo das Individuum als fester Punkt in einem „Koordinatennetz[...]“[100] verloren gegangen ist, wird schließlich die individuelle Darstellung ebenso fragwürdig wie eine an der ‘Welt’ orientierte, „denn beider Strukturen bedingen einander.“ Gefragt waren neue Perspektiven auf die Beziehungen von Subjekt und Objekt, Individuum und Umwelt. Brecht interessiert sich um die Mitte der 1920er Jahre für eine Lösung dieser anstehenden ästhetischen Probleme und beginnt zunächst 1924 mit *Mann ist Mann* ein Anti-Individuum zu entwerfen, das die Angst vor der Bedrohung des Individuums in Frage stellen sollte. Ab 1926 reflektiert er auch in seinen theoretischen Schriften verstärkt über das Verhältnis von Individuum und Masse. In romanpoetischer Hinsicht kommt er zum Schluss, dass der einheitlche, dauerhafte Charakter, der häufig als Kernelement von Romanplots fungiert, nicht mehr zeitgemäß sei. Der Einzelne sei stattdessen vielmehr von seiner Zugehörigkeit zu Interessensgruppen her zu verstehen und in diesem

[98] Brecht: [Das moderne Theater] [um 1930]. In: GBA 21, S. 383.
[99] Siegfried Kracauer: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Frankfurter Zeitung, Literaturblatt 63 (29.6.1930) Nr. 26, [S. 7].
[100] Ebd., folg. Zitat ebd.

Sinne als ein 'Dividuum': „Da es unerträglich ist, in großen Massen individuell zu leben, wird der Massenmensch es aufgeben. Um vom Erträglichen zum Lustvollen zu kommen, wird er das Dividuelle ungeheuer ausbauen müssen. Er tut es."[101] Brecht geht sogar soweit zu behaupten, jede legitime Kunst habe sich mit der (In-)Dividualitätsproblematik befasst, anstatt intakte Individuen vorauszusetzen: „Der Zwiespalt zwischen Individuum und Dividuum [als Thema der künstlerischen Arbeit] macht den Künstler aller Zeiten aus."[102]

Damit wird die Wertehierarchie im literarischen Feld verschoben dargestellt; als Aufgabe 'großer' Literatur definiert Brecht die Befassung mit „kollektivistisch gewollten Verhältnissen" bzw. Masseninteressen. Im literarischen Feld, wie es im 19. Jahrhundert entsteht, ist gut vermarktbare, also massenkompatible Kunstproduktion innerhalb des Feldes der kulturellen Produktion am gering mit symbolischen Kapital dotierten Pol lokalisiert, kann jedoch rascher als avantgardistische Kunst in ökonomisches Kapital umgesetzt werden. Wenn Brecht im Frühjahr 1926 theoretische Schriften zum Thema Boxsport und Kriminalliteratur – zwei großen Bereichen moderner Massenkultur – verfasst, versucht er einerseits ökonomische Gewinne zu erzielen, andererseits das Segment der Massenproduktion symbolisch aufzuwerten, indem er sich diesem gerade als Avantgardist zuwendet. Damit fügt er sich in eine Reihe zeitgenössischer Intellektueller ein, welche eine Orientierung der Kunstschaffenden an der breiten Masse der Bevölkerung in der Weimarer Republik als Forderung einer neuartigen Situation kennzeichnen:

> Besonders die Dichter, Epiker und Dramatiker möchte ich darauf hinweisen, daß die Verhältnisse es bisher mit sich brachten, daß sie wesentlich für eine einseitig zusammengesetzte gesellschaftliche Schicht, im Grunde immer dieselben Menschen produzierten. Es liegt jetzt anders. Man muß wissen, daß die ungeheure Masse des sogenannten niedrigen Volks nunmehr teilnehmen will und muß.[103]

Der Autor müsse

> aufhören, die autokratische Person von ehedem zu sein, muß seine eigenen Vorstellungen und Originalitäten hintanstellen lernen zugunsten der Vorstellungen, die in der Psyche der Masse leben, der trivialen Formen, die für jedermann klar und fasslich sind.[104]

[101] Brecht: Materialismus [um 1926]. In: GBA 21, S. 177-179, hier S. 179.
[102] Brecht: Sozialisierung der Kunst [um 1926]. In: GBA 21, 179f., hier S. 179.
[103] Alfred Döblin: Der Schriftsteller und der Staat. In: Die Glocke 7 (1921) Nr. 7 (16.5.1921), S. 177-182 und Nr. 8 (23.5.1921), S. 207-211, hier S. 208.
[104] Erwin Piscator: Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters. In: Der Gegner 2 (1920/21), H. 4 (August 1920), S. 90-93, hier S. 93.

Diesen linksliberal orientierten Standpunkten standen konservative Positionen gegenüber, die sich zugunsten einer hohen symbolischen Bewertung des geistig schaffenden (konsekrierten) Individuums aussprachen. So konnten die Vorstellungen vertreten werden, dass revolutionäre Bewegungen von intellektuellen Einzelnen angeleitet werden müssen,[105] oder überhaupt das geistig schaffende, möglichst autonom agierende Individuum im Gegensatz zur Masse einen elitären Bezug zur überzeitlichen Wirklichkeit behaupten könne. Als paradigmatischer Vertreter dieser letzteren Ansicht galt in einer Debatte im Jahr 1929 Gottfried Benn.[106] Benn grenzte sich entschieden von journalistischer und politischer 'Tendenzliteratur' ab, was ihn zur Figur des 'wahren Dichters' stilisierbar machte. Diese zeichnet sich durch „vollständige geistige, materielle und organisatorische Unabhängigkeit, ja Einsamkeit"[107] aus. Die so entstehende 'Dichtung' sei auch allein der Wirklichkeitserkenntnis fähig, was auf der Vorstellung von Interesselosigkeit und daraus resultierender Objektivität beruhe. Kisch besteht in seiner Polemik gegen Benn darauf, dass hingegen gerade das Gegenteil zu Wirklichkeitsnähe führe:

> Ferner kann ich Euch erzählen, daß die Zugehörigkeit zur Partei einen unausgesetzten Verkehr mit dem Proletariat bedingt, und dieser lebendige Zusammenhang mit der aufstrebenden Klasse Jedem dazu verhilft, die wirkliche Welt zu sehen und sie von der Scheinwelt zu unterscheiden. Diese Scheinwelt von allen Seiten zu bedichten und zu beschreiben, haben die Machthaber in Auftrag gegeben und als 'reine Kunst' proklamiert. Wir aber wollen mit dieser 'reinen Kunst' nichts zu tun haben.[108]

Wenn es in dieser Debatte darum geht, einen privilegierten Zugang zur 'Wirklichkeit' entweder dem intellektuell hervorragenden Individuum oder der Bevölke-

[105] „Alle Bewegungen waren zunächst geistige Bewegungen, von intelligenten befähigten Minoritäten, deren Initiative aus der Diskrepanz zwischen dem, was ist, und dem, was sein sollte, entsprang. [...] Tertiär kommt dann das Bestreben dieser Schicht hinzu, ihre Ideen in die Masse zu tragen, [...]". Hans Zehrer: Die Revolution der Intelligenz. In: Die Tat 21 (1929/30) H. 7, Oktober 1929, S. 486-507, hier S. 488.

[106] Vgl. Max Herrmann-Neiße: Gottfried Benns Prosa. In: Die neue Bücherschau 7 (1929) Nr. 7, S. 376-380. Aufgrund dieses Artikels von Herrmann-Neiße, in dem er in der zeitgenössischen Literaturlandschaft die angeblich zahlreichen „Lieferanten politischer Propagandamaterialien" den „seltenen Exemplaren [...] des unabhängigen und überlegenen Welt-Dichters" (S. 376) – wie Benn – gegenüberstellt, verließen Johannes R. Becher und Egon Erwin Kisch das Redaktionskomitee der *Neuen Bücherschau*. Benn reagierte, Kisch schrieb zurück: Gottfried Benn/Egon Erwin Kisch: Über die Rolle des Schriftstelles in dieser Zeit. Briefe von Gottfried Benn und E. E. Kisch. In: Die neue Bücherschau 7 (1929), Nr. 10, S. 531-538.

[107] Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 163. Vgl. zur Debatte um politische und 'reine' Literatur ebd., S. 160-184.

[108] Benn/Kisch: Über die Rolle des Schriftstelles in dieser Zeit. Briefe von Gottfried Benn und E. E. Kisch, S. 538.

rung in ihrer ganzen Breite zuzusprechen, nimmt Brecht Mitte der 1920er Jahre den Standpunkt ein, dass kollektive Interessen das größere Gewicht haben und auch für die Literatur haben sollten, wobei freilich die Problematik entsteht, dass diese kollektiven Interessen sich nur als partikulare artikulieren können. Dennoch bestimmt Brecht Kunstwerke idealerweise als kollektiv bzw. mit kollektiv angestrebten 'Verhältnissen' befasst:

> Die Forderung auf die Bezeichnung 'revolutionär' haben die großen Schriftsteller aller Zeiten mit Recht erhoben; denn ihre Werke waren eben kollektiv. [...] Die großen revolutionären Schriftsteller eignen sich deshalb [weil sie dem methodischen Diktat des Klassenkampfes nicht folgen] schlecht für den Klassenkampf, sie behandeln ihn als bereits entschieden, und sie befassen sich mit jenen neuen, kollektivistisch gewollten Verhältnissen, die der Zweck der Revolution sind. Die Revolution der großen Schriftsteller ist immerwährend.[109]

Hier wird deutlich, dass Brecht keine Herabsetzung der Autonomie des literarischen Feldes zugunsten der Parteipolitik im Auge hat, sondern dass er den Künsten die Aufgabe zuweist, mit den Mitteln der verfremdenden Darstellung, die für Erkenntnisprozesse sorgen, auf andere Felder – nicht zuletzt das ökonomische – einzuwirken; unter den 'kollektivistisch gewollten Verhältnissen' sind Umverteilungsprozesse zu verstehen, die von der 'großen' Literatur als Vision im Auge behalten würden, während 'kleinere' Literatur sie – etwa aufgrund parteipolitischer Gängelung – aus den Augen verlieren könne. Die Künste seien demnach jedenfalls fähig, kollektiven Interessen eine Plattform zu bieten, indem sie gesellschaftliche Ziele und Wünsche sicht- und wünschbar machen. Die Kunstschaffenden sind dabei aber gegenüber den bestehenden Verhältnissen nicht freier als RezipientInnen. Gerade gegen Benn gerichtet betont Brecht die hohe Bedeutung der materiellen Interessen für die Arbeit der Intellektuellen und stellt die Forderung, sich zu diesen zu bekennen: „Wollen die Intellektuellen sich am Klassenkampf beteiligen, so ist es nötig, daß sie ihre soziologische Konstitution als eine einheitliche und durch materielle Bedingungen bestimmte intellektuell erfassen."[110] Die Vorstellung einer interesselosen Kunst- und Kulturproduktion wird damit entschieden zurückgewiesen. Völlige Autonomie sei keiner sozialen Gruppe möglich. Allerdings wird eingeräumt, dass die soziale Gruppe der Intellektuellen in Bezug auf ihre Interessen „schwer zu erklären"[111] sei, da sie sowohl

[109] Brecht: Terror gegen Literatur [um 1926]. In: GBA 21, S. 146.
[110] Brecht: Die Verteidigung des Lyrikers Gottfried Benn [um 1929]. In: GBA 21, S. 337-340, hier S. 339.
[111] Ebd.

aktive Vorreiter als auch rekrutierbare Agenten einer je bestimmten Interessensgruppe sein könnten. Beurteilbar seien sie laut Brechts Äußerungen zum Massendiskurs gemäß der Gruppe, der ihre Arbeit nutzt. Seine eigene Arbeit solle seinen Äußerungen zufolge der unzufriedenen, bzw. an einer politischen Änderung interessierten Massenbevölkerung nützen. Damit positioniert er seine Arbeit im Feld der Kulturproduktion bewusst im Spannungsfeld von Avantgarde und Massenkunst mit Hilfe eines visionären Konzepts, das die Mitwirkung eines interessen- und interessenkonfliktsbewussten, rational und zugleich experimentell denkenden Massenpublikums voraussetzt.

Der früheste Text Brechts, in dem eine Masse auftritt, ist das Dramenfragment *Jae Fleischhacker in Chicago*, das zeitlich fast parallel zu *Mann ist Mann* entsteht; erste Entwürfe stammen vom Juli 1924. Die GBA hält die Arbeiten bis zum Herbst 1926 für abgeschlossen.[112] Verlässt man sich auf die Aufzeichnungen Elisabeth Hauptmanns vom 28.2.1926, wollte Brecht Anfang 1926 den 'Fleischhacker' mit dem 'Hurrikanstück' zusammenlegen, in dem es um eine vom Unglück wie von einem Hurrican verfolgte Familie geht. Die GBA urteilt darüber:

> Mit der zweiten Handlungsebene [Fleischhacker stammt aus der unglücklichen Familie, hat aber seine Wurzeln überwunden und sich zum Börsenspekulaten hochgearbeitet] gewinnt Brecht eine zusätzliche Perspektive. Sie ermöglicht ihm die Darstellung nicht nur der mißlungenen Börsenspekulation selbst, sondern auch der sozialen Folgen.[113]

Trifft diese Einschätzung zu, dann wird Anfang 1926 erstmals in Brechts literarischen Texten dem Glücksstreben des Einzelnen das Glücksstreben oder Interesse der Masse zur Seite gestellt. Konkret fassbar ist dies an folgender Stelle des Fragments:

> In dieser Stunde zieht das Volk Chikagos
> Acht Menschen breit und schweigend

[112] Vgl. Kommentar. In: GBA 10.2, S. 1073. Die Stichhaltigkeit des Arguments für diese Datierung, nämlich, dass er sich ab August 1926 dem ebenfalls Fragment gebliebenen *Fatzer*-Projekt zugewandt hätte, ist allerdings anzweifelbar, da Brecht die Arbeit am *Fatzer*-Fragment zwar wohl zu diesem Zeitpunkt aufnahm, jedoch wohl erst ein Jahr später intensiver betrieb. Davon gehen Thomsen/Müller/Kindt aus, die den Beginn der Arbeit am *Fatzer* in die Zeit kurz vor der Uraufführung zu *Mann ist Mann* am 25.9.1926 fallen lassen. (Vgl. Frank Thomsen, Hans-Harald Müller und Tom Kindt: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 75.) Auch in Jan Knopfs Brecht-Handbuch wird vermerkt, dass erste Entwürfe im August 1926 entstehen. Konturen habe das Stück aber erst im Sommer 1927 bekommen. (Vgl. Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 167.), Werner Hecht datiert den Beginn der Arbeit am *Fatzer*-Fragment insgesamt erst auf den August 1927. (Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 237.)

[113] Kommentar. In: GBA 10.2, S. 1071.

> Waffenlos durch Chikago, zu bekunden
> Daß menschliche Umtrieb gegen das Brot der Menschheit
> Unmenschlich sind [...]
>
> JOE
> Mir scheint, ich sei gehängt zu sehr
> An eine Sach. Gut wär's, zu haben
> Fremden Zufluß. Auch bin ich
> Entfernt vom Ort meiner Geburt, abgeschnitten
> Von Bildern der Vergangenheit, meiner Mutter[114]

Der Börsenspekulant Fleischhacker erinnert sich hier angesichts der Masse der Hungernden seiner eigenen, ebenfalls verarmten, Familie. Er erinnert sich jedoch nicht im Modus des Mitleids seine Verwandten, sondern reflektiert vielmehr seine eigene gesellschaftliche Position, die er absichern und ertragreich ausbauen möchte. Die Masse der waffenlosen, aber drohend zahlreichen Opfer der Kapitalbewegungen an der Börse, die er mitverursacht, stellen eine ernstzunehmende Macht dar, gegen die er bei allem finanziellen Machtzuwachs ohnmächtig ist.

Während es in *Mann ist Mann* zunächst um die Behauptung geht, dass autonome Individuen nicht (mehr) denkbar sind, taucht mit der Arbeit an *Jae Fleischhacker in Chikago* die Frage nach der Verteilung von Macht innerhalb der Gesellschaft – zwischen Börsenspekulant und den pauperisierten Massen – auf. Am 26. Juli notiert Hauptmann, dass das Stück den „aufsteigenden Kapitalismus"[115] demonstrieren sollte, wobei fraglich ist, ob es von Beginn an als kapitalismuskritisch angelegt war, da eine der ersten positiven Äußerungen über den Sozialismus in einer theoretischen Schrift Brechts erst von Mitte September 1926 stammt,[116] während in einem ganz ähnlichen, wahrscheinlich nur wenig früher entstandenen Text noch eine sehr kritische Haltung gegenüber „Sozialisten" gezeigt wird, da diese keine nachvollziehbaren Interessen erkennen lassen würden.[117] Brecht selbst lancierte gern, dass er während der Arbeit an einem Drama über die Weizenbörse Chicagos das erste Mal Interesse für Karl Marx' *Das Kapital* (1863-1894)

[114] Brecht: Jae Fleischhacker in Chikago [Sommer 1924-Herbst 1926]. In: GBA 10.1, S. 271-318, hier S. 314. Die Schreibungen Joe und Jae variieren.

[115] Hauptmann: Notizen über Brechts Arbeit 1926 [zum 26.7.1926]. In: Dies.: Julia ohne Romeo, S. 169-172, hier S. 171.

[116] Vgl. Brecht: Über Kunst und Sozialismus. (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel 'Mann ist Mann') [Mitte Sept. 1926]. In: GBA 21, 142-145. Zur Datierung vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 218.

[117] Vgl. Brecht: Entwurf einer Vorrede zu dem Lustspiel 'MannistMann' [um 1926]. In: GBA 24, S. 34f.

entwickelte.[118]

Jedenfalls erhält 1926 die Masse innerhalb von Brechts literarischer Arbeit Relevanz als Machtinstanz, welche die soziale Realität mitbestimmen kann; 1926 entsteht auch das Gedicht *Achttausend arme Leute kommen vor die Stadt* (1. Halbjahr 1926),[119] in dem sich eine Masse von 8000 Personen auf der Grundlage des gemeinsamen materiellen Mangels durch Arbeitslosigkeit gebildet hat. Die Arbeitslosen stehen vor der Alternative zu verhungern oder sich auf gewalttätigem Weg materielle Mittel zu verschaffen. Sie entscheiden sich für die aktivistische Variante, denn am Ende des erzählenden Gedichts wird vom Ausbrechen von Feuer berichtet. Feuer verweist hier einerseits auf eine zerstörerische Naturkraft, andererseits auf die Wirkungsmacht von menschlichen Handlungen.

2.2.6 Der Mensch als Naturgewalt

Im Laufe der 1920er Jahre wird in Texten Brechts zunehmend die soziale Abhängigkeit von Subjekten thematisiert, wobei die realitätsbildende Kraft physikalischer Phänomene wie Wetter, Naturgewalten und Energien auf menschliche Akteure übertragen wird. Das Drama *Im Dickicht* etwa assoziiert die Stadt mit dem Dschungel,[120] der in der *Ballade von des Cortez Leuten* eine materielle Übermacht gegenüber menschlichen Subjekten behauptet:

> Mit schlaffen Armen werfen sie sich wild
> In die Gewächse, die leicht zitterten
> Als ginge leichter Wind von außen durch sie.
> Nach Stunden Arbeit pressen sie die Stirnen
> Schweißglänzend finster an die fremden Äste.[121]

In einem Song von 1925, den Brecht zusammen mit Elisabeth Hauptmann schrieb, treten nun anstelle übermächtiger Naturerscheinungen wie Unwetter, Urwälder, Wirbelstürme und Erdbeben ‘große Männer’ auf. Der Refrain lautet:

> *Doch so große Leute*
> *Erkennt man nicht gleich heute*
> *Denn sie sitzen gleich wie hinter einem Rauch*

[118] Vgl. Kommentar. In: GBA 10.2, S. 1073f.
[119] Vgl. Brecht: Achttausend arme Leute kommen vor die Stadt [1. Halbjahr 1926]. In: GBA 13, S. 328f.
[120] Vgl. Brecht: Tagebucheintrag, 4.9.1921. In: GBA 26, 236. Zur Datierung vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 122]
[121] Brecht: Ballade von des Cortez Leuten [1919]. In: Ders.: Bertolt Brechts Hauspostille [1916-1925]. In: GBA 11, S. 39-120, hier S. 84f., hier S. 84.

Aber ihre Taten
Machen großen Schaden
Hurrikane über Florida sind nicht
Was von Euch ein Hauch![122]

Der Text der Strophen besteht in der Beschwichtigung „mehrerer Männer", indem ihnen versichert wird, sie würden ihre Ziele, ein eigenes Haus, Beischlaf mit einer bestimmten Frau und die erfolgreiche Bekämpfung ihrer Feinde, schon bald erreichen. Im Refrain wird deutlich, warum diese Männer beschwichtigt werden müssen: offenbar haben sie große Macht, die sie ausüben können, ohne selbst in Erscheinung treten zu müssen. Ob es sich dabei um die Macht von Kriminellen handelt, die aus dem Untergrund agieren (darauf weist der Zusammenhang mit den Stücken *Happy End* (1929) von Hauptmann und *Die Dreigroschenoper* (1928)) oder um die Macht von Personen mit großem sozialem und ökonomischem Kapital (zu solchen Personen entwickeln sich die Verbrecherfiguren dieser Stücke) oder ob die impliziten Lesenden angesprochen sind, denen stellvertretend für soziale Akteure insgesamt Macht zugesprochen wird, lässt der Text offen. Für die Zwecke meiner Argumentation ist vor allem interessant, dass 'Männer' die Funktion des Hurricans übernehmen.

Die menschliche Naturgewalt wird ab 1925 zum gern angewandten Bild der sozialen Macht innerhalb größerer gesellschaftlicher Zusammenhänge wie der Armee oder dem Geschäftsleben. So wird Bloody Five, der von den Soldaten gefürchtete Sergeant aus *Mann ist Mann* „der menschliche Taifun"[123] genannt. Etwa zur selben Zeit ist das oben erwähnte „Hurrikanstück",[124] anzusetzen, in dem es um eine Familie gehen soll, die einerseits durch Naturkatastrophen wie Mißernten, andererseits durch ökonomische Prozesse ins Unglück gestürzt wird. Das Motiv des Hurricans findet sich in der zwischen 1927 und 1929 entstehenden Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wieder. Die Opernhandlung erzählt von der Gründung der fiktiven Wüstenstadt Mahagonny, in der schließlich außer den rationalen Gesetzen des Marktes, die alle Beziehungen und Werte der Warenform unterwerfen, keine Gesetze mehr existieren. Weder Gott, noch Moral, noch Natur oder Schicksal sind für Glück und Unglück verantwortlich, sondern die soziale Realität einer kapitalistischen Gesellschaft. In dieser amoralischen, handlungsmächtigen Position sind die Menschen Mahagonnys der Natur vergleich-

[122] Brecht: Song zur Beruhigung mehrerer Männer [um 1925]. In: GBA 13, S. 321f.
[123] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 105.
[124] Elisabeth Hauptmann: Tagebucheintrag, 28.2.1926. Zit. n. Kommentar. In: GBA 10.2, S. 1071. / Vgl. auch Hecht: Brecht Chronik, S. 198.

bar, die im Fall von Naturkatastrophen ohne Skrupel agiert. Der Übergang von der Bestimmtheit des Subjekts durch die Naturgewalten durch die ebenso starke soziale Gewalt wird explizit dargestellt:

> PAUL
> Siehst du, so ist die Welt:
> Ruhe und Eintracht, das gibt es nicht
> Aber Hurrikane, die gibt es
> Und Taifune, wo sie nicht auslangen.
> Und gerade so ist der Mensch:
> Er muß zerstören, was da ist.
> Wozu braucht's da einen Hurrikan?
> Was ist der Taifun an Schrecken
> Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?[125]

In späteren Texten findet sich eine solche Gleichsetzung von Mensch und Natur kaum noch, da menschliches Verhalten eben nicht als natürlich und isofern als selbstverständlich dargestellt werden soll. So werden in dem etwas später entstandenen Drama *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* die undurchsichtigen Vorgänge an der Fleischbörse, die sich auf die Arbeiter wie eine Naturkatastrophe in Hunger und Armut auswirken, nur in provokanter Weise als unbeeinflussbare Naturerscheinungen dargestellt. Die Heilsarmeemitarbeiterin Johanna erklärt, während sie dünne Suppe an die Arbeitslosen austeilt, dass das Unglück in der irdischen, der ‘unteren’ Welt eben nicht ausbleibt: „Das Unglück kommt wie der Regen, den niemand machet und der doch kommt. Ja, woher kommt euer ganzes Unglück?“[126] Darauf antwortet „EIN ESSER: Von Lennox & Co.“, einem der Konkurrenten am Fleischmarkt, der die Preise in den Keller treibt. Diese rein auf irdische (wirtschaftliche) Gründe bezogene Antwort will Johanna als Gläubige nicht gelten lassen; der Dissens zwischen diesen beiden Standpunkten stellt einen der Hauptkonflikte des Stücks dar. Sowohl Johannas aktive Rolle in der Bekämpfung der Armut als Suppenverteilerin als auch die entschiedene Antwort des Essers

[125] Brecht: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny [1927]. In: GBA 2, S. 334-392, hier S. 356.

[126] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 127-234, hier S. 135. / Auf dieselbe Weise funktioniert die Klage der „kleinen Spekulaten“ an der Fleischbörse: „Wehe!
Ewig undurchsichtig
Sind die ewigen Gesetze
der menschlichen Wirtschaft!
Ohne Warnung
Öffnet sich der Vulkan und verwüstet die Gegend!
Ohne Einladung erhebt sich aus den wüsten Meeren das einträgliche Eiland!“ Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 127-234, hier S. 187.

widersprechen Johannas Rede vom Unglück, das wie Regen hinzunehmen wäre. Durch Zuspitzung und Widerspruch stellt der Text die Gleichsetzung von Börsenbewegungen mit Witterungserscheinungen als Scheinanalogie bloß.

Im ersten Jahr seiner Flucht vor dem Hitlerregime spricht sich Brecht dagegen aus, Weltkriege als Naturkatastrophen anzusehen, die keine profanen, sozialen Ursprünge, sondern unveränderbare Naturgesetze zum Grund haben:

> Die Judenverfolgungen und Bücherverbrennungen erregten Entsetzen. [...] Es war eine Naturkatastrophe, einem Erdbeben zu vergleichen. Etwa neunzehn Jahre vorher war Ähnliches geschehen, ebenfalls eine Naturkatastrophe; die ganze Welt, wenigstens soweit sie zivilisiert war, hatte vier Jahre lang, nicht ohne Erfolg, versucht, sich gegenseitig abzuschlachten, auch damals einem barbarischen, dunklen Triebe folgend.[127]

Dieser Text ist durchwegs ironisch zu verstehen; wenn Judenverfolgung, Bücherverbrennung und Weltkriege Naturkatastrophen genannt werden, wird in provokanter Absicht impliziert, dass sie ohne menschliches Zutun quasi wie ein Zufall über die Zeitgenoss(inn)en hereingebrochen seien. Das ist natürlich absurd. Die Judenverfolgung hatte Schuldige, die Bücher wurden intentional entzündet, eine Kriegserklärung wird von Personen getätigt. Der Autor insistiert hier darauf, den Krieg, der über das Einzelsubjekt wie eine Naturkatastrophe hereinzubrechen oder aus dunklen Triebgründen hervorzubrechen scheint, auf seine sozialen und änderbaren Hintergründe hin zu untersuchen.

Die Rede von 'blinden Naturkräften' anstatt von wirtschaftlichen und machtpolitischen Interessen wird zur selben Zeit auch in literarischen Texten problematisiert. In dem 1934 erschienen *Dreigroschenroman* etwa werden die Aktivitäten des Geschäftsmannes Macheath als Phänomene beschrieben, die für die Kleingewerbetreibenden, die ihm Gewinnanteile abzuliefern haben, wie Witterungserscheinungen wirken: „Für sie [Mary Swayer] war Macs Redekunst ungefähr dasselbe, wie die Schneikunst der Wolken im Winter, das, was die Zerschmetterkunst der Sturmwogen für das Schiff ist."[128] Nebenbei werden hier Kunst und Ökonomie gleichermaßen als Subfelder des Feldes der Macht aufgezeigt, da Rede- und Zerschmetterkunst als Künste einerseits, als politisch-wirtschaftliche Tätigkeiten andererseits auftauchen. Zudem wird mit dieser Formulierung auf die Episode des Schiffskaufs durch ein Aktionärskollektiv aus einem anderen Handlungsstrang des Romans angespielt. Die Aktionäre haben vor, die Kriegssituati-

[127] Brecht: Unpolitische Briefe [Herbst 1933 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 11-17, hier S. 15.
[128] Brecht: Dreigroschenroman [1933/34, ED 1934]. In: GBA 16, S. 200.

on auszunutzen, in der die englische Regierung eine gesteigerte Nachfrage nach Transportschiffen für ihre Truppen zeigt. Die Aktionäre glauben, die Regierung mit minderwertiger Ware übervorteilen zu können. Leidtragende sind letztlich die Soldaten, die in den heruntergekommenen Schiffen in den Krieg transportiert werden sollen. Als eines der Schiffe mit dem sprechenden Namen „Optimist“ sinkt, ist für die Lesenden überdeutlich, welche Verschleierung eine Schlagzeile wie „NEBEL VERURSACHT UNTERGANG DES OPTIMIST“[129] bedeutet: Das Schiffsunglück wird nicht durch das Naturphänomen des Nebels verursacht, sondern durch finanzielle und machtpolitische Interessen, Krieg, Spekulation und Betrug. Eine der Figuren äußert angesichts des Schiffsunglücks: „Mit Wind und Wetter [...] ist nicht zu spaßen. Da hilft kein menschliches Planen. Gegen den Nebel ist der Mensch machtlos. Das sind Naturkräfte, zerstörerische Elemente.“[130] Für die Lesenden ist durchsichtig, dass eine solche Ansicht den Verantwortlichen nützt und deren finanzielle Transaktionen dadurch unbeachtet und unhinterfragt bleiben. Sie selbst bildet jenen Nebel, hinter dem die sozialen Ursachen des Unglücks verschwinden.

Ebenfalls 1934 entsteht ein Gedichtentwurf, in dem dezitiert der arbeitende Mensch als Naturkraft bezeichnet wird, die jedoch quasi in falsche Bahnen gelenkt wurde: „Dieses Natürliche, die Arbeit, das was / Erst den Menschen zur Naturkraft macht, [...] / Es geriet in Verruf durch lange Jahrhunderte und / Zu unserer Zeit."[131] Dieser Entwurf schildert die Kraftanstrengung eines Steuermanns, der jedoch nicht willentlich über die Richtung entscheidet, in die das Schiff oder Boot gelenkt wird und stattdessen wie eine mechanische Apparatur funktioniert: „Nicht mehr plante er, der Schweißübergossene / Als der Zweig plant, der im Wind sich umdreht / Oder das Schöpfrad, in das Wasser fällt, so daß es / Sinken muß.“ Der arbeitende Mensch wird hier als eine Kraft betrachtet, die analog zu Naturkräften vorhanden und wirksam ist, deren Einsatzweise aber kritisiert wird, da sie als (den eigenen Interessen) entfremdete Arbeit geleistet wird.

Ein Gedicht von 1935 präsentiert besonders sinnfällig das Programm, die scheinbar unveränderbare Realität zu entmystifizieren und als alltägliche und änderbare Lebenspraxis sichtbar zu machen. Es handelt sich um das Gedicht *Lied des Stückeschreibers*:

> Ich sehe da auftreten Schneefälle.

[129] Ebd., S. 323.
[130] Ebd., S. 325.
[131] Brecht: [Dieses Natürliche, die Arbeit] [um 1934]. In: GBA 14, S. 257f., hier S. 257.

> Ich sehe da nach vorn kommen Erdbeben.
> Ich sehe da Berge stehen mitten im Wege
> Und Flüsse sehe ich über die Ufer treten.
> Aber die Schneefälle haben Hüte auf.
> Die Erdbeben haben Geld in der Brusttasche.
> Die Berge sind aus Fahrzeugen gestiegen
> Und die reißenden Flüsse gebieten über Polizisten.[132]

Dieses Gedicht kann als Resümee über Brechts Arbeit bis 1935 betrachtet werden. Der „Stückeschreiber" ist eine Figur wie „Me-ti" oder „der arme B.B.", die das Spiel mit dem präsenten und zugleich aufgehobenen Autobiographischen im Rahmen fiktionaler Literatur erlauben. Der augenzwinkernde und spielerische Umgang mit dem autobiographischen Ich wird unterstrichen, wenn die Möglichkeiten der sprachlichen Fiktion voll ausgeschöpft werden. Wenn der Stückeschreiber behauptet: „Ich zeige, / Was ich gesehen habe"[133] und in weiterer Folge, er habe Schneefälle gesehen, die mit Hüten auftreten, wird die metaphorische Qualität dieser Schneefälle und ihrer Sichtung deutlich. Das lyrische Ich beweist so seine Souveränität im Umgang mit sprachlichen Darstellungen, die nicht an Regeln der Wahrscheinlichkeit gebunden werden, sondern auf optimale Wirksamkeit im Rezeptionsprozess zu zielen scheinen. Die Wirkung, die in diesem Beispiel erzielt werden soll, ist wie in den vorher angeführten Beispielen der Hinweis auf die soziale Gemachtheit und Machbarkeit von Realität. Der Schneefall verweist metonymisch auf das Unabwendbare, der Hut auf eine Person, wie sie im Alltag anzutreffen ist. Das Numinose und Dämonische des Schicksals ebenso wie der Realität wird dadurch in etwas Greifbares aufgelöst.

Brecht könnte dieses Programm der grundsätzlichen Änderbarkeit der nur scheinbar natürlichen Zustände aus *Das Kapital* entnommen haben, da er 1938 in Zusammenhang mit der Realismusdebatte die von Georg Lukács bevorzugte Romanpoetik kritisiert und sich dabei auf Marx beruft:

> Die Hersteller der großen Seelengemälde des 19. Jahrhunderts lassen diese Gegenstände [Krieg, Geld, Öl, Eisenbahnen, Parlament, Lohnarbeit, Boden] im Allgemeinen nur auftreten, um ihre Charaktere in Konflikte seelischer Art und damit zu psychischen Äußerungen zu bringen. Damit erhalten diese Gegenstände eine Rolle von Naturkräften, schicksalhaften Mächten, die den Menschen geschlossen gegenübertreten. Marx hat auseinandergesetzt, wie, auf Grund der Warenwirtschaft, die erwähnten Gegenstände im Bewußtsein der Menschen ihre Menschlichkeit, den

[132] Brecht: Lied des Stückeschreibers [1935, ED 1956]. In: GBA 14, S. 298-300, hier S. 299.
[133] Ebd., S. 298.

> Charakter menschlicher Verhältnisse verloren und als riesige Fetische, Naturkräften gleich, schicksalhaft einherschreitend, auftreten."[134]

Der Autor kritisiert hier die literarische Technik speziell des Romans, einzelne Individuen in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen und die (ökonomischen) Hintergründe der individuellen Erlebnisse zugleich auszublenden. In der theoretischen Schrift *Der Messingkauf* (1939-1941) wird dieselbe Argumentation eingesetzt. Hier wird der marxistische Hintergrund besonders deutlich, da die Funktion der materiellen 'Dinge' innerhalb des sozialen ökonomischen Ausbeutungsprozesses angesprochen wird:

> *Die großen Kriege scheinen unzähligen wie Erdbeben, als ob gar keine Menschen dahintersteckten, sondern nur Naturgewalten, denen gegenüber das Menschengeschlecht ohnmächtig ist.* [...] *Nicht wir beherrschen, scheint es, die Dinge, sondern die Dinge beherrschen uns. Das kommt aber nur daher, weil die einen Menschen vermittels der Dinge von den anderen Menschen beherrscht werden. Wir werden erst von den Naturgewalten befreit sein, wenn wir von menschlicher Gewalt befreit sind. Unserer Kenntnis der Natur müssen wir die Kenntnisse der menschlichen Gesellschaft hinzufügen.*[135]

Die Geste der Aufdeckung der sozialen Ursachen scheinbar natürlicher Katastrophen wie Krieg und Armut verwendet Brecht noch in dem Drama *Schweyk* (1943). Darin versucht die Figur Hitlers das offenbar werdende Scheitern des von ihm forcierten Russlandfeldzuges dem Wirken von unberechenbaren „Naturgewalten" zuzuschreiben:

> HITLER: Herr Schweyk, wenn das Dritte Reich unterliegt
> Waren nur die Naturgewalten schuld an dem Mißgeschick.
> SCHWEYK: Ja, ich her, der Winter und der Bolschewik.[136]

Schweyk, der explizit als „Opportunist" angelegt ist,[137] stimmt Hitler vordergründig zu. Indem er aber die russische Armee zu den Naturgewalten zählt, erzeugt er einen Verfremdungseffekt; am Kriegsgegner gescheitert zu sein, kann

[134] Brecht: Die großen Gegenstände [um 1938 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 480f., hier S. 481. Brecht bezieht sich, soweit ich sehe, auf keine konkrete Stelle in Marx' *Kapital*, 3. Bd. (hg. v. Engels 1884), sondern allgemein auf die Theorie vom Kapital als Fetisch.

[135] Brecht: Der Messingkauf [1939-41]. In: GBA 22.2, S. 695-869, hier S. 733 (kuriv im Original); vgl. auch ebd., S. 730: „Die Kriege, welche ähnliche Wirkungen haben und so unvermeidlich erscheinen wie Erdbeben, sehen wir eben dann auch an wie Erdbeben."

[136] Brecht: Schweyk [1943]. In: GBA 7, S. 181-257, hier S. 250. „[I]ch her" ist dialektal und meint „ich höre".

[137] Vgl. Kommentar. In: GBA 7, S. 420 und Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 27.5.1943. In: GBA 27, S. 151: „Auf keinen Fall darf Schweyk ein listiger, hinterfotziger Saboteur werden. Er ist lediglich der Opportunist der winzigen Opportunitäten, die ihm geblieben sind. [...] Seine Unzerstörbarkeit macht ihn zum unerschöpflichen Objekt des Mißbrauchs und zugleich zum Nährboden der Befreiung."

nicht als schicksalhaft dargestellt werden, sondern ist eine Konsequenz aus dem Kriegsbeginn, der Hitler zuzuschreiben ist.

Schweyk, der sich gegenüber den wirkenden Gewalten im Krieg opportunistisch verhält, um zu überleben, ist trotz seiner relativen Machtlosigkeit keine ganz zu vernachlässigende Größe der Realitätskonstituierung. Besonders wenn Schweyk nicht mehr als Einzelperson, sondern als Teil einer Masse auftritt, wird er zum maßgeblichen Faktor. Schon 1928 soll Brecht Fritz Sternberg gegenüber von einem Stückplan erzählt haben, in dem eine Anzahl von 'Schweyks' – also simpel denkender Soldaten – eine träge Masse konstituiert, die unbewusst die Pläne eines Kriegsgenerals sabotiert:

> Ich möchte in einem Gebäude den Ludendorff darstellen, wie er vor riesenhaften Landkarten steht. [...] Unter dem riesigen Zimmer, in dem Ludendorff an seinen Karten regiert und die deutschen Divisionen hin und her schiebt, befindet sich ein großer kellerartiger Raum, der mit Soldaten gefüllt ist; [...] Und die Schweyks werden in Bewegung gesetzt. Sie wehren sich nicht direkt, aber sie kommen nicht oder nicht rechtzeitig an. Es gibt Zwischenfälle. [...] [N]iemals erreichen sie in der Zeit, die Ludendorff oben bestimmt, ihren Bestimmungsort, und niemals erreichen sie ihn vollzählig.[138]

Die Pläne und die Realität divergieren, wobei die 'Schweyks' selbst diese widerständige Realität ausmachen. Zwar starten sie keine geplante und bewusste Gegenoffensive, doch ist schon ihre bloße Existenz ein hemmender Faktor für die Pläne des Generals, da sie eine eigenständige Realität ausmachen, die nicht vollkommen willkürlich dirigiert werden kann. Die Macht der 'kleinen Leute' liege also in ihrer Masse, die gegenüber den Interessen von einzelnen Machthabern widerständig wirkt, selbst wenn kein widerständiger 'Wille' vorhanden ist.

Wenn man in den Texten Brechts schon früh eine keineswegs deterministische, aber materialistische Konzeption der Wirklichkeit bemerkt, fällt auf, dass während der 1920er Jahre die realitätsbestimmende Funktion der Materie zunehmend den materiell gedachten sozialen Akteuren zugesprochen wird. Gerade auch als res extensa bestimmen sie das Geschehen. So treten in der Skizze eines Films zur 'Dreigroschenoper', *Die Beule* (1930) wieder Menschen als Naturgewalt auf, indem sie vergleichbar einer Wasserflut die Straßen überschwemmen: „Massen von Bettlern haben die City verlassen, aus den Zentren der Riesenstadt kriecht es

[138] Fritz Sternberg: Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen: Sachse u. Pohl 1963. (Schriften zur Literatur; 2), S. 13f.

heran“.[139] In einem Traum des Polizeipräsidenten wird dieses Herannahen des massenhaften Elends als eine gespenstische Flut weiter ausphantasiert:

> Gegen Morgen zu hat der Polizeipräsident einen Traum: Er sieht eine Brücke, und er sieht sie von unten, es ist ein kleiner Rest Erde, an dem die Wasser des Flusses reißend vorbeilaufen. Aber auf diesem kleinen Platz unter den Fahnen [anlässlich des Besuchs der Königin aufgezogen] bewegt sich etwas, das sich schnell ausbreitet, man weiß nicht woher, es scheint noch ein tieferes Unten hier zu geben; jedenfalls sind es schon ganze Haufen, die jetzt sich nach oben bewegen, die Böschung herauf [...] aber da ist das Elend schon, es formiert sich jetzt, es marschiert, seine Reihen sind lückenlos, genauso breit wie die Straßen, das füllt ja alles wie Wasser, das geht durch alles durch wie Wasser, es hat ja keine Substanz.[140]

Im Rahmen eines materialistischen Realitätskonzepts wird von der Existenz oder zumindest Wirkmächtigkeit von Wasser – und anderen Stoffen – ausgegengen. Diese Wirkmächtigkeit, die für Veränderung sorgt, wird in Texten Brechts mittels des Symbols des fließenden Wassers dargestellt, da dieses bewegende Kräfte und Veränderung denkbar macht, wobei soziale Kräfteverhältnisse und (mögliche) Veränderungen im sozialen Raum das Interessensgebiet sind, im Hinblick auf das diese Überlegungen angestellt werden. Ein Beispiel für den Vergleich sozialer Massen mit Wasser ist *Die Ballade vom Wasserrad* (März/April 1934), wo die Kraft der wiederum unten lokalisierten Wassermasse ein Rad antreibt, dessen höchster Punkt dadurch ständig wechselt.[141] Die Allegorie verweist auf die Ausbeutung der in einer Gesellschaft vorhandenen Kräfte für eine wechselnde Oberschicht.

Der Blick auf den Mensch als Energiequelle (‘Wasserkraft’) steht in der Tradition eines Diskurses, an den auch die marxistische Theorie anknüpft. Wurden im 17. und 18. Jahrhundert tierische und menschliche Körper mit Maschinen verglichen, konnten sie während des 19. Jahrhunderts mit dem Motor als einer Maschine der Energieumwandlung verglichen werden.[142] Die menschliche Arbeitskraft wird so als Energieumwandlung definierbar, nicht etwa als Resultat einer gottgegebenen Beseelung des Menschen und seiner Verdammung zur Arbeit nach dem

[139] Brecht: Die Beule. Ein Dreigroschenfilm [März-September 1930]. In: GBA 19, S. 307-320, hier S. 313.

[140] Ebd., S. 319.

[141] Vgl. Brecht: Die Ballade vom Wasserrad [März/April 1934]. In: GBA 14, S. 207f. / Vgl. auch Kommentar. In: GBA 14, S. 567f. Für Denise Kratzmeier, deren Monographie zu Brechts Texten eine breite Primärtextmaterialbasis aufweist, ist die Metapher des Wassers für das Volk so durchsichtig, dass jede weitere Erklärung unterbleiben kann. Vgl. Kratzmeier: Es wechseln die Zeiten, S. 132.

[142] Vgl. Anson Rabinbach: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne. A. d. Amerik. v. Erik Michael Vogt. Wien: Turia + Kant 2001. (Wiener Schriften zur historischen Kulturwissenschaft; 1)

Sündenfall, sowie einer Arbeitsprozesse steuernden Sozialordnung, die ebenfalls unter Rückgriff auf religiöse Theoreme legitimiert wurde. Menschliche Arbeit wurde stattdessen im 19. Jahrhundert als Energieumwandlung verstanden, die ebenso wie bei einem Brennstoffmotor, eine Dampfturbine oder einms Wasserrad für unterschiedlichste Ziele ausgenutzt und ausgewertet werden konnte.
Das Wassermotiv in Brechts Texten erhält eine andere Bedeutung in der Ballade *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*, wo die Lehre des alten Weisen zusammengefasst wird mit „Daß das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt."[143] Da es hier um die Flucht des Weisen vor einem gewaltbereiten Regime geht, erscheint der Weise selbst als Teil eines weichen Elements, das verdrängt wird und seiner Lehre gemäß gerade dadurch das 'harte' Regime überdauern wird.

Auch im 'Moldaulied' *Es wechseln die Zeiten* (1943),[144] wird die Lehre von der Veränderung als größter Macht der Geschichte dargestellt und mit dem beharrlichen Wirken der Masse in Zusammenhang gebracht. Das stetige Fließen der Moldau, die in früheren Fassungen noch aus den „Tränen, die das Volk geweint und gelacht hat",[145] bestehen soll, erweist sich als beständiger als die wechselnden Herrscher und Regime. Der kurze Text soll Brecht nach eigener Angabe ungewohnte Schwierigkeiten bereitet haben.[146] In einer frühen Version wird prophezeiht, die Moldau werde „über ihre Ufer treten", wenn das Volk unmäßig viele Tränen vergieße.[147] Der Autor ringt also um ein Bild, das eine durch Dauer und Masse sich manifestierende Macht der Schwachen greifbar machen soll. Dahin-

[143] Brecht: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration [Mai 1938]. In: GBA 12, S. 32-34. Den Kampfstil des 'Weichen' und Flexiblen – Wasserartigen – entnimmt Brecht schon wesentlich früher seiner Lektüre von Laotse (vgl. Brecht: Tagebucheintrag, 16.-21.9.1920. In: GBA 26, S. 168.) und verwendet sie in *Im Dickicht* (1923), wo George Garga aus dem Verhalten seines Kampfpartners Shlink auf dessen Wissen von der Lehre schließt: „Sie wissen, daß die Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen." Brecht: Im Dickicht [1923]. In: GBA 1, S. 343-435, hier S. 408. / Das Bild wird auch in der späteren Fassung von 1927 beibehalten: „Ich habe gelesen, daß die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen." Brecht: Im Dickicht der Städte. Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago [1927]. In: GBA 1, S. 437-497, hier S. 478. Den „philosophischen West-Ost-Konflikt ('Tun' oder 'Nicht-Tun'?)" (Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 29) macht auch Lion Feuchtwanger zu einem bestimmenden Element seines Dramas *Warren Hastings. Gouverneur von Indien* von 1916. Brecht kann hiervon durchaus Anregungen erhalten haben.

[144] Brecht: Es wechseln die Zeiten [1943]. In: GBA 15, S. 92. Vgl. Kommentar S. 368-370, und Brecht: Schweyk [1943]. In: GBA 7, S. 181-257, hier S. 251f.

[145] Kommentar. In: GBA 15, S. 368.

[146] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 4.9.1943. In: GBA 27, S. 170.

[147] Vgl. Kommentar. In: GBA 15, S. 369.

ter scheint die Hoffnung auf die baldige und schlussendliche Durchsetzung einer 'natürlichen' Demokratie zu stehen, die sich auf die Interessen der Mehrheit stützt.

Brechts Texte verwenden das Symbol des Flusses aber nicht nur für Menschenmassen; immer wieder ist auch von einem „Fluß der Dinge"[148] die Rede. Dieser Begriff verweist auf den Taoismus (auch Daoismus), der eine „dynamisch-monistische Welterklärung"[149] vertritt. Sowohl Sein als auch Bewusstsein stammen dieser Lehre gemäß aus einem selbst nicht wandelbaren Urgrund, der alles andere, das sich in ständiger Wandlung befindet, hervorbringt. Diese Lehre rät, um „die Gesetze des Naturverlaufs souverän in die Hand"[150] zu bekommen, Distanz zu den „drängenden Einwirkungen der Außenwelt" zu gewinnen und es aufzugeben, „nach außen hin seinen individuellen Willen durchsetzen zu wollen". Wer „sich anpaßt an das große Urgesetz" – so die taoistsche Lehre – vergrößert seine Kenntnisse und auch seine Macht. Gerade die – individuell – nicht eingreifende Haltung wäre demnach die erfolgreichste.

Heinrich Detering hat einen Widerspruch zwischen der von Brecht sichtlich geschätzten taoistischen Lehre des Nicht-Handelns und des für ihn ebenso wich-

[148] Brecht: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis [1929/30]. In: GBA 3, S. 25-46, hier S. 45. / Vgl. auch Bertolt Brecht: Über den Fluss der Dinge [um 1934]. In: Ders.: Buch der Wendungen [ab ca. 1934]. In: Ders.: GBA 18, S. 73f. / Vgl. auch Thomsen, Müller, Kindt: Ungeheuer Brecht, S. 112. Hier wird das Moment des Flusses der Dinge am Beispiel des Textes *Flug der Lindberghs* (1928/29) besprochen. / Weitere Beispiele für das Motiv des Flusses als Metapher für die Realität sind: Das „Lied vom Fluss der Dinge": „Beharre nicht auf der Welle / Die sich an deinem Fuß bricht, solange er / Im Wasser steht, werden sich / Neue Wellen an ihm brechen." Brecht: Mann ist Mann [1938]. In: GBA 2, S. 169-227, hier S. 203f. / Der „Fluß des Geschehens" (Brecht: Der Zweifler [um 1937]. In: GBA 14, 376f., hier S. 377.) / Der „Gelbe Fluss" in: Brecht: Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher [Sommer 1953-10.8.1954]. In: GBA 9, S. 127-198, hier S. 143. / Auch der nur in einem Titel erwähnte „Fluss Mis-ef" scheint mit Fragen der Epistemologie verbunden, da sich der dazugehörige Text mit Platons Ideenlehre, Phänomenologie und dialektischem Materialismus befasst. (Vgl. Brecht: Tuiroman [1933-1935]. In: GBA 17, S. 117), weitere Belege zum „Fluss der Dinge" in: Brecht: Buch der Wendungen [um 1934 und 1934-1940.], GBA 18, S. 73f., 113. Das „In-Fluß-Sein der Realität" sei laut Brecht besonders wichtig zu beachten bei der Produktion von Sprache: „Das *fixierende* Moment[...] ergibt die ungeheure Gefahr, daß durch solches 'Dichten' (= Verdinglichen) das In-Fluß-Sein der Realität außer acht gelassen wird, daß dem gefundenen *Namen* des Dings das sich ändernde Ding untergeordnet wird[...] (Kommentar In: GBA 21, S. 761f.)

[149] Liä Dsi: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liä Yü Kou und Yang Dschu aus dem Chinesischen übertragen und erläutert v. Richard Wilhelm. Lizenzausg. Stuttgart [u.a.]: Europ. Bildungsgemeinschaft [u.a.] 1980, S. 22. Brecht besaß dieses Werk in einer Ausgabe von 1911; es trägt einen fremden Besitzvermerk mit der Datierung 1915. Vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 333.

[150] Ebd., S. 28. Folgende Zitate ebd.

tigen Konzepts des gesellschaftlichen Eingreifens angesprochen.[151] Die Frage, ob Einzelne in Bezug auf die Realität als einem offenen kollektiven Veränderungsprozess passiv oder aktiv agieren sollen, bleibt innerhalb von Brechts in Texten manifestierter Philosophie tatsächlich ein unentschiedenes Problem. Beide Konzepte koexistieren. Wie diese Koexistenz gedacht werden kann, zeigt folgende Notiz Brechts: „ihre lehre vom fluss der dinge / nicht nur, dass alles fliesst, sondern wie es fliesst / und zum fliessen zu bringen ist.“[152]

Ein Beispiel für eine Figur, die im Sinne des Taoismus im Einklang mit dem ‘Fluss der Dinge’ agiert, ist die oben bereits besprochene Figur des Soldaten Schweyk, der die Kampftechnik der Passivität einsetzt, indem er nicht bewusst eine Opposition zum Hitlerregime ergreift, sondern diesem nur einen interessenbedingten, unbewussten, sozusagen ‘natürlichen’ Widerstand entgegensetzt. Die passive Haltung dieser Figur steht im Dienste dessen, was Brecht als das utopische Telos einer ‘großen Ordnung’ imaginiert, in der sich die Interessen aller schließlich gleichermaßen durchsetzen.

Ein ähnliches Beispiel ist die Figur des Herrn Egge aus der ‘Keunergeschichte’ *Maßnahmen gegen die Gewalt* (1929).[153] Dieser setzt dem Herrschaftsanspruch eines Agenten der Macht keinen Widerstand entgegen, was bedingt, dass er den rasch ‘dekadent’ werdenden Agenten überlebt. Sofort, nachdem dieser verstorben und damit der von Außen kommende Zwang verschwunden ist, folgt Herr Egge wieder seinen eigenen Interessen, ebenso wie Schweyk nach dem Ende des Hitlerregimes auf dieses „scheiß[t]“.[154] Diese Figuren, die sich einem äußeren Druck fügen, wissen um die der Realität inhärenten Änderbarkeit und Möglichkeiten; da sie aber nicht in der Lage sind, die Änderung aktiv herbeizuführen, sind sie auf geduldiges Abwarten verwiesen, das gemäß den Gesetzen der Dialektik – wie Brecht sie konzipiert – schließlich auch zu jener Änderung führt.

Brechts Texte fußen auf philosophischen Prämissen, behandeln diese jedoch als thesenhaft, indem sie ständig experimentell überprüft und gegebenenfalls ersetzt werden. So findet sich auch im Drama *Leben des Galilei* (1938/9, 1947, 1956) eine Titelfigur, die sich wie Laotse, Schweyk oder Egge der herrschenden Lehrmei-

[151] Heinrich Detering: Brechts Taoismus. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 67-84, hier besonders S. 76.
[152] Brecht: [um 1933/34]. BBA 328/10. Zit. n. Antony Tatlow: Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking. In: Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 3, S. 299-302, hier S. 301.
[153] Brecht: Maßnahmen gegen die Gewalt [1929]. In: Ders.: Geschichten vom Herrn Keuner [1929/30 u. 1950-1956]. In: GBA 18, S. 13-43, hier S. 13f.
[154] Brecht: Schweyk [1943]. In: GBA 7, S. 181-257, hier S. 251.

nung zum Schein anpasst, um im Verborgenen unbehelligt an einer unorthodoxen, revolutionären Lehre weiterarbeiten zu können. Er baut darauf, dass seine Lehre sich auch mit ‘weichen’ Methoden durchsetzen wird können, da sich die Zeiten ändern. In der dänischen Fassung ist Galileis ‘Taoismus’ noch als kluge Kampfstrategie gegen die Machthaber lesbar; in der späteren Fassung aus dem amerikanischen Exil und nach dem Abwurf der Atombomben auf Japan wird dieser Lektüreansatz nicht mehr unterstüzt. Die Strategie des Abwartens und des allenfalls untergründigen Widerstands wird nun als Opportunismus problematisiert. Angesichts der Bedrohung durch die waffentechnische Umsetzung des physikalischen Wissens im Atomzeitalter stellt Brecht die These zurück, dass mit einiger Geduld Wissen auf ‘natürliche Weise’ verbreitet und im Interesse der Allgemeinheit verwendet werden wird. In der geänderten Stoßrichtung des Dramas zeigt sich, dass Brechts Textproduktion einmal gefassten philosophischen Prämissen nicht einfach folgt, sondern auf aktuelle Situationen zu reagieren versucht, was allerdings auch selbst eine philosophische Prämisse darstellt, indem Konzepte wie Praxis und Empirie hoch bewertet werden.

Der ‘weiche’ Kampfstil des Wassers, das sich zwar scheinbar willkürlich verdrängen und leiten lässt, das durch seine Masse, Beharrlichkeit und Bewegung aber das vielleicht größte Machtpotential entfaltet, wird in Texten Brechts der Bevölkerung zugewiesen, deren einzelne Vertreter sich kurzfristig ‘harten’ Machtstrukturen fügen müssen, deren Gesamtheit aber anderen Tendenzen folgt. Hillesheim hat diese Realitätskonzeption Brechts, welche neben der analytischen, potenziell eingreifenden immer auch die konstitutive, die gesamte Realität mitbestimmende Funktion des Subjekts im Bezug auf die Geschichtsentwicklung veranschlägt, als besonders ansprechenden Aspekt des künstlerischen Schaffens Brechts gewürdigt:

> [Brechts] stringente Analyse [der bedrückenden Realität], die mit der Erkenntnis ihrer Strukturen auch eine potenzielle Veränderbarkeit der Welt impliziert, zieht nicht notwendigerweise ‘Maßnahmen’ nach sich, diese tatsächlich zu verändern. Gerade aus diesem Schwebezustand des Unsicheren und nicht Reglementierten, zwischen Analyse und einem Verharren in dieser Situation, das nichts mit Nihilismus zu tun hat, sondern eher ein praktikables Akzeptieren von Realitäten ist, gewinnt das Werk Brechts seine außerordentliche ästhetische Qualität.[155]

Das in Brechts Texten ab etwa 1925 auftauchende Bild der ‘Naturgewalt Mensch’ stellt die Übertragung eines materialistischen Realitätskonzeptes auf die Sphäre

[155] Hillesheim: ‘Instinktiv lasse ich hier Abstände...’, S. 331.

des Sozialen dar, wobei soziale Kräfte und Massen in einer bestimmten Verteilung als konstitutiv für die Realität angenommen werden. Mit Bildern des Wassers wird diese (soziale) Realität als veränderlich und dynamisch ausgewiesen, wobei durch die Vermischung mit der taoistischen Lehre eine positive teleologische Ausrichtung dieses 'Realitätsflusses' unterstellt wird.

2.3 Einer ist Keiner. Die gesellschaftliche Konstruktion des Subjekts in *Mann ist Mann*[156]

Denise Kratzmeier sieht bereits in der 1923 entstandenen Erzählung *Tod des Cesare Malatesta* ein Beispiel, das „wie kein anderer Text“[157] die Abhängigkeit des Einzelnen von seiner sozialen Umwelt vorführe. Der Text erzählt von der Belagerung und sukzessiven Vernichtung eines Einzelnen – des Stadtherren Malatesta – durch das Heer des ihm feindlich gesonnenen Adeligen Gaja, der die gesamte soziale Umwelt des Malatesta vom Papst bis zum Kammerdiener auf seine Seite zieht. Ohne soziales Netz – so das Fazit, das sich aus dem Text ziehen lässt – verliert der Adlige nicht nur seine soziale Position sondern in kurzer Zeit auch seine physische Existenz.

Kratzmeier legt besonderes Augenmerk darauf, dass die verbale Kommunikation zwischen Malatesta und seiner Umwelt unterbrochen wird, denn durch die unüberbrückbare Distanz in der Belagerungssituation kann er sich mit niemand mehr verständigen. Sie geht davon aus, dass schon vor der Belagerung ein von Malatesta selbstverschuldeter Kommunikationsbbruch die soziale Isolation einleitet, was zu hinterfragen ist, da Malatestas unbedachte Äußerungen erst Gajas Feindschaft erwecken. Jedoch ist zu unterstreichen, dass die soziale Isolation in *Tod des Cesare Malatesta* tatsächlich als tödliche Situation dargestellt wird. Der Text entsteht lange bevor Brecht im Exil die Isolationssituation als existenzbedrohend erlebt und zeigt, welchen Stellenwert das Konzept der sozialen Bedingtheit des Erlebbaren schon in den frühen 1920er Jahren für den Autor besitzt.

Während in *Tod des Cesare Malatesta* aber noch eher der Kampf zweier Individuen (Malatesta und Gaja)[158] im Mittelpunkt steht als die Frage, „welche Position

[156] Dieser Teil baut auf meinem Vortrag im Rahmen des Workshops *Spectators as Masses and Individuals* beim 14. Symposium der Internationalen Brecht Society *The Creative Spectator. Collision and Dialogue* in Porto Alegre, 20.-23. Mai 2013 mit dem Titel *The Construction of Reality by Spectators as Masses and Individuals* auf.

[157] Kratzmeier: Es wechseln die Zeiten, S. 138

[158] Die Konstellation zweier kämpfender Männer beschäftigt Brecht um 1920 sehr häufig, so in *Bargan lässt es sein* (1919) (Bargan vs. Croze), *Drei im Turm* (Kapitän vs. Leutnant) (1921), *Robinsonade auf Assuncion* (1922) (De Nava vs. Mac O'Keen), *Im Dickicht* (1923) (Shlink vs. Garga) oder *Leben Eduard des Zweiten von England* (1923/4) (Eduard vs. Mortimer). Auf die Häufigkeit dieser Kampf-Beziehungen zwischen auch biologisch gedachten Typen beim jungen Brecht (bis 1924) hat Michler hingewiesen: Kulturen der Gattung, S. 603. Später setzt sich dieses Motiv in Kämpfen zwischen Geschäftsmännern fort, die einander durch Manöver an der Börse wie den 'Corner' als Konkurrenten ausschalten oder andere gesellschaftliche Institutionen

das Individuum in diesem Geflecht aus Konstruktion und Realität [gemeint ist die Geschichte] einnimmt“,[159] wird in dem späteren Drama *Mann ist Mann*, an dem Brecht 1924 zu arbeiten beginnt, eben die Frage nach der Rettbarkeit des Individuums ‘an sich’ aufgeworfen. Darin gerät der Packer Galy Gay in einen Geschehensablauf, der ihn Schritt für Schritt zu einem Soldaten „ummontiert“.[160] Besonders interessant ist der Abschnitt Nr. 6 in der Szene 9, der im Folgenden besprochen werden soll, da hier die (Neu-)Konstitution eines Subjekts durch seine Umwelt vorgeführt wird, die zeigt, wie das Materialismuskonzept in Brechts Texten sich bei der Lösung epistemologischer Fragen auswirkt und wie mithin Realität als Ergebnis von Interaktion gedacht werden kann.

2.3.1 Konstruierte Subjekte bei Ernst Mach und im Behaviorismus

Bei der Revision der traditionellen Konzeption von Individualität konnte Brecht an unterschiedliche Diskurse anknüpfen. Die Aspekte Krieg und Warenwirtschaft wurden in ihrer Bedeutung für die Herausbildung einer Massengesellschaft, in der Einzelne an Bedeutung verloren, bereits angesprochen. Daneben ist auch an die Physiologie und die Wissenschaftsphilosophie zu denken, die das Subjekt als verlässlichen Wissensgenerator zunehmend in Frage stellten. In den darstellenden Künsten des frühen 20. Jahrhunderts wurden epistemologische Fragestellungen durch Entwicklungen auf dem Sektor der Naturwissenschaften wie die nichteuklidische Geometrie Bernhard Riemanns (1826-1866), aber auch die Relativitätstheorie angestoßen. Durch Riemanns mathematische Modelle etwa hatte sich „eine über Jahrhunderte wirksame Realitätsvorstellung als überholbares Denk- und Repräsentationsmodell erwiesen“.[161] In der künstlerischen Avantgarde reagierte man auf die in den Naturwissenschaften manifest werdende Unsicherheit über die Beziehung von Subjekten und Objekten der Erfahrung mit experimentellen künstlerischen Verfahren. Neue Sehweisen sollten erlernt, neue Realitätsbilder konstruiert werden. Das Individuum schien hierbei seinen Handlungs-

verwenden, um den Gegner zu schädigen.

[159] Kratzmeier: Es wechseln die Zeiten, S. 136.

[160] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 123.

[161] Doris Pany: Realismus und Realitätskonzeptionen in der russischen Avantgarde. Von den projektiven Realitätsentwürfen der vorrevolutoionären Periode zur Auseinandersetzung mit dem Materialismus der Sowjet-Zeit. In: Susanne Knaller u. Harro Müller (Hg.): Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft. München: Fink 2011, S. 125-143, hier S. 129.

spielraum zurückzugewinnen, doch lassen Krieg, Wirtschaftskrisen und politische Unruhen diese neuen künstlerischen Freiheiten als Illusionen erscheinen. Das künstlerisch schöpferische Subjekt als letztes Refugium der Vorstellung des souveränen Subjekts steht in Frage.

Nicht nur die Physik, sondern auch die Technik bestärkte die Verunsicherung über die subjektiven Anteile der Erkenntnis und damit auch über die Erfassbarkeit und Beherrschbarkeit seiner Umwelt durch die/den Einzelne(n). Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde durch neue technische Erfindungen wie die Fotographie, die camera obscura oder das Stereoskop Aufmerksamkeit für die Sinnesphysiologie geweckt. Hermann von Helmholtz (1821-1894) stellte fest, dass das visuelle Erkennen stark durch erlernte Verarbeitungsprozesse gesteuert ist und insofern sehr individuell funktioniert.[162] Sinneswahrnehmungen schienen auf Grund dessen nun relativ unzuverlässig, wenn es mas Erkennen 'der' Realität ging. Immer stand die Wahrhehmung im Verdacht, rein subjektive Ursachen zu haben und nicht notwendig auf die 'Welt' zurückzuweisen.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts geriet zu alledem noch die seit 200 Jahren gültige Theorie der klassischen Mechanik ins Wanken; verschiedenste Beobachtungen aus dem Bereich der Mikrophysik ließen sich mit den Theorien Newtons nicht mehr erklären. Um diesen Problemen zu entgehen, entwarf der Physiker Ernst Mach (1838-1916) Prinzipen für die Naturwissenschaften, die sie von der Notwendigkeit des Beweises von Kausalitätsbeziehungen entbanden und stattdessen eine Systematisierung von Beobachtungsdaten anpeilten.[163] Diese Daten wurden aber nicht mehr durch Kontinuitäten von Subjekten und Objekten gewährleistet, sondern durch funktionale Konstruktionsprinzipien, wie Mach in der 1885 erschienen Abhandlung *Analyse der Empfindungen* erklärte. Auch die Identität der Einzelperson verdankte sich nur diesen Konstruktionsprozessen im Rahmen einer Erinnerungskette:

> Als r e l a t i v beständig zeigt sich ferner der an einen besonderen Körper (den Leib) gebundene Complex von Erinnerungen, Stimmungen, Gefühlen, welcher als Ich bezeichnet wird. Ich kann mit diesem oder jenem Ding beschäftigt, ruhig und heiter oder aufgebracht und verstimmt sein. Doch bleibt (pathologische Fälle abgerechnet) genug Beständiges übrig, um das Ich als dasselbe anzuerkennen. Aller-

[162] Vgl. Doris Pany: Visualität und Wirklichkeit. Vom Realismus des 19. Jahrhunderts zum Realismus der Avantgarde. In: Susanne Knaller (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Wien: Böhlau 2008, S. 77-94, hier S. 82f.

[163] Vgl. Kàroly Simonyi: Kulturgeschichte der Physik. Thun [u.a.]: Deutsch 1989, S. 394f.

> dings ist auch das Ich nur von r e l a t i v e r Beständigkeit. Die scheinbare Beständigkeit des Ich besteht vorzüglich nur in der C o n t i n u i t ä t, in der langsamen Änderung. Die vielen Gedanken und Pläne von gestern, welche heute fortgesetzt werden, an welche die Umgebung im Wachen fortwährend erinnert (daher das Ich im Traume sehr verschwommen, verdoppelt sein oder ganz fehlen kann), die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewußt und unwillkürlich längere Zeit erhalten, machen den Grundstock des Ich aus.[164]

Brecht dürfte Ernst Machs Arbeiten bis 1931 noch nicht oder kaum wahrgenommen haben; dann muss ihm Mach zumindest als Zielscheibe von Lenins politischer Streitschrift *Materialismus und Empiriokritizismus* (1909, dt. 1927) bekannt geworden sein, da er in der Zeitschrift *Erkenntnis* nachweislich darüber las.[165] Lenin verdammte den „Machismus“, den er als eine strikt idealistische erkenntistheoretische Position verstand. Brecht verwendet den Terminus „Machismus“ später im selben Sinn,[166] was darauf hinweist, dass er die Arbeiten Machs nicht bewusst wahrnahm und keine reflektierte Haltung ihnen gegenüber erlangte. Trotz dieser fehlenden Rezeption lassen sich gemeinsame erkenntnistheoretische Prämissen der Arbeiten Machs und Brechts aufzeigen. Dass Brecht etwa ebenso wie Mach von einer Diskontinuität der Person ausgeht, legt ein Interview vom 30.7.1926 nahe, in dem er auf die Frage eingeht, warum Figuren in seinen Stücken widersprüchlich handeln können. Der Grund dafür liege in ihrer Historizität, in ihrer Wesenlosigkeit und in ihrer Bestimmtheit durch ‘Äußeres’:

> Auch wenn sich eine meiner Personen in Widersprüchen bewegt, so nur darum, weil der Mensch in zwei ungleichen Augenblicken niemals der gleiche sein kann. Das wechselnde Außen veranlaßt ihn beständig zu einer inneren Umgruppierung. Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom. Es gilt zu gestalten, was ist.[167]

Wenn der Mensch mit einem zerfallenden Atom verglichen wird, wird ein Konzept bemüht, das eine revolutionäre Funktion für die Physik des 20. Jahrhunderts hatte, da es die klassische Mechanik revisionsbedürftig machte. Brecht versucht in Analogie dazu ein Konzept zu entwerfen, das klassische Subjektkonstruktionen revolutioniert: Das Individuum ist nicht selbstident und kontinuierlich. Es

[164] Ernst Mach: Antimetaphysische Vorbemerkungen [1885]. In: Ders.: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 4. verm. Aufl. Jena: Gustav Fischer 1903, 1-30, hier S. 2.
[165] Vgl. das folgende Kapitel, Realität in der Funktionale
[166] Vgl. z.B. Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 15.9.1947. In: GBA 27, S. 246f., hier S. 247.
[167] Guillemin: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Bert Brecht, S. 2.

entwickelt sich nicht allein nach inneren Gesetzen, sondern bildet sich in Abhängigkeit von seiner Umwelt ständig neu. Realitätskonstruktion ist dabei weder Sache des Subjekts noch des Objekts, sondern setzt deren Wechselwirkung voraus, die als empirische Erfahrung oder – bei Mach – als „Empfindung“ stattfindet.

Wie Mach im obigen Zitat erwähnt, kann das Subjekt im Traum durch mangelnde empirische Anhaltspunkte verschwimmen oder sich verdoppeln. Genau dieser unsichere Subjektstatus zeichnet auch den *Mann ist Mann*-Protagonisten Galy Gay/Jeriah Jip in der Situation vor seiner Re-konstitution als Subjekt aus. Ohne Rückmeldung über seine Identität von Seiten seiner sozialen Umwelt zerfällt er in ein „ich beide“ und wird ein „fledermäusig Ding“[168], das sich der Erkenntnis offenbar ebenso entzieht, wie die fragile, schattenhafte, rasch bewegte Gestalt einer fliegenden Fledermaus optisch zu fixieren ist.[169]

Joachim Fiebach äußert den Gedanken, dass außer Mach auch der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner eine Quelle von Brechts Konzept des unrettbaren Individuums gewesen sein könnte.[170] Plessner verfasste gemeinsam mit dem Biologen, Anthropologen und Mediziner Frederik Jacobus Johannes Buytendijk einen Aufsatz über den mimischen Ausdruck,[171] in dem ein Gegenkonzept sowohl zu einem strengen Sensualismus, wie er Mach vorgeworfen wurde, als auch zu einem ‘mechanisch’ argumentierenden Behaviorismus präsentiert wird. Im Zentrum stehen das Verhalten und die ‘Haltungen’ leiblicher Individuen, die zwar als Individuen verstanden werden, jedoch keineswegs als autonom. Sie agieren nicht von einem individuellen apriori aus, sondern befinden sich immer schon in spezifischen Situationen, zu denen sie sich – unter anderem durch mimischen Ausdruck – verhalten. Brechts Verwendung des Begriffs der ‘Haltung’ und der hohe Stellenwert, den er der Außensicht auf Figuren und Personen ein-

[168] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 142.

[169] Es sei erwähnt, dass ein späterer Vertreter des subjektiven Konstruktivismus das Beispiel der Fledermaus für die Behauptung einer gegensätzlichen These verwendet: Die sinnesphysiologische Andersartigkeit der Fledermaus erlaube es uns nicht, ihre Weltsicht nachzuempfinden. Letztlich sei so jedes Wesen auf seine individuelle Weltsicht beschränkt. Vgl. Thomas Nagel: What is it like to be a bat? In: The philosophical Review 83 (1974) 4, Oktober, S. 435-450. Mach und Brecht gehen hingegen davon aus, dass eine individuelle Weltsicht gar nicht existieren könne, da ein Individuum ohne Ansprache von außen gar nicht lebensfähig wäre.

[170] Vgl. Joachim Fiebach: Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Michael Schwaiger (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Brandstätter 2004, S. 112-126, hier S. 122.

[171] Vgl. Helmuth Plessner u. Frederik Jacobus Johannes Buytendijk: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs. In: Philosophischer Anzeiger. Zeitschrift für die Zusammenarbeit von Philosophie und Einzelwissenschaft 1 (1925) S. 72-126.

räumt, sprechen dafür, dass ihm zumindest ähnliche Ansätze wie jener Plessners nicht vollkommen unbekannt waren.

Bevor auf die Darstellung des Subjekt-Umwelt-Verhältnisses in *Mann ist Mann* eingegangen wird, ist zu fragen, welches Interesse Brecht am Konzept eines diskontinuierlichen, konstruierbaren Subjekts, bzw. einer ebensolchen Realität hatte. Die Antwort gibt er im oben angeführten Zitat mit dem Satz: „Es gilt zu gestalten, was ist". Wenn die Umgruppierungen im Innen und Außen des Subjekts als beeinflussbar verstanden werden, erscheint die Realität insgesamt als gestaltbar. In weiterer Folge erlaubt diese Konzeption die Frage, wie oder wodurch, durch wen und in wessen Interesse Umgestaltungen der Realität stattfinden können. Die Frage „wer wen besiegt"[172] interessiert laut dem Gedicht *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* vom Weisen bis zum Zollbeamten alle und beschäftigt die Protagonisten der Brechtschen Texte schon der 1920er Jahre.

In der ersten Hälfte des Jahres 1926 beginnt Brecht im Zuge seiner Recherchen für das Stückprojekt *Jae Fleischhacker in Chikago* (Juli 1924-Herbst 1926) vermehrt nach den Bedingungen von erfolgreichem Handeln innerhalb eines speziellen Handlungsfeldes, der Weizenbörse,[173] zu fragen: „1) [...] Welche Feinde macht sich Fleischhacker? Welche Freunde macht sich Fleischhacker? Wo muß er sich hereinmischen? Verhältnis zu Bank, Farm, Eisenbahn, Presse."[174]

Die Figur Fleischhacker wird als Punkt in einem Beziehungsnetz begriffen, in dem sie durch ihre Handlungen zu Macht gelangen kann. Sie muss wissen, welche Spielregeln in ihrem Umfeld herrschen und welches Wissen und Verhalten vorteilhaft ist. Nur wer diese real wirksamen Gesetze und Techniken beherrscht, hat auch die Voraussetzungen, um eine planvolle Änderung dieser Realität in Angriff zu nehmen. Das schließt Brecht möglicherweise aus „Francis Bacons Satz: 'Natura enim non nisi parendo vincitur' (Die Natur nämlich kann nur besiegt

[172] Brecht: Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration [Mai 1938]. In: Ders.: Kalendergeschichten [1949]. GBA 18, S. 339-451, hier S. 433-435, hier S. 434.

[173] Die Chicagoer Weizenbörse dürfte ein aktuelles Thema gewesen sein, denn auch Friedrich Sieburg spricht darüber in dem Aufsatz *Anbetung von Fahrstühlen* In: Literarische Welt 2, Nr. 30 (23.7.1926), S. 8. (In der nächsten Nummer dieser Zeitschrift erscheint ein Interview mit Brecht). Sieburg kritisiert hier – wie Brecht in *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* (Ende 1927) – übertriebene Technik- und Modernebegeisterung, die aus einer Unkenntnis und Mystifizierung der modernen Gegebenheiten erwachse: „Man sieht nicht gern, daß das Griechenland Hölderlins durch Amerika abgelöst wird, nur weil einige Leute nicht wissen, wie es auf der Weizenbörse in Chikago [sic] oder im Inneren einer Starkstromzentrale zugeht."

[174] Brecht: Notiz aus der ersten Hälfte 1926. In: Kommentar. In: GBA 10.2, S. 1072.

werden, wenn man ihr gehorcht) aus der Schrift *Novum Organum* (1620; dt. Neues Organon).“[175] Brecht erwähnt die Schrift Bacons in *Der Dreigroschenprozeß* (Frühjahr/Sommer 1931 ED 1932),[176] und notiert auf einem undatierten Blatt mit der Überschrift „Realismus“: „Bacon / gilt auch für die natur des menschen“[177]

Brechts Texte zeigen im Laufe der 1920er Jahre zunehmend Aufmerksamkeit für die Techniken und Gesetze sozialen Zusammenlebens, wobei deren Kenntnis einerseits erfolgreiches Verhalten in bestehenden gesellschaftlichen Strukturen, andererseits die planvolle Veränderung dieser Strukturen ermöglichen soll. In diesem Zusammenhang ist auch sein Interesse an Verhaltenssteuerung und -training zu sehen, welche im zeitgenössischen Diskurs mit den Theorien des Behaviourismus in Zusammenhang standen. Der österreichisch-französische Philosoph, Psychologe, Autor und ab 1937 Renegat der kommunistischen Partei, Manès Sperber, der zwischen 1927 und 1933 in Berlin lebte, erzählt von Brechts Interesse für Verhaltenstraining:

> In welchem Maße und mit welchen Mitteln könnte man es zustande bringen, daß das Verhalten der Personen auf der Bühne für die Zuschauer ein Lehrbeispiel würde? Dies nicht nur im Sinne der geistigen und seelischen Beeinflußung, die das Theater ja jedenfalls ausübt, sondern als ein methodisches Training. Der Zuschauer soll durch die dargestellten Vorgänge trainiert werden, etwa wie ein Sportler, dem man Automatisierungen beibringt, dank deren ihm Höchstleistungen gelingen könnten. Brecht, der sich für die Verhaltenspsychologie des amerikanischen Behaviorismus recht ernsthaft interessiert hatte, wollte möglichst genau erfahren, ob und wie die Automatisierung des komplexeren Verhaltens zustande kam, welches der kürzeste Weg zu ihr war. Ich war kein Behaviorist, doch beschäftigte ich mich, das wußte er, sehr eingehend mit der Frage des Trainings von Verhaltensweisen, mit der Analyse menschlicher Beziehungen und mit der Rolle des Bewußtseins bei der Bildung von Leistungsautomatismen.[178]

[175] Kommentar. In: GBA 3, S. 412.

[176] GBA 21, S. 448-514, hier S. 508. Der Schlusssatz von *Die Maßnahme* in der Version von 1931 dürfte daran anschließen.

[177] BBA 325/80. Da die Wörter „Realismus“ und „formalismus“ auf dem Blatt vorkommen, ist von einer Entstehungszeit nicht vor 1937/1938 auszugehen.

[178] Manès Sperber: [Begegnung mit Bert Brecht.] In: Ders.: Die vergebliche Warnung. Frankfurt/M.: Fischer 1993 [Lizenzausgabe mit Genehmigung von Wien: Europa 1975], S. 217-224, hier S. 219. / Vgl. Wizisla (Hg.): Begegnungen mit Brecht, S. 97-102, hier S. 98. Wizisla erwähnt hier, dass Sperber als Bekannter Brechts in der Forschung noch nicht bemerkt wurde. Die Verbindungen Brechts zu Sperber seien durch den Kreis um Döblin entstanden, zu dem auch Sternberg gehörte (vgl. ebd., S. 97.) Brecht kannte Döblin mindestens seit der Gründung der Gruppe 1925 im November 1925 persönlich (vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 191.) Sternberg traf Brecht gemeinsam mit Kollegen erst seit Frühjahr 1927 im Café Schlichter (vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 228.) Sperber berichtet im zitierten Text, dass er Brecht kennenlernte, als dessen Bühnenwerk *Die Dreigroschenoper* ihm soeben einigen Erfolg eingebracht hatte, also nach dem

Dass Brecht sich Informationen über Verhaltenskonditionierung und die Bedeutung von praktischen Verhaltensweisen einholte, weist auf die Vorannahme einer gestaltbaren Realität hin. Diese ist es auch, die sein Interesse an dem Konzept der diskontinuierlichen Person erklärt, deren Identität nicht aus einem inneren Apriori oder Wesen herrührt, sondern durch Praxis, 'Training' und in Abhängigkeit von Umweltfaktoren gebildet wird.

2.3.2 Das Theater als amoralische Anstalt. Brechts Theaterkonzept um 1925.

In *Mann ist Mann* behauptet „Herr Bertolt Brecht"[179] – eigentlich müsste es heißen: 'behaupten die Autor(inn)en', denn es handelt sich um eine Kollektivarbeit – die Lenkbarkeit des Einzelmenschen durch sein soziales Umfeld, das ihm durch materielle und psychische Anerkennung oder Bedrohung Verhaltensmöglichkeiten vorgibt oder diese beschneidet. Der Protagonist Galy Galy, ein Packer, ist somit geradezu das Gegenteil eines unabhängigen Autor-Subjekts. Protagonisten früherer Texte Brechts, *Baal* und auch noch *Im Dickicht*, stehen diesem Konzept des autonom schaffenden Einzelnen noch weitaus näher; Baal ist dementsprechend Dichter und Garga zitiert immerhin Rimbaud. Im Juli 1925 bezeichnet Brecht rückblickend sein Drama *Baal* bereits als „mit einer lächerlichen Auffassung des Genies und des Amoralen"[180] versehen. Das Amorale wird hier deshalb als lächerlich abgetan, weil es vom Genie und souveränen Subjekt ausgeht, das sich damit von der gesellschaftlichen Doppelmoral abzusetzen versucht. Schon in *Von der Kindsmörderin Marie Farrar* ist die Amoralität der junge Frau, die nicht als frei entscheidendes Subjekt, sondern durch gesellschaftliche Zwänge zur Mörderin wird, nicht mehr subjektiv. Die Brechtschen Arbeiten versuchen zunächst aber noch gar nicht nach der Grenze zwischen wünschendwertem und verwerflichem Verhalten zu suchen, sondern zuerst eine Konzeption der Akteure zu gewinnen, denen dann allenfalls richtiges moralisches Verhalten aufgetragen werden könnte.

In der Tagebuchnotiz von Ende Juli 1925 erwähnt Brecht auch das „Training des

31.8.1928. Wizisla datiert ein Gespräch, von dem Sperber ebenfalls berichtet und auf Grund dessen er sich von Brecht abwendet, auf die Zeit vor dem 6.2.1931, dem Tag der Premiere von Brechts Inszenierung von *Mann ist Mann* im Staatlichen Schauspielhaus Berlin (vgl. ebd.) Die Bekanntschaft besteht also zwischen Herbst 1928 und dem 6.2.1931.

[179] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 123.

[180] Brecht: Tagebuchnotiz, Ende Juli 1925. In: GBA 26, S. 282f., hier S. 282.

Publikums“.[181] als Zweck seiner Dramenproduktion. Das Theater wird dabei von Anfang an als Ort konzipiert, an dem Verhaltensweisen sowohl eingelernt wie reflektiert werden können. Grundlegend für das Funktionieren dieses Theaters sei allerdings Interesse, das sich in Form von Vergnügen zeigt. Auf eine Rundfrage des Berliner Börsen-Couriers zum Thema ‘Was, glauben Sie, verlangt ihr Publikum von Ihnen?’ antwortet Brecht, indem er sich darin an einen fiktiven „Herrn im Parkett“ wendet:

> Und natürlich wollen Sie auch guten Sport haben. Als *Menschen dieser Zeit* haben Sie das Bedürfnis, ihre Kombinationsgabe spielen zu lassen [...] Ich wußte, Sie wollen ruhig unten sitzen und Ihr Urteil über die Welt abgeben sowie Ihre Menschenkenntnis dadurch kontrollieren, daß Sie auf diesen oder jenen der Leute oben setzten.[182]

Brecht versteht zu dieser Zeit, als das Stück *Mann ist Mann* hauptsächlich entsteht, Theater keinesfalls als moralische Anstalt, sondern eher als eine Kombination aus Bildungs- und Vergnügungsanstalt, wobei Sportveranstaltungen wie etwa Boxkämpfe als Modell dienen, da das ‘Training’ sportlichen Fachwissens, das bei einer etwaigen Ausübung des Sportes nützlich ist, und Interesse am Spektakel sich dort zwanglos zu ergänzen scheinen. In der oben zitierten Antwort Brechts auf die Rundfrage zu seiner Einschätzung der Publikumsinteressen vermutet er, dass sein Publikum eine ‘angenehme’ Behandlung auch von problematischen Themen wie dem ‘kalten Chicago’ eher schätzt als die Betonung tragischer Aspekte. Wohl auch vor diesem Hintergrund konzipiert Brecht *Mann ist Mann* als Lustspiel, von dem er an seinen Bruder Walter schreibt:

> Du must ihn [den ‘Galygay’] dir vorstellen wie ein Chaplinlustspiel, den Verwandlungsakt mit Jazzband, jede Nummer einzeln und dazwischen, während sie ihren Mann und ihre Kantine ummontieren, singen sie mit Steps den ‘Mann-ist-Mann’-Song.[183]

In krassem Gegensatz zu diesem Anspruch eines heiteren Bühnenwerks steht die Ernsthaftigkeit des Themas, wie es von den Zeitgenoss(inn)en teilweise wahrgenommen wurde. Der Regisseur der Darmstädter Aufführung, Jacob Geis, spricht zwar von einem Lustspiel, jedoch von einem „neue[n] Lustspiel, der härteren Zeit angemessen“,[184] welche durch die „Überflüssigkeit des Individuellen“[185] ge-

[181] Brecht: [Notiz, Ende Juli 1925]. In: GBA 26, S. 282f.
[182] Brecht: An den Herrn im Parkett [Sommer 1925]. In: GBA 21, S. 117f., hier S. 117.
[183] Bertolt Brecht an Walter Brecht, Berlin, Mitte Februar 1926. In: GBA 28, S. 248f., hier S. 249.
[184] Jacob Geis: [?] In: Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 21.9.1926. Zit. n. Hecht: Brecht Chronik, S. 218.
[185] Ebd.

prägt sei. Bernhard Diebold kritisiert Brecht scharf für die bejahende Darstellung dieser historischen Entwicklung: „Brecht will das Ich vernichten mit dem Mechanismus-Menschen und weiß kein passenderes Symbol für ihn als die Uniform. Die Gleichung Masse Mensch = Militär! ist nunmehr evident. Die Nummer wird unweigerlich militaristisch. Wer will unter die Soldaten...? Brecht wird sich hüten. 'Mann ist Mann!' – das tönt bedenklich."[186]

In Diebolds Einwand gegen den steuerbaren „Mechanismus-Menschen" wird ein Diskurs manifest, der mechanische und maschinelle Vorgänge in Gegensatz zu intelligiblen, 'menschlichen' Verhaltensweisen bringt. Bereits seit der Romantik wird die Maschinenmetapher mit der Vorstellung einer rein mechanischen, 'leblosen' Konstitution der Natur verbunden. Diesem Weltbild wurde mit dem Organismusbegriff[187] ein Konzept des Körpers, aber auch der Natur insgesamt gegenübergestellt, das durch einen sinnvollen und ganzheitlichen Charakter ausgezeichnet ist.[188]

Herbert Jhering verteidigt das Drama *Mann ist Mann*, indem er ihm eine Überwindung der Mechanik unterstellt: „Brecht ist der erste deutsche Bühnendichter, der die Mechanik des Maschinenzeitalters weder feiert noch angreift, sondern selbstverständlich nimmt und dadurch überwindet."[189] Dies erlaube es, „immer mehr zu einer d i r e k t e n Gestaltung der Zeit [zu] kommen." Die 'sachliche'

[186] Bernhard Diebold: 'Mann ist Mann'. Aufführung des Lustspiels in 8 Bildern von B e r t o l t B r e c h t im Großen Hause des Hessischen Landestheaters in D a r m s t a d t. 25. Septbr. 1926. In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 71 (27.9.1926) 720, Abendausgabe, S. 1. Zu Diebold vgl. Erdmut Wizisla: Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts 'Krise und Kritik'. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004. (Suhrkamp-TB; 3454), S. 185f.

[187] Brecht kritisiert den Begriff des Organischen, nicht aber den der Organisation. 'Organon' bedeutet 'Werkzeug' und trägt eine für Brechts auf Operationen und Eingriffe ausgerichtete Methodik positive Bedeutung. Der Organismusbegriff, der den Körper als 'Werkzeug der Seele' darstellt, ist allerdings mit Ganzheitlichkeit, teleologischer Ausrichtung und der Vorstellung einer autonomen 'Natur' verbunden. Vgl. Brecht: Gegen das 'Organische' des Ruhms. Für die Organisation [1929]. In: GBA 21, S. 327-330.

[188] Immanuel Kant beschreibt den Organismus als Individuum, in dem die Teile aufeinander angewiesen und insofern nicht teilbar sind. Dieser Organismus weist einen Selbstzweck oder eine Eigengesetzlichkeit auf, die ihn der Natur annähert. Vgl. Theodor Ballauff, Ahlrich Meyer, Eckart Scheerer: Organismus. In: Joachim Ritter +, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13. Bde. Basel: Schwabe & Co 1971-2007. Bd. 6, Mo-O, Sp. 1330-1358, hier Sp. 1332. Der Gegenbegriff der Mechanik bezeichnet seit der Antike eine gerichtete, manipulative Tätigkeit, die der 'Natur' zuwiderläuft. Zugleich bezeichnet sie in der Physik eine Reihe von Berechnungsmethoden, welche die physikalische Welt beschreibbar machen. Erst mit Einsteins und Heisenbergs Entdeckungen im frühen 20. Jahrhundert wurde die klassische Mechanik revisionsbedürftig. Fritz Krafft u. Klaus Mainzer: Mechanik. In: Ritter [u.a.] (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, L-Mn, Sp. 950-958.

[189] Herbert Ihering: Mann ist Mann. Volksbühne. In: Berliner Börsen Courier, 5.1.1928, o.S.

bzw. möglichst emotionslose Darstellung von Themen wie Mechanik und Massenerscheinungen werden von Ihering als legitimer Zugang zumindest zur zeitgenössischen Wirklichkeit anerkannt.

Ein anderer Kritiker, der Gottfried Benns Prosa in den höchsten Tönen lobt, konstatiert ebenfalls, dass Benn „unberauscht“[190] über die modernen „technischen Errungenschaften“ urteile, wobei Benns Urteil eindeutig negativ ausfällt: „Reiz und Verdrängung. Technisches Heute, maschinelles Gestern. [...] Termiten mit Raumneurose, Zwänge zu Griffen.“[191] Benn argumentiert, dass die Errungenschaften der Moderne keine solchen seien, sondern als mechanische Praxis schon immer existiert haben und assoziiert mit dieser zudem Entindividualisierung, Zwang und Entfremdung.

Brechts Dramentext ruft die häufig negativ konnotierte Maschinenassoziation bewusst hervor; Hauptmann bezieht sich auf *Mann ist Mann*, wenn sie am 26.1.1926 an Brecht schreibt, sie verhandle mit dem Ullstein Verlag unter anderem wegen „Kampfmaschine“,[192] wie Galy Gay am Ende des Dramas genannt wird.[193] Programmatisch wird im Dramentext formuliert: „Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert“.[194] Ihering nimmt diese Formulierung auf: „Damit es soweit kommt, wird er wie eine Maschine, wie ein Auto abmontiert und neu aufmontiert. Eine Montage in sechs Nummern. [...] Drinnen in der Kantine bauen die Soldaten einen lebendigen Mann um.“[195]

Das Drama stellt mit seiner Konzeption des Menschen als funktionierendem und umfunktionierbarem Träger von Eigenschaften, die ihn nicht wesentlich ausmachen, sondern Produkte intersubjektiver Lernprozesse darstellen, offensichtlich bestehende Ethikvorstellungen in Frage, die auf dem Konzept souveräner Personen beruhen und muss als provokativ angelegt aufgefasst werden. Auch nach den „Gesetzen der Dramatik“ sei laut Klaus-Detlef Müller „für diesen Gegenstand, die Vernichtung des autonomen Individuums ein Trauerspiel zu erwarten“.[196] Müller-Schöll weist ebenso darauf hin, dass dieses Lustspiel eigentlich „aus dem Stoff, aus dem die Trauerspiele sind“[197] gemacht ist. Als diesen Stoff bestimmt er „den modernen, von Entfremdung und Vermassung geprägten

[190] Herrmann-Neiße: Gottfried Benns Prosa, S. 379. Folgendes Zitat ebd.
[191] Zit. n. ebd., S. 380.
[192] BBA 151/9. Zit. n. Hecht: Brecht Chronik, S. 195.
[193] Vgl. Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 157.
[194] Ebd., S. 123.
[195] Ihering: Mann ist Mann.
[196] Klaus-Detlef Müller: Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung. München: Beck 2009, S. 71.
[197] Müller-Schöll: Das Theater des konstruktiven Defaitismus, S. 208.

Menschen“,[198] die Unterwerfung des souveränen Subjekts unter ein unbedingtes Gesetz, das es selbst nicht kontrollieren kann.

Diese konventionelle Vorstellung des souveränen Subjekts als Grundlage der Ethik wird in Brechts Drama provokativ in Frage gestellt und subvertiert. Müller-Schöll zeigt, wie die Aufgabe der Souveränität hier positiv gewendet wird, indem an der Figur des Sergeant Blody Five das tragische Scheitern eines auf Souveränität Wert legenden Subjekts in Gegensatz zu Galy Gays fröhlicher Anpassung exemplifiziert wird. Blody Five glaubt, dass seine ‘Sinnlichkeit’ seine Souveränität bedroht und löscht sein „Geschlecht“[199] aus, was sowohl die Negation von Kollektivität als auch von Produktivität symbolisiert. Das Streben nach Souveränität, Unabhängigkeit und mithin einem Kontinuität und Identität verbürgenden Namen ist von Blody also teuer erkauft.

Die Figur des Galy Gay entgehe – so Müller-Schöll – im Gegensatz zu Blody Five dem ‘tragischen’ Ich-Verlust durch das Moment des Einverständnisses, „einem der schwierigsten Begriffe Brechts“.[200] Einverständnis meint dabei die Akzeptanz des ständigen Wandels, der schließlich auch zur Wandlung des Lebens zum Tod führt.[201] Das Aufgeben der Individualität wird in Brechts Texten, die das Einverständniskonzept thematisieren, auch mit dem Aufgeben der Angst vor dem Tod verbunden. In *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (Anfang 1929-Ende 1930) etwa geht es vor allem darum, dass vier gestürzten Flugzeugpionieren „das sterben gelehrt“[202] wird bzw. die ‘richtige’ Haltung gegenüber der Notwendigkeit des Sterbens. Dabei verändern die drei Monteure ihr Selbstbild und ihre Ansprüche. Schließlich scheint ihnen, dass bei ihrem Tod ohnehin „Niemand“[203] stirbt.

Anders verhält es sich mit dem gestürzten Flieger, der auf seiner früheren Identität besteht. Diese ist aber nicht mehr haltbar, sodass er „aus dem fluß fällt“.[204] Hier wird die Realität als Fluss symbolisiert, der sich in stetiger Bewegung befindet, die das Individuum nicht negieren kann. Dass Einverständnis – mit der

[198] Ebd., S. 211.
[199] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 150.
[200] Vgl. Müller-Schöll: Das Theater des konstruktiven Defaitismus, S. 211f.
[201] In dem taoistischen Werk aus Brechts Nachlassbibliothek wird der Tod als eine der vier großen Wandlungen des Menschen beschrieben: „Kindheit, Jugend, Alter, Sterben.“ Liä Dsi: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund, S. 38.
[202] Brecht: [Sterben lehren] [um 1930]. BBA 331/130. Zit. n. Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke, S. 58.
[203] Brecht: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis [1929/30]. In: GBA 3, S. 25-46, hier S. 41.
[204] Brecht: [Sterben als Handeln] [um 1930]. BBA 448/77. Zit. n. Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke, S. 58.

Veränderung der Realität – geübt werden sollte, ist die Lehre des Lehrstücks.

Für das Individuum bedeutet das, dass es sich ständig aufgeben muss, da sich seine Identität angesichts der veränderbaren Realität nicht halten lässt. Es würde ständig einer Verlusterfahrung ausgesetzt sein, wenn es seinen Anspruch auf Individualität nicht zu relativieren bereit ist. In diesem Sinn notiert Brecht: „individuum nur unsterblich möglich / stirbt es, so hat es höchste eisenbahn sich zu entindividu-[alisieren]“.[205] Die richtige Reaktion auf die wandelbare Realität wäre demnach sich anzupassen und selbst flexibel zu bleiben, anstatt nur den Verlust der Identität als Ende oder Tod zu beklagen. Einen ähnlichen Gedanken formuliert er auch im Zusammenhang mit der Plagiatsaffäre um *Die Dreigroschenoper*: „Der ‘Urheber’ ist belanglos, er setzt sich durch, indem er verschwindet. Wer es erreicht, daß er umgearbeitet, also im Persönlichen entfernt wird, der hält ‘sich’.“[206] Dauer ist auch hier nur zum Preis der Ent-individualisierung zu haben.

Das Einverständnis mit dem Wandel ist immer auch das Einverständnis damit, dass etwas verlorengeht, aufhört oder stirbt. Ernst Mach schreibt: „Was wir am Tode so sehr fürchten, die Vernichtung der Beständigkeit, das tritt im Leben schon in reichlichem Maasse [sic] ein.“[207] Die Realität hat die andauernde Veränderung und Unbeständigkeit zur Bedingung. Eine Person existiert nicht als Individuum, das erst durch den physiologischen Tod ausgelöscht wird, sondern wird schon während ihrer gesamten Existenz durch Wandel und Austausch entindividualisiert. Mit diesem Realitätsverständnis ist Galy Gay einverstanden.

Die Kritik der Zeitgenossen am ‘mechanischen’, willenlos lenkbaren Menschen trifft also nicht die Problematik, die mit *Mann ist Mann* anvisiert wird. Keineswegs geht es dem Stück um die Legitimierung einer potentiell gewalttätigen ‘Ummontierung’ von Personen durch andere, sondern lediglich um die Behauptung, dass wesentliche Beeinflussungen der Person durch die Umwelt stattfinden und dies anerkannt werden sollte. Es scheint, dass moralische Fragestellungen mit dem Drama zunächst bewusst nicht in Angriff genommen werden sollten. Jahrzehnte später zeigt sich, dass Brecht immerhin die moralisch motivierte Frage akzeptiert, in wessen Interesse die Ummontierung Gays stattfindet, wenn er im Zusammenhang mit *Mann ist Mann* die Problematik reflektiert, die in der Veränderbarkeit und Lenkbarkeit von Einzelnen im militärischen Kollektiv liegt, das

[205] Brecht: [Sterben als Handeln] [um 1930]. BBA 448/77. Zit. n. Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke, S. 58.
[206] Brecht: [Plagiat als Kunst] [Mai 1929]. In: GBA 21, S. 318.
[207] Mach: Antimetaphysische Vorbemerkungen, S. 3.

er nun als das „falsche, schlechte Kollektiv“[208] bezeichnet.

Vielmehr entsteht bei der Lektüre von Brechts Notizen dieser Zeit der Eindruck, dass mit *Mann ist Mann* an einer alternativen Theaterästhetik gearbeitet werden soll, die von einem selbstbewussten Massenpublikum ausgeht, das dem Theater Information, intelligente Problemdarstellungen zu aktuellen Themen und die Möglichkeit zu vergnüglicher Unterhaltung abverlangt. Diese expliziert Brecht in einem Vergleich von Theater und Sportpalast. Bei einer Sportvorstellung herrsche eine „gesunde[...] Regelung von Angebot und Nachfrage“.[209] Das Publikum komme auf seine Kosten, es habe Spaß an dem Gebotenen. Dagegen sei das Theater verkrampft und könne „einem Publikum, das wirklich heute heutiges Geld verdient und heute heutiges Rindfleisch ißt“[210] nichts mehr bieten, gehe mit seinem Angebot also an zeitgenössischen Interessen und Bedürfnissen vorbei. Unter den Eigenschaften eines Theaters, das dagegen zeitgemäße Interessen vertreten soll, nennt Brecht „Eleganz, Leichtigkeit, Trockenheit, Gegenständlichkeit“,[211] wobei gemeint ist, dass die Handlung nicht allzu emotional aufgeladen sein soll und keine psychologisch tiefgreifenden Charakterdarstellungen angestrebt werden sollen. Das Interesse sollte eher auf ‘Äußerem’, ‘Gegenständlichem’ liegen, wodurch auch die handelnden und kommunizierenden Personen in ihren sichtbaren Gesten, Haltungen und Verhaltensweisen verstärkt in den Blick kommen.

Mit diesen Bestrebungen, die vielfach schon auf die Konzeption des epischen Theaters hin lesbar sind, zu dem er wenige Wochen später erste Notizen macht, positioniert sich Brecht wiederum im Gegensatz zu Kunstkonzeptionen, die traditionelle Werte verwirklicht sehen möchten und eine ‘flache’, auf Sinnesreize, aktuelle Themen und Montagetechniken gestützte Ästhetik ablehnen. Alfred Kerr beispielsweise, der Brecht mehrmals des Plagiats beschuldigt, kritisiert anlässlich der Uraufführung des Dramas *Katalaunische Schlacht* in Frankfurt nicht nur den Regisseur Richard Weichert und den Autor Bronnen, sondern nimmt Brecht als einen der „Gegenzwillinge Bronnen und Brecht“[212] mit ins Visier. Er bezeich-

[208] Vgl. Brecht: Bei Durchsicht meiner ersten Stücke [Frühjahr 1953, ED November 1954]. In: GBA 23, 239-245, hier S. 245. Möglicherweise betrachtet Brecht die Handlung von *Mann ist Mann* schon Anfang der 1940er Jahre negativ, als „einen kühnen Sprung von einer unleidlichen Stelle in – die Vernichtung“. Brecht: [Gemisch widerspruchsvoller Empfindungen] [1940 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.2, S. 672.

[209] Brecht: Mehr guten Sport [Anfang 1926]. In: GBA 21, S. 119-122, hier S. 120.

[210] Ebd.

[211] Ebd., S. 122.

[212] Alfred Kerr: Die launische Schlacht. In: Berliner Tageblatt 53 (18.12.1924) Nr. 600, Abendausg.,

net die beiden Autoren als „Nachahmer“ und „Halbnaturalisten“[213] – insofern auch als „ausgesprochene Rückfälle“ –, die er auf keinen Fall als „Exponenten der Zeit“ gelten lassen möchte. Dezitiert über Brecht schreibt er: „Lautsein ist nicht Kraft haben,; Stile sammeln ist nicht Fülle; faustfuchteln ist nicht Schaffen“,[214] über *Katalaunische Schlacht*: „Bronnens letztes Stück [...] macht sich ganz äußerlich an Aktuelles (Schützengraben, Kino, Grammophon) – gibt jedoch in der Kunst das Ueberlebteste[...] Es ließe sich auch sagen. Bumms ohne Inhalt. Knall an sich. Leere mit Tempo.“[215] Auch ein Boxkampf könnte die Kritik ‘Bumms ohne Inhalt’ bekommen, da dort Charaktere ohne komplexe Psychologie gezeigt werden, die flexibel auf ihre jeweilige Situation reagieren. Anfang 1927 bezeichnet Brecht sich selbst als „Vertreter einer mehr und mehr mechanisierten Welt, flach bis zum Exzeß...“[216] und schon 1925 prophezeit er: „die Oberfläche hat eine große Zukunft.“[217]

Brechts Äußerungen und Positionierungen innerhalb des zeitgenössischen Diskurses stehen auf Seiten einer entpsychologisierten, auf Gegenständlichkeit und Sichtbarkeit Wert legenden Ästhetik, der es nicht um die Vermittlung von Moral geht, sondern um die Ermöglichung der Reflexion von Verhaltensweisen. Dieser Ästhetik korrespondiert eine Subjektkonzeption, welche von Veränderbarkeit durch ihre Außenwelt und Relativität geprägt ist und eine Realitätskonzeption, welche ebenfalls die Momente der Veränderlichkeit und der Intersubjektivität hervorhebt. Diese Realitätskonzeption kann an dem Drama *Mann ist Mann* und hier besonders in der Szene deutlich gemacht werden, in der Galy Gay eine Leichenrede auf sich selbst halten soll.

[S. 2f.], hier S. 2.

[213] Ebd., S. 3. Folgende Zitate ebd.

[214] Ebd., S. 2.

[215] Ebd., S. 3.

[216] Brecht: [Nachruf] [Anfang 1927]. In: GBA 21, S. 190.

[217] Brecht: Notiz von Ende Juli 1925. In: GBA 26, S. 282f., hier S. 283. Über 10 Jahre später soll er zu Walter Benjamin gesagt haben: „Mit der Tiefe kommt man nicht vorwärts. Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann garnichts zum Vorschein kommt.“ Benjamin: Tagebuchaufzeichnungen, 5.8.1934. In: Ders.: Versuche über Brecht. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Rolf Tiedemann. Neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, S. 157.

2.3.3 Wechselseitige Realitätskonstitution in *Mann ist Mann*

Als durch Chruschtschows Rede am XX. Parteitag der KPdSU am 25.2.1956 Stalins fatale Politik in ersten Ansätzen auch von öffentlicher Seite in der Sowjetunion kritisiert wurde, pflichtete Brecht dem Tenor der Rede bei, indem er Stalin in einem Gedichtentwurf als „verdiente[n] Mörder des Volkes“[218] bezeichnete. Er stellt in diesem Entwurf eine Veränderung der Person Stalins fest: „Aber jung war er tüchtig / Aber alt war er grausam / Jung / War er nicht der Gott. / Der zum Gott wird / Wird dumm.“ Manfred Wekwerth soll angesichts von Chruschtschows Rede ebenfalls Verwunderung über Stalins Entwicklung geäußert haben, als er den bereits schwer erkrankten Brecht besuchte: „Wekwerth saß neben Brechts Bett und sinnierte: Der Mann sei doch mal ein Revolutionär gewesen mit enormen Verdiensten. Brecht in seinem Nachthemd grinste ihn an. Ob er schon einmal davon gehört habe, daß jemand ‘sich verändert’?“[219] Vor dem Hintergrund des erwähnten Gedichtentwurfs kann ausgeschlossen werden, dass damit gemeint war, Stalin sei derselbe „Revolutionär“ geblieben oder immer schon ein „Mörder“/„Gott“ gewesen. Falls Brecht an dieser Stelle nicht nur auf die Möglichkeit der Änderung generell hinweisen wollte, ist anzunehmen, dass er verdeutlichen wollte, dass Veränderungen nicht ‘aus sich’ motiviert werden können und die Vergottung des Diktators nicht aus dessen Person erklärt werden könne, sondern im Rahmen einer sozialen Dynamik zu sehen sei. Ob der Interpretation dieser Anekdote zugestimmt wird oder nicht, die Ansicht, dass Veränderungen von Individuen sich nicht aus diesen selbst erklären lassen, dramatisiert Brecht immerhin schon 30 Jahre früher in *Mann ist Mann*.

Der Packer Galy Gay wird durch drei Soldaten, die ein existenzielles Interesse an diesem Vorgang haben, zu einem Soldaten namens Jeriah Jip ‘umgebaut’. Gay ist ein für behavioristische Theorieanwendung geeigneter Charakter, da er für positive Reaktionen seiner Umwelt empfänglich ist, die sich in materieller (Zigarren) und immaterieller Form (freundliche Worte, sozialer Kontakt) äußern. Zugleich fürchtet er selbstverständlich den Tod und reagiert auf Drohungen mit Konfliktvermeidungsstrategien. Nach dem Prinzip ‘Zuckerbrot und Peitsche’ bringen ihn die drei Soldaten dazu, nach und nach die Identität des Soldaten Jip anzunehmen.

Zunächst verleugnet der Packer nur kurzzeitig seine Identität, um so zu sein

[218] Brecht: [Der Zar hat mit ihnen gesprochen] [Juli 1956]. In: GBA 15, S. 300f., hier S. 300.
[219] Vgl. Peter Voigt: Karussellpferde. Brechts letzte Spielzeit [2009]. In: Wizisla (Hg.): Begegnungen mit Brecht, S. 336-353, hier S. 351.

„wie die Leute einen haben wollen“[220] und positive Reaktionen seiner Umwelt hervorzurufen. Als er jedoch am Höhepunkt des Umwandlungsprozesses unter dem Namen Jeriah Jip auf Galy Gay eine Grabrede halten soll, steht er vor der Anforderung, tatsächlich seine bisherige Identität zu ‘begraben’. Er erkennt an dieser Stelle, dass seine Identität, wie in der Theorie von Ernst Mach expliziert, in einer Kette von Erinnerungen besteht, die ihm das eigene Spiegelbild erst als ein eigenes erscheinen lassen und auch den früheren Zustand als einen ‘eigenen’ interpretierbar machen. Es ist gerade diese Erinnerungskette des ‘Ich’, die es ihm so schwer macht mit seiner alten Identität zu brechen:

> Ich könnt nicht ansehen ohne sofortigen Tod
> In einer Kist ein entleertes Gesicht
> Eines gewissen, mir einst bekannt, von Wasserfläch her
> In die einer sah, der, wie ich weiß, verstarb.
> Drum kann ich nicht aufmachen diese Kist.[221]

Dann aber erwägt Gay, dass er ständig als ein völlig Neues entsteht, das nur durch Identifizierungsprozesse[222] trotz ständiger Wandlungen als Individuum erscheint. Der Tod betrifft also nur eine spezifische Individualität, nicht aber die prozessuale Verwirklichung, welche ihn beständig hervorbringt, sodass er doppelt existiert: als erinnertes Selbstbild und als eben entstehende Aktualität:

> Weil diese Furcht da ist in mir beiden, denn vielleicht
> Bin ich der Beide, der eben erst entstand
> Auf der Erde veränderlicher Oberfläch
> Ein abgenabelt fledermäusig Ding [...]
> Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen.
> Drum
> Hätt ich doch gern hineingesehn in diesen Trog[223]

‘Beide’ Galy Gays, Erinnerung und Aktualisierung, stehen hier unschlüssig im Raum. Der erinnerbare Galy Gay ist offenbar tot und muss abgeschrieben werden. Übrig bleibt ein „abgenabelt fledermäusig Ding“, das schattenhaft, ohne festen Ort und klar umrissene Gestalt bleibt, da es in augenblickshafte Erscheinungen zerfällt. Die einzigen Eigenschaften, die das Subjekt sich zuschreiben kann, ergeben sich aus seiner augenblicklichen Umwelt:

[220] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 109.
[221] Ebd., S. 142.
[222] Vgl. zur Bedeutung der Identifizierung in *Mann ist Mann* ausführlich Schott: „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt...“, S. 213-223.
[223] Ebd.

> Und der eine und der andere ich
> Wir sehen nach Wetter und Wind
> Das uns zusammen näßt und trocknet, und
> Stärken uns am Essen.[224]

Das Ich kennzeichnet sich durch Nässe oder Trockenheit und Stärkung, die kurzfristige, durch die Umwelt hervorgerufene Zustände darstellen. So existiert es zwar in Relationen zur materiellen Umwelt wie „Wetter und Wind", jedoch noch nicht zur sozialen Umwelt. Durch den Vers „Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen" wird deutlich, dass das Subjekt, das „auf der Erde veränderlicher Oberfläch" jeden Augenblick neu entsteht, ohne eine intersubjektive und relationale Bestimmung eigenschaftslos bleibt und sich damit in einem präexistenten Zustand befindet, aus dem es nur durch Informationen aus der Umwelt befreit wird.

Diese Information, die dem Subjekt seinen sozialen Ort zuweist, ist prototypischerweise eine Anrufung oder Anrede. Hans-Joachim Schott hat diese Anrufung mit Bezug auf Louis Althusser als ideologische Praxis beschrieben, die funktionierende Subjekte im Dienste des Staatsapparates konstituiert.[225] Die Dimension der Staatsmacht wird in Brechts Text zwar nicht ausdrücklich thematisiert, doch ist das Modell Althussers dennoch insofern treffend, als die „Anerkennung" eines bestimmten Subjekts darin „nicht als Handlung eines autonom agierenden Subjekts, sondern als Effekt materieller 'Praxen'"[226] gesehen wird. Die Anrufung als sprachliche Praxis wird so als praktische Handlung auf einer materiellen Ebene verstehbar und kann durchaus in einer Reihe mit Nicht-Sprachlichem (Materie, Geräusch, Datenträger,...) gesehen werden.[227] Sprache ist hier nicht die einzige Möglichkeit, um Realität herzustellen. So konstituiert sich das Individuum Gay nicht nur dadurch, dass man die „Stelle", an der er steht, mittels bestimmter Wörter anruft, sondern etwa auch dadurch, dass er ißt: „[G]ebt mir ein Stück Fleisch! Worin's verschwindet, das ist der Galy Gay".[228] Wichtig für die Konstituierung des Subjekts ist hingegen der Interaktionsprozess mit seiner Umwelt. Durch solche Interaktionen mit der sozialen Umwelt bestimmt der neue Charakter seine Identität innerhalb der sozialen Gemeinschaft:

[224] Ebd., S. 143.
[225] Schott: „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt...", S. 226-228.
[226] Ebd., S. 225.
[227] Vgl. zur Interpretation der Grabrede-Szene in Hinblick auf Sprache und mimetisch-rhythmische Handlung: Müller-Schöll: Das Theater des 'konstruktiven Defaitismus', S. 216-230.
[228] Brecht: Mann ist Mann [1926]. In: GBA 2, S. 93-168, hier S. 136.

GALY GAY Ihr, seht ihr mich denn überhaupt? Wo stehe ich denn?
POLLY *zeigt auf ihn.*
GALY GAY Ja, das stimmt. Was mache ich denn jetzt?
POLLY Du beugst den Arm.
GALY GAY So, ich beuge also den Arm! Tu ich es jetzt schon wieder?
POLLY Ja, zum zweitenmal.
GALY GAY Ich habe also zweimal die Arme gebeugt und jetzt?[229]

Hier wird deutlich, wie essentiell die soziale Interaktion für die Erzeugung dessen gedacht wird, was als wahrnehmbare Realität konzipiert wird. Wird eine Person als solche nicht anerkannt, angerufen bzw. behandelt, bleibt sie nur „einer" und insofern „keiner", was das Axiom dieser sozialen Realitätskonzeption ausmacht.[230] Da Polly Gay/Jips Bewegungen wahrnehmen kann, diese also innerhalb der sozialen Umwelt Wirkungen haben, sind sie wirklich. Analog dazu wäre eine Literatur, die nicht gelesen bzw. nicht wirksam würde, in Brechts Konzeption so gut wie nicht existent.

Derselbe Gedanke wird in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* aufgenommen, wo der gestürzte Flieger, der auf seiner Identität und deren Anerkennung beharrt, obwohl sich die Situation durch den Absturz geändert hat, aus der Gesellschaft 'ausgetrieben' und als 'unkenntlich' – also nicht mehr (an)erkennbar – angesehen wird:

DER GELERNTE CHOR *umringt den gestürzten Flieger*
Völlig unkenntlich
Ist jetzt sein Gesicht
Erzeugt zwischen ihm und uns, denn
Der uns brauchte und
Dessen wir bedurften: das
War er.[231]

Das „Gesicht" des Einzelnen wird zwischen ihm und der Gemeinschaft erzeugt und ist demnach nicht einfach immer schon vorhanden oder ein Attribut eines

[229] Ebd., S. 143.
[230] Möglicherweise hat der Name der um 1929 auftauchenden Figur Keuner, oft als „der Denkende" bezeichnet mit diesem Konzept zu tun. Keuner, der durch das Denken eine gewisse Autonomie gegenüber seiner unmittelbaren Umwelt gewinnt, verliert dadurch an Information über diese Umwelt. Dass Keuner eine phonetische Veränderung des Wortes „Keiner" darstellt, referiert Walter Benjamin: [Nachtrag zu den Brecht-Kommentaren]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7.2, S. 654-660, hier S. 655. Dasselbe sagt Hanns Eisler (vgl. Hans Bunge: Hans Eisler im Gespräch. Fragen Sie mehr über Brecht. München: Rogner & Bernhard 1970, S. 149.)
[231] Brecht: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis [1929/30]. In: GBA 3, S. 25-46, hier S. 43.

autonomen Subjekts. Vielmehr hängt es von funktionalen Beziehungen ab, die zwischen Einzelperson und Gesellschaft bestehen. Im Fall des Fliegers ist dies sein „Amt“ als Flieger. Als die Gesellschaft ihn als solchen nicht mehr anerkennt, wandelt sich die (soziale) Realität, was vom Einzelnen Selbstaufgabe und Anpassung, sowie die Bereitschaft verlangt, seine Identität zu löschen und sich eine neue zuschreiben zu lassen. Der Flieger ist nicht bereit für ein zweites, anderes ‘Gesicht’, jedoch bleibt auch sein altes ohne die soziale Anerkennung nicht bestehen:

> Also sein Gesicht
> Verlosch mit seinem Amt:
> e r h a t t e n u r e i n e s !²³²

Die gestürzten Monteure hingegen, die neue Aufgaben übernehmen wollen, bleiben bei gesellschaftlichem ‘Ansehen’. Über den Einzelnen heißt es in derselben Szene:

> Indem man ihn anruft, entsteht er.
> Wenn man ihn verändert, gibt es ihn.
> Wer ihn braucht, der kennt ihn.
> Wem er nützlich ist, der vergrößert ihn.
> DER ZWEITE
> Und doch ist er niemand.²³³

Auch hier gibt es den Einzelnen nur dadurch, dass er verändert wird. Es wird angenommen, dass die Realität eine Kette von ständig interaktiv hergestellten Entstehungsprozessen ist, die nicht vollkommen vereinzelt vorkommen können.

Schon im drei Jahre früher entstandenen *Mann ist Mann* wird diese elementare Funktion der Wahrnehmung von Informationen aus der Umwelt und die Koordinierung der Bedeutungsgenerierung mit der sozialen Umwelt für einzelne Subjekte gezeigt. So wird versucht, der „Überflüssigkeit des Individuellen“²³⁴ den Schrecken zu nehmen. Zugleich wird veranschaulicht, dass Individuen nicht einfach gegeben sind, sondern Effekt von sozialen, sprachlichen und nicht-sprachlichen Interaktionsprozessen.

Für die Fragestellung dieser Arbeit ist dieser Zusammenhang so interessant, weil er zeigt, dass Brecht in den 1920er Jahren Realität ähnlich wie Mach als Ab-

[232] Ebd.
[233] Ebd., S. 43f.
[234] Jacob Geis: [Über Brechts Dramen, speziell *Mann ist Mann*]. In: Darmstädter Blätter für Theater und Kunst. 21.9.1926. Zit. n. Hecht: Brecht Chronik, S. 218.

folge von Konstitutionsprozessen versteht, die nicht einer geistigen oder materiellen Ebene und nicht einem Subjekt oder einem Objekt zugeschrieben werden können, sondern an den Schnittstellen entstehen und der Anerkennung und Identifizierung von Außen bedürfen, um als Subjekte und Objekte zu gelten.

2.4 Objektivität und episches Theater

Für die Fragestellung dieser Arbeit ebenfalls von Interesse ist das während der 1920er Jahre ausformulierte Konzept des epischen Theaters, von dem Brecht zunächst auch als dem „großen epischen und dokumentarischen Theater“ spricht, „das unserer Zeit gemäß ist“.[235] Das Adjektiv ‘dokumentarisch’ meint dabei die Verwendung von Film, Fotografie, Statistik und anderen mimetischen Darstellungsmethoden. Diese wurden im zeitgenössisch aktuellen und umstrittenen Theaterkonzept Erwin Piscators angewandt, das dieser ebenfalls als episches Theater bekannt zu machen versuchte.[236] Brecht, der das Konzept des epischen Theaters ebenfalls für sich proklamierte, sah um 1927 die Verwendung von dokumentarischen Darstellungsformen auf der Bühne als interessanten Ansatz an, jedoch lässt sich keine längere Zeitspanne ausmachen, in der Brecht die abbildrealistische Funktion von Kunst als primäres Ziel seiner Arbeit erachtet hätte, wie das bei Piscator der Fall gewesen zu sein scheint, über den Michael Schwaiger schreibt, er

> war von der Möglichkeit überzeugt, Wirklichkeit unmittelbar auf der Theaterbühne abzubilden; gerade deshalb war für ihn der Einsatz des filmischen Mediums, das seiner spezifischen Eigenheit nach der unmittelbaren Abbildung von Wirklichkeit am nächsten kommt, auch so wichtig. [...] Piscator stellte das Dokumentarische im Sinne eines Abbilds historischer Wirklichkeit ins Zentrum seiner Dramaturgie und Inszenierungen, während Brecht mit seinen Parabelstücken und Verfremdungstechniken einen bewusst anderen Weg ging.[237]

[235] Brecht: Theatersituation 1917-1927 [Frühjahr 1927, ED 16.5.1927]. In: GBA 21, S. 199f., hier S. 200. / Vgl. auch „Das große epische und dokumentarische Theater, das wir erwarten“. Brecht: Tendenz der Volksbühne: reine Kunst [Teilabdruck: 30./31.3.1927]. In: GBA 21, S. 195f., hier S. 196. / Zur Datierung vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 226.

[236] Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 161f. u. 167f.

[237] Michael Schwaiger: Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Schwaiger (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator, S. 9-15, hier S. 14. / Ganz ähnlich urteilt Joachim Fiebach: „Nach Piscators Vorstellung sollte das medialisierte politische Theater zwischen 1924 und 1929 mit suggestiven Inszenierungen Kunst in ‘Lebensrealität’ überführen, die in der Aufführung gestalteten Vorgänge für alle Beteiligten, Darsteller wie Zuschauer, als ‘das Reale’ erfahrbar machen“. Fiebach: Piscator, Brecht und Medialisierung, S. 119.

Schwaigers These zufolge besitzt Brecht einen von dem Piscators „grundverschiedenen Realitätsbegriff“,[238] der mit einem Zitat von 1940 belegt wird, in dem Brecht erklärt, ein Kunstwerk sei „desto realistischer, je erkennbarer in ihm die Realität gemeistert wird.“[239] Während bei Brecht also primär die Meisterung der Realität angestrebt wird, gehe es für Piscator stärker um deren Abbildung. Tatsächlich waren beide Formen der Argumentation von Wirklichkeitsnähe künstlerischer Darstellungen im Rahmen der Neuen Sachlichkeit sehr beliebt. Es lässt sich für Texte Brechts aus den Jahren 1926 und 1927 auch zeigen, dass Dokumentation zwar nicht als primäres künstlerisches Verfahren verwendet, die Realitätsabbildung durch Kunst aber positiv bewertet und die Vorstellung mimetischer Abbildbarkeit ohne nennenswerte epistemologische Zweifel eingesetzt wird.

2.4.1 Das Realitätskonzept der Neuen Sachlichkeit

Brecht erklärt in einem Interview von 1926, er wolle im Drama „gleichsam die Stimmung der Welt [geben]. Mit anderen Worten: eine objektiv angeschaute Sache“.[240] Zwar ist zu bedenken, dass die Formulierung möglicherweise von Guillemin stammt, jedoch zeigt sich im Rahmen von Brechts Texten, die sich der neusachlichen Ästhetik anschließen, zugleich mit dem Ausblenden von psychologischen Tiefendimensionen auch ein Optimismus im Bezug auf die Sichtbarkeit und Abbildbarkeit der ‘Realität’. Johannes G. Pankau schreibt über „das Realitätsverständnis der Neuen Sachlichkeit“, dass eine „Umwertung des Begriffs der Oberfläche [stattfand]: In einem dokumentarischen, quasi fotografischen Verfahren soll diese abgebildet und gestaltet werden“; sie sei „als das einzig Sichtbare, das einzig Existierende“.[241]

Wenn der Neuen Sachlichkeit das Paradigma Fortschritt statt Tradition, Amerikanismus statt Heimatverbundenheit, Objektivität statt Subjektivität, Maschinelles statt Organischem zugeordnet werden kann, zeigen sich in Brechts Arbeiten deutliche Affinitäten für die Neue Sachlichkeit. Die positive Darstellung von Maschinen und technischen Apparaturen ist ein repräsentatives Indiz dafür. In seinem Notizbuch vermerkt Brecht, wahrscheinlich im Jahr 1927: „Mit beinahe 30 Jahren sind Maschinen, Philosophien, Geldgeschäfte mir noch fremd, ich schiebe

[238] Schwaiger: Einbruch der Wirklichkeit, S. 14.
[239] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 4.8.1940. In: GBA 26, S. 408.
[240] Bernard Guillemin: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Bert Brecht, S. 2.
[241] Johannes G. Pankau: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit. Darmstadt: WBG 2010, S. 7.

sie sozusagen einfach auf – bis zu welchem Zeitpunkt weiß ich nicht."[242] Dieser Notiz zufolge hielt er die Beschäftigung mit diesen Gegenständen für eine Person in seiner Situation nicht für optional, sondern für notwendig und seine diesbezüglichen Kenntnisse für zu gering,[243] obwohl er bereits *Das Kapital* eingesehen und sich im Rahmen des Dramenentwurfs *Jae Fleischhacker in Chikago* mit dem Börsenmanöver des Corners vertraut gemacht hatte. Mit der Erzählung *Barbara* (um 1926) hatte er bereits eine „Autogeschichte"[244] verfasst, und 1927 entsteht der Werbetext *Singende Steyrwagen*:

> Wir stammen
> Aus einer Waffenfabrik
> Unser kleiner Bruder ist
> Der Manlicherstutzen.
> Unsere Mutter aber
> Eine steyrische Erzgrube.
>
> Wir haben:
> Sechs Zylinder und dreißig Pferdekräfte [...]
>
> Mensch, fahre uns!![245]

Mitte 1927 entstehen außerdem drei erzählende Verstexte im Rahmen des *Ruhrepos*-Projekts (1927), auf das noch genauer eingegangen wird. Diese sind zum Großteil aus der imaginierten Perspektive von Maschinen geschrieben und thematisieren industrielle Produktionsbedingungen. Wenig später folgen der essayistische Text *Für einen deutschen Ozeanflug* (Frühjahr 1928) und das 'Radiolehrstück' *Der Flug der Lindberghs* (1928/29/30), die ebenfalls neue technische Entwicklungen zum Inhalt haben. Charakteristika neusachlicher Texte wie die Bevorzugung prosaischer und moderner Gegenstände oder die Aussparung der psychologi-

[242] Brecht: Notiz vom Ende der Zwanziger Jahre. In: GBA 26, S. 292f., hier 293. Das Datum von Brechts 30. Geburtstag ist der 10.2.1928.

[243] Man kann davon ausgehen, dass die technischen Kenntnisse Brechts zeitlebens bescheiden blieben. Der am Berliner Ensemble tätige Jungregisseur Egon Monk erzählt von einer Situation im Sommer 1952, in der er und Brecht einen Reifenwechsel bei dessen Steyr-Wagen durchführen mußten, aber schon daran scheiterten, einen Wagenheber von einer Luftpumpe zu unterscheiden. (Vgl. Egon Monk: Ferien, Autos und Dialektik [Text basiert auf einem Gespräch Monks mit Ditte v. Arnim] [1985]. In: Ders.: Regie Egon Monk. Von Puntila zu den Bertinis. Erinnerungen. Hrsg. von Rainer Nitsche. Berlin: Transit 2007, S. 102-112, hier S. 109-111.) – Jedoch bemühte sich Brecht um eine technikaffine Selbststilisierung; Monk berichtet: „Brecht ging ja der Ruf voraus, jede Maschine sei ihm untertan." (Ebd., S. 111.)

[244] Kommentar. In: GBA 19, S. 642.

[245] Brecht: Singende Steyrwagen [1927]. In: GBA 13, S. 392f.

schen Dimension von Figuren zeigen sich deutlich in diesen Texten. Mit der subjektiven Tiefendimensionen fällt in neusachlichen Texten oft auch das erkenntnistheoretische Dilemma von Subjektivität und Objektivität weg. „Erkenntnistheoretischer Zweifel, was denn die 'Sache' sei", so Helmut Lethen über die Neue Sachlichkeit, „wird den Spezialisten an den Universitäten überlassen."[246] Besonders um die Mitte der 1920er Jahre sei ein „unschuldige[r] Begriff der 'Sache'"[247] anzutreffen, der freilich unterschiedlich konzeptualisiert werden kann – nach dem Vorbild der Empirie in den Wissenschaften oder den reproduktiven Techniken wie Film und Fotografie, mit Bezug auf den Akt der Entscheidung, den Lebensbegriff oder die Zirkulationsprozesse von Waren und Zeichen. Der 'Habitus der Neuen Sachlichkeit' postulierte aber insgesamt die Möglichkeit der Realitätsnähe, ohne allzu genaue Problemaufrisse zu zeichnen.

Brecht schließt sich dieser Praxis an, jedoch steht hinter seinem 'unschuldigen' Realitätsbegriff nur bedingt ein mimetisches Konzept wie es für die Darstellung in Film und Fotografie oft angenommen wird. Dies lässt sich aus seiner Tätigkeit als Autor und Dramaturg erklären, da er dabei Kunstwerke arrangiert, inszeniert, montiert und konstruiert. So ist Brecht, wie Tom Kuhn gezeigt hat, um 1927 bereits vollkommen bewusst, dass sich fotografische Darstellungen bestimmten (szenischen) Konstruktionen verdanken.[248] Es scheint, dass Brecht um 1927 die sinnliche Erfahrbarkeit von Realität nicht als Problem konzipierte, jedoch die Arrangierbarkeit von Kunstwerken, medialen Darstellungen und auch alltäglich erfahrbaren Situationen voraussetzte.[249]

Wenn er 1926 dafür plädiert, „Fotografierbares" in literarische Erzeugnisse aufzunehmen, geht es nicht so sehr um den Einsatz mimetischer Methoden, als um die Wahl von Sujets, die „wenigstens die *Tendenz* haben [sollen], für wahr gehalten zu werden."[250] Der Fokus liegt also auf der Wirkung und diskursiven

[246] Lethen: Der Habitus der Sachlichkeit, S. 393.

[247] Ebd., S. 394.

[248] Vgl. Tom Kuhn: „Was besagt eine Fotografie?" Early Brechtian perspectives on photography. In: Jürgen Hillesheim, Stephen Brockmann (Hg.): Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller. Young Mr. Brecht becomes a writer. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2006. (Das Brecht Jahrbuch / The Brecht Yearbook; 31), S. 260-283, hier S. 263.

[249] Zwar blieb für Brecht eine „benutzung von fotos" (Brecht: [Notiz; wahrscheinlich nach 1930]. In: BBA 327/43-44.) einer der Faktoren einer „realistische[n] Spielweise", jedoch sagt dies im Bezug auf eine epistemologische Konzeption nichts aus. Vor allem, da in dieser Notiz als weitere Faktoren einer realistischen Spielweise typische Kennzeichen der epischen Theaterkonzeption wie „die nicht restlose verwandlung" oder „das zeigen" aufgelistet werden.

[250] Brecht: Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen [1926]. In: GBA 21, S. 163-165, hier S. 163. Schon am 28.2.1926 rät Brecht Ernst Toller, 'Dokumentenstücke' zu machen. Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 198.

Positionierung von Zeichen, nicht so sehr auf dem Ziel größtmöglicher mimetischer Treue. „Fotografierbares“ meint dann eine Semantik der Oberfläche (etwa die Gestik von Personen) im Gegensatz zu einer Rhetorik der Innerlichkeit. Und der Begriff des Dokumentarischen bezieht sich nicht auf Darstellungen singulärer Ereignisse, sondern charakteristischer Haltungen und Ansichten sozialer Akteure. So schreibt Brecht über die Autobiographie von Frank Harris, deren Inhalt er für unwahrscheinlich hält: „Es ist schon deshalb ein Dokument, weil dem Ganzen eine zeitlich wichtige Anschauung zugrunde liegt, die ein bestimmter Typus über einen guten Mann hat.“[251] Demnach ist nicht interessant, ob die Biographie das Leben des Biografierten dokumentiert, sondern dass sie die Anschauungen des Biographen dokumentiert. Dass Brecht selbst Dokumente im engeren Sinn wie die projektierte Biographie des Boxers Samson Körner kaum selbst hergestellt hat, sondern Reportagen, Fotos, Biographien und Ähnliches fertig übernahm und dann für seine künstlerischen Arrangements verwendet, hat Carl Wege bemerkt.[252]

Obwohl Brechts Texte um 1927 Affinitäten zu neusachlichen Schreibweisen, Gegenstandsbereichen und Trends zeigen und auch die Praxis, Zeiterscheinungen zu dokumentieren, von diesen befürwortet wird, setzen sie es sich nicht zum Ziel, historische Erscheinungen dokumentarisch wiederzugeben.[253] Bevorzugt wird stattdessen weiterhin ein ironisch-kritischer Duktus, der auch auf Sujets angewandt werden kann, die innerhalb der Neuen Sachlichkeit zu Fetischen zu werden drohen, etwa die moderne Technik oder die Masse.

2.4.2 Kritik der Neuen Sachlichkeit

In der Erzählung *Barbara* wird aus der Perspektive des Beifahrers eine riskante, wahnwitzige Autofahrt geschildert, durch die der Fahrer Eddi seinen Liebeskummer und seine Eifersucht abzureagieren versucht. Die neusachliche Idealvorstellung der Verschmelzung von Mensch und Maschine bedingt hier nicht, dass der

[251] Brecht: Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen [1926]. In: GBA 21, S. 163-165, hier S. 163.
[252] Vgl. Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 69f.
[253] Vorbild konnte ihm hierbei unter anderem Lion Feuchtwanger sein, mit dem er seit 1919 Kontakt hatte. Dieser schrieb in seinem Warren-Hastings-Drama, das Brecht 1926 mit ihm gemeinsam bearbeitete: „Ich pfeife auf die historische Wahrheit. Ich glaube nicht, daß es eine historische Wahrheit gibt. Wie Sie wirklich sind, geht mich nichts an. Ich nehme mir die Freiheit aus ihren ungefähren Konturen Ihr Bild so zu formen, wie es in mein Konzept passt.“ Lion Feuchtwanger: Warren Hastings. Gouverneur von Indien. München, Berlin: 1916, S. 91. Zit. n. Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 27.

Mensch 'sachlich' und nüchtern wird. Vielmehr wird die moderne Technik in der Hand des weiterhin emotionalen Menschen zu einer Gefahr, da sie die Wirkungen seiner Gefühle potenzieren kann. Der Text wurde schon früh als Satire auf die Technikgläubigkeit der Neuen Sachlichkeit gelesen,[254] jedoch zielt die satirischen Spitze des Textes möglicherweise nicht nur auf die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit, sondern auch eine 'neue Sache': der 1921 erstmals ausgestellte tropfenförmigen Wagen des Ingenieurs Edmund Rumpler, auf den der Name „Eddi" anspielen könnte.[255]

Dass der Öltank in Brechts Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* (Ende 1927, ED 4.-8.2.1928) auch als „Sachlicher"[256] angesprochen wird, kann als ein kritischer Blick auf die Neue Sachlichkeit verstanden werden. Ebenso wie in *Singende Steyrwagen* werden in diesem Text Elemente einer pathetischen Rhetorik mit modernen, prosaischen Gegenständen wie Steyrwagen oder Öltanks kontrastiert, was eine affirmative Lesehaltung irritiert. In *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* korrespondiert dieser Technik eine Karikatur des neusachliche Technikpathos. Diese richtet sich aber nicht gegen 'unpoetische' Gegenstände, die Moderne und Fortschritt indizieren, sondern gegen einen unkritischen Umgang mit ihnen, oder sogar deren 'Anbetung'.

Kritik an der Neuen Sachlichkeit im Sinne einer Fetischisierung der 'Sache' bzw. des Gegebenen findet sich auch in einem unveröffentlichten Text um 1929, in dem Brecht sich einerseits von der 'Unsachlichkeit' abgrenzt, die er mit einem 'bürgerlichen Theater' verbindet,[257] andererseits aber auch gegen eine bestimmte Auffassung der Sachlichkeit:

> Über dieser Leute [vom gegenwärtigen bürgerlichen Theater] Unsachlichkeit lache ich, aber über Ihre [Hannes Küpper, deutscher Schriftsteller und Regisseur] Sachlichkeit bin ich erbittert. [...] Die Sachlichkeit wird kommen und es wird gut sein, wenn sie kommt – ich wünsche es bei Lenin –, vorher kann man gar nichts weiter unternehmen; aber dieser unvermeidliche und absolut nötige Fortschritt wird eine reaktionäre Angelegenheit sein, das ist es, was ich behaupten möchte: Die neue

[254] Vgl. Jan Knopf: Brecht-Hanbdbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: Metzler 1984, S. 243f.

[255] Diesen Hinweis verdanke ich Gesine Beys Vortrag im Rahmen der Brecht-Tage 2013. Rumpler mochte Brecht noch aus Augsburg bekannt gewesen sein, wo der Ingenieur 1918 die Bayerische Rumpler-Werke AG eröffnete.

[256] Vgl. Brecht: 700 Intellektuelle beten einen Öltank an [Ende 1927]. GBA 11, S. 174-176, hier S. 176.

[257] Zu denken ist hier an ein Konzept gefühlsbetonter, suggestiver Literatur- und Kunstrezeption, die er auch schon früher etwa in Form einer Parodie des Wagnerischen Pathos in *Die Ballade vom Liebestod* (1921) kritisierte.

> Sachlichkeit ist reaktionär.[258]

Brecht baut in diesem Text Hannes Küpper als Vertreter der Neuen Sachlichkeit und als würdigen Gegner für seine eigene Ästhetik auf, wobei es Küpper „um die Sache“[259] gehe, während Brecht ästhetisch urteile. Diese Positionierung überrascht, bedenkt man den bisher in Brechts Selbstdarstellung dominierenden Antiästhetizismus; eine mögliche Erklärung findet sich vielleicht darin, dass gegen Ende der 1920er Jahre vermehrt Kritik gegenüber der Neuen Sachlichkeit auch von Seiten der politischen Linken an der bloß affirmativen Darstellung von modernen Gegenständen geäußert wird.[260]

In Walter Benjamins von Brecht wahrscheinlich beeinflusstem Aufsatz *Linke Melancholie* (1931) wird am Beispiel von Erich Kästners Lyrikband *Ein Mann gibt Auskunft* (1930) die Schreibweise der Neuen Sachlichkeit angegriffen, deren Ironie nur zur Inventur verlorener Werthaltungen tauge, aber keinen Ansatzpunkt für gesellschaftliche Veränderungsprozesse finde. Er stehe damit „links vom Möglichen überhaupt“,[261] erreiche also das in der Realität Mögliche nicht.

Andere kommunistische Intellektuelle wie Bela Balázs, Georg Lukács oder Alfred Kantorowicz, aber auch Intellektuelle mit unterschiedlichen anderen politischen Positionierungen wie Joseph Roth, Hermann Broch und Gottfried Benn fordern die Qualität der Dichtung im Sinne bewusster, subjektiver Gestaltung für die künstlerische Produktion (wieder) ein.[262] Balázs etwa sieht in einer als ‘sachlich’ auftretenden Literatur ein „Harakiri“[263] der Kunst, die durch Geistigkeit und ‘Poesie’ definiert sei und im Gegensatz zur „mechanisierten Wirklichkeit“[264] und zur „Verdinglichung“ der industrialisierten Welt stünde:

> Nein, die Neue Sachlichkeit möge sich nicht auf den sozialistischen Wirklichkeitssinn ausreden; Wirklichkeitssinn bedeutet nicht Ungeistigkeit. Sie ist nur der Passierschein für die Talentlosigkeit phantasiearmer, gefühlsleerer, banaler ‘Tatsachen-

[258] Brecht: Neue Sachlichkeit [um 1929]. In: GBA 21, S. 352-356, hier S. 356.
[259] Ebd., S. 355.
[260] So deutet jedenfalls Matthias Uecker Brechts Kritik der Neuen Sachlichkeit: „Statt zur Erkenntnis der Realität beizutragen, erzeuge die naturalistische Verdoppelung der sichtbaren Welt in der Fotografie allenfalls die gefährliche Illusion einer angemessenen Wahrnehmung, in der tatsächlich die herrschende Ideologie der Unveränderbarkeit und Natürlichkeit der bestehenden Verhältnisse reproduziert werde.“ Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 224.
[261] Walter Benjamin: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch [vor dem 11.10.1930, ED Anfang 1931]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3, S. 279-283, hier S. 281.
[262] Vgl. Pankau: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit, S. 99.
[263] Béla Balázs: Sachlichkeit und Sozialismus. In: Die Weltbühne 24 (18. Dezember 1928) Nr. 51, S. 916-918, hier S. 916.
[264] Ebd., S. 917.

> dichter'. Die Tatsachen an sich ergeben nämlich gar keine Wirklichkeit. Die Wirklichkeit liegt erst im Sinn der Tatsachen, die gedeutet werden müssen, die der Revolutionär, der klassenbewußte Proletarier mehr als irgend ein andrer deuten will, weil er den wirklichen Sinn oft erst hinter den Masken der bürgerlichen Gebilde hervorholen muß.[265]

Eine Kritik an der Perpetuierung bestehender Wahrnehmungweisen konnte Brecht auch vom Soziologen Fritz Sternberg und dem Filmkritiker, Soziologen und Journalisten Siegfried Kracauer übernehmen, die beide davon ausgehen, dass die schlichte Beobachtung kein ausreichendes Wissen über die Wirklichkeit und die Realität vermitteln könne. Eine abbildkritische Position vertrat außer den Genannten auch Theodor W. Adorno; Steve Giles hat diese Gemeinsamkeit einiger Intellektueller der Weimarar Republik herausgearbeitet.[266] Wenn Brecht Ende der 1920er Jahre die Neue Sachlichkeit angreift, dann einerseits vor dem politischen Hintergrund einer aktivistischen Kunst, andererseits vor dem ästhetischen Hintergrund einer konstruktivistischen Kunstauffassung, die alle Freiheiten beansprucht, um breite Wirkungsmöglichkeiten zur Verfügung zu haben. Ein dritter Einzugsbereich ist die erkenntnistheoretische Einsicht, dass 'Fotografierbares' bzw. sinnlich Erfahrbares in der zeitgenössischen Situation ein relativ geringes Erkenntnispotential im Vergleich zu Funktionalem aufweist, das ein zeitliches und relationales Moment beinhaltet. Diese Einsicht verarbeitet Brecht 1931 in *Der Dreigroschenprozeß*, übernimmt sie wohl schon dem Frühjahr 1927 von Sternberg.

Eine spätere Kritik der Neuen Sachlichkeit steht schon deutlich im Kontext von Brechts politischer Parteinahme für eine ökonomische Umverteilung. In einem Teil des *Tuiroman*-Fragments (1933-1935) wird die mit der Neuen Sachlichkeit eng verknüpfte schnörkellose Architektur kritisiert, da diese Einsparungsmaßnahmen entspringe, die vor allem die Massen von „Besitzlosen" betreffen.[267]

2.4.3 Kritik des 'dokumentarischen' Theaters

Brecht konstatiert um 1930, dass der „Gott der Dinge, wie sie sind'"[268] zwar seine frühere Textproduktion (genannt werden *Baal* und *Im Dickicht*) bestimmte, jedoch mittlerweile im Namen einer dialektischen Realitätskonzeption überwun-

[265] Ebd., S. 917f.
[266] Giles: Realism after Modernism? / Giles: Realismus nach Modernismus?
[267] Vgl. Brecht: Schön ist, was nützlich ist [1933-1935]. In: Ders.: Der Tuiroman [1931-1943]. In: GBA 17, S. 11-161, hier S. 94f. / Kritik an einer funktionalen, aber nicht komfortablen Architektur wird Brecht wieder um 1952 üben. Vgl. GBA 23, S. 204f.
[268] Brecht: Die dialektische Dramatik [Ende 1930, Anfang 1931]. In: GBA 21, S. 431-443, hier S. 436.

den sei. Demzufolge wären die Dinge früher so wie sie erscheinen und als das, als das sie erscheinen, akzeptiert worden und würden nun als veränderliche aufgefasst. Weiters wird der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass, wenn diese Realitätskonzeption sich im zeitgenössischen Diskurs auf breiter Front durchsetzen würde, dies den Auftakt zu einer politischen Entwicklung darstellen würde, in deren Verlauf die Möglichkeiten der Veränderung der Realität allgemein erkannt und demokratisch ausgewertet werden könne, was Brechts persönlicher sozialistischer Utopie entspricht, die ihn zur Befürwortung des vermeintlichen Sozialismus in der UdSSR verleitete.

Für die Fragestellung dieser Arbeit ist interessant, wann genau die Überwindung des 'Gottes der Dinge, wie sie sind' stattgefunden haben kann und ob die zitierte Darstellung nicht nur eine rhetorische Funktion hat, um das aktivistische Programm von 1930 stärker herauszuarbeiten. Gehörte es jemals zu den Zielen von Brechts Arbeit schlicht die Existenz bestimmter 'Dinge' festzustellen oder zu behaupten?

Äußerungen im Rahmen des Interviews mit Guillemin legen eine solche Zielsetzung nahe; etwa: „Ich lasse mein Gefühl in die dramatische Gestaltung nicht hineinfließen. Es würde die Welt verfälschen."[269] Diese Äußerung stammt allerdings aus einer Zeit, in der die Neue Sachlichkeit bereits eine erfolgreiche aktuelle Richtung in den Künsten darstellt, an der Brecht bis zu einem gewissen Grad partizipieren möchte. „[E]ine objektiv angeschaute Sache" auf die Bühne zu bringen, stellt aber nicht immer schon das primäre Ziel seiner dramatischen Texte dar; seine Ausprägung einer anti-illusionistischen, später als verfremdend bezeichneten Textstrategie kann kaum früh genug angesetzt werden. Er beginnt den Terminus des 'epischen Theaters' zwischen Anfang 1924 und März 1926 zu gebrauchen,[270] jedoch hat Jürgen Hillesheim gezeigt, dass Kennzeichen dessen, was Brecht ab dieser Zeit als 'episches Theater' bezeichnet, schon in den frühesten Texten des Autors aufzufinden sind.[271] Erwähnt sei nur das plakativste Beispiel; die berühmte Stelle von *Trommeln in der Nacht*, an der Kragler den Mond vom Himmel schießt,[272] wodurch die Kulissenhaftigkeit der Szenerie und die

[269] Guillemin: Was arbeiten Sie?, S. 187.
[270] Werner Hecht geht von März 1926 aus, vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 202. Jan Knopf datiert die Erstnennung auf das erste Halbjahr 1924, vgl. Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 167.
[271] Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...'.
[272] Vgl. Brecht: Trommeln in der Nacht [1919]. In: GBA 1, S. 229. / Vgl. zur Plakativität dieses Beispiels Hillesheim: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...', S. 401.

Inszeniertheit der Handlung verdeutlicht wird. Dies bedeutet einen Bruch mit der Konvention der theatralen Illusion, die im epischen Theater programmatisch untergraben wird. 1924 legt er offensichtlich Wert darauf, die Bühnenrealität als solche kennlich zu machen, wenn er schreibt:

> Die phantastische Tatsache dieser *Ungeheuerlichkeit*, daß bemalte Menschen mit eingelernten Sprüchlein auf einem Podest unter dem unerklärlichen Schweigen vieler Leute Szenen aus dem Menschenleben nachmachen, ist dieser Generation [von Schauspielern] schon entrückt[273]

Das „Nachmachen" von „Szenen aus dem Menschenleben" hat für den jungen Autor etwas 'Ungeheuerliches' oder Irritierendes, auf das seiner Konzeption des epischen Theater gemäß auch hingewiesen werden soll. Die Tatsache der Darstellung bleibt neben der Darstellung von 'Tatsachen', die etwa im Fahrwasser der Neuen Sachlichkeit ebenfalls angestrebt werden soll, stets präsent und relativiert diese entsprechend. Deshalb werden auch Behauptungen in Texten Brechts stets als diskutable Thesen disponiert; wenn in *Mann ist Mann* postuliert wird, dass jeder Mensch beliebig durch seine Umwelt verändert werden könne, oder wenn in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* der Schluss gezogen wird, dass der Mensch dem Menschen nicht helfe, so handelt es sich um provokant zugespitzten Aussagen, durch die Reaktionen des Widerspruchs und der Auseinandersetzung gesucht werden. Unterstützt und verdeutlicht wird diese Intention durch höchst artifizielle Elemente des Bühnengeschehens, wie revuehafte Einschübe (etwa die groteske Szene aus dem 'Badener Lehrstück', in der ein Herr Schmitt von zwei Clowns zerstückelt wird)[274], Songs, das Spiel im Spiel, das etwa in *Die Dreigroschenoper* vorkommt, Chor, Verssprache und unwahrscheinliche, exotische Settings und Namen. Alle diese Elemente des epischen Theaters laufen dokumentarischen Zielen von Kunst diametral zuwider. In einem Gedichtentwurf wird diese Konzeption von Bildern als Modellen der Erkenntnis formuliert:

> Gleichermassen gefährlich und nützlich ist auch das Machen / Einleuchtender Bilder. Da wird der Kosmos gebildet. / [...] Oder es wird die Geschichte gebildet. [...] Solche Bilder sind nützlich, solange sie nützen. Nicht länger. / Nur im Kampf mit anderen Bildern, nicht mehr so nutzbaren / Aber einstmals auch nützlichen, bringen sie Nutzen. / Kämpfend nämlich mit neuen Lagen, niemals erfahrenen / Kämpfen die Menschen zugleich mit den alten Bildern und machen / neue Bilder [...]

[273] Bertolt Brecht an Herbert Jhering, München, Ende Februar/Anfang März 1924. In: GBA 28, S. 210.

[274] Vgl. Brecht: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis [1929/30]. In: GBA 3, S. 25-46, hier S. 31-35.

> In großen Modellen / zeigen sie sich selbst das schwer vorstellbare Neue / Schon funktionierend. Da nun diese neuen Modelle / Meist aus den alten gemacht, den vorhandenen gebildet / Werden, scheinen die falsch, doch sie sind's nicht. Sie wurdens.[275]

Trotz der Aktualität neusachlicher Tedenzen, die zeitnahe und aktuelle politische und kulturelle Themen aufgreifen, setzt Brecht während der 1920er Jahre nicht auf mimetische Methoden der Darstellung, sondern verfolgt sein Programm des epischen Theaters, das ihm eine Konsekration im avantgardistischen Sektor des künstlerischen Feldes erlaubt. Er produzierte durchwegs Kunstwerke, die stilisiert, artifiziell und exotisch wirken, wie Kurt Tucholsky mit Blick auf die Rezeption des Stücks *Die Dreigroschenoper* – und wohl auch *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – bemerkt:

> Das knallt, das stinkt, das knufft und das schießt; das jagt auf Mustangs durch die Wüste, das säuft und spielt, das flucht und hurt... aber so schön weit weg, in Indianien, in wo es gar nicht gibt [...] Diese Dreigroschen-Philosophie: 'Wie man sich bettet, so liegt man', diese sorgsam panierte Roheit, diese messerscharf berechneten Goldgräberflüche, ... so ist das Leben ja gar nicht.[276]

Brecht hatte 1928 in einem Programmheft zu *Im Dickicht der Städte* festgestellt, dass seine „Wahl amerikanischen Milieus"[277] hauptsächlich der Verfremdung der gezeigten Handlungen diene. Sie sollten auffällig, aber nicht als Handlungen auffälliger Einzelindividuen erscheinen. So sollten Inkommensurabilitäten nicht der individuellen Psyche geschuldet werden können, sondern als Handlungen wahrgenommen werden, die in Frage gestellt und auf ihre Bedingungen hin befragt werden können. Das Theater sollte als 'fremder' Raum erscheinen, in dem alltägliche Handlungen plötzlich fremd und ungewöhnlich wirken sollen.

Joachim Fiebach bringt dieses Konzept mit der Gendertheorie von Judith Butler, die Geschlecht nicht als reale Gegebenheit, sondern als performative Konstruktion auffasst, in Verbindung und erklärt: „Wie er [Brecht] das Theatrale, das Konstruierte / 'Inszenierte' oder, wie ich vorschlage, die Theatralität von 'Lebensrealitäten' beschrieb, könnte heute vielleicht sogar als ein Ansatz 'radikal konstruktivistischer' Konzepte gelten."[278] Fiebach ist der Ansicht, dass dieses konstruktivistische Menschen- und Weltbild bereits 1926 mit *Mann ist Mann*

[275] Brecht: [Gleichermassen gefährlich und nützlich] [um 1934/35]. In: GBA 14, S. 284f.
[276] Peter Panter [d.i. Kurt Tucholsky]: Proteste gegen die Dreigroschenoper. In: Die Weltbühne 26 (1930) H. 15 (8. April), S. 557f.
[277] Brecht: Für das Programmheft der Heidelberger Aufführung [24.7.1928]. In: GBA 24, S. 27-29, hier S. 29.
[278] Fiebach: Piscator Brecht und Medialisierung, S. 121.

sichtbar wird, obwohl es erst um 1940 in konsequent weitergedachter Form etwa in Journaleinträgen und in theoretischen Texten im Umkreis von *Der Messingkauf* (1939-1955) ausformuliert würde. In historischer Hinsicht ist dies nicht sehr genau, jedoch ist der Beobachtung zuzustimmen, dass in Brechts Texten aus der Zeit um 1925 Personen bereits als Effekte ihrer Interaktion mit der Umwelt dargestellt werden und speziell die Bühnenrealität als bewusst arrangiertes und konstruiertes Geschehen konzipiert wird. Diesem ästhetischen Konzept scheint das Verfahren der Dokumentation denkbar fern zu stehen. Dennoch findet sich die Formulierung 'episches und dokumentarisches Theater' aus dem Frühjahr 1927. Wie ist dies zu erklären?

Im März 1926 oder 1927[279] äußert sich Brecht positiv zu Erwin Piscators Theaterarbeit, die technische Mittel und Material mit Objektivitätsanspruch künstlerisch möglichst eindrucksvoll einsetzte, um das Publikum politisch zu aktivieren. Brecht lobt die Verwendung des Filmes als „flache[r] fotografierte[r] Wirklichkeit", die es den Figuren abnimmt, das Publikum „objektiv informieren" zu müssen, da der Film selbst die 'objektive' Perspektive repräsentiere. Er schreibt, „[g]ewisse Vorgänge, die die Voraussetzungen für die Entscheidungen der handelnden Personen bilden", würden durch den Film unabhängig von den Äußerungen der Figuren reflektierbar. Film und Figurenperspektive widersprechen sich demnach, was die Vergleichbarkeit polyphoner Standpunkte erlaubt, die einen hohen Stellenwert in Brechts Theaterkonzept besitzt. Wenn Projektionen von Filmausschnitten oder Statistiken allerdings als 'die (fotografierte) Wirklichkeit' selbst auftreten, werden sie als den anderen Sichtweisen überlegen angenommen. Eine solche Hierarchisierung der Standpunkte wird an dieser Stelle von Brecht nicht kritisiert. Die Vorteile des „fotografische[n] Zurschaustellen[s] eines wirklichen Hintergrundes" werden wohlwollend erwogen, wenn auch nicht enthusiastisch begrüßt. Er plädiert für experimentelle Überprüfung der These, dass der Film mit der 'Zurschaustellung der Wirklichkeit' auch eine ethisch appellative Funktion übernehmen könne: „Die Verwendung des Filmes als reines Dokument der fotografierten Wirklichkeit, als Gewissen, hat das epische Theater noch zu erproben."[280]

[279] Werner Hecht datiert den Text *Der Piscatorsche Versuch* (GBA 21, 196f.) auf den 22. März 1926, (vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 202) der Kommentar der GBA auf 1927: GBA 21, S. 671.

[280] Ebd., S. 197. / Über zehn Jahre später bestätigt er die Zweckmäßigkeit dokumentarischer Methoden, wie sie Piscator verwendet, jedoch nur als ein Mittel unter vielen, das eine politische Diskussion mit dem Publikum und dessen Aktivierung zum Ziel hat. Vgl. Brecht: Über experimentelles Theater [März/April 1939]. In: GBA 22.1, S. 540-557, hier S. 544f.

1928 ist seine Sicht des 'dokumentarischen' Theaters Piscators bereits etwas kritischer. Der Kritiker Bernhard Diebold hatte die technischen Neuerungen Piscators – Brecht spricht von einer 'Elektrifizierung' des Theaters –, womit der Einsatz von Projektionen, Fließbändern, beweglichen Bühnenteilen und Ähnlichem gemeint ist, als Einleitung zu einer neuen Dramatik bezeichnet. Brecht bestätigt, dass diese Apparaturen Neuerungen am Theater – im Bezug auf neue Stoffgebiete – ermöglichen würden, eine neue Dramatik sei dadurch aber nicht zwangsläufig zu erwarten:

> Man kann vorwegnehmen, daß Piscators Regieversuche darauf hinzielen, das Theater zu elektrifizieren und es auf den technischen Standard zu bringen, den die meisten Einrichtungen heute erreicht haben. Der Film ermöglicht es, den Prospekt realistischer zu machen und die Kulisse mitspielen zu lassen. [...] Was Piscator ermöglicht, ist das Erfassen neuer Stoffe. Er hat die Aufgabe, die neuen Stoffe alt zu machen. Vor sie alt sind, können sie vom Drama nicht erfasst werden.[281]

Die hier merkbare Distanzierung Brechts erklärt sich wohl auch aus dem Umstand, dass ihm eine Konsekration gegenüber Piscator – wie wenig später gegenüber Vertreter(inne)n der Neuen Sachlichkeit (s.o.) – geboten schien. Zu beiden behauptet Brecht größere Nähe als etwa zu Heimatkunst oder arrivierter bürgerlicher Kunst, formuliert ihnen gegenüber aber auch klare Differenzaspekte. Im obigen Zitat wird die Technik des Piscatortheaters gelobt, eine 'realistischere' Darstellung zu erzeugen, was aber noch nicht das Ziel darstelle, das er mit seinem epischen Theater anstrebe. Dieses liege auf einer grundlegenden formalen oder institutionellen Ebene, welche die „neuen Stoffe" also aktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse auch in neuer Weise behandeln solle.

2.4.4 Dokumentarisches im *Ruhrepos*-Projekt

Als die Stadtverwaltung der Stadt Essen eine Einladung an den Komponisten Kurt Weill, den Regisseur und Bühnenbildner Carl Koch und Brecht aussprach, zwischen 30.5. und 2.6.1927 die Region zu besichtigen, um anschließend eine „Eroika der Arbeit",[282] ein Heldenepos der Industriestadt, zu verfassen, sagten die Eingeladenen zu. Die Künstler begannen noch während der Besichtigungsreise mit der Planung eines Bühnenwerks mit dem Arbeitstitel „REP (Ruhrepos), Essen, Dokumentarium".[283] Brecht sah in diesem Projekt keineswegs eine Kon-

[281] Brecht: Primat des Apparates [Februar 1928]. In: GBA 21, S. 225-227, hier S. 226f.
[282] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 230.
[283] Ebd., S. 231.

zession der Kunst an die Wirtschaft, Politik oder Werbeindustrie; er betont, dass im Ruhrepos zum Ausdruck kommen werde, „daß die Kunst in unserer Zeit es nicht verschmäht, der Wirklichkeit zu dienen.“[284] Seinen Ausführungen zufolge „gewinnen die Musik und die Dichtkunst viel durch die nackte Zurschaustellung ihres Stoffes.“ Als ‘Stoff’ werden dabei vor allem natur- und sozialwissenschaftliche Gegenstände ins Auge gefasst:

> Gerade die Geologie des Ruhrgebietes ist für den modernen Menschen wichtig. Beinahe dasselbe gilt von der Mechanik und der Statistik. (Was die letztere betrifft, so ist der Aufbau des Ruhrgebiets ein außerordentlicher Stoff!) [...] Zu Beginn dieses Jahrhundert setzte an allen Punkten der Erdoberfläche der Start großer technischer Rekorde ein. Die Geschichte der Menschheit hat wenig Imposanteres.

Das Ruhrgebiet war als ‘Stoff’ schon von Egon Erwin Kisch in einigen Reportagen verwendet worden, die er 1925 überarbeitet und gesammelt unter dem Titel *Der rasende Reporter* herausgab. Auch Joseph Roth hatte im Frühjahr 1926 bereits Reportagen aus dem Ruhrgebiet für die *Frankfurter Zeitung* geliefert. Die von Besetzung, Aufstand, Arbeiterbewegung, Großindustrie und Verstädterung geprägte Region versammelte ähnlich wie Berlin zeitgenössische Probleme und kulturelle Entwicklungstendenzen und beansprucht so großes Interesse von neusachlichen Autor(inn)en. Der S. Fischer Verlag war sich darüber im Klaren und trug dem Schriftsteller Heinrich Hauser deshalb auf, ab Herbst 1928 eine Fotoreportage über das Ruhrgebiet zu verfassen, die dann 1930 bei Fischer unter dem Titel *Schwarzes Revier* auch publiziert wurde. Auch Romane wandten sich um 1930 dieser Region zu, so Erik Regers *Union der festen Hand* (1931), Karl Grünbergs *Brennende Ruhr* (1928) und Hans Marchwitzas *Sturm auf Essen* (1930).

Der Diskurs über diese Region bevorzugte die Textsorte der Reportage, des Reisebereichts oder die Gattung des Zeitromans, was auf ein „zunehmendes Informationsbedürfnis“[285] zurückzuführen ist, das in der Weimarer Republik aufkam und auch die Trennung zwischen ‘schöner Literatur’ und sachorientierter und wissenschaftlicher Gebrauchsliteratur brüchig machte. Die traditionelle Unterscheidung zwischen Kunst als einer freien aber ‘wahren’ Deutung der empirischen Wirklichkeit und Darstellungsformen, die stärker der ‘Abbildung’ verpflichtet waren, wurde im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit verwischt. Eine programmatische Äußerung Kischs zeigt, dass die Reportage einem fast wissenschaftlichen Ethos der Objektivität unterworfen war:

[284] Brecht: [Ruhrepos] [Anfang Juni 1927]. In: GBA 21, S. 205f., hier S. 205. Folgende Zitate ebd.
[285] Kaes: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Weimarer Republik, S. XXX.

> Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangen Zeuge zu sein und unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verläßlich, wie sich eine Aussage geben läßt, – jedenfalls ist sie (für die Klarstellung) wichtiger als die geniale Rede des Staatsanwalts oder des Verteidigers. Selbst der schlechte Reporter – der, der übertreibt oder unverläßlich ist – leistet werktätige Arbeit, denn er ist von den Tatsachen abhängig, er hat sich Kenntnis von ihnen zu verschaffen, durch Augenschein, durch ein Gespräch, durch eine Beobachtung, eine Auskunft.[286]

Das 'Dokumentarium', das Brecht, Koch und Weill herstellen wollen, beginnt, wie vor diesem Hintergrund zu erwarten, mit einem Augenschein. Weill berichtet in einem Brief von der Besichtigung der Industrieanlagen in Essen, wie der 'Stoff' des Industriealltags auf die Künstler wirkte:

> Als wir aus dem giftigen Qualm des Ruhrtales an den klaren hellen Rhein kamen, dachten wir schon: bloß nicht mehr zurück in die Giftgase! u. weiter: wie schön wäre es, die bunte Lebendigkeit dieses Stromes zu gestalten anstelle der düstergrauen Fabriken da hinten. Aber als wir dann am anderen Mittag aus dem Bergwerk wieder ans Tageslicht kamen; da war es klar: das furchtbare Grauen da unten. Die maßlose Ungerechtigkeit, daß Menschen 700 Meter unter der Erde in völliger Finsternis, in dieser dicken schweligen Luft eine unerträglich schwere Arbeit verrichten, nur damit Krupp zu ihren 200 Millionen jährlich noch fünf hinzuverdienen – das muß gesagt werden, u. zwar so, daß es keiner vergißt.[287]

Diese kritische Sicht auf den Arbeitsalltag im Industriegebiet wird in den drei Gedichten, die Brecht noch im Juni 1927 für das Projekt verfasst und die das Leben der Industriearbeiter aus unterschiedlichen Perspektiven schildern, keineswegs so direkt und explizit formuliert wie in Weills Brief; als die von der Stadtverwaltung Essen bestellte 'Eroica der Arbeit' – als Loblied auf die Arbeit schlechthin – können sie aber auch nicht gelesen werden; vielmehr sind sie taktisch als Loblieder auf eine erst kommende, geänderte Arbeitssituation – und so implizit als Kritik an der gegenwärtigen – angelegt.

Ein Teil besteht aus einer Ansprache, die ein Arbeiter an den anthropomorphisierten Kran Karl richtet, dem beispielsweise eine „Sifilis" angedichtet oder unterstellt wird, er könne ein „marxistisch aufgehelltes Gesicht" machen, er werde „schauen", wenn einmal eine Revolution käme, zudem heißt es: „Karl, du

[286] Egon Erwin Kisch: Der rasende Reporter (Vorwort) [1.10.1924]. Gütersloh: Bertelsmann [1985], S. 7.

[287] [Kurt] Weill in Berlin an [Lotte] Lenya in Leipzig, [3.?6.1927]. In: Kurt Weill: Sprich leise, wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill – Lotte Lenya. Hrsg. u. übers. v. Lys Symonette. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 62-64, hier S. 63.

gehörst zum Proletariat“[288] – nicht etwa: ‘Karl, du gehörst dem Proletariat“. Da die Maschine offenkundig als Kumpan des Arbeiters behandelt wird, erscheinen die Befehle und Bevormundungen an Karl, die ebenfalls im Text auftauchen, als Elemente einer hierarchischen sozialen Praxis zm Nachteil der Arbeitenden:

> Bete und arbete! [sic]
> Rutsch mal vier Meter vor!
> Rutsch mal vier Meter retour!
> Mach mal Männchen!
> Leg mal dein Greiferchen vor dich auf die Schienen!
> So ist’s brav, Karlchen.[289]

Das Gedicht kritisiert so die Bevormundung der Arbeitenden bzw. Produzierenden, als welche Mensch und Maschine sich ähnlich werden. Ein weiterer Aspekt der Kritik sind lebensbedrohende Arbeitsbedingungen. Der zweite Teil des Gedichts wird aus der Sicht einer Maschine mit dem Namen „Milchsack VI“ geäußert, wobei wieder das kollegiale Verhältnis zwischen Maschine und arbeitendem Mensch betont wird. Die Maschine erzählt, wie die Männer starben, die mit ihr gearbeitet haben, wodurch insinuiert wird, dass diese Berufsgruppe eine hohe Sterblichkeitsrate aufweise:

> Mein erster war ein Mann aus Hamm
> Der ging verschütt am Chemin des Dames [im Ersten Weltkrieg]
> Mein zweiter schluckt zuviel Kohlenstaub
> Und fiel der Lungenseuch zum Raub
> Meinem dritten flog ins Aug ein Ruß
> Dem zerquetschte ich den Fuß.
> Mein vierter kam eines Morgens nicht mehr
> Der war gestorben an einem Maschinengewehr.[290]

Hier erscheinen Opfer der modernen Produktionsweise neben Kriegs- und Bürgerkriegsopfern, was einen marxistisch informierten Standpunkt verrät.[291] Diese Gedichte treten keinesfalls ‘unparteiisch’ auf und auch ihre dokumentarische

[288] Brecht: An Karl [Juni 1927]. In: GBA 13, S. 374-378, hier S. 376.
[289] Ebd., S. 374.
[290] Ebd., S. 377.
[291] Brecht erklärt etwa zwei Jahre später: „Die Antwort auf den Zusammenhang zwischen Krieg und Bürgerkrieg hat Lenin gegeben.“ Brecht: [Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge] [Um 1929]. In: GBA 21, S. 304f., hier S. 305. / Dieses Diskursmuster ist bekannt; vgl. z.B.: Pike: Lukács und Brecht, S. 9. / „Der zeitgenössische Marxismus hatte den Faschismus als Spätkapitalismus interpretiert.“ Zelić: Programmatischer und poetischer Realismus bei Brecht und Kluge, S. 283.

Funktion scheint eher fragwürdig, da sprechende und antropomorhisierte Maschinen offensichtlich fiktionale Textelemente sind. Dennoch wird in programmatischen Schriften zu *Ruhrepos*, die für die Stadt Essen als Auftraggeber verfasst sind, von Dokumentation gesprochen:

> Da nun aber der ganze Aufbau des Ruhrgebietes für unsere Zeit charakteristisch ist, soll das *Ruhrepos* gleichzeitig ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche überhaupt sein.
> Dieser große Vorwurf soll in einem musikalischen Bühnenwerk episch-dokumentarischen Charakters dargestellt werden, das in seiner Form am ehesten der vielgestaltigen, wechselnden Bilderfolge gleichen wird, die allerdings zu ganz anderem Zweck, in der modernen Revue angewandt wird. Es wird eine Folge erhebender, unterhaltender und belehrender szenischer Bilder sein. In künstlerischer Form zu belehren wurde bisher selten versucht.[292]

Die Ankündigung, dass hier eine Dokumentation erfolgen werde, ist vermutlich dem Versuch geschuldet, die Auftraggeber dem Projekt gegenüber positiv einzustellen. Darauf deutet, dass ihnen versprochen wird, das Werk werde den verschiedensten künstlerischen Idealen gerecht werden; es solle die zeitgenössische Realität greifbar machen und dabei erhebend, unterhaltsam und belehrend zugleich wirken. Den umfassenden Bildungsanspruch des projektierten Bühnenwerks will Brecht wohl auch durch den Vergleich mit einem berühmten und weit verbreiteten Lehrbuch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts unterstreichen: „Das 'Ruhrepos' soll ein zeitgeschichtliches Dokument sein etwa von der Bedeutung des im 17. Jahrhundert entstandenen 'Orbis pictus', der das Weltbild dieses Jahrhunderts in einfachen Bildern wiedergibt."[293]

Das multimediale Lehrwerk *Orbis sensualium pictus* (Die sichtbare Welt) (1658) des tschechischen Gelehrten Johann Amos Comenius führt wichtige Begriffe zweisprachig, bildlich und mit Hinweisen auf die Aussprache vor und erhebt den Anspruch, spachliche und bildliche Techniken der Welterfassung systematisch zu vermitteln. Der Verweis auf dieses Lehrwerk als einem „zeitgeschichtlichen Dokument" dementiert aber zugleich die Vermittelbarkeit einer zeitlosen Wahrheit, da es nur Aufschlüsse über historische Realitätskonzeptionen geben kann. Im *Orbis pictus* wird etwa die Erde als Mittelpunkt des Universums dargestellt. In Anbetracht der Revisionen, die dieses Weltbild später erfahren hat, ist anzunehmen, dass auch das *Ruhrepos* als epische Epochenschau des frühen 20. Jahrhunderts keineswegs als Dokument einer zeitlosen Realität, sondern allenfalls eines

[292] Brecht: Notiz zum 'Ruhrepos'. In: Kommentar. In: GBA 21, S. 676.
[293] Brecht: [Ruhrepos] [Anfang Juni 1927]. In: GBA 21, S. 205f., hier S. 205. Folgendes Zit. ebd.

temporär wirksamen Sets von bestimmten Darstellungs- und Handlungsweisen konzipiert war; so betont Brechts Exposé immer wieder, dass es um die Vorstellungen der gegenwärtigen Zeit gehe; dargestellt werden solle „das Weltbild unserer Zeit selber. Auch die Vorstellung, die unsere Zeit von sich selber hat, ist es wert, aufgezeichnet zu werden." Geht es also um Dokumentation, so eher um die von Diskursen als um die einer davon unterschiedenen historischen 'Wahrheit'.

In einem Gedichtfragment von 1926 wird die historische Veränderung von Wirklichkeiten und damit zusammenhängend von Aussage- und Verstehensweisen reflektiert:

> [...] mitten im Vortrag
> Verließ mich meine Stimme in Eile
> Denn ich hatte
> Plötzlich erkannt: welche Mühe
> Es mich kosten würde, diese Geschichte
> Jenen zu erzählen, die noch nicht geboren sind
> Die aber geboren werden und in
> Ganz anderen Zeitläufen leben werden
> Und, die Glücklichen! gar nicht mehr
> Verstehen können, was ein Weizenhändler ist
> Von der Art wie sie bei uns sind[294]

Die hier imaginierten Nachgeborenen leben in einer geänderten Wirklichkeit, weshalb sie das Problem, das Brecht mit dem Komplex der Weizenspekulation zu bearbeiten sucht, nicht mehr verstehen können. An dieser Stelle zeigt sich die aus der marxistischen Theorie stammende Ansicht, dass die historisch bedingten Erfahrungen mit bestimmten Rollen und Funktionen zu einem bestimmten Wissen über die Wirklichkeit führen. Wissen tritt in dieser Konzeption nur historisch perspektiviert auf, sodass es immer bezweifelbar und revidierbar bleibt.

Das Ruhr-Epos-Projekt scheiterte schließlich am Rückzug des Auftrags durch die Auftraggeber, angeblich aus finanziellen Gründen, jedoch sind politische Gründe anzunehmen, da von völkisch-nationalistischer Seite Front gegen die Autoren Weill und Brecht gemacht wurde. In einem Flugblatt, das Stephan Bock der Brechtforschung zur Kenntnis gebracht hat, heißt es:

> Zur Ausführung sind aber von den Hintermännern des Planes die zwei Juden Brecht und Weil [sic] vorgeschoben, welche schon fest von der Stadt engagiert sind. Brecht (der eigentlich Baruch heißen soll) ist Verfasser wertloser, dekadenter, perverser Schauspiele (Trommel [sic] in der Nacht, Baal und Mann ist Mann) die trotz aller

[294] Brecht: [Diese babilonische Verwirrung der Wörter] [um 1926]. In: GBA 13, S. 356f, hier S. 357.

> Judenreklame außerhalb von Berlin nicht ziehen. Weil ist [sic] kleiner, gekrampfter Operettenverfertiger. [...] In Wirklichkeit strebt die Kunst an der Ruhr höher als die Berliner. Ihre Sensationen, Revueschlager, Parodien und Judenstücke haben wir nicht nötig.[295]

Schon der Plan zur „große[n] Ruhrevue“[296] wurde von konservativen, antisemitischen, stadt- und modernefeindlichen Personen abgelehnt, wobei der sozialistische Impetus in Brechts Texten gar nicht publik werden musste; sein und Weills Image als Avantgardekünstler aus Berlin reichten dazu aus.

2.4.5 Objektivität im Romanprojekt *Tatsachenreihe*

Gegen Ende der 1920er Jahre zeigt sich in Brechts Texten immer deutlicher die Problematisierung mimetischer Darstellungstechniken. Vor diesem Hintergrund gibt ein in mehreren Notizen und Fragmenten dokumentiertes Romanprojekt, das in der GBA mit *Tatsachenreihe* betitelt ist, Rätsel auf. Der Titel bezieht sich auf die Überschrift von einem der dazugehörigen Fragmente und will laut Lorenz Jäger und Erdmut Wizisla nur besagen, dass hier der Ablauf der Vorgänge, die Story, skizziert werde.[297] Demnach beschränken sich die im Titel genannten ‘Tatsachen’ gänzlich auf den Bereich fiktiver Gegenstände und das Projekt müsste an dieser Stelle nicht näher besprochen werden, wenn nicht einer der Texte die Figur eines Beobachters von Tatsachen und mit ihm eine Erkenntnistheorie en miniature entwerfen würde, die innerhalb der Texte Brechts am ehesten jener von 1926 entsprechen würde.

Diese Figur ist ein Hobbydetektiv und pensionierter Richter namens Lexer. Er sollte ähnlich traditionellen Detektivfiguren wie Sherlock Holmes in allen Folgen der geplanten Krimiserie vorkommen und unterschiedliche ‘Fälle’ aufdecken, wobei sein Beruf als Richter ihn auch zu einem Beurteiler der beobachteten und erschlossenen Tatsachen macht. Ein prototypischeres Erkenntnissubjekt ist kaum denkbar und tatsächlich wird bei seiner Beschreibung betont, dass er die ‘Wirklichkeit’ aufdeckt:

[295] Zit. n. Stephan Bock: „Brecht (der eigentlich Baruch heißen soll)“. In: ndl. neue deutsche literatur 42 (Mai/Juni 1994) H. 495, S. 196-201.
[296] Ebd.
[297] Lorenz Jäger: Mord im Fahrstuhlschacht. Benjamin, Brecht und der Kriminalroman. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): The Other Brecht II. Der andere Brecht II. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1993. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 18), S. 24-40, hier S. 30. / Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 90, Anm. 90.

> Der Richter Lexer ist durch seine Erfahrung zu einem skeptischen Mann geworden, der allen Konstruktionen rechtlicher oder weltanschaulicher Art ohne Interesse gegenübersteht und die gesammelte Kraft seines Scharfsinns der Beobachtung der Wirklichkeit zuwendet. Dem verdankt er, daß die im Publikum wie in Romanen gleicherweise verbreiteten schablonenhaften Vorstellungen vom Handeln und von den Reaktionen der Leute ihn kaltlassen. Er bemüht sich in jedem Falle dem wirklichen Sachverhalt auf den Grund zu gehen, und bevorzugt zu diesem Zwecke Experiment und Dokumentation. Die Hauptquelle seiner Dokumentation ist die Kamera.[298]

Rätselhaft an dieser Figur ist vor allem, dass sie im Rahmen eines Projekts auftaucht, das der aktuellen Forschung zufolge Ende 1933 von Brecht und Benjamin gemeinsam in Angriff genommen wurde,[299] zugleich aber ein Realitätskonzept erkennbar werden lässt, das in Brechts Texten eher – wenn überhaupt – um 1926 zu finden ist. Der Richter bedient sich unter anderem der Dokumentation mittels Kamera,[300] die als 'objektives' Aufzeichnungsinstrument gilt. Lexer bezieht außerdem „ergiebig[...]e Aufschlüsse"[301] aus Fotos in illustrierten Zeitungen. Die Fotografie scheint hier als Medium der Wirklichkeit zu fungieren, was in Äußerungen Brechts um 1930 dementiert wird; so etwa in der Notiz [*Durch Fotografie keine Einsicht*] (um 1930),[302] in der Brecht den marxistisch interessierten Soziologen Sternberg als Gewährsmann aufruft: „Die Fotografie ist die Möglichkeit einer *Wieder*gabe, die den Zusammenhang wegschminkt. Der Marxist Sternberg, in dessen Wertschätzung Sie wohl mit mir übereinstimmen, führt aus, daß aus der (gewissenhaften) *Fotografie* einer Fordschen Fabrik keinerlei Ansicht über diese Fabrik gewonnen werden kann."[303] Noch eindeutiger weist Brecht etwa ein Jahr später die Fotografie als unproblematisches Medium der Wirklichkeit zurück:

> Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die *Wahrheit* über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien

[298] Brecht: [Tatsachenreihe]. In: GBA 17, S. 443-455, hier S. 443f.
[299] Vgl. Jäger: Mord im Fahrstuhlschacht. / Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 90. / Die GBA vermutete noch das Ende der 1920er oder den Anfang der 1930er Jahre als Entstehungszeitraum. Vgl. Kommentar. In: GBA 17, S. 580.
[300] Die Fotografie wird zunächst tatsächlich vor allem von der Kriminalistik, der Polizei und in der Juristik eingesetzt. Fahndungsfotos waren einer der ersten Anwendungsbereiche der Kamera.
[301] Ebd., S. 444.
[302] Vgl. Brecht: [Durch Fotografie keine Einsicht] [um 1930]. In: GBA 21, S. 443f. / Vgl. auch Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 222-257.
[303] Brecht: [Durch Fotografie keine Einsicht] [um 1930]. In: GBA 21, S. 443f.

> wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine.[304]

Mit Sternberg hat Brecht seit Frühling 1927[305] Kontakt. Dieser legt ihm schon am „Beginn [ihrer] Beziehungen" nahe, sich die Schwierigkeiten der Darstellung soziologischer Gegenstände bewusst zu halten:

> Ich [Sternberg] hatte Brecht wiederholt daran erinnert, daß es der Dichter in früheren Gesellschaftsformen leichter gehabt habe als heute, da die soziologischen Beziehungen der Schichten, der Klassen zueinander einst viel deutlicher, so viel augenfälliger waren. In Gesprächen mit ihm gab ich damals eine Analyse dessen, was ich die Soziologie der Verdrängung nannte.[306]

> Heute, in der modernen Industriegesellschaft, kann man die verschiedenen sozialen Schichten nicht einfach mit den Augen sehen. Gehen Sie einmal in eine Fabrik, sehen Sie, was die Unternehmer, was die Direktoren, was die Angestellten, was die Arbeiter tun. Wenn Sie all dies gesehen haben, wissen Sie gar nichts. Der Arbeiter kann gut bezahlt oder aufs schwerste ausgebeutet werden. Das Sehen allein führt zu keinem Resultat und ebensowenig die Intuition.[307]

Diese epistemologischen Überlegungen zur Soziologie im 20. Jahrhundert schlagen sich dann offensichtlich in der häufig zitierten Stelle aus Brechts *Dreigroschenprozeß* nieder:

> Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache 'Wiedergabe der Realität' etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.[308]

Die Stelle könnte auch auf die 1929 von Siegfried Kracauer veröffentlichte Studie *Die Angestellten* zurückgehen, wo es heißt: „Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion."[309] Aber auch Heinrich Hauser äußert sich im Vorwort seiner Reportage *Schwarzes Revier* ganz ähnlich:

[304] Brecht: [Zum zehnjährigen Bestehen der 'A-I-Z'] [Oktober 1931]. In: GBA 21, S. 515.
[305] Sternberg: Der Dichter und die Ratio, S. 12f.
[306] Ebd., S. 45.
[307] Ebd., S. 15.
[308] Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [1931]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 469.
[309] Siegfried Kracauer: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1929]. In: Ders.: Schriften 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, S. 205-304, hier S. 216. / Diese Nähe bemerkt auch Steve Giles: Making visible, making strange, S. 72.

> Der Verfasser hat [...] gefunden, daß viele Gegenstände sich nicht scharf umreißen und nicht schwarz-weiß malen lassen. Handelt es sich etwa um die Beschreibung einer großen Fabrik, so mag der technische Aufbau vollkommen deutlich und beschreibbar sein. Die soziale Struktur des gleichen Werkes kann dagegen sehr undurchsichtig, sehr komplex und objektiv kaum darzustellen sein.[310]

Die Fabrik, die sich nach ihrem Äußeren nicht beurteilen lasse, wird gegen Ende der 1920er Jahre offenbar zu einem Topos der Kritik am Abbildoptimismus der ausgehenden neusachlichen Periode. Wenn man Sternberg glaubt, der seine abbildkritischen Ansichten dem „Dichter" Brecht – im Gegensatz zum Wissenschaftler Sternberg – schon etwa im Sommer 1927 näher gebracht haben will, müsste das entsprechende Typoskript A1 des *Tatsachenreihe*-Projektes (im Folenden: *A1*) Ende 1926[311] oder Anfang 1927 entstanden sein, wenn man nicht davon ausgehen will, dass das erkenntnistheoretische Konzept der Objektivität interesselosen Beobachtens und techischer Abbildungen innerhalb eines Textes von Brecht um 1933 wiederkeht, wobei es sich um einen singulären Fall handeln würde. Zwar wird die Relevanz von empirischer Beobachtung im Sinne der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt in je konkreten raumzeitlichen Verhältnissen in späteren Texten Brechts unterstrichen, jedoch wird eine Situiertheit und Interessiertheit des Subjekts und der von ihm eingesetzten technischen Hilfsmittel vorausgesetzt.

In *A1* sind es die Fakten selbst, die für die Interessen der Macht- und Besitzlosen sprechen, wie dies bereits in *Von der Kindsmörderin Marie Farrer* der Fall ist. Der 'nüchterne', 'objektive' Bericht der Situation Farrars vor Gericht entlastet sie. Schon in diesem frühen Text ist die Erkennbarkeit und Reflektierbarkeit der 'Wirklichkeit' im Interesse der Akteure am beherrschten Pol des sozialen Feldes. Diese Ansicht bleibt in Brechts Texten konstant, doch ändert sich die Manifestationsweise der Wirklichkeit. Ist Farrar auf den objektiven Berichterstatter angewiesen, wird in der folgenden Notiz suggeriert, dass die Wirklichkeit und die (arbeitende) Masse gleichzusetzen wären:

> Die Wirklichkeit dämmert herauf. Sklavenaufstand der Wirklichkeit.
> Aus welchem Stoff könnte eine Ethik gemacht sein, die dies vermittelt?

[310] Heinrich Hauser: Schwarzes Revier [1930]. Bonn: Weidle 2010, S. 4.

[311] Der im Text verwendete Terminus „Klassenvorurteile" indiziert Einflüsse einer marxistischen Gesellschaftsdeutung, wodurch der Text kaum für die Zeit vor Herbst 1926 zu datieren ist, da Brecht zu diesem Zeitpunkt mit der Lektüre marxistischer Schriften beginnt. Vgl. Hauptmann: Notizen über Brechts Arbeit 1926 [zum Okt. 1926]. In: Dies.: Julia ohne Romeo, S. 172.

> Die Realität kritisiert die Ideen, die im Wortsinn bankerott [sic] sind.[312]

Aus dem Textzusammenhang lässt sich schließen, dass mit Wirklichkeit hier konkret statistische Daten über Abtreibungshäufigkeiten gemeint sind, die den Idealen der katholischen Kirche und denen der Nationalsozialisten nicht entsprechen. Diese statistische Wirklichkeit zeige, dass die Ideale nicht mehr wirken und insofern handlungsunfähig – bankrott – geworden sind. Hingegen ist die Realität oder Wirklichkeit bei Brecht zu diesem Zeitpunkt per definitionem handlungsmächtig und selbst Agens. Zwar ist die Statistik ähnlich dem 'objektiven' Bericht nur eine Darstelungsweise, deren demokratischer Gehalt fraglich ist, doch setzt Brechts Text hier voraus, dass die Statistik tatsächlich Massenphänomene repräsentiert oder zumindest nicht ganz unabhängig von ihnen agieren kann. Wenn auch die Darstellungsweise der Statistik hier unkritisch als Medium der Wirklichkeit behandelt wird, so ist es nicht mehr die 'objektive', weil technische Darstellung im Bild – die Fotografie oder der Film – und auch nicht der 'nüchterne' Bericht. Die Erkennbarkeit der Wirklichkeit ist an ihre – interessierte– Aktivität geknüpft.

Als erkennbarer Gegenstand, der sich einer interesselosen Beobachtung durch einen Apparat erschließt, tritt sie aber noch um 1927 auf: „[Der Film spielt] eine durchaus revolutionäre Rolle, da er als Geist die nackte Wirklichkeit erscheinen läßt, die gute Gottheit der Revolution."[313] Die 'nackte Wirklichkeit' erscheint zwar nur als 'Geist', also unstofflich und unheimlich, aber doch. Die Vorstellung, dass die Wirklichkeit allein durch die Anwendung mimetischer Bildgebungstechniken im Film sichtbar gemacht werden könne, vertritt Brecht spätestens um 1930 nicht mehr. Um 1927 verspricht er sich allerdings noch einiges von dokumentarischen und mimetischen Darstellungsmethoden:

> *Ich meine also, Sie müssen mit den Apparaten an die wirklichen Ereignisse näher herankommen und sich nicht nur auf Reproduktion oder Referat beschränken lassen.* Sie müssen an wichtige *Reichstagssitzungen* und vor allem auch an große *Prozesse* herankommen.[314]

Technische Medien sollten demnach wie alle technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften zur Bildung einer politisch interessierten und aktiven Öffentlichkeit beitragen. Die Medien sollten dabei auch zur Publikation von politischen

[312] Brecht: Über Kulturbolschewismus [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 582f., hier S. 583.
[313] Brecht: Aus dem Abc des epischen Theaters [um 1927]. In: GBA 21, S. 210-212, hier S. 212.
[314] Brecht: Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks [ED 25.12.1927]. In: GBA 21, S. 215-217, hier S. 215. / Vgl. Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 253f.

Ereignissen verwendet werden, sodass die breite Öffentlichkeit über politische Entscheidungen und Vorgänge informiert wäre.

Die Figur Lexer setzt nicht nur Vertrauen in reproduktive Medien, sondern zeichnet sich, wie erwähnt, durch persönliche Interessenlosigkeit aus und erlangt dadurch die Fähigkeit, „Konstruktionen" gesellschaftlicher Art zu durchschauen:

> Der Richter Lexer steht am vorgeschobensten Punkt der heute einem bürgerlichen Typ erreichbaren Erkenntnis. Diese Erkenntnis, die nirgends zu Grundsätzlichem vordringt, hat ihren Grundsatz ebendarin, von bürgerlichen Klassenvorurteilen in hinreichendem Maße frei zu sein, um der Realität Rechnung tragen und Kriminalfälle, welche sich der Polizei entziehen, klarstellen zu können.[315]

Die Interessenlosigkeit Lexers ist Resultat einer weitestmöglichen Entfernung aus den sozialen Zusammenhängen. Er ist durch seine Pension finanziell abgesichert und in zwischenmenschlicher Hinsicht niemandem verpflichtet. Gemäß der hier wirkenden Konzeption würde er durch diese fehlenden Interessen und Rücksichten fähig, eine verengte, selektive Sicht der Wirklichkeit aufzugeben. Seine Funktion entspricht exakt der des objektiven Bericht in *Von der Kindsmörderin Marie Farrar*, denn er behandelt einen ähnlichen Fall, bei dem die sozialen Gründe für Straftaten von Interesse sind, auf ähnliche Weise:

> Verhängnisvoller als die Bösartigkeit oder die Impulsivität der schuldigen Subjekte ist ihm in vielen Fällen das Milieu erschienen, das entweder diese Verhaltungsweisen erst in ihnen entwickelt oder auch unmittelbar durch den Druck, unter dem es sie hielt, ihre schuldhaften Handlungen veranlaßte.
> Dies alles hat dahin geführt, daß sein Interesse in vielen Fällen mehr der Aufdeckung der wahren gesellschaftlichen Gründe eines Verbrechens zugewandt ist, als den Funktionen des Justizapparats, der die Schuldigen 'zur Verantwortung' zieht. Im Übrigen besitzt er Humanität genug, um in vielen Fällen die soziale Indikation als hinreichende Entschuldigung für den Täter gelten zu lassen.

Mit der Begründung der 'sozialen Indikation' waren im zeitgenössischen Diskurs Angeklagte, die wie Farrar nicht in der Lage waren, ein Kind großzuziehen und deshalb gegen den Paragraf 218 verstießen, der einen Schwangerschaftsabbruch verbot, vor Strafen zu bewahren.[316] Lexer fungiert somit als das Negativ des Justizapparates und der religiösen Moralinstanz, die Farrar verurteilen, ohne deren Lebenssituation zu beachten. Seine 'Objektivität' besteht demnach in der Beobachtung der Lebenssituation anderer, wobei vorausgesetzt wird, dass diese

[315] Brecht: [Tatsachenreihe]. In: GBA 17, S. 443-455, hier S. 443. Folgendes Zit. ebd.
[316] Vgl. Kommentar. In: GBA 17, S. 580.

erkannt werden kann, sofern keine gegenläufigen Interessen der beobachtenden Person bestehen.

Spätestens 1931 im Zuge seiner Niederschrift des *Dreigroschenprozeß* gelangt Brecht zu dem Schluss, dass eine gesellschaftliche Position wie jene Lexers die Erkenntnis sozialer Realität nicht nur nicht begünstigt, sondern sogar behindert. Erkenntnisse werden hier durch Erfahrungen mit und Einsicht in bestimmte Funktionsweisen der Gesellschaft vermittelt. Interessenlosigkeit bedingt dann aber eine Unkenntnis der von Interessen gesteuerten sozialen Prozesse, weshalb eine 'interessenlose' Haltung um 1931 kritisiert wird:

> Die Kant-Goethesche Ästhetik postuliert, daß die genießende Person von ihren Interessen gelöst sei. [...]
> Darin liegt eine grobe Täuschung.
> Um selber erkennen zu können (z. B. gewisse Vorgänge und Haltungen) vor allem, muss der Künstler selber Interessen haben.[317]

Aber bereits Ende März 1927 weist Brecht in der Debatte über die Tendenzkunst anlässlich der Spaltung der Volksbühne Berlin die Vorstellung von 'reiner' Kunst zurück. Piscators Theater wurde wegen politisch linkem Tendenzverdacht in der Presse scharf kritisiert; seine Inszenierung von Ehm Welks *Gewitter über Gottland*, die am 23.3.1927 Premiere hatte, wurde von konservativer Seite als Bedrohung für die als politikfern geltende Kunst angesehen. Der Vorstand verfügte, dass Teile der vorgeführten Filmaufnahmen, welche die russische Revolution thematisierten, entfernt wurden, was eine Demonstration auslöste. Die Kritik sprach von „Kulturbolschewismus", der zu befürchten sei.[318] Brecht äußerte sich am Abend der Demonstration im *Berliner Börsen Courier*, sowie auch in unveröffentlichten Manuskripten, gegen die Idee 'reiner Kunst' und verteidigte Piscators Inszenierungsweise. Er nannte im Zuge dessen die Gegner von Piscators 'Tendenzkunst' parteiisch, da sie „die Partei der Faulen und Dummköpfe" vertreten würden.[319] Auch im November 1928 behauptet er in einer Rundfrage, dass Dramen immer eine Tendenz hätten, was den Analogieschluss zulässt, dass er auch Personen jeweils bestimmte Interessen unterstellt: „Jedes Drama, das nicht nur die Tendenz hat, Geld zu machen, hat irgend eine andere Tendenz."[320]

[317] Brecht: Über Vorstellungskritik [Um 1931, Datierung unsicher]. In: GBA 21, S. 533f.
[318] Björn Laser: Kulturbolschewismus. Zur Diskurssemantik der „totalen Krise" 1929-1933. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2010, S. 99.
[319] Brecht: Tendenz der Volksbühne: reine Kunst [31.3.1927]. In: GBA 21, S. 195f., hier S. 195.
[320] Brecht: [Soll das Drama eine Tendenz haben?] [Oktober/November 1928]. In: GBA 21, S. 251.

In einem ungedruckten Gesprächsprotokoll vom 13.11.1928, in dem Brecht mit Piscator und Sternberg diskutiert, kritisiert Brecht das „Prinzip der gefärbten Luft (Kunstbetrug reiner Kunst)“,[321] da diese oft politische Gewissenlosigkeit verhehle. In diesem Gespräch wird Fritz Kortners politische und künstlerische ‘Moral’ diskutiert, der die Titelrolle in Hermann Ungars umstrittenem Revolutionsdrama *Der rote General* (Premiere: 15.9.1928) übernommen hatte. Das Drama thematisiert das Problem des Antisemitismus in der Sowjetunion. Dass Kortner die Rolle annahm, wird auf seine politischen und kunstpolitischen, aber auch ökonomischen Interessen zurückgeführt. ‘Reine Kunst’ sei demnach praktisch niemals anzutreffen.

Dass Brecht sich in den Jahren 1927/1928 deutlich für das Beziehen einer politischen Position ausspricht, spricht dafür, dass er die Figur des unpolitischen, ‘objektiven’ Richters Lexer wohl eher früher, in der Zeit zwischen Herbst 1926 und Sommer 1927 entworfen hat. Eine andere, plausiblere, Möglichkeit, die anachronistische Realitätskonzeption in *A1* zu erklären, ist der Hinweis von Erdmut Wizisla, dass der Text mit großer Wahrscheinlichkeit von Margarete Steffin getippt und auch korrigiert wurde. Sie könnte ihre scherzhaft klingende Aussage über *Tatsachenreihe* in einem Brief an Walter Benjamin wahrgemacht haben: „Was macht ihr Roman? Beeilen Sie sich! Sonst fange ich allein etwas an, das könnte doch – natürlich gar nichts werden.“[322] Wirklich geklärt können die Fragen nach Autorschaft und Datierung von *A1* an dieser Stelle nicht werden, aber es sollte aufgezeigt werden, dass diese vor dem Hintergrund des Wandels von Brechts Realitätskonzeptionen rätselhaft wirken.

2.5 Resumé: Brechts Realitätskonzepte in den 1920er Jahren

Innerhalb von Brechts Textproduktion des Zeitraums der 1920er Jahre finden sich wie schon für die Zeit um 1920 kaum explizite Überlegungen zu epistemologischen Fragen, was sich wiederum daraus erklärt, dass erkenntnistheoretische Zweifel kaum als innovativer Gegenstandsbereich innerhalb des literari-

[321] Dienstag, den 13. November 1928. Revolutionshochzeit, Potamienski [Protokoll eines Gesprächs zwischen Brecht, Piscator, Sternberg] BBA 217/28-37, hier 29. / ‘Potamienski’ meint wahrscheinlich Potkamjenski - Die Figur des ‘roten Generals’.

[322] Margarete Steffin an Walter Benjamin, Brief von Ende Januar 1934. Zit. n. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 91.

schen Feldes gelten konnten. Zwar klagt die Figur Shlink im Drama *Im Dickicht (der Städte)* über die Vereinsamung des modernen Menschen, der weder durch Sprache noch durch Feindschaft mit seiner Mitwelt zu vermitteln ist, jedoch endet das Stück mit der entschiedenen Zurückweisung dieser 'metaphysischen' Fragestellung – gerade angesichts des existenziellen Überlebenskampfes in der modernen Arbeitswelt.

Die im zeitgenössischen literarischen Feld avancierte Position der Neuen Sachlichkeit stellt aktuelle oft als prosaisch geltende Alltagsthemen ins Zentrum und spricht hierbei von einer verstärkten Befassung mit der Realität. Brecht positioniert sich schon um 1920 durch das Konzept einer materialistischen, säkularisierten Welt als realitätsaffin; in den 1920er Jahren partizipiert er daran anknüpfend an neusachlichen Diskursmustern; so wird die Erzählperspektive der filmischen und an den Behaviourismus gemahnenden 'Außensicht' auf Personen bevorzugt und ein Subjektivitätskonzept vertreten, das an jenes von Ernst Mach erinnert, welches die Veränderlichkeit und Diskontinuität des Individuums postuliert. Personen erscheinen als Dividuen, die unterschiedlichen Kontexten zugeteilt sind und nicht autonom agieren. Sie sind aber auch nicht machtlos, wenn man wie Brechts Texte von einer materialistischen Perspektive ausgeht, da sie als Massen-Teilchen an der Realität partizipieren und diese so konstituieren.

Sollten dem städtischen Massenpublikum zunächst in erster Linie Techniken im Umgang mit der großstädtischen 'Kälte' vermittelt oder sogar Spaß daran bereitet werden, geht es in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zunehmend um die Bildung eine Gesellschaft, die ihr eigenes Schicksal in der Hand hat und deren Interessen die Literatur Brechts zu vertreten behauptet. Fraglich bleibt zunächst, wie das Kräfteverhältnis zwischen Masse und Einzelperson konzeptualisiert werden soll. So wird in *Mann ist Mann* die Erkenntnisfähigkeit der Einzelnen durch die kollektive Erfahrung vorstrukturiert gezeigt; Galy Gay kann nur durch die kollektive Praxis der Identitätszuschreibung, welche das Rollenmuster des Individuums zur Verfügung stellt, wieder zu einer Identität gelangen. Zugleichen werden diese gesellschaftlichen Muster in Brechts theatertheoretischen Schriften als nachvollziehbar, praktizierbar, aber auch als kritisierbar und veränderbar durch die Einzelnen konturiert. Später wird das Konzept der Dialektik zur Beschreibung dieses Verhältnisses angewandt.

In methodischer Hinsicht präsentieren sich Brechts Arbeiten beim Lösen solcher Diskrepanzen als experimentell und diskussionsoffen, indem sie überzogene Behauptungen aufstellen und ihre eigene Inszeniertheit betonen. So werden

Diskussionen und Neudisponierungen von Problemstellungen provoziert. Die Frage nach der Determination des Einzelnen durch die Umwelt ist eine dieser – in *Mann ist Mann* – theatralisch verhandelten Fragestellungen, wobei das Konzept der persönlichen Autonomie, das in der Tradition des literarischen Feldes hohe Bedeutung besitzt, provokant in Frage gestellt wird. Darin ist keine Hintertreibung der Autonomie des literarischen Feldes zu sehen, jedoch wird mit der Nützlichkeit der Literatur für ein demokratisches Massenpublikum eine neue Legitimierungsstrategie für diese Autonomie gefordert. Im Zusammenhang mit dieser Hoffnung steht auch die Beschäftigung mit dem Marxismus als sozioökonomischer Theorie etwa ab dem Sommer 1926.

Im Bezug auf die Neue Sachlichkeit wird eine andere methodische Frage aufgeworfen, die nach der Legitimität von dokumentarischen Techniken in den Künsten. Brecht steht Formen der Dokumentation – besonders um 1927 – nicht ablehnend gegenüber, jedoch gewinnt die Dokumentationsfunktion selbst im Rahmen des als dokumentarisch deklarierten *Ruhrepos*-Projekts keine primäre Bedeutung für seine künstlerische Arbeit. Die kritisch-aktive Beschäftigung mit dargestellten Inhalten bleibt für seine ästhetische Konzeption stets zentral. Es geht dieser nicht um 'die Sache', sondern um die Sache in Bezug auf den Beobachter. Die Orientierung auf die Schnittstelle zwischen Objekten und Beobachtenden ist prägnant in folgender Notiz gefasst: „ich zeige nicht deutschland sondern das sehen (deutschlands)".[323]

Das Fragment *A1* aus dem Romanprojekt *Tatsachenreihe* zieht die Möglichkeit objektiver, also in normativer Hinsicht verifizierbarer Erkenntnisweisen in Betracht und würde damit Brechts Realitätskonzept Ende 1926 bis Sommer 1927 am ehesten entsprechen, denn spätestens ab den 1930er Jahren, wird die Methode der mimetischen Abbildung von ihm wie von vielen anderen Intellektuellen explizit als systemstabilisierend und insofern als konservativ kritisiert. Vor diesem Hintergrund könnte die Autorschaft dieses Textes zur Diskussion gestellt werden.

[323] BBA 326/11 [mein Datierungsvorschlag aufgrund der Einordnung des Textes im BBA: um 1931].

3 Realität in der Funktionale [um 1930]

3.1 Um 1930

Die „Grundstruktur“ des literarischen Feldes, wie es Bourdieu ausgehend von der Situation in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt, besteht in einem „Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Quellen symbolischen und materiellen Kapitals“,[1] also zwischen dem Subfeld der reinen Kunstproduktion, die symbolisches, nicht in erster Linie ökonomisches Kapital anstrebt, und einer Massenproduktionsweise im Feld der kulturellen Produktion, die an aktuellen Marktverhältnissen und dem Streben nach ökonomischem Kapitalgewinn ausgerichtet ist. In der Weimarer Republik, besonders ab der 2. Hälfte der 1920er Jahre, ist die Spannung zwischen diesen beiden Polen einerseits hoch, andererseits beginnt der Gegensatz fragwürdig zu werden. Grund dafür ist wohl eine Entwicklung, die in den 1920er Jahren auch in Frankreich festzustellen ist:

> Das alte Konsekrationssystem, mittels dessen die dominante Klasse eine direkte Kontrolle über die Festlegung der literarischen Legitimität ausübte, hatte seine normative Kraft eingebüßt. Der Erfolg des Mercure de France [Avantgardezeitschrift in Frankreich] verdankte sich dem gewachsenen interessierten Publikum (was die Abhängigkeit vom Kapital verminderte) [...] Ästhetische Qualität schloß, wie das Beispiel bewies, den Erfolg nicht mehr aus.[2]

Wenn es stimmt, dass das komplementäre Verhältnis von reiner und Massenproduktion im literarischen Feld sich aufzulösen beginnen kann, kann es für Akteure zunehmend darum gehen, sich nicht nur von früheren avantgardistischen Programmen zu distanzieren und diese zu ‘überwinden’, sondern dies dadurch zu erreichen, dass zudem ein neues Publikum gewonnen oder geschaffen wird,

[1] Joch, Wolf: Feldtheorie als Provokation, S. 17.
[2] Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 228.

das kein elitäres, schmales Segment des sozialen Raums bilden, sondern sich aus jenem Massenpublikum rekrutieren sollte, das den Illustrierten, dem Film, dem Radio und dem Kino einen großen Markt eröffnete. Die Herausforderung bei der Gewinnung dieses Publikums war es, die hohe Autonomie des literarischen Feldes in Form eines Sonderstatus von Literatur als kultureller Praxis zu erhalten, die Diskursnormen unterlaufen darf. Literatur sollte zwar ein breites Publikum ansprechen, zugleich aber vom Angebot her bestimmt bleiben.

Vor diesem Hintergrund ist verstehbar, dass die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* die Dominanz der ökonomischen Logik über alle Lebensbereiche – etwa Liebe oder Spaß, die in Brechts Texten eng mit Kunst verbunden sind – als Groteske ausführt. Provokant werden Vergnügen, Konsumgüter und Kunst als Objekte eines rücksichtslosen oder sogar brutalen Verlangens dargestellt, womit auch der Konsumationsakt der Oper selbst in ein anderes Licht gestellt wird. Jedoch geht es nicht um eine Verurteilung des Glücksverlangens – auch nicht in seinen exzessiven Formen; vielmehr wird in Frage gestellt, ob die ökonomische Logik geeignet ist, um Bedürfnisse – nach Kunst, Liebe, Freiheit etc. – zu regeln. Gefragt wird also nach einer künstlerischen Praxis, die weder nach den Logiken ökonomischen Kapitals ausgerichtet ist, noch Interesselosigkeit zum Ideal erhebt.

Gegen Ende der 1920er Jahren veränderte sich das literarische Feld – zumindest in Frankreich – auch insofern, als eine teilweise Politisierung stattfand, da von Seiten der kommunistischen Parteien Bestrebungen herrschten, die Literatur und Kultur für sich einzunehmen und notfalls in ihrer Autonomie einzuschränken. Die bipolare Struktur von 'reiner Kunst' und (ökonomisch ausgerichteter) Massenkultur wurde so um einen dritten Pol ergänzt, der sich an der Logik des politischen Feldes orientierte, vor allem an der 'revolutionären' kommunistischen Politik.[3] Für Deutschland kann das Auftauchen von politisch orientierten Positionen im literarischen Feld der 1920er Jahre ebenfalls angenommen werden, wobei neben kommunistischen auch nationalistische Fraktionen ins Spiel kommen.

Da Brecht das Konzept der 'reinen Kunst' ablehnt und Kunst/Kultur auch nicht von einem ökonomisch privilegierten Publikum dominiert wissen will, ist die hervortretende Option politischer Literatur für ihn interessant. Dass er sich dabei am 'linken' Rand ausrichtete, überrascht nicht, da die nationalistische Politik traditionelle bürgerliche Werte vereinnahmte, gegen die Brecht schon um 1920

[3] Jurt: Das literarische Feld, S. 258-262.

anschreibt. Dementsprechend unwirsch ist etwa die Theaterkritik zu *Im Dickicht* im *Völkischen Beobachter*, die das Stück schlichtweg als unverständlich abkanzelt, unflätig beschimpft und den Applaus in antisemitischer Absicht ausnahmslos der „Judengemeinde" zuschreibt.[4] Diese scharfe Verurteilung des Brechtschen Werks von nationalistischer Seite bewog Thomas Mann zur Assoziation Brechts mit dem 'Bolschewistismus'.[5] Brecht selbst bezeichnet sich etwa um 1920 zwar augenzwinkernd als „Bolschewist", inszeniert und verhält sich allerdings zunächst lieber als politisch vollkommen unabhängig.[6] Erst um 1926/27 wird nach und nach eine Stellungnahme im Bezug auf das politische Spektrum vorgenommen, was seinen Ausgang in der theoretischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Machtverhältnisse nimmt. Interessant ist diese Thematik als Kontrapunkt zu einer literatischen Tradition, die ökonomische im Gegensatz zu symbolischen Werten betont in den Hintergrund stellt.

Brechts Verteidigung des Piscator-Theaters gegen die bürgerliche Kritik und den Theatervorstand anlässlich der Aufführung von *Gewitter über Gottland* im März 1927 zeigt die Richtung an, in die Brecht das Theater zu dieser Zeit weiterentwickelt sehen möchte: Die Thematisierung politischer Fragen in der Kunst, die Verwendung wissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse sowie populärer Genres, moderner Medien und dokumentarischer Methoden, die in der Perspektive traditioneller ästhetischer Vorstellungen durchwegs als Antipoden zur Kunst gesehen wurden, sollen radikale Neuerungen im Bereich der Künste initiieren. Zu diesen Neuerungen gehört zugleich auch die Aufhebung der realistischen Illusion. Dadurch soll die Realität insgesamt als Konstruktion problematisiert werden. Dieses anti-illusionistische – oder auch anti-realistische – Theater zielt auf die Anregungen einer Beschäftigung der Zeitgenoss(inn)en mit ihrer Situation und deren Möglichkeiten, die in ihrer Summe als Realität bezeichnet werden. Damit wird ein möglichst großes Bevölkerungssegment anzusprechen versucht, das einen Machtfaktor darstellt, da von seiner Anerkennung ökonomisch aber auch symbolisch beherrschende Positionen – auch Brechts eigene – prinzipi-

[4] Vgl. Josef Stolzing: [Kritik zu *Im Dickicht*]. In: Völkischer Beobachter, Münchener Ausg., 12.5.1923. Zit. n. Monika Wyss (Hg.): Brecht in der Kritik. München: Kindler 1977, S. 19f. Zu Brechts Konzeption der Opposition von 'Asphaltliteratur' und 'Blut-und-Boden-Literatur' vgl. den in der antiaschistischen Exilzeitschrift *Die Sammlung* erschienenen Glückwunschtext zu Lion Feuchtwangers 50. Geburtstag: Brecht: [Lion Feuchtwanger fünfzig Jahre] [Juni/Juli 1934]. In: GBA 22.1, S. 36f.

[5] Vgl. Thomas Mann: [Kritik zu *Im Dickicht*]. In: The Dial, N.Y., Oktober 1923. Zit. n. Wyss (Hg.): Brecht in der Kritik, S. 23f. / Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 109f.

[6] Vgl. Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 66f.

ell abhängig sind: „Im Kampf um Durchsetzung der legitimen Sicht von sozialer Welt, in den auch die Wissenschaft unausweichlich verstrickt ist, besitzen die Akteure Macht jeweils proportional zum Umfang ihres symbolischen Kapitals, das heißt proportional zum Maß ihrer Anerkennung durch eine Gruppe.“[7]

Die Anerkennung von Kapital (auch von ökonomischem) durch die Masse ist also von entscheidender Bedeutung – zumal in einer Demokratie. Brechts Konzept einer vom ‘Publikum’ konstruierbaren Realität entsteht in einem diskursiven Umfeld, in dem Realität und realistische Darstellung zunehmend zum Politikum geworden sind, weil sich als wichtige Diskursströmung die Vorstellung einer Realität abzeichnet, die einem heterogenen, offenen und historischen Prozess unterworfen ist. Dadurch werden die „symbolischen Auseinandersetzungen um die Schaffung und Durchsetzung der legitimen Weltsicht“[8] sichtbar. In diesen Auseinandersetzungen gilt es, die eigene Weltsicht als realistischer darzustellen als jene der Gegner. Kann eine Ideologie ihre Realitätsnähe glaubhaft machen, wird sie als unumgänglich anerkannt.[9]

Lenin hielt es schon 1908 für nötig, mit *Materialismus und Empiriokritizismus* ein philosophisches Manifest zu verfassen, in dem epistemologische Fragen mit autoritativer Geste im Sinne eines Abbildverhältnisses zwischen materieller Realität und subjektivem Bewusstsein beantwortet werden. Die Realität wird so objektiviert und der Definition durch den beherrschenden Pol des sozialen Raums unterworfen. Im Bezug auf die Künste wurde daraus das Verdikt des Formalismus abgeleitet, das zugleich mit formalen, kunstimmanenten Problemen auch die ‘subjektive’, kreative Realitätsdarstellung diskreditiert. Stattdessen sollten jene gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Probleme ‘abgebildet’ und behandelt werden, die – gemäß der Definition durch die politischen Machthaber – für die Gesamtbevölkerung von zentralem Interesse wären. Auf diese Weise wurde im Laufe der 1920er Jahre in der UdSSR ein normatives Kunstprogramm entwickelt, das den Begriff der Realität instrumentalisierte und zugleich in eine Schlüsselposition rückte.

Der Gedanke, dass die Wirklichkeit als Ptozess letztlich zu einer weniger entfremdeten und insofern „wahren Wirklichkeit“[10] führen werde, lässt sich aus den

[7] Bourdieu: Sozialer Raum und Klassen, S. 23.
[8] Bourdieu: Sozialer Raum und Klassen, S. 17.
[9] Vgl. Bourdieu: Meditationen, S. 233 u. 241.
[10] Ulrich Klingmann: Brecht, Wirklichkeit und Postmoderne: ‘Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern.’ In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): Focus: Margarete Steffin. Madison: The International Brecht Society 1993. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch;

Schriften von Marx/Engels ableiten, der normative, die politische Macht zentralisierende Einsatz der marxistischen Geschichtsphilosophie stellt aber ein genuines Problem des orthodoxen Sowjetkommunismus dar. Die sowjetische Kulturpolitik und die dort gebräuchliche Realismus-Formalismus-Doktrin verbreitete sich auch unter kommunistischen Parteien anderer Staaten. Anfang der 1930er Jahre kam Georg Lukács aus Moskau nach Deutschland und propagierte hier ein kulturpolitisches Konzept, das den Sozialistischen Realismus von 1934 vorwegnahm. Brecht geriet zu dieser Zeit bereits in die Schusslinie; auch seine engsten – männlichen und weiblichen – Ratgeber, Co-Autoren, Mitarbeiter und Freunde befanden sich zumeist auf der Seite der Angegriffenen.

Brecht griff den Terminus der 'realistischen' Kunst früh auf und verwendete ihn ausnahmslos affirmativ, entwickelte aber mit Hilfe einiger befreundeter Intellektueller einen 'dialektischen' Realitätsbegriff, der ihm erlaubte, die Konstitution von Realität als kollektiv und ergebnisoffen zu denken. Realität erweist sich dabei nicht als fixier- und definierbares Objekt, sondern ist – wie Brecht 1931 formuliert – „in die Funktionale gerutscht",[11] also nur in ihren Funktionen auf das jeweilige praktisch situierte Subjekt erfahr- und konzipierbar. Die Illusion realer Szenarien in der Kunst greift demnach nicht nur zu kurz, sondern verhindert die Reflexion der funktionalen Zusammenhänge, die als Realität erfahren werden. Mit dem epischen Theater wurde schon während der 1920er Jahre eine anti-illusionistische und aktivierende Ästhetik ausprobiert, die um 1930 eine theoretische Fundierung in Form der 'Dialektik' erhalten sollte, die Brecht als „Widersprüche"[12] bzw. Möglichkeiten in den Dingen versteht.

Aus dieser Zeit finden sich in den 'Schriften' Überlegungen zu erkenntnistheoretischen Fragestellungen, die aber auch in künstlerischen Texten zu verhandeln versucht werden. So heißt es beispielsweise in einem Gedichtentwurf über einen Stein: „Es ist schon nennbar / Aber unerkennbar / Was er an und für sich ist".[13] Hier wird offenbar auf das Realitätskonzept Immanuel Kants angespielt, an anderer Stelle auf das René Descartes'. Irritationen des Kausalitätskonzepts, wie sie die moderne Physik feststellt, werden im Rahmen dieser Überlegungen begrüßt, da die Existenz von Chancen, Wahrscheinlichkeiten und indeterminierten Hand-

19), S. 225-252, hier S. 227.

[11] Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [1931]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 469.

[12] Vgl. z.B. Brecht: Der Dreigroschenprozeß [Frühjahr/Sommer 1931, ED 1932]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 448.

[13] Brecht: Lied von der Verwertung [1930]. In: GBA 14, S. 98.

lungsverläufen ein Theaterkonzept, das auf Aktivierung und Veränderung zielt, erst sinnvoll machen. Conclusio dieser experimentellen Textproduktion ist ein funktionalistisches Realitätskonzept, das jenem der Abbildung des Seins im Bewusstsein opponiert, das in *Materialismus und Empiriokritizismus* propagiert wird. Nicht zuletzt aus diesem Grund gerät Brechts Arbeit ab 1930 mit den kulturpolitischen Prämissen der KPdSU immer wieder in Konflikt, obwohl und weil er zu dieser Zeit zunehmend für eine 'sozialistische' – er benennt den Kommunismus häufig als Sozialismus – Kunstproduktion eintrat.

3.2 Ein Fremdkörper im kommunistischen Literaturbetrieb

Akteure des literarischen Feldes in Frankreich um 1930, die sich für Anerkennung auch im politischen Feld interessierten, waren Literaturkritiker, die der Partei ihre gesamte Macht verdankten, Schreibende mit kapitalschwachen Herkunftsfamilien und schließlich avantgardistische Schriftsteller, die sich als 'revolutionär' legitimiert sehen wollten.[14] In Deutschland wurde am 19.10.1928 auf Betreiben der sowjetischen Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller (IVRS) der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) gegründet, der ebenfalls Schreibenden mit eher kapitalschwachen Herkunftsfamilien wie Kurt Kläber, Karl Grünberg oder Hans Marchwitza Aufstiegschancen bot. Im deutschen literarischen Feld bildet sich also ähnlich wie im französischen ein Sektor heraus, der enge Beziehungen zum politischen Feld unterhält und diesem gegenber über relativ geringe Autonomie verfügt.

Brecht tritt dem frisch gegründeten BPRS nicht bei.[15] Er kann zu diesem Zeitpunkt einen beachtlichen Erfolg mit seinem sowohl massentauglichen, als auch in Avantgardekreisen angesehenen Bühnenwerk *Dreigroschenoper* (UA 31.8.1928) feiern und sieht sich darum nicht gezwungen, sich in einem parteipolitisch dominierten Subfeld zu profilieren.[16] Immerhin möchte er dieses im Auge behalten; an seinen Bekannten Bernard von Brentano, der zu dieser Zeit mit dem BPRS zu tun hat, schreibt Brecht, Brentano solle ihm über den „Kongreß der proletarischen

[14] Jurt: Das literarische Feld, S. 258f.
[15] Die Frage, ob und wann er beigetreten sei, konnte ich nicht klären. Dass er zu irgend einem Zeitpunkt beigetreten sei, behauptet Alexander Behrens: Johannes R. Becher. Eine politische Biographie. Wien [u.a.]: Böhlau 2003, S. 113.
[16] Vgl. Michler: Kulturen der Gattung, S. 590-592.

Schriftstellereibesitzer etwas Privates“[17] – also mitunter auch Kritisches – schreiben. Brentano solle seine „Stellung zu einer Fühlungnahme“[18] verwenden, aber seine eigenen und Brechts Ansichten nicht offen zeigen. Darüber hinaus bittet er: „könnten Sie mir helfen, eine kleine Sammlung von Literatur zusammenzustellen, aus der man als Intellektueller die Grundzüge der materialistischen Dialektik studieren kann? Also evtl. Angabe der doch verstreuten Stellen bei Hegel, Marx, Engels usw.“[19]

Brecht hegte sichtlich Interesse daran, sich marxistisches Theoriewerkzeug anzueignen, mit dem er sozioökonomischen Fragestellungen näherkommen wollte; deren Behandlung mit Mitteln der Fiktion sollte eine ästhetische Innovationen ermöglichen. Aus diesem Grund suchte er Kontakte, die ihm weiterhelfen konnten, sich neue Wissens- und Theoriegebiete, aber auch neue künstlerische Techniken anzueignen. Zu diesen Kontakten zählte unter anderen der Komponist Hanns Eisler, der das 1930 begonnene Lehrstück *Die Maßnahme* anregte, das in der Nacht vom 13. zum 14.12.1930 im Haus der Berliner Philharmonie aufgeführt wurde und ganz bewusst kommunistische Ideologeme aufnimmt. Spätestens mit dieser Aufführung trat Brecht „aus dem literarischen Feld der Weimarer Republik ‘heraus’ und in einen Sektor der kommunistischen Literatur ‘hinein’“,[20] was seine Arbeitsweise mit spezifischen ‘Spielregeln’ konfrontiert, die er entweder (noch) nicht beherrscht oder missachtet, wie sich an den befremdeten Reaktionen der kommunistischen Kritik zeigt.

Im Parteiorgan der KPD, *Die rote Fahne*, wurde das Stück zwar insofern gelobt, als die Aufführung in institutioneller und organisatorischer Hinsicht parteinah war,[21] rund 300 oder 400[22] Arbeitersänger(innen) auf die Bühne brachte, also eine gewisse Massenwirkung hatte und sich als Propagandawerkzeug demonstrativ zur Verfügung stellte; jedoch erklärt der anonyme Bericht auch: „Wir halten die-

[17] Bertolt Brecht an Bernard von Brentano, Augsburg, September/Oktober 1928. In: GBA 28, S. 309f., hier S. 309.
[18] Ebd., S. 310.
[19] Ebd. / Vgl. auch die Postkarte an Brentao vom 31.8.1932, in der sich Brecht wieder nach dem ‘Bund’ erkundigt. (GBA 28, S. 341.)
[20] Michler: Kulturen der Gattung, S. 591f. / „However, from the summer of 1930 he lent his public support to the KPD as the only grouping capable of achieving revolutionary change.“ Stephen Parker: Bertolt Brecht. A Literary Life. London [u.a.]: Bloomsbury 2014, S. 262.
[21] Leider konnte ich über die institutionelle Einbettung / Situation der Veranstalterorganisation „Internationale Tribüne. Arbeitskreis zur Förderung der internationalen revolutionären Kunst und Literatur“ nichts Näheres in Erfahrung bringen
[22] Vgl. Brecht: Notiz/Fragment [1931]. BBA 158/72-73. Zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 243. / Knopf: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten, S. 226.

se ganze Konzeption für falsch und unmarxistisch. Doch darüber wird man noch mit Brecht kameradschaftlich zu sprechen haben."[23] Der kommunistische Literaturkritiker Alfred Kemény beginnt am 24.12.1930 das angekündigte „kameradschaftlich[e]" Gespräch mit Brecht:

> Die Belehrung [durch das 'Lehrstück'] erfolgt auf der Grundlage einer konstruierten Handlung. Falsch ist vor allem die Erschießung des jungen Genossen, da es den Tatsachen der revolutionären Wirklichkeit widerspricht und einen kaum möglichen extremen Fall darstellt; schief ist, daß ein gefühlsmäßig unklarer Genosse vom erprobten Bolschewisten zu immer schwierigeren illegalen Aufgaben herangezogen wird.[24]

Der KP-nahen Kritik zufolge sollen künstlerische Arbeiten die „revolutionäre[...] Wirklichkeit" positiv darstellen, wobei ein Referenzverhältnis zur 'Realität' unterstellt wird. Unter diesen Umständen ist das Sujet der Ermordung eines Kom-

[23] Anonym: 'Die Maßnahme'. Revolutionäres Lehrstück von Brecht und Eisler. In: Die Rote Fahne 13 (16.12.1930) Nr. 293, 1. Beilage, [S. 3].

[24] D[urus = Alfred Kemény]: Hat die 'Maßnahme' Lehrwert? Diskussion über das Lehrstück von Brecht und Eisler. In: Die Rote Fahne 13 (24.12.1930) Nr. 300, Beilage [S. 10]. Für zahlreiche ähnliche Beispiele vgl. die Sammlung der Rezeptionszeugnisse in Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 319-468. / Hier nur ein Auszug: Mit Bezug auf die zweite Aufführung am 18.1.1931 schreibt Kemény, dass er und ungenannte andere der Meinung seien, „daß die Gesamtkonzeption des Textes konstruiert ist, da sie nicht aus der revolutionären Praxis, sondern aus der bloßen gehirnlichen Verarbeitung der revolutionären Theorie heraus entwickelt wurde." (Durus [= Alfred Kemény]: Eine epochale Leistung Berliner Arbeiterchöre 'Die Maßnahme' im Großen Schauspielhaus. In: Die Rote Fahne 14 (20.1.1931) Nr. 16, Beilage [S. 10].) *„Der Text der 'Maßnahme' in seiner Gesamtheit ist eine Vergewaltigung der revolutionären Wirklichkeit durch gehirnliche Konstruktionen.* [...] *Ganz idealistisch, der revolutionären Wirklichkeit widersprechend ist die Fabel, die Handlung der 'Maßnahme'.* Da rückt der Mangel an Erlebnissen der revolutionären Wirklichkeit am augenfälligsten in den Vordergrund." (Durus [= Alfred Kemény]: Die 'Maßnahme', ein Lehrstück. In: Arbeiterbühne und Film 18 (1931) H. 2, Februar, S. 15f. Zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 372f.) „Hier [bei der Darstellung der Agitatoren, die durch ihre Aufträge an den jungen Genossen die Aktion gefährden] versagt vollkommen das Erlebnis der revolutionären Praxis, die Gestaltung illegaler Kämpfe, die Darstellung ihrer objektiven politischen und subjektiv psychologischen Schwierigkeiten. Aus einer unwirklichen Analyse der Voraussetzungen folgte die falsche Synthese ihrer politischen und künstlerischen Konsequenzen." (Biha [= Oto Bihalji-Merin]: Maßnahme. [Zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 355.]) Daneben wird immer wieder auch Lob für Brecht eingeflochten, den man als prominenten Unterstützer nicht verlieren wollte. Dem Autor des Lehrstücks sei zu sagen „daß die Kenntnis der Theorie des Marxismus-Leninismus *allein* nicht genügt, daß die Genialität und die marxistische Belesenheit eines Schriftstellers nicht die revolutionären Erlebnisse und die Kleinarbeit in der revolutionären Bewegung ersetzen kann." (Durus [= Alfred Kemény]: Eine epochale Leistung Berliner Arbeiterchöre. Folgende Zitate ebd.) Gönnerhaft meint Kemény weiter, dass es die besten bürgerlichen Schriftsteller wären, die bereits vom Marxismus „ergriffen" würden, jedoch habe der 'bürgerliche' Schriftsteller Brecht sich eben doch nur zu einer „halbanarchischen" Produktion fähig gezeigt, die immerhin formale Anregungen für erhoffte zukünftige ideologisch vollkommenere Kunstwerke von „Arbeiterschriftsteller[n]" geben könne.

munisten durch Kommunisten geradezu als Rufschädigung verstehbar und musste als 'unrealistisch' zurückgewiesen werden. Auch wenn um 1930 „[d]er Stalinismus [...] noch latent"[25] war, hatten bereits erste Schauprozesse stattgefunden und die staatlichen Repressionen in der Sowjetunion bereits begonnen. Vor diesem Hintergrund wirkt die Handlung des Lehrstücks für die antikommunistische Rezeption bis heute als nur allzu 'realistisch' und dann zugleich als zynisch und voller emotionaler 'Kälte'.[26]

Für Hannah Arendt hatte Brecht mit der 'Maßnahme' „das getan, was Dichter zu tun pflegen, wenn man sie in Ruhe läßt – er hatte die Wahrheit gesagt".[27] Martin Esslin spricht von einem „uncannily penetrating intuitive grasp of the realities of the problem of totalitarism".[28] Hans-Dietrich Sander erklärt: „Der Nimbus des Stücks besteht darin, daß in seinen Szenen eine Rechtfertigung des Terrors gesehen werden kann, der [...] aus der Oktoberrevolution von 1917, [...], einen Appendix zu den 'Dämonen' von Dostojewskij gemacht"[29] habe. Literatur wird hier und bei zahlreichen anderen Kritiker(inne)n als Antzipation oder Nachahmung geschichtlicher Ereignisse verstanden, die zudem legitimatorische Funktion übernähme. Brechts Text wird dabei ebenso in direktem Referenzverhältnis zum stalinistischen Terror gesehen, wie kommunistische Kritiker von literarischen Texten die Referenz auf einen idealisierten – aber als 'real' beschworenen – sozialistischen Staat verlangten.[30]

Brechts Konzept des epischen Theaters, das die Konstruierbarkeit von Handlungen bewusst machen will, wird dabei häufig umgedeutet; kommunistische Kritiker sehen in der betonten Künstlichkeit als Darstellungsmethode einen Beweis dafür, dass die Darstellung die 'Realität' verfehle, antikommunistische Kriti-

[25] Wolfgang Fritz Haug: Kritik ohne Mitleid? Notiz zu Brechts MASSNAHME. In: Inge Gellert, Gerd Koch u. Florian Vaßen (Hg.): Maßnehmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Berlin: Theater der Zeit 1999. (Theater der Zeit Recherchen; 1), S. 33-38, hier S. 33.

[26] Vgl. zur Rezeption u.a. Kommentar. In: GBA 3, S. 444. / Müller: Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung, S. 91. / Günter Hartung: Die Genesis des MASSNAHME-Textes. In: Gellert, Koch, Vaßen (Hg.): Maßnehmen, S. 23-33, hier S. 30. / Horn: Die Wahrheit ist konkret.

[27] Hannah Arendt: Bertolt Brecht, S. 98.

[28] Martin Esslin: Brecht, a choice of evil. A critical study of the man, his work and his opinions [1959]. London: Eyre and Spottiswoode 1963, S. 259.

[29] Hans-Dietrich Sander: 'Die Maßnahme', rechtsphilosophisch betrachtet. Carl Schmitt – Karl Korsch – Bertolt Brecht. In: Deutsche Studien. Vierteljahreshefte 17 (1979) H. 66, 135-154, hier S. 135.

[30] Darauf weist auch hin: Astrid Herhoffer: Brecht: an Aesthetics of Conviction? In: Steve Giles u. Rodney Livingstone (Hg.): Bertolt Brecht. Centenary Essays. Amsterdam [u.a.]: Rodopi 1998. (German monitor; 41), S. 211-226, hier S. 212.

ker wie Herbert Lüthy sehen die auffällige 'Leblosigkeit' der Figuren als authentische Darstellung der Effekte eines terroristischen Staatsapparates. Lüthy bemerkt, dass *Die Maßnahme* „nicht lebende Menschen, sondern 'objektive Funktionen' in Szene setzt",[31] und sieht zugleich eine „Verklärung der Bürokratie"[32] und des „totalitären Kults" gegeben; glorifiziert werde die „Organisation als Selbstzweck, die nackte Machttechnik als großartiger Rahmen eines düster sakralen Maskenspiels." Wenn Lüthy hier die Abstraktheit der Handlungen in Brechts Stück kritisiert, kritisiert er zugleich die 'reale' Sowjetunion, die selbst als Raum der abstrakten Denkweisen und der ritualisierten, bürokratischen Verhaltensweisen erscheint. Für Lüthy ist hier die Widerspiegelung einer – allerdings pervertierten oder entfremdeten – Realität geglückt.

Dem Theaterkonzept Brechts um 1930 stehen die Prämissen dieser Kritik denkbar fern, da es Theater als Möglichkeit experimentellen Handelns und zugleich Denkens versteht. Das Lehrstück *Der Jasager*, an dem Brecht zwischen Dezember 1929 und Jänner 1930 arbeitet, stellt die geringfügige Bearbeitung eines japanischen No-Stücks dar und soll neue Theatertraditionen erschließen, die nicht auf Einfühlung bzw. Identifikation und Realitätsillusion aufbauen. Hanns Eisler fand das Stück allerdings zu 'abstrakt'[33] und schlug vor, es dahingehend abzuändern, dass es mehr Bezug zur Lebensrealität der Lernenden haben würde. Brecht versuchte daraufhin die Handlung für ein politisch interessiertes Publikum abzuwandeln und griff dabei auf Sergej Tretjakows *Brülle, China!* (UA 23.1.1926, dt. UA 9.11.1929) zurück, das er Anfang April 1930 gesehen hatte. So verlegte er die Handlung nach China und stellte Kulis und Ausbeuter gegenüber, denen bei Tretjakow die englische Kolonialmacht entspricht.

Wie wenig Ahnung von marxistischer Theorie Brecht zu dem Zeitpunkt immer noch hatte, zeigte sich Günther Hartung zufolge daran, dass Eisler in Bezug auf die Theoriedimension des Textes helfend eingreifen musste und etwa anregte, Lenins Aufsatz *Der 'Radikalismus', die Kinderkrankheit des Kommunismus*, später übersetzt als *Der 'linke Radikalismus', die Kinderkrankheit im Kommunismus*, (1920) zu berücksichtigen.[34] Beachtet man, dass *Die Maßnahme* aus *Der Jasager* hervorging und im Kontext von Brechts Experimenten mit der neuen Gattung Lehrstück steht, muss seine Bedeutung als technisches Experiment, sowie seine Lesbarkeit

[31] Lüthy: Vom armen Bert Brecht, S. 131.
[32] Dieses und folgende Zitate ebd., S. 130.
[33] Vgl. Hartung: Die Genesis des MASSNAHME-Textes, S. 25.
[34] Vgl. Hartung: Die Genesis des MASSNAHME-Textes, S. 27.

unter den Vorzeichen des epischen Theaterkonzepts stärker gewichtet werden. Dann ist anzunehmen, dass der Text darauf abzielte, einerseits die dargestellte Problematik – was ist „politisch richtiges Verhalten“[35] – nicht endgültig zu lösen, sondern zu thematisieren, und andererseits Fragen über die Verwendbarkeit der neuartigen dramatischen Form des Lehrstücks aufzuwerfen.

Bei der Diskussion über *Die Maßnahme* am 20.12.1930 in der Schule in der Weinmeisterstraße betonten Brecht und Eisler den Berichten zufolge, dass das Lehrstück sich dadurch auszeichne, dass es aktive Lernende betreffen sollte. In einem Bericht in der kommunistischen Zeitung *Welt am Abend* heißt es: „Die Auffassung Brechts und Eislers, daß das ganze Werk mehr zu Lehrzwecken für Produzenten als für Konsumenten geschrieben sei, wurde scharf zurückgewiesen.“[36] Die Neuerungen, welche die Künstler dem kommunistischen Kulturbetrieb offerierten, wurden also nicht gerade mit offenen Armen empfangen. Möglicherweise vertraute man unkonventionellen Kunstkonzepten nicht, die zu zahllosen unbeobachtbaren halböffentlichen oder privaten Aufführungen mit unberechenbare Wirkungen führen konnten. Eisler lenkte offenbar ein:

> Der Genosse Hanns *Eisler* legt Wert auf die Feststellung, daß seine Worte in der Diskussion mißverstanden wurden (allerdings waren sie mißverständlich). Er wollte den politischen Lehrwert der ‘Maßnahme’ für die an ihrer Einstudierung beteiligten Arbeitersänger betonen, ohne die ausschlaggebende Bedeutung der politischen Massenwirkung zu verkennen.[37]

Der Stellenwert, den die Ausarbeitung einer neuen dramatischen Form oder Gattung für Brecht hatte, geht daraus hervor, dass im Programmzettel der Aufführung zunächst ausführlich auf den Unterschied dieses Bühnenwerks zu konventionellen Theateraufführungen hingewiesen wird und der beigelegte Fragebogen die Zuschauer(innen) aufforderte, die Funktionalität der Form zu bewerten und gegebenenfalls „noch andere Formen vor[zu]schlagen“.[38] Es ging darum, eine funktionale Form für das und mit dem Publikum zu erfinden, die eine Umfunktionierung des Theaters zu einer Stätte der Problemverhandlung gewährleisten würde. Die Artifizialität und Abstraktheit der Kunst-Handlung sollte dabei fruchtbar gemacht werden, um das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten wie in einem Laborversuch sichtbar zu machen.

[35] Brecht: [Text aus dem Programmheft zu ‘Die Maßnahme’ Ende 1930]. In: GBA 24, S. 96.
[36] B. [unbekannt]: Aussprache über ‘Die Maßnahme’. In: Welt am Abend, 22.12.1930. Zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 341.
[37] D[urus = Alfred Kemény]: Hat die ‘Maßnahme’ Lehrwert?
[38] Brecht: [Text aus dem Programmheft zu ‘Die Maßnahme’ Ende 1930]. In: GBA 24, S. 96.

Etwa zeitgleich mit seiner Arbeit an der 1930er-Version von *Die Maßnahme*, im Herbst 1930, überarbeitete Brecht eine im Frühjahr verfasste theoretische Schrift für das zweite Heft seiner *Versuche*-Reihe. In diesem Text, *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'*, geht er auf die politischen und ökonomischen Bedingungen des Literatur- und Kunstbetriebs ein. Kunst werde funktional durch ihre Genießbarkeit bestimmt, die, etwa durch Musik und Gesang, mit einer unwahrscheinlichen, der Alltagsrealität wenig entsprechenden Darstellung gekoppelt auftritt. Diese 'irreale', von anderen Erfahrungsbereichen deutlich abgehobene, Darstellungsweise wird dabei keineswegs zugunsten einer 'realistischeren' im Sinne einer mimetischen Darstellung kritisiert. Verlangt wird in den *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'* nicht die Beseitigung, sondern nur die bewusste Reflexion der 'Irrealität' des Bühnengeschehens. Im konkreten Fall von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* soll diese Reflexion ermöglicht werden, indem die Oper als eine bestimmte Darbietungsform – die sich durch ihren Charakter als Genussmittel auszeichnet – auch die Frage nach der Rolle von Genussmitteln in einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis thematisiert. Spaß und Konsum werden in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als Teil einer Warenwirtschaft gezeigt, die Geldmagel schwer sanktioniert. Der 'Realitätsbezug' der Oper ist so keineswegs ein naturalistisch-mimetischer, was der Gattung laut Brecht auch insgesamt sehr fern liege, besteht aber auch nicht in einer suggestiven Darstellung, welche die Differenz zu anderen Erlebnisbereichen kaschiert, sondern in einer Darstellung, die zur Reflexion über diese Differenz anregt.

Dies ist im Rahmen der Entwicklung einer „dialektische[n] Dramatik"[39] zu sehen, die Realität nicht wiederzugeben versucht, sondern als „im Fluß und als selber handelnd"[40] konzipiert. Die (Kunst-)Realität als schöpferischen Prozess zu verstehen, ist keineswegs neu; etwa die romantische Naturphilosophie, aber auch die zeitnähere 'Lebensideologie'[41] wären als Anknüpfungspunkte zu nennen. Allerdings wird dieser Prozess in Brechts Texten nicht als individuell und organisch vorgestellt, sondern als Widerstreit antagonistischer 'Tendenzen', die unterschiedliche Entwicklungsmöglichkeiten bedingen:

> Die 'Notwendigkeit' des gegebenen geschichtlichen Prozesses ist eine Vorstellung, die von der Mutmaßung lebt, für jedes geschichtliche Ereignis müsse es zureichen-

[39] Brecht: Die dialektische Dramatik [Ende 1930, Anfang 1931]. In: GBA 21, S. 431-443, hier S. 443.
[40] Ebd., S. 434.
[41] Lindner: Leben in der Krise.

> de Gründe geben, damit es zustande kommt. In Wirklichkeit gab es aber widersprechende Tendenzen, die streitbar entschieden wurden, das ist viel weniger.[42]

Hier wird deutlich, dass Brecht unter dem dialektischen Charakter der Wirklichkeit vielfältige Möglichkeiten der Entwicklung eines Zustandes versteht, die durch widersprechende Tendenzen angedeutet werden. Vor diesem Hintergrund soll einerseits das Aktionspotential des Publikums bewusst gemacht werden, andererseits wird versucht, dieses Potential für eine bestimmte Tendenz zu gewinnen, für die der Autor offen eintritt. Zu einem 'Einverständnis' mit dieser 'Tendenz' wird aufgefordert, aber nicht, ohne zugleich auf die Bedeutung und die Implikationen einer solchen Parteinahme und 'Einverständniserklärung' hinzuweisen.

Im Rahmen der fiktiven Handlung von *Die Maßnahme* zeigen sich die Darstellenden des 'jungen Genossen' einverstanden mit den je gegebenen Bedingungen des illegalen politischen Kampfes für eine Sozialrevolution. Diese Bedingungen sind denkbar schlecht; dennoch entscheidet sich der junge Genosse, die politische Bewegung zu unterstützen – nicht weil Erfolg winkt, sondern weil er Mitleid mit den Kulis hat, empört ist über die ungleiche Verteilung von Macht und Gütern im Kapitalismus und zornig eine Veränderung einfordert.[43] Das Stück wendet sich an ein 'linkes' politisch interessiertes Publikum, das die Beweggründe des jungen Genossen nachvollziehen kann. Zugleich stellt es dessen Verhalten provokant als 'falsch' dar. Diese Provokation zeigte in den öffentlichen Debatten, die auf die erste Aufführung folgten, sogleich Wirkung; Kurella etwa ergriff Partei für das humane Verhalten des jungen Genossen.[44]

[42] Brecht: [Über Dialektik] [um 1931]. In: GBA 21, S. 523f., hier S. 523. Vgl. auch: „Das *Individuum* erscheint uns immer mehr als ein widerspruchsvoller Komplex in stetiger Entwicklung, ähnlich einer Masse. Es mag nach außen hin als Einheit auftreten und ist darum doch eine mehr oder minder kampfdurchtobte Vielheit, in der die verschiedensten Tendenzen die Oberhand gewinnen, so daß die jeweilige Handlung nur das Kompromiß darstellt." Brecht: [Das Individuum. Die Kausalität] [Feb. 1941 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.2, S. 691f., hier S. 691. Sowie: Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 31.1.1941. In: GBA 26, S. 462f., hier S. 462: „Wann wird die Zeit kommen, wo ein Realismus möglich ist, wie die Dialektik ihn ermöglichen könnte? Schon die Darstellung von Zuständen als latente Balancen sich zusammenbrauender Konflikte stößt heute auf enorme Schwierigkeiten. Die Zielstrebigkeit des Schreibers eliminiert allzu viele Tendenzen des zu beschreibenden Zustandes."

[43] Vgl. zur Zuschreibung von Zorn und Empörung zur Figur des jungen Genossen Lüthy: Vom armen Bert Brecht, S. 129.

[44] Alfred Kurella: Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln (Kritik der 'Maßnahme', Versuch von Brecht, Dudow und Eisler). In: Literatur der Weltrevolution. Zentralorgan der internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller 1 (1931) Nr. 4, S. 100-109. Zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 378-393.

Ganz offensichtlich zielte das Drama nicht auf die Befestigung von Meinungen, Bestärkung von Haltungen und Konsensbildung, sondern auf das Auslösen öffentlicher Auseinandersetzung mit der Frage, welche Rolle Emotionen wie Mitleid oder Zorn in einer Sozialrevolution spielen könnten und wie kollektives Handeln zu Stande kommt – damit befasst sich auch das *Fatzer*-Fragment (Aug. 1926-Frühjahr 1930). Diese Fragestellungen bleiben in der bis heute hitzigen Diskussion um das Bühnenwerk allerdings marginal; geargwöhnt wird stattdessen, dass das Lehrstück auf die Legitimierung politischer Morde abzielt, was allerdings schwer argumentierbar wäre. Brecht stellt in einem Brief an das Proletarische Theater (Wien) die Thematik des Mordes als unbedeutend dar: „[D]ie Tötung ist ja nur der gleichnishafte, äußere Ausdruck für die Tatsache, daß der junge Genosse es mit seinen Fehlern so weit gebracht hat, daß es besser ist, ohne ihn zu kämpfen als mit ihm.“[45] Der Tod der Anti-Identifikationsfigur des ‘jungen Genossen’ wäre demnach nur ein Katalysator für die Problematik der Unzulänglichkeit rein emotionsgeleiteten Verhaltens in einer Revolutionssituation.

Dass die Todesszene in der neuen Version des Dramas, die im *Versuche*-Heft 4 Ende 1931 erschien, trotz ihrer Kritisierung nicht getilgt wurde, lässt sich damit erklären, dass der Text weiterhin nicht beruhigen sondern provozieren sollte. Auch der ebenso heftig kritisierte Stil des Textes wirkt in der zweiten Version nicht weniger artifiziell. Zumindest mit der Neuerung eines intellektuell aktivierenden Theaters war es Brecht offenbar ernst.

Wenn die Kritik bis heute argwöhnt, das Drama stelle den Versuch dar, Todesurteile zu legitimieren, kann die Instanz, die das Todesurteil ausspricht, Interesse beanspruchen. In der Überarbeitung von 1931 wird exliziert, dass das Todesurteil nicht so sehr eine soziale Gruppe, sondern die Wirklichkeit fällt: „Nicht ihr spracht ihm sein Urteil, sondern / Die Wirklichkeit.“[46] Eva Horn hat unterstrichen, dass diese Wirklichkeit eine aussichtslose ist und gerade deshalb „so urgently ‘needs to be changed.’“[47] Dies scheint ein Widerspruch zu sein: Ist eine aussichtslose Wirklichkeit nicht per definitionem ohne Aussicht auf Veränderung? Die Diskrepanz löst sich, wenn man den dialektischen, also uneinheitlichen, Charakter dieses Wirklichkeitsbegriffs berücksichtigt. In der ersten Version wird die Maßnahme durch den „[u]nbeugbaren Willen, die Welt zu verändern“[48]

[45] Bertolt Brecht an das Proletarische Theater (Wien), Utting/Ammersee, Anfang/Mitte September 1932. In: GBA 28, S. 342f., hier S. 343.
[46] Brecht: Die Maßnahme [1931]. In: GBA 3, S. 99-125, hier S. 124.
[47] Horn: Actors/Agents, S. 51.
[48] Brecht: Die Maßnahme [1930]. In: GBA 3, S. 73-98, hier S. 97.

begründet; in der zweiten wird verdeutlicht, dass dieser Wille nicht autonom ist, sondern in einer dialektischen Beziehung zu der Wirklichkeit steht, die ihn verändert, wenn er sie verändert. Darum ist die Maßnahme kein reiner Willensentscheid – weder einer Einzelperson noch einer Personengruppe –, sondern von einer Wirklichkeit bedingt, deren Teil die Einzelnen und Gruppierungen sind. Das Lehrstück kann und will nicht etwa eine Essenz dieser Wirklichkeit erkennbar machen, sondern nur auf deren Beeinflussbarkeit aufmerksam machen. Diese Einflussnahme der Einzelnen auf die notwendig auch durch sie selbst verkörperte Wirklichkeit benötigt – so das in der zweiten Version nachgereichte Statement des Stücks – vielfältigste Dispositionen:

> *Aber auch euer Bericht zeigt uns, wieviel*
> *Nötig ist, die Welt zu verändern:*
> *Zorn und Zähigkeit, Wissen und Empörung*
> *Schnelles Eingreifen, tiefes Bedenken*
> *Kaltes Dulden, endloses Beharren*
> *Begreifen des Einzelnen und Begreifen des Ganzen:*
> *Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir*
> *Die Wirklichkeit ändern.*[49]

Auch Attribute des jungen Genossen, Emotionen wie Zorn und Empörung, werden hier als wertvoll für die Umgestaltung der Realität erachtet. Mit dieser Hervorhebung der positiven Attribute der Figur reagiert Brecht in der Version von 1931 ebenso auf die Vorwürfe der kommunistischen Kritik wie mit der verstärkten Betonung der Rolle der Wirklichkeit und deren spezifischer Definition. Er weist damit den Anspruch eines 'Realismus' der Widerspiegelung zurück; Kurella etwa hatte von der 'Maßnahme' nicht weniger als die Repräsentation der Wirklichkeit per se verlangt. Brecht und Eisler sollten

> die ganze Realität einer konkreten revolutionären Situation, [...] wie Lenin es vom dialektischen Materialisten fordert, von allen Seiten mit allen Einzelheiten, mit allen Zwischengliedern und 'Verbindungen mit der ganzen unsterblichen Praxis' erfass[en], um die Wahrheit zu ergründen und darzustellen, die Wahrheit 'die immer konkret ist'.[50]

Die Wirklichkeit soll – wie bald darauf auch Lukács schreiben wird – von Kunstwerken als Totalität erfasst, ergründet und dargestellt werden. Erkenntnistheoretische Zweifel werden annuliert – das politische Ideal des bewussten Proletariats

[49] Brecht: Die Maßnahme [1931]. In: GBA 3, S. 99-125, hier S. 125.
[50] Kurella: Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln, zit. n. Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 384.

impliziert auch das Ideal der objektiven Welterkenntnis. Dieses Konzept kann ein Wahrheitsmonopol stützen, wie es die KPdSU beanspruchte. Dieses Konstrukt der totalen und abbildbaren Realität wird in *Die Maßnahme* nicht unterstützt, da das artifizielle Lehrstück nicht beansprucht, die Wirklichkeit zu repräsentieren, sondern als Lehrinstanz lediglich auf diese andere Lehrinstanz weiterverweist, die vom Autor 'leer'[51] gelassen werden muss, da das Lehrstück zwar Strategien vermitteln kann, diese aber erst in der je konkreten Situation und durch die konkreten Handlungen der Akteure ihren Sinn erhalten. Die Wirklichkeit wird vom Kunstwerk nicht in ihrer Totalität wie in einem Brennglas widergespiegelt, sondern als Produktionsprozess konzipiert, der vom/von der Einzelnen verlangt, die eigenen Denk- und Verhaltensweisen nicht nur zu produzieren, sondern auch zu reflektieren.

3.3 Lehrer einer unorthodoxen Erkenntnistheorie und Ästhetik

Brechts kontroverse Aufnahme im kommunistischen Kulturbetrieb ist unter anderem zurückführbar auf sein ästhetisches Konzept, das auf einem Realitätskonzept fußt, das mit dem Dialektikbegriff theoretisch unterfüttert wurde. Bei der Ausbildung seiner Begriffe und seines Standpunktes sucht er Anregung und Hilfe bei Personen, die zur kommunistischen Partei ebenfalls in einem Distanzverhältnis standen, als unorthodox ausgestoßen oder sogar ermordet wurden: Walter Benjamin, Karl Korsch und Sergej Tretjakow.

3.3.1 Walter Benjamin, das eingreifende Denken und die Vermittlung der materialistischen Dialektik in der Zeitschrift *Krise und Kritik*

Walter Benjamin und Brecht begegneten sich erstmals im Spätherbst 1924 und nahmen ab Juni 1929 regen freundschaftlichen Kontakt auf, den Erdmut Wizisla unter anderem durch homologe Positionen beider Intellektuellen erklärt: „Gab

[51] Lüthy: Vom armen Bert Brecht, S. 134: „Die Form des Lehrstücks selbst ist Selbstzweck, leere Gebärde des Lehrens[...] das 'was' bleibt offen". Tatsächlich bleibt die 'Belehrung' der Wirklichkeit selbst ebenso offen wie der Inhalt des Nachdenkens im zugleich publizierten Stück *Der Neinsager*, woes heißt, man solle „in jeder neuen Lage neu nach[...]denken." (Brecht: Der Neinsager [1931]. In: GBA 3, S. 66-72, hier S. 71.)

es für Benjamin, wie er Max Rychner 1931 schrieb, zur 'Saturiertheit der bürgerlichen Wissenschaft' keine Vermittlung, so für Brecht keine zur Saturiertheit des bürgerlichen Theaters."[52] Die gemeinsame Außenseiterposition und Unzufriedenheit mit bestehenden institutionellen Strukturen trotz gleichzeitig relativ hohem symbolischem Kapital in unterschiedlichen Feldern des Kulturbetriebs verband demnach die beiden Intellektuellen.

Beide beschäftigten sich intensiv mit den neuen Aufgaben von Kunst und Kultur in der modernen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, wobei sie jeweils in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre auf die marxistische Theorie stießen, die ein Werkzeug zum Verständnis der gesellschaftlichen Entwicklung bot, in der künstlerische Arbeiten die Funktion der Reflexion, der Bewusstmachung, aber auch der praktischen Handlung übernehmen konnten. Dieses beiderseitige Interesse drückte sich vor allem in dem gemeinsam erarbeiteten Konzept des 'eingreifenden Denkens'[53] aus, das die intellektuelle Tätigkeit als Faktor der Realität und deren Veränderung betont. Dieser Idealvorstellung von intellektueller Tätigkeit lag eine Konzeption zugrunde, die man mit dem schillernden Begriff der materialistischen Dialektik bezeichnen könnte. Diese kommt zum Ausdruck, wenn die beiden sich im Frühjahr 1930 vornahmen, „den Heidegger zu zertrümmern",[54] und damit die Kritik einer 'reinen' Philosophie und einer Erkenntnistheorie in der Tradition der Geistesgeschichte aus der Perspektive einer marxistisch informierten Gesellschaftstheorie meinten.

In der älteren Forschung wurde diskutiert, wie weit Brecht den Begriff des Denkens dabei fasste; ob dieses per se schon eine eingreifende und verändernde Wirkung erzeuge oder nur als Vorbedingung und Ermöglichung eingreifenden Handelns anzusehen wäre und ob Brecht Karl Korsch in der Annahme folgte, theoretische Kritik sei bereits als wirkliche Veränderung zu bewerten.[55] Während

[52] Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 14. / Vgl. Walter Benjamin an Max Rychner, Berlin, 7.3.1931. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Hrsg. v. Theodor-W.-Adorno-Archiv, Christoph Gödde u. Henri Lonitz. 6 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995-2000, Bd. 4, 1931-1934, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 17-20, hier S. 18.

[53] Vgl. Erdmut Wizisla: Originalität vs. Tuismus. Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 199-225, hier S. 211f. / Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 139. / Brecht verwendet den Begriff beispielsweise in: Über eine dialektische Kritik [um 1929]. In: GBA 21, S. 334. / Die Lehre von den eingreifenden Sätzen (praktikablen Definitionen) / Eingreifendes Denken / [Über eingreifende Sätze] [um 1931 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 524f.

[54] Walter Benjamin an Gershom Scholem. 25.4.1930. In: Ders.: Gesammelte Briefe, Bd. 3, S. 552. Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 77.

[55] Vgl. Mi-Ae Yun: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 (Palaestra; 309), S. 84f.

zahlreiche Textzeugnisse aus der Zeit um 1930 belegen, dass die Realitätskonzeption einer Identität von (bewusster) Erkenntnis und (realer) Veränderung Brechts Arbeit bestimmte, findet sich in Brechts Texten auch immer wieder die Kritik am folgenlosen Denken. Hier ist zwischen einer prinzipiellen philosophischen Konzeption und einer künstlerischen und schriftstellerischen Praxis, die polemisch Stellung bezieht und ihre Wirkungsmöglichkeiten auszuschöpfen versucht, zu unterscheiden. Dieser Widerspruch zwischen Äußerungen im philosophischem und im politischem Feld zeigt sich bei der systematischen Analyse des Brechtschen Textkorpus nicht nur um 1930, sondern verstärkt in der Exilsituation.

3.3.2 Benjamins Beitrag zu Brechts Dialektikbegriff

Dass Brechts Arbeiten schon früh von einer materialistischen Konzeption der Realität zeugen, wurde bereits ausführlich gezeig; Benjamins Nähe zur „materialistischen 'Weltanschauung'"[56] entwickelte sich dagegen erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und brüskierte seine Freunde und Bekannten wie Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, die ein am empirisch Erfahrbaren orientiertes Realitätskonzept bestenfalls als 'naiv' bewerteten.[57] Brecht hatte sich bis etwa 1930 wenig um epistemologische Fragen gekümmert, behauptete provokant, die Wirklichkeit darzustellen, legte aber keinen Wert auf Realitätsillusion oder die Konzeption von Individuen als Erkenntnissubjekten. Stattdessen hatte er – verstehbar als Konsekrationsmaßnahme im avantgardistischen Segment des Feldes der Künste – ein ästhetisches Programm entwickelt, das darauf abzielte, den Rezipierenden die Wirklichkeit als ebenso inszenierbar zu präsentieren wie die Kunst, wobei ihre Widerständigkeit und vielfältige Determiniertheit nicht geleugnet werden sollte. Das Konzept der materialistischen Dialektik bot eine Möglichkeit, die Aspekte von subjektiver Konstruktion und objektivem Widerstand theoretisch zu vereinen, weshalb sich an der Wende zum Jahr 1930 expositorische und theoretische Texte und Notizen Brechts häufen, in denen das Thema

Yun zeigt Benjamins Haltung zu dieser Frage auf, der die gesellschaftlichen Wirkungsmöglichkeiten künstlerischer und intellektueller Tätigkeit nicht überschätzte, anders als Brecht aber auch der Theologie eine Funktion für die Kritik des zeitgenössischen Denkens einräumte. Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 293.

[56] Walter Benjamin an Max Rychner, Berlin, 7.3.1931. In: Ders.: Gesammelte Briefe, Bd. 4, S. 17-20, hier S. 19. Benjamin erklärt hier sehr vorsichtig, man könne ihn als jemand sehen, dem die „*Haltung* des Materialisten wissenschaftlich und menschlich in allen uns bewegenden Dingen fruchtbarer scheint als die idealistische." Ebd.

[57] Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 23-32.

der Dialektik verhandelt wird.

Seine theoretischen Kenntnisse über dieses Themenfeld bezog er bevorzugt von Bekannten, denen er diesbezüglich Expertise zutrauen konnte; neben Emil Burri, Alfred Döblin und Bernard v. Brentano[58] zunächst vor allem vom jüdischen Soziologen Fritz Sternberg, welcher der SPD und später der SAPD nahestand. Brecht und Sternberg lernten sich im Frühling 1927 kennen und inszenierten gemeinsam Dialoge in Presse und Radio.[59] Eines der Themen, die hierbei am häufigsten diskutiert wurden, war die Situation der Künste aus einer soziologischen und ökonomischen Perspektive. Brechts soll auch einige der von Sternberg gehaltenen Kurse gehört haben, wo dieser „gewisse Zusammenhänge des Marxismus mit den Geisteswissenschaften zu analysieren versuchte."[60]

Als der 1926 aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossene Philosoph, Ökonom und Jurist Karl Korsch im November 1928 mit *Vorlesungen über den wissenschaftlichen Sozialismus* in den Akademischen Bierhallen in Berlin begann, gehörte Brecht ebenfalls fallweise zu den Hörer(inne)n.[61] In weiterer Folge nahm Brecht an Diskussionsrunden der 'Philosophischen Gruppe' teil, wo er neben Döblin, Korsch und dem Physiker und Vertreter des Wissenschaftlichen bzw. Logischen Empirismus Hans Reichenbach auch mit Walter Benjamin zusammentraf.[62] Ab etwa 1929/1930 besuchte er zudem Lehrveranstaltungen der Marxistischen Arbeiterschule,[63] wo er über philosophische Kategorien wie die Dialektik mehr erfahren konnte. Ab Mai 1929 suchte er vermehrt das Gespräch mit Benjamin, der Philosophie – neben Germanistik und Kunstgeschichte – studiert hatte und sich besonders mit Fragen der Erkenntnis, der Kunst und der Sprache auseinandergesetzt hatte, wobei sein Interesse den Möglichkeiten des Unterlaufens hegemonialer Diskurse galt; das Singuläre des Ereignisses wurde von ihm gegen dominante Erkenntnisweisen der Realität gewendet. Ab der Zeit um 1930 interessierte er sich

[58] Vgl. Müller: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, S. 114.

[59] Im Berliner Börsen Courier wurde am 12.5.1927 ein offener Brief von Herrn X (Sternberg) an einen Dramatiker (Brecht) abgedruckt. Brechts Antwort wird am 2. Juni desselben Jahres gedruckt. Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 231. / Ein Gespräch zwischen Brecht, Piscator und Sternberg vom 18.11.1928 findet sich unter dem Titel „Über 'Trommeln in der Nacht'"in Werner Hecht (Hg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, S. 11-28.

[60] Sternberg: Der Dichter und die Ratio, S. 12f.

[61] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 257. / Vgl. auch Steve Giles: The Korsch Connection revisited: Brecht's Marxism and *Der Dreigroschenprozeß*. In: Ders.: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 81-112, hier S. 86f.

[62] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 269. / Zu Reichenbach: Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 63.

[63] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 296.

zunehmend für Möglichkeiten eines verstärkten Praxisbezugs von intellektueller Arbeit. Brechts experimentelle, publikumswirksame Texte, die Partei für das Materielle insofern ergriffen, als es sich für eine widerständige Kunst einsetzen lässt, boten deshalb einen interessanten Gegenstand für ihn.

Benjamin und Brecht arbeiteten ab 1929 gemeinsam an publizistischen, künstlerischen und populärwissenschaftlichen Projekten, wobei der Begriff der Dialektik ein Kernelement des Interesses bildet.[64] Benjamin beschäftigte sich schon in seinen frühen Arbeiten mit den Verhältnissen zwischen Geist und Sprache, Sprache und Handlung, Kritik und Gegenstand, wobei er von 'magischen, unmittel-baren'[65] Beziehungen ausgeht, die nicht in Form „eines allseitig geprüften Rechenprozesses"[66] nachvollzogen werden können. Da diese Beziehungen nicht einseitig begreifbar sind, verhalten sie sich dialektisch und erzeugen in gegenseitiger Abhängigkeit produktiv Neues, wobei ein Moment der Unschärfe und Ereignisoffenheit entsteht.

Bei Brecht stellt 'Dialektik' ein Charakteristikum der Realität generell dar, insofern diese durch Heterogenität, Prozessualität und Veränderlichkeit geprägt ist. Eine so gedachte Realität kann vom raumzeitlich situierten Subjekt zwar nur eingeschränkt erfasst, aber im Rahmen der wechselseitigen Beziehung bearbeitet werden, wobei die Bearbeitung und Erfassung jeweils zusammenfallen. Das Verhältnis von Kunst und anderen Bereichen der Realität wurde durch dieses Konzept als Dialog und gegenseitige Formung konzipiert. Dabei war einerseits an die analoge Veränderbarkeit von Bühnenhandlung und Handeln im sozialen Kontext gedacht, andererseits an die wechselseitige Abhängigkeit von Kunst und Gesellschaft als Produktionssphären. Benjamin stellt in seinem späteren Aufsatz *Der Autor als Produzent* (1934), in dem er unter anderem auf Brecht Bezug nimmt, fest: „Vielleicht ist es Ihnen aufgefallen, daß die Gedankengänge, vor deren Abschluß wir stehen, dem Schriftsteller nur eine Forderung präsentieren, die Forderung *nachzudenken*, seine Stellung im Produktionsprozesse sich zu überlegen."[67] Er referiert damit die Anforderung Brechts an künstlerische Produktionen, sich

[64] Die zentrale Bedeutung des Dialektikbegriffes für das Zeitschriftenprojekt *Krise und Kritik*, das von Benjamin und Brecht initiiert wurde, erwähnt auch Inez Müller: Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren. St. Ingberg: Röhrig 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 40), S. 181-183.

[65] Vgl. Momme Brodersen: Walter Benjamin: Leben, Werk, Wirkung. Suhrkamp: Frankfurt/M. 2005. (Suhrkamp BasisBiographie; 4), S. 71.

[66] Ebd.

[67] Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27.4.1934. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 101-119, hier S. 117.

bewusst zur 'Realität' zu verhalten, womit die politisch und ökonomisch strukturierte soziale Sphäre gemeint ist. Brecht spricht etwa im Zusammenhang mit einer neuen, der Realität besser gerecht werdenden Dramatik von einer „Entdeckung des Theaters als gesellschaftlich bestimmte[m] Produktionsmittel“[68] und erklärt in Bezug auf die von ihm entwickelten Methoden in Drama und Theater, welche einerseits „die Realität auf der Bühne zu realisieren“[69] vermögen, andererseits „die der Realität innewohnende, zugrunde liegende, in ihr fließende Dialektik sichtbar“ werden lassen, „die stets zur Konkretisierung drängende dialektische Machart [hätte] das Theater selber einbezogen.“[70]

Als Realitätsbewusstsein erscheint hier einerseits der Blick auf das gesamtgesellschaftliche, ökonomische und politische Umfeld der künstlerischen Arbeit, andererseits – noch grundlegender – die Reflexion der Realität als ein vielstimmiger Prozess, der Gestaltungsoptionen aufweist, die im künstlerischen Modell bzw. in der Fiktion denkbar gemacht werden können. Das bedeutet in erster Linie, deren Veränderbarkeit künstlerisch zu vermitteln. Brecht beschreibt den Weg zu dieser Überlegung folgendermaßen:

> Hatte sich das Theater als ein unübersteigbarer und unveränderbarer Haufen von Produktionsmitteln herausgestellt und war so, von diesem konkreten Punkt her, die Frage nach der Umänderung dieses öffentlichen Instituts erweitert worden zur neuen (unlöslichen) Frage nach der Umänderung der ganzen Gesellschaftsordnung, die dieses Institut bedingt – so war, nicht unabhängig davon, sondern eben im Verlauf dieser Feststellungen und darauf hinzielenden Untersuchungen, die neue Dramatik auch auf ihrem Gebiet zu einer unvorhergesehenen heftigen Berührung mit der *Wirklichkeit* gelangt. [...] Als realste Realität trat eine bestimmte Literatur auf (schon in den Vorstudien zu Stücken wie 'Der Weizen'!) [etwa um 1925/26], in der nicht nur über die neue Materie des Dramatischen, nämlich die Beziehungen der Menschen untereinander, Konkretes bereits vorhanden war, sondern auch *die Dialektik* als solche erkannt und ausgebaut vorhanden war[...][71]

Diese Beispiele verdeutlichen, wie eng der Dialektikbegriff von Brecht mit jenem der Realität oder Wirklichkeit verschaltet wird: Ein dialektischer Prozess führt zur Erkenntnis der eigenen Positioniertheit innerhalb desselben. Dass dieser Prozess als eine Totalität erkannt werden könne, wird in Brechts Texten um 1930 nicht behauptet, wohl aber, dass er „Objektivität als Parteilichkeit“ bzw. die Teil-

[68] Brecht: [Realismus und Realität] [1929]. In: GBA 21, S. 319f., hier S. 319.
[69] Brecht: [Dialektische Machart] [1929]. In: GBA 21, S. 320f., hier S. 320.
[70] Ebd., S. 321.
[71] Brecht: Die dialektische Dramatik [Ende 1930, Anfang 1931]. In: GBA 21, S. 431-443, hier S. 443.

habe an der „Tendenz der Materie selber“[72] ermögliche, dass also eine außersubjektive Realität zumindest aus einer je bestimmten Perspektivierung und Situiertheit zugänglich ist. Diese Relativierung der Erkenntnis durch die Geschichtlichkeit und Kontingenz der Erfahrung unterstreicht auch Benjamin, den zudem die Inkommensurabilität von Erfahrung im Rahmen von Choc-Wirkungen beschäftigt. Er deutet den in Brechts Ästhetik zentralen Verfremdungseffekt als eine solche Erfahrung, die klischeehafte Assioziationen unterbindet.[73] Brecht beschreibt die Bedeutung des V-Effekts für die Erkenntnis nicht mit dem Begriff des Chocs, der das Aussetzen rationaler Fähigkeiten impliziert, sondern mit Begriffen wie Verwunderung,[74] die andeuten, dass eine unerwartete, neue Erkenntnis vom Erkenntnissubjekt Bedeutung zugemessen bekommt und dieses dadurch verändert; zugleich erhält das Subjekt die Fähigkeit, das Erkenntnisobjekt zu verändern. Der Moment, der in Benjamins Auffassung Irritation erzeugt und die Kette der Assoziatinen unterbricht, um neuen Erkenntnissen Platz zu machen, wird in Brechts theoretischen Schriften zumeist übersprungen; dennoch ist auch hier die Ermöglichung der Veränderung des Subjekts und seines Denkens von zentraler Bedeutung.[75]

3.3.3 Das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst als Thema von *Krise und Kritik*

Um das Verhältnis von ‘Wirklichkeit/Realität’ und Kunst/Denken ging es auch in einem der gemeinsamen Projekte Benjamins und Brechts. Es handelte sich dabei um die Planung einer Zeitschrift mit dem Titel *Krise und Kritik*, die Kunst- bzw. Literaturkritik mit einem Blick auf die krisenhafte Zeitsituation verbinden sollte. Auch literarische Texte sollten abgedruckt werden, gedoch nur, wenn ihre Herstellungsbedingungen ebenfalls thematisiert werden und sie „das Bild einer Fabrik in Tätigkeit gewähren“[76] Die Metapher der ‘Fabrik in Tätigkeit’ steht vermutlich bereits im Gegensatz zur später im *Dreigroschenprozeß* beschriebenen Photographie der AEG oder Kruppwerke, die über die Realität dieser Firmen nichts mehr aussagt, insofern, als sie den Prozess der Herstellung weder in der

[72] Ebd.
[73] Vgl. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 368-385, hier S. 384f.
[74] Vgl. z.B. Brecht: Kleines Organon für das Theater [1948]. In: GBA 23, S. 65-97, hier S. 82.
[75] Vgl. zum Vergleich von Benjamins und Brechts Interpreation des V-Effekts als Moment des Staunens Yun: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts, S. 89-95.
[76] Brecht: Entwurf zu einer Zeitschrift „Kritische Blätter“ [1929]. In: GBA 21, S. 330f., hier S. 331.

Firma noch in der Fotografie sichtbar macht. Benjamin verweist in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) und später in der *Berliner Chronik* (1932) auf diese in der Brechtforschung insgesamt gern zitierte Passage, wobei er eine Praxis der Fotografie als bewusster Konstruktion propagiert, die zugleich Position in Bezug auf ihre Produktions- und Rezeptionssituation bezieht. Weder sollte ein selbstherrliches Schöpfertum für die Fotografierenden im Zentrum stehen, noch ein Ausverkauf der fotografischen Technik an die Zwecke der Reklame.[77] Benjamin ebenso wie Brecht orientieren sich damit an einer Epistemologie der Praxis und der Prozessualität; erst der Bezug zum Herstellungsprozess und die Herstellungsbedingungen von Dingen und Aussagen erlaubt deren Erkenntnis zumindest bis zu einem gewissen Grad. Kunstschaffende und Kritiker stehen dabei notwendigerweise auf einem Standpunkt, der ihrer Funktion innerhalb des 'Produktionsprozesses' korrespondiert.

Krise und Kritik sollte zudem das vermitteln, was Brecht und Benjamin 'eingreifendes Denken' nannten; es sollte eine Zeitschrift werden, in der

> die bürgerliche Intelligenz sich Rechenschaft von den Forderungen und den Einsichten gibt, die einzig und allein ihr unter den heutigen Umständen eine eingreifende, von Folgen begleitete Produktion im Gegensatz zu der üblichen willkürlichen und folgenlosen gestatten.[78]

Benjamin sah die Folgenlosigkeit ambitionierter Projekte von Intellektuellen offensichtlich als virulent an, da er auf diese Problematik auch in dem Aufsatz *Der Autor als Produzent* (27.4.1934) eingeht. Brecht schreibt ebenfalls zum Thema der Folgenlosigkeit von 'reiner' Kunst in seinen Notizen zu diesem Zeitschriftenprojekt: „Sein Schreiben ['des' Literaten] gilt wie eine, eben nur ihm eigene Bewegung seiner Hand und seines Armes als unbeeinflußbar, [...] und Kritik kann hier nicht eingreifend, sondern nur beschreibend oder nachträglich 'werbend' sein. [...] Die Folgen für die schöne Literatur selber sind grauenvoll. Es sind die *Folgen der Folgenlosigkeit*."[79] Eingreifendes Denken sollte dem mittels selbstreflexiver Transparenz und rationalen Argumenten entgegenarbeiten:

> Sie [die Zeitschrift] veröffentlicht jeweils die Gründe, die sie zum Abdruck veranlaßt haben, äußert sich auch kritisch, [...]. Sie verficht und erläutert den Grundsatz,

[77] Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, S. 368-385, hier S. 383f. und Ders.: Berliner Chronik [1932]. In: Des. Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 465-519, hier S. 470.

[78] Walter Benjamin: Memorandum zu der Zeitschrift 'Krisis [sic] und Kritik' [Okt./Nov. 1930]. Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 619.

[79] Brecht: Über neue Kritik [1930]. In: GBA 21, S. 402-404, hier S. 403.

> daß die üblichen Gefühle der Sympathie oder Antipathie zu Kunstwerken, die allemal auf einen 'Geschmack' hinauslaufen, 'über den sich nicht streiten läßt', gar keinen Wert haben und daß auch ein Urteil keinen Wert hat, das nicht formuliert und fordernd ist. Sie lehrt also 'eingreifendes Denken'.[80]

Die Begriffe 'Wirklichkeit' und 'Realität' tauchen im Umfeld der Planung dieses Projekts häufig auf. Laut den Protokollen zu den Besprechungen der Mitglieder der geplanten Zeitschrift vom September 1930 äußert Brecht:
„Eine Kritik der Vorstellung der schreibenden Leute von der Wirklichkeit wäre eine Riesensache."[81] Auch die anderen anwesenden Mitarbeiter dürften die Thematik der 'Wirklichkeit' für vordringlich gehalten haben, denn im Protokoll wird vermerkt: „Thema [sic], die die Grundtendenz der Zeitschrift enthalten. Wichtig für das e r s t e Heft (als Grundtenor):
Wieso gibt die Literatur kein wirkliches Bild der Wirklichkeit mehr?"[82]
Es stellt sich die Frage, was man sich unter diesem Programm, das offenbar ein 'wirkliches Bild der Wirklichkeit' in der Hinterhand hält, vorstellen darf. Rasch wird deutlich, dass es sich nicht um die Richtigstellung von bestimmten Weltbildern, sondern um die Propagierung einer Schreibweise handelt, die ähnlich den Wissenschaften ein reflektiertes Erkenntnisinteresse hat. In einer zur selben Zeit entstandenen Notiz kritisiert Brecht die Literatur des 19. Jahrhunderts, da sie den Fokus auf das menschliche Individuum gelegt hätte, anstatt soziale Verhältnisse in größerem Maßstab in den Blick zu nehmen und ein wissenschaftliches Interesse an den funktionalen Prozessen zu entwickeln, die individuelle Probleme in größere Zusammenhänge zu stellen vermögen.[83] Krisenerscheinungen sollten – so das Programm der intendierten Zeitschrift – nicht nur von Wissenschaften wie der Ökonomie, der Soziologie oder der Politikwissenschaft in Hinblick auf kausale oder statistische Zusammenhänge und Bewältigungsmöglichkeiten untersucht werden, sondern auch von den Künsten.

Konkret kritisiert Brecht in diesem Zusammenhang den Kriegsroman *Im Westen nichts Neues* (1928) von Erich Maria Remarque, da darin nicht die Urheber des Krieges, sondern nur die Opfer geschildert würden; gerade das Verhalten der mächtigen Akteure wäre aber interessant:

[80] Brecht: Entwurf zu einer Zeitschrift 'Kritische Blätter' [1929]. In: GBA 21, S. 330f., hier S. 331.
[81] Gespräch Benjamin, Bloch, Brecht, Glück, Ihering u. Kracauer, 26.11.1930. Walter Benjamin Archiv Ts 2474, 2483-2489, hier Ts. 2480. [Zit. nach einem Faksimiledruck. In: Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 314-321, hier S. 318.] Unterstreichung im Original.
[82] Ebd. Unterstreichung im Original.
[83] Vgl. Brecht: [Realismus und Realität] [1929]. In: GBA 21, S. 319f., hier S. 319.

> Dumme Leute konnten den Krieg also nicht verhindern, den kluge Leute auch nicht hätten verhindern können, den sie aber gemacht haben. Wieviel lieber hätte ich eine Biographie dieser (erfolgreichen) Klugen als die jener (erfolglosen) Dummen gelesen! Aber jene Erfolgreichen wollten sie nicht schreiben![84]

Brecht unterstellt, dass Remarques Text sich konform herrschender Interessen verhalte, wenn er die Biographie der Kriegsverantwortlichen unterschlage. In seinem Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (1938-1940) wird Brecht genau diese Biographie eines Diktators zu schreiben versuchen, die sich aber als Biographie eines ganzen Systems herausstellt. Er verwendet dabei die Romanform, um einen nahen, persönlichen, jedoch die Staatsgeschäfte integrierenden Blick auf einen Regenten zu werfen. An diesem Beispiel ließe sich verdeutlichen, welche Vor- und Nachteile künstlerische Darstellungsmodi gegenüber geschichtswissenschaftlichen aufweisen; etwa die Darstellung des Regenten als Person unter Personen bei alltäglichen Tätigkeiten und der Blick auf staatspolitische Prozesse, aber auch die Möglichkeit der Fiktion frei ganze Möglichkeitsspektren von Geschehensabläufen zu entwerfen.

Jedenfalls verlangt Brecht von literarischen bzw. künstlerischen Erzeugnissen ein den Wissenschaften analoges und kongeniales Erkenntnisinteresse, das besonders angesichts der Krisen rund um 1930 potenziell helfend 'eingreifen' soll. Die 'wirkliche Wirklichkeit' sei dabei nicht nur zu spiegeln oder zu gestalten – erst recht nicht in 'organischen', ganzheitlichen Weltentwürfen, die eskapistische Funktion haben können – sondern es gilt, sich in ihr zu verhalten: „Die Schriftsteller wie Thomas Mann, überhaupt die herrschende Richtung, nimmt eigentlich zu bestimmten Dingen des Lebens, einzeln auseinandergeschnitten, nicht Stellung, sondern sie stellt ein Weltbild her, den Ausdruck ihrer Persönlichkeit."[85] Benjamin konnte dem mit Blick auf den Kreis um Stefan George zustimmen, gegen dessen philologische Konstruktion hermetischer Textwelten er mit seinem Aufsatz *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925) opponiert hatte.

Brecht war schon in einem früheren Gespräch dafür eingetreten, empirische Erkenntnisse und pragmatische Erfordernisse gegenüber systematischen philosophischen Gebäuden vorzuziehen, indem er forderte, dass gedankliche Folgerungen „sofort und immerwieder konfrontiert werden mit der realität":

> hiemit verteidige ich meine forderung zu zertrümmern sei jedes andere denken als das in einer gesellschaft realisierbare / wie kann das in der praxis erreicht werden?

[84] Brecht: Kritische Blätter [1929]. In: GBA 21, S. 316f., hier S. 316.
[85] Ebd., S. 315.

> / indem man das denken verarmt und es nur so weit zu-läßt als es jeweils gesellschaftlich realisierbar ist = nämlich durch organisation. ich glaube an die automatische korrektur dieses denkens durch die realität da ich an kein denken glaube, daß [sic] nicht auf realität beruht. wahrheit ist nicht durch schweifen festzustellen, durch sammeln und addition des denkbaren also aller folgerungen sondern es muß jede etappe sofort und immerwieder konfrontiert werden mit der realität. [...]
> nur die realität darf dem wunsche erliegen, den mein gedanke erzeugt oder von dem mein gedanke erzeugt ist, kurz ich brauche die wirkliche reale revolution, kurz ich darf nur bis dahin denken, wo die revolution beginnt, ich muß die revolution aussparen in meinem denken[86]

Brecht verlangt hier in radikaler Weise eine Disziplinierung des Denkens zugunsten seiner Funktionalisierung für die 'Wirklichkeit/Realität', wobei ausnahmsweise ein spezieller Wirklichkeits-/Realitätsbegriff gebraucht wird, der Denkprozesse nicht automatisch einschließt, also undialektisch zu nennen wäre. Diese Äußerung erlaubt allerdings nicht den Rückschluss auf ein insgesamt undialektisches Realitätsverständnis, wie es in der Brechtforschung bisweilen konstatiert wird. Ulrich Klingmann schreibt etwa: „In Brechts Verständnis sind Realität und Ideologie sich gegenseitig ausschließende Begriffe; er selbst verstand seine literarische Tätigkeit nicht als ideologisch".[87] Aufgrund dieser Konstatierung kommt Klingmann zu dem Schluss, dass eine genaue Lektüre von Brechts Texten schließlich ergäbe, dass „Brechts Äußerungen über den Realismus widersprüchlich" seien. Dieser Widerspruch löst sich, wenn man Äußerungen, die Realität und Ideologie/Denken strikt trennen, als funktional bestimmt versteht. Was im obigen Zitat intendiert wird, ist der Entwurf einer intellektuellen Tätigkeit, die möglichst starke Wirkung auf die Gesellschaft zeitigt. Diese wird als das Terrain angesehen, auf dem allein sich Revolutionen ereignen können: „Die Wirklichkeit dämmert herauf. Sklavenaufstand der Wirklichkeit. / Aus welchem Stoff könnte eine Ethik gemacht sein, die dies vermittelt? / Die Realität kritisiert die Ideen, die im Wortsinn bankerott sind."[88] Auch an dieser Stelle werden Realität und Idee (geistige Tätigkeit) als Opponenten vorgeführt, jedoch ist die Realität nur deshalb fähig,

[86] Gespräch Benjamin, Brecht u. Ihering, ca. September 1930. Walter Benjamin Archiv Ts 2490-2593, hier Ts. 2492. Zit. n. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 291-294, hier S. 293. [Alle Eigenwilligkeiten der Setzung von Abständen sowie der Interpunktion und Rechtschreibung sind aus der Quelle übernommen. Lediglich gestrichene Passagen wurden zur besseren Lesbarkeit weggelassen.]

[87] Ulrich Klingmann: Die Realität gegen die Ideologien führen. Brechts Tui-Kritik heute. In: Acta Germanica: Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes 12 (1980) S. 143-162, hier S. 161.

[88] Brecht: Über Kulturbolschewismus [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 582f., hier S. 583.

Ideen zu kritisieren, weil sie von Brecht um 1930 mit dem „Funktionale[n]“ oder der Praxis gleichgesetzt wird. „[B]ankerott“ meint wörtlich einen ‘zerbrochenen Tisch’ (zum Abwickeln von Geldgeschäften) und damit (finanzielle) Operationsunfähigkeit. Eingreifendes Denken wäre demnach als eine geistige oder symbolische Tätigkeit verstehbar, die operationsfähig im Sinne von Praxis ist. Auch an die eigene Tätigkeit legt Brecht diesen Maßstab an, was bedeutet, dass die ‘Kritik’ seiner Arbeit durch die Rezipient(inn)en erfolgt, die seine Werke als Material für sich fruchtbar zu machen vermögen – oder auch nicht. Wiewohl Brecht die Autonomie der Kunst gegenüber politischen Vorgaben und besonders dem Profitzwang verteidigt, wird sie gegenüber dem Massenpublikum nur soweit angestrebt, dass die Künste Vorschläge machen sollen. Programmatisch wird dies in einem Text zum Formalismus formuliert, der allerdings möglicherweise aus der Zeit nach dem Exil stammt: „eine neue dramatik kann nicht entwickelt werden ohne rücksicht auf die aufnahmefähigkeit ihres publikums; sie muss jedoch in der vorhut und darf nicht im nachtrupp marschieren.“[89]

Das Primat der Pragmatik bei der Konzeption von *Krise und Kritik* konnte nicht verhindern, dass die Zeitschriftenpläne niemals realisiert wurden. Grund dafür waren, wie Erdmut Wizisla in einer eingehenden Untersuchung zeigt, Differenzen innerhalb des heterogenen Mitarbeiterkollektivs, die für Wizisla die Frage aufwarfen, „ob die Beteiligten nicht ahnten, in welchem politischen Kraftfeld sie sich bewegten.“[90] Unter den sehr unterschiedlichen politisch links orietierten Personen befanden sich „kommunistische Literaturfunktionäre“,[91] die der Zeitschrift eine autoritäre, den Dogmen der Kommunistischen Parteien konforme Linie geben wollten, vor allem Alfred Kurella und Georg Lukács. Vor allem Benjamin verwehrte sich gegen eine solche Vereinnahmung des Publikationsorgans, das experimentell und vielstimmig, selbstkritisch und praxisoffen agieren sollte.

Weshalb diese Konstellation überhaupt zustande kam, erklärt sich aus dem Programm der Zeitschrift, die materialistische Dialektik als „Methode zur Durchdringung der [aktuellen] Konflikte“[92] ernsthaft zu erwägen, denn diesen Diskurs dominierte die kommunistische Parteipolitik. Es lag nahe, Personen aus diesem Kreis zu Wort kommen zu lassen; jedoch demonstrierten diese durch die Einreichung von Georgi Walentinowitsch Plechanows Artikel *Idealistische und materia-*

[89] Brecht: über formalismus. = BBA 86/50.
[90] Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 150.
[91] Ebd., S. 154.
[92] Ebd., S. 150.

listische Weltbetrachtung große Nähe zur dogmatischen KPdSU und zugleich ein Dialektikverständnis, das sich deutlich von jenem Benjamins und Brechts unterschied.[93] Benjamin wandte ein, die darin praktizierte rigide Trennung zwischen Materialismus und Idealismus, wie sie auch in Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus* vertreten wird, sei längst veraltet.[94] Implizit wird damit gesagt, zeitgemäß sei ein Realitätskonzept, das intellektuelle Arbeit und materielle Bedingungen gleichermaßen als Faktoren der Wirklichkeit konzipiert. Der Widerspruch, der hier zwischen Benjamin und der kommunistischen Kulturdoktrin sichtbar wurde, trat nicht nur im Rahmen des Scheiterns von *Krise und Kritik* zu Tage, sondern bestimmte insgesamt die Position Brechts und seiner engen Mitarbeiter in Fragen zur Realität um 1930.

3.3.4 Karl Korsch, Lenins 'Machismus'-Kritik, der Logische Empirismus und die Fragwürdigkeit der Kausalität

3.3.5 Connections

In der Forschung gilt seit einem Beitrag von Wolfdietrich Rasch[95] der Philosoph und Politiker Karl Korsch als einer der wichtigsten Vermittler marxistischer Theorie an Brecht. Alfred Kurella machte unter anderem diesen Umgang Brechts für dessen unorthodoxen Marxismus verantwortlich.[96]

Korsch engagierte sich seit 1912 parteipolitisch, zunächst in sozialdemokratischen Parteien, ab 1919 in der USPD; 1921 trat er in die VKPD über wurde im April 1926 wegen sogenannter 'ultralinker' Abweichung aus der KPD ausgeschlossen. Der Ausschluss kündigte sich an, als seine Abhandlung *Marxismus und Philosophie* (1923) ebenso wie Lukács' *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) von Grigori Jewsejewitsch Sinowjew 1924 auf dem fünften Kongress der Kom-

[93] Plechanow wurde um 1928 in der KPdSU noch als Autorität geschätzt, (Helga Gallas: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971. (collection alternative; 1) (Sammlung Luchterhand; 19), S. 100.), nicht mehr aber um 1930. Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 18. Im deutschen Sprachraum dürfte man über diese Entwicklung noch nicht informiert gewesen sein.

[94] Vgl. Benjamin an Brecht, Berlin, nach dem 5.2.1931. In: Benjamin: Gesammelte Briefe, Bd. 4, S. 14-17, hier S. 16. / Vgl. auch Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 151-163.

[95] Wolfdietrich Rasch: Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Aufgrund eines ungedruckten Briefwechsels zwischen Brecht und Karl Korsch. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 17 (1963) S. 988-1003. / Vgl. auch Giles: The Korsch Connection revisited: Brecht's Marxism and *Der Dreigroschenprozeß*. In: Ders.: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 81-112.

[96] Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 153.

munistischen Internationale scharf angegriffen wurde.[97] Beide Texte wurden von der kommunistischen Parteipolitik verfemt, da sie die gesellschaftskritischen Ansätze der marxistischen Theorie weiterführten und auch zur Kritik gegen die im Namen des Marxismus bereits an die Macht gelangten Parteien anwandten. Damit brachten sie „die ärgsten Glaubensartikel (die Parteidisziplin zum einen, der naturwissenschaftliche und teleologische Charakter des Diamat zum anderen[...]) in Gefahr".[98] Zumindest der naturwissenschaftliche Charakter im Sinne eines Determinismus geriet durch Korschs Standpunkt ins Wanken, da dieser von einem gleichberechtigten Wechselspiel zwischen materiellen und geistigen, gegebenen und aktiv verändernden Anteilen der Realität ausging. Damit opponierte er dem Konzept, dass die materiellen Gegebenheiten bestimmend seien und vom Bewusstsein der Einzelnen nur widergespiegelt werden können. Da die Wirklichkeit als unhinterfragbar konzipiert wird, können 'Widerspiegelungen' richtig oder falsch sein, wobei die Definitionsmacht über richtig und falsch bei der Partei lag.

Wie oben erwähnt traf Brecht Karl Korsch wahrscheinlich zuerst im Rahmen von dessen *Vorlesungen über den wissenschaftlichen Sozialismus* im November 1928 und begegnete ihm gelegentlich wieder,[99] etwa im Rahmen von Treffen der 'Philosophischen Gruppe' oder in der Marxistischen Arbeiterschule.[100] Belegt ist etwa, dass Korsch und Brecht dort denselben Vortrag mit dem Titel *Kausalität* von Albert Einstein am 14.11.1930 besuchten.[101]

Eine erste intensive gemeinsame Arbeitsphase ist für die Zeit zwischen November 1931 und Jänner/Februar 1933 nachweisbar. Über diesen Zeitraum leitete

[97] Vgl. Werner Jung: „Why I am a Marxist". Karl Korsch und der Marxismus als Philosophie. In: Reiner Wild [u.a.] (Hg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Stuttgart: Ed. text + kritik 2003, S. 211-219. / Schacherreiter: Bertolt Brecht und Karl Korsch, S. 59. / Für Informationen über die Hintergründe, Korschs offen antistalinistisches Engagement ab 1925, vgl. Michael Buckmiller: Korsch als früher Kritiker des Stalinismus. In: Berliner Debatte Initial 13 (2002) H. 4, S. 83-95.

[98] Jung: „Why I am a Marxist", S. 215.

[99] Vgl. Rasch: Bertolt Brechts marxistischer Lehrer, S. 990f.

[100] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 296.

[101] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 296. / Sowie: Karl Korsch: [Notizen zu Albert Einstein: Kausalität. Vortrag in der marxistischen Arbeiterschule 1930.] In: Ders.: Gesamtausgabe. Im Auftrag des Internat. Instituts f. Sozialgeschichte in Amsterdam und dem Institut f. Politische Wissenschaft an der Univ. Hannover [...] hrsg. v. Michael Buckmiller. Bd. 5, Krise des Marxismus, Schriften 1928-1935. Amsterdam: Stichting beheer IISG 1996, S. 757-767, vgl. den Kommentar: ebd., S. 925. / Einstein unterreichtete in der MASCH seit 1918. Vgl. David Renton: Albert Einstein's Socialism. In: Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society 13 (2001) 1, S. 132-145, hier S. 133.

Korsch in Brechts Wohnung einen Diskussionszirkel zum dialektischen Materialismus, zu dem unter anderen Alfred Döblin, Bernard v. Brentano, Slatan Dudow und Elisabeth Hauptmann zählten.[102] Ab November 1932 fanden diese Zusammenkünfte parallel zu Korschs Vortragsreihe *Vorlesungen über Totes und Lebendiges im Marxismus* statt.[103] Im Nachlass Brechts befinden sich Thesenblätter Korschs, die in diesem Kreis diskutiert wurden; so auch ein Text, der mit „Korsch, Berlin den 19. Januar 1933“ und dem Titel *Thesen über aktivistischen Materialismus, Klassencharakter und Parteilichkeit in der Wissenschaft (Inhalt nach Marx und Lenin, Form nach Sorel)* überschrieben ist.[104] Auf diesem Text, in dem es um die notwendige Situiertheit von Theorien geht, nimmt Brecht in verschiedenen theoretischen Schriften Bezug.[105] Korschs Text bezieht sich auf Georges Sorels *Thesen zur materialistischen Geschichtsauffassung* (1902), in denen materiellen Bedingungen weitreichende Determinationsfunktion über die Geschichte eingeräumt wird. Korschs Thesen übernehmen einleitende Formulierungen zum Teil wörtlich, fordern aber inhaltlich die Beachtung der wechselweisen Bedingtheit von Subjekt und Geschichte, Materie und Gesellschaft, materiellen und 'ideologischen' (d.i. ideellen oder geistigen) Aspekten der Kultur, sowie zwischen den 'Klassen':

> Es hat wenig Nutzen, wenn man der subjektivistischen Lehre von der entscheidenden Rolle der Persönlichkeit im historischen Prozess nur eine andere ebenso abstrakte Lehre gegenüberstellt, die von der Notwendigkeit des gegebenen historischen Prozesses spricht. Es ist nützlicher, so genau wie möglich die gegensätzlichen Beziehungen zu erforschen, die sich aus den materiellen Produktionsverhältnissen einer gegebenen ökonomischen Gesellschaftsformation für die an ihr beteiligten gesellschaftlichen Gruppen ergeben.“[106]

Brecht übernimmt die bei Korsch vorkommende Dialektik der Beteiligung, die

[102] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 313f. / Sowie: Heinz Brüggemann: Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. Reinbek/H.: Rowohlt 1973. (Das neue Buch; 33), S. 96.

[103] Vgl. Völker: Bertolt Brecht, S. 181.

[104] Auch abgedruckt in: Korsch: Gesamtausgabe, S. 589f.

[105] Vgl. Brecht: Brechtisierung [1932]. / Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus? / Korsch Kernpunkte, S. 37 u. 54. / Objektivismus und Materialismus bei Lenin [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 572-575.

[106] Korsch: Thesen über aktivistischen Materialismus, Klassencharakter und Parteilichkeit der Wissenschaft (Inhalt nach Marx und Lenin, Form nach Sorel) Berlin, 19.1.1933. BBA 86/18. Vgl. dazu den Kommentar in GBA 21, S. 805, wo ein identischer Wortlaut unter dem Titel *Sorelisierung* gedruckt und auf den 19.1.1932 datiert ist. Die *Vorlesungen über Totes und Lebendiges im Marxismus* wurden zwischen November 1932 und Februar 1933 in der Karl-Marx-Schule in Berlin abgehalten. (Vgl. Korsch: Gesamtausgabe, S. 750.) Die Datierung des Textes in der GBA stellt laut dem Kommentar in Korsch: Gesamtausgabe, S. 901 einen Irrtum dar.

einsseitige Determinierung ausschließt: „Wenn du davon sprichst, was einen Prozeß determiniert, so vergiß nicht dich selbst als einen der determinierenden Faktoren.“[107] Wenn Korsch schreibt, dass angesichts der Rede von geschichtlicher Notwenidigkeit die Frage aufzuwerfen sei: „durch die Aktion welcher Klassen notwendig?“, übernimmt Brecht dies ebenfalls: „Begnüge dich nie mit der Rede von der Notwendigkeit, sondern stelle klar, welche Klasse gerade diese Notwendigkeit festlegt.“[108] Notwendigkeiten und Determinierungen sind dieser Konzeption gemäß niemals absolut, da sie Resultate von Kämpfen sind, die anders ausgehen hätten können. Dass sie gewonnen wurden, verdankt sich lediglich bestimmten Wahrscheinlichkeiten. Mit Wahrscheinlichkeiten befassten sich zeitgenössische Wissenschaftstheoretiker, zu denen Korsch in Kontakt stand.

Die ‘Gesellschaft für empirische Philosophie’, die den Veranstaltungsrahmen für Korschs Vortrag *Der Empirismus der Hegelschen Philosophie* bildete, war eines der institutionellen Zentren des wissenschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Bewegung des ‘Logischen Empirismus’, für den auch Brecht sich zu dieser Zeit zu interessieren begann.[109] Zu den prominenten Vertretern dieser Bewegung hatte Korsch laut Lutz Danneberg und Hans-Harald Müller vielfältigen Kontakt: Rudolf Carnap kannte er schon seit 1910, um 1930 auch Hans Reichenbach, Philipp Frank, Otto Neurath und Richard von Mises, bei dem er mathematische Statistik studierte. Mit Walter Dubislav, der ihm detailiertere Kenntnisse zur neueren Mathematik und Logik vermittelte, war er befreundet.[110] Am 24.2.1931 hält Korsch seinen ersten Vortrag im Rahmen der regelmäßigen Veranstaltungen der ‘Gesellschaft für wissenschaftliche/empirische Philosophie’ mit dem Titel *Der Empirismus in den Gesellschaftswissenschaften*, am 27.10.1931 einen weiteren mit dem Titel *Der Empirismus in der Hegelschen Philosophie*. Laut Michael Buckmiller gehört Korsch

> zu den wenigen marxistischen Theortikern von Rang, die eine weiterführende, der geschichtlichen Entwicklung entsprechende Synthese aus den Grundpositionen des Logischen Positivismus mit dem Marxschen dialektischen Ansatz der Gesellschafts-

[107] Brecht: Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus? [1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 573f., hier S. 574. Vgl. zur Teil-Ganzes-Dialektik bei Korsch und Brecht auch Michler: Kulturen der Gattung, S. 600f.

[108] Brecht: Brechtisierung [1932]. In: GBA 21, S. 572f., hier S. 572.

[109] Vgl. Giles: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 66f. / Danneberg, Müller: Brecht and Logical Positivism, S. 156. / Thomsen/Müller/Kindt: Ungeheuer Brecht, S. 95. / Renton: Albert Einstein’s Socialism, S. 143.

[110] Vgl. Danneberg, Müller: Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus, S. 51 u. S. 61, hier Anm. 13. / Sowie Korsch: Gesamtausgabe, S. 88.

> wissenschaft mit der Intention einer auch für die soziale Bewegung relevanten praktischen Klärung angestrebt haben.[111]

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Korsch eine wichtige Mittelsperson zwischen Brecht und dem Logischen Empirismus darstellt; ein zweiter Weg führt über Benjamin und Erich Unger zu Hans Reichenbach.[112] In Brechts Nachlassbibliothek befinden sich mehrere, sichtlich bearbeitete Hefte der von den Vertretern des Logischen Empirismus herausgegebenen Zeitschrift *Erkenntnis* aus den Jahren 1930-1932,[113]. In geplanten Projekten der Jahre um 1931, dem Marxistischen Klub und einer Zeitschrift mit dem Titel *Signale*, werden Vortragende bei den Veranstaltungen der 'Gesellschaft für empirische Philosophie' als mögliche Mitarbeiter notiert: Es handelt sich dabei um Kurt Lewin, der am 4.2.1930 vor der Gesellschaft für empirische Philosophie zum Thema *Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie* sprach, um den Mathematiker und Philosophen Walter Dubislav, der zum Vorstand der Gesellschaft für empirische Philosophie zählte, sowie um Julius Schaxel, der zum Thema *Das Problem der Individualität vom Standpunkt der experimentellen Biologie* am 25.2.1930 vortrug und für den ersten Band der *Erkenntnis* den Aufsatz *Das biologische Individuum* beisteuerte. Schaxel wird auch von Korsch sehr lobend rezensiert.[114] Er emigrierte 1933 in die Sowjetunion, wo er 1943 unter nicht näher bekannten Umständen starb.[115]

Brechts Beziehuung zu diesem Kreis dokumentiert sich auch darin, dass er sich für das Wintersemester 1932/33 im Vortragsprogramm der 'Gesellschaft für empirische Philosophie' einige Vortragstitel markiert[116] und knapp nach Beginn seines Exils versucht, den Wissenschaftstheoretiker Otto Neurath aus dem 'Wiener Kreis', dem österreichischen Zentrum des Logischen Empirismus, für die Mitarbeit an einer Gesellschaft für materialistische Dialektik zu gewinnen.[117]

---

[111] Michael Buckmiller: Karl Korsch: Zwischen materialistischer Dialektik und positiver Wissenschaft. In: Lutz Danneberg, Andreas Kamlah u. Lothar Schäfer (Hg.): Hans Reichenbach und die Berliner Gruppe. Braunschweig/Wiesbaden: Viehweg 1994, S. 113-129, hier S. 116.

[112] Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 62f.

[113] Vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 487f.

[114] Karl Korsch: Julius Schaxel: Das Weltbild der Gegenwart und seine gesellschaftlichen Grundlagen [ED Dezember 1932]. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 581 und Ders.: Julius Schaxel: Das Weltbild der Gegenwart und seine gesellschaftlichen Grundlagen. In: Zeitschrift für Sozialforschung 1 (1932) H. 3, S. 405f.

[115] Vgl. Kommentar zu Korsch: Julius Schaxel. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 896.

[116] vgl. Claas: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts, S. 56. / Genauer: Hecht: Brecht Chronik, S. 336.

[117] Vgl. Bertolt Brecht an Otto Neurath, Thurø, Mitte 1933. In: GBA 28, S. 366f.

3.3.6 Erkenntnistheorie

In der Forschung werden Korschs unorthodoxes Verständnis des Marxismus und des dialektischen Materialismus sowie die Wissenschaftstheorie des Logischen Empirismus als wichtige theoretische Bezugspunkte für Brechts Schreiben und Denken ab 1930 gewertet.[118] Das gilt auch für erkenntnistheoretische Belange, wobei anzumerken ist, dass es sich gerade in diesem Bereich um verfeindete Positionen handelt, die für Brecht aber aufgrund der Gemeinsamkeit, Wissen möglichst auf empirische Daten zu stützen, als befreundete erschienen. Marxismus wie Empirische Wissenschaften kennzeichnen sich durch ein Interesse am Beobachtbaren, Verifizierbaren, Nicht-Metaphysischen, das laut Siegfried Kracauer auch für einen in der Zeit um 1930 neuen Schriftstellertypus charakteristisch sei, der „die 'transzendente Schicht des Daseins' gänzlich verleugnet. Ihr gegenüber nimmt er eine Haltung ein, die sich durch den dialektischen Materialismus nicht schlecht legitimieren ließe und wohl auch in einigen Fällen wirklich von ihm unterbaut wird."[119] Eben diese 'antimetaphysische' Schreibhaltung, die sich „Fotographierbarem" zuwendet, eignet Brecht sich im Laufe der 1920er Jahre an und baut sie zu einem ästhetischen Programm aus, das mit einem Zeigegestus und betonter Montagetechnik arbeitet. Kunst wird dabei als integraler Teil einer auch materiellen, nach bestimmten Gesetzen organisierten, aber in ständig prozessualer Veränderung begriffenen Realität verstanden, in der sie verändernd oder stabilisierend, eingreifend, operierend, kritisierend usw. wirkt.

Diese Konzeption bedurfte aus Sicht des Schriftstellers anscheinend bis etwa 1930 keiner ausführlicheren theoretischen Erörterung in Schriften und Notizen, denn erst zu diesem Zeitpunkt setzten entsprechende Textzeugnisse ein. Nicht zuletzt die harsche Kritik der kommunistischen Kulturfunktionäre an der 'Wirklichkeitsferne' des Autors von *Die Maßnahme* wies den Künstler darauf hin, dass er sich in einem brisanten Diskurs bewegte, hinsichtlich dessen er Reflexionsbedürfnis hatte. Vor diesem Hintergrund ist sein hohes Interesse an Diskussionen und Vorträgen über dialektischen Materialismus, Erkenntnistheorie in den empirischen Wissenschaften, Determination und Kausalität um 1930 zu sehen.

Die empirischen Wissenschaften zogen Brecht schon während der 1920er Jahre an, da er im Fahrwasser der Neuen Sachlichkeit 'nüchterne', rationale sowie

[118] Vgl. Giles: Bertolt Brecht and Critical Theory, S. 63-79. / Thomsen/Müller/Kindt: Ungeheuer Brecht, S. 97.

[119] Siegfried Kracauer: Über den Schriftsteller. In: Die neue Rundschau 42 (1931) H. 6, Juni, S. 860-862, hier S. 861.

empiriegestützte Erkenntnismethoden lobte und ein 'wissenschaftliches' Theatermodell, das in diesem Sinn erkenntnisfördernd sein sollte, schon seit 1923 ständig weiterentwickelte.[120] Ein 'versachlichtes' und distanziertes Theatermodell soll Brecht etwa laut Klaus Völker bei den Proben zu dem Drama *Leben Eduard des Zweiten von England* ab Ende Oktober 1923 in den Münchner Kammerspielen zuerst praktisch ausprobiert haben.[121] In den Vorträgen, Diskussionen und Publikationen des Logischen Empirismus wurden Methoden der exakten Wissenschaften wie Mathematik, Logik, Statistik, empirische Datenerfassung, Überprüfbarkeit von Ergebnissen, usw. auch für die Geistes- oder Humanwissenschaften propagiert. Hans Reichenbach formulierte in der Einleitung des ersten Bandes der *Erkenntnis* programmatisch eine Kritik an einer spekulativen, rein auf geistige Tätigkeit gestützten Philosophie:

> Es ist allzusehr eine Tendenz philosophischer Systeme gewesen, durch Gedankenkonstruktionen den Weg planmäßiger Forschung abzukürzen; sie konzentrierten sich auf das, was man noch n i c h t w e i ß - und hatten deshalb nur zu reichlich Gelegenheit, Richtungen und Standpunkte in die Welt zu setzen.[122]

Philosophie solle laut Reichenbach nicht „ein dichterisches Ausmalen von Gefühlsinhalten"[123] sein, sondern eine analytische und empirische Grundlage bekommen. In erkenntnistheoretischer Hinsicht knüpfte man dabei unter anderem an Ernst Mach an, der empirische Daten als Grundelemente der Wissenschaft proklamierte und diese weder als objektiv, noch als subjektiv bestimmt deklarierte. Das Subjekt – so betonte Mach in den *Antimetaphysischen Vorbedingungen* – ist ebenso flüchtig und unbestimmt wie das Objekt, da beide nur temporär existieren. Verlässlich seien einzig und allein Einzeldaten, die er als „Empfindungen" benennt. Damit ist allerdings eher ein Ausgangspunkt der Diskussionen als ein konsensuell abgesegnetes Programm beschrieben. Die einzelnen Vertreter des Logischen Empirismus beschäftigten sich immer wieder mit den erkenntnistheoretischen Grundlagen der Wissenschaften, ohne eine einheitliche Position zu finden. Der erste Jahrgang der *Erkenntnis* bringt etwa einen ausführlichen „Bericht über

[120] Ab 1929 spricht Brecht definitiv von einem Theater des „wissenschaftlichen Zeitalters", das durch seine Arbeiten repräsentiert würde. (Vgl. z.B. Brecht: [Neue Dramatik] [Januar 1929]. In: GBA 21, S. 270-275, hier S. 275. / Brecht: Dialog über Schauspielkunst [Januar/Februar 1929]. In: GBA 21, S. 279-282, hier S. 279.) Rudolf Fernau meint sich zu erinnern, dass Brecht schon 1923 den Terminus des „episch wissenschaftlichen Theaters" verwendete und ein solches Theater zu bespielen versuchte. (Fernau: Uraufführung von Bert Brecht 'Baal', S. 4.)

[121] Völker: Bertolt Brecht, S. 80.

[122] Hans Reichenbach: Einleitung. In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 1-3, hier S. 2.

[123] Ebd., S. 3.

die 1. Tagung der Erkenntnislehre der exakten Wissenschaften in Prag 1929".

Dass hier ein Diskussionsschwerpunkt nicht nur für den Kreis um Reichenbach und Carnap lag, zeigt Max Plancks Plädoyer für ein pragmatisches Abrücken von Machs streng empirischen Ansatz. Brecht, der diesen Text kannte,[124] dürfte Plancks funktionalistischen Realismus ebenfalls bevorzugt haben, der sich folgendermaßen anhört: „Denn der Wert eines Gedankens hängt nicht davon ab, ob er anschaulich ist, sondern davon, was er leistet."[125]

Einen Schwerpunkt der ersten Ausgabe der *Erkenntnis* bildete außerdem die Thematik der streng kausalen Determination von physikalischen Vorgängen im Gegensatz zu einer statistischen oder wahrscheinlichen Gesetzmäßigkeit dieser Vorgänge. Diese Frage war besonders aktuell, da von der jungen Relativitäts- und Quantentheorie die Vorstellung einer letztlich kausal bestimmten Realität, der etwa Pierre-Simon Laplace anhing, noch stärker in Frage gestellt worden war als bereits durch die Wärmelehre. Die Relativitätstheorie erlaubte den Schluss, dass aus der Perspektive zweier Beobachter auf unterschiedlichen Weltlinien – also raumzeitlichen Bewegungsbahnen – Ereignisketten in entgegengesetzter Abfolge beobachtet werden können. Die klassische Vorstellung von Kausalität als Abfolge von Ursache und Wirkung wurde dadurch problematisch. Beobachtungen im Bereich der Mikrophysik zeigten, dass gerade in diesem elementaren Bereich Vorgänge vielfach durch Gesetze der Wahrscheinlichkeit bestimmt sind und im Fall der Heisenbergschen Unbestimmtheitsrelation von zwei Werten auf Grund einer Naturgesetzlichkeit nur einer mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmt werden kann. Kausalität und Wahrscheinlichkeit wurden dadurch zu gleichberechtigten Modellen zur Vorhersage physikalischer Ereignisse, da diese offenbar selbst eine gewisse Unbestimmtheit aufweisen.

Die Kritik des Logischen Empirismus an einer individualisierten, 'geistigen' Produktion von philosophischen Gebäuden entspricht der Kritik an einer individualisierenden, gefühlsbestimmten Literaturproduktion, die Brecht während der 1920er Jahre entwickelt hatte. Schon in einer frühen Exposition zu *Mann ist Mann* hatte er die Vorstellung des organisch aus sich selbst bestimmten Individuums programmatisch zurückgewiesen und stattdessen eine Fremd- und zugleich Unbestimmtheit des Einzelnen angenommen:

> Der Vorwurf des 'Galgei' hat etwas Barbarisches an sich. Es ist die Vision vom

[124] Vgl. GBA 27, S. 74. / BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 438.

[125] Max Planck: Determinismus oder Indeterminismus. Vortrag. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1938, S. 26.

> Fleischklotz, der maßloß wuchert, der, nur weil ihm der Mittelpunkt fehlt, jede Veränderung aushält, wie Wasser in jede Form fließt. Der barbarische und schamlose Triumph des sinnlosen Lebens, das in jeder Richtung wuchert, jede Form benützt, keinen Vorbehalt macht noch duldet. Hier lebt der Esel, der gewillt ist, als Schwein weiterzuleben. Die Frage: Lebt er denn? Er wird gelebt.[126]

Die Figur wird hier als Verkörperung einer unbesiegbaren, unendlich wandelbaren Lebenskraft angedacht, die an den wechselnden Bedingungen, die sie vorfindet, nicht zerbricht, sondern sich diesen immer anzupassen weiß. Angesichts dieses Konzepts stellt sich aber schon in der zitierten Passage die Frage: Wenn Galgei 'gelebt wird': von wem? Oder: Wer bestimmt die Realität dieser Figur, wenn sie es nicht selbst als Individuum ist? Die Frage nach der Determiniertheit von Handlungen stellt sich dem Autor schon sehr früh. Um 1918 hing Brecht laut Hans Otto Münsterer einem mechanistischen Konzept an, das dem Individuum keine Freiheit in seinen Handlungen zusprach:

> Zu meinem nicht geringen Erstaunen brachte der Dichter nun recht eigenartige astrologische Vorstellungen in die Debatte, die zu einer mechanischen Auffassung des Menschen als einer Art Automat zu berechtigen schienen. Er führte aus, die Erde müsse als ein durch astrale Beeinflussung bewegtes Magnetfeld berachtet werden, so daß das Weltgeschehen im Großen wie auch die kleinen Einzelschicksale einen zwangsmäßigen Ablauf nähmen. Im Herzen wäre ein magnetisches Organ angelegt, und einige weitere sokratische Fragen entlockten dem Dichter das Bekenntnis des Glaubens an eine geradezu absolute Determination, für welche die nach Brechts damaliger Meinung erwiesenen Phänomene des Hell- und Voraussehens als Beweis angeführt wurden.[127]

Subjekte scheinen hier von der gewaltigen Masse der Gestirne determiniert zu werden, was die Materie und deren physikalische Eigenschaften an die Stelle der determinierenden Faktoren setzt. Auf diese Weise wird das Konzept des Individuums negiert, das eine zentrale Innerlichkeit annimmt. Auch im späteren Drama *Leben des Galilei* (1938/39/47/55-56) wird das Bild der dezentrierten Gestirnsmassen des Weltalls mit Bezug auf die Frage der bestimmenden Faktoren – im sozialen Kontext also Faktoren der Macht – verwendet:

> Das Weltall aber hat über Nacht seinen Mittelpunkt verloren und am Morgen hatte es deren unzählige. So daß jetzt jeder als Mittelpunkt angesehen wird und keiner.

[126] Brecht: Notiz vom 28.5.1921. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, Bd. 15, S. 57.

[127] Hans Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922. Zürich: Verlag der Arche 1963, S. 170f.

> Denn da ist viel Platz plötzlich. Unsere Schiffe fahren weit hinaus, unsere Gestirne bewegen sich weit im Raum herum[128]

Weder eine zentrale Instanz ist in diesem Bild bestimmend, noch sind es unbelebte, ferne Materiemassen, sondern ein zugleich inklusives und exklusives (k)einer/jeder. Die Determination des Geschehens und damit der Realität ist einer wechselwirkenden Pluralität überantwortet, die weder lückenlos erkennbar, noch lückenlos steuerbar ist. Dieses kontingente Realitätskonzept löst die Vorstellung von mechanisch-determinierten Individuen ab und eröffnet Handlungsspielräume für Personen, ohne Konzepte der autonomen Innerlichkeit und des freien, subjektiven Willens zu reaktivieren. Nach einem solchen Konzept war Brecht auf der Suche, wenn er am 31.10.1921 notierte: „Es fragt sich, ob das trostlose Gesetz der Kausalität im Menschen nicht durchbrochen werden kann...“[129] Die Bewertung einer letztlich vollkommen kausal determinierten Welt als ‘trostlos’ erklärt, weshalb Brecht später notieren wird:

> Mir gefällt die Welt der Physiker. Die Menschen verändern sie und dann präsentiert sie sich doch verblüffend. Wir können auftreten, als die Spieler, die wir sind, mit unsern ungefähren Abwägungen, unserm Sogutwirkönnen, unserer Angewiesenheit auf andere, auf Unbekanntes, auf Selbständiges. So kann wieder mehreres zum Erfolg führen, nicht nur ein Weg ist beschreitbar. Merkwürdigerweise fühle ich mich freier in dieser Welt als in der alten.[130]

Die Freiheit, die dem ‘Anderen’ in dieser Welt offenbar eignet, begründet auch die ‘eigene’ Freiheit, da Eigenes und Fremdes von Brecht als dialektisch verbunden und nie ganz unterscheidbar verstanden werden. Die Freiheit in der „Welt der Physiker“ entspricht einer Realitätskonzeption, die keine absolute Determination von Vorgängen vorsieht. Reichenbach schreibt:

> Wir müssen [...] an Stelle der üblichen Formulierung des Determinismus die bescheidenere Formulierung setzen, daß es eine Naturbeschreibung gibt, welche die Zukunft mit Wahrscheinlichkeit vorausberechnen läßt, und daß es möglich ist, durch genauere Erfassung der beherrschenden Faktoren, diese Wahrscheinlichkeit beliebig nahe an 1 zu steigern. Dies besagt wesentlich weniger als der Determinismus.[131]

Brecht formuliert im Wortlaut ähnlich, fokussiert aber stärker auf die (sozialen) Gründe für die unterschiedlichen Wahrscheinlichkeiten von Vorgängen:

[128] Brecht: Leben des Galilei [1938/39]. In: GBA 5, S. 7-115, hier S. 11.
[129] Brecht: [Notiz vom 31.10.1921]. In: GBA 26, S. 258.
[130] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 18.3.1942. In: GBA 27, S. 67.
[131] Hans Reichenbach: Kausalität und Wahrscheinlichkeit. In: Erkenntnis 1 (1930/31), S. 158-188, hier S. 179.

> Die 'Notwendigkeit' des gegebenen geschichtlichen Prozesses ist eine Vorstellung, die von der Mutmaßung lebt, für jedes geschichtliche Ereignis müsse es zureichende Gründe geben, damit es zustande kommt. In Wirklichkeit gab es aber widersprechende Tendenzen, die streitbar entschieden wurden, das ist viel weniger.[132]

Das Konzept Notwendigkeit/Determinismus wird in beiden Darstellungen durch ein Wahrscheinlichkeitsmodell ersetzt, das „wesentlich weniger" oder „viel weniger" besagt.[133] An Parallelstellen wie diesen lässt sich zeigen, dass Brecht die wissenschaftlichen Schriften der Logischen Empiristen zwar selektiv und interessengeleitet, aber nachvollziehbar rezipiert hat. So könnte etwa seine Bewertung Galileis als Inaugurator eines neuen Modells des Sonnensystems, das durch Dynamik und Funktionsorientierung geprägt ist, auf die Rezeption von Kurt Lewins Aufsatz *Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie* hinweisen.[134] Darin stellt Lewin eine moderne, 'nachgalileische' der substantialistischeren 'aristotelischen' Realitätskonzeption gegenüber.[135] Während man es bei der mittelalterlichen, 'aristotelischen' Begriffsverwendung noch mit Substanzen, absoluten Wesenheiten, zu tun hätte, rücken mit dem 'galileischen' Denken fließende Übergänge und 'Funktionsbegriffe' in den Mittelpunkt, womit auf Ernst Cassirers *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910) zurückgegriffen wird. Einen weiteren Schritt in 'Galileis' Richtung kann man Einstein zuscheiben, dessen Relativitätstheorie auch die Realitätskonzepte revolutioniert: „Since Einstein, a new world-view has emerged which emphasises the fluid and related nature of physical concepts. Time, energy, and matter are now seen

[132] Brecht: [Über Dialektik] [um 1931]. In: GBA 21, S. 523f., hier S. 523.

[133] Vgl. zu Brechts Rezeption und Verwendung zeitgenössischen Wissens über Wahrscheinlichkeiten die kürzlich erschienene Dissertation Lukas Mairhofers: A-tom und In-dividuum. Bertolt Brechts Interferenz mit der Quantenphysik. Wien: Diss. 2014.

[134] Brecht hatte den Sozialpsychologen Kurt Lewin als Mitglied eines von ihm 1931 geplanten 'Marxistischen Klubs' vorgesehen (vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 325 (= BBA 1518/02). / Für Brechts Rezeption von Kurt Lewins Arbeit vgl. David Roberts: Brecht and the idea of a scientific theater. In: John Fuegi, Gisela Bahr, Carl Weber, John Willett (Hg.): Brecht, performance = Brecht, Aufführung. Detroit: Wayne State University Press, München: ed. text + kritik 1987. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 13), S. 38-60. / Ines Langemeyer: Einflüsse Kurt Lewins und der modernen Physik auf Bertolt Brecht. [1998 verfasstes, 2011 noch online unter der url http://www-user.tu-cottbus.de/ lanines/publikationen.html verfügbares Manuskript, das nicht mehr abrufbar ist.]) und auch seine Verwendung des Feld-begriffs ab etwa 1930 könnte in Verbindung mit seiner Lektüre Lewins stehen. (Zum Feld-Begriff bei Brecht vgl. Franka Köpp: Brechts 'axiomatisches Feld'. Eingreifende Spiele in poetischen Modellen. In: Axiomatisierung in der literarischen Produktion. Rilkes und Brechts „axiomatisches Feld". Berlin: F. Köpp 2002, S. 196-315. (Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2001.), sowie Mairhofers: A-tom und In-dividuum.)

[135] Kurt Lewin: Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie. In: Erkenntnis 1 (1930/31) 3, S. 421-466.

as dynamic."[136]

Obwohl hier nicht auf alle Aspekte der Rezeption der Schriften des Logischen Empirismus durch Brecht eingegangen werden kann,[137] soll auf einige wichtige Parallelen hingewiesen werden. So fällt in obigem Zitat von Reichenbach vielleicht auf, dass Reichenbach nicht über die Natur, sondern vorsichtiger über die „Naturbeschreibung" spricht. Auch Brecht reflektiert in seinen Überlegungen durchaus die Bedeutung des/der Beobachtenden bzw. deren Methoden oder Instrumente für den Erkenntnisvorgang. Dass dies in den empirischen Wissenschaften notwendig sei, stellt Reichenbach als Binsenweisheit dar, die nicht erst durch die Quantentheorie entdeckt wurde; man habe sich „in der makroskopischen Physik schon lange daran gewöhnt, daß das Beobachtungsmittel eine gewisse Veränderung des Beobachtungsobjekts mit sich bringt, auf die man Rücksicht zu nehmen hat."[138]

Diese Rücksicht auf die Beobachtungsinstanz ist auch für Brecht selbstverständlich. Um 1930 notiert er: „Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf."[139] Das Augenmerk liegt hier nicht auf dem Konzept der Denkvoraussetzung, sondern auf jenem des Verhaltens. Auch im *Dreigroschenprozeß* wird das erkennende Subjekt als mit-tätiges charakterisiert: „Nur das beteiligte, mittätige Subjekt vermag hier zu 'erkennen'."[140] Diese Ansicht fußt auf dem Konzept eines Gesellschaftssystems, das nicht statisch, sondern in Form von Prozessen zu Tage tritt: „Die Materie kommt hier lebend vor, sie funktioniert, ist nicht nur Gegenstand der Schau. Der Sehende selber lebt ebenfalls und zwar innerhalb, nicht außerhalb der Vorgänge."[141] Die Betonung, dass sowohl Materie als auch Sehende/r leben, weist die Beobachtungsinstanz als materiell, Subjekt und Objekt als aktive Bestandteile des Erkenntnisprozesses aus.

Der eben zitierte Begriff der „Schau" – im Gegensatz zu einer 'wissenschaftli-

[136] Renton: Einstein's socialism, S. 132.

[137] Zur Rezeption des Logschen Empirismus allgemein vgl. die Schriften von Danneberg/H.H.Müller, Sautter u. Giles, zur Rezeption Korschs vgl. z.B. Klaus Detlef-Müller: Brechts Me-ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch. In: John Fuegi [u.a.] (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1977. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 9-29, hier S. 26, Anm. 10. / Arnold Schölzel: Korsch, Brecht und die Negation der Philosophie. In: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83. Brecht und Marxismus, S. 32-44. / Schacherreiter: Bertolt Brecht und Karl Korsch.

[138] Reichenbach: Kausalität und Wahrscheinlichkeit, S. 180.

[139] Brecht: Das Denken als ein Verhalten [um 1930]. In: GBA 21, S. 421f., hier S. 422.

[140] Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [Frühjahr/Sommer 1931, ED 1932]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 513.

[141] Ebd., S. 510.

chen', ergebnisorientierten Erkenntnis[142] – wird in Brechts Texten häufig negativ bewertet. Verwiesen ist damit wohl auch auf die Unterscheidung zwischen „Weltbild" bzw. „Weltanschauung" von der wissenschaftlichen „Weltauffassung" durch Otto Neurath, der in seinem Aufsatz *Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung* schreibt:

> Die wissenschaftliche Gesamtauffassung [...] kennt keine 'Welt' als Ganzes, sie strebt nicht nach einer Erfassung eines gewaltigen Weltbildes in seiner Totalität, nicht nach einer W e l t a n s c h a u u n g.
> Wenn man von wissenschaftlicher Welt'a u f f a s s u n g' im Gegensatz zu philosophischer Welt'a n s c h a u u n g', spricht, so ist mit 'Welt' nicht ein abgeschlossenes Ganzes gemeint, sondern das täglich wachsende Gebiet der Wissenschaft. Diese Auffassung wird aus Einzelforschungen abgeleitet, die man einer Einheitswissenschaft eingliedern will. Anders die herkömmliche Philosophie: sie gelangt zu ihren Ergebnissen über die 'Welt' aus grundsätzlichen Erwägungen. Aus ihren Urteilen über die Welt versucht sie oft Urteile über Einzelnes abzuleiten.[143]

Brecht verfasst um 1930 einen von mehreren Texten mit dem Titel: *Wer braucht eine Weltanschauung?*[144], in dem er schreibt:

> [W]enn die Wissenschaften sich gegenseitig durchdrungen haben werden, wird es nicht zu dem Zweck geschehen sein, den die Liebhaber einer Weltanschauung dieser Durchdringung setzen (so wie auch dieser Zweck nicht jene Durchdringung erreicht haben wird): Es wird nicht die große Schau sein, die Heideggersche Zusammenschau im Individuum.[145]

Das Konzept der 'Selbsteinschaltung' der Beobachtungsinstanz 'unter die Faktoren' war für Brecht derart relevant, dass er es auch von Vertretern des Logischen Empirismus gegebenenfalls einforderte. So notiert er am Rand eines Aufsatzes von Otto Neurath in *Erkenntnis*, an einer Stelle, an der eine behavioristische, faktenorientierte Methodik der Sozialwissenschaft dargestellt wird: „'betrachtung' bleibt, weil betrachtung / p[h]änomenalistisch, also metaphysisch. / Wo bleibt ['selbst' nachträglich eingefügt] selbsteinschaltung unter / die determinierenden

[142] Brecht behauptet, dass, wenn „Physiker ihre Wahrnehmungen mitteilen [...] jedes Wort praktische Folgen hat". Brecht: Über neue Kritik [1930]. In: GBA 21, S. 402-404, hier S. 404.
[143] Otto Neurath: Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung. In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 106-125, hier S. 107.
[144] Vgl. BBA 326/01-54
[145] Brecht: Wer braucht eine Weltanschauung? [um 1930]. In: GBA 21, S. 414-417, hier S. 417. / Der Plan Brechts und Benjamins, in einer Lesegemeinschaft „den Heidegger zu zertrümmern", (Walter Benjamin an Gershom Scholem, 25.4.1930. In: Ders.: Gesammelte Briefe, Bd. 3, S. 552.) fällt in dieselbe Zeit.

fakto- / ren?“[146]

Erkenntnis hatte sich demnach nicht mit dem unbeteiligten Feststellen von Daten zu begnügen, sondern aktiv zu werden. Gerade Neurath gegenüber war dieser Vorwurf freilich nicht gerechtfertigt., da für den Soziologen Datensammlung durchaus eine politische Funktion hatte.[147]

Das Konzept eines Beobachtungssubjektes, das am allgemeinen Produktionsprozess notwendig beteiligt ist, formuliert Brecht schon im Zusammenhang mit Überlegungen zum „eingreifenden Denken“[148] reflektiert dies jedoch auch während seiner von Korsch angeleiteten Lenin-Lektüre, wie aus folgender Notiz hervorgeht: „Wenn du die Notwendigkeit einer Reihe von Tatsachen feststellst, so vergiß nicht, daß du selbst auch eine dieser Tatsachen bist“.[149]

Brecht könnte sich in dieser Notiz laut Danneberg/Müller auf Lenins Aufsatz *Der ökonomische Inhalt der Volkstümlerrichtung und die Kritik an ihr in dem Buch des Herrn Struve* (1894/95) beziehen,[150] in dem Objektivismus und Materialismus einander gegenübergestellt werden. Materialismus zeichne sich durch Parteilichkeit aus, während der Objektivismus eine scheinbar allgemeingültige Sichtweise annimmt:

> [D]er Materialist [...] begnügt sich nicht mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit des Prozesses, sondern klärt, welche sozialökonomische Formation diesem Prozeß seinen Inhalt gibt, *welche Klasse* diese Notwendigkeit festlegt. [...] [Somit] schließt der Materialismus sozusagen Parteilichkeit in sich ein, da er dazu verpflichtet ist, bei jeder Bewertung eines Ereignisses direkt und offen den Standpunkt einer bestimmten Gesellschaftsgruppe einzunehmen.[151]

Brecht hatte mit diesem Text sehr wahrscheinlich im Rahmen der Diskussionen des Arbeitskreises zu tun, den Korsch in seiner Wohnung abhielt; *Der ökonomische Inhalt der Volkstümlerrichtung und die Kritik an ihr in dem Buch des Herrn Struve*

[146] Vgl. Otto Neurath: Soziologie im Physikalismus. In: Erkenntnis 2 (1931) H. 5-6, S. 393-431, hier S. 413. [Exemplar der Nachlassbibliothek Brechts im BBA]. Vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 488.

[147] Vgl. Jon Hughes: Facts and Fiction. Rudolf Brunngraber, Otto Neurath, and Viennese *Neue Sachlichkeit*. In: Deborah Holmes, Lisa Silverman (Hg.): Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity. Rochester, N.Y.: Camden House 2009, S. 206-223, hier S. 217f.

[148] Brecht: Das Denken als ein Verhalten [um 1930]. In: GBA 21, S. 421f., hier S. 422.

[149] Brecht: Objektivismus und Materialismus bei Lenin [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 575.

[150] Danneberg/Müller: Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus, S. 62.

[151] Wladimir I. Lenin: Der ökonomische Inhalt der Volkstümlerrichtung [1895]. In: Ders.: Werke. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus KPdSU, besorgt vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. SED. Berlin: Dietz 1956-1963, Bd. 1, S. 343-528, hier S. 414.

wurde am 12.1.1933 diskutiert.[152] Korsch erwähnt den Aufsatz auch lobend in einer seiner Schriften und hebt besonders die doppelte Abwehr gegen Subjektivismus und Objektivismus zugunsten eines „aktivistisch-materialistischen Standpunkt[es]“ hervor.[153]

Während Korsch mit Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus* absolut nicht einverstanden war, hob er diese Schrift positiv dagegen ab. Parteilichkeit wird dabei im Sinne einer Teilnahme, eines ‘taking part’ des Beobachtenden an der beobachteten Welt verstanden, was den Gedanken eines Widerspiegelungsverhältnisses unnötig macht.[154] Auch Brecht betont in seiner Auslegung dieses Leninschen Textes das Moment des zugleich wahrnehmenden und handelnden Subjekts, das keiner statischen Objektwelt gegenübersteht, sondern an einem aktiv veränderbaren Prozess beteiligt ist, der subjektiv beeinflusst, aber nicht auf ein einzelnes Subjekt zurückgeführt werden kann.

Wenn Lenin schreibt, es sei eine „törichte Naivität“ „[i]n einer Gesellschaft der Lohnsklaverei eine unparteiische Wissenschaft zu erwarten“,[155] wird impliziert, dass Unparteilichkeit prinzipiell denkbar sei. Korsch und Brecht interpretierten Aussagen wie diese aber dahingehend, dass Objektivität generell nicht mehr möglich sei, sondern immer ein parteiischer, aber inklusiver Weltbezug vorliege. Damit wird der Parteilichkeitsbegriff des Sowjetregimes aber nicht nur gegen den Strich gebürstet, sondern geradezu umgekehrt, denn dieser meint, dass zwei Parteien existieren, von denen die eine die wahre, die andere eine unwahre Sicht der Realität hat.[156] Georg Lukács etwa unterscheidet bei seinem Angriff auf die Reportage- und Tendenzliteratur „Parteilichkeit überhaupt“[157] und eine Parteilichkeit im Sinne einer Parteinahme für die kommunistische Partei. Nur zweitere bewertet er positiv.

[152] Vgl. Herbert Levy: [Über Dialektik]. Aufzeichnungen aus Diskussionen im Korsch-Brecht-Zirkel am 5.1.1933. In: Korsch: Gesamtausgabe, S. 754-756, hier S. 756.

[153] Karl Korsch: Über einige grundsätzliche Voraussetzungen für eine materialistische Diskussion des Krisentheorie [ED 1933]. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 591-599, hier S. 598.

[154] Vgl. zu Lenins Parteilichkeitsbegriff: David Joravsky: Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932. London: Routledge and Kegan Paul 1961, S. 24-44.

[155] Wladimir I. Lenin: Drei Quellen und drei Bestandteile des Marxismus [zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift Prosweschtschenije, Nr. 3, März 1913]. In: Ders.: Werke, Bd. 19. Berlin: Dietz 1962, S. 3-9, hier S. 3. / Auch online erhältlich: http://www.marxists.org/deutsch/archiv/lenin/1913/03/quellen.htm (9.11.2015).

[156] Vgl. W[olfhard] F. Boeselager: Lenin über die Philosophie. In: Studies in Soviet Thought 7 (1967) Nr. 4, S. 273-296, hier S. 277-279.

[157] Georg Lukács: Tendenz oder Parteilichkeit? In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 6, Juni, S. 13-21, hier S. 19.

3.3.7 Spannungsfeld

Brecht befand sich mit seinem unorthodoxen Realitätskonzept, das er durch den Kontakt mit Korsch und dem Logischen Empirismus weiterentwickelte, in einem konfliktreichen Spannungsfeld. Lenins philosophischer Text *Materialismus und Empiriokritizismus* wurde 1908 verfasst und sollte die sogenannte revisionistische Fraktion um u.a. Alexander Bogdanow (d. i. Alexander Alexandrowitsch Malinowski), Anatol Wassiljewitsch Lunatscharski und Wladimir Basarow (d. i. Wladimir Alexandrowitsch Rudnew) diffamieren. Diese gehörten zwar zur bolschewistischen Bewegung, vertraten in philosophischer Hinsicht jedoch eine Richtung, die Lenin vor dem Hintergrund der Legitimationskämpfe gegenüber den Menschewiki nicht mit dem Bolschewismus in Verbindung gebracht wissen wollte, weshalb er philosophische und politische Diskussionen zunächst zu trennen versuchte.

Als dem Bolschewismus zunehmend nach Ernst Mach 'machistisch' genannte Tendenzen nachgesagt wurden, griff Lenin mit seinem polemischen Werk ein und grenzte den Bolschewismus scharf gegen diese philosophische Strömung ab. Der 'Machismus' stand hier paradigmatisch für eine Vielzahl erkenntniskritischer Diskursfäden, die um die Jahrhundertwende verstärkt auftreten und „sich in der Philosophie und Gesellschaftslehre ebenso äußert wie in der Dichtung, Malerei und auf dem Theater."[158] In erkenntnistheoretischer Hinsicht schien diese „modernistische[...] Kultur"[159] Vertreter(inne)n der Orthodoxie problematisch, da sie Zweifel über die absolute Gültigkeit einzelner Wahrheiten theoretisch fundierte, wodurch die Existenz einer verbindlichen Realwelt, die sich im jeweiligen Bewusstsein abbilde, in Frage gestellt werden konnte.[160]

Die erkenntnistheoretische Position des Autors von *Materialismus und Empiriokritizismus* entspricht einem naiven Abbildrealismus und wurde von Karl Korsch als schlichtweg undialektisch und als „Rückfall hinter Kant"[161] und Hegel kritisiert.[162] 1930 bzw. 1929[163] erschien die zweite, „durch eine Darstellung der gegenwärtigen Problemlage und mehrere Anhänge erweiterte Auflage" von *Marxismus*

[158] Leszek Kolakowski: Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall. Bd. 2. München, Zürich: Piper 1977, S. 469.
[159] Ebd., S. 471.
[160] Vgl. Joravsky: Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932, S. 24-44.
[161] Schacherreiter: Bertolt Brecht und Karl Korsch, S. 64.
[162] Karl Korsch: Der gegenwärtige Stand des Problems 'Marxismus und Philosophie' [1929/30]. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 344.
[163] Vgl. Kommentar. In: Korsch: Gesamtausgabe, S. 852.

und Philosophie, deren Verurteilung durch die KP Korsch ihrer „Anerkennung der geistigen Wirklichkeiten“[164] zuschreibt. Er ist sich bewusst, dass seine Schrift ein Opfer von Lenins Auslegung des Marx-Engelsschen Materialismus wurde, als man ihm „Machismus“[165] vorwarf. Korsch kritisiert Lenin daraufhin, er würde in seiner „Antikritik“[166] undialektisch argumentieren, wenn er zu den „absoluten Gegensätzen von ‘Denken’ und ‘Sein’, ‘Geist’ und ‘Materie’ zurück[kehrt], über die einst im 17. und 18. Jahrhundert der philosophische und zum Teil noch religiöse Streit zwischen den beiden Richtungen der Aufklärung geführt wurde.“[167]

War Korsch von 1920 bis 1926 noch Leninist,[168] war er 1927 bereits stark ernüchtert und als eine Übersetzung von *Materialismus und Empiriokritizismus* erschien, höchst enttäuscht von Lenin als Theoretiker. In einem Text von 1938 beschreibt er, dass die Aufnahme dieser Schrift in Europa ab 1927 stattfand und allgemein von Befremden gekennzeichnet war.[169] *Materialismus und Empiriokritizismus* war im deutschen Sprachraum erst spät zugänglich geworden und 1908 war in der sozialdemokratischen Zeitschrift *Die neue Zeit* ein Artikel von Bogdanow erschienen, der zwar von den Differenzen bei der Rezeption Machs zwischen Menschewiki und Bolschewiki berichtet, zugleich jedoch eine sehr positive Aufnahme von Machs Philosophie in der Sowjetunion – gerade auch bei den Bolschewisten – demonstriert.[170]

Die Verdammung jeglicher Abweichung von einer streng an die Widerspiegelungstheorie geknüpften Erkenntnistheorie durch Lenin wurde erst 1927 mit der deutschsprachigen Werkausgabe bekannt. Etwa zugleich beginnt in der Zeitschrift *Unter dem Banner des Marxismus* eine Propagandakampagne gegen sogenannte Sozialfaschisten, Austromarxisten und eben ‘Machisten’, denen jeweils Subjektivismus oder Idealismus vorgeworfen wurde, womit Kritik und Abweichungen jeder Art zu unterbinden versucht wurden.[171] Ein Versuch, dies zu er-

[164] Ebd., S. 313.
[165] Ebd., S. 336.
[166] Ebd., S. 313.
[167] Ebd., S. 345.
[168] Vgl. Buckmiller: Korsch als früher Kritiker des Stalinismus, S. 86. / Müller: Brechts Me-ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch, S. 12.
[169] Karl Korsch: Zur Philosophie Lenins. Einige ergänzende Bemerkungen zu Anton Pannekoeks kürzlich erschienener Kritik von Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus*. In: Anton Pannekoek: Lenin als Philosoph. Hg. v. Alfred Schmidt. Mit einer Rezension v. Karl Korsch und einem Vorwort v. Paul Mattick. Frankfurt/M.: Europ. Verl.-Anst. 1969, S. 127-138.
[170] Vgl. A[lexander A]. Bogdanow: Ernst Mach und die Revolution. In: Die neue Zeit. Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie 26 (1908) Bd. 1, H. 20, S. 695-700. / Zu Bogdanows Mach-Rezeption vgl. Kolakowski: Die Hauptströmungen des Marxismus, S. 483-493.
[171] Vgl. Hans-Joachim Dahms: Der Positivismusstreit. Die Auseinandersetzungen der Frankfurter

klären, verweist auf die

> Mentalität der russischen Kommunisten, für die Lenin eine geheiligte Ikone geworden war. Jegliche 'Abweichung' von dem, was nunmehr als 'Marxismus-Leninismus' bezeichnet wurde, stellte eine Beleidigung ihres Glaubens dar und rief zugleich die erschreckende Vision von nicht mehr einzudämmenden Häresien wach, die unter den noch nicht bolschewisierten Kommunisten aufschossen.[172]

Um diese „Häresien" einzudämmen, bedarf es einer Realitätskonzeption, die alle, die dem kommunistischen Sbheld des politischen Feldes angehören, auf eine einzige 'wahre' Sichtweise verpflichten kann, die vom beherrschenden Pol her definiert wird. Diese Wahrheit wird – der Episteme entsprechend – nicht religiös-metaphysisch, sondern empirisch-wissenschaftlich konturiert; d.h., dass die Legitimation dieser Wahrheit über das empirisch-wissenschaftliche Paradigma angestrebt wird. Mit Korsch versteht Brecht dieses Paradigma, auf das sich der Marxismus und auch der Sowjetkommunismus ideologisch stützt, als 'dialektisch' und damit als prinzipiell von Differenz geprägt, da es sich in einem zukunftsoffenen Prozess der Veränderung und des Werdens befindet.[173] Demnach ist wissenschaftliche Praxis zwar in der Lage, Thesen zu postulieren, die als handlungsleitend akzeptiert werden können, doch sind diese prinzipiell immer widerlegbar, da der Realitätsprozess nicht abschließbar und nur partiell einsehbar ist.

Die Vertreter des Logischen Empirismus, die sich auf avanciertem Niveau mit moderner Wissenschaftstheorie befassten, sich auf Mach beriefen und Korsch zu ihren Mitgliedern zählten, plädierten zwar für empirische Methoden, konnten diesen jedoch nicht den Status von verlässlichen Abbildungen einer ontologisch existenten Realität zuerkennen und mussten damit aus der Perspektive der sowjetischen Ideologie ebenfalls als Gegner erscheinen.

Als Brecht um 1930 mit den Theorien des Logischen Empirismus in näheren Kontakt tritt, stellt sich in seinem konkreten Umfeld die Diskrepanz zwischen Marxismus und Logischem Empirismus aber höchstens als vernachlässigbare und geringfügige Meinungsdifferenz zwischen verwandten intellektuellen Bewegun-

Schule mit dem logischen Positivismus, dem amerikanischen Pragmatismus und dem kritischen Rationalismus. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998. (Suhrkamp TB Wissenschaft; 1058), S. 27.

[172] George Lichtheim: Georg Lukács. München: DTV 1971, S. 52.

[173] Vgl. zu dieser Begriffsverwendung etwa Karl Korsch: Dialektik des Alltags [1932]. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 571-578. / Korsch bestimmt die Dialektik dadurch, dass sie „die Dinge und Begriffe wesentlich in ihrem Zusammenhang, ihrer Verkettung, ihrer Bewegung, ihrem Vergehen und Entstehen auffasst." Ebd., S. 571. / Dieser Aspekt des Brechtschen Werks macht es auch anschlussfähig an die poststrukturalistische Theorie.

gen dar. Personelle, aber auch philosophische Korrelationen ließen diesen Eindruck entstehen. Vor dem Hintergrund des kommunistisch konnotierten Dialektikbegriffes, den er im Umkreis von Korsch und dem Logischen Empirismus kennengelernt hatte, schienen Brecht die zeitgenössischen Tendenzen in der Wissenschaftstheorie und -praxis mit dem Marxismus an einem Strang zu ziehen. Auch demonstrierte die Sowjetunion Interesse an technischem Fortschritt und moderner Wissenschaft. So schreibt Lenin 1913:

> Die wichtigste dieser Errungenschaften [der deutschen klassischen Philosophie, welche die der marxistische Philosophie übernimmt] ist die *Dialektik*, d.h. die Lehre von der Entwicklung in ihrer vollständigsten, tiefstgehenden und von Einseitigkeit freiesten Gestalt, die Lehre von der Relativität des menschlichen Wissens, das uns eine Widerspiegelung der sich ewig entwickelnden Materie gibt. Die neuesten Entdeckungen der Naturwissenschaft – das Radium, die Elektronen, die Verwandlung der Elemente – haben den dialektischen Materialismus von Marx glänzend bestätigt, entgegen den Lehren der bürgerlichen Philosophen mit ihrer ständig „neuen" Rückkehr zum alten und faulen Idealismus.[174]

Tatsächlich verhielt man sich in der Sowjetunion gegenüber „neuesten Entdeckungen der Naturwissenschaft" wie der Relativitätstheorie zwiespältig: Zwar nutzte man sie praktisch im Bereich der Technologie und Wissenschaft, jedoch wurde ihr Misstrauen entgegengebracht, wo sie das Prinzip der objektiven Erkennbarkeit der Realität zu unterminieren drohte.[175] Dass Lenin im obigen Zitat von einer 'Widerspiegelung' der Materie durch das relative menschliche Wissen spricht, ist also von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Ein Blick auf Notizen Brechts zeigt, wie wenig orthodox der Schriftsteller in Hinsicht auf das Widerspiegelungskonzept dachte. Im nachfolgenden Zitat etwa gewichtet er die Relativität des Wissens durch die dialektische Realitätskonzeption so stark, dass das Bild der Widerspiegelung aufgehoben wird:

> Die Philosophen sind auch nicht wie mit Wasser gefüllte Eimer, die immer den gleichen Mond spiegeln, und zwar so klar, wie sie als Wasser eben klar sind. Aus einem Vergleich des Gespiegelten und des Spiegels kann man weder die Welt noch den Kopf erkennen, und zwar hauptsächlich, weil die Köpfe gewisser Zwecke wegen die Welt, die ja immer verschieden ist, noch dazu in ihrer Darstellung, veränder-

[174] Lenin: Drei Quellen und drei Bestandteile des Marxismus, S. 4f.

[175] Joravsky: Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932, S. 275-295. / Für Brecht vertreten Lenin und Einstein trotz der Relativismusfeindlichkeit in der UdSSR gleichermaßen die „fortschrittliche Haltung [...]. Es ist die Haltung der Henry Ford, Einstein und Lenin." Brecht: [Das moderne Theater] [um 1930]. In: GBA 21, S. 383.

> ten.[176]

Sowohl die Objekte als auch die Subjekte werden hier als Entitäten aufgefasst, die durch ihre Aktivität einer Widerspiegelung entgegenarbeiten. Die Veränderung der Gegenstände in ihrer Darstellung durch das Denken beschreibt Brecht auch in einer 'Keunergeschichte':

> Herr Keuner hatte wenig Menschenkenntnis, er sagte: [...] *Denken heißt verändern.* Wenn ich an einen Menschen denke, dann verändere ich ihn, beinahe kommt mir vor, er sei gar nicht so, wie er ist, sondern er sei nur so gewesen, als ich über ihn zu denken anfing.[177]

Keuner als „der Denkende" hat notwendigerweise wenig Menschenkenntnis, da Denken als produktiver Prozess aufgefasst wird, der seine Gegenstände nicht nur spiegelt, sondern dieses Spiegelbild verändert. Diese produktive Kraft, so der Impetus von Benjamins und Brechts Konzepts des Eingreifenden Denkens, soll dann auch bewusst für Veränderungen der materiellen und sozialen Dynamiken eingesetzt werden, die zwar auch selbst nicht starr, sondern produktiv und im Fluss sind, die aber auch durch rin 'nützliches' Denken beeinflusst werden:

> das denken des D[enkenden] bedeutet verändern. der D[enkende] ist für die *änderung*. ihn hält von keinem Gedankengang der Wunsch ab daß etwas bleiben soll. er ist einverstanden damit daß durch sein denken die welt verändert wird. sein denken ist ein wenigdenken, es ist beschränkt durch die verpflichtung der nützlichkeit. [...] geht man vom zweck aus, dann verliert man sich nicht in gedankengänge die nichts ändern.[178]

Diese Konzeption des Denkens ist mit der Begrifflichkeit der Widerspiegelungstheorie nicht zu fassen, da zwischen Denken und materieller Welt Wechselwirkungen entstehen und Eingriffe getätigt werden.[179] Brechts Konzept weicht so

[176] Brecht: Über die Beurteilung der Philosophie [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 563f., S. 564.

[177] Brecht: Herr Keuner hatte wenig Menschenkenntnis [1929]. In: GBA 18, S. 31.

[178] BBA 827/03-04. Zit. nach Steinweg (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke, S. 101. Steinweg nimmt als Entstehungsjahr des Textes 1930 an.

[179] Vgl. Ludwig: Bertolt Brecht / Für eine Gegenposition vgl. Kliche: Objektivität der Form und 'naturwüchsiger Realismus'. Bei Kliche scheint der Widerspiegelungsbegriff, der eine strukturelle Beziehung (Vgl. Hans Heinz Holz: Wiederspiegelung. Bielefeld: transkript 2003. (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe; 6), S. 34.) zwischen Urbild und Abbild impliziert, ein Ettikettenschwindel zu sein, da er lediglich eine funktionale Beziehung bezeichnet: „Die Abbilder verweisen auf die abgebildete Realität; sie sind ihretwegen und zu ihrer Erkenntnis konstruiert. Die Beziehung zwischen Abbild und Abgebildetem versteht Brecht als eine historisch und sozial bedingte Funktion." Ebd., S. 500.

vom orthodoxen dialektischen Materialismus, der vom Sowjetkommunismus ausgehend definiert wird ab, bezieht sich aber dennoch auf marxistische Theoriekonzepte.

Wie Brecht weist auch Philipp Frank, der zum Kreis der Logischen Empiristen zählt und sich für den Marxismus interessiert, auf die Unmöglichkeit einer Widerspiegelung der Realität infolge der Inexistenz der Vergleichbarkeit einer absolut objektiven Realität mit den Erscheinungen der Realität hin. Er versucht dadurch in seiner Monographie *Das Kausalgesetz und seine Grenzen* (1932) das Missverständnis aufzuklären, das eine Gegnerschaft zwischen marxistischen 'Realisten' und 'Positivisten' in der Nachfolge Ernst Machs bedingt:

> Da aber jene Auffassung der Schulphilosophie so eingewurzelt ist, wird M a c h oft zu den 'Idealisten' gezählt, welche die 'Realität der Erlebnisse, der Sinnenwelt leugnen'. Eine solche Behauptung hätte natürlich nur vom Standpunkt der Schulphilosophie aus einen Sinn; denn die 'Realität der Erlebnisse, der Sinnenwelt leugnen' heißt, deren Übereinstimmung mit der wahren Welt leugnen. Davon ist M a c h aber weit entfernt, da er gar keine wahre Welt als selbständige Bezeichnung einführt.[180]

Frank reagiert in dieser Schrift auf Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus*, in dem neben den 'Machisten' auch Frank persönlich angegriffen wird.[181] Er argumentiert, dass, da die Vorstellung einer 'wahren Welt' bei Mach und seinen Nachfolgern fehlt, diese weder widerspiegelnd erkannt noch durch die Unmöglichkeit einer Widerspiegelung nicht erkannt wird. Frank versucht so zwischen den Standpunkten Lenins und Machs zu vermitteln. Er erklärt, inwiefern ein Missverständnis vorliegt, wenn Mach dem Idealismus bzw. dem Solipsismus zugerechnet wird:

> Die Auffassungen, nach Mach sei die wahre Welt unerkennbar oder nicht existierend, sind beide Kompromisse mit der Schulphilosophie. [...] So hat Lenin in seinem [...] Buch den 'Machismus' als eine kleinbürgerliche, reaktionäre Philosophie bekämpft. Und im heutigen Rußland gilt ein Anhänger Machs als ein Gegner des herrschenden sozialen Systems. Diese ganze Auffassung der Lehren M a c h s beruht aber meiner Ansicht nach darauf, daß die vermeintlichen Verteidiger des Materialismus gegen Mach den Bruch mit der Schulphilosophie nicht energisch genug

[180] Philipp Frank: Das Kausalgesetz und seine Grenzen. Wien: Springer 1932. (Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung; 6), S. 271.

[181] Vgl. zur Bezeichnung von Frank als 'Kantianer' W[ladimir] I[ljitsch] Lenin: Materialismus und Empiriokritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie [1909]. 6. Aufl. Berlin 1960 (= Bücherei des Marxismus-Leninismus; 6), S. 154. / Vgl. die Replik: Frank: Das Kausalgesetz und seine Grenzen, S. 243.

> vollzogen haben.[182]

1933 kritisiert Korsch diese Vermittlungsversuche Franks in einer Rezension zu *Das Kausalgesetz und seine Grenzen*, da Korsch die philosophische und zugleich politische Praxis in der Sowjetunion als keineswegs bündnisfähig, sondern nachgerade als Gegenspieler ansieht. So lobt er die Vertreter des Logischen Empirismus als „fortschrittlichste[...] Richtung des westeuropäischen Positivismus, die heute auf dem naturwissenschaftlichen Gebiet von [Frank] [...] Neurath, Carnap, Dubislav und anderen Mitgliedern und Freunden des 'Wiener Kreises' gegen alle metaphysisch, idealistisch und philosophisch verkleidete Dunkelmännerei der alten europäisch kapitalistischen wie der neuen sowjetrussischen Welt"[183] vertreten werde. Mit der „Dunkelmännerei" in Sowjetrussland meint Korsch die Repressionen gegen den führenden Kopf der 'Dialektiker' Abram Moissejewitsch Deborin, der an der Wende des Jahres 1930-1931 als 'Idealist' in Ungnade fiel.[184] Aber nicht nur die 'idealistische', auch die 'mechanistische' Abweichung von einer willkürlich argumentierbaren Linie führen in der Sowjetunion zu Verurteilungen, Amtsenthebungen und Hinrichtungen, wie dies bei dem sowjetischen Philosophen Nikolaj Iwanowitsch Bucharin der Fall war, der 1938 einem Schauprozess zum Opfer fiel. Auf die sich abzeichnenden Repressionen hinweisend schreibt Korsch:

> Unter diesen Umständen ist es leider nur wenig wahrscheinlich, daß an der Lösung jener gewaltigen theoretischen Kampfaufgaben, die in der gegenwärtigen, mit der ökonomischen und sozialen Krise des Kapitalismus zusammenhängenden theoretischen Grundlagenkrise der heutigen Naturwissenschaft für die *revolutionäre marxistische Theorie* [...] gestellt sind, der autoritär verknöcherte und und in seine eigenen nationalen Aufgaben vertiefte *sowjetrussische Marxismus* in dem von Frank und anderen fortschrittlichen Theoretikern erhofften Maße teilnehmen wird.[185]

Korsch ergänzt damit Franks auf wissenschaftstheoretische und philosophische

[182] Philipp Frank: Das Kausalgesetz und seine Grenzen, S. 271. / Eine ganz ähnliche Aussage äußert Frank ein Jahr früher in der Zeitschrift *Erkenntnis* in einem Aufsatz, den Brecht nachweislich kannte. Vgl. Philipp Frank: Was bedeuten die gegenwärtigen physikalischen Theorien für die allgemeine Erkenntnislehre? In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 126-157, hier S. 136. / Zum Beweis der Rezeption durch Brecht vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 487.

[183] Karl Korsch: Das Kausalgesetz und seine Grenzen. [Zuerst in: Die linke Front. Marxistische Blätter für Kultur und Politik 2 (15.1.1933) Nr. 3, S. 48-53.] In: Korsch: Gesamtausgabe, S. 583-587, hier S. 583. / Korsch rezensierte das Buch auch in der *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 1 (1932) H. 3, S. 404f.

[184] Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 14-19.

[185] Karl Korsch: Das Kausalgesetz und seine Grenzen, S. 587.

Fragen konzentrierte Perspektive um eine Problematisierung der politischen Zustände in der Sowjetunion. Allein die Tatsache, dass dies nötig schien, zeigt, wie selbstverständlich Frank ein Naheverhältnis zwischen den philosophischen Prämissen der Gesellschaft für empirische Philosophie und jenen des Marxismus annahm. Frank hatte schon 1928 Kontakte zur Sowjetunion geknüpft, wo er auf einem Physik-Kongress zur Quantentheorie vortrug und Artikel zur „Great Soviet Encyclopedia" beisteuerte.[186] Er hielt 1929 einen Gastvortrag im Verein Ernst Mach mit dem Titel *Reiseeindrücke über wissenschaftliche Weltauffassung in Rußland*[187] und sprach sich noch 1935 in einer Replik auf Korschs Rezension für den Versuch einer Verständigung zwischen Logischem Empirismus und sowjetischer Philosophie aus: „[D]iese Gruppen führen ja den selben Zweifrontenkrieg gegen die idealistische Schulphilosophie und gegen die Bevorzugung der veralteten Newtonschen Mechanik als Basis der ganzen Naturwissenschaft."[188] Auch auf gemeinsame Anknüpfungspunkte an den amerikanischen Pragmatismus und die Forderung nach der Angabe der Verifikationsmethoden weist Frank in diesem Aufsatz hin.[189]

Franks Ansicht, dass Marxismus und Wissenschaftsphilosophie eine gemeinsame Stoßrichtung verfolgen könnten, lag in Deutschland auch insofern nahe, als zumindest der 'Verein Ernst Mach' eine „starke objektive Verknüpfung [...] mit der Linken zwischen Liberalismus und Sozialismus"[190] aufwies. Besonders Neurath, Frank und Edgar Zilsel engagierten sich in der Volksbildung[191] und Neurath publizierte in der sozialdemokratischen Zeitschrift *Der Kampf*.[192] Auch Einsteins sozialistisches Engagement unterstützte diese Assoziation.

Schließlich ist auch die gemeinsame Frontstellung und Verfolgung der wis-

[186] Joravsky: Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932, S. 276.
[187] Vgl. Chronik. In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 74.
[188] Philipp Frank: Logisierender Empirismus in der Philosophie der U.S.S.R. In: Actes du Congrés international de philosophie scientifique. Sorbonne Paris 1935, 8. Histoire de la logique et de la philosophie scientifique [hg. v. Louis Rougier, Otto Neurath, u.a.] Paris: Hermann 1936 (Actualités scientifiques et industrielles; 395), S. 68-76, hier S. 73.
[189] Frank: Logisierender Empirismus in der Philosophie der U.S.S.R., S. 75.
[190] Friedrich Stadler: Wien - Berlin - Prag. Zum Aufstieg der wissenschaftlichen Philosophie. In: Rudolf Haller u. Friedrich Stadler (Hg.): Wien - Berlin - Prag. Der Austieg der wissenschaftlichen Philosophie. Zentenarien Rudolf Carnap - Hans Reichenbach - Edgar Zilsel. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1993, S. 10-37, hier S. 26.
[191] Stadler: Wien - Berlin - Prag, S. 26.
[192] Vgl. Hans Joachim Dahms: Die Emigration des Wiener Kreises. In: Friedrich Stadler (Hg.): Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930 - 1940. 2 Bde. Wien, München: Jugend und Volk 1987/88 [Neuaufl. Berlin (u.a.): LIT 2004.], Bd. 1, S. 66-122, hier S. 76.

senschaftlichen Philosophie und des Kommunismus in Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei – den ersten Zentren des Logischen Empirismus – zu bedenken, die Brecht auch als solche interpretierte.[193] Danneberg/Müller halten fest, dass sich in der politisch-wissenschaftlichen Diskussion der 20er Jahre rund um die Relativitätstheorie „bei den sog. Antirelativisten häufig eine politisch motivierte Gleichsetzung von Positivismus, Marxismus, Bolschewismus, Formalismus und Relativismus der Relativitätstheorie und Weltjudentum [finde], die nach 1933 zur herrschenden Sprachregelung wurde."[194] An anderer Stelle schreibt Danneberg erweiternd:

> Die Rezeption des Logischen Empirismus während des Nationalsozialismus ist *terra incognita*. Sie erschöpft sich nicht in der perfiden Identifikation von Weltjudentum-Bolschewismus-Kapitalismus-Logischer Positivismus, wie sie sich häufig etwa auf den Seiten der *Zeitschrift für die gesamte Naturwissenschaft* findet.[195]

Tatsache ist aber, dass die Vertreter des Logischen Empirismus fast ausnahmslos ins Exil flüchten mussten.[196] Bereits 1933 wurden sie von NS-treuen Kollegen[197] geschmäht.

Das Spannungsfeld zwischen dem orthodoxen Marxismus-Leninismus und der modernen Wissenschaftstheorie sowie Korschs Dialektikbegriff scheint von Brecht um 1930 nicht allzu ernst genommen oder bewusst ignoriert worden zu sein; in seinen Notizen setzt er sich damit zumindest nicht direkt auseinander. Dagegen fällt auf, dass er um 1930 beginnt, eine eigene, seinen Zwecken entsprechende erkenntnistheoretische Position schriftlich zu explizieren und zu erarbeiten.

3.3.8 Sergej Tretjakow, Operativität, Faktografie und Lukács' Realismuskonzept

Das Konzept der Operativität, das Brecht durch den sowjetischen Schriftsteller Sergej Tretjakow kennenlernt, unterstützt seine Ästhetik, die auf eine Verände-

[193] Vgl. seine Bezugnahmen auf den Logischen Empirismus im *Tuiroman*, Brecht: Der Tuiroman [zitierte Stelle zw. 1933-1935]. In: GBA 17, S. 11-161, hier S. 38f., 40 u. 84.
[194] Danneberg, Müller: Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus, S. 60, hier Anm. 3.
[195] Danneberg: Der Logische Empirismus der zwanziger und dreißiger Jahre, S. 128.
[196] Vgl. Dahms: Die Emigration des Wiener Kreises.
[197] Etwa Hugo Dingler, der in der *Erkenntnis*, Bd. 2 den Aufsatz *Über den Aufbau der experimentellen Physik* publizierte.

rung der Realität abzielt.[198] Im April 1930 gastiert der Theaterregisseur Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold mit verschiedenen Dramen sowjetischer Autoren in Berlin. Darunter befindet sich auch Sergej Michailowitsch Tretjakows *Brülle, China!* (UA 23.1.1926), das am 9.11.1929 im Schauspielhaus in Frankfurt seine deutschsprachige Premiere hatte.[199] Brecht spricht in einer Notiz zu diesen Aufführungen beeindruckt von „Versuche[n] zu einem großen rationelleren Theater", davon, „wie großartig alle Begriffe hier zurechtgerückt sind" und „daß hier über die gesellschaftliche Funktion des Theaters eine wirkliche Theorie besteht".[200] Diese Charakterisierungen nehmen sich, verglichen mit den zahlreichen, ansonsten durchwegs abwertenden Äußerungen Brechts zum zeitgenössischen Theater, geradezu als Elogen aus.

Umgekehrt lobt Tretjakow in einem späteren Aufsatz Brechts Arbeit gerade in Bezug auf jenen 'Realitätsbezug', der sich in Form einer Wirksamkeit auf ein Massenpublikum und besonders auch proletarisierte Bevölkerungsteile, manifestiert:

> Auf dem Bücherbord [Brechts] liegen die Broschüren über die Lehre vom Handeln – Lenin.
> Der Logiker und Abstrahierer [als den Tretjakow Brecht zunächst kritisiert hatte] hat seinen Weg in die Wirklichkeit gefunden, er ist zum Dialektiker und Operateur Brecht geworden. Es genügt nicht, die Wirklichkeit zynisch zu schmähen, man muß sie verändern. [...] [E]r will mit dem Kunstwerk eine konkrete Einwirkung auf die Leute erreichen.[201]

Tretjakow ist der Ansicht, dass dem Künstler Brecht dies auch gelingt: „Er ist auf die Straße getreten; nicht um giftige Paradoxien zu sagen, die nur Wirkung auf einen Kreis hochgezüchteter Intellektueller haben. Er sagt mit schlichten Worten eine schlichte Wahrheit, die mit schwerem Schritt ihren Weg zu den Proletarieren [...] nimmt".[202]

[198] Zum Begriff Operativität vgl. Devin Fore: The Operative Word in Soviet Factography. In: October (2006) 1, S. 95-131. / Vgl. auch Benjamin: Der Autor als Produzent, S. 104, wo vom „operierende[n] Schriftsteller" die Rede ist.
[199] Vgl. Kaes (Hg.): Weimarer Republik, S. 192.
[200] Brecht: [Theaterkritiken über Meyerhold] [April 1930]. In: GBA 21, S. 374f.
[201] Sergej Tretjakow: Bert Brecht [1934]. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Aus dem Russ., hrsg. und mit einem Nachwort vers. v. Fritz Mierau. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1991, S. 153-187, hier S. 175f. / Tretjakow spielt hier auf die 11. 'Feuerbachthese' von Marx an: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt drauf an, sie zu verändern", Karl Marx: [Thesen über Feuerbach] [nach dem von Engels 1888 veröffentlichten Text]. In: Marx, Engels: Werke, Bd. 3, 1845-1946. 4. Aufl. Berlin: Dietz 1969, S. 533-535, hier S. 535.
[202] Ebd., S. 178.

Das hier vertretene Ideal der Einwirkung künstlerischer Produktion auf weite Teile der Bevölkerung steht im Zusammenhang mit einem Naheverhältnis zur „Wirklichkeit“ oder ‘Wahrheit’. Auch Brecht stellt eine ähnliche Assoziation zwischen ‘Proletariat’ und ‘Wirklichkeit’ her: „Im Nachfolgenden soll gezeigt werden, daß gewisse Zuschauerschichten auf eine Dramatik mit genaueren Wirklichkeitsabbildungen besonders stark reagieren, nämlich proletarische Schichten.“[203] Zu Benjamin soll er gesagt haben: „Der Wirklichkeitssinn der Proletarier ist unbestechlich.“[204] Und im ‘Dreigroschenprozess’ schreibt er: „Die Geschmacklosigkeit der Massen wurzelt tiefer in der Wirklichkeit als der Geschmack der Intellektuellen.“[205]

Die Assoziation zwischen ‘Proletariat’ und ‘Wirklichkeit’ stellt einen Diskursstrang dar, der gesonderter Behandlung bedürfe und hier nur gestreift werden kann. Als Gegenstand kritischer Stellungnahmen findet er sich jedenfalls noch Jahrzehnte später; so kritisiert etwa Michel Foucault die verbreitete Ansicht, dass „das Proletariat aus seiner historischen Position heraus Träger des Universellen [sei] (aber ein unmittelbarer, nicht reflektierter und seiner selbst nicht wirklich bewußter Träger)“.[206] Als universell kann das ‘Proletariat’ nur dort erscheinen, wo ihm geschichtsphilosophisch die Rolle der universellen Klasse der Zukunft zukommt, was im orthodoxen, sowjetischen Kommunismus behauptet wird, der dieses Proletariat zudem durch das politische Instrument der Partei vertreten sehen wollte. Die Gleichsetzung von Proletariat und Realität ist vor diesem Hintergrund höchst problematisch. Auch Pierre Bourdieu kritisiert die Unterstellung, Akteure am beherrschten Pol des sozialen Raums seien besonders authentische Vermittler der „Wahrheit“:

> [E]s [gibt] immer einige Idioten [...], die glauben, das Volk spricht eher die Wahrheit als die anderen. Wenn besonders das Volk beherrscht wird, so wird es tatsächlich besonders von den symbolischen Herrschaftsmechanismen beherrscht. Wenn man zum Beispiel denkt – in der Zeit, in der die Linke an der Macht war, war das in Mode – dass man, indem man einem Bergarbeiter ein Mikrophon vor den Mund hält, die Wahrheit über alle Bergarbeiter erhalten wird; in Wirklichkeit erhält man

[203] Brecht: Über praktikabel definierte Situationen in der Dramatik [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 560-562, hier S. 560.
[204] Walter Benjamin: Tagebucheintrag in Le Lavandou, 12.6.1931. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 150.
[205] Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [Frühjahr/Sommer 1931, ED 1932]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 473.
[206] Michel Foucault: Die politische Funktion des Intellektuellen [29.11-5.12.1976]. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Bd. 3, 1976-1979, S. 145-152, hier S. 145.

die Gewerkschaftsdiskurse der vergangenen dreißig Jahre;“[207]

Obwohl gerade den Beherrschten also keine Kenntnis einer authentischen oder gar universellen „Wahrheit“ unterstellt werden kann, spricht Bourdieu an anderer Stelle über einen „geschärfte[n] Realitätssinn, der die Beherrschten und deren Weltsicht kennzeichnet, gleichsam ein gesellschaftlich konstruierter Selbsterhaltungstrieb, der als konservativ nur einer von außen herangetragenen, also normativen Vorstellung von den ‘objektiven Interessen’ derer, denen er zu leben oder zu überleben hilft, erscheinen kann“.[208]

Als Beherrschte wären Akteure demnach gezwungen, bestehende Strukturen und Regeln der sozialen Welt genau zu kennen. Brecht geht in seinen Texten über die Unterstellung eines solchen Realitätssinns hinaus, indem er zudem ein gesteigertes Interesse an Realitätsveränderung unterstellt. Die Assoziation des Proletariats mit der Realität beruht dabei auf mehreren impliziten Annahmen:
1. ‘Arbeiter(innen)’ seien Expert(inn)en ihrer Praxis, also der Arbeits- und Alltagswelt und ihrer Probleme; der Bereich Arbeit und Produktion wird vor allem im marxistischen Diskurs als grundlegend für die soziale Realität angesehen.
2. ‘Arbeiter(innen)’ seien die Verlierer(innen) des kapitalistischen Produktionsprozesses. Ihr Interesse, diesen zu ändern, sei deshalb hoch und animiere sie zur Erkenntnis der Funktionen bzw. der Realität des Produktionsprozesses.
3. ‘Arbeiter(innen)’ seien zahlreich. Ihre zahlenmäßige Stärke räume ihnen einen bedeutenden Stellenwert innerhalb der materiell gedachten Realität ein.

Es wurde auch von der sowjetischen Führung postuliert, dass das ‘Proletariat’ der Realität besonders nahe stehe und sie in Zukunft gestalten sollte, allerdings sollte es dabei durch die Partei vertreten werden, welche die gesamte Macht im Staat beanspruchte und das ‘Proletariat’ so in seinem eigenen Namen beherrschte. Das Konzept des Operativität zielt allerdings darauf ab, Kreativität und Eigeninitiative tatsächlich innerhalb der gesamten Bevölkerung zu fördern, was mit dem staatlichen Machtanspruch in der Sowjetunion nicht vereinbar war. Dass Tretjakow und ähnlich denkende Intellektuelle dem sowjetischen Regime zum Opfer fielen, kann möglicherweise auf deren aktivistisches Engagement zurückgeführt werden, das mit der Ideologie der Partei nur solange vereinbar scheint als die Frage der Definitionsmacht außer Acht gelassen wird. So könnte zumin-

[207] Pierre Bourdieu, Roger Chartier: Der Soziologe und der Historiker [nach Gesprächen von 1988]. Aus dem Franz. v. Thomas Wäckerle. Wien, Berlin: Turia + Kant 2011, S. 52f.
[208] Bourdieu: Sozialer Raum und ‘Klassen’, S. 18.

dest versucht werden zu erklären, warum der „ehrliche Kommunist-Leninist“[209] Tretjakow am 1.7.1937 in der Sowjetunion in Haft genommen wurde, wo er schon am 9.8.1939 starb. Devin Fore formuliert die Differenz zwischen Tretjakows Konzept der Operativität und dem Konzept der Realitätsgestaltung in der KPdSU folgendermaßen:

> Tret'iakov, and to an even greater degree Chuzhak, were social constructivists of the most profound imprint who challenged the base-superstructure mechanicalism that dominated the discourses of cultural production after the Second International.[210]

Der hier genannte sowjetische Schriftsteller Nikolaj Fedorovič Čužak (eigentlich Nasimovič) arbeitete in den Jahren 1919-1922 mit Tretjakow in Wladiwostok zusammen; er vertrat wie Tretjakow den Futurismus, die LEF (Levyj front iskusstva / Linke Front der Kunst) und die Faktografie und starb 1937 ebenfalls unter den Repressionen des Staatsterrors.[211] Laut Boris Groys hatte sich die sowjetische Führung an der Theorie der Avantgarden bedient, indem sie sich selbst zu Operateuren des Staates ernannte, dabei aber keine Konkurrenz von Seiten der Kunstschaffenden duldete und diese deshalb praktisch und ideologisch ihrer Macht beraubte.[212]

Auffällig ist tatsächlich, dass sich das Vokabular der Parteidokrin oft von jenem der verfolgten faktografischen Künstler kaum unterscheidet.[213] So schreibt Tretjakow 1923: „Neben dem Mann der Wissenschaft muß der Kunstarbeiter ein Seeleningenieur, Seelenkonstrukteur werden.“[214] Diese Ingenieursmetapher benutzte auch Boris Arwatow zur selben Zeit; sie war unter Avantgardekünstlern verbreitet.[215] Andrej Alexandrowitsch Schdanow, Mitglied des Zentralkomitee der KPdSU, schreibt die Ingenieursmetapher auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 Stalin zu, während die Avantgardekünstler, die diese Metapher zehn Jahre früher verwendeten, durch die Formulierung der Doktrin des

[209] Anna (Asja) Lacis an Fritz Mierau, Riga 22.10.1975. In: Sergej Tretjakow: Brülle China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke. Mit einem Nachwort von Fritz Mierau und einem Dokumententeil. Berlin: Henschel 1976, S. 181-183, hier S. 183.
[210] Fore: The Operative Word, S. 103.
[211] Vgl. Irina Gutkin: The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia. From Futurism to Socialist Realism. In: Irina Paperno u. Joan Delaney Grossman (Hg.): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford: Stanford UP 1994, S. 167-196, hier S. 193.
[212] Boris Groys: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Hanser 1988.
[213] Vgl. Gutkin: The Legacy, S. 190-192.
[214] Tretjakow: Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus [1923]. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde, S. 38-53, hier S. 50.
[215] Groys: Gesamtkunstwerk Stalin, S. 24.

Sozialistischen Realismus weiter an Macht verloren:

> Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das? [...] Ingenieur der menschlichen Seele zu sein heißt, mit beiden Beinen auf dem Boden des realen Lebens zu stehen und folglich mit der Romantik vom alten Typus, mit der Romantik, die ein nichtexistierendes Leben und nichtexistierende Helden darstellte und den Leser aus dem widerspruchsvollen und bedrückenden Leben in die Welt des Unwirklichen, in die Welt der Utopien führte, zu brechen. Für unsere Literatur, die mit beiden Beinen auf dem festen materialistischen Boden steht, kann es keine lebensfremde Romantik geben, sondern nur eine Romantik von neuem Typus, eine revolutionäre Romantik.[216]

Der hier formulierte Sozialistische Realimus wurde – ebenso wie das philosophische Konzept des dialektischen Materialismus – zu einem Instrument des Staatsterrors. Machtkritische Kunstschaffende konnten durch diese sehr frei definierbaren Vorgaben leicht denunziert und verhaftet werden, was auch Tretjakow widerfuhr. Groys vermutet, dass gerade auch das Interesse an der außerliterarischen Wirklichkeit in der Avantgardekunst deren Vertreter zur Zielscheibe werden ließ: „Eine solche Unterdrückung [der Avantgarde] wäre nicht erforderlich gewesen, wenn deren Schwarze Quadrate und 'Zaum'-Verse sich tatsächlich auf den ästhetischen Raum beschränkt hätten. Allein die Tatsache der Verfolgung der Avantgarde zeigt, daß sie auf dem selben Territorium operierte wie die Macht."[217] Gerade die 'Realitätsnähe' der sowjetischen Avantgarden – sofern man darunter eine operative, eingreifende künstlerische Ambition versteht – konnte ihnen also angekreidet werden.

3.3.9 Lukács vs. Trejakow, Brecht, Ottwalt und Co.

In Deutschland setzte die Tretjakow-Rezeption 1929/1930 ein und versammelte Anhänger der Idee eines neuen Schriftstellerbildes und eines neuen gesellschaftlichen Aufgabenbereichs für die Literatur bzw. die Künste, die mit einer stärkeren Verknüpfung der Künste mit diversen gesellschaftlichen Bereichen einhergehen sollte. Durch Vorträge in Berlin ab Jänner 1931 wurde Tretjakow zum Gesprächsthema in der lokalen Literaturszene. Dass sein ästhetisches Programm nicht dem der Parteilinie entsprach, verdeutlichte Georg Lukács in einer Kritik

[216] Andrej Zdanov: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt [17.8.1934]. In: Schmitt, Schramm (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 43-50, hier S. 47f.

[217] Groys: Gesamtkunstwerk Stalin, S. 41.

vom Sommer 1932, in der er ihn jenen Schreibenden subsummiert, die eine angemessene kommunistische Literaturpraxis zugunsten der 'Reportage' verfehlen würden, die sich durch allzu mimetische, mechanisch abbildende Methoden definiere.[218]

Als vordergründiges Angriffsziel wählte Lukács allerdings den Schriftsteller Ernst Ottwalt, der gemeinsam mit Brecht, Slatan Dudow und Hanns Eisler an dem Film *Kuhle Wampe* (1932) zu arbeiten begonnen hatte. Lukács monierte in dem Aufsatz *Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwalt* die Verwendung gestalterischer Mittel der Reportage im Bereich der Literatur, da es die Aufgabe der Literatur sei, die „Einheit des Gesamtprozesses"[219] gestalterisch erkennbar zu machen, die Reportage sich hingegen mit Ausschnitten der Realität befasse, da sie auf wahrhaftige Wiedergabe von 'Tatsachen' verpflichtet sei. Für Lukács ist „die empirische Wirklichkeit selbst", auf welche die Reportage sich stütze, im Rahmen der literarischen Gestaltung ein „Surrogat" oder „Ersatz des Echten durch das Unechte".[220]

Im siebenseitigen ersten Teil dieses Artikels verwendet Lukács den Wortteil „Wirklichkeit" 25 mal, den Wortteil „Tatsachen" 12 mal. Daneben scheinen sehr häufig Wendungen mit den Lexemen „objektiv", „real" oder „wahr" auf. Ottwalt kontert mit einem nur 5 Seiten langen Artikel, der ebenfalls immerhin 18 mal Wortzusammensetzungen mit „Wirklichkeit" oder „real" enthält.[221] Lukács antwortet auf diese Entgegnung mit einem weiteren 7-seitigen Aufsatz, der dieselben Wortteile 25 mal aufweist.[222] Allein aus der Häufigkeit dieser Wortverwendung wird deutlich, wie intensiv diese Debatte mit der Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur operiert. Es war ausgemacht, dass eine 'realistische' Ästhetik anzustreben sei; nun begann der kulturpolitische Kampf um die Definition dieses 'Realismus'.

Lukács' Angriff bezog sich zunächst indirekt, dann auch direkt auf Brecht.[223] In Ottwalts Verteidigungsartikel erkennt Lukács deutlich die Position Brechts: „Das

[218] Vgl. Robert Cohen: Die gefährliche Ästhetik Ernst Ottwalts. In: German Quaterly 61 (1988) 2, Spring, S. 229-248, hier S. 248, Anm. 65. / Georg Lukács: Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwalt. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 7, Juli, S. 23-30, hier S. 23 und Nr. 8, August, S. 26-31, hier S. 30. / Georg Lukács: Aus der Not eine Tugend. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 11/12, November/Dezember, S. 15-24, S. S. 22.

[219] Lukács: Reportage oder Gestaltung, Teil I, S. 25.

[220] Ebd., Teil I, S. 27.

[221] Vgl. Ernst Ottwalt: 'Tatsachenroman' und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 10, Oktober, S. 21-26.

[222] Lukács: Aus der Not eine Tugend.

[223] Cohen: Die gefährliche Ästhetik Ernst Ottwalts, S. 243.

entspricht ganz genau der Gegenüberstellung, die Bert Brecht zwischen altem und neuem Theater macht;“[224] Und weiter:

> Brecht stellt dem ‘unveränderlichen Menschen’ des alten Theaters den ‘veränderlichen und verändernden Menschen’ des neuen gegenüber. Ist das richtig? Ich glaube nein. [...] Diese Theorie glaubt offenbar, sich auf die bekannte letzte Feuerbachthese von Marx stützen zu können: auf die Gegenüberstellung von ‘Interpretieren’ und ‘Verändern’ der Wirklichkeit, als Trennungsstrich zwischen alter Philosophie und dialektischem Materialismus. Aber die Gegenüberstellung wie sie hier gefaßt wird, ist mechanisch[225]

Das Verdikt des Mechanischen spricht Brechts Konzept ab, dialektisch zu sein, ebenso wie der reportagenhaften Literatur abgesprochen wird, realistisch zu sein. Zugleich wird damit auch die Legitimität dieser literarischen Texte als marxismus- oder kommunismusnaher in Frage gestellt uns so spezifisches Kapital des Subfeldes der politischen Literatur verwehrt. Die etwas gesucht wirkende Argumentation scheint zu sein, dass Veränderung immer schon stattgefunden habe und allenfalls das Bewusstsein darüber gefehlt haben könne. Lukács schließt: „Die starre Gegenüberstellung der beiden Perioden, die – ungeklärt, unbewußt, – den Anschauungen Ottwalts und seiner Mitstreiter zugrunde liegt, muß, zu Ende gedacht, sowohl zu mechanischen, wie idealistischen Konsequenzen führen.“[226]

Mit den Begriffen Mechanizismus und Idealismus erhob Lukács schwere Vorwürfe. Um 1930 erreichten in der Sowjetunion die Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen philosophischen Richtungen einen Höhepunkt und Stalin selbst griff ab Dezember 1929 bis Oktober 1931 mittels öffentlichen Äußerungen in den Streit ein. Eine Resolution, die ‘Mechanizisten und Idealisten’ verurteilte, wurde am 26.1.1931 veröffentlicht. Verlierer waren die Mechanizisten ebenso wie jene Dialektiker, die als Idealisten diffamiert wurden.[227] Lukács’ Anschuldigungen sind angesichts späterer historischer Entwicklungen – Ottwalt wurde

[224] Lukács: Aus der Not eine Tugend, S. 17.

[225] Ebd., S. 18. Lukács bezieht sich hier auf die Schrift *Anmerkungen zur Oper ‘Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny’* und verurteilt die darin vorkommenden Gegenüberstellungen zwischen Veränderungsbewusstsein im epischem und der Vorstellung unveränderlicher Individuen im dramatischem Theater. Eine ganz ähnliche Kritik äußerte Anfang des Jahres schon Otto Biha; Bi[ha]: Der gefälschte ‘Brecht’. Feststellungen zu dem Vortrag von Ludwig Kuntz u. Dr. W. Milch, Breslauer Sender, über Brechts ‘Lehrstücke’. In: Arbeitersender. Berlin 5 (1932) Nr. 7 (12.2.), S. 4. Zit. n. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 178.

[226] Ebd., S. 19.

[227] Vgl. Kommentar zu Korsch: Das Kausalgesetz und seine Grenzen. In: Ders.: Gesamtausgabe, S. 899. Die Beispiele Deborin und Bucharin wurden oben erwähnt. / Zudem: Pike: Lukács und Brecht, S. 15f., 50.

1939 verhaftet und starb 1943 in Sibirien – keineswegs harmlos. Lukács selbst war ab der Resolution im Jänner 1931 selbst in Gefahr, einer abweichenden Philosophie und Denkweise beschuldigt zu werden. Wie schon 1929/1930, als er für das Verfassen seiner 'Blum-Thesen' zur Zielscheibe der KPU und KPdSU wurde, entschied er sich für eine genauere Beachtung der Parteiwünsche, um der Gefahr zu entgehen. Vor diesem Hintergrund sind seine Angriffe auf die 'Tatsachenliteratur' in Berlin zu sehen.

Neben den Vorwürfen des Mechanizismus und Idealismus findet sich auch der des 'Machismus', also der philosophischen Ansicht, die Wahrnehmung lasse sich nicht eindeutig auf eine objektive Wirklichkeit zurückführen.[228] Diffamierend waren aus sowjetischer Perspektive auch einige andere Konzepte und Personennamen, mit denen Lukács Ottwalt und die mit ihm assoziierten Schreibenden in Verbindung bringt. So weise laut Lukács Ottwalts angeblich falsche Ansicht zur Frage nach dem 'Erbe' „Berührungen mit Trotzkis Kulturtheorie"[229] auf, er vertrete zudem „eine ähnliche Richtung [...] wie seinerzeit der Proletkult",[230] und schließlich würden er und seine „Mitstreiter" mit dem Idealismus denselben Fehler wie Lukács selbst in seiner fast 10 Jahre früher erschienenen Schrift *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) begehen.[231]

Es wirkt befremdlich, dass im Rahmen einer Romankritik so schweres ideologisches Geschütz aufgefahren wurde. Klar war, dass nicht Ottwalt als einzelner Schriftsteller das Ziel dieser Kritik sein konnte. Offensichtlich ging es um die Durchsetzung einer von Lukács entwickelten Poetik innerhalb des deutschsprachigen Raums, die mit den Entwicklungen der sowjetischen Kulturpolitik konform sein sollte. Schriftsteller wie Brecht oder Tretjakow, die eigenwillige Weiterentwicklungen der marxistischen Philosophie im Bereich ästhetischer Konzepte tätigten, sollten damit an die kulturpolitische Kandare der KPdSU zurückgeholt werden.

Es verwundert auf den ersten Blick, dass Lukács dies ausgerechnet mittels einer Kritik der 'mechanischen' Abbildästhetik von 'Reportage'-Dichtern versucht, da Brecht einer mimetischen Technik relativ unverdächtig erscheinen musste. Jedoch wies er sich durch die Sympathie für Tretjakow als Vertreter einer Richtung

[228] „[B]ei dieser starr einseitigen Betonung der Wirkung [in Ottwalts Artikel] ist es schwer, nicht an die Machschen 'Empfindungskomplexe' zu denken, die – nach Mach – 'unsere Wirklichkeit' ausmachen." Lukács: Aus der Not eine Tugend, S. 16.
[229] Ebd., S. 20.
[230] Ebd.
[231] Ebd., S. 19.

aus, die Literatur und Alltagskultur unter dem Vorzeichen der Produktivität, allerdings nicht der staatlich gesteuerten, zu verbinden versuchte. Dass dadurch auch die Funktion der Literatur als ideologischem Leitmedium verloren zu gehen drohte, stellt einen weiteren zentralen Angriffspunkt von Lukàcs' Kritik dar. Sie sollte den Status einer Kulturtechnik behaupten, die die Wahrheit/Wirklichkeit ästhetisch vermittelt, was sie als Instrument einer zentralisierten Institutionalisierung funktionaler machen sollte.

3.3.10 Brecht und Tretjakow

Brecht vertrat um 1930 ein auf Aktivität und Veränderung abgestelltes Erkenntniskonzept, das Wahrheit nicht als objektiv vorhanden ansieht, sondern als im Modus der experimentellen Aktivität herstellbar, wodurch sich der Wahrheitsbegriff dem der Wirklichkeit im Sinne der Praxis angleicht:

> Die Wahrheit (etwa über eine Situation oder Person) ist nicht 'an sich vorhanden', muß aber erst entdeckt werden; sondern sie erwächst aus dem Nachweise der Änderbarkeit dieser Situation oder Person, und zwar nicht nur der Veränderlichkeit, die an sich gegeben ist, sondern jener, der sie unterworfen werden kann – von Seiten des Beschauers als Masse.[232]

Tretjakow, der ebenfalls die Veränderung an Stelle der Interpretation der Wirklichkeit proklamierte, übte auf Brechts erkenntnistheoretische Konzeption um 1930 mindestens verstärkende und inspirierende Funktion aus. Man fühlt sich etwa an Brechts Satz aus dem *Dreigroschenprozeß*, „Nur das beteiligte, mittätige Subjekt vermag hier zu 'erkennen'",[233] erinnert, wenn Tretjakow in seinem Buch über das Leben im Kolchos *Feld-Herren* (dt. 1931) schreibt:

> Beobachter und Objekt [dürfen] nicht getrennt sein. Im Gegenteil, er selbst muß Mitschaffender sein, muß sich aktiv einschalten in das Leben der Fabrik oder des Dorfes, die er filmt. Einzig der aktiv Mitschaffende wird es verstehen, Fakten der Entwicklung und Veränderung, an denen das Wachstum fühlbar wird, vorauszusehen und rechtzeitig festzuhalten.[234]

Brecht kannte *Brülle, China!* vermutlich schon vor der Meyerhold-Aufführung aus einer Übersetzung von Leo Lania, die 1929 im Ladyschnikow-Verlag in Berlin

[232] Brecht: Wahrheit [I][um 1929]. In: GBA 21, S. 360.
[233] Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment [Frühjahr/Sommer 1931, ED 1932]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 513.
[234] Sergej Tretjakow: Feld-Herren. Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft. Aus dem Russ. v. Rudolf Selke. Berlin: Malik 1931, S. 180f.

erschien, da er mit Lania schon 1927 und 1928 bei Bearbeitungen der Stücke *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* und *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweyk* für die Piscator-Bühne zusammengearbeitet hatte[235] und Lania im Sommer 1930 auch als Drehbuchautor für die Verfilmung von *Die Dreigroschenoper* vertraglich festlegte.[236]

Das imperialismuskritische Drama *Brülle, China!* konnte Brecht sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht interessiert haben. Formal war es am sowjetischen Agitprop-Theater geschult und wirkungsästhetisch ausgerichtet. Nicht nur sollten das „Wissen der Zuschauer"[237] in Hinblick auf die Situation im kolonialisierten China, und die „Empfindungen der Zuschauer" in Hinblick auf eine emotionale Wertung dieser Situation „bereichert" werden, auch sollten die Zuschauenden

> befähigt werden, die Sprache der Handlung in die Sprache ihrer Wirklichkeit zu übersetzen, das Schicksal der beschriebenen Gestalten zu ihrem eigenen Schicksal zu machen und in den Zügen der Feinde ihre eigenen Feinde zu erkennen. Ich verlange, daß das Stück den Willen der Zuschauer bereichert.[238]

Diese Theaterkonzeption, die eine möglichst nachhaltige Wirkung auf das Publikum auszuüben versuchte, konnte für Brecht um 1929 interessant sein, da er zu dieser Zeit postulierte, der Zweck der gegenwärtig anzustrebenden Kunst sei „Pädagogik".[239] Dass *Brülle, China!* propagandistisch ausgerichtet ist, dürfte Brecht nicht negativ bewertet haben, zumal er sich für die im künstlerischen Feld seiner Zeit geschmähte 'Tendenzkunst' einsetzte. Interessant dürfte ihm dagegen die dem asiatischen Kulturraum nachempfundene Gestik des Dramas geschienen haben, da diese die Rezeptionserwartungen des deutschen Publikums nicht unbedingt erfüllt und so als Verfremdungseffekt wirken kann. Brecht hatte sich um 1930 mit dem Vorbild für den 'Jasager' selbst gerade einem „asiatische[n]' Vorbild"[240] zugewandt, mit dem er neue Formen und ungewöhnliche Traditionen suchte. Seiner Meinung nach durfte das 'Asiatische' allerdings keinesfalls durch

[235] Vgl. Hecht: Brecht Chronik S. 239 u. 242.
[236] Vgl. Kommentar. In: GBA 21, S. 767.
[237] Sergej Tretjakow: Blickt auf China! [17.4.1936]. In: Ders.: Brülle China!, S. 174-176, hier S. 176.
[238] Alle ebd.
[239] Brecht: Über Stoffe und Form [März 1929]. In: GBA 21, S. 302-304, hier S. 304. / Vgl. auch Brecht: [Die Große und die Kleine Pädagogik] [um 1930]. In: GBA 21, S. 396. / Brecht: Theorie der Pädagogien [um 1930]. In: GBA 21, S. 398. / Vgl. zur Datierung des Bestrebens nach lehrhaften Elementen im Theater, Brecht: Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny' [Herbst 1930]. In: GBA 24, S. 74-85, hier S. 84.
[240] Brecht: [Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater] [1930]. In: GBA 21, S. 377-381, hier S. 380. / Vgl. auch Brecht: Über die japanische Schauspieltechnik [um 1930]. In: GBA 21, S. 391f.

jene „pompöse und exotische Fassade“[241] dargestellt werden, die konventionalisierte, oft romantisierte Vorstellungen unterstützt; vielmehr solle die Fremdheit dieser Theaterkultur betont werden.

Eine solche Quasi-Exotik wollte auch Tretjakow mit seinem Stück explizit nicht bedienen: „Was mich in China am wenigsten interessierte, war die Touristenexotik, die Pagoden und Opiumhöhlen.“[242] Es spricht jedenfalls für Brechts Interesse an dem Stück, dass er sich Ende 1929/Anfang 1930 für ein weiteres Drama Tretjakows mit dem Titel *Ich will ein Kind haben* (1926/1927), das Ernst Hube unter dem Titel *Die Pionierin* übersetzte, als Bearbeiter anbot.[243] Zudem schrieb er schon ein Jahr bevor er Tretjekow persönlich kennnelernte, das Gedicht *Rat an Tretjakow, gesund zu werden*,[244] in dem das lyrische Ich den Angesprochenen mahnt, auf seine Gesundheit zu achten, um schlagkräftig gegen Feinde auftreten zu können. Dafür, dass Brecht den Angesprochenen noch nicht kannte, wirkt das Gedicht seltsam vertraulich, was darauf hindeutet, dass Brechts Beschäftigung mit dessen Arbeit 1929/1930 bereits sehr intensiv war.

Brecht verwendet zu diesem Zeitpunkt auch bereits Begriffe, die von Tretjakow entwickelt wurden. In *Biographie des Dings* (1929), einem Aufsatz Tretjakows, den Brecht sich im Jahr 1930 übersetzen ließ, erwähnt Tretjakow das „Bio-Interview Deng Schi-hua“,[245] eine auf einem Interview mit einem chinesischen Revolutionärssohn basierende Biographie. Brecht greift den Begriff des „Bio-Interview[s]“ in einer Notiz auf, die sich mit zeitgenössischer Literatur- und Theaterkritik beschäftigt. Dieses Thema findet sich innerhalb seiner Schriften der Jahre 1929/1930 häufig, sodass dieser Zeitraum für die Entstehung dieser Notiz plausibel scheint.[246] Hier schlägt er ein „Bio-Interview des kritikers mit dem schriftsteller“[247] nach dem Beispiel der Gespräche Peter „Eckermann[s]“ mit Goethe vor. Dabei wird ein „fragesteller als realist“ imaginiert, der dialektisch geschult, nicht nur in der Kategorie des „entweder – oder“ denkt.

[241] Brecht: [Der Weg zu großem zeitgenössischem Theater] [1930]. In: GBA 21, S. 377-381, hier S. 380.
[242] Tretjakow: Blickt auf China! [17.4.1936]. In: Ders.: Brülle, China!, S. 174-176, hier S. 174f.
[243] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 302. / Kommentar. In: GBA 14, S. 496.
[244] Vgl. Brecht: Rat an Tretjakow, gesund zu werden [1930]. In: GBA 14, S. 66.
[245] Sergej Tretjakow: Biographie des Dings [1929]. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Aus dem Russ. übers., hrsg. und mit einem Nachwort vers. v. Fritz Mierau. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1991, S. 102-106, hier S. 104.
[246] Vgl. z.B. Brecht: Entwurf zu einer Zeitschrift ‘Kritische Blätter’ / Forderungen an eine neue Kritik / Über Kritik / Aufgaben neuer soz. Kritik / Über eine dialektische Kritik / [Abhängigkeit der Kritik] [alle um 1929]. In: GBA 21, S. 330-334.
[247] BBA 325/70. Folgende Zitate ebd.

Den Operationsbegriff verwendet Brecht etwa in *Über das Idealisieren als Operation* und *Über den Idealismus* (beide um 1932, Datierung unsicher), wobei er dem Konzept der Operation Erkenntniswert vor allem im Bezug auf die Philosophie zumisst; wenn philosophische Werke in Termini der Konstruktion und Operation beschrieben werden, seien sie als interessierte Handlungen – und damit insgesamt – besser verstehbar.

Ebenfalls in dem erwähnten Aufsatz *Biographie des Dings* findet Brecht Ansichten zur Romanästhetik, die seinen Intentionen sehr entgegenkommen. Darin wird traditionellen Romanformen, welche das Geschehen zumeist um psychologisch reichhaltig aufbereitete Personen kristallisieren, die neue Form der 'Biographie des Dings' entgegengesetzt.[248] Dabei tauchen Menschen in ihrer Beziehung zu bestimmten Dingen, deren Produktion, Vertrieb und Konsumtion auf, wodurch nicht so sehr individuelle Gefühls- und Gedankenwelten, sondern praktische Funktionen innerhalb eines kollektiven Prozesses in den Mittelpunkt der romanhaften Darstellung rücken. Bedenkt man, wie deutlich sich Brecht schon früher aber besonders auch um 1930 immer wieder gegen die Zentralstellung des Individuums in der Kunst ausspricht,[249] lässt sich vermuten, dass dieser Aufsatz keine geringe Relevanz für ihn hatte. Dinge spielen in Brechts Romanen und Dramen auch immer wieder zentrale Rollen; man könnte etwa dem Fleisch eine Hauptrolle in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* zusprechen. Nicht umsonst arbeitet Brecht an Stücken mit Titeln wie *Weizen* (1925/26) oder *Der Brotladen* (1929/30) und ohne das Gold als stillem Akteur ist die Handlung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nicht vorstellbar. Immer wieder werden Dinge als Waren bestimmend für das Verhalten menschlicher Figuren in Brechts Texten, so Karfiol bzw. Gemüse in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arthuro Ui* (1941) oder die Baumwolle in *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*.

Mit seiner Ästhetik, die Individuen zugunsten von Produktionsprozessen zurückstellte und den 'Autor' zum bloßen 'Produzenten' machte, polarisierte Tret-

[248] Vgl. Fritz Mierau: Zwei Stücke von Tretjakow. In: Tretjakow: Brülle, China!, S. 195-204, hier S. 203.

[249] Die „Ratio wird bei Brecht bewußt dazu verwendet, das Individuum zu entthronen".' Brecht: [Neue Dramatik] [Januar 1929]. In: GBA 21, S. 270-275, hier S. 275. / „Das Individuum fällt als Mittelpunkt." Brecht: Die dialektische Dramatik [Ende 1930, Anfang 1931]. In: GBA 21, S. 431-443, hier S. 441. / Vgl. auch z.B. Brecht: [Zertrümmerung der Person] [1929]. In: GBA 21, S. 320. / Brecht: [Betrachtung des Menschen] [1929]. In: GBA 21, S. 321. / Brechts Negation der Individualität ist im Sinne einer Ablehnung substanzieller Wesenheiten zu verstehen, da vielfältige Abhängigkeiten und Beziehungen die durchaus existenten, je einzelnen Personen und Objekte prägen.

jakow in Deutschland. Gottfried Benn etwa sah durch Tretjakows Schriftstellerbild das traditionelle Bild des Dichtergenies in Gefahr.[250] Benn hatte im Frühjar 1930 bereits im Rundfunk mit Johannes R. Becher über Fragen der politischen Aufgaben von Literatur diskutiert und für eine gänzlich unpolitische Literatur plädiert. Damit steht er Tretjakow diametral gegenüber, da dieser sich für eine politisch ebenso wie künstlerisch aktivierte Gesellschaft einsetzte.

Aber auch andere Intellektuelle in Deutschland blieben skeptisch gegenüber einer radikalen Neudefinition der Autor(inn)enrolle, da diese die Gefahr eines Autonomie- und Qualitätsverlustes für die Künste berge. Siegfried Kracauer verhielt sich reserviert gegen die in der Sowjetunion stattfindende „Proletarisierung der Literaten“ und gleichzeitige „Literarisierung der Proletarier“.[251] Ihn erinnern die literarischen Erzeugnisse der Kolchosbauern und Arbeiter, die Tretjakow präsentiert, an Feldpostbriefe, nicht aber an Literatur. Tatsächlich hatte man allen Grund zur Skepsis gegen die sowjetische Kulturpolitik um 1930, die auf einen fast vollständigen Autonomieverlust des künstlerischen Feldes zusteuerte. Bedingt wurde dieser aber in erster Linie durch die gewaltsame Unterwerfung der Schreibenden durch das Regime und wohl kaum durch die Animierung bildungsferner Schichten zur Literaturproduktion oder den Ansatz operativer Literaturproduktion.

Benjamin unterstützte Tretjakows und Brechts Standpunkt in seinem Aufsatz *Der Autor als Produzent* (1934), indem er erklärt, warum dem operativen Ansatz die Produktion qualitativ hochwertiger Literatur zuzutrauen sei.[252] Der Text argumentiert, dass gemäß der Konzeption Brechts von einer Umfunktionierung der Apparate bzw. des Literatur- und Kunstbetriebs durch die Kunstschaffenden eine grundlegende Neuerung erwirkt werden kann, die dem Feld der Kunst möglicherweise eine ganz andere Struktur geben würde. Randphänomene wie Übersetzung, Rhetorik, Kommentar könnten an Bedeutung gewinnen, Tragödie und Roman könnten sogar verschwinden. Operierende Kunst bedenkt demnach ihre Position und ihre Möglichkeiten in einem größeren Produktionszusammenhang, thematisiert diese auch und versucht in diesen Zusammenhang einzugreifen. Kunst würde so an symbolischem Kapital und Autonomie nicht unbedingt verlieren, aber andere Funktionen übernehmen. Wer eine solche grundlegende

[250] Benn: Die neue literarische Saison, S. 404f.

[251] Siegfried Kracauer: Instruktionsstunde in Literatur. Zu einem Vortrag des Russen Tretjakow. In: Frankfurter Zeitung 26.4.1931, Nr. 306/308 [Zit. nach Kaes, S. 192f., hier S. 192.]

[252] Vgl. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27.4.1934. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 101-119.

Umstrukturierung des Feldes der Kulturproduktion oder sogar des gesamten sozialen Raums für unwahrscheinlich hielt, konnte der Vorstellung vom 'Autor als Produzent' aber weiterhin skeptisch gegenüberstehen.

3.4 Die Welt verändern. Brechts Erkenntnistheorie um 1930

3.4.1 Erkenntnis = Veränderung

Auf die Zeit um 1930 werden in der GBA eine Reihe von Notizen Brechts datiert, die sich explizit mit Fragen der Wahrnehmung und der Charakteristik der Realität befassen.[253] In diesen Notizen geht Brecht auf Klassiker der Philosophie ein, die sich mit der Problematik der Wahrnehmbarkeit der Realität befassen, vor allem René Descartes' (1596-1650) *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen* (1641/42)[254] und Immanuel Kants Überlegungen zum Begriff des „Ding an sich".[255]

Brecht setzt den Konzepten Descartes' und Kants' eine Konzeption der Realität entgegen, die immer schon materialisierte, positionierte Orte des Denkens voraussetzt, diese materielle Welt aber in ständiger Veränderung begreift, sodass Objekte sich der dauerhaften Erkenntnis entziehen. Zudem werden Subjekte durch ihre Erkenntnisse notwendig transformiert, sodass sie keinen stabilen Faktor des

[253] z.B. *Darstellung des Kapitalismus als einer Existenzform, die zu viel Denken und zu viele Tugenden nötig macht* (um 1930), *Über 'Das Ding an sich', Kants unerkennbares Ding an sich* (um 1930), *[Über den Erkennungsvorgang]* (um 1930), *Zu Descartes' 'Betrachtungen' (Reclam)* (1931), *Über Vorstellungskritik* (um 1931, Datierung unsicher) *[Unter Menschen und Dingen zurechtfinden]* (um 1931, Datierung unsicher)

[254] In Brechts Nachlassbibliothek findet sich ein französischsprachiges und ein deutschssprachiges Exemplar dieser Schrift. Vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 322.

[255] Kant erklärt in der Schrift *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783): „Der Idealismus besteht in der Behauptung, daß es keine andere als denkende Wesen gäbe, die übrigen Dinge, die wir in der Anschauung wahrzunehmen glauben, wären nur Vorstellungen in den denkenden Wesen, denen in der That kein ausserhalb diesen befindlicher Gegenstand correspondirete. Ich dagegen sage: es sind uns Dinge als ausser uns befindliche Gegenstände unserer Sinne gegeben, allein von dem, was sie an sich selbst seyn mögen, wissen wir nichts, sondern kennen nur ihre Erscheinungen, d. i. die Vorstellungen, die sie in uns wirken, indem sie unsere Sinne afficiren." Immanuel Kant: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. Riga: Hartknoch 1783, S. 62f. Brecht dürfte den Begriff – aus dem Bestand seiner Nachlassbibliothek zu schließen – zumindest aus den Anfangskapiteln von Kants *Kritik der reinen Vernunft* (2. Aufl. v. 1787) gekannt haben. Vgl. BBA (Hg.), Wizisla [u.a.] (Red.): Die Bibliothek Bertolt Brechts, S. 331.

Erkenntnisprozesses ausmachen. Weder Subjekte noch Objekte sind als autonome, dauerhafte Entitäten zu denken, da sie – das macht erst ihre 'Realität' aus – von Interaktion und Transformation wesentlich geprägt sind.

Zur berühmten Szene in Descartes *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, in der dieser philosophierend zum Schluss kommt „Ich denke, also bin ich", schreibt Brecht eine alternative Szene, in der das schreibende Ich sich ebenfalls selbst beim Philosophieren und Lesen beschreibt:

> Als ich dieser Tage bei der Lektüre des Descartes diesen erörtern sah, daß er an allem, was er einst für wahr hielt, zweifeln könne, und ihm nun folgte, bis er als einziges Unbezweifelbares fand, er sei, da er doch denke, lehnte ich mich zurück und dachte nach darüber [...] [256]

Darauf folgt ein Vergleich des Denkers Descartes mit dem Denker Brecht bzw. der Ich-Erzählinstanz des Textes. Descartes sei demnach zu seinem Schluss gekommen, weil seine Existenz durch sein Denken hinreichend gesichert war. Seine eigene – historisch spätere – Situation schätzt der Ich-Erzähler aber anders ein:

> So konnte auch ich zweifeln an meiner Existenz, und auch ich konnte mir eine Sicherung derselben nur erhoffen durch ein Denken, und es machte zunächst nichts aus, daß ich unter Existenz etwas ganz Profanes verstand, nämlich das, was der gewöhnliche Mann eben Existenz nennt, nämlich, daß er eine Arbeitsstelle hat, die ihn nährt, kurz, daß er leben kann. [...] Ohne ein solches Denken glaube also auch ich nicht existieren zu können, aber kann ich es nur mit diesem Denken in der so sehr anders gewordernen Zeit?[257]

Der Ich-Erzähler versucht sich im produktiven Falsch-Verstehen und begreift Denken als geistige Arbeit und Sein als Finanzierung des Lebens. Dass das Denken materielle und soziale Bedingungen habe, wird stillschweigend vorausgesetzt und die Fragestellung so von vornherein aus einer materialischen Perspektive vorgenommen. Bewusstsein wird zwar als aktiv und kreativ wahrgenommen, jedoch ist es immer auf die Erfordernisse verwiesen, die durch das materielle Sein vorhanden sind und auf die es sinnvollerweise reagiert. In diesem Sinne ist das hier vertretene Realitätskonzept materialistisch.

Im Bezug auf die Erkennbarkeit von Gegenständen übernimmt Brecht die auf dem Praxiskonzept gründende Realitätskonzeption von Marx, wie sie in der 11.

[256] Brecht: Darstellung des Kapitalismus als einer Existenzform, die zu viel Denken und zu viele Tugenden nötig macht [um 1930]. In: GBA 21, S. 408-410, hier S. 409f.

[257] Brecht: Darstellung des Kapitalismus als einer Existenzform, die zu viel Denken und zu viele Tugenden nötig macht [um 1930]. In: GBA 21, S. 408-410, hier S. 409f.

'Feuerbach-These' impliziert ist. Eine Erkenntnis über die Umwelt wird dabei zumindest in Form einer Veränderung des Subjekts als denkbar angenommen, was auch in Bezug auf den später von Brecht formulierten aber schon früher ästhetisch umgesetzten Verfremdungseffekt zu sehen ist: Die Irritation eingespielter Wahrnehmungsmuster durch die Kunst soll dabei zur Auslösung von Erkenntnisprozessen beitragen. Vor diesem Hintergrund wird Erkenntnis als Veränderung von Subjekt und Objekt in Wechselwirkung konzipiert. Auch Descartes, wie er in Brechts Notizen als Figur auftaucht, wird unterstellt, dass er durch praktische, interessierte Tätigkeit Sicherheit über die Existenz von Gegenständen erlangen könne:

> Er erkennt das Papier, vor dem er sitzt (und billigt ihm eine gewisse größere Sicherheit zu als vielem andern), denn er will schreiben. Schreibend gewinnt er an Sicherheit in Bezug auf das Papier. Auch das Schreiben selber hat verhältnismäßig wenig Zweifelhaftes: er sehe hin und er wird sehen: er hat geschrieben. Aber über das Wesen des Papiers ohne Manipulationen etwas zu erfahren, wird sehr schwierig sein. Es ist durch Manipulationen entstanden, für Manipulationen da und hat darin seine ganze mögliche Sicherheit.[258]

In den späteren Fragmenten zum *Tui-Roman* (1931-1943) beschreibt Brecht Marx als einen Philosophen, der in die Diskussion nach der Erkennbarkeit der Dinge mit dem Vorschlag eingriff, die praktischen Handlungen in Bezug auf ein Objekt als dessen Erkenntnis anzusehen, wobei die große Vielzahl an Möglichkeiten der Verwendung, welche die Warenform bedingt, Personen wie auch Gegenstände ihrer festen Funktion und Bedeutung beraubt. Erst dadurch würden Zweifel über deren Charakter entstehen:

> Der Philosoph Ka-meh [Marx] verstieg sich am Ende zu der ungeheuerlichen Behauptung (und schämte sich nicht, dieselbe zu beweisen), daß das innerste Wesen einer Kartoffel z. B., deren Erkenntnis den Philosophen solche Schwierigkeiten bereitete, die Tatsache sei, daß sie auf den Markt komme. Er sagte: Als die Menschen noch die Kartoffel nur für sich selber pflanzten, hatten sie keine beträchtlichen Schwierigkeiten, ihr Wesen zu erkennen. Sie erkannten ihr innerstes Wesen, indem sie sie pflanzten und indem sie sie aufaßen.[259]

Schon im Rahmen seiner Überlegungen um 1930 vertritt Brecht diese Interpretation der Erkenntnisproblematik:

[258] Brecht: Zu Descartes' 'Betrachtungen' (Reclam) [1931]. In: GBA 21, S. 534f., S. 535.
[259] Brecht: Der Tuiroman [zitierte Stelle zw. 1933-1935]. In: GBA 17, S. 11-161, hier S. 118.

> Das Ding als Ware wiederum wurde ungewohnt undurchsichtig, um so mehr als auch der Mensch selber als Arbeitskraft Ware wurde, so daß der substantive Charakter des Dinges zu schwinden begann. Es entstanden dem Betrachtenden Dinge, welche eigentlich Verhältnisse waren, [...] anderes als das Kantsche Ding ist unerkennbar.[260]

Die Erkenntnisproblematik wie sie Kant darlegt, wird so schlichtweg beiseite geschoben: Für die Gegenwart um 1930 werden keine Dinge, wie sie an sich sein mögen, sondern nur noch Dinge 'für uns' angenommen, also Gegenstände, die immer schon in interaktiver Beziehung zum handelnden Subjekt stehen oder durch dieses entstehen. Aber auch diese Dinge werden als problematisch in Bezug auf ihre Erkenntnis aufgefasst: Sie lassen ihre Entstehungsbedingungen und Funktionen nicht immer erkennen und sind durch ihren Tauschwert multifunktional.

Ein Ding, das vollkommen autonom und „für sich" existiert, erklärt Brecht explizit für inexistent: „Die Dinge sind für sich nicht erkennbar, weil sie für sich auch nicht existieren können."[261] Diese Ansicht weist interessante Beziehungen zur Quantentheorie auf, da diese mit Phänomenen zu tun hat, die darauf hinweisen, dass Interaktion für die Herstellung eindeutiger Zustände nötig ist. Brecht kannte wohl zumindest den Aufsatz *Kausalgesetz und Quantenmechanik* von Werner Heisenberg, der in einer Ausgabe der *Erkenntnis* erschien, die Brecht besaß. Heisenberg geht darin auch auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* ein und legt dar, dass es keine völlig autonomen Systeme, die er „Systeme 'an sich'"[262] nennt, geben kann:

> Wenn K a n t gezeigt hat, daß für eine objektive Naturwissenschaft das Kausalpostulat die Voraussetzung sei, so ist dem entgegenzuhalten, daß eben eine in dem Sinn objektive Physik, d. h. eine ganz scharfe Trennung der Welt in Subjekt und Objekt, nicht mehr möglich ist. Während früher die raum-zeitliche Beschreibung auch für einen isolierten Gegenstand möglich war, ist sie jetzt wesentlich geknüpft an die Wechselwirkung des Gegenstandes mit dem Beobachter oder seinen Apparaten; der völlig isolierte Gegenstand hat prinzipiell keine beschreibbaren Eigenschaften mehr. [...] Der Beobachtungsprozeß kann dabei nicht mehr einfach objektiviert, sein Resultat nicht unmittelbar zum realen Gegenstand gemacht werden.[263]

[260] Brecht: Über 'Das Ding an sich' [um 1930]. In: GBA 21, S. 412f., hier S. 412.
[261] Ebd.
[262] Werner Heisenberg: Kausalgesetz und Quantenmechanik. In: Erkenntnis 2 (1931), S. 172-182, hier S. 175.
[263] Ebd., S. 182.

Das hier angesprochene Moment der Wechselwirkung, das den fiktiven isolierten Gegenstand als realen erst herstellt, nimmt Brecht als ein wichtiges Moment seiner eigenen Erkenntniskonzeption auf. Er geht davon aus, dass ein „substantivisch starre[s], sich nicht ändernde[s] Ding“[264] nicht existieren kann. Jedenfalls bleibt es unwahrnehmbar, da der Vorgang der Erkenntnis oder Wahrnehmung eines Gegenstandes mit der Veränderung von Subjekt und Objekt einhergeht: „Man kann also die Dinge nur deswegen erkennen, daß sie sich, und nur dort, wo sie sich verändern.“[265] Oder: „Sollen wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, das wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?“[266]

Im Rahmen dieser Konzeption werden auch anorganische und zentralnervensystemlose Entitäten zu Erkenntnissubjekten, da sie verändert werden können, während Erkenntnis auch bei menschlichen Subjekten ein körperlicher Vorgang wie die Verwertung des Sauerstoffs in den Zellen sein kann:

> 5
> Der Baum erkennt den Menschen mindestens so weit, als er die Kohlensäure erkennt.
>
> 6
> Zur Erkenntnis des Baumes gehört für den Menschen die Benutzung des Sauerstoffs. Der Begriff des Erkennens muß also weiter gefaßt werden.[267]

In einer nicht gedruckten Notiz wird dieser Gedanke ebenfalls aufgenommen: „[...] wahrnehmen: andere methode des austausches + der gegenseitigen produktion. der baum + der sauerstoff.“[268] Erkenntnis wird in diesen expositorischen Texten als Wechselwirkung und Austausch zwischen zugleich veränderten Sub- oder Objekten konzipiert. In diesen Zusammenhang lässt sich auch eine spätere Äußerung aus dem Romanfragment *Buch der Wendungen* (1934-1955) stellen: „Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen.“[269] Die Gleichsetzung von anorganischen, pflanzlichen und verstandesbegabten Aktanten als Instanzen der Erkenntnis findet Brecht auch in Heisenbergs Gleichsetzung

[264] Brecht: [Über den Erkennungsorgang][um 1930]. In: GBA 21, S. 410f., hier S. 411.
[265] Brecht: [Über das Erkennen der Dinge] [um 1930]. In: GBA 21, S. 425.
[266] Brecht: Kants unerkennbares Ding an sich [um 1930]. In: GBA 21, S. 413.
[267] Brecht: Über ‘das Ding an sich’ [um 1930]. In: GBA 21, S. 412f., hier S. 413.
[268] BBA 326/03. Aus der Einordnung des Manuskripts im BBA geht hervor, dass als Entstehungszeitraum etwa 1930 angenommen werden kann.
[269] Brecht: Über den Fluss der Dinge [um 1934]. In: Ders.: Buch der Wendungen [1934-1955]. In: GBA 18, S. 47-194, hier S. 73.

von Beobachter und Apparat als Faktoren physikalischer Beobachtungsvorgänge wieder.

In einer flüchtigen Notiz Brechts aus der Zeit um 1930 lässt sich prägnant sehen, wie das Verhältnis von denkendem Subjekt und 'Welt' aufgefasst wird:

> Sein = sich wahrnehmbar machen
> die Lust, eingreifend zu denken
> neue Dinge im Schwung
> der praktische Materialismus der Wissenschaft
> nicht wichtig, daß Sinn heraus, sondern daß Sinn in die Welt hineinkommt[270]

Eine Hermeneutik der Erscheinungen und die damit verbundene Erkenntnisproblematik wird kurzerhand beiseite geschoben. Der Akzent liegt eindeutig auf dem Produktions-, sowie auf dem Wirkungsaspekt.

3.4.2 Nur die Wirkung zählt - *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*

Die Wirkungs- und Wahrnehmungsorientierung von Brechts erkenntnistheoretischem Ansatz findet sich in literarischen Werken um 1930 wieder. So wird in dem Drama *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-1931) die These ablesbar, dass Güte und Nächstenliebe kein Wert zukomme, sofern sie nicht zu Wirkungen führen, welche die Lage der betreffenden Personen tatsächlich verbessern. Diesen Schluss zieht zumindest die Titelfigur Johanna Dark, eine Mitarbeiterin der Heilsarmee,[271] die sich engagiert, um die krisenhafte soziale, politische und wirtschaftliche Situation in Chicago zu verbessern. Zu Beginn der Handlung ist ihr Ansatz, dass mittels einer Besinnung auf die christliche Lehre eine Hebung der Moral stattfinden solle, um die sozialen Probleme zu bekämpfen. Damit repräsentiert sie jene 'bürgerliche' Disposition, gegen die Brecht immer wieder anschreibt. Ihr unterstellt er ein Denken, das nicht 'eingreifend' wirkt und den aktuellen Problemen damit wider Willen nichts entgegensetzt.

Die Handlung besteht – neben Johannas Versuchen, die christliche Moral auf den „Schlachthöfen" und in „finsterer Zeit blutiger Verwirrung"[272] zu verbrei-

[270] Brecht: [Wer braucht eine Weltanschauung?] [um 1930]. In: Kommentar. In: GBA 21, S. 758.

[271] Brecht profitierte bei der Erarbeitung der Johannafigur und ihrer Einbettung ins Milieu der Heilsarmee von Elisabeth Hauptmanns Drama *Happy End* (1928/29) und deren Erzählung *Bessie Soundso. Eine Geschichte von der Heilsarmee* (ED 7.4.1928). Vgl. Hauptmann: Julia ohne Romeo, S. 17-26, 65-135 und Kommentar, S. 244-247. Eine Heilsarmee-Figur kommt auch im fast gleichzeitig entstehenden Dramenfragment *Der Brotladen* vor.

[272] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 128-234, hier S. 132.

ten – in den verschiedenen Phasen eines Börsenmanövers durch den Fleischkonzernbesitzer und Börsenspekulanten Pierpont Mauler.[273] Daneben treten von den Viehzüchtern über die Aufkäufer und Packherren, die Lohnarbeiter in den Schlacht- und Verarbeitungsbetrieben bis hin zu den kleinen Aktionären und den marktbestimmenden Börsenspekulanten verschiedenste Akteure des Produktionssegments der Fleischindustrie auf.

Die heilige Johanna der Schlachthöfe knüpft unter anderem an das Dramenfragment *Jae Fleischhacker in Chikago* (Juli 1924-August 1926) an, in dem das Börsenmanöver des Corners ebenfalls der Handlungskern sein sollte. Dabei handelt es sich um die Strategie, auf einem begrenzten Markt möglichst alle Bestände einer bestimmten Ware aufzukaufen, sodass der Preis beliebig in die Höhe getrieben werden kann. Diese Situation wird in der Dramenhandlung dadurch verschärft, dass zunächst durch Dumping eine Baisse hervorgerufen wird, welche die Aktionäre dazu bewegt, zu billigen Preisen massenhaft Waren abstoßen zu wollen. In dieser Situation schließt Mauler, der den Corner durchbringen möchte, umfangreiche Kaufverträge ab. Zugleich bemächtigt er sich aber auch des gesamten Warenbestandes, wodurch die anderen Börsenspekulanten dazu gezwungen sind, bei steigenden Preisen von ihm zu kaufen, um zu billigen Preisen liefern zu können.[274]

Mauler unterlegt seiner betont an materiellem Gewinn orientierten Handlungsweise allerdings immer wieder moralische Werte. So klagt er seinem Kollegen Cridle gegenüber: „[I]ch vermag's / Nicht länger, heute noch geb ich es auf, dies blutige Geschäft."[275] Er betont: „[I]ch selber / Bin ganz gewillt, ein guter Mann zu werden / Und nicht ein Schlächter."[276] Tatsächlich will Mauler aber aus dem Fleischgeschäft nicht aussteigen, weil es 'blutig' ist, sondern weil er voraussieht, dass die Preise fallen werden und er sein Geld rechtzeitig aus dem herabgewirtschafteten Markt ziehen will. Im letzten Moment scheint er allerdings wieder eine altruistische Anwandlung zu haben, da er sich entscheidet, die Preise zu stützen, indem er Großeinkäufe zusagt. Grund dafür scheint eine Predigt der jungen Heilsarmistin Johanna zu sein, die zu Moral und Anstand, also zu ideellen Wer-

[273] Schon im Dezember 1926 nennt Brecht unter den lesenswertesten Büchern des Jahres *Die Geschichte der großen amerikanischen Vermögen* von Gustavus Myers, wo er von dem Großindustriellen und Bankier John Pierpont Morgan erfuhr. Vgl. Brecht: [Die besten Bücher des Jahres 1926] [ED 4.12.1926.] In: GBA 21, S. 176.

[274] Vgl. Kommentar zu Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: GBA 3, S. 450 u. 467.

[275] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 128-234, hier S. 129.

[276] Ebd., S. 130.

ten mahnt. Mauler wiederholt diese 'Großmütigkeit', indem er auch die Viehzüchter, die über Absatzschwierigkeiten klagen, scheinbar erhört und ihre Waren kauft. Johanna glaubt sich erfolgreich bei der Bekehrung des Fleischmagnaten und erklärt den Viehzüchtern: „Wißt, auf den Mauler / Hab ich ein Aug, der ist erwacht".[277] Diese moralische Erweckung ist aber nur deshalb möglich, weil sie die Praxis des Börsenmanövers nicht stört, sondern sogar subtil unterstützt.

Die Ebenen von Ideal (Johanna, Maulers 'bessere' Seele) und Praxis (Maulers 'niedere' Seele) sind in dieser Dramenhandlung deutlich unterscheidbar und in ihem Verhältnis analysierbar. Mauler spielt auf die Dichotomie von materiellem und ideellem Streben an, wenn er angesichts von Johannas Erscheinen äußert: „Mir ist, als weht aus einer andern Welt ein Hauch mich an."[278] Die humanitären Ideale der Heilsarmee werden als 'andere Welt' der kapitalistischen Praxis gegenübergestellt, wobei Mauler 'bekehrungswillig' scheint: „Sagt's überall, ich billige sehr eure Tätigkeit".[279] Das Drama lässt allerdings durchblicken, dass die Tätigkeit der Heilsarmee von den Großindustriellen und Kapitalbesitzern deshalb geschätzt wird, weil sie mit hoffnungserweckenden Worte die Massen von Arbeitslosen und unterbezahlten Arbeitern ruhig hält. Dieses Zusammenspiel von ökonomischer Strategie und Sympathie für ideelle Werte wird ironisch in Versen ausgedrückt, die auf die deutsche Klassik anspielen, in der ein Literatur- und Kunstkonzept vertreten wurde, das die Vermittlung ideeller Werte durch Kunstprodukte erhofft:

> *Die Schlächter und Viehzüchter:*
> Seht, dem Menschen seit Äonen
> Ist ein Streben eingesenkt
> Daß er nach den höheren Zonen
> Stets in seinem Geiste drängt.
> Sieht er die Gestirne trohnen
> Ahnt er tausend Himmelwärtse
> Während er zu seinem Schmerze
> Mit dem Fleisch nach unten hängt.[280]

Der Dualismus von Materie (Fleisch)/unten und Geist/Höhe, den Brecht hier verwendet, spielt auf ein wichtiges theoretisches Konzept in Goethes Drama *Faust* an. Die Figur Faust ist ebenso maßlos in ihrem Interesse an materiellen Dingen

[277] Ebd., S. 163.
[278] Ebd., S. 146.
[279] Ebd.
[280] Ebd., S. 226f.

wie an geistigen Erkenntnissen, was durch die Dualität Materie (Dust)/unten - Geist/Höhe symbolisiert wird:

> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen;
> Die eine hält, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt, mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.[281]

Direkt auf diese Stelle wird in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* verwiesen, wenn Mauler seine Zwiegespaltenheit zwischen materiellen Interessen und ideellem 'höherem' Streben beklagt:

> Ach, in meine arme Brust
> Ist ein Zwiefaches gestoßen
> Wie ein Messer bis zum Heft.
> Denn es zieht mich zu den Großen
> Selbst- und Nutz- und Vorteilslosen
> Und es zieht mich zum Geschäft
> Unbewußt!"[282]

Goethes *Faust* wird hier nicht so sehr parodiert, sondern vielmehr verwendet, um ein Publikum anzusprechen, dessen Werthaltungen zu großen Teilen aus der Goethezeit und ihrer Literatur stammen. Es soll seine eigenen diskursiv erzeugten Standpunkte in Mauler und Johanna wiederfinden, allerdings in kritisierbarer Form. Aus den intertextuell assoziierten Werken wird nur übernommen, was zur Aufrüttelung des Publikums wirksam scheint; so wird der Zwiespalt von materiellen und ideelen Interessen, der bei der Faustfigur als außergewöhnlicher Einzelfall auftritt, zur Normalität im zeitgenössischen Kontext der Rezeption erklärt: „Mensch, es wohnen dir zwei Seelen in der Brust! Such nicht eine auszuwählen, / Da du beide haben mußt. [...] Halte die hohe, halte die niedere / Halte die rohe, halte die biedere / Halte sie beide!" Roheit und Biederkeit – materielles Interesse und ideologische Verbrämung – werden als zwei Seiten einer Medaille – des kapitalistischen Bürgertums – dargestellt, wobei diesem Bürgertum gerade aufgrund seiner 'rohen' Seite ein praktisches und materialistisches Realitätsverständnis attestiert wird. Johannas 'Fehler' – so suggeriert die Schlussszene – besteht eben

[281] Johann Wolfgang Goethe: Faust I. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter [u.a.], 20 Bde. in 25 Teilbden. u. Registerbd., München 1985-1998, Bd. 6, Teil I, Weimarer Klassik 1798-1806, I, hg. v. Victor Lange, München 1986, S. 535-673, hier S. 565.

[282] Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931]. In: GBA 3, S. 128-234, hier S. 227.

in der Ausblendung dieser Realitätsebene. Ihre umfangreichen, rhetorisch und humanitär einwandfreien Reden bleiben wirkungslos gegen die praktischen Manöver Maulers, die ihm schließlich das Monopol über den Fleischmarkt Chicagos in Form einer Firmenkette einräumen, während Ressourcen verschwendet und Armut und Arbeitslosigkeit gesteigert werden. Johanna sieht diese Zusammenhänge erst am Ende, als sie durch Armut bereits todkrank geworden ist; nun wünscht sie sich statt ihrer versierten ideologischen Arbeit eine praktische Tat begangen zu haben, welche einen organisierten Generalstreik ermöglicht hätte: „Hätte ich doch / Ruhig gelebt wie ein Vieh / Aber den Brief abgegeben, der mir anvertraut war!“[283]

Mauler spottet ihr noch, indem er ihr Streben nach Höherem als einen Stoss am Ziel vorbei bezeichnet: „Ach der Mensch in seinem Drange / Hält das Irdische nicht aus / Und in seinem stolzen Gange / Aus dem Alltäglichen / Ganz Unerträglichen / In das Unkenntliche / Hohe Unendliche / Stößt er übers Ziel hinaus.“[284] Johanna fasst die Lehre, die sie ausdrücklich für andere, die in der zweiten Person angesprochen werden, aus dem Handlungsverlauf zieht, folgendermaßen zusammen:

> Eines habe ich gelernt und ich weiß es für euch
> Selbst sterbend
> Was soll das heißen, es ist etwas in euch und
> Kommt nicht nach außen! Was wißt ihr wissend
> Was keine Folgen hat?
> Ich zum Beispiel habe nichts getan. [...]
> Wie gerufen kam ich den Unterdrückern!
> Oh, folgenlose Güte! Unmerkliche Gesinnung!
> Ich habe nichts geändert.[285]

Die ‘innere’ Meinung ist demnach gar nicht existent, sofern sie nicht ‘nach außen’ kommt bzw. Wirkungen zeitigt, die auf einer empirischen Ebene merkbar werden. Die Definition der Realität über ihre praktische Wirkung durch Interaktion und Veränderung aus Brechts theoretischen Texten setzt sich in diesem Drama als Forderung nach Wirkungsorientierung in der Kunst und der politischen Ethik um.

[283] Ebd., S. 221.
[284] Ebd. / ‘Übers Ziel hinaus’ stößt aber auch die sinnentleerte Massenproduktion im Kapitalismus, sodass nicht nur wirkungslose Ideale, sondern auch die Wirkung von Ideologemen wie dem Absolutheitsstreben kritisiert werden.
[285] Ebd., S. 222.

Als Brecht sich 1933 Gedanken über die 'Realistik' oder den 'Realismus' dieses Dramas macht, da es in der Sowjetunion zur Aufführung kommen soll, verbindet er eben die Frage nach der Wirksamkeit von geistigen und praktischen Haltungen mit dem Terminus des Realismus:

> Untersuchungen über die Wirksamkeit etwa des Verhaltens des Johanna-Mauler-Typus in unserer Zeit sind zweifellos Unternehmungen von Realisten auch dann, wenn das Feld auf dem sie sich auswirkt, konstruiert ist.[286]

Die Beschäftigung mit Funktionsweisen von sozialen Verhaltensweisen und Beziehungen bestimmt Brecht hier als Realismus. In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* wird vor allem eine Voraussetzung dieses Realismus proklamiert, nämlich, dass soziale Verhaltensweisen funktionale Bedeutung erlangen müssen, wenn sie nicht im Bereich der – für sich genommen wirkungslosen – ideologischen Formationen verharren sollen.

3.4.3 Fleisch als Medium. Materialismus um 1930

In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* tritt mit dem Motiv des Fleisches eine Metonymie für das Materielle schlechthin auf. Die Dichotomie Fleisch-Geist ist dabei aus der christlichen Weltanschauung übernommen, worauf Wolfgang Braungart hinweist.[287] Er zitiert aus dem Römerbrief des Paulus, wo Fleisch mit der materiellen Welt, dem Elend, der Sünde und auch deren Sühne, der Geist hingegen mit einer metaphysischen Gegenwelt und dadurch mit dem Leben, dem Frieden und Gott in Verbindung gebracht werden. Die so abgewertete materielle und sichtbare Welt vermag immerhin noch als defizitäres Zeichen auf den göttlichen Sinn zu verweisen. Das körperliche Auftreten und Leiden Christi etwa wäre als sichtbares Zeichen verstehbar, das die Aufhebung des Elends im Reich des Fleisches bzw. in der materiellen Welt sinnfällig machen soll.

Braungart vergleicht *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* mit dem 'Schauspiel' der Passion, da beide Ereignisse körperliches Leiden zeigen und damit auf einen Sinn verweisen würden. Er bemerkt, dass Brechts Dramenhandlung in einer durchwegs vom Fleisch bestimmten Welt angesiedelt sei, um das Elend der Kreaturen in dieser Welt demonstrativ sichtbar zu machen:

[286] Brecht: Ist 'Die heilige Johanna der Schlachthöfe' ein realistisches Werk? [1933]. In: GBA 24, S. 105f., hier S. 106.

[287] Wolfgang Braungart: Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes. Bertolt Brechts 'Die heilige Johanna der Schlachthöfe'. In: Silvio Vietta, Stefan Porombka (Hg.): Ästhetik – Religion – Säkularisierung. Bd. II, Die klassische Moderne. München: Fink 2009, S. 197-216.

> Das Drama Johannas handelt von nichts als dem Fleisch in seinem ganzen Elend und dem 'Schlachten des Fleisches'. Arbeiter Luckernidle [sic] gerät selbst in die Fleischproduktion und wird zu Büchsenfleisch verarbeitet. Eine höhnische Parodie des Abendmahls.[288]

Braungart geht davon aus, dass das Drama mittels dieser Demonstration physischer Gewalt ein subjektives Mitleidsempfinden nach christlichem Vorbild provozieren möchte.[289] Damit würde es allerdings nur der Publikumserwartung entsprechen, da Dramen traditionellerweise Techniken der Erregung von Mitleid anwenden. Diese Interpretation geht meines Erachtens an einem entscheidenden Aspekt des Stückes vorbei, da dieses subjektive Gefühlsregungen wie Mitleid, sofern sie nicht zu Änderungen führen, als substanzlos kritisiert. Die Moralvorstellungen der Figuren werden nicht als Eigenschaften eines autonomen Subjekts reflektiert, sondern als Handlungen in einem Kosmos, der bestimmte Handlungslogiken bedingt. Damit wird auch eine kritische Sicht auf das traditionelle Theatermodell provoziert, insofern es moralische Anschauungen intendiert, die aber stets unverbindlich für eine Praxis bleiben, in der mitleidiges Verhalten zum Bankrott führt.

Interessant ist Braungarts Versuch, das Drama mit Blick auf die christliche Opferlogik zu lesen, die dem physischen Opfer einen metaphysischen Sinn zuspricht. Es lässt sich konstatieren, dass die Opferrolle, die getötete 'Kreaturen' wie Luckerniddle oder Johanna in Brechts Drama einnehmen, im Bezug auf die Geschehnisse im Kosmos des Dramas offensichtlich wirkungs- und damit sinnlos bleiben. Das materielle Opfer kann auf der Handlungsebene zwar Mitleid hervorrufen, eine Würdigung oder sogar eine Heiligsprechung (durch Mauler und andere Gewinner der Geschichte) erfahren, aber keine Veränderung im Bereich der materiellen Lebensbedingungen in Gang setzen. Damit kommt den materiellen Bedingungen in Brechts Drama eine grundlegend andere Rolle zu als der irdischen Welt bzw. dem Fleisch in der christlichen Ideologie. Sie bilden zwar ebenfalls das Medium, in dem sich Missstände und Elend zeigen und an dem sich deren Behebung erweisen muss; jedoch nicht durch eine Opferung dieses materiellen Mediums zugunsten seines spirituellen Sinns, sondern durch eine Veränderung und Umstrukturierung im Medium des materiellen Lebens, das selbst als einzige sinnvolle Substanz gilt.

[288] Ebd., S. 208.
[289] Vgl. Braungart: Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes, S. 216.

Auch in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1914, ED 1919)[290] wird das Thema der Sichtbarmachung einer Sinndimension der Wörter über das Medium des Körpers auf kritische und provokante Weise verhandelt. In dieser Erzählung wird eine Maschine präsentiert, die das körperliche Medium – wie im Fall der Kreuzigung Jesu – zerstört, um dem spirituellen Sinn Sichtbarkeit oder Einsehbarkeit zu verschaffen. Allerdings kommt im Verlauf der Handlung diese Maschine, welche eine Sinngewinnung aus der körperlichen Zerstörung gewährleistet, in die Krise und löst sich selbst auf. Sie vergeht – offensichtlich mangels gläubiger 'Zeugen' – mit dem letzten Repräsentanten der Ideologie, der sie gedient hat, der Figur des Kommandanten. Der körperliche Tod ist damit am Ende der Erzählung zu einem sinnentleerten und profanen Vorgang geworden, als der er auch in anderen Texten Kafkas immer wieder gezeigt wird.

Noch deutlicher wird diese Profanität des Todes im 20. Jahrhundert in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* am Beispiel des Arbeiters Luckerniddle dargestellt, der – wohl auf Grund mangelnder Sicherheitsvorkehrungen am Arbeitsplatz – ebenfalls durch eine Maschine zu Tode kommt.[291] Im Gegensatz zur Maschine in *In der Strafkolonie* besteht schon die ursprüngliche Aufgabe der Fleischverarbeitungsmaschine im Drama Brechts nicht in einer Sinnproduktion, sondern in der Produktion von Dosenfleisch.[292] Es ist immer schon klar, dass der Körper in dieser Maschine nichts bedeutet, sondern eine Verarbeitungsstufe in einem Produktionsprozess darstellt. Dass Luckerniddle den mit Sinn beladenen Opfertod unter den Augen der Öffentlichkeit sterben könnte, wie ihn der Kommandant von Kafkas Strafkolonie vor Augen hat, ist schon durch das Setting ausgeschlossen. Dieses besteht in einem durchrationalisierten, funktionsorientierten Produktionsprozess, der Materialien auf die immer gleiche Art verarbeitet. Er kann außerdem dafür sorgen, dass Luckerniddles Tod auf der Handlungsebene unsichtbar bleibt. Die Frau des Opfers, die den Fall publik machen könnte, wird durch eine Bestechung, die sie in ihrer Situation nicht ablehnen kann, zum Schweigen gebracht. Diesen Erpressungsmechanismus prangert Brecht auch an anderer Stelle an, wenn er eine Ordnung kritisiert, die es erlaubt, dass „die Kaufleute den

[290] Zur Körper-Thematik in Texten Kafkas vgl. Pnevmonidou: 'Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen', S. 63 und 66.

[291] Auf die Herkunft dieses Motivs aus Upton Sinclais *The Jungle* weist Wege: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, S. 21.

[292] Sie ähnelt darin dem Öltank aus *700 Intellektuelle beten einen Öltank an*, der sich von Gott nur durch seine Materialität unterscheidet.

Hunger schaffen, um ihn zu erpressen".[293]

Im Fall Luckerniddles wird der Körper des Opfers also gerade nicht zum Medium oder medial repräsentiert, da er in der Produktionsmaschinerie verschwindet, die auch die Möglichkeiten ihrer eigenen medialen Repräsentation produziert. Anders ist es auf der Ebene des Dramas selbst, das Erkenntnisse produziert, die innerhalb der Handlungsebene gerade verhindert werden. Das Drama inszeniert damit nicht nur Körper als 'Medien', die Erkenntnisse auslösen, sondern provoziert zudem Reflexionen über mediale Prozesse und deren Funktionszusammenhänge.

Die mediale Funktion des Körpers in Texten Brechts exemplifiziert Elena Pnevmonidou an dem Gedicht *O Falladah, die du hangest!* (1931). Sie sieht darin „the body as the central object and medium through which events become interpretable."[294] Das Gedicht erzählt von einem Vorfall in Berlin offenbar zur Zeit einer ökonomischen Krise. Ein Kutschpferd bricht auf offener Straße vor Erschöpfung zusammen und wird bei lebendigem Leib von den ausgehungerten Anwohnern in der Umgebung zerteilt. Pnevmonidou geht davon aus, dass der fiktive Körper des Pferdes im Gedicht wie ein Zeichen funktioniert, das die Problematik der ökonomischen Krise sichtbar macht. Diese Zeichenfunktion des Materiellen ist aber gar nicht das zentrale Moment beim Einsatz der Fleischmetapher in Brechts Texten; wichtiger ist, dass das Fleisch entweder zu einem Lebewesen gehört (das aktiv konsumiert und produziert) oder als Fleischware produziert und konsumiert werden kann. Es befindet sich damit immer schon in Produktions- und Verarbeitungszusammenhängen, die einerseits die Krise herstellen, andererseits auch das Wissen über die Krise. Der Text selbst inszeniert sich nicht so sehr als materielles Zeichen, denn als produzierte und konsumierbare materielle Sache, die optimalerweise produktiv wirkt.

Um dies zu erreichen, arbeitet der Text mit einer intertextuellen Verbindung zu einem Märchen aus der Sammlung von Wilhelm und Jakob Grimm, das den Titel *Die Gänsemagd* trägt. In diesem Märchen wird ebenfalls ein Pferd getötet, was mit dem Verlust der Ordnung einhergeht, welche die Märchenwelt auszeichnet: Eine Kammerzofe entwendet einer Königstochter ihr sprechendes Pferd Falada, um sich selbst als Königstochter auszugeben und deren Verlobten, einen Königssohn, zu heiraten. Da Falada von den vertauschten Identitäten berichten könnte, lässt

[293] Brecht: [Schlechte Ordnung] [Um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 586.
[294] Pnevmonidou: 'Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen', S. 63.

die Kammerfrau das Tier töten. Im Märchen ist es die Figur des toten Pferdes, welche die Wahrheit weiß und so die Ordnung wiederherstellen kann.

Auch das Brechtsche Gedicht gibt dem toten Pferd eine Stimme, doch ist dieses selbst ratlos, was die gestörte Ordnung ausgelöst hat. Während im Märchen die Identität der Verbrecherin immer schon eindeutig ist und nur noch ans Licht gebracht werden muss, sind die Schlächter(innen) von Brechts Falada keine Verbrecher(innen) per se. Das Pferd erinnert sich, dass dieselben Personen in besseren Zeiten „freundlich“[295] zu ihm waren. Die Instanz von der die Unordnung und Gewalt ausgehen, bleibt auch dem Fabelpferd unbekannt. Es fragt sich: „Wer schlägt da so auf sie [die Leute] ein / Daß sie jetzt so durch und durch erkaltet?“[296] Der Grund für die „Kälte“ und scheinbare Gefühls- und Herzlosigkeit der Schlächter(innen) liegt – wie zumeist in Brechts Texten – nicht im persönlichen ‘Wesen’ bestimmter Personen, sondern stellt ein systembedingtes Problem dar, das durch die Rezipient(inn)en des Textes zu erkennen wäre. Die Wiederherstellung der Ordnung kann nicht allein durch die und im Rahmen der Literatur geleistet werden.

In Brechts Arbeiten finden sich mehrmals Figuren, die Fleisch (Symbol für Kapital und Substanz) an sich reissen und damit anderen schaden. Zu denken wäre an die Haifischmetapher in den Texten des Dreigroschen- und des Mahagonnykomplexes, sowie an die Notizen zum Kannibalismus des Karl Denke im *Tuiroman* (1931-1943; Die Notizen zum ‘Denkismus’ 1931). Schon 1926/27 entsteht ein Gedicht, das die Strophe enthält:

> Wer will einen Fleischerladen -
> Und mein Sohn, was willst du mehr?
> Der muß einem Ochsen schaden
> Nur ein Ochs gibt Rindfleisch her![297]

Brecht greift diese Strophe fast wörtlich in Gedichten von 1929 und 1934 wieder auf.[298] Das Fleischmotiv stellt darin eine Relation zwischen Ausbeuter und Ausgebeutetem dar, wobei der Ausbeuter nicht als moralisch verwerfliche oder psychologisch unverständliche Figur erscheint, sondern schlicht materielles Auskommen anstrebt. Das Problem der Ausbeutung kann demnach nicht psychologisch oder durch moralische Appelle gelöst werden.

[295] Brecht: O Falladah, die du hangest! [Um 1931]. In: GBA 14, S. 142-145, hier S. 143.
[296] Ebd., S. 144.
[297] Brecht: [Wer will unter die Soldaten?] [um 1926/27]. In: GBA 13, S. 372.
[298] Vgl. GBA 14, S. 31 u. 206.

Zu dieser Ansicht verhielt sich Gottfried Benn gerade entgegengesetzt; er schreibt, jedermann müsse „doch zu der Erkenntnis halten, daß der Mensch in allen Wirtschaftssystemen das tragische Wesen bleibt, das gespaltene Ich, dessen Abgründe sich nicht durch Streußelkuchen und Wollwesten auffüllen lassen, dessen Dissonanzen sich nicht auflösen im Rhythmus einer Internationale“.[299] Die Problematik der Verteilung materieller Güter, die von Benn als das Fehlen von Westen und Kuchen nur belächelt wird, wird etwa in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* als blutiger Kampf in der Kälte ernst genommen. Daran zeigen sich prägnant die entgegengesetzten politischen und philosophischen Positionen der beiden Schriftsteller.

3.5 Resumé: Brechts Realitätskonzepte um 1930

Während der 1920er Jahre werden in Brechts Texten zunehmend Reflexionen über die Position der Künste im sozialen Raum angestellt, was mit einer Auseinandersetzung mit dem ökonomischen Diskurs einhergeht und in weiterer Folge zur Beschäftigung mit der marxistischen Theorie führt. Durch die Wahl unorthodoxer Vermittler dieser Theorie entwickelt Brecht einen Dialektikbegriff, der Subjekten und Objekten gleichermaßen Einfluss auf die erkennbare Realität zuspricht und die Vorstellung strenger Kausalität im Sinne eines Determinismus von Ereignissen mit Blick auf die moderne Wissenschaftstheorie negiert. Im Rahmen dieser theoretischen Beschäftigung entstehen um 1930 erstmals expositorische Texten, Notizen und Schriften, die sich explizit mit erkenntnistheoretischen Fragestellungen wie den Verhältnissen zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Umwelt sowie Denken und Sein auseinandersetzen, während frühere Texte weitgehend nur implizit Bestimmungen dieser Verhältnisse enthalten.

Im literarischen Feld der späten 1920er Jahre existiert die Option, nicht mehr auf das Konzept der ‘reinen Kunst’ und auch nicht auf eine Belieferung der Institutionen der ökonomisch strukturierten Massenkultur zu setzen, sondern auf das soziale Kapital von Massenkonsument(inn)en, die für neue Entwicklungen in den Künsten zugänglich sind. Brecht hofft auf die Existenz oder Schaffbarkeit eines solchen Publikums und bietet diesem Kunst als einen von ökonomischen Interessen weiterhin relativ autonomen Produktionszweig an, der kulturelles Ka-

[299] Gottfried Benn: Die neue literarische Saison. In: Die Weltbühne 27 (1931), H. 37, S. 402-408, hier S. 405f.

pital für die Selbstorganisation der Gesellschaft bereitstellen solle. Dieses ambitionierte Programm stellt freilich nicht mehr als einen 'Vorschlag' dar.

Mit diesem Programm wird aber für Brecht um 1930 auch zunehmend eine Positionsbestimmung im Bezug auf eine sich zwischen der reinen und der Massenproduktion herausbildenden politische Literatur fällig, das über geringe Autonomie gegenüber dem politischen Feld verfügt. In dem darin lokalisierten Feld der kommunistischen Literatur bewegt er sich ab 1930, jedoch zeigen bereits seine ersten Investitionen, dass gerade auch seine Konzeption von Realität ihn in Opposition zur KP-Linie geraten lässt. Er nimmt diese Dissonanz allerdings nicht zum Anlass, eine Anpassung an die offizielle Linie zu suchen, sondern beschränkt sich darauf, sein Einverständnis mit dem hohen Stellenwert, den Realität in kommunistischen Kreisen hat, zu signalisieren. Die Definition von Realität nimmt er aber unabhängig von Parteiinteressen vor und hält sich dabei an parteiferne oder unorthodoxe linke Intellektuelle wie Korsch, Benjamin und Tretjakow. Mit ihrer Hilfe entwickelt er eine Realitätskonzeption, die nicht auf Identität, sondern auf Interaktions-, Transformations- und Produktionsprozessen aufbaut. In einer Erzählung von 1933 werden Geschlechtercharaktere ebenfalls auf diesen Produktionsprozess zurückgeführt: „In wenigen Tagen wurde die Frau zum Mann, wie der Mann im Laufe der Jahrtausende zum Manne wurde: durch den Produktionsprozeß."[300] Realität „rutscht" damit in die „Funktionale"; sie wird nur noch an Funktionen und Wirkungen erwiesen, nicht mehr an statischen Objekten. Damit entzieht sie sich unter Umständen auch der Sichtbarkeit und Repräsentierbarkeit. Eine Ästhetik der Wirkung, der Einwirkung oder des Eingriffs ist das Resultat. Diese zeigt sich an Formexperimenten mit dem Ziel verstärkter Funktionalisierung der Kunst für und mit den RezipientInnen, wie die Lehrstücke und die Weiterentwicklung der Theorie des epischen Theaters zeigen. Sie zeigt sich auch auf der Ebene von Plots etwa im Drama *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, wo ideelles Streben der ökonomischen Praxis nichts entgegen zu setzen hat, wenn es nicht selbst zu Praxis führt.

Der Gegensatz zwischen Ideellem und Praxis ersetzt den zwischen Ideellem und Materiellem in den frühen Arbeiten. Materielle Bedürfnisse und Verhältnisse bleiben aber weiterhin für die Ästhetik und Programmatik dieser Texte bestimmend; Körper und materielle Zeichen bleiben die Akteure der dargestellten und zu ändernden sozialen Welt, auch wenn sie nur in ihrer Funktionalität für

[300] Brecht: Der Arbeitsplatz oder Im Schweisse deines Angesichts sollst du kein Brot essen [um 1933]. In: GBA 19, S. 345-349, hier S. 347.

einander bestehen.

4 Ideologie und Wahrheit im Zeitalter des Faschismus

4.1 Exilzeit

Vor seiner Flucht hatte Brecht sich eine aussichtsreiche Position im literarischen Feld geschaffen, die ihm erlaubte, zwischen Avantgarde und Massenproduktion zu jonglieren und zudem am Segment der politisch interssierten Literatur zu partizipieren, ohne sich parteipolitischen Weisungen unterwerfen zu müssen. Die Exilsituation hingegen bedeutet für Brecht enorme Produktionsschwierigkeiten, u.a. bedingt durch seine ästhetische Konzeption von Kunst als kollektivem Prozess, als Dialog, der von Provokation und Reaktion, Austauschs und Diskussion lebt. So fehlt ihm zum 'Testen' seiner Dramen das Theater: „Es ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertig zu machen."[1]

Im Motto der Sammlung *Svendborger Gedichte* (1939) wird einer expliziten Leserschaft erklärt, dass die im Exil verfassten Texte „Vergilbte Bücher, brüchige Berichte" zur „Unterlage"[2] haben und der Verfasser erst wieder „in die Lehre gehn" könne, wenn die Exilsituation beendet werden kann und Autor und Leserschaft denselben kulturellen und geographischen Hintergrund teilen. Hier wird deutlich, dass das deutsche Publikum als intendierte Leserschaft über die Dauer des Exils hinweg bestehen bleibt und eine zufriedenstellende berufliche Integration in den Exilländern nicht gelingt.[3]

Schon wenige Monate nach seiner Flucht beklagt sich Brecht in einem Brief an Johannes R. Becher unter Berücksichtigung des kommunistischen Diskurses über den Verlust seines gewohnten Produktionsfeldes: „Getrennt vom Proletariat, mehr und mehr beschäftigt, ihren nackten Lebensunterhalt zu verdienen,

[1] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 30.6.1940. In: GBA 26, S. 395.
[2] Brecht: [Motto, datiert Svendborg 1939.] In: Ders.: Svendborger Gedichte [1939]. In: GBA 12, S. 7-92, hier S. 7.
[3] Grund dafür ist zumindest in den USA die kommerziell orientierte Kulturproduktion, mit der Brecht habituell bedingte Schwierigkeiten hat. Vgl. Michler: Kulturen der Gattung, S. 621-631.

[...] dazu über eine Reihe weit auseinanderliegender Städte verstreut, werden die proletarischen Schriftsteller, ihre revolutionäre Produktion nur sehr schwer weiterführen können."[4]

An wen wendet sich Brecht mit dieser Klage? Becher ist laut Alexander Behrens 1933 an der Schwelle zum „Organisator der literarischen Einheitsfront"[5] zu werden. Er ist Vorsitzender des Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller (BPRS), einem Teil der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller (IVRS), die von der Komintern initiiert wurde und ihren Sitz in Moskau hat. Im Auftrag der IVRS macht Becher sich im Sommer 1933 auf den Weg, um die verstreuten Emigrantenzirkel im Westen zu organisieren – wobei er der Moskauer Zentrale auch in ökonomischer Hinsicht stark verpflichtet ist.[6]

Die sowjetische Führung versuchte in ihrem Machtbereich autonome Felder zugunsten eines politischen Machtfeldes aufzulösen, an dessen Spitze die Parteiführung stehen sollte. Das literarische Feld Deutschlands ist unterdessen nach der Flucht vieler Intellektueller vor dem NS-Regime zersplittert und formiert sich unter den veränderten institutionellen und distributiven Bedingungen des Exils neu. Die in den 1920er Jahren begonnene Herausbildung einer KP-nahen Literatur, das einer 'l'art pour l'art' mit dem Formalismus-Vorwurf begegnet, setzt sich im Exil intensiviert fort. Brechts Investitionsbereitschaft im Sektor der politischen Literatur steigt nach der Emigration, was sich als pragmatisches und 'realistisches' (in seiner Interpretation: an den Gegebenheiten zugunsten ihrer Veränderung interessiertes) Verhalten im sich neu formierenden literarischen Feld des Exils auswirkt.

Wie viele Emigrant(inn)en hat er mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, da der Verlag Felix Bloch Erben, der ihm bisher eine monatliche Rente ausbezahlt hatte, diese noch im Mai 1933 einstellt und sogar Rückforderungen erwähnt. Brechts Arbeiten sind mit Hitlers Machtergreifung zunächst praktisch wertlos geworden, da sie in Deutschland als kommunistische Werke nicht mehr angeboten werden können und im Ausland Brechts Name kein ausreichend großes symbolisches Kapital darstellt.[7] Er versucht, seine Produktionsweisen mit Blick auf die neue Situation umzustellen. Gegenüber der Zeit um 1930 nimmt er vermehrt kurze Prosawerke (statt Dramen) in Angriff, die leichter vertrieben werden kön-

[4] Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, Thurø, 28.6.1933. In: GBA 28, S. 362f., hier S. 362.
[5] Behrens: Johannes R. Becher, S. 146.
[6] Vgl. Dieter Schiller: Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. In: UTOPIE kreativ (1999) H. 102, S. 57-63.
[7] Vgl. Kommentar. In: GBA 28, S. 695f.

nen. Die Verwertung des bekannten Dreigroschenstoffs als Roman ab Mai 1933 geschieht ebenfalls vor dem Hintergrund der persönlichen finanziellen Krisensituation. Auftragsarbeiten wie die durch Kurt Weill vermittelte zu dem Ballett *Die sieben Todsünden (der Kleinbürger)* (April 1933) nimmt er an, auch wenn er das Ergebnis für „nicht so bedeutend“[8] hält. Allerdings sind sowohl in diesem Ballett als auch im *Dreigroschenroman* (1934) die Dispositionen, die Brechts Arbeiten über weite Strecken kennzeichnen – wie das Prinzip einer intellektuell anspruchsvollen Darstellung und die Beschäftigung mit sozialen, politischen und wirtschaftlichen Themen – dennoch deutlich sichtbar. Bei aller Programmatik einer Anpassung an die je aktuelle ‘Realität’ gelingt es dem Autor auch in Hinkunft kaum, Texte unter rein marktstrategischen Gesichtspunkten herzustellen; die Disposition des Intellektuellen, der – wie sehr auch immer ironisch gebrochen – ideelle Ziele verfolgt, dominiert.

Brechts Disposition zur Ansammlung von sozialem Kapital – man könnte ihn als Networker bezeichnen – kommt ihm auch in der Exilsituation zu Gute, wobei auffällt, dass er ein breites Spektrum an antifaschistischen Akteuren bevorzugt. Schon Mitte März 1933 bittet er seine Frau, der sozialdemokratischen *Arbeiterzeitung* (Wien) Gedichte zu senden, „[w]eil das Geld gibt!“[9] Über Becher konnte er in der Zeitschrift des sowjetnahen IVRS *Internationale Literatur* einige Gedichte unter dem Titel *Wiegenlieder* (1932, ED: 1933)[10] unterbringen. Ende 1933 hatte er für eine vom kommunistischen Pariser BPRS projektierte, aber nicht umgesetzte Broschüre mit dem Titel *Offene Briefe an deutsche Kulturträger* den Beitrag *Offener Brief an den Schauspieler Heinrich George* verfasst. Eine politische Stellungnahme unter dem Titel *Die Dichter sollen die Wahrheit schreiben* (Spätherbst 1934, ED 12.12.1934) erschien in der antifaschistischen Zeitschrift *Pariser Tageblatt*, die sich um Themen der deutschen Exilant(inn)en kümmerte und keineswegs eine kommunistische Blattlinie verfolgte, neben Beiträgen von Alfred Döblin, Heinrich und Klaus Mann und anderen. Die erweiterte Version *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (Dez. 1934, ED April 1935) sendete er an Becher, der sie in der Zeitschrift *Der Schriftsteller* drucken lassen sollte, die vom Schutzverband Deutscher Schriftsteller - Ausland (SDS) herausgegeben wurde, der im 1933 im Pariser Exil neu gegründet wurde.[11] Dieser Schriftstellerverband arbeitete eng

[8] Bertolt Brecht an Helene Weigel, Paris, 10.6.1933. In: GBA 28, S. 361.
[9] Bertolt Brecht an Helene Weigel, Lugano, Ende März 1933. In: GBA 28, S. 351.
[10] In: GBA 11, S. 206-209. / Vgl. Brecht an Sergej Tretjakow, Thurø, 11.7.1933. In: GBA 28, S. 370f.
[11] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 85-104.

mit dem BPRS zusammen, unterstand aber keiner parteipolitischen Führung und setzte sich auch nicht vorwiegend aus Kommunist(inn)en zusammen. Brechts politisches Positionierungsverhalten lässt sich etwa auch aus einem Brief an Margarete Steffin ablesen, die mit seiner Unterstützung ab Juni 1933 eine Agentur mit dem Namen DAD (laut GBA 28, S. 700 Deutscher Autoren-Dienst) zur Vermittlung zwischen Schreibenden und Publikationsorganen schaffen wollte. Zur Frage der politischen Positionierung der DAD schlug er vor, zu betonen, sie sei

> keine Parteisache und soll keine werden, d.h. sie erlaubt keine Beaufsichtigung. [...] Entstehen noch andere Korrespondenzen dieser Art ['Korrespondenzen' wie die DAD], z.B. von der Partei gegründete, dann kann die DAD mit dieser zusammenarbeiten und z.B. die Belieferung der bürgerlichen linken Presse übernehmen. Meine Ansicht ist: je rühriger wir Kommunisten sind, desto mehr können wir durchdrücken; ich glaube aber, daß die DAD auf bestimmte bürgerliche Schriftsteller, auf die es in der bürgerlichen Presse mehr ankommt, nicht verzichten sollte. Die Bindung an die Partei ist stark genug, siehe oben [Kurt Kläber, Bernard Brentano, Anna Seghers, Theodor Balk] und siehe Dich.[12]

Dieses Projekt, das nur eine unter vielen Aktivitäten Brechts im frühen Exil darstellt, zeigt, dass er sich als Kommunist definiert und für ein kommunistisches Wirtschaftssystem optiert, aber zugleich die „Beaufsichtigung" durch die Partei wo möglich zu umgehen sucht. Er sucht den Kontakt ebenso zum 'bürgerlichen', also unpolitischen bis nicht-kommunistischen linksintellektuellen Teil des Literaturbetriebs – sogar an seinen bevorzugten Gegner in der Weimarer Republik Thomas Mann schrieb er Ende März 1933 einen versöhnlichen Brief – wie zu hochrangigen parteipolitisch organisierten Kommunisten wie Becher. Dies resultiert aus einer Disposition, die in der Weimarer Republik von Brecht sehr erfolgreich eingesetzt wurde: das Anstreben von möglichst vielfältigen Kontakten und Kooperationen. Dies kann ebenso eine ungünstige Position 'zwischen den Stühlen' zur Folge haben, wie auch eine günstige in der Rolle des Vermittlers. Auch nach dem Exil wird er versuchen, sich zwischen den in Bezug auf den Konflikt des Kalten Krieges unterschiedlich positionierten deutschsprachigen Ländern nicht definitiv zu entscheiden und so hohe Flexibilität zu erlangen.

[12] Bertolt Brecht an Margarete Steffin, Thurø, 19.8.1933. In: GBA 28, S. 377f., hier S. 377.

4.2 'Wahrheit' als Begriff im politischen 'Kampf'[13]

In Schriften und Notizen Brechts aus der Zeit des frühen Exils in Dänemark fällt eine intensivierte Beschäftigung mit dem Wahrheitsbegriff auf, die dessen Wirkungspotentiale in dieser spezifischen Situation auslotet. Während der 1920er Jahre verwendet er den Begriff nur sehr vereinzelt,[14] um 1930 etwas häufiger, um 1933-1935 steigt der Gebrauch jedoch auffällig an. Dabei sind zwei ganz unterschiedliche oder sogar widersprüchlich scheinende Verwendungsweisen anzutreffen. Die erste knüpft an die traditionskritische Begriffsverwendung um 1930 im Zuge der Beschäftigung mit Fragen der Epistemologie und Dialektik an, die Unvergänglichkeit und Allgemeingültigkeit in Frage stellt. Wolfgang Fritz Haug liest Brecht als einen Denker, der die theoretische Dialektik der praktischen unterordnet, wobei er festhält: „Das Ziel der theoretischen Dialektik ist die Wahrheit, das der praktischen das Werk."[15] Brecht ginge es demnach weniger um eine fixierbare Wahrheit, sondern vielmehr um Werke bzw. Produktionen. Das bestätigt sich an Äußerungen aus der Zeit vor dem Exil, als Brecht sehr intensiv am Dialektikbegriff arbeitet:

> Die Wahrheit (etwa über eine Situation oder eine Person) ist nicht 'an sich vorhanden', muss aber erst entdeckt werden; sondern sie erwächst aus dem Nachweise der Änderbarkeit dieser Situation oder Person, und zwar nicht nur der Veränderlichkeit, die an sich gegeben ist, sondern jener, der sie unterworfen werden kann – von Seiten des Beschauers als Masse. Also die Wahrheit ist eine Frage der Praxis – jene Seite an jedem Objekt herauszustellen, die das Objekt den Änderungen durch den Beschauer unterwirft; denn von dieser Seite aus ist die Wahrheit einzig erkennbar.[16]

Wahrheit wird hier – ebenso wie Wirklichkeit/Realität/Erkenntnis – als ein praktischer und interaktiver Vorgang konzipiert. Der Beschauer oder das Subjekt ist kein Individuum, sondern besteht aus unterschiedlichen Potentialen, welche gerade die Masse auszeichnen. Er kann die Wahrheit nur durch praktische Interaktion mit dem Objekt zum Vorschein kommen lassen, da sie weder im Subjekt, noch im Objekt vorangelegt ist. Wie bei Marx in den *Feuerbach-Thesen* wird hier das Konzept der Praxis eingesetzt, um die erkenntnistheoretische Alternative von

[13] Dieser Teil baut auf meinem Vortrag „Ökonomie und Wahrheit in Bertolt Brechts dänischem Exil." beim Doktoranden-Workshop im Vorfeld der Tagung der Gesellschaft für Exilforschung e.V. Literaturhaus Wien, 27.-28. März 2014, auf.

[14] Vgl. z.B. Brecht: [Verbot der Wahrheit] [Nov. 1926]. In: GBA 21, S. 175.

[15] Wolfgang Fritz Haug: Für praktische Dialektik. In: Das Argument (2008) H. 274, S. 21-32, hier S. 21.

[16] Brecht: Wahrheit [1] [um 1929]. In: GBA 21, S. 360.

subjektgenerierter oder objektgenerierter Wahrheit oder Realität aufzulösen. Dieses Konzept zeigt sich um 1930 in weiteren Texten und wird sogar dann befürwortet, wenn es von den Nationalsozialisten vertreten zu werden scheint:

> Das Denken wird vom Faschismus als ein Verhalten behandelt. Als solches ist es (neu!) eine juristische, eventuell kriminelle Handlung und wird mit entsprechenden Maßnahmen beantwortet. Darin ist *nichts* Tadelnswertes. Bisher üblich: das Gedachte mit Gedachtem zu vergleichen, dahinter verschwindet der Denker. Die Nuance wird preiswert. Das Denken zielt auf ‘Wahrheiten’, die immer gelten, gesagt zu jedem Zeitpunkt, auf jedem Feld die gleiche Wirkung haben. Die Wahrheit hat also weder Zeit noch Ort.[17]

Eine solche zeit- und ortlose Wahrheit verwirft Brecht in seinen theoretischen Schriften ebenso wie das ‘Ding an sich’, also ein wesenhaftes Objekt, dessen Eigenschaften unabhängig von konkreten Wahrnehmungssituationen bestehen. Diese interaktive Erzeugung von Realität gilt auch für die Wahrheit:

> Die Wahrheit über ein Ding bedingt die Wahrheit über andere Dinge. Denn ein Ding wird real erst, wenn es in seiner Beziehung zu einem andern erscheint, und um so realer, je mehr Dinge zu ihm in Beziehung treten. Die Wahrheit ist nie in einem Satze zu sagen. Jeder Satz ist in seiner Wahrheit vom Zweck abhängig.[18]

Am deutlichsten zeigt sich, wie wenig ontologisch und wie wenig dogmatisch Brechts Wahrheitsbegriff ist, an einer ‘Keuner-Geschichte’:

> Zu Herrn Keuner, dem Denkenden, kam der Schüler Tief und sagte: Ich will die Wahrheit wissen.
> Die Wahrheit ist bekannt. Welche Wahrheit willst du wissen, die über den Fischhandel? Oder die über das Steuerwesen? Wenn du dadurch, daß sie dir die Wahrheit über den Fischhandel sagen, ihre Fische nicht mehr hoch bezahlst, wirst du sie nicht erfahren, sagte Herr Keuner.[19]

Die ‘bekannte’ Wahrheit ist, dass all das aus dem Diskurs verbannt wird, was nicht im Interesse der Handlungsmächtigen ist. Herr Keuner gibt dem Schüler Tief damit den Hinweis, dass auch von ihm, Keuner, nur die Wahrheit zu erfragen sei, die seinen Interessen entgegenkommt. Tief kann durch diesen Hinweis erwägen, wie Keuners Aussagen insgesamt einzuschätzen sind: sie sind durch die Position des Denkenden vorstrukturiert, deshalb aber nicht weniger wahr als andere Aussagen. Legt man diese Keuner-Geschichte auf das Verhältnis von Text

[17] Brecht: Das Denken als ein Verhalten [um 1930]. In: GBA 21, S. 421f., hier S. 421.
[18] Brecht: Wahrheit [2] [1930/31]. In: GBA 21, S. 428.
[19] Brecht: [Zu Herrn Keuner, dem Denkenden, kam der Schüler Tief] [1929]. In: GBA 18, S. 32.

und Leser um, dann ist damit auch eine Selbstrelativierung der Textaussage impliziert: Auch von Brechts Text wird man nur erfahren, was den Interessen des Produzenten nicht widerspricht, allerdings möglicherweise das, was anderen Interessen widerspricht und anderswo nicht zu erfahren ist. Die Erwähnung von Steuer und Handel weist in Richtung ökonomischer Interessen, die der marxistischen Theorietradition zufolge oft hinter dem stehen, was Diskurs und Wahrheit ist.

Vor dem Hintergrund dieser Selbstrelativierung ist auch jene Verwendung des Wahrheitsbegriffs in Brechts Texten als undogmatisch verstehbar, der auf den ersten Blick dogmatisch oder zumindest unreflektiert wirkt, da er schlicht Behauptungen aufstellt, die keineswegs unbestreitbar sind, aber vom Text als unbestreitbar dargestellt werden. Diese Verwendungsweise des Wahrheitsbegriffs taucht ebenfalls bereits ab 1930 auf und erinnert an literarische Vorbilder wie Martin Luthers *Vorrede* zu *Etliche Fabeln aus Esopo* (1530)[20] und vor allem Georg Büchners und Friedrich Ludwig Weidigs politische Schrift *Der Hessische Landbote* (1834), deren Vorbericht in der Fassung von Juli 1834 beginnt: „Dieses Blatt soll dem hessischen Lande die Wahrheit melden, aber wer die Wahrheit sagt, wird gehenkt, ja sogar der, welcher die Wahrheit liest, wird durch meineidige Richter vielleicht gestraft.“[21] Wahrheit bezeichnet hierbei jeweils politische Statements aus der Position der Machtlosen, die durch eine gewaltbereite Regierung gezwungen sind, ihre Statements zurückzuhalten, obwohl sie sie für ‘wahr’ halten. An diese Tradition anknüpfend generiert sich in Brechts Texten ab 1930, dann aber vor allem zwischen 1933 und 1935, eine Rhetorik der politisch unterdrückten politischen ‘Wahrheit’.

Diese zeigt sich etwa im *Song von der Tünche* (1930) und *Das Lied von der Tünche* (1932), die jeweils die politische Lage mit einem verfallenden Bauwerk vergleichen, das unter einer Schicht von Tünche bzw. weißer Farbe verborgen wird, sodass sein Zustand kein Aufsehen erregen kann. Der ‘wahre’ Zustand des Systems werde also sorgsam verborgen und muss gerade deshalb als ‘wahr’ überhaupt erst inszeniert werden, da so Aufmerksamkeit für ihn gewonnen werden kann.

[20] „Nicht allein aber die Kinder, sondern auch die grossen Fürsten und Herrn kan man nicht bas betriegen zur Warheit und zu jrem nutz, denn das man jnen lasse die Narren die Warheit sagen, dieselbigen können sie leiden und hören, sonst wöllen oder können sie von keinem Weisen die Warheit leiden. Ja, alle Welt hasset die Warheit, wenn sie einen trifft. / DArumb haben solche weise hohe Leute die Fabeln erticht“. Martin Luther: Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter. Hrsg. v. Reinhard Dithmar. 2., korr. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 159.

[21] Georg Büchner, Friedrich Ludwig Weidig: Der hessische Landbote. Studienausgabe. Hrsg. v. Gerhard Schaub. Stuttgart: Reclam 1996. (RUB; 9486), S. 6.

Der Song von der Tünche wird zuerst im Rahmen des Filmskripts zu *Die Dreigroschenoper* mit dem Titel *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm* (Juni-Aug. 1930) eingesetzt. Er baut ein Motiv aus, das schon in *Die Dreigroschenoper* vorkommt, in der Peachum den Polizeipräsidenten Brown damit erpresst, er werde just zur Krönungsfeier der neuen Königin Massen von Verstümmelten und Elenden auf die Straßen rufen. Es geht hierbei um die Evidentmachung einer politischen und sozialen Problematik, die das gegenwärtige Regierungs- und Sozialsystem in Frage stellen kann, wenn es auf die Bühne der Öffentlichkeit gebracht wird. Auf der Handlungsebene der 'Oper', die von wohlhabenden Figuren getragen wird, wird mit dieser Sichtbarmachung der 'Wahrheit' des massenhaften Elends freilich nur gedroht; dass die Problematik der Elendsmassen tatsächlich einer Sichtbarkeit oder gar Lösung zugeführt würde, ist nicht im Sinne der Figuren, die eher am beherrschenden Pol des Machtfeldes situiert sind und in deren Macht es steht, die Armut medial nicht allzu präsent werden zu lassen. Am Ende von *Die Beule* steht deshalb eine Strophe, die abschließend auf die gewahrten Macht- und Sichtverhältnisse in der fiktiven Welt des Stücks hinweist und dazu die Metapher der Verteilung von Licht und Dunkel verwendet, was zugleich die Dichotomien von Glück und Unglück (als die jeweilige soziale Lagen erscheinen können), sowie von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit aufruft: „Denn die einen sind im Dunkeln / Und die andern sind im Licht / Und man siehet die im Lichte / Die im Dunkeln sieht man nicht."[22]

Zu Übertünchung und Dunkelheit, die eine hergestellte Unsichtbarkeit der Verfehlungen und Nachteile des kapitalistischen Wirtschaftssystems und/oder der nationalsozialistischen Politik metaphorisieren, gesellt sich bei der Wiederaufnahme des Stoffs 1934 bei der Arbeit am *Dreigroschenroman* der Nebel, der dort auftaucht, wo die sozialen und machtpolitischen Ursachen von Tod, Elend oder Unglück gerade den Betroffenen auf der Handlungsebene weitgehend verborgen bleiben. Darum ist der Nebel, der gegen Ende der Handlung immer mehr zunimmt, etwa für den Geschäftsmann J.J.Peachum „ein Glück".[23] Die Logik dieser Metaphorik stellt einen Unterschied zwischen Wissen und Nicht-Wissen in Bezug auf Handlungszusammenhänge her, die ökonomischen Gesetzen unterliegen. Diese sind mit manifesten Handlungen, Personen und Dingen verbunden,

[22] Brecht: Die Beule [Juni-Aug. 1930]. In: GBA 19, S. 307-320, hier S. 320. / Vgl. auch Brecht: [Und so kommt zum guten Ende] [1930]. In: GBA 14, S. 101f.

[23] Brecht: Dreigroschenroman [ab Juli 1933 ED: November 1934]. In: GBA 16, S. 365. Vgl. zum Motiv des Nebels ebd., S. 322f., 354, 357, 365-367.

die sich nicht per se der Erkenntnis entziehen, jedoch in ihren Voraussetzungen und Funktionsweisen bestimmten Akteuren auf der Handlungsebene nicht bewusst werden, wobei der entscheidende Faktor Macht- und Besitzverhältnisse sind.

Diese ideologiekritische Darstellungsstrategie knüpft an jene in frühen Texten wie *Legende vom toten Soldaten* an. Wie dort werden herrschende Sichtweisen und Ideologien mit konkurrierenden konfrontiert, die sich dort aber noch vorwiegend auf die Evidenz des Physisch-Empirischen stützen: Die nationalistische Kriegsideologie wird durch die Physis des toten Soldaten konterkariert und destruiert. In *Dreigroschenroman* zeugen die toten Soldaten nicht wider die Praxis der Herrschenden, da ihr Tod von den Akteuren, die den Diskurs beherrschen, nebulösen Ursachen zugeschrieben werden kann. Damit wird die Bedeutung des Motivs der Physis für ideologiekritische Schreibstrategien nicht negiert, aber relativiert: Die 'Wahrheit' ist ins Funktionale gerutscht, das von Brecht anderen Definitionskategorien wie Ideologie oder Empirie vorgezogen wird.

Gerade die Ballade *Legende vom toten Soldaten*, in der die Dichotomie von öffentlicher Inszenierung/herrschendem Diskurs/Übermalung und konkurrierender Perspektive eine zentrale Rolle spielt, wurde Brechts Ansicht zufolge von den Nationalszialisten besonders angegriffen und bedingte seine Verfolgung mit.[24] Die Logik der Verfolgung der 'Wahrheit' wird darum in seinen Texten um 1930 zunehmend zum Thema. In einem Gedichtfragment heißt es etwa: „Und ich sah, wie sie logen, und / Man glaubte ihnen / Und wie sie die Wahrheit sagten / Und man lachte über sie. / Und wo man nicht lachte, da / Verfolgte man sie."[25] Um 1931 oder um 1933 – die GBA datiert hier uneinheitlich – entsteht ein Entwurf für ein Stück mit dem Titel *Die Staffette der Wahrheit*, zu dem Brecht im frühen Exil lyrische Texte auszuarbeiten beginnt.[26] In dem Stückfragment geht es um den Partisanenkampf gegen ein Terrorregime. Die Partisanen halten – gemäß dem Stücktitel – die Fahne der Wahrheit hoch.

Diese, um 1930 auftauchende, propagandistische Verwendung des Wahrheitsbegriffs verstärkt sich proportional zur drohenden und schließlich vollzogenen nationalsozialistischen Machtübernahme. Der *Song von der Tünche* (1930) geht in

[24] Vgl. Brecht: [Als ich ins Exil gejagt wurde] [um 1933]. In: GBA 14, S. 185f.
[25] Brecht: [Und ich sah, wie sie logen] [um 1931]. In: GBA 14, S. 146. / Vgl. auch Brecht: Geh! [um 1933]. In: GBA 14, S. 190. / Brecht: [Unsere Feinde sagen:] [um 1933/34]. In: GBA 14, S. 199.
[26] Vgl. zu *Die Staffette der Wahrheit* Günther Glaeser: Zu diesem Band. In: GBA 10.2, S. 1301-1316, hier S. 1308; zu ausgearbeiteten Texten und der Datierung um 1933 Jan Knopf [u.a.]: Kommentar. In: GBA 14, S. 557-559, hier S. 557./ BBA 519/36-9 u. 519/46.

erweiterter Form als *Das Lied von der Tünche* in das Drama *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen* (1931/32) ein, in dem die rassistische Ideologie Hitlerscher Prägung auf ihre machtpolitischen Intentionen zurückgeführt wird. Die „Tünche" meint hier bereits genau das, was Brecht in seiner Metaphorisierung Hitlers als dem „Anstreicher"[27] konnotiert: die Ausblendung oder Verdeckung der sozialen Problematik aus marxistischer Perspektive mittels und zugunsten einer Scheinproblematik, der sogenannten „Judenfrage".

Wenn in Brechts Texten kurz vor oder zu Beginn seines Exils zunehmend der Begriff Wahrheit auftaucht, als deren Träger sich die Texte inszenieren, dann geht es nicht in erster Linie um einen Beitrag zu einer erkenntnistheoretischen Fragestellung, sondern um eine strategische politische Handlung, die Akzeptanz für eine konkrete Ansicht schaffen soll. Dabei wird zuweilen auch auf den Gegensatz zwischen empirisch Wahrnehmbarem wie Hunger/Kälte und dessen sprachlicher (Nicht-)Darstellung, wie er in frühen ideologiekritischen Texten vorkommt, zurückgegriffen. Ein Beispiel ist dieser Text, ein Fragment zu dem Projekt *Staffette der Wahrheit*:

> In finsterer Zeit
> Blutigster Unterdrückung
> Geht die Wahrheit über das Land
> In löchrigen Schuhen
> Geht sie mitten durch die Verfolgung.
> Der Knüppel sagt: es sind alle satt
> Die Pistole schwört: hier friert keiner
> Aber sieben Mal weggescheucht
> Kehrt der Verfolgte zu seinesgleichen zurück
> Und verbreitet die Wahrheit.[28]

Die 'Wahrheit' zeigt sich an löchrigen Schuhen dort, wo angeblich niemand friert und kein Mangel herrschen soll. Die Kategorie des Empirischen wird gegen jene des herrschenden Diskurses ausgespielt – eine Konstellation, die sich in dem

[27] Vordergründig bezieht sich diese Bezeichnung auf die misslungene Karriere als Maler, aber auch auf dessen Bausanierungsvorhaben. Vgl. Brecht: [Als ich ins Exil gejagt wurde] [um 1933]. In: GBA 14, S. 185f., hier S. 185 und dazugehöriger Kommentar. / Brecht verwendet diesen Ausdruck häufig, u.a.: Brecht: [Streiche deine Kleienklöße] [um 1933/34]. In: GBA 14, S. 199. / Brecht: [Was soll daran von einem Reich sein?] [um 1933/34]. In: GBA 14, S. 200. / Brecht: Dankgedicht an Mari Hold zum 5. Oktober 1934 [um 1933/34]. In: GBA 14, S. 217-219, hier S. 218.

[28] Brecht: [In finsterer Zeit] [um 1933]. In: GBA 14, S. 193f., hier S. 194. / Vgl. auch Brecht: [Sie öffneten die Tür] [um 1933/34]. In: GBA 14, S. 199 und Kommentar. In: GBA 14, S. 559.

späteren Drama *Leben des Galilei* wiederfinden wird. Dabei ist aber im Auge zu behalten, dass auch für die empirische Wahrheit kein ontologischer Status behauptet wird, sondern dass diese zur politischen Positionierung anregen soll. Wahrheit – sei sie empirisch oder ideologisch vermittelt – bedarf der Anerkennung, muss 'gefunden' und verbreitet werden: „Als ich die Wahrheit gesagt hatte, die so schwer zu finden war / Da war es eine allgemeine Wahrheit, die viele sagten / (Und nicht alle so schwer finden).“[29] Mit der Vorstellung einer 'allgemeinen Wahrheit, die viele sagen' wird zugleich die Vorstellung einer partiellen Wahrheit zugelassen, die nicht von allen 'gefunden' oder vertreten wird. Hier wirkt implizit das Konzept der notwendigen und zu akzeptierenden Meinungsvielfalt, das sich in weiten Teilen von Brechts Arbeit in einer Zurückweisung des Wahrheitsbegriffs auswirkt, der die Annahme einer bipolaren Struktur wahr-unwahr/falsch nahelegt.

Allerdings findet – offenbar provoziert durch die Situation des Exils – 1933-1935 ein Rückgriff auf den propagandistisch eingesetzten Wahrheitsbegriff statt, der im Interesse einer performativen Wirkung oft wie eine absolute Wahrheit dargestellt wird, was als normative Praxis kritisiert werden kann. Als Hintergrund lässt sich der Wunsch nach politischer Macht der antifaschistischen Linken vermuten. Brecht charakterisiert die Situation des aufkommenden Nationalsozialismus als Zeit der Schwäche, in der „es oft nicht an richtigen Leitsätzen [fehle], sondern an einem einzigen.“[30] Die vielfältigen, veränderlichen und je konkreten Produktionsweisen von 'Wahrheit' würden sich – so die These dieses theoretischen Textes – in dieser Situation als hinderlich erweisen: „In den Zeiten der Schwäche / ist vieles wahr, aber es ist gleich wahr; ist viel nötig und kann weniges geschehen“.[31] Dass weniges geschehen kann, wird der Vielfalt der Ansichten und Meinungen geschuldet, die koordiniertem Vorgehen in großen Gruppen scheinbar entgegensteht. Hier wird offensichtlich das Konzept aus den 1920er Jahren reaktiviert, das von einer Veränderbarkeit der wirtschaftlichen Krisensituation nur durch eine soziale 'Masse' ausgeht. Diese stellt – wie die Texte implizieren – auch die einzige ernstzunehmende Instanz dar, die das Hitlerregime zu verhindern im Stande wäre, indem sie dessen Versprechungen zur Verbesserung der Lebensbedingungen 'der Deutschen' als Täuschungen anerkennen würde. Um dies zu erreichen arbeitet Brecht im Herbst und Winter 1934 an den politischen Essays

[29] Brecht: Ich habe lange die Wahrheit gesucht [um 1933]. In: GBA 14, S. 192. Folgende Zitate ebd.
[30] Brecht: In Zeiten der Schwäche [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, 585.
[31] Brecht: In Zeiten der Schwäche [um 1932 (Datierung unsicher)]. In: GBA 21, S. 585.

Die Dichter sollen die Wahrheit schreiben (1934) und *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1934/1935), in denen als 'Wahrheit' ein bestimmtes politisches Statement aufscheint, nämlich, dass es oberste Priorität habe, das barbarische faschistische Regime tatkräftig zu bekämpfen:

> Der Satz [Dichter sollen die Wahrheit schreiben] stellt die Dichter, wie ich glaube, vor drei große Schwierigkeiten. Sie sind miteinander verbunden, aber ich will sie getrennt behandeln. Am selbstverständlichsten erscheint es, daß der Dichter die Wahrheit schreiben soll in dem Sinn, daß er sie nicht unterdrücken oder verschweigen und daß er nichts Unwahres schreiben soll. Er soll sich nicht den Mächtigen beugen, er soll die Schwachen nicht betrügen. Natürlich ist es schwer, sich den Mächtigen nicht zu beugen, und sehr vorteilhaft, die Schwachen zu betrügen. [...] Weniger selbstverständlich ist merkwürdigerweise die zweite Schwierigkeit. Sie wird von der ersten sozusagen ganz zugedeckt. Das ist die Schwierigkeit der Wahrheitsfindung. Zunächst einmal ist es nicht leicht, ausfindig zu machen, welche Wahrheit zu sagen sich lohnt. So versinkt z. B. jetzt, sichtbar vor aller Welt, einer der großen zivilisierten Staaten nach dem anderen in die äußerste Barbarei. Zudem weiß jeder, daß der innere Krieg, der mit den furchtbarsten Mitteln geführt wir, in den äußeren sich verwandeln kann, der unseren Weltteil vielleicht als einen Trümmerhaufen hinterlassen wird. Das ist zweifellos eine Wahrheit, aber es gibt natürlich noch mehr Wahrheiten. So ist es z. B. nicht unwahr, daß Stühle Sitzflächen haben und der Regen von oben nach unten fällt. Viele Dichter schreiben Wahrheiten dieser Art. Sie gleichen Malern, die die Wände untergehender Schiffe mit Stilleben bedecken. [...] Andere wiederum beschäftigen sich wirklich mit den dringendsten Aufgaben, fürchten die Machthaber und die Armut nicht, können aber dennoch die Wahrheit nicht finden. Sie sind nicht imstande, die Dinge so zu beschreiben, daß sie handhabbar werden. Ihre Wahrheit ist nicht praktikabel. [...] Die Wahrheit aber kann man nicht eben schreiben; man muß sie durchaus jemandem schreiben. Man muß sie dem schreiben, der damit etwas anfangen kann. Die Erkenntnis der Wahrheit ist ein den Schreibern und Lesern gemeinsamer Prozeß.[32]

Die Argumentationsweise dieser Schrift nimmt Brecht bei seiner Rede *Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei* (Juni 1935) beim Internationalen Schriftsteller-Kongress in Paris wieder auf, präsentiert sie dort jedoch nicht unter dem Schlagwort der Wahrheit, mit dem er bis dahin in Notizen und Schriften experimentiert und operiert. Im Rahmen dieser Experimente zeigt sich – wie auch im obigen Zitat – der Wahrheitsbegriff als ambivalent, da er zwischen einem autoritären und normativen und einem bedeutungsoffenen und produktiven Begriff zu schillern beginnt. Einerseits wird die Wahrheit in einem gemeinsamen Prozess mit den Lesenden erzeugt, andererseits kommt den Lesenden nur eine rein

[32] Brecht: Dichter sollen die Wahrheit schreiben [Spätherbst 1934]. In: GBA 22.1, S. 71-74, hier S. 71-73.

reproduktive Aufgabe zu, da sowohl der Inhalt der zu schreibenden Wahrheit, als auch der Personenkreis, der sie schreiben oder verstehen kann, offenbar bereits festgelegt sind. Einerseits ist die Wahrheit nicht per se vorhanden, andererseits scheint sie für den Text in keiner Hinsicht anzweifelbar.

Diese Diskrepanzen zeigen sich beim Vergleich von unterschiedlichen Textstellen aus der Zeit um 1934/1935. In einer ungedruckten Schrift wird gerade das verworfen, was in der 4. Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit – *Das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird* – gefordert wird. Bei dem Satz „Man soll die Wahrheit nur denen sagen, die sie verstehen können" handle

> es sich um eine schlimme Bequemlichkeit [...] [D]ie und die verstehen die Wahrheit nicht, ihnen braucht man nichts zu sagen. Man muß sich also gar keine Mühe geben. Man tut gerade, als ob es eine Wahrheit gäbe, die von selber verstanden wird. Gerade Wahrheit verstehen zu machen, ist ja unsere Aufgabe, und zwar die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit. [...] Aus dem unnötigen Elend soll man kein Geheimnis machen, wie beängstigend es immer auch auftreten mag. Das Versagen Rußlands, des ersten proletarischen Staates, auf so vielen Gebieten, das sich so oft wiederholt, darf nicht verschwiegen werden.[33]

Es gehe demnach darum, sich auch an jene zu wenden, bei denen nicht wahrscheinlich ist, dass sie bestimmte politische 'Wahrheiten' sogleich im Sinne des produzierten Textes 'verstehen' werden. Dabei ist offensichtlich an Befürworter(innen) der Sowjetunion gedacht, die damit konfrontiert werden sollen, dass dort „unnötige[s] Elend" entstanden sei. Die Verbreitung einer 'Wahrheit' kann oder muss also heißen, in einem politischen Spannungsfeld eine Meinung zu vertreten, der andere 'Wahrheiten' oder Meinungen gegenüberstehen. In einem anderen Text wird hingegen vollkommen ausgeblendet, dass es mehr als eine vertretene politische Meinung gibt, die sich auf die Wahrheit beruft:

> Warum ist es erschreckend, daß es dem geistigen Arbeiter erst gesagt werden muß, daß das Verbot von 14 kommunistischen Zeitungen ihn zu einem Wutschrei veranlassen müßte? Es ist erschreckend, weil er hier, wo die Stätte der Wahrheit und der Entwicklng geschlossen wurde, niemals gesehen worden war, und daß, als die Wahrheit verboten wurde, nichts verboten wurde, was er je gesagt hätte und je sagen würde. [...] Er schreibt, was keinen Wert hat, also wird es nicht verboten, was er schreibt.[34]

[33] Brecht: [Verschweigen der Wahrheit] [um 1934 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 98.
[34] Brecht: [Faschismus und Kapitalismus] [1935 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 105f., hier S. 106.

Kommunistische Zeitungen sind hier ohne relativierenden Nebensatz „Stätte[n] der Wahrheit“; ihr Verbot entspricht dem Verbot der Wahrheit per se, die einzig „Wert hat“. Solche strategischen Äußerungen sind im politischen Diskurs nicht unüblich, fallen aber angesichts von Brechts im Allgemeinen keineswegs normativem Realitätsbegriff auf. Wie uneinheitlich sich die Begriffsverwendung um 1934 gestaltet, zeigt sich daran, dass Wahrheit einerseits als rtgebnisoffener Prozess definiert wird, der in seinem Gehalt nicht festgelegt werden kann („Jede Wahrheit bedarf des Wahrerwerdens durch andere Wahrheiten. So wie es kein einzelnes Ding gibt, gibt es keine einzelne Ansicht.“)[35], andererseits in orthodox leninistischer Tradition als objektive Totalität, die sich „in den Köpfen“ nur noch widerspiegelt:

> I) Es gibt eine Wahrheit. Das heißt: es gibt nur eine Wahrheit, nicht zwei oder ebenso viele, als es Interessentengruppen gibt. [...]
> 3) Das Sagen (und Finden) der Wahrheit muß einen Zweck haben. Die Wahrheit ist die Spiegelung der treibenden Kräfte der Wirklichkeit in den Köpfen. Das Auftauchen der Frage nach Wahrheit muß als Beweis dafür betrachtet werden, daß durch reale Umstände (Veränderungen in der Realität) ein Handeln nötig geworden ist.[36]

Zwar schimmert durch alle diese Beispiele einer normativen und propagandistischen Verwendungsweise des Wahrheitsbegriffs das Konzept der immer vorläufigen, dezentral produzierten Realität hindurch, doch wird dieses in Texten aus der Zeit zwischen 1930 bis spätestens Juni 1935 zum Teil überlagert, da sich die Begriffsverwendung oftmals nicht von einem naiven Wahrheitsbegriff mit Absolutheitsanspruch abgrenzen lässt.

Dem korrespondiert, dass Brecht sich zur selben Zeit das politische Engagement gegen die Hitlerdiktatur einer zentralen Organisation zu unterwerfen bereit war. So schreibt er an Becher, der von der IVRS aus beauftragt ist, eine solche Organisation für die schriftstellerische Tätigkeit im Westen zu besorgen: „Nachdem ich jetzt in Prag, Wien, Zürich, Paris, Lugano und Dänemark gewesen bin, ist es mir immer klarer geworden, wie unumgänglich [...] eine autorisierte Konferenz zwischen einigen Kollegen ist, auf der Zahl und Methode unserer zukünftigen Arbeit endgültig festgelegt werden.“[37] Selbstverständlich konnte damit nicht gemeint sein, dass er Bevormundung in Kauf genommen hätte, jedoch zeigt er sich interessiert, Kooperationen und Netzwerke aufzubauen, sich auf gemein-

[35] Brecht: [Erkenntnis] [Ende 1934 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 97.)
[36] Brecht: [Über Wahrheit] [1934/35]. In: GBA 22.1, S. 96f.
[37] Brecht an Johannes R. Becher, Thurø, 28.6.1933. In: GBA 28, S. 362f., hier S. 362.

schaftliche Projekte und Themen einzulassen und seine Arbeit mit der von Kolleg(inn)en zu koordinieren. Seine Furcht vor einem Autonomieverlust durch Gemeinschaftsarbeiten ist gering; hatte er doch bisher von der Zusammenarbeit mit Musikern, Schauspieler(inne)n, Künstlern, Co-Autor(inn)en, etc. nur profitiert. Auch speziell in Bezug auf den kommunistischen Kulturbetieb hatte er etwa mit der Thematik von *Die Maßnahme* geringe Berührungsängste bewiesen. Als ihn nun Becher ermuntert, den propagandistisch lesbaren Aufsatz *Dichter sollen die Wahrheit schreiben* auszubauen, geht er darauf ein. Auch dass Brecht den Realismusbegriff nach dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller (17.8-1.9.1934) sogleich affirmativ aufgriff, zeigt sein Interesse an der realpolitischen Umsetzung der kommunistischen Ideologie in der Sowjetunion und auch die Bereitschaft zur aktiven Unterstützung dieses Versuchs. Allerdings beinhaltet diese Aktivität auch einige Eigenwilligkeit bei der Interpretation des Begriffes 'realistisch', den er um 1934 auch mit dem Wahrheitsbegriff assoziiert:

> Der revolutionäre Charakter eines realistischen Verhaltens der Literatur in den fascistischen oder dem Fascismus entgegensehenden Ländern muß jedem einleuchten. Die Abneigung fascistischer Regierungen gegen realistische Literatur ist beträchtlich. Diese Regierungen erwarten sich nichts davon, daß irgendein Schriftsteller die Wirklichkeit zum Sprechen bringt. Sie kritisieren die 'Asphaltliteratur' unter Zuhilfenahme von Konzentrationslagern. Der Mangel an blindem Glauben an eine mystisch unfehlbare Führung, das harte Pochen auf Tatsachen, die zäh durchgeführte Untersuchung allen Elendes auf seine Vermeidbarkeit hin, die Aufdeckung der unproduktiven Rolle der Gewalt, die Nennung der wirklich produktiven Klasse empören diese Regierungen. Um es etwas übertrieben auszudrücken: das Aussprechen des Satzes 'zwei mal zwei ist vier' weckt in solchen Ländern das Mißtrauen und das Unbehagen der Regierung. Es gibt vom Standpunkt der Literatur aus gesehen keine schönere Devise eines großen Reiches als die: schreibt die Wahrheit! Seid Realisten! Ein Land, das auf Illusionen verzichten kann, für jede Wahrheit eine Verwendung hat, sich an den Realismus seiner arbeitenden Massen wendet! Auf Grund einfacher, nützlicher Gedanken vollzieht sich der Aufbau; wer verstanden hat, der ist einverstanden. Der Begeisterte verliert den Blick für die Wirklichkeit nicht, der Nüchterne nicht den Schwung.[38]

'Realistisches Schreiben' oder das 'Schreiben der Wahrheit' wird hier interpretiert als die kritische Thematisierung sozialer Ungerechtigkeit – auch von Seiten der 'Asphaltliteratur', also moderner, kritischer und experimenteller Kunstprodukte von Intellektuellen, sowie von Seiten eines breiten Spektrums von Bevölkerungsvertreter(inn)en. Die Definition des 'Sozialistischen Realismus' durch die

[38] Brecht: Über die Devise revolutionärer Realismus [Herbst 1934]. In: GBA 22.1, S. 38f.

sowjetische Führung klammerte im Gegensatz dazu sowohl aktivistische Litertur aus intellektuellen Kreisen, als auch die Literatur unprofessioneller Schreibender aus, wenn diese von der vorgegebenen Ideologie zu stark abwichen. Vom ‘Sozialistischen Realismus’ wurde eine Darstellung ‘der Realität’ erwartet, wie sie der sowjetischen Ideologie entsprach.

Brecht interpretierte den Begriff nach Maßgabe der Erfordernisse der eigenen Arbeit und nach eigenem Gutdünken. Seiner Freundin und Mitarbeiterin Margarete Steffin empfiehlt er zur selben Zeit ebenfalls, ‘realistisch’ und ‘die Wahrheit’ zu schreiben, was vor allem beinhaltet, Widersprüche zu zeigen und aufzuwerfen, auch wenn es bedeutet, die eigenen Ansichten zu hinterfragen:

> I) Kämpfe, indem du schreibst! Zeige, daß du kämpfst! Kräftiger Realismus! Die Realität ist auf deiner Seite, sei du auf ihrer! Laß das Leben sprechen! Vergewaltige es nicht! Wisse, daß es die Bürgerlichen nicht sprechen lassen! Du aber darfst es. Du mußt es. Such dir die Punkte aus, wo die Realität weggelogen, wegeschoben, weggeschminkt wird. Kratze die Schminke an! Widersprich, statt zu monologisieren! Erwecke Widerspruch! Deine Argumente sind der lebendige praktische und praktizierende Mensch und sein Leben, wie es ist. Sei unerschrocken, es gilt die Wahrheit! Wenn du recht hast mit deinen Folgerungen und Vorschlägen, dann, dann mußt du den Widerspruch der Realität vertragen können, die Schwierigkeiten in ihrer furchtbaren Gesamtheit erforschen, sie in aller Öffentlichkeit behandeln. Tue alles, um die Sache deiner Klasse vorwärtszubringen, die die Sache der ganzen Menschheit ist, aber laß nichts aus, weil es zu deinen Folgerungen, Vorschlägen und – Hoffnungen nicht paßt, verzichte lieber auf eine solche Folgerung in einem speziellen Fall, als auf eine Wahrheit; aber auch in diesem Fall bestehe darauf, daß die Schwierigkeit, die du in ihrer ganzen Furchtbarkeit zeigst, überwunden wird.[39]

Auch hier taucht das Motiv der übertünchten/überschminkten Realität/Wahrheit auf, jedoch ist diese nicht nur gegen den Widerstand der herrschenden Interessen freizulegen, sondern kann selbst den Folgerungen des/der Schreibenden widersprechen. Wie weit es Brecht in seiner Arbeit gelungen ist, jene ‘Wahrheiten’, die den eigenen Folgerungen, Vorschlägen und Hoffnungen widersprechen, zur Geltung kommen zu lassen, kann man in Frage stellen; zu seinem Ideal der Wahrheitsfindung gehört es aber, herrschende ebenso wie eigene bzw. von sich selbst bevorzugte Ideologeme zu hinterfragen und nicht von einer absoluten und absolut erkennbaren Wahrheit auszugehen.

[39] Brecht: Thesen für proletarische Literatur [Herbst 1934]. In: GBA 22.1, S. 39f., hier S. 39.

4.3 Idealismuskritik im *Tuiroman*

Brechts Arbeit an Entwürfen und literarischen Texten unterschiedlicher Gattungen zum Themenkreis der „Tuis“, also der verfremdeten – ‘fragwürdigen’ – Intellektuellen und ihrer Funktionen und Möglichkeiten innerhalb jeweiliger Gesellschaften, ist zeitlich zwischen 1931 und 1954 anzusiedeln, jedoch datiert die intensivste Entstehungsphase einiger Prosatexte und Konzepte, die großteils zu einem Romanprojekt gehören, zwischen 1933 und 1935. So hat sich die Bezeichnung *Tuiroman* durchgesetzt, obwohl man angesichts der gattungsbezogen ganz uneinheitlichen Ansätze in diesem Fragment auch von einem *Tui*-Komplex sprechen könnte. Für die vorliegende Arbeit ist eine Gattungszuordnung der Texte nicht entscheident; interessant ist in diesem Zusammenhang, dass hier das Diskurselement der Dichotomie von ‘geistiger’, gedanklicher Konstruktion und gesamtgesellschaftlicher ‘Realität’ aufscheint. Dass über die ‘Tuis’ notiert wird: „Hauptlehre: Das Bewußtsein bestimmt das Sein.“[40] weist darauf hin, dass hier auch erkenntnistheoretische Überlegungen eine Rolle spielen.

Um die im Rahmen des *Tuiromans* verhandelten Problematiken beschreiben zu können, ist es zweckdienlich, sich das Bourdieusche Modell der relativen Autonomie von Feldern wie jenem der kulturellen Produktion in Erinnerung zu rufen. Diese besteht darin, dass feldintern spezifische Kapitalsorten Geltung besitzen, die nicht einfach in ökonomisches Kapital oder in die in einem anderen Feld gebräuchlichen Kapitalsorten umgerechnet werden können. Das Feld der Kulturproduktion,[41] das sowohl das Teilfeld des Politischen, als auch die Felder der Künste und Wissenschaften umfasst, stellt den Ort der Kämpfe um die Durchsetzung legitimer Weltsichten dar. Der Kampf um die Definition von Realität stellt hier einen Kampf auf der Metaebene dar, der nicht nur entscheidet, wie ein legitimes Weltbild aussieht, sondern auch, wie es legitimiert werden kann. Das Feld der Kulturproduktion würde sich als Ebene des sozialen Raums über dessen gesamte Ausdehnung aufspannen, wenn man im Sinne der Cultural Studies davon ausgeht, dass Kultur auch Alltagskultur ist. Der Bereich der medialen Produktion von kulturellen Gütern hat allerdings eine beherrschende Stellung in diesem Feld.

Die Akteure, für die sich Brecht in seinem *Tuiroman* interessiert, sind ebenfalls

[40] Brecht: Tuiroman [1933-1935]. In: GBA 17, S. 27. Im Folgenden mit der Sigle TR im Text abgekürzt

[41] Vgl. Bourdieu: Sozialer Raum und ‘Klassen’, S. 19f.

eher am beherrschenden Pol dieses Feldes angesiedelt; sie agieren in Politik, Wissenschaft, Philosophie, Medizin, Rechtssprechung, Religion und in den Künsten. Sie verfügen über unterschiedliche kulturelle Kapitalien wie Rhetorik, Fachwortschätze oder ein bestimmtes Auftreten, das sie als Mitglieder des Feldes der professionellen Kulturproduktion ausweist. Der *Tuiroman* wendet sich diesen Akteuren vor dem Hintergrund der Annahme zu, dass das in ihnen akkumulierte kulturelle und symbolische Kapital es ermöglichen würde, bestehende Machtverhältnisse grundlegend in Frage zu stellen und zu verändern. Dass die „Tuis" sich aber mit diesen bestehenden Machtverhältnissen arrangieren und sich ihren letztlich von einem ökonomisch strukturierten Machtfeld bestimmten Gesetzen gemäß verhalten, stellt das Angriffsziel der Satire dar.

Dabei wird wie auch in zahlreichen anderen Texten Brechts der Unterschied zwischen Praxis und Ideologie ins Visier genommen. So sei etwa die Werthaltung der Freiheit, wie Literaturschaffende sie für ihre Tätigkeit beanspruchen, eine Täuschung, da sie nicht zu politisch und machttechnisch relevaten Aktionen befähige: „Die freiheitliche Literatur – frei, soweit folgenlos" (TR, S. 33). Damit wird die diskursive Praxis kritisiert, den Künsten hohe Autonomie zuzusprechen, während sie tatsächlich im Feld der Macht eine untergeordnete Rolle spielen. Um diesen Status der Künste, Wissenschaften und der intellektuellen Arbeit zu problematisieren, wird er mit jenem in einem feudalen System verglichen, in dem die politischen und zugleich ökonomischen Machthabenden auch die Erzeugnisse von Kunst und Wissenschaft in Auftrag geben. Die Tui-Problematik gestaltet Brecht deshalb etwa in *Leben des Galilei* oder *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (1953/1954) innerhalb eines feudalen Settings.

4.3.1 Die Verwirrung der Wörter - Grund für die Krise?

Die Frage, wie es zum verleugneten Macht- und schließlich auch Autonomieverlust der 'Kopfarbeiter' innerhalb der Weimarer Republik kommt, motiviert einen der Handlungsstränge des Romanprojekts. Ein Aspekt, der dabei kritisiert wird, ist die mangelnde Bereitschaft der Tuis, sich mit Fragen der Ökonomie und den Problemen der materiellen Verteilung zu befassen. Innerhalb der einzelnen Fragmente des Romanprojekts ist immer wieder die Rede von einer „Verwirrung", einer für die Tuis typisch verharmlosenden Bezeichnung für eine politische und wirtschaftliche Krisensituation. Aus der Perspektive, die Brechts Texte einnehmen, ist dies die Situation, die eine grundlegende Veränderung der Struktur des

sozialen Raums hervorrufen könnte, indem die durch ökonomisches Kapital gestützte Macht gleichmäßig auf soziale Akteure verteilt würde – etwa so versteht er den Kommunismus. Den Akteuren im Feld der professionellen Kulturproduktion wird im Bezug auf eine solche Umgestaltung potenzielle Handlungsmacht zugeschrieben. An mehreren Stellen des *Tuiromans* wird deutlich, dass den Tuis der aktuellen Strukturierung des Machtfeldes bzw. des sozialen Raums gefährlich werden könnten, was aber auch von Seiten der Machthaber einberechnet wird: „In einer Regierung müssen die Philosophen geehrt und angesehen werden. Am besten ist, sie regieren mit. Damit ist meistens das Volk einverstanden. Sind sie nicht angesehen und regieren sie nicht mit, machen sie Stunk."(TR, S. 30.)

Die Zuerkennung von symbolischem Kapital und damit einer gewissen Machtposition an die kulturelle Produktion fungiert demnach als Taktik, die den Intellektuellen das Interesse am Hintertreiben der aktuellen Machtverhältnisse nehmen soll.[42] Innerhalb der satirischen Darstellung funktioniert diese Taktik; die 'geistige' Produktion bezieht sich auf abgegrenzte Betätigungsfelder, befasst sich aber nicht kritisch mit der Frage nach der Änderbarkeit von Machtverhältnissen: „Immer ist der Geist den Tatsachen voraus, aber nicht wie ein Traktor, sondern wie ein Kapriolen treibender Hund. Folgenlosigkeit ist der Passepartout für den 'Geist'. Politische Freiheit bei ökonomischer Unfreiheit, das ist der *Grund der Verwirrung*."[43] Diesem Bild zufolge drehen sich die Aktivitäten der Intellektuellen um sich selbst; die Tuis kultivieren die Autonomie ihrer Felder und achten auf den persönlichen Aufstieg innerhalb derselben. Die so entstehende – hier: politische – Freiheit korrespondiert einer ökonomischen Unfreiheit, da die Gesetze der ökonomischen Machtverteilung von Seiten der Kulturproduzierenden nicht angegriffen werden, sondern ausgeblendet, indem Interesse am Wissen über Ökonomie zusammen mit dem Interesse an ökonomischem Kapital moralisch verworfen wird.

Dass diese Situation der Grund der 'Verwirrung' sei, lautet eine Interpretation, die der Text ernsthaft vorschlägt; satirisch ist hingegen die Lösung der Tuis zu verstehen: „Ein großes Aufatmen geht durch den Sitzungssaal, als der Taschi Lama seinen *Grund der Verwirrung* bekanntgibt. (Die Unordnung der Wörter!) [...] Zug des Papstes. Der Urgrund der Verwirrung. Später wiederaufgenommen von

[42] Vgl. Bourdieu: Meditationen, S. 130-135.
[43] TR, S. 20. / Vgl. auch Brecht: Über die Freiheit [um 1934]. In: GBA 22.1, S. 69: „Denn die politische und jede andere Freiheit hängt ab von der Ökonomie."

Gogher Gogh in der großen Umbenennung".[44] Die Entwürfe sehen vor, dass ein spiritueller Führer wie der Papst oder der Dalai Lama, der an der Spitze eines autonomen Feldes (einer Religion) steht, die soziale Problematik nicht als ökonomische interpretieren sollte, sondern den Blick auf kulturelle Praktiken lenken, auf deren Terrain die Tuis Autorität besitzen. Dies gewährleistet, dass die Tuis einerseits die Bekämpfung der Probleme in Angriff nehmen können, andererseits die Struktur des ökonomischen und des Machtfeldes nicht angreifen.

Es ist nicht möglich sich auf 'die' Handlung des *Tuiromans* zu beziehen, da innerhalb der Entwürfe für bestimmte Handlungselemente oft mehrere Alternativen existieren. Auch zum Handlungselement der Verwirrung der Wörter existieren unterschiedliche Versionen: Neben dem Schiedsspruch des spirituellen Führers kann auch ein vom Kaiser veranstalteter Tui-Wettbewerb (wie in *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*) oder ein von der (verfremdeten) Deutschen Arbeiterpartei verbreiteter Traktat die soziale Problematik auf das Terrain der Sprache verbannen. Selbst Hans Reichenbach, dem Physiker aus dem Kreis der Logischen Empiristen, denen Brecht einiges verdankt, scheint in einem der Textfragmente indirekt vorgeworfen zu werden, dass die von ihm vertretenen Problemlösungsansätze im Bereich formallogischer Operationen verbleiben: „*Die Verwirrung der Begriffe* versucht der Tui Logiker Bo-en-reich ähnlich zu lösen wie der Papst: durch Entwirrung der Begriffe." (TR, S. 39; vgl. auch ebd., S. 31, 34f.)[45] Aus dem Fragment geht allerdings nicht hervor, ob die Stelle nicht ironisch zu lesen ist und eine Entwirrung der Wörter durch die Logischen Empiristen als produktiver, 'eingreifender' Akt gedacht wird. Andere Stellen weisen in diese Richtung.

4.3.2 Die Sprachkritik der Physik-Tuis oder Wozu das Proletariat die Intellektuellen braucht

Während dem 'Logiker' Reichenbach im oben zitierten Fragment möglicherweise ein Begriffspositivismus vorgeworfen wird, werden die „Entdeckungen der Tu-

[44] TR, S. 20. / Was mit der „großen Umbenennung", die von der Hitler-Figur Gogher Gogh initiiert wird, gemeint ist, lässt folgender Gedichtentwurf ahnen: Brecht: [Als der unbestechliche Anwalt] [um 1934]. In: GBA 14, S. 249f., hier S. 250.: „Mörder hieß / Jetzt der Erschlagene. Verwüstete Wohnstätten / Hießen im Aufbau begriffen. Raub hieß / Entgegennahme von Opfern. Zwangsmäßig hieß freiwillig. [...] Ebenso hieß Wahrheit jetzt Lüge."

[45] Die Beziehung zwischen historischen Personen, Staaten oder Institutionen und fiktiven Äquivalenten ist für Texte Brechts nicht als Analogie zu denken, wie sie in Schlüsselromanen auftritt. Die Figuren verkörpern Funktionen in einem Handlungsgefüge, das zur Reflexion von historischen Handlungsgefügen dient, diesen aber gerade deshalb nicht einfach entsprechen kann.

is Physiker", die einen „Kausalitätszusammenbruch" suggerieren – gemeint ist die Widerlegung des Determinismus durch die Quantentheorie – in Brechts Entwurf als fruchtbar für die Lösung sozialer Fragen eingestuft: Da innerhalb der unbelebten Materie kein Determinismus herrscht, kann demnach gerade auf der Grundlage des Materialismus die Möglichkeit eines radikalen Umbruchs in der sozialen Welt angenommen werden. Die Leistungen der Physik-Tuis werden von Brecht gerade dort als potentiell wertvoll für den beherrschten Teil der Bevölkerung angesehen, wo sie sich mit Gesetzen der materiellen Welt einerseits und den Möglichkeiten der Veränderung von Bestehenden andererseits befassen. Die Tui-Figuren, die den Logischen Empiristen zugeordnet sind, sind auch jene, deren Verfolgung durch die Nazi-Figuren gesondert thematisiert wird, da sie in Brechts Entwurf besonders gefährlich für die aktuellen Machtverhältnisse zu sein scheinen:

> Der General fand unter seinen Eingängen ein wissenschaftliches Buch, in dem von Seiten der Physik gegen alles Philosophieren Front gemacht wurde, bei dem Sätze aufgestellt wurden, für deren Richtigkeit oder Falschheit es keinerlei Nachprüfungsmöglichkeit gab. In seinem schönen alten Stuhl sitzend, las er, daß zur Entwirrung des grotesken Gestrüpps, Metaphysik genannt, nur noch die allerschärfsten Maßnahmen Aussicht auf einigen Erfolg hätten.
> *Revision der Grammatik und Syntax*
> Der General schnitt mit einem breiten Schlächtermesser sorgfältig die Bögen auf. Ab und zu sah er kühlen Blickes ohne Mienenspiel in die Luft. Er erkannte, daß die letzten Tage der Tellek-tuell-ins hereingebrochen waren. (TR, S. 40f.)

Die sprachkritischen Ansätze im Logischen Empirismus werden hier als ideologiekritisch aufgefasst: Sätze sollen verifizierbar, also mit empirischen Daten belegbar sein. Ein Vergleich theoretischer Modelle mit empirischen Erfahrungen wird in Brechts Texten wiederholt propagiert.[46] Das in der zitierten Stelle nur kurz skizzierte Setting zeigt eine bestimmte Gruppe von Tuis als veritable Gegenspieler und Opfer der Nazi-Figuren. Der General sitzt in einem schönen und alten Möbelstück, weil er von einem traditionsreichen (alten) System der Machtverteilung (Macht macht schön) profitiert. Das Schlächtermesser verweist auf die Gewalt, mit der er dieses zu verteidigen bereit ist und zugleich darauf, dass er es durch die Tuis angegriffen sieht. Damit wird auf den Anti-Intellektualismus im NS verwiesen.

Im *Tuiroman* werden allerdings keineswegs alle Intellektuellen als Gegenspieler des Nationalsozialismus dargestellt, sondern im Gegenteil, die Weimarer Repu-

[46] Vgl. Danneberg, Müller: Brecht and Logical Positivism.

blik als „Herrschaft des Geistes“ (TR, S. 46 u. 50), welche die ökonomische Problematik ungelöst lässt, die – aus der in Brechts Texten vertretenen Sichtweise – den Nationalsozialismus erst ermöglicht. Aufgabe der Tuis wäre es, so die allgemeine Stoßrichtung der Texte des *Tuiroman*-Projektes, sich nicht um persönliche Aufstiegschancen im Feld der Macht durch eine gute Platzierung des eigenen Feldes und darin der eigenen Person zu bemühen, sondern die Expertise im Bereich der Kulturproduktion zu deren kritischer Revision mit Blick auf die Gesamtverteilung von Macht in der Gesellschaft zu verwenden. Unter dem Titel *Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?* notiert Brecht: „I) Um die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern. [...] 2) Zum Studium der Kräfte, die ‘die Welt bewegen’.“[47] Die erste Aufgabe prägt Brechts literarische Produktion seit ihren Anfängen, wobei als die Problematik dieser Ideologie hier ihre Funktion bestimmt wird, soziale Ungleichheit zu beschönigen. Die zweite Aufgabe zielt auf die Vorstellung einer dialektischen, also unabgeschlossenen und in sich widersprüchlichen Realität, die Brecht durch die moderne Physik bestätigt sieht.[48] Die Tuis im engeren Sinn, die das Projekt satirisch behandelt, übernehmen keine dieser Aufgaben, sondern bauen Distinktions- und Autonomiebestrebungen selbst zu einer Kunst aus, anstatt ihre Ressourcen an kulturellem oder symbolischem Kapital einzusetzen, um die ökonomische Strukturierung des Machtfeldes durch ihr Handeln zu kritisieren und die Funktion von Kulturproduktion im Bezug auf die soziale Welt zu reflektieren.

Innerhalb der verzweigten und mehrgleisigen geplanten Handlung taucht jeweils an einem bestimmten Punkt eine Figur auf, die Funktionen Hitlers beim Sturz der Weimarer Republik übernehmen soll. Diese Figur trägt mehrere Namen, etwa Gogher Gogh, der aber auch auf Joseph Goebbels bezogen sein kann.[49] Die Hitler-Figur soll die Tuis, die eine Gefahr für die aktuelle Strukturierung des Machtfeldes darstellen, endgültig ihrer Möglichkeiten berauben. Gogher Gogh vertritt den Standpunkt: „Jene Freiheit, die es bisher gab, kann man ohne weiteres beibehalten, es ist keine gewesen, das Gerede allerdings muß aufhören.“ (TR, S. 19.) Nicht die Freiheit der Künste, sondern ihr Potential, Gerede zu erzeugen,

[47] Brecht: Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen? [1935]. In: 22.1, S. 150.

[48] Eine Entdeckung im Bereich der Atomtheorie wird in einem Entwurf zum *Tuiroman* als Grund für die revolutionäre Entwicklung in ‘Chima’, dem fiktiven Äquivalent zu Deutschland, genannt. Vgl. TR, S. 28.

[49] In *Buch der Wendungen* (1934-36 u. 1939-55) oder *Tuiroman* können historischen Personen mehrere Figuren mit unterschiedlichen Namen zugeordnet sein, was zeigt, dass die Figuren eher von ihrer Funktion als von ihrer Individualität ausgehend konzipiert werden. Brecht selbst erscheint je nach Situation als Me-ti oder als Kin-jeh.

stellen eine Gefahr dar. Ihre Fähigkeit, traditionelle Ideologeme fragwürdig zu machen und neue zu produzieren, die sich durch ihre Funktion für eine bestimmte Entwicklung der Realität als 'realistisch' qualifizieren, machen sie zu potenziellen Gegenspielern der aktuellen politischen Macht. Deshalb geht Gogher Gogh gegen die Tuis mit Gewalt vor wie Hitler gegen unzählige (jüdische) Intellektuelle in Deutschland. Dass aus demselben Grund Intellektuelle in der Sowjetunion verfolgt und ermordet wurden, wird in Brechts Texten kaum thematisiert, da die UdSSR als – zumindest dem Namen nach – 'kommunistische' Weltmacht für Brecht einen Hoffnungsträger für ein alternatives Wirtschafts- und Sozialsystem darstellte. Auf einer allgemeinen Ebene sprechen sich seine Texte aber deutlich gegen die Vereinheitlichung und machtökonomische Vereinnahmung der kulturellen Produktion aus. Kulturelles Kapital sollte vielmehr ein allgemein zugängliches Produktionsmittel sein.

4.3.3 Epistemologie im *Tuiroman*

Um das Verhalten der Tuis satirisch in Frage zu stellen, sollte im geplanten Roman die Perspektive von Tui-Schülern gezeigt werden, die einen Blick von Außen auf die zu lernenden Tätigkeiten und Werte mitbringen. Besonders der Tuischüler Kwan aus einem armen Elternhaus sollte bei der Übernahme der Werte, die Tuis ausmachen und propagieren, Widerspruch erheben.[50] Prägnant gefasst ist dies in der Notiz: „Alles vom Standpunkt des Sekretärs aus, der das Formulieren lernen muß." (TR, S. 28.) Beim Vorgang des Lernens wird eine Weltsicht mit einer anderen konfrontiert, von der sie verändert wird. Diese Konstellation verwendet Brecht, um die Weltsicht der Tuis, die Kwan lernen soll, als ungewöhnlich darzustellen bzw. zu verfremden.

Eine Stelle ist besonders charakteristisch, da sie auch auf das Realitätskonzept hinweist, das die Tuis pflegen. Der Sekretärschüler Hung, der aus wohlhabendem Haus stammt, und Kwan lauschen den Ausführungen eines angesehenen Tuis:

> Hung nun kauerte, seine schönen Augen diesem Manne zugewandt, jede seiner Gesten verfolgend und bemüht, den Sinn der Reden zu erfassen, welcher in Empfindungen bestand, die den langen Herrn bei dem Anblick des sacht gleitenden Ufers ankamen; aber Kwan wandte ihm den kleinen Rücken und sah nach dem Ufer, dem die Bemerkungen galten.

[50] Eine Alternative zur Figur des kritischen Kwan besteht in einem Tui-Schüler, der zwar die Werte der Tui-Meister bewundert, sie aber praktisch nicht erreicht, da er ebenfalls vom beherrschten Pol des sozialen Raums herstammt. Vgl. TR, S. 28.

> Erst am nächsten Tag verstand Kwan, daß die Bemerkungen des Reisenden mit seinem Gegenstand beinahe nichts zu tun hatten [...] Hungs Haltung war die richtigere gewesen, und Kwan ahmte sie nun nach. Hier galt es, eine hohe Kunst der Unterhaltung zu lernen. (TR, S. 72)

Während Hung einen Habitus mitbringt, durch den ihm die Regeln des intellektuellen Feldes als selbstverständlich erscheinen, macht Kwan zunächst einen 'Fehler'. Dieser verhindert aber, dass auch die Lesenden das Geschehen als unauffällig und selbstverständlich hinnehmen. Kwans Verhalten zeigt eine alternative Weltsicht auf, die auf der Handlungsebene zwar als Fehler sogleich abgetan wird, aber auf der Ebene der Rezeption anders bewertet werden kann.

Interessant an diesem Beispiel ist vor allem, dass es um die Konzeption intellektueller Tätigkeit als autonom oder als relativ geht. Kwan geht davon aus, der angesehene Mann spreche mit Bezug auf einen bestimmten, außer ihm befindlichen Gegenstand, was impliziert, dass der Sprechende nicht das Maß aller Dinge darstellt, sondern innerhalb von relationalen Beziehungen existiert. Der Tui besitzt aber eine andere Realitätskonzeption, die jener ähnelt, die Lenin den 'Machisten' vorwirft: die Realität bestehe aus Empfindungen, die ein Subjekt, aber kein Objekt besitzen. Mit diesem Vorwurf wurde Machs Arbeit vollkommen missverstanden, da sein Empfindungsbegriff kein 'Subjekt an sich' vorsieht, das diese Empfindung hätte. Brechts Text greift hier keineswegs Machs Philosophie an, jedoch das Verhalten der Tui-Figur, die sich zumindest stärker auf die Inszenierung ihrer Subjektivität konzentriert als auf die Beziehungen, in denen Subjekte zu dem werden, was sie sind. Damit geht Brechts Text keineswegs so weit wie Lenin in *Materialismus und Empiriokritizismus*, von der intellektuellen Tätigkeit die 'Widerspiegelung' einer äußeren Objektwelt zu fordern; es geht lediglich um die Relativierung des intellektuellen, kulturschaffenden Subjekts in Hinblick auf seine soziale und materielle Mitwelt sowie die Selbstreflexion über funktionale Beziehungen zu dieser.

Die Beziehung zwischen 'Geist' und 'Welt' wird auch in einer anderen kurzen Sequenz zum Philosophen Le-geh, der eine interpretative Figuration Hegels darstellt, thematisiert:

> Der Philosoph Le-geh lehrte: Bevor es den Kopf gab, gab es den Gedanken. [...] Da man auf der Erde eine gewisse Ordnung wahrnehmen kann, indem z. B. die Lungen ausgerechnet für solche Luft gebaut sind, wie es sie wirklich gibt, [...] und die Polizei unfehlbar jene Subjekte verfolgt, welche sich an fremdem Eigentum vergreifen, da es also deutlich eine Ordnung gibt, ohne die nichts entstanden sein könnte

> oder alles zugrunde ginge, muß diese Ordnung irgendwie schon vor der Schöpfung vorhanden gewesen sein. In der Materie verwirklichte sich nur der Plan. (TR, S. 96)

Dieser kurze Text versucht – wie im Marxismus üblich – Hegel vom Kopf auf die Füße zu stellen, bzw. die Vorstellung des Geistes durch die des dialektischen Materialismus zu ersetzen. Dabei wird schlicht als unwahrscheinlich dargestellt, dass eine transzendente Ordnung oder Planung sich in der materiellen Welt verwirklicht. Die bemerkbare Ordnung wird vielmehr lesbar als Anpassung von Körpern und Verhaltensweisen an keineswegs transzendente, sondern gewachsene Bedingungen. Die Ordnung ist somit nicht präexistent und unveränderlich, sondern Produkt von ständig ablaufenden und beeinflussbaren Anpassungsprozessen.

Über einen Tui wird gesagt: „Er zweifelt an seiner Existenz / Sein Fleischer zweifelt nicht daran.“ (TR, S. 108) Auch damit wird darauf hingewiesen, dass die Realitätskonzeption der Tuis von einem cartesianischen cogito ausgeht, das die Existenz der wahrgenommenen ‘Realität’ fragwürdig macht. Dem wird ein materialistischer Ansatz (repräsentiert durch ‘den Fleischer’) entgegengehalten, der Subjekte nicht primär als denkende, sondern als materielle begreift. Als solche sind sie ausgedehnt und relational, keineswegs aber in erkenntnistheoretischer Hinsicht vollkommen unproblematisch, da sie nur gemäß eines funktional bestimmten Gefüges ‘erkannt’ werden können und zudem der allgemeinen Veränderung unterliegen.

Erkenntnistheoretische Ansätze der Tuis, die im *Tuiroman* kritisiert werden, sind also ein ‘machistischer’ Positivismus, der Weltgeist Hegels und das Descartessche cogito. In einem Text, der zum *Tuiroman*-Projekt gehört und mit *Der Fluss Mis-ef* betitelt ist, wird eine ‘Entwicklung’ der Epistemologie angenommen, deren Höhepunkt das Auftauchen des ‘dialektisch-materialistischen’ Weltbildes bei Karl Marx darstellt. Abgegrenzt wird dieses Konzept gegenüber idealistichen Konzepten, die jeweils als differierende Schulen einer verwandten Lehre dargestellt werden. Ausgangspunkt der idealistischen Erkenntnistheorie ist die Ideenlehre Platons, die zwischen der präexistenten, vollkommenen Idee oder Kategorie und der Verkörperung unterscheidet, die nur in unvollkommener, ‘grober’ Form die Idee zur Erscheinung bringt. In einer anderen Schule werde die Verkörperung als sehr feine Abbildung der Idee konzipiert; welche hier gemeint ist, ist unklar.

Hingegen ist die Schule, die sich „zunächst an den gewöhnlichen Faden [in

Brechts Text gewähltes Beispiel für eine Kategorie], mit dem man Knöpfe annäht" (TR, S. 118) hält, als die Phänomenologie nach Edmund Husserl und Martin Heidegger zu erkennen. Diese Schule „fragte sich aber dann sogleich, ob man, ihn [den Faden] betrachtend, ihn lange, geduldig, tiefsinnig betrachtend, jemals das innerste Wesen und Gesetz alles Fadenmäßigen herauslesen könnte." Die Suche nach allgemeinen Gesetzmäßigkeiten oder einem 'Wesen' stellt ein ähnliches Interesse an unvergänglichen Kerneigenschaften der Dinge dar, wie es in idealistischen Ansätzen herrscht, obwohl in der Phänomenologie nicht von präexistenten Ideen ausgegangen wird.

Diesen Ansätzen wird schließlich ein anderer gegenübergestellt, der zunächst als „Störung" auftritt, wodurch seine radikale Neuheit betont wird. Dieser zeichnet sich durch einen Blick für die sozialen und ökonomischen Relationen und Funktionen aus, die Handlungen und Objekten zukommen. Ihr Wesen definiert sich weder aus ihrer materiellen Existenz, noch aus den Ideen, an denen sie teilhätten, sondern aus ihrer temporären Konstelliertheit innerhalb ökonomischer und sozialer Zusammenhänge. Brechts Text weist aber nicht nur auf ein intersubjektives, funktionsbasiertes erkenntnistheoretisches Konzept hin, sondern zugleich auf die Bedeutung des Warencharakters für die Objekte der sozialen Welt. Dieser sei es, der das 'eigentliche' Erkenntnisproblem aufwirft:

> Als die Menschen noch die Kartoffel nur für sich selber pflanzten, hatten sie keine beträchtlichen Schwierigkeiten, ihr Wesen zu erkennen. Sie erkannten ihr innerstes Wesen, indem sie sie pflanzten und aufaßen. [...] Heute zweifeln die Kartoffelpflanzer und die Kartoffelesser beim Anblick dieser Frucht an ihrem Verstand. Denn ein Sack Kartoffeln ist ein Hemd, wenn verkauft, ein Hemd, das eine Ladenmiete für einen Tag war [...]. [...] Im Grunde ist sie am ehesten ein Etwas, mit dem man etwas anderes gewinnen kann. (TR, S. 118f.)

Die Vielfalt der möglichen Funktionen ökonomischen Kapitals, auf das sich die Dinge mehr und mehr reduzieren, macht diese selbst unter dem Vorzeichen eines funktionalistischen epistemologischen Ansatzes sozusagen wesenlos. Brechts Text verschiebt die erkenntnistheoretische Problematik sehr bewusst auf das Terrain der Ökonomie; damit wird eine intellektuelle Praxis verworfen, die Fragestellungen losgelöst von Machtkonstellationen behandelt. Ka-meh, wie die Marx-Figur in diesem Text heißt, ist nicht nur ein Philosoph mit einem neuen Ansatz für eine unverändert bestehende Fragestellung, sondern lenkt den Blick auf die (machtökonomischen) Bedingungen derselben, welche die „zeitweilige Unsicherheit des Lebens der Philosophierenden" (TR, S. 118) bedingen. Damit wird

eine Unterscheidung zwischen den Tuis, die sich um die machtpolitische Dimension der Realität nicht kümmern und einem 'eingreifenden' intellektuellen Handeln getroffen.

Vor diesem Hintergrund wird durchsichtig, weshalb Brecht nach dem I. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur in Paris im Juni 1935 an Korsch schreibt: „Ich selbst war auf dem Schriftstellerkongreß und konnte viel für meinen 'Tuiroman' buchen. Heinrich Mann z.B. reichte seinen Vortrag über die menschliche Würde und die Freiheit des Geistes vorher der Sûreté ein."[51] Der Vortrag Heinrich Manns stieß auf breiten Konsens, wobei seine Strategie darauf beruhte, die spezifischen Fähigkeiten der Intellektuellen und geistig Tätigen als Lösungsansatz für die faschistische Problematik darzustellen: „[D]as Beste wäre, eine Akademie von Wissenden regierte den ganzen Planeten".[52] In seiner Rede vertrat er eine „idealistische[...] Geschichtskonstruktion",[53] die sowohl am linksbürgerlichen als auch im kommunistischen Ende des breiten Spektrums von Antifaschist(inn)en zustimmend aufgenommen wurde. Die Ansicht, dass Wissen Macht sei oder sein solle, teilten viele politisch interessierte Schreibende, wobei auf der eher konservativen Seite auch die Entgegensetzung von Wissen und (politischer) Macht verbreitet ist.[54] Brechts kritische Haltung gegenüber den Konzepten Geist/Wissen/Kultur, die er als mehr oder weniger freiwillige Instrumente im Dienste unterschiedlicher Machtbestrebungen sah, stieß also bei der breiten Mehrheit seiner Berufskolleg(inn)en auf geringes Verständnis. Seine intensive Auseinandersetzung mit den Aufgaben der Intellektuellen in Hinblick auf Politik und Gesellschaft ist aber jedenfalls Teil eines regen Diskurses in seinem soziokulturellen, historischen Umfeld.

Epistemologische Überlegungen stellt Brecht außerdem im *Buch der Wendungen* (1934-1955) an, eine Sammlung von Aphorismen und pointierten Kürzest-Erzählungen, die philosophische oder ideologische Standpunkte ausstellen und

[51] Brecht an Karl Korsch, Svendborg, Ende Juni/Anfang Juli 1935. In: GBA 28, S. 508f., hier S. 509. / Vgl. dazu Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 306f.

[52] Heinrich Mann. In: Akad. d. Wiss. d. DDR, Zentralinst. für Literaturgeschichte (Hg.): Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente. Berlin: Akademie-Verl. 1982, S. 290-292, hier S. 292.

[53] Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 307.

[54] Die Optionen „Geist gleich Macht" und „Geist contra Macht" im diskursiven Umfeld von Brechts Intellektuellenkritik bestimmt Marja-Leena Hakkarainen: Die Wahrheit im Sacke, die Zunge in der Backe. Bertolt Brechts Kritik an den Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. In: Finnisches Theater-Informationszentrum (Hg.): Auf den Spuren Brechts im Finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki u. Iitti 1996. Helsinki: Teatterin Tiedotuskeskus 1997, S. 60-69, hier S. 60.

zum Nachdenken anregen sollen. Die Sammlung weist Parallelen zu Teilen des 'Tuiromans', die in Form von 'Geschichten' verfasst sind, sowie den *Geschichten vom Herrn Keuner* (1929-1956) auf, bei denen es sich ebenfalls jeweils um kurze Erzählungen handelt, die in der Form an Anekdoten erinnern, jedoch offensichtlich fiktional sind. Diese Formen der Kurzprosa entstehen in der Zeit des Exils bevorzugt, da sie experimentelles Formulieren von einzelnen Gedanken erlauben, die sich zur Selbstverständigung eignen, auf die der Autor im Exil oft verwiesen ist.

Einer der kurzen Prosatexte trägt den Titel *Forschen nach den Grenzen der Erkenntnis* und referiert die Meinung der Figur Me-ti, die Brechts Standpunkt zu dem Thema, soweit dieser aus theoretischen und Gebrauchstexten zu rekonstruieren ist, entspricht, die aber dennoch als Meinung einer fiktionalen Figur in den Raum gestellt wird und so besser reflektiert und distanziert betrachtet werden kann. Me-ti empfiehlt, pragmatisch mit der Frage umzugehen, ob Erkenntnis möglich ist und wie weit oder ob an der Erkenntbarkeit der Realität gezweifelt werden sollte. Er beruft sich dabei auf „Meister Eh-Fu", einer fiktionalen Figur, die Engels zugeordnet ist, wie Me-ti Brecht zugeordnet ist: „Meister Eh-Fu hat gesagt, daß man ruhig von einer möglichen Erkenntnis sprechen darf, wenn man die Dinge handhaben kann."[55] Hierbei geht es nicht um die Behauptung einer erkennbaren ontologischen Wahrheit, sondern um ein praktisches Verhalten, das sich als nützlich erweist. Grenzen der Erkenntnis sollen konstatiert und zu überschreiten versucht werden; kritisiert werden 'Philosophen', die von einer vollkommenen oder gar nicht möglichen Erkenntnis ausgehen, da dies jeweils hinderlich für den Fortschritt im Sinne eines Fortschreitens sei.[56]

4.3.4 Ideologie: Das Denken im Dienste der Macht

In *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher*, in dem der Stoff des *Tuiromans* zu einem präsentationsreifen Drama ausgearbeitet ist, wird den Tuis eine positive Figur namens Sen gegenübergestellt, die das Brechtsche Ideal der Haltung gegenüber dem Wissen zeigt: Sen erwartet sich von den Wissenschaften praktische Hilfe in Fragen der Produktion und der Etablierung eines Sozialsystems, das den macht- und besitzschwachen Akteuren entgegenkommt. Er findet unter den Tuis nicht, was er sucht, da diese den bestehenden Machtverhältnissen dienen, indem

[55] Brecht: Forschen nach den Grenzen der Erkenntnis [1934-1940]. In: Ders.: Buch der Wendungen [1934-1955]. In: GBA 18, S. 47-194, hier S. 56.

[56] Zum Begriff Fortschreiten vgl. Brecht: Der Dreigroschenprozeß [1931/32]. In: GBA 21, S. 448-514, hier S. 508.

sie sie zur Legitimation derselben verwenden lassen. Ein Satz aus den Schriften zum *Tuiroman*-Projekt fasst dieses Verhältnis metaphorisch zusammen: „Nicht nur durch das Schwert kann das Volk ausgebeutet werden, nötig ist auch die Moral: sie ist das Öl, mit dem das Schwert eingefettet wird, sonst setzt das Schwert selber Rost an.“ (TR, S. 30.)

Die ‘Moral’ – also bestimmte diskursiv hergestellte Werthaltungen, die Teile von Ideologien sein können – stellt ein Produkt der Tuis dar, das im Interesse und Auftrag der Inhaber beherrschender Positionen in einem von ökonomischem Kapital strukturierten Machtfeld wirkt. Im *Tuiroman*-Projekt wird aufzuzeigen versucht, dass dieser Einsatz intellektueller Fähigkeiten gegen die Interessen der Tuis selbst geschieht. Wenn den Akteuren am beherrschenden Pol des Machtfeldes – in Brechts Perspektive die Inhaber großer ökonomischer Kapitalien – Unterstützung von Seiten des Feldes der kulturellen Produktion erhalten, wächst deren Macht und der relative Wert anderer Kapitalsorten sinkt. Es entsteht ein ‘Tui-Proletariat’: „Der kleine Tui, der am Morgen, beinahe noch in der Nacht, seinen Wagen aus der Remise zieht und auf den Markt trottet.“ (TR, S. 29) Dieser Tui ähnelt der Figur der Mutter Courage, die am Ende des gleichnamigen Dramas in jeder Hinsicht verarmt ihren Verkaufswagen zieht – dabei aber dennoch an einem von ökonomischem Kapital bestimmten System der Machtverteilung orientiert bleibt. Dadurch ist ihre Situation nicht ganz ohne Selbstverschulden, obwohl sie es als machtlose Einzelperson auch nicht ändern könnte. Während die handelnden Figuren in *Mutter Courage und ihre Kinder* nur über ein Minimum an Macht in Bezug auf ihre Umwelt verfügen, richtet sich die Kritik an den Tuis an eine große, keineswegs machtlose soziale Gruppe, die vor allem über kulturelles und symbolisches Kapital verfügt, das sie im Feld der kulturellen Produktion einsetzen kann. Die Vertreter dieser Gruppe können meinungsbildend wirken, Legitimität von Weltsichten unterstützen oder in Frage stellen. Auch für sie gilt aber, dass ihre machtvollsten Vertreter das geringste Interesse haben, bestehende symbolische Werte oder herrschende Ideologien zu hinterfragen. Brechts satirische Kritik gilt der Allianz zwischen ökonomischer und symbolischer Produktion, die sich gerade über eine Verschleierung der Dominanz des ökonomischen Kapitals herstellt. Indem die Tuis beispielsweise die Vertuschung von Fehlern des gegenwärtigen Systems und seiner Machthaber betreiben, würden sie – so die Kritik in Brechts Texten – ‘sich verkaufen’:

> Die Verkaufsstände (Hörsäle). Der Meisterverkäufer, der den Verkauf lehrt, zeigt, in welchen Schachteln die Artikel sind [...] Die alte Theorie über den Kriegsausbruch.

> [...] Die neue Theorie. Beide aus dem Schubfach 'Untiefen der menschlichen Natur'.
> (TR, S. 27, vgl. auch ebd., S. 88f.)

Da die „Untiefen der menschlichen Natur" nicht zu ändern sind, hilft dieses Ideologem eine Weltsicht durchzusetzen, in der für fatale politische Entscheidungen wie einen Kriegseintritt oder -beginn keine Rechenschaft mehr verlangt wird. Der Krieg wird von den Tuis auf Gründe zurückgeführt, die diesen als Schicksal, Unglücksfall, Einzelfall etc. darstellen. Damit würden laut den Texten Brechts Interessen des ökonomischen Kapitals vertreten.

Um diesen 'Selbstverkauf' zu diskreditieren, können zunächst traditionelle bürgerliche Werthaltungen aufgerufen werden, die bestimmte Lebensbereiche wie Sexualität, Emotionalität, aber auch Kunst und Kultur der ökonomischen Kapitallogik gegenüber autonom halten wollen. Prostituion gilt in dieser traditionellen Ideologie als anrüchig, da diese den hohen Wert der individuellen Zuneigung innerhalb der von Staat und Kirche gestifteten Ehe auf den niederen eines unverbindlich übertragbaren Geldbetrages reduzierbar macht. Dass die Arbeit der Prostituierten amoralisch sei, wurde – davon gehen Brechts Texte aus – vom Großteil des zeitgenössischen Publikums unwillkürlich eingesehen. Dieses unreflektierte Wissen wird von den Texten aufgerufen und satirisch dekonstruiert. Dabei wird das Verdikt der Amoral vom Verkauf sexueller auf den geistiger Handlungen verschoben, wie eine Szene aus *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* deutlich vorführt. Der Bauer Sen, der sich im Alter für die Wissenschaften zu interessieren beginnt, geht mit seinem Enkel Eh Feh durch die Stadt, als ein Tui ihn anspricht:

> Tui: Eine Meinung über die politische Lage gefällig, Alter?
> Sen: Ich brauche keine. Entschuldigen Sie.
> Tui: Es kostet nur drei Yen und geht im Stehen, Alter.
> Sen: Wie kannst du mich ansprechen, mit dem Kind dabei!
> Tui: Sei nicht so zimperlich. Eine Meinung haben, ist ein natürliches Bedürfnis.
> Sen: Wenn du nicht gehst, rufe ich die Polizei. Schämst du dich nicht? Was machst du aus dem Denken? Das ist das Edelste, was der Mensch tun kann und du machst es zu einem schmutzigen Geschäft.*Er verscheucht ihn.*
> Tui *weglaufend*: Dreckiger Spießer!
> Eh Feh: Laß ihn, Großvater, vielleicht ist er zu arm.
> Sen: Das entschuldigt beinahe alles, aber nicht das.[57]

In der Szene werden die bürgerlichen ('spießigen') Werthaltungen der 'reinen' bzw. autonomen Wissenschaft, Kunst und Liebe spielerisch verfremdet; doch dar-

[57] Brecht: Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher [Sommer 1953-10.8.1954]. In: GBA 9, S. 127-198, hier S. 147f.

um geht es nur an der Oberfläche. Ernst gemeint ist dagegen die Forderung nach einer kulturellen Produktion, die nicht ausschließlich an der ökonomischen Logik als Strukturierungsinstrument des Machtfeldes ausgerichtet ist. Das von seinem Enkel vorgebrachte Argument der Armut, das auf die Dominanz dieser Logik hinweist, lässt Sen „fast immer" gelten – man darf annehmen, auch im Fall von sexueller Prostitution.

Ein Beispiel für die Engführung, aber auch unterschiedliche Bewertung von intellektuellem und sexuellen (Selbst)verkauf im 'Kapitalismus' gibt der erzählende Prosatext *Die Horst-Wessel-Legende*, der um 1935 entsteht und zunächst fingiert, wie politische Heldenmythen von Intellektuellen generiert werden. Horst Wessel, ein SA-Sturmführer und Verfasser des im NS zur Hymne gewordenen *Horst-Wessel-Liedes*, das Brecht in *Der Kälbermarsch* (1934) parodiert, wurde 1930 von Albrecht Höhler, einem aktiven KP-Mitglied, angeschossen und starb an den Folgen, was von Seiten der NSDAP zur Generierung eines Heldenmythos benutzt wurde, der bis in die unmittelbare Vergangenheit Pilger an Wessels Grab lockt. Die KPD errichtete das Gegennarrativ, dass Wessel und Höhler als Konkurrenten im Zuhältermilieu in Konflikt geraten wären. Die Parteimitgliedschaft Höhlers wurde dementiert oder als unbedeutender Faktor innerhalb der Affäre dargestellt.

Brechts Text unterstützt dieses Gegennarrativ tendenziell, jedoch stellt er Höhlers Parteimitgliedschaft nicht in Frage und zielt keineswegs darauf ab, Wessel durch den Hinweis auf seine Zuhältertätigkeit unter dem Vorzeichen traditioneller Werte in Verruf zu bringen. Vielmehr wird ein eigenständiges Konzept präsentiert, das eine „politische Zuhälter[schaft]"[58] identifiziert und die Prostitution – nicht nur der Arbeiter(innen) im Rotlichtmilieu, sondern der Arbeiterschaft insgesamt – aus anderen Gründen verwirft, als es im gängigen bürgerlichen Diskurs der Fall ist. Intellektuelle werden hier – wie im *Tuiroman* – dafür kritisiert, dass sie ihre relative Macht als kulturelle Produzenten zur Sicherstellung der Verkaufslogik verwenden.

Zunächst wird ein Szenario entworfen, in dem Wessels Zuhälterschaft den Tatsachen entspricht und durch die mediale Manipulation von Diskursen, die das Ressort der Intellektuellen darstellt, dennoch zum Helden verklärt wird. Es wird angenommen, dass der Propagandaminister Joseph Goebbels den erfolgreichen, aber wenig distinguierten Schriftsteller Hans Heinz Ewers – in Brechts Text ein

[58] Kommentar. In: GBA 19, S. 688.

„erfolgreiche[r] Pornograph[...]“[59] – engagiert, eine Biographie zu verfassen, die Wessels Beziehung zur Prostituierten Erna Jänicken[60] als selbstlose Hilfeleistung und Vermittlung von Werten gegenüber besitzschwachen Personen darstellt. Dies wird von Brechts Prosatext als politisch interessierte Konstruktionsarbeit ausgestellt:

> Die Legendenschreiber des dritten Reiches erzählten es sehr erschütternd, wie der ‘Student’ in die Elendsquartiere [...] hinunterging [...]. Auch das Deutschland der Prostituierten mußte zum Erwachen gebracht werden. [...] Man sieht, in der Horst-Wessel-Legende steckt schon bis hierher ein schönes Stück Propagandarabeit. Dem Ehrgeiz des Ministers und des Pornographen konnte es nicht genügen, einige Handlungen ihres Helden als weniger vorteilhaft mit Schweigen zu übergehen. Sie fühlten sich stark genug, gerade diese Handlungen als besonders heldenhaft darzustellen. [...] Der Student studierte nicht; nun, er hatte Größeres vor. Er lebte mit einer Prostituierten; nun, er tat es Deutschland zuliebe. (HWL, S. 383)

Die Konstruktionsarbeit geht von Intellektuellen aus und betrifft die Figur eines Intellektuellen, der als ‘idealistischer’ junger Student inszeniert wird, der so nach seinem Tod selbst zum symbolischen Kapital für die NS-Bewegung wird. In Brechts Text wird die ideologische Operation nachgezeichnet, welche der Figur Wessels einen untadeligen Ruf verschafft, während seine Motive eigennützig, amoralisch und materialistisch sind – ähnlich wie bei vielen anderen seiner Figuren, vor allem Paduk in *Lux in tenebris*, aber auch Peachum und Macheath im Dreigroschenkomplex oder Mauler in der ‘heiligen Johanna’. In allen diesen Texten wird die Diskrepanz zwischen materiellen Interessen und bürgerlicher/christlicher Moral satirisch ausgewertet.

Brechts Textstrategie begnügt sich aber jeweils nicht mit der ‘Aufdeckung’ eines Verstoßes gegen traditionelle Moralvorstellungen, sondern greift diese zugleich selbst an. Es wird aufgezeigt, wo moralische Forderungen, die scheinbar ‘über’ materiellen Interessen stehen, eingesetzt werden, um die materiellen Bedürfnisse vermögensarmer Teile der Bevölkerung zu diskreditieren. Dazu wird nach den Eigentums- und Machtverhältnissen gefragt, die hinter ‘amoralischem’ Verhalten stehen, wobei auch expliziert wird, dass Moral eine diskursive Konstruktion darstellt.

[59] Brecht: Die Horst-Wessel-Legende [um 1935]. In: GBA 19, S. 381-389, hier S. 382. Im Folgenden im Fließtext als HWL zitiert.

[60] Die Frau, mit der der historische Horst Wessel lebte, hieß Erna Jaenichen. In der zeitgenössischen Berichterstattung über den Fall wurde ihr Name oft falsch wiedergegeben; so auch in Brechts Text. Die bei Brecht vorkommende Figur, um die es hier geht, nenne ich weiterhin Jänicken.

Der Text stützt sich also nicht auf moralische Kategorien und zeigt Jänickes körperlichen 'Selbstverkauf' stattdessen unter den Vorzeichen der sozialen Ungleichheit. Für sie geht es um das tägliche „Stück Brot" (HWL, S. 383), für das sie kein anderes Kapital einsetzen kann, als buchstäblich ihren 'nackten Körper'. Anders verhält es sich mit den Tui-Figuren, die über symbolisches und kulturelles Kapital verfügen, das sie auch gegen die Interessen der Begüterten und Mächtigen einsetzen könnten. Es wird impliziert, dass Ewers als populärer Autor anderes schreiben könnte als die 'Horst-Wessel-Legende'. Goebbels als „Propagandadoktor" (HWL, S. 382) könnte sich dem NS-Regime theoretisch auch nicht angedient und in anderer Weise die öffentliche Meinung beeinflusst haben. Wessel wird in Brechts Text als verarmter Student dargestellt, der tatsächlich wenige Optionen hat, hierbei aber die wählt, ein „sehr kleiner Unternehmer" (HWL, S. 381) zu werden, indem er Jänickes Dienste vermarktet und ausbeutet. Dasselbe 'Kleinunternehmertum', das in der Regelung der Ausbeutung besteht, erkennt Brechts Text auf politischer Ebene in der Praxis der Nationalsozialisten wieder. Es bildet die Pointe des Textes, dass Wessel selbst dann, wenn er nicht Jänickes Zuhälter war, immer noch Zuhälter des Proletariats war, da er dem NS-Regime und damit der „politischen Zuhälter[schaft]" (HWL, S. 386) diente.

Im Gegensatz zu frühen Texten kritisieren jene des Exils den Ausverkauf der kulturellen Produktion ohne Furcht, sich dadurch als antimaterialistisch zu positionieren; die Dichotomie von kultureller und materieller Produktion wird mit Hilfe des Dialektikkonzepts flexibel gehandhabt. Zudem muss der Autor nicht mehr durch einen betonten Materialismus eine Konsekration seiner Position schaffen. Die Kritik der 'spießigen' Moral aus den frühen Texten ist in jenen des Exils zugunsten einer Kritik der Allianz von 'Moral' und 'Kapital' zurückgetreten; die materialistische Gesellschaftskritik hat sich so zur Kritik der ungleichen Verteilung ökonomischen Kapitals zugespitzt. So positioniert der Autor sich als gesellschaftskritisch ohne bei reiner Ideologiekritik stehenzubleiben; kritisiert wird auch der 'falsche' Umgang mit materiellen Werten wie etwa die Warenvernichtung zur Preisstabilisierung (z.B. in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Kuhle Wampe* oder *Turandot*).

4.4 Realismusdiskussion: Pragmatismus statt Form/Inhaltsvorgabe

4.4.1 Das kulturpolitische Schlagwort 'Sozialistischer Realismus'

Das kulturpolitsche Schlagwort '(Sozialistischer) Realismus'[61] ist Etikett und Gegenstand von Debatten unter kommunistischen Akteuren zwischen den späten 1920 und 1980er Jahren, also fast über den gesamten Existenzzeitraum der Sowjetunion. Die Forschung zu diesem Thema ist entsprechend umfassend. An dieser Stelle kann nur auf einen Teilaspekt des Themas, die Funktionalisierung des Realitätsbegriffs in (kultur)politischen Kontexten und das Verhalten einzelner Akteure angesichts dieses Diskurses, eingegangen werden, wobei wenig überraschend Lukács und Brecht besondere Berücksichtigung finden; diese fungierten als Gallionsfiguren zweier antagonistischer Lager in der Realismusdebatte (auch Expressionismus-, Formalismus- oder Brecht/Lukács-Debatte), wobei diese Debatte hier mit ihren Vor- und Nachbeben gedacht wird, nicht nur auf den Höhepunkt im Jahr 1938 beschränkt.

Auf der Ersten Internationalen Konferenz der proletarischen und revolutionären Schriftsteller vom 15.-16.11.1927 in Moskau war in der Resolution von einem „neuen realistischen Stil"[62] die Rede. Johannes R. Becher, Mitglied der deutschen Delegation, gründete nach der Rückkunft den BPRS, in dem die in Moskau ausgehandelten kulturpolitischen Richtlinien adaptiert und in den folgenden Jahren auch immer wieder mit Blick auf den die offizielle sowjetische Literaturpolitik nachjustiert wurden. Von 30.4-8.5.1928 fand der Erste Allunionskongress der proletarischer Schriftsteller, initiiert von der Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller (RAPP) statt, auf dem als Ziel für Kunstschaffende die Umsetzung der Prinzipien des dialektischen Materialismus formuliert wurde; einerseits sollte die materiell und real gegebene Wirklichkeit dargestellt, andererseits deren Entwicklung antizipiert werden. Besonderen Wert legte die RAPP auf eine Darstellung der psychologischen Wirklichkeit, die als Spiegel der historischen

[61] Vgl. Manfred Jäger: 'Sozialistischer Realismus' als kulturpolitisches Losungswort. In: Richard Brinkmann (Hg.): Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus. 3. erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges. 1987. (Wege der Forschung; 212), S. 588-614. [Zuerst in: Klaus-Detlef Müller: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen. Königstein/Ts.: Athenäum 1981, S. 98-112.]

[62] Gallas: Marxistische Literaturtheorie, S. 102.

Bewegung der Produktionsverhältnisse konzipiert wurde. Man berief sich dabei auf Plechanow, Lew Nikolajewitsch Tolstoi und – unausgesprochen – auch auf Alexander Konstantinowitsch Woronski und Bogdanow,[63] wobei der Bezug auf Plechanow schon um 1931 Gegenstand von Angriffen durch die parteinahe Philosophie wurde und die RAPP am 23.4.1932 von der Regierung aufgelöst wurde.[64] Auf Tolstoi berief man sich über den Umweg Lenins, der eine Stelle im Roman *Anna Karenina* (1878), an welcher der künstlerische „schöpferische[...] Akt als 'Entfernung der Hüllen' bezeichnet [wird], die ein Objekt der direkten Betrachtung entziehen",[65] so interpretierte, dass Kunst die 'Masken' sozialer Akteure herunterreißen sollte. Die Schriftstellerorganisation RAPP rechtfertigte damit ein ästhetisches Programm, das sich an der 'Psychologie' oder 'wahren' und 'inneren' Charakteristik von sozial codierten Personen orientierte, und das sie gegenüber anderen ästhetischen Ansätzen in der UdSSR bis zu dem Zeitpunkt, als sie in Ungnade fiel, mit staatlicher Vollmacht durchsetzen konnte.

Wenn Literatur auf die modellhafte Darstellung des psychologischen 'Innenlebens' von Personen spezialisiert sein sollte, wobei dieses Innenleben als Ort der Wahrhaftigkeit und Resultat 'objektiver' Vorgänge zugleich vorgestellt wurde, erlangte sie die Position eines Schlüsseldiskurses, da sie jene zugleich innere und äußere Wahrheit objektivieren konnte, die reglementierend auf Diskurse wirkte. Mit diesem Programm setzte sich die RAPP unter anderem gegen ihren linken Flügel (Litfront) und die Linke Literaturfront (LEF) zur Wehr, deren Programm zwar ebenfalls an der Darstellung der Realität ausgerichtet war, dabei aber Montagetechniken, mimetische Elemente und damit einen eher konstruktivistischen Zugang zum Einsatz brachten. Diese Techniken wurden als bloß 'oberflächlich' die Realität behandelnde von Seiten der RAPP verurteilt, während eine in der 'Tiefe' situierte 'Wahrheit' propagiert wurde, die sich einer empirischen Überprüfung entzog und stattdessen Glauben erforderte.

Bei den sowjetischen Schriftstellerkongressen 1927 und 1928, bei denen das Schlagwort des Realismus aufkam – weitere folgten im Herbst 1930 (Charkiw) und Herbst 1934 (Moskau) –, ging es nicht einfach um die Formulierung ästhetischer Richtlinien, sondern um die Formatierung des kulturpolitischen Feldes in einem nach größtmöglicher Macht strebenden Staatsapparat. Den entscheidenden Eingriff durch Stalin sieht David Pike im Feld der Philosophie, wo während

[63] Gallas: Marxistische Literaturtheorie, S. 100.
[64] Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 43-47.
[65] Pike: Lukács und Brecht, S. 28.

der 1920er Jahre eine Debatte zwischen Mechanisten und Dialektikern herrschte, wobei die Mechanisten den Naturwissenschaften, die Dialektiker der Philosophie die größere Bedeutung für die Definition einer materialistischen Realitätskonzeption zumaßen. Stalin begann ab Dezember 1929 aktiv zu werden und einerseits die Dialektiker rund um Deborin des Idealismus, andererseits die Mechanisten um Bucharin des mechanischen oder vulgären Materialismus und beide des Menschewismus, also der Zugehörigkeit zum Klassenfeind, zu beschuldigen. Laut Pike wurde durch diese Debatte „die Theorie auf den Status einer Magd der sowjetischen (Innen- wie Außen-) Politik reduziert[...].“[66] Durch die scharfe Verurteilung, Amtsenthebung und zuweilen Terrorisierung oder Ermordung von Intellektuellen wagten diese stark eingeschüchtert keine Abweichung mehr von der Stalins Willkür unterworfenen Linie. Bei deren Formulierung berief der Diktator sich aber nicht etwa auf eine gottgegebene oder apriori bestehende Souveränität, sondern eben auf die Realität als neue Konzeption von 'Wahrheit', was insofern nicht ganz unplausibel war, als er durch seine Machtposition tatsächlich die Formung der 'Realität' bzw. Funktionsweise des sowjetischen Staates stark bestimmte. So erklärt Mark Mitin, einer der Philosophen, die Stalins Linie vertraten: „Die wahre Auslegung und Entwicklung der marxistischen Theorie findet nur in der Sowjetunion statt“. Er begründete dies mit dem Argument, dass die KPdSU und die Komintern (KI) die einzigen Vertreter dieser Theorie seien. Auch der Sozialistische Realismus in den Künsten hatte sich an diesen Institutionen zu orientieren. Die kulturelle Produktion in der Sowjetunion wurde so um 1930 sukzessive mittels ideologischer Instrumente wie dem Konzept des Dialektischen Materialismus oder des Sozialistischen Realismus, deren Abweichungen Mechanismus, Idealismus, Formalismus oder Naturalismus hießen, einer strikten diskursiven Steuerung unterworfen und die Autonomie des Feldes abgebaut.

Georg Lukács, dessen Realismuskonzept im deutschen Sprachraum besonders wirkmächtig werden sollte, kam 1930 aus Österreich, wo er sich seit 10 Jahren im Exil befand, nach Moskau. Diese Moskaureise entsprang keiner spontanen Entscheidung, sondern wurde von Parteiseite verordnet. Wie weit sie als Disziplinierungsmaßnahme anzusehen ist, ist unklar.[67] Die Eindrücke, die er hier erhielt, prägten seine kulturpolitische Tätigkeit, die er ein Jahr später in Berlin ausübte. Wie von der RAPP die 'Oberflächenrealistik' der LEF angegriffen wurde, griff Lukács in einem Aufsatz im Organ des BPRS marxistische Schreibende an, de-

[66] Pike: Lukács und Brecht, S. 16.
[67] Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 15.

ren Textstrategien nicht dem RAPP-Programm entsprachen und die 'Realismus' nicht über psychologische Darstellungen, die Einfühlung ermöglichten, zu erreichen versuchten. Ebensowenig durfte Realismus „machistisch", also wirkungsästhetisch, definiert werden. Es sollte tatsächlich die objektive Realität abgebildet werden, die aber nicht mit jeder beliebigen Methode erschlossen werden durfte, sondern mit Methoden, bei deren Formulierung man sich auf den Realismus im 19. Jahrhundert berief, und dessen Kanon von Lukács und anderen sowjetnahen Literaturkritikern festgelegt wurde (Honoré de Balzac, Tolstoi, Maxim Gorki...).

Dieser Aspekt der RAPP-Programmatik wurde auch nach deren Liquidierung in der sowjetischen Kulturpolitik fortgeführt; man erwartete sich gerade im Bezug auf die Aussenpolitik höhere Anerkennung durch die Profilierung der sowjetischen Kultur mit Hilfe der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Das entsprechende Argument war stets die Massentauglichkeit der traditionalistischen Darstellungsweise. So schrieb Fritz Erpenbeck an Willi Bredel, es gehe „darum, die Schriftsteller – weil sie eine Schlüsselstellung bei der Gewinnung der Massen einnehmen – zu Schaffensmethoden zu führen, die sie massenwirksam machen. Das aber bedeute, sie weg von imperialistischen Verfalls-Richtungen, hin zum Realismus zu führen."[68] Die RAPP, die auf dem Weg zu einer auf die politischen Ziele der Staatsführung ausgerichteten Kunst zunächst hilfreich war, wurde 1932 relativ abrupt aufgelöst und durch einen staatlich gelenkten Schriftstellerverband ersetzt. Grund dafür waren die Autonomiebestrebungen gegenüber der politischen Führung. So konnte die Parole „Für das Herunterreißen aller Masken"[69] nicht mehr geduldet werden, da es aus Sicht der Regierung nur um das Herunterreißen der Masken des „Klassenfeindes, der Bürokraten, der Schädlinge und so weiter"[70] gehen konnte, da die Partei und das von ihr imaginierte Volk per se keine Masken trüge. Dieses Detail zeigt, dass die Regierung 'die Wahrheit' zu verkörpern beanspruchte.

Ab 1933 hielt Lukács sich wieder in Moskau auf, wo 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller jene Richtlinien formuliert wurden, die als Definition des Sozialistischen Realismus angesehen werden:

> Unsere Sowjetschriftsteller schöpfen das Material für die künstlerischen Werke, für ihre Thematik, ihre Gestalten, ihr künstlerisches Wort und ihren künstlerischen Aus-

[68] Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 409. Schiller gibt als Quelle einen Brief Erpenbecks an Bredel vom 20.7.1938 aus dem Russischen Staatlichen Archiv für Kunst und Literatur (RGALI 631/12/147/190) an.
[69] Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 46.
[70] Ebd.

> druck aus dem Leben und den Erfahrungen der Menschen von Dnjeprostroi [Wasserkraftwerk in der Ukraine] und Magnitostroi [Stahlwerk im Uralgebiet]. [...] [Schreibende sollen] das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als 'objektive Wirklichkeit', sondern als Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.
> Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen.[71]

Der Literatur wird damit ein Ziel gesetzt, das es für die einzelnen Schreibenden zu erreichen gilt, wenn sie in der Hierarchie der staatlich organisierten Macht aufsteigen wollen. Dieses Ziel besteht in der 'richtigen' Darstellung und zugleich Formung 'der' Realität. Es verwundert kaum, dass sich daran jahrzehntelange Diskussionen und Definitionsmachtkämpfe über diese 'richtige' Darstellungsweise anschließen, wobei die staatliche Hierarchie auch die Diskursmacht bemaß.

4.4.2 Lukács' Rezeption und Konzeption des Realismuskonzepts

Lukács, der sich in diesem System zu behaupten hoffte, arbeitet schon 1933 einen größeren programmatischen Beitrag zu dieser kulturpolitischen Entwicklung hin zur Doktrin des Sozialistischen Realismus in dem Aufsatz *Größe und Verfall des Expressionismus* aus. Er erschien 1933 in russischer, 1934 in deutscher Sprache und nahm wesentliche Argumente vorweg, die Alfred Kurella in seinem Aufsatz *„Nun ist dies Erbe zuende..."* (September 1937), in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* erschienen, gegen den Expressionismus vorbrachte. Kurellas Aufsatz gilt als Auftakt der Expressionismusdebatte in *Das Wort*, obwohl frühere Texte von Ernst Bloch und Lukács schon darauf hinführen.[72]
Lukács' Aufsatz beginnt mit einem Zitat aus Lenins philosophischem Nachlass:

> *„...das Unwesentliche, Scheinbare, an der Oberfläche befindliche verschwindet öfter, hält nicht so 'dicht', 'sitzt' nicht so 'fest' wie das 'Wesen'. Etwa: die Bewegung eines Flusses, der Schaum oben und die tiefen Strömungen unten. Aber auch der Schaum ist ein Ausdruck des Wesens."*[73]

[71] Zdanov: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt, S. 47.
[72] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 355-357.
[73] Georg Lukács: 'Größe und Verfall' des Expressionimus [1934]. In: Ders.: Werke. Bd. 4, Probleme des Realismus I, Essays über Realismus. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, S. 109-149, hier S. 109.

Im Folgenden interpretiert Lukács den Expressionismus als Schaumkrone des imperialistischen Kapitalismus, da der Expressionismus diesem nur 'oberflächlich' kritisch gegenüberstand oder sich nur mit 'Oberflächenphänomenen' kritisch befasste. Diese literarische Bewegung sei nicht nur unfähig gewesen, kritisch mit der 'Wirklichkeit' umzugehen, sondern habe den Blick von dieser 'Wirklichkeit' sogar noch abgelenkt, wodurch das Auseinanderklaffen von bürgerlichen Werthaltungen und kapitalistischer Praxis verschleiert worden wäre. Der Expressionismus erscheint in dieser Darstellung zugleich als Symptom und Faktor einer krisenhaften Entwicklung, wobei er nur als ein Teil der gesamten kulturellen Produktion im Kapitalismus dargestellt wird, die insgesamt den Blick für die Wirklichkeit verloren hätte. Dieser Kultur entspräche eine erkenntnistheoretische Philosophie, die in der Tradition Kants, Machs und George Berkeleys stehe[74] und von einer Inkongruenz der je subjektiven Standpunkte mit der – nicht erkennbaren – objektiven Realität ausgehe. Vor dem Hintergrund dieses Skeptizismus gegenüber der Realitätswahrnehmung hätten sich die Künste vom Realismus abgewandt. Dabei sei man vorbeigegangen

> an der Erkenntnis der objektiven, von uns, vom Menschen, unabhängigen, materiellen Wirklichkeit. Indem also an der Grundlehre der subjektiv-idealistischen Erkenntnistheorie, an der Abhängigkeit der Gegenständlichkeit der erkannten Objekte vom erkennenden Subjekt festgehalten wurde, mußte das 'Hinausgehen' über Formalismus, Agnostizismus, Relativismus entweder ein reiner Schein bleiben (Husserlschule) oder mußte in eine mystisch übersteigerte Intuitionsphilosophie umschlagen (Bergsonschule, Simmel, Diltheyschule.)[75]

Wie jede 'bürgerliche' Gegenbewegung zum Kapitalismus sei der Expressionismus gescheitert, „weil [er] an der ideologischen Oberfläche haftenbleibt."[76] Dieser stehe eine objektive Realität gegenüber, die aber für Akteure, die der bürgerlichen 'Klasse' zugerechnet werden, nicht oder nur verzerrt erkennbar sei. Der/die Schreibende könne aber dennoch einer unbewussten Realitätswahrnehmung zur Darstellung verhelfen, wenn eine entsprechende künstlerische Form eingesetzt wird, der Lukács große Bedeutung beimisst. Ein unorthodoxer Umgang mit dieser Form korreliert in seiner Ästhetik zumeist einer unkorrekten Darstellung eines 'realistischen' Inhalts. Bei der Verwendung der 'realistischen' Methode (nach dem Vorbild berühmter Werke des 19. Jahrhunderts) könne auch ein(e) Schrei-

[74] Lukács spricht von einem „Kantischen (oder Berkeley-Machschen) Agnostizismus" Lukács: 'Größe und Verfall' des Expressionimus. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 112.
[75] Lukács: 'Größe und Verfall' des Expressionimus. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 117.
[76] Ebd.

bende(r) mit bürgerlichem 'Klassenhintergrund' realistische Darstellungen liefern. In einem Artikel aus der *Moskauer Rundschau* bezieht sich Lukács auf Aussagen Lenins, die Tolstoi zubilligen, die russische Revolution sozusagen unbewusst richtig geschildert zu haben.[77] Ein anderer Referenzpunkt Lukács' für diese Argumentation bildet ab 1932 ein Brief von Engels an Margaret Harkness, in dem 'Tendenzliteratur', also Literatur mit explizitem politischem Anspruch wie jene Émile Zolas, einer realistischen Literatur gegenübergestellt wird, die quasi ohne erkennbare oder bewusste Absicht die 'richtige' Darstellung einer Gesellschaft liefere:

> Der Realismus, von dem ich spreche, kann sogar trotz der Ansichten des Autors in Erscheinung treten. [...] Daß Balzac [...] gezwungen war, gegen seine eigenen Klassensympathien und politischen Vorteile zu handeln, daß er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adligen *sah* und sie als Menschen schilderte, die kein besseres Schicksal verdienen; und daß er die wirklichen Menschen der Zukunft dort *sah*, wo sie damals allein zu finden waren [unter den Republikanern] – das betrachte ich als einen der größten Triumphe des Realismus und als einen der großartigsten Züge des alten Balzac.[78]

Mit Blick auf diesen Gedankengang billigt Lukács unter der Voraussetzung der 'richtigen' Darstellungsmethode – einer „'objektiven' Form"[79] – auch Schreibenden, die keineswegs kommunistisch oder sozialistisch positioniert sind, das Attribut des Realismus zu. Umgekehrt können mit Lukács' kulturpolitischem Konzept Schreibende wie Bredel, Ottwalt, Tretjakow oder Brecht trotz offen postulierter prokommunistischer politischer Ausrichtung durch ihre unorthodoxe (und damit nicht 'realistische') Darstellungsmethode im Feld der kommunistischen Kulturpolitik diskreditiert werden. Es gehe eben nicht um die 'Tendenz', sondern den 'Realismus', der sich für Lukács und die sowjetische Kulturpolitik dort erweist, wo die „gesellschaftlichen Kräfte der Wirklichkeit"[80] – so wie sie im so-

[77] Vgl. Pike: Lukács und Brecht, S. 41. Der Artikel erschien entweder am 21.9.1930 oder am 22.3.1931. / Brecht vertraut einer unbewussten Produktion nicht: „Das Schlimme ist nur, daß der Künstler aus seinem Unbewußten meist auch nur Irrtümer und Lügen schöpft." Brecht: Notizen über realistische Schreibweise [1940]. In: GBA 22.2, S. 620-640, hier S. 623.

[78] Friedrich Engels an Margaret Harkness, London, Anfang April 1888. In: Marx, Engels: Werke Bd. 37, 2. Aufl. Berlin: Dietz 1974, S. 42-44, hier S. 43f. / Vgl. zum Kontext des Briefes: Werner Michler: Zwischen Minna Kautsky und Hermann Bahr. Literarische Intelligenz und österreichische Arbeiterbewegung vor Hainfeld (1889). In: Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848-1890. Wien: Böhlau 2000, S. 94-137, hier S. 100f.

[79] Pike: Lukács und Brecht, S. 35.

[80] Lukács: 'Größe und Verfall' des Expressionimus. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 118.

wjetischen Machtfeld an oberster Stelle definiert werden – eine formal traditionelle und insofern prestigeträchtige Abbildung finden.

4.4.3 Brechts Beitrag zur Kontroverse

Brecht kam mit der von Lukács vertretenen Konzeption in Konflikt – zum einen, weil traditionelle Darstellungstechniken für ihn als avantgardistisch dispositioniertem Schreibenden kaum ohne satirische Brechung anwendbar waren, zum anderen, weil sein Verständnis von Realität deren Abbildung allenfalls als experimentellen Versuch gestattet. Da die Realität veränderlich und dem Ereignis- und Zufallhaften gegenüber offen gedacht wird, entfällt der archimedische Punkt, an dem sie erfasst und exakt vorausberechnet werden kann, prinzipiell.

Brecht reagierte auf die Vorwürfe, die im Laufe der sich ab Herbst 1937 in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort*, in der ebenfalls in Moskau erscheinenden *Internationalen Literatur* und als Gegenpol in der Prager Exilzeitschrift *Die Weltbühne* entwickelnden „Realismusbedatte“ an ihn gerichtet wurden, indigniert:

> Leider gestaltet sich die Mitarbeit am ‘Wort’ immer problematischer. Die Zeitschrift scheint immer mehr in eine eigentümliche Front einzuschwenken, in der eine kleine Clique, anscheinend geführt von Lukács und Hay, ein ganz bestimmtes literarisches Formideal aufstellt, was die Bekämpfung alles dessen bedeutet, was sich diesem, den bürgerlichen Romanciers des vorigen Jahrhunderts abgezogenen Formideal nicht anpaßt. [...] Was soll das für einen Wert haben, der Welt zu verkünden, daß meine Schilderungen des Dritten Reiches nicht der Wirklichkeit entsprechen (denn was bedeutet sonst, sie sind nicht realistisch?)[81]

Bezeichnenderweise dementiert Brecht hier nicht, dass seine Darstellungen des Dritten Reiches (gemeint ist wohl *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen* [1931/1934]) nicht der Wirklichkeit entsprächen, sondern fragt nach dem „Wert“ einer solchen Behauptung in der breiten Öffentlichkeit. Sein Fokus richtet sich auf die wahrscheinliche Wirkung von Handlungen und Äußerungen, sowohl was Kritik und Publizistik, als auch was Kunst angeht. Die Frage, ob ‘die Realität’ (im Sinne einer Sphäre des Kantschen Dings an sich) abgebildet werden kann, muss er vor dem Hintergrund seiner Rezeption der Schriften des Logischen Empirismus ablehnen, da diese Frage weder bestätigt noch verneint werden kann und so pragmatisch keinen Wert hat.[82] Hin-

[81] Bertolt Brecht an Willi Bredel, Svendborg, Juli/August 1938. In: GBA 29, S. 106f.

[82] Vgl. Danneberg/Müller: Brecht and Logical Positivism / Danneberg: Interpretation: Kontextbildung und Kontextverwendung.

zu kam, dass die Akzeptierung des Abbildkonzeptes keinen effektiven Schutz vor Zurechtweisung bot. Lukács verurteilte in seinen Aufsätzen auch „Spiegelungen“[83] der gesellschaftlichen Wirklichkeit, wo diese sich angeblich nur auf deren „Oberfläche“ beziehen. Weder mimetische noch abstrakte Darstellungstechniken boten Schutz vor den Anwürfen der sowjetnahen Kritik gegen den fehlenden ‘Realismus’ in den Werken moderner Kunstschaffender.

Brecht, der sich spätestens seit dem Aufkommen der Neuen Sachlichkeit als Kunstschaffenden mit Blick für die ‘Wirklichkeit’ präsentiert und sich seit 1931 mit der Forderung nach Realitätsnähe in der kommunistischen Literaturkritik auseinandersetzt, war durch die neuerlichen Angriffe Lukács’ in mehrfacher Hinsicht vor den Kopf gestoßen. Er wendet sich in dem oben zitierten Brief an Willi Bredel, der gerade aus Spanien nach Moskau zurückgekehrt war und bittet ihn um Unterstützung: „Ich weiß nicht, ob diese Leute [um Lukács] hiermit [mit ihrer Definition des Realismus] die Meinungen und Gefühle der Emigration ausdrücken, wenn nicht, sollten Sie und die Pariser Genossen das vielleicht gelegentlich der ‘I[nternationalen].L[iteratur].’ mitteilen.“[84]

Bredel, der zwischen Juli 1937 und Juni 1938 in Spanien bei den Internationalen Brigaden gegen das Franco-Regime kämpfte, hatte die effektive Redaktionsarbeit an *Das Wort* in Moskau an Fritz Erpenbeck übergeben, der die sowjetische Praxis der Verdammung von Kunstschaffenden unter dem Schlagwort des Formalismus, dem das Schlagwort des Realismus gegenübergestellt wurde, auch unter deutschsprachigen marxistischen Exilant(inn)en verbreiten wollte. Zu diesem Zweck inszenierte Erpenbeck eine Debatte in *Das Wort*, die durch die Kommentierung und Kontextualisierung durch die Redaktion normative Züge annahm.[85] Brecht, den Erpenbeck im September 1938 drängte, sich an dieser sogenannten Expressionismusdebatte zu beteiligen, erkannte dies und schickte seinen im Juni noch zugesagten und weitgehend bereits fertiggestellten Aufsatz *Volkstümlichkeit und Realismus* dann doch nicht ab, da dieser voraussichtlich nur als Zielscheibe benutzt worden wäre.[86]

Mit der – zumindest pro forma auch von ihm selbst, sowie von Bredel und Feuchtwanger herausgegebenen – Zeitschrift *Das Wort* macht er schon früher unerfreuliche Erfahrungen. Schon Anfang 1937 sieht er sein Drama *Die Rundköpfe*

[83] Georg Lukács: Marx und das Problem des ideologischen Verfalls [Juli 1938]. In: Ders.: Werke. Bd. 4, S. 243-298, hier S. 262.
[84] Ebd., S. 107.
[85] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 374.
[86] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 389.

und die Spitzköpfe oder Reich und reich gesellt sich gern. Ein Greuelmärchen im einem für *Das Wort* eingereichten Artikel Julius Hays unzulässig angegriffen – als „Zerfallsform des bürgerlichen Theaters".[87] Brecht bittet Becher, in der Sache zu vermitteln und den Abdruck von Hays Artikel zu verhindern,[88] was auch gelingt. Dies war schon der zweite Fall, in dem Becher als Schutzpatron gegen Angriffe auf Arbeiten Brechts fungieren musste. 1935 hatte Alfred Kantorowicz in *Unsere Zeit* (Jg. 7 der Zeitschrift *Der rote Aufbau*, 1934, H. 12, S. 61f.) Brechts *Dreigroschenroman* angegriffen. Erbost schreibt Brecht an Becher:

> ich höre, daß Kantorowicz, der in 'Unsere Zeit' meinen 'Dreigroschenroman' als ein idealistisches Buch charakterisiert hat, das 'nicht den Forderungen des Realismus entspricht', Dein Sekretär ist. Damit bekommt dieser Angriff eine sehr offizielle Note. / Der Angriff erfolgt in einer repräsentativen Zeitschrift und in der schärfsten Form, denn die schleimige Freundlichkeit drum rum ist ganz uninteressant angesichts des zentralen Vorwurfs, der Roman sei nicht realistisch und er sei idealistisch.[89]

Brecht empört sich über „die unter Marxisten erledigenden[...] Vorwürfe" und bestimmt den Realismusdiskurs damit als existenziell im kommunistisch orientierten kulturpolitischen Feld. Er nennt die Bedingungen unter denen er bereit ist, diesen Diskurs zu unterstützen:

> Ich habe der Parole Realismus zugestimmt, da ich glaubte, auch Swift und Cervantes realistische Autoren nennen zu können. [...] Da ich, da es keinen Sinn hat, die Welt zu interpretieren, sondern man sie verändern muß, die Realität so dargestellt habe, daß man Ursachen und Wirkungen deutlich sieht, also eingreifen kann, glaubte ich einen Roman für Realisten geschrieben zu haben, nicht nur einen Roman, in dem Realität vorkommt.

Brecht legt hier seine Konzeption von Realismus, Materialismus und Idealismus mit Verweis auf Marx dar, wie er sie später in Variationen immer wieder verteidigen wird. Tatsächlich lenkt Becher ein; in *Unsere Zeit* (1935, H. 2/3, S. 65-67) erscheint eine Gegenkritik. Der Schutzverband Deutscher Schriftsteller und Becher, ebenso Otto Katz und Max Schroeder distanzieren sich von Kantorowicz' Kritik in Briefen.[90] Benjamin und Leo Lania unterstützten Brechts Position in Rezensionen des *Dreigroschenromans*, wobei beide auf das Thema Realismus zu sprechen

[87] Bertolt Brecht an Julius Hay, Svendborg, Mitte März 1937. In: GBA 29, S. 22f., hier S. 22.
[88] Vgl. Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, Svendborg, 11.3.1937. In: GBA 29, S. 20f.
[89] Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, Svendborg, Anfang/Mitte Januar 1935. In: GBA 28, S. 478. Folgende Zitate ebd.
[90] Vgl. Kommentar in: GBA 28, S. 751f., sowie Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 198.

kamen: „Der Roman ist ebenso unreal wie der Gulliver und der Don Qu ichote[!] und ebenso realistisch.“[91] schreibt Lania, und Benjamin: „Die Satire, die immer eine materialistische Kunst war, ist bei ihm [Brecht] nun auch eine dialektische.“[92]

Konnte Brecht den Angriff Kantorowicz' noch als „Betriebsunfall“[93] werten, wird im Laufe der Expressionismusdebatte, die ab September 1937 von Erpenbeck aus dem Off dirigiert wird, klar, dass diese Kritik System hat. Im Verlauf dieser Debatte werden der Expressionimus und andere avantgardistische Schreib- und Darstellungsweisen mit dem Verdikt der Dekadenz belegt, das auch über den 'Klassenfeind' verhängt wird. Dass diese Vorgehensweise für die deutschen Emigranten in westlichen Ländern mehr als befremdlich wirken musste, versteht sich nicht nur vor dem Hintergrund, dass der erste Aufsatz der Debatte unter dem Pseudonym Bernhard Ziegler erschien – zwei Monate nachdem am 19.7.1937 in München vom Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste Adolf Ziegler die Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet worden war.[94]

Als im Juni-Heft 1938 der Aufsatz Lukács' *Es geht um den Realismus* erschien und von der Zeitschrift als positives Fazit der Debatte – noch dazu von Seiten der Redaktion – präsentiert wurde, wobei neben Ernst Bloch auch Brechts Freund Hanns Eisler namentlich von Lukács angegriffen wurde, musste Brecht sich hintergangen fühlen und reagierte dementsprechend. Er schreibt an Kurella – mit bestem Gruß an Erpenbeck – er habe ein paar Zeilen verfasst, die als „Kleine Berichtigung“ zu Lukács Artikel von Redaktionsseite im Glossenteil gedruckt werden soll. Darin stellt Brecht fest, dass sein Freund Eisler einerseits Lieder geschrieben habe, die von „Millionen von Arbeitern weißer, schwarzer und gelber Rasse“[95] verwendet werden, andererseits vergleicht er ihn mit Homer, also einem Schriftsteller, der auch für das elitäre Bildungsbürgertum respektabel ist. Diese doppelte Anerkennung als Künstler, der massentaugliche und dabei 'hochkulturelle', anspruchsvolle Werke schaffen kann, soll die „Anpöbelung“[96] in Lukács' Artikel ausgleichen, der abfällig von 'den Eisler' gesprochen hat und damit Personen meinte, die das kulturelle 'Erbe' als Material für neue Kunst sehen.

[91] Leo Lania: [Rezension] In: Pariser Tageblatt 2 (1934), Nr. 355 (2.12.1934), S. 3. Zit n. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 197.
[92] Benjamin: Brechts Dreigroschenroman [1935]. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 54-63, hier S. 63. Vgl. Wizisla, S. 197.
[93] Bertolt Brecht an Bernard von Brentano, Svendborg, Mitte/Ende Januar 1935. In: GBA 28, S. 480-482, hier S. 480.
[94] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 375.
[95] Brecht: Kleine Berichtigung [17.6.1938]. In: GBA 22.1, S. 402f.
[96] Brecht an Erpenbeck, Oktober 1938. Zit. nach Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 388.

Die Erbe-Debatte hatte sich schon 1935 zwischen Bloch und Lukács entsponnen, wobei die Frage nach dem konstruktivistischen Stilprinzip der Montage im Zentrum stand.[97] Brecht, der in die Auseinandersetzungen über legitime und illegitime Stilistik und Schreibweisen als bloße Schikane empfand, sah sich genötigt, einzugreifen und Eisler zu verteidigen. Er schlug zu diesem Zweck Kurella vor,

> im 'Wort' eine groß angelegte Folge von Monographien über bedeutende deutsche Emigranten zu veröffentlichen. Eine solche Folge würde sich den Diskussionen gut gesellen und eine gewisse Einigkeit (gegenüber dem Faschismus, auf dem Gebiet der Kultur) positiv und konkret zeigen. Einige Namen: Einstein, [Max] Reinhard, [Paul] Hindemith, Eisler, [Sigmund] Freud, Piscator, [George] Grosz, [John] Heartfield, [Walter] Gropius, [Erwin] Schrödinger, Duncker, [Fritz?] Jessner, Kortner, [Albert] Bassermann, [Oskar] Kokoschka, Wolfgang Köhler, Fritz Lang, [Otto?] Klemperer.[98]

Brecht präsentierte damit eine Anzahl höchst erfolgreicher, auf ihrem Gebiet jeweils innovativ arbeitender, zeitgenössischer Intellektueller, die gegen den Nationalsozialismus auftraten oder von diesem verunglimpft und vertrieben wurden. Die Liste ließe sich freilich verlängern, bemerkt Brecht und weist so indirekt darauf hin, dass die pauschale Kritik der Aufsätze Lukács' an modernen künstlerischen und wissenschaftlichen Methoden sich gegen viele führende Intellektuelle der Gegenwart richtet. Er durchblickte, dass die Doktrin des Sowjetischen Realismus die Vereinnahmung symbolisch kapitalträchtiger Kunst implizierte und notierte: „was da REALISMUS heisst, macht durch die ungeschicklichkeit seiner interpretation einen sehr willkürlichen eindruck, die masstäbe sind zweifelhafter natur, AUS DEM LEBEN GEGRIFFEN, MIT ALLEN SCHATTIERUNGEN, BREIT, usw usw und man fragt sich immer, ob nicht nur SO WIE TOLSTOI, oder AKURAT WIE BALZAC, oder auch nur einfach schlicht BERUEHMT gemeint ist."[99] Mit der Berühmtheit noch lebender Künstler glaubte Brecht also für einen avantgardistischen Schreibweisen gegenüber offenen Realismusbegriff argumentieren zu können. Hätte *Das Wort* die vorgeschlagenen lebenden Künstler und Wissenschaftler mit einer Reihe von Biographien geehrt, wäre damit ein Standpunkt für die Volksfront und gegen die NS-Verdammungsformeln Kulturbolschewismus, Entartete Kunst und ähnliche bezogen worden. Das geschah nicht.

Schon Brechts „Kleine Berichtigung" wurde von Erpenbeck und Kurella über-

[97] Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 355.
[98] Bertolt Brecht an Alfred Kurella, Svendborg, 17.6.1938. In: GBA 29, S. 101.
[99] BBA 159/03.

gangen, obwohl auch Bredel den Druck unterstützte.[100] Im August versuchte Eisler selbst eine Erwiderung an Lukács in der Zeitschrift unterzubringen, was daran schteiterte, dass er zusammen mit Bloch in Artikeln in der Zeitschrift *Die Weltbühne* Partei für moderne Kunst Partei ergriffen hatte. Eisler und Bloch waren der Meinung, es gehe nicht an, die gesamte zeitgenössische Kunstproduktion auf Grund des Narrativs von Aufstieg und Niedergang von Kulturen als Verfallserscheinung zu verdammen:

> Selbstverständlich fallen die großen Zeiten einer Kultur weithin mit dem Aufstieg oder der Blütezeit zusammen, die diese Kultur trägt. [...] Ein ganz Anderes aber ist es, diese Erkenntnis in abstrakto zu totalisieren; denn dann wird die Wirklichkeit nach einer puren 'Idee' des historischen Materialismus herauskonstruiert, und es entsteht, vor lauter Schematik, bedenklicher, ja platter Idealismus. Es überrascht nicht, wenn die Wirklichkeit um solche Aprioritäten sich wenig kümmert und tödliche Ausnahmen bietet. Ich brauche hier nicht auf moderne Künstler vom Range [Pablo] Picassos, [Igor Fjodorowitsch] Strawinskis, [Arnold] Schönbergs, Eislers, [Béla] Bartoks, [John] Dos Passos', Brechts hinzuweisen. Auch wird nur eine plattidealistische Perspektive die Großtaten der neuen Physik übersehen, wird Riesen wie Planck, Einstein, [Ernest] Rutherford, Bahnbrecher vom Rang [Erwin] Schrödingers, Heisenbergs, [Nils] Bohrs verkleinern.[101]

Der Vorwurf der Wirklichkeitsferne und des Idealismus wird damit an Lukács zurückgespielt. Der technische – praktische – Erfolg gebe der modernen Physik Recht und dieselbe Praxis trenne nicht klar zwischen „Technik und Ideologie", also den einzelnen kulturellen Produktionsweisen.[102] Bloch und Eisler plädieren auf dieser Grundlage für die Konstatierung weniger einer Zeit des Niedergangs als vielmehr des Übergangs. Ansichten wie diese wurden in der sowjetnahen Publizistik aber nicht geduldet. Eisler reichte sein Aufsatz *Antwort an Lukács* im August 1938 beim 'Wort' ein, gedruckt wurde er dann am 15.12.1938 in *Die Weltbühne*, nachdem Erpenbeck den Druck ablehnte, obwohl Brecht – immerhin Mitherausgeber – ihn im Oktober beschwor, Eislers 'Antwort' zu drucken.[103]

Die eigentlichen Kontrahenten der Expressionismusdebatte waren – wie Dieter Schiller aufzeigt – nicht Brecht und Lukács, sondern zwei Lager kommunistischr

[100] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 385-389.

[101] Ernst Bloch, Hanns Eisler: Die Kunst zu erben [6.1.1938]. In: Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte, S. 298-263, hier S. 262.

[102] Lukács greift die „modernen Naturwissenschaft[en]" allerdings in *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* wieder an, da sie nur durch den „Filter der reaktionären Philosophie" zur Geltung gelangen würden; er prangert damit die wissenschaftstheoretischen Reflexionen über die Objektivität traditioneller physikalischer Methoden an. Vgl. Lukács: Marx und das Problem des ideologischen Verfalls. In: Ders.: Werke. Bd. 4, S. 266.

[103] Vgl. Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 388-390.

Intellektueller, die den Zentren Moskau und Paris/Prag zuzuordnen sind.[104] Im Moskauer Lager waren die maßgeblichen Akteure vor allem Erpenbeck, Kurella und Lukács; im Lager der westlichen Exilant(inn)en sind Bloch, Eisler, Anna Seghers und eben Brecht anzusiedeln. Willi Bredel stand zwischen den Fronten, orientierte sich aber eher an den westlichen Exilant(inn)en. Dass es hierbei nicht in erster Linie um unterschiedliche Positionen im Feld der Kulturproduktion, sondern vielmehr um unterschiedliche Positionen im politischen Feld ging, geht aus dem Briefwechsel Erpenbeck-Bredel hervor; im August 1938 schreibt Bredel an Erpenbeck, dass die Debatte in *Das Wort* ihn in eine höchst unangenehme Lage bringe, da die „hiesigen Parteifreunde" (ZK der KPD in Paris) sich sehr beschwerten; „Bei diesen Freunden stünden eben Brecht und Eisler hoch im Kurs."[105] Erpenbeck dagegen erklärte, dass die „hiesigen Freunde[...]"[106] (Moskauer Führungsgruppe der KPD und sowjetische Instanzen) gerade das Gegenteil dächten und die Ansichten Blochs und Eislers für schädlich hielten. Tatsächlich war Brecht schon seit 1932 im Visier der Sowjetischen Geheimdienste, die ihn wie die meisten Ausländer(innen) und Intellektuellen mit größtem Misstrauen betrachteten und viele Personen aus seinem Freundes- und Bekanntenkreis verhörten und folterten, wodurch sein Name den Geheimdiensten gut bekannt war.[107] Hinter der 'Brecht-Lukács-Debatte' steht also letztlich ein „Interessenskonflikt hoher Parteiinstanzen".[108]

Eigentlich hatte Brecht Interesse an guten Beziehungen zu den Exilant(inn)en in Moskau; er hielt Kontakt zu Becher, der die *Internationale Literatur* redigierte, trat immer wieder mit Bitten um spezielle Materialien und Auskünfte an diesen heran, ließ sich Zeitschriften schicken und zeigte sich im Gegenzug zu Publikationen bereit, was allerdings für ihn ärgerliche Folgen hatte; beschwerte er sich bei Becher über fehlende Honorare und sinnentstellende Textkürzungen von Seiten der *Internationalen Literatur*.[109] Sehr belastbar war dieser Kontakt also nicht. Dementsprechend soll Brecht am 29.7.1938 zu Benjamin gesagt haben, er habe

[104] Dieselbe Feststellung macht M. Loreto Vilar: Eine Riesengurke auf einem Riesenkubus, das ganze rot angestrichen = Lenin? Lukács, Bloch, Brecht und Seghers zur Expressionismusdebatte in *Das Wort*, Moskau, 1937/38. In: Bloch-Almanach 32 (2013) S. 111-131.

[105] Zit. nach Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 390.

[106] Zit. nach Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 391.

[107] Vgl. Kolyazin Vladimir: Bertolt Brecht im Visier der Stalinistischen Geheimpolizei. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): drive b: Brecht 100. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1998. (Theater der Zeit, Arbeitsbücher; 3 / Brecht Yearbook; 23), S. 118-122.

[108] Schiller: Der Traum von Hitlers Sturz, S. 391.

[109] Vgl. Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, Lidingö, Ende April/Anfang Mai 1939. In: GBA 29, S. 141-144.

in Moskau eigentlich keine Freunde, die er im Bezug auf die Publikation von *Volkstümlichkeit und Realismus* um Rat fragen könne.[110] Tatsächlich befand sich der Großteil seiner Freunde in der Sowjetunion bereits in Gefängnissen und Lagern, was Brecht aber weder überprüfen noch ändern konnte, weshalb er diese Befürchtungen immer wieder verdrängte. Auch setzte er große Hoffnung auf eine Veränderung.

Als im Juli 1938 – am Höhepunkt der Ärgernisse mit dem *Wort* – ein Artikel von Lukács in der *Internationalen Literatur* erschien, in dem „gewissen Dramen Brechts oder Romanen Ehrenburgs“ ein zu hoher Abstraktionsgrad und damit das Verfehlen der Forderung des Realismus unterstellt wird,[111] ist Brechts Geduld sichtlich am Ende; in einem Brief an Becher kündigt er seinen Boykott der Zeitschrift *Internationale Literatur* an, der er keine Beiträge mehr schicken wolle. Er prophezeiht, Lukács' „formale Schulmeisterei, die mich sehr an den Terror der unseligen RAPP erinnert, [werde] sehr bald an ihrer eigenen Unproduktivität und Weltfremdheit eingehen“.[112] Dieser Vorwurf der Weltfremdheit und der Konzentration auf 'Formales' stellt einen Versuch Brechts dar, den ideologischen Jargon der Angreifer gegen diese selbst zu wenden und zeigt die Diskurslogik auf, die Legitimität auf Grund von Realitätsnähe gewährt. Brecht bewegt sich in diesem Diskurs, versucht dessen Logiken aber zu manipulieren, indem er Realitätsnähe mit Produktivität, Funktionalität, Pragmatik und experimentellem Verhalten verbindet.

Zur Zeit der in der Forschung vielbeachteten Expressionismusdebatte im *Wort*, also gegen Ende 1937, konnte Brecht bereits auf einige Jahre zurückblicken, in denen er sich immer wieder mit der Frage nach dem Verhältnis von Realität und Kunst theoretisch beschäftigt hatte; etwa thematisierte er „[d]ie Wahrheit in der Kunst“[113] oder auch die Auflösung der Illusion des Theaterpublikums, „ungesehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein.“[114] Laut Brecht habe das moderne Publikum höheres Bewusstsein als frühere Generationen davon, dass die Realität veränderbar sei und verlange deshalb ein Theater,

[110] Benjamin: Versuche über Brecht, S. 169.
[111] Vgl. Kommentar. In: GBA 29, S. 615. In Lukács' Werkausgabe Bd. 4 fehlt diese Stelle.
[112] Bertolt Brecht an Johannes R. Becher, Svendborg, 8.9.1938. In: GBA 29, S. 109.
[113] Brecht: Kritik der Einfühlung [um 1935 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 181. Der Text differenziert zwischen der Forderung nach Ähnlichkeit/Realitätsillusion und künstlerischem Formwillen, um eine dritte Position zu schaffen, die (verändernde) Praxis, Genuss und Weiterbildung des Publikums verbindet.
[114] Brecht: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst [1. Halbjahr 1936]. In: GBA 22.1, S. 200-210, hier S. 201.

das diesem Umstand Rechnung trägt und die Veränderungsmöglichkeiten der Realität aufzeige und sie dadurch realisierbar mache; dieses realitätsbewusste oder -sensible künstlerische Produzieren wird von Brecht als 'realistisch' in diesen Jahren theoretisch ausgearbeitet.[115]

Den sowjetischen Diskurs über Formalismus/Realismus beachtet er bei diesen Definitionsarbeiten kaum. Zwar nimmt er die Realismusdoktrin sogleich bei ihrer offiziellen Formulierung wahr und begrüßt sie auch emphatisch – „Es gibt vom Standpunkt der Literatur aus gesehen keine schönere Devise eines großen Reiches für seine Literatur als die: schreibt die Wahrheit! Seid Realisten!"[116] –, doch interpretiert er das Schreiben der Wahrheit um 1934/1935 nach eigenen Vorstellungen und stellt dabei die Hintertreibung ideologischer Konventionen der NS-Propaganda ins Zentrum. Häufig definiert er Realismus als Ideologiekritik: „worauf es dem realisten ankommt: / die zertrümmerung der darstellungsschemata, durchbrechen der konventionen".[117]

Angesichts der direkten Konfrontation mit der sowjetischen Formalismus/-Realismus-Doktrin um 1938 versucht Brecht in zahlreichen, zumeist zur Selbstverständigung gedachten Theorietexten, einen auf diese Diskussion zugeschnittenen Standpunkt auszuarbeiten und einen Realismusbegriff zu verteidigen, der seine Arbeit – verstanden als realitätssensible Produktion – nicht behindert, was bei der Beschränkung auf die Gestaltungsrichtlinien Lukács' der Fall sei.[118] Er definiert realistisches Schreiben in diesen Schriften als „von der Realität bewußt beeinflußt und die Realität bewußt beeinflussend",[119] wobei unter Realität ein Konzept verstanden wird, dessen Entwicklung diese Arbeit bisher nachzuzeichnen versucht hat. Dieses ist eine res extensa, heterogen, veränderlich, nur experimentell bzw. in ihren Funktionen für Subjekte erkennbar. Literatur kann darin Funktionen übernehmen und Möglichkeiten nutzen, die abhängig von ihrer spezifischen, wandelbaren und vielfältig determinierten Situation sind. Die relative Abhängigkeit eines Akteurs stellt immer zugleich auch seine Möglichkeit dar, selbst einzugreifen.

Dieses Konzept ist in die sowjetische Diskurspraxis nicht integrierbar, da es die Legitimität staatlich zentralisierter Macht grundsätzlich in Frage stellt und die Legitimierung einer Darstellung durch ihre Abbildfunktion stark relativiert.

[115] Vgl. Brecht: Realistische Abbildungen des menschlichen Verhaltens [1937]. In: GBA 22.1, S. 277f.
[116] Über die Devise revolutionärer Realismus (Herbst 1934), 22.1, 38f., hier 39.
[117] BBA 328/08.
[118] Vgl. GBA 22.1, S. 350f., 402-449, 456-466, 483-496, 498f. und GBA 22.2, S. 620-240.
[119] Brecht: Notizen über realistische Schreibweise [1940]. In: GBA 22.2, S. 620-640, hier S. 626.

Funktionszusammenhänge sozialer Gefüge sollen zwar laut beiden Realismuskonzepten in der Kunst wiedererkennbar sein, jedoch ist die Kunst Brechts Konzept zufolge selbst Teil eines solchen Gefüges, dem damit kein reiner Objektstatus zukommt.

Der Begriff des Sozialistischen Realismus zeigte sich Brecht mehr und mehr als doktrinäres kulturpolitisches Konzept, das die kulturelle Produktion rigiden politischen Richtlinien unterwarf und der Machtsteigerung der KPdSU diente. Laut Aufzeichnungen von Benjamin brachte Brecht die Angriffe im Rahmen der Realismusdebatte durchaus mit dem problematischen Staatswesen in der Sowjetunion in Verbindung, jedoch überschätze er die Möglichkeiten Einzelner, auf dieses einzuwirken:

> Wir kamen auf die russische Literaturpolitik. 'Mit diesen Leuten', sagte ich, mit Bezug auf Lukács, [Andor] Gabor, Kurella, 'ist eben kein Staat zu machen.' Brecht: 'Oder *nur* ein Staat, aber kein Gemeinwesen. Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der anderen haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung.[120]

Was hier nur einzelnen „Apparatschik[s]" unterstellt wird, gilt tatsächlich für ein unüberschaubares, gewaltbereites System. Zwar wusste Brecht von diesem oder erlangte sukzessive Kenntnis davon,[121] doch scheint er die Möglichkeiten, dieses durch innere Subversion zu wandeln, einige Zeit zu optimistisch eingeschätzt zu haben, wenn er annahm, es sei damit getan, dass Lukács, Kurella oder andere Einzelpersonen mehr Offenheit für eine nicht zentral gesteuerte Produktion aufbrächten.

Er selbst greift seinen zahlreichen Schriften zum Thema Formalismus-Realismus aber jedenfalls zum Mittel der Subversion, indem er die Begriffe umdefiniert, was ihm erlaubt, das dogmatische Realismuskonzept nicht frontal anzugreifen, sondern durch unorthodoxen Gebrauch zu verändern. In einem Brief an Becher schreibt er: „Die Leser kontrollieren, so [durch Lukács] beraten, nicht mehr, ob ein Werk die Wirklichkeit erfaßt (meistert), und sozialistische Tendenz hat, revolutionäre Impulse gibt, sondern nur noch ob es einem bestimmten Formideal

[120] Benjamin: Tagebucheintrag, 25.7.1938. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 168.

[121] Vgl. Michael Rohrwasser: „Ist also Schweigen das beste?" Brechts Schreibtisch-Schublade und das Messer des Chirurgen. In: text + kritik, Heft 108 (MachtApparatLiteratur. Literatur und „Stalinismus") Oktober 1990, S. 38-47, hier S. 41f.

entspricht."[122] Die Erfassung der Wirklichkeit wird hier wie nebenbei zu deren 'Meisterung', was das Abbildkonzept und jegliche Formvorgaben zugleich außer Kraft setzt. Stattdessen wird der Literatur und ihren Akteuren Handlungsmacht zugespielt.
Brecht reagiert auf die Vorwürfe gegen seine Theatertheorie, indem er sie produktiv missversteht. Er bezeichnet es als einen der „beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater", dieses sei „eine ausgeklügelte, abstrakte, intellektualistische Theorie, die nichts mit dem wirklichen Leben zu tun hat."[123] Als Beweis, dass dies ein Irrtum sei, geht er nicht etwa auf den Realismusbegriff Lukács' ein, indem er die Montage als Methode abstreiten oder die unbewusste Wahrnehmuung der gesellschaftlichen Totalität und ihre Gestaltung für seine Texte beanspruchen würde, sondern führt möglichst viele Rezeptionskontexte an, in denen seine Arbeiten zu weiterer kultureller Produktion geführt haben sollen; genannt werden Häufigkeit und Internationalität der Aufführungen, Breite des Spektrums von innovativen Schauspielenden und Theatern, welche die Dramen aufführten, Kulturpreise, Zitierbarkeit in politischen Leitartikeln und in Gerichtsprozessen, Diskutierbarkeit in den Wissenschaften und mehrmaliges Verbot durch die Polizei. Durch diese Rechtfertigung wird nicht nur der Vorwurf der Wirklichkeitsferne zurückgewiesen, sondern es werden auch die Kritierien für Wirklichkeitsnähe verschoben.

Nicht nur der Realismus-, auch der Volkstümlichkeits- und der Formalismusbegriff werden in Brechts Texten bewusst und aktiv umdefiniert. Der Volkstümlichkeitsbegriff, der in der Debatte im 'Wort' der Nachfolger des Realismusbegriffs werden sollte, wird als herablassend kritisiert, „*Allgemeinverständlich* oder *allgemein mitmachbar*"[124] wird an seiner Stelle zur Verwendung empfohlen. Volkstümlichkeit wird nicht mit einem moralischen, universalen Menschlichkeitsbegriff verbunden, sondern alternativ mit dem Begriff des Interesses. So kritisiert Brecht anders als Lukács nicht die Unmenschlichkeit, die sich in einem Gedicht Rainer Maria Rilkes als einem modernen Schriftsteller ausdrücken soll, sondern dass darin die Interessen der Bevölkerung schlecht vertreten wären. Das Konstrukt der Menschlichkeit, das im zeitgenössischen Kontext oppositionelle Begriffe wie Bestialität, Barbarei und Entartung hervorbringt, wird in Brechts Tex-

[122] Brecht an Johannes R. Becher, Svendborg, 8.9.1938. In: GBA 29, S. 109.
[123] Brecht: Kleine Liste der beliebtesten, landläufigsten und banalsten Irrtümer über das epische Theater [1937 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 315f., hier S. 315.
[124] Brecht: Katalog der Begriffe [1934-1940]. In: Ders.: Buch er Wendungen [1934-1955]. In: GBA 18, S. 47-194, hier S. 117.

ten mit kritischer Distanz behandelt. Der realistische Blick ist hier nicht zugleich auch ein 'menschlicher', sondern ein interessensensibler.[125]

Der negativ wertende Begriff des Formalismus wird in Brechts Texten angewandt, um systematische ideologische Steuerungsmechanismen oder „Verhüllungen" anzuprangern, die durch Machthaber vorgenommen werden: „in ihrem kampf gegen den FORMALISMUS ficht die literatur gegenwärtig die grossen kämpfe der klassen aus, welche einen unerträglichen zustand herbeigeführt haben, in dem die herrschende klasse, gezwungen, die nackteste gewalt auszuüben, die dichtesten verhüllungen produziert."[126] Formalismus als prototypisches Verdammungswort wird nicht gegen bestimmte moderne künstlerische Darstellungsweisen gewandt, sondern gegen die politische Steuerung der öffentlichen Meinung im NS, die in ihren praktischen Konsequenzen ('Inhalt') nicht der erweckten Hoffnung oder Versprechung ('Form') entsprächen:

> es ist unbedingt nötig, immer wieder von der politischen situation auszugehen und zu ihr zurückzukehren, wenn man vermeiden will, 'ewige' bauvorschriften für 'die' schilderung 'der' realität aufzustellen. betrachten wir, wenigstens im groben, POLITISCHE FORMALISMEN!
> nehmen wir zb hitlers arbeitsbeschaffung. tatsächlich hat hitler die arbeitslosigkeit in deutschland auf ein minimum heruntergeschraubt. seine propaganda erklärt dies für die geniale lösung eines sozialen problems. das ist formalismus. um den sozialen triumpf zu ernten, der in dem satz 'keine hand feiert mehr' liegt, muss die propaganda nämlich verschweigen, dass die arbeitsbeschaffung auf dem wege der kriegsvorbereitung vor sich ging, was sozial nicht ganz so positiv bewertet werden kann. [...] hier wurde eine soziale frage also 'der form nach', auf dem papier, nicht wirklich gelöst.[127]

Formalismus bedeutet in dieser Definition, dass eine wichtige funktionale Komponente eines Sachverhalts absichtlich verschwiegen wird, was den Begriff in die Nähe der Ideologie bringt, die ebenfalls verschleiernde Funktion in Bezug auf Sachverhalte übernehmen kann, die von Seite der Machthabenden diskursiv unterdrückt werden. Auch moderne Literatur wird von Brecht mit Blick auf ihren 'pragmatischen' Gehalt bewertet. Dies geht etwa aus folgender Notiz hervor:

> Die Fehler und Irrtümer einiger Futuristen sind offenkundig. Sie setzten auf eien Riesenkubus eine Riesengurke, strichen das ganze rot an und nannten es *Bildnis Lenins*. Was sie wollten, war: Lenin sollte nichts gleichen, was je wo gesehen worden

[125] Vgl. Brecht: Volkstümliche Literatur [Sommer 1938]. In: GBA 22.1, S. 415f., hier S. 416.
[126] Brecht: Pflege der Form, eine Voraussetzung des Kampfs gegen den Formalismus. BBA 158/97.
[127] BBA 158/96. / Die Szene *Arbeitsbeschaffung* entsteht zwischen Juli 1937 und Juni 1938; möglicherweise entsteht der zitierte Text parallel oder wenig später.

> war. Was sie erreichten, war: sein Bild glich keinem Bild, das je gesehen worden war. Das Bild sollte an nichts erinnern, was man aus alten, verfluchten Zeiten kannte. Leider erinnerte es auch nicht an Lenin. Das sind schreckliche Vorkommnisse. Aber dadurch bekommen diejenigen Künstler noch nicht recht, deren Bilder zwar jetzt an Lenin erinnern, dere Malweise aber keineswegs an Lenins Kampfweise erinnert.[128]

Avantgardistische, abstrakte Kunst wird hier mit dem selben Argument kritisiert wie Kunst, die sich mimetischer Techniken bedient; beide verfehlen den Blick auf ihre funktionale Beziehung gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen. Die mimetisch arbeitenden Kunstschaffenden würden generell nicht auf Funktionsweisen von Objekten achten, die erwähnten 'Futuristen' hätten die spezifischen Funktionsweisen künstlerischer Produktion vergessen. Auch die Prosa Kafkas, der eine Sonderstellung abseits des Expressionismus einnimmt, jedoch als avantgardistischer Autor von Lukács zumindest in den 1950er Jahren eingeordnet wird, wertet Brecht mit Hilfe des Maßstabs der Pragmatik. Benjamins Aufsatz *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1934) wird von Brecht verworfen:

> Vorgestern eine lange und erregte Debatte über meinen Kafka[aufsatz]. Ihr Fundament: die Anschuldigung, daß er [der Aufsatz] dem jüdischen Faszismus Vorschub leiste. Er vermehre und breite das Dunkel um diese Figur aus statt es zu zerteilen. Dem gegenüber komme alles darauf an, Kafka zu lichten, das heißt, die praktikablen Vorschläge zu formulieren, welche sich seinen Geschichten entnehmen ließen.[129]

Brecht kritisiert hier nicht Kafkas Arbeiten, sondern Benjamins Aufsatz, der mit dem „jüdischen Faszismus" – einem pejorativen Wort für Zionismus[130] – insofern verbunden wird, als er Gründe für die zeitgenössisch in großem Maßstab verübten Gewalttaten zu wenig erkennbar mache. In Kafkas Texten selbst sieht Brecht jedenfalls praktikable Vorschläge eingebettet; an einer Stelle lobt er Kafka sogar als „einzig echten bolschewistischen Schriftsteller",[131] da er die Veränderungen zur Massengesellschaft in konsequent verfremdender Form darstelle. Brechts interessierter Zugang zu modernen Techniken weist ihn als Mitglied der Avantgarde aus, die er aus der Position des Antiexpressionisten, des Kritikers der Neuen Sachlichkeit und des spielerisch gemimten Massenkunstproduzenten zunächst angriff. Insbesondere die avantgardetypischen Momente von Konstruktivismus, Montage und künstlerischer Selbstbestimmung gegenüber ökonomischen und

[128] Brecht: Die Expressionismusdebatte [Sommer 1938]. In: GBA 22.1, S. 417-419, hier S. 419.
[129] Benjamin: Tagebucheintrag, 31.8.1934. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 158.
[130] Vgl. Wizisla: Benjamin und Brecht, S. 257.
[131] Benjamin: Tagebucheintrag, 6.6.1931. In: Ders.: Versuche über Brecht, S. 145.

politischen Machtlogiken sind kennzeichnend für Brechts Texte. Gleichwohl betonen diese, dass im politischen und ökonomischen Feld immer eine Abhängigkeit auch der scheinbar autonomen Kunst besteht, die in der künstlerischen Produktion selbst beachtet werden müsse.

4.5 Empirismus und Relativität in *Leben des Galilei*

Leben des Galilei im Kontext von Brechts Textproduktion

Sowohl die Künste als auch die Wissenschaften sind Teil des Feldes der Kulturproduktion; in beiden herrscht Konsekrationsdruck und beide verfügen über eine relative Autonomie gegenüber Politik und Wirtschaft, sind aber letztlich von diesen abhängig. Diese Homologie macht die Wissenschaft zu einem idealen Vergleichsobjekt für die Künste und findet sich als solches immer wieder in Brechts Texten. Sie wird dabei den Künsten als verfremdendes Spiegel- und zugleich Idealbild gegenübergestellt. Gesellschaftlich erfolgreiche Strategien der Wissenschaften versuchte Brecht in seinen ästhetischen Konzepten zu adaptieren, so die Technikaffinität, die kritische Rationalität und die Anwendungsorientierung. So sollte eine Kultur der kritischen und empiriegestützten Überprüfung von Aussagen auch für künstlerische Produkte etabliert werden. Besonders interessant ist auch die Bedeutung, die innerhalb von Brechts Ästhetik dem wissenschaftlichen Experiment oder Versuch als einer interessierten und ergebnisoffenen Form des Erkenntnisgewinns zugemessen wird, indem diese Ästhetik auf die Anregung einer Haltung im Publikum zielt, die den experimentellen Charakter künstlerischer Aussagen antizipiert. Methoden wie der V-Effekt, der durch eine ungewöhnliche Darstellungsform den Gegenstand selbst erstaunlich und dadurch verändert erst erkennbar machen soll, dienen einer 'Verwissenschaftlichung' der Kunst,[132] indem deren Gegenstände zu bereichernden Erkenntnissen und eine Vermittlung kulturellen Kapitals führen. In Bezug auf diesen Aspekt seiner Ästhetik spricht Brecht immer wieder von einem Theater des „wissenschaftlichen Zeitalters".[133]

Dieser Strategie der Verwissenschaftlichung der Kunst liegt die Problematik

[132] Zur kulturgeschichtlichen Entwicklung der empirischen Erkenntnis aus dem Staunen und der Neugier vgl. Bernadette Malinowski: *Leben des Galilei* als philosophisches Theater. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 101-132.

[133] Vgl. z.B.: Brecht: Kleines Organon für das Theater [Sommer 1948; ED: 1949]. In: GBA 23, S. 65-97, hier S. 73.

zu Grunde, dass die Künste sich in ökonomischer Abhängigkeit befinden, dies aber – so Brechts wiederholte Argumentation – mittels einer Konzentration auf Bewegungen des spezifischen Kapitals aus dem Diskurs verdrängen. Stattdessen sollten die Künste aber ihr kulturelles Kapital in aktuellen, außerkünstlerischen Problemfeldern einsetzen und ihre gesellschaftliche Relevanz beweisen, wie es in den Wissenschaften in den 1920er und 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts der Fall war, als beträchtliches öffentliches Interesse an jüngsten Entwicklungen der Naturwissenschaften bestand:

> Because science and technology were making such a remarkable difference in people's lives, they attracted a great deal of public interest. [...] Public discussion began to wrestle with the new concepts of relativity, of indeterminism, of an expanding universe, of the hypothetical – rather than absolute – nature of scientific laws. These revolutionary ideas pervaded the western world as part of a daily fare of newspapers.[134]

In Brechts Texten wird wiederholt dafür optiert, dass die Künste sich neben ihrer Innovativität auch durch 'Nützlichkeit' auszeichnen sollten. Diese Nützlichkeit ist allerdings nicht universal gedacht, sondern bezieht sich auf bestimmte soziale Interessen und Gruppen, wobei Brecht in seinen Texten nicht nur versucht, auf solche Interessen und Gruppen, wie sie im zeitgenössischen Diskurs konzipiert werden, zu reagieren, sondern zudem Interessen einer von dieser 'realen' Gesellschaft abweichenden Idealgesellschaft zu entwerfen, welche die reale Gesellschaft als „Vorschläge"[135] auffassen und als Anregung von Reflexions- und Selbstbildungsprozessen verwenden können sollte. Kunst und Wissenschaft werden dabei gleichermaßen als kulturelle Produktionsformen gedacht, die nicht so sehr abbildende, als vielmehr bildende Funktion haben, wobei sie jeweils auch selbst Produkt gesellschaftlicher Praxis sind.

Das Nebeneinander von (kritisierter) 'Real'- und (implizierter) Idealgesellschaft bedingt häufig eine satirische Schreibweise in Brechts Texten, so etwa im *Tuiroman*. Während die Tui-Figuren zum größten Teil der Kritik bestehender Praktiken der Kunst- und Kulturproduktion dienen, ist die Figur Galileis zunächst als positives Beispiel eines Wissensproduzenten im Dienste der Interessen der (in Brechts Text vorgeschlagenen, idealen) Gesellschaft angelegt. Dieses Drama wagt sich somit daran, nicht nur bestehende Realität als änderbar und änderungswürdig zu

[134] Alan J. Friedman, Carol C. Donley: Einstein as Myth and Muse. Cambridge [u.a.]: Cambridge UP 1985, 8.
[135] Brecht: [Ich benötige keinen Grabstein] [um 1933]. In: GBA 14, 191f.

konturieren, sondern positive Vorschläge für eine alternative Realität bzw. Praxis zu entwerfen. Diese wäre geprägt durch eine 'wissenschaftliche', also kritische und empirisch orientierte Haltung in der Bevölkerung, die zur Selbstermächtigung der Einzelnen entgegen einer tradierten Machtverteilung führen könnte. Das Vertrauen, das der Empirie dabei als ordnungsstiftender Instanz entgegengebracht wird, ist freilich hinterfragbar: Wird die „Wahrheit"[136] sichtbar, wenn alle „ihren Augen glauben" (LG 33)? Auf diese Frage wird einzugehen sein.

Zunächst ist zu bemerken, dass das Drama den Entdecker oder Verkünder der „Wahrheit" – die Figur Galilei – nicht zum Helden in aristotelischer Manier zu stilisieren versucht.[137] Während traditionelle Heldenfiguren moralischen Ansprüchen oft durch schicksalhafte Verhängnisse nicht gerecht werden können, ist der Grund für Galileis moralisches Scheitern alltäglich und nicht erst in der Situation der Peripetie für den Protagonisten durchschaubar; so rechtfertigt er etwa seinen Betrug gegenüber den venezianischen Stadtoberhäuptern: „Wie soll ich arbeiten, mit dem Gerichtsvollzieher in der Stube? Und Virginia [seine Tochter] braucht wirklich bald eine Aussteuer, sie ist nicht intelligent. Und dann, ich kaufe gern Bücher, nicht nur über Physik, und ich esse gern anständig. Bei gutem Essen fällt mit am meisten ein." (LG 27) Kein außergewöhnlich unglückliches Schicksal bedingt den Fall der Handlung und des Helden, sondern seine Entscheidung für persönliche Vorteile, was die Figur des jungen Wissenschaftlers Andrea Sarti dazu bewegt, Galilei auch explizit seine mangelnde Heldenhaftigkeit vorzuhalten: „Unglücklich das Land, das keine Helden hat!"[138]

Es ist kaum denkbar, dass für eine traditionelle Heldenfigur der Tragödie das 'Fressen vor der Moral' käme; im Fall der Galilei-Figur ist diese Haltung programmatisch, denn hier tritt nicht nur eine wissenschaftliche Methode (Empirismus+Rationalismus) gegen eine andere (Augenschein+Scholastik) an, sondern auch eine philosophische Richtung (Diesseitigkeit/Materialismus) gegen eine andere (Metaphysik/Christentum). Diese epistemologischen und philosophischen

[136] Brecht: Leben des Galilei [1938/39]. In: GBA 5, S. 7-115, hier S. 32f. Im Folgenden werden Zitate im Fließtext mit Sigle LG gekennzeichnet.

[137] *Leben des Galilei* stellt laut Leslie Ellis besondere Herausforderungen an eine Regie, die das Konzept des epischen Theaters umsetzen möchte, da es zahlreiche Parallelen zum aristotelischen Dramenmodell aufweist, etwa die tragische Qualität von Galileis Glauben an die Vernunft seiner Mitmenschen. Leslie Ellis: Brecht's *Life of Galileo* as an Aristotalian Tragedy. In: Hellmut Hal Rennert (Hg.): Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater. An American Reception 1977-1999. New York [u.a.]: Lang 2004. (New German-American Studies; 19), S. 236-243.

[138] Brecht: Leben des Galilei [1938/39]. In: GBA 5, S. 7-115, hier S. 93. Im Folgenden werden Zitate im Fließtext mit Sigle LG gekennzeichnet.

Positionen sind zudem eng mit sozialen und politischen verknüpft. Wenn etwa Galilei dem Dienstbotensohn Andrea kostenfrei wissenschaftliche Kenntnisse vermittelt, zeigt sich, dass er nicht nur philosophische, sondern auch soziale Hierarchien unterläuft. Grund dafür ist aber nicht Altruismus oder individuelle Sympathie, sondern die angenommene Homologie zwischen empirischer Wissenschaft und Arbeiterschaft, die sich im gemeinsamen Interesse am Materiellen, empirisch Erfahrbaren und der funktionalen Verbesserung von Technologien ausdrückt; so sagt Galilei: „Dafür [für die Durchsetzung des empirischen Wissenschaftsparadigmas] brauche ich Leute, die mit den Händen arbeiten. Denn wer sollte sonst wissen wollen, was die Ursachen der Dinge sind?“ (LG 79) Dabei ist an Ursachen gedacht, die in der physischen und sozial bestimmten, also auch änderbaren Praxis liegen, nicht an Erklärungsmodelle, die sich auf die Annahme unveränderlicher Gesetze und Tatsachen stützen. Einer Tatsache muss – anders gesagt – kein absoluter Wahrheitscharakter zukommen, aber man muss mit ihr arbeiten können. Zu fragen bleibt, wie absolut die von der Galilei-Figur empirisch ermittelte ‘Wahrheit’ dargestellt wird.

Die Dramenhandlung geht von der These aus, dass Interesse an der Änderung von Machtverhältnissen, also Interesse an der Denkbarkeit von Änderungen, nur bei jenen Akteuren besteht, die im Feld der Macht am beherrschten Pol situiert sind. Galileis Umkehrung des Weltbildes macht Änderungen fundamentaler Art denkbar und ist darum ein Politikum. Die Bevölkerung in Brechts Drama interpretiert jedenfalls die Änderbarkeit der Beziehung zwischen Erde (Mittelpunkt) und Weltall (Peripherie) als Änderbarkeit sozialer Machtbeziehungen: „Der Herr, er sieht mit bassem Erstaunen, / Daß sich nichts mehr um ihn dreht.“ (LG 80) Analog dazu versteht sich auch Brechts Theater- und Kunstkonzept selbst insofern als politisch, als es ganz allgemein vermitteln will, dass Fakten änderbar sind.

Da das Feld der Macht auch den Zugang zu materiellen Gütern regelt und mithin die Interessen an Änderungen das Machtfeld betreffend Hand in Hand mit materiellen Interessen gehen, ist Galileis Materialismus nicht einfach nur ein Charakterzug einer dramatischen Figur, der die tragische Handlungsführung motiviert oder ein dramaturgisches Mittel zur Dekonstruktion des Klischees der Heldenfigur, sondern ein Indiz für die politische Disposition der Figur. Sie verteidigt zwar nicht direkt eine sozialistische Gesellschaftsordnung, die den Zugang zu materiellen Gütern zumindest ihrer Ideologie zufolge enthierarchisieren will, jedoch tritt sie für eine sinnesphysiologisch gedachte, empirische Erkenntnisweise

ein, die körperliche Bedingtheiten in den Wissensdiskurs einbringen. Dass unterschiedliche materielle Voraussetzungen unterschiedliche Chancen für weitere Entwicklungen zeitigen, betrachtet Brecht als politisch wertvolle Prämisse der empirischen Wissenschaften, wobei er Wert auf die Feststellung legt, dass statistische Aussagen zwar den Determinismus, aber nicht die Kausalität außer Kraft setzen:

> Es handelt sich selbstverständlich nicht um eine Liquidierung des Interesses an der Kausalität; im Gegenteil sind diese Fragen, soweit ich es beurteilen kann, auch in der Physik, gerade bei solchen Bemühungen aufgetaucht, die eine tiefer gehende Meisterung der Kausalität bezwecken, als sie bisher möglich schien. Von Kapitulation ist gar nicht die Rede. Die headlines der wissenschaftlichen Boulevards: 'Die Kausalität aufgeben!' sind Unsinn. Man ist lediglich bei einer neuen Definition der Kausalität angelangt. Zu dieser neuen Definition gehört, daß wir weder Aussagen machen, wo wir keine machen können, noch alles Gebiet aufgeben, wo wir keine zuverlässigen Aussagen machen können. Es ist alles ziemlich ausschließlich von der Praxis vorgeschrieben.[139]

Das Forschen nach Gründen ist auf die Praxis verwiesen, die niemals ganz „ausdeterminiert"[140] ist, vor allem, sofern sie Menschen betrifft; dennoch wird die Suche nach kausalen Zusammenhängen in *Leben des Galilei* als 'sozial fortschrittliche', wünschenswerte Praxis gezeigt, die eine empirische und praktische Beschäftigung mit der physischen/sozialen Umwelt fordert. Diese verbindet die modernen empirischen Wissenschaften mit den physisch arbeitenden Bevölkerungsanteilen und bedingt auf der Handlungsebene des Dramas, dass Galilei den Dienstbotensohn Andrea zum Physiker ausbildet und sowohl unorthodoxe Gelehrte wie den von Kleinbauern abstammenden 'kleinen Mönch', als auch Handwerker wie Federzoni, den Linsenschleifer, um sich scharrt.

Im Folgenden soll beantwortet werden, ob den Methoden der modernen empirischen Wissenschaften in *Leben des Galilei* als einziger Weg zu Erkenntnis dargestellt werden und welche Bedeutung sie für die in Brechts Texten immer wieder umkreiste utopische Vorstellung einer klassenlosen Gesellschaft einnehmen, wie sie etwa auch in der Erzählung *Das Experiment* (1938/39) skizziert wird.

[139] Brecht: Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik [1938 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 395f., hier S. 395. / Wahrscheinlichkeit an Stelle von Determinsmus befürwortet Brecht auch im Arbeitsjournaleintrag, 18.3.1942. In: GBA 27, S. 70.

[140] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 23.3.1942. In: GBA 27, S. 72.

4.5.1 „Glotzen ist nicht sehen". Der Empirismus von Brechts Galilei-Figur

Das erkenntnistheoretische Paradigma der Empirie stellt das Thema dar, um das das Drama *Leben des Galilei* sich sozusagen dreht; im Brecht-Handbuch wird prägnant formuliert: „Alles steht und fällt [...] mit der Bewertung der menschlichen (empirischen) Wahrnehmung" und: „Auf dem 'Rücken' der Erkenntnis also soll jener Interessenskonflikt ausgetragen werden, welcher die konkrete Hierarchie der Macht abbildet."[141] Machtbezogene Hierarchiebeziehungen zwischen Kirche und Wissenschaft, höheren und niedrigeren kirchlichen Ämtern, Philosophie und Mathematik, Kaufleuten und Dienstboten, Adel und Untertanen, Mann und Frau, usw. sind ein vielfältig variertes Thema des Dramas. Macht geht dabei auch mit der Deutungsmacht über die Gültigkeit von Methoden zur Gewinnung von Erkenntnissen, Wahrheiten und anzuerkennenden Aussagen einher. Dass der Kampf um (Diskurs-)Macht auf dem „'Rücken' der Erkenntnis" ausgetragen wird, ist eine naheliegende Bemerkung, wenn man bedenkt, wie eng Macht und Wissen verknüpft sind.

Das Drama bietet mehrere vollkommen unterschiedliche Zugänge zur Frage an, wie Erkenntnis zu erlangen sei; so figuriert Andrea am Beginn des Dramas als rasch zufriedengestellter Empirist, der aus der Wahrnehmung, dass man die Sonne am Himmel wandern sieht, auf die 'Wahrheit' des ptolemäischen Weltbildes schließt. Galilei weist ihn mit den Worten „Glotzen ist nicht sehen" (LG 11) darauf hin, dass dieselbe Beobachtung auch andere Ursachen haben könne und nach weiteren Beobachtungsparametern zu forschen sei, bevor dieses oder jenes Realitätsmodell angenommen werden kann. Die empirische Wahrnehmung wird dabei in Glotzen und Sehen unterschieden, wobei ersteres sich in der Sinneswahrnehmung erschöpft, während zweiteres mit rationalen Operationen wie Zweifel, Fragestellung, Reflexion, Möglichkeitsdenken u.ä. einhergeht, woei die Sinneswahrnehmung selbst dennoch von hoher Bedeutung bleibt.

Einen anderen Zugang zur Erkenntnis besitzen die Gelehrten am Florentiner Hof des Großherzogs Cosmo de Medici, die versuchen, mit Galilei „eine Diskussion [zu führen], wie sie in wissenschaftlichen Kreisen üblich ist", (LG 43) jedoch konstatieren müssen, dass Galilei trotz eines ausgedehnten Wortwechsels in diese Diskussion nicht eintritt. Grund für diese Verweigerung sind die unterschied-

[141] Rainer E. Zimmermann: Leben des Galilei. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 1, S. 357-379, hier S. 361f.

lichen diskursiven Spielregeln, nach denen die Hofgelehrten gültiges Wissen ermitteln und der Methode Galileis. Für die Gelehrten ist die bevorzugte Quelle von Wahrheit schriftlich und institutionell tradiert; Wissenschaftlichkeit umfasst kanonisiertes Wissen und rhetorische Techniken, während die Fähigkeiten Beobachtungen zu systematisieren oder Hypothesen in Frage zu stellen ihnen als wissenschaftliche Techniken unbekannt sind. Beweise sind für sie durch logische Argumentation im Rahmen der Gebäude des traditionellen Wissens zu erlangen, während Galilei unter „Beweis" eine Sinneswahrnehmung unter reflektierten Bedingungen ansieht. Wann immer Personen seine Beweislogik missachten, erklärt er ironisch, er habe soeben einen Stein fallen lassen und er sei ihm „hinaufgefallen" (LG 53), um zu zeigen, wie verführerisch die Evidenz von Sinneswahrnehmungen ist.

Patricia R. Paulsell gibt zu bedenken, dass dieser 'Beweis' vor dem Hintergrund der Relativitätstheorie hinterfragbar ist und nimmt an, dass Brechts Text die Kritik des Publikums gegenüber dem Wahrheitspostulat von Seiten der Galilei-Figur wecken möchte.[142] Einem Publikum auf der Höhe des wissenschaftlichen Diskurses wäre bewusst, dass der fallende Stein die Wahrheit nur insofern repräsentiert, als die Spezifik des Beobachtungssubjekts in Anschlag gebracht wird, was bedeuten würde, dass es den Schwerkraftsbeweis mit dem Stein insgeheim um den Zusatz der Relativitätstheorie erweitern, jedoch nicht grundsätzlich die Relevanz empirischer Daten in Frage stellen würde.

Zugestimmt kann Paulsell darin werden, dass der Text einen naiven Empirismus, der Wahrnehmungen nicht zum Anlass der Forschung nimmt, kritisierbar macht; so in der ersten Szene, wenn Glotzen und Sehen untersieden werden. Der Text thematisiert zudem Erkenntnismethoden durch die verfremdende Kontrastierung des modernen Objektivitätsstrebens mit dem diskursiven Kosmos, in dem die neuzeitlichen Gelehrten-Figuren des Dramas sich bewegen. So erklärt der Philosoph des Großherzogs, als Galilei eine Aussage des Aristoteles in Frage stellt: „Unsachliche Diskussion lehne ich ab. Basta!" (LG 43) Das Schlagwort der Sachlichkeit, das im zeitgenössischen Diskurs mit objektiver Beobachtung assoziiert ist, wird hier ungewöhnlich angewendet und so vom Text zur Verfremdung eingesetzt. Ähnlich funktioniert die Definition der Vernunft durch die Figur des dicken Prälaten: „Nur das Vernünftige wird nicht geglaubt. Daß es einen Teufel gibt, das wird bezweifelt. Aber daß die Erde sich dreht wie ein Schusser in der

[142] Vgl. Patricia R. Paulsell: Brechts's Treatment of the Scientific Method in his *Leben des Galilei*. In: German Studies Review 11 (1988) H. 2, May, S. 267-284, hier S. 275f., 1979, 181.

Gosse, das wird geglaubt.“ (LG, 51) Der „Schusser in der Gosse“ ist ein billiges Kinderspielzeug und kann selbst von den machtlosesten Akteuren des sozialen Raums gehandhabt werden; dass die göttliche Schöpfung damit vergleichbar sei, erscheint dem dicken Prälaten als der Gipfel der Unvernunft – gemessen an der Logik des Weltbildes, das er vertritt. In diesem ist die Annahme der Existenz des Teufels vernünftig, was einem modernen Publikum hingegen als fragwürdig erscheinen muss.

Das Drama erzeugt so eine Polyphonie unterschiedlicher Weltbilder und Konzepte der Erkenntnis, wodurch ein Spektrum von diskursiven Paradigmen aufgefächert wird, die Erkenntnismodelle generell in ihrer historischen Situierung erkennbar machen. Auch Galilei als Person und Wissenschaftler wird von seinen Bedingungen geleitet; so erklärt Frau Sarti: „Fünfzigmal wiegt er seine Eisstückchen ab! Aber was in seinen Kram paßt, das glaubt er blind!“ (LG 76) Wie Herr Keuner dem Schüler Tief, der die Wahrheit wissen will, erklärt, dass immer nur die Wahrheit zu erfahren ist, die nicht gegen die Interessen der Person ist, die sie äußert,[143] gibt Frau Sarti preis, dass auch Galileis ‘Wahrheit’ die eines Interessierten ist. Der Text trägt der epistemologischen Prämisse der allgemeinen Relativität auf den sozialen Raum bezogen Rechnung, indem er unterschiedliche Standpunkte mit bestimmten Positionen im sozialen Raum verknüpft. Immer wieder werden epistemologische Diskussionen mit sozialen und politischen Interessenslagen verwoben; so erklärt Kardinal Bellarmin, dass

> es die Kirchenväter und so viele nach ihnen Mühe und Nachdenken gekostet hat, in eine solche Welt (ist sie etwa nicht abscheulich?) etwas Sinn zu bringen. [...] [J]etzt beschuldigen Sie dieses höchste Wesen [Gott, der den Sinn des Leidens verbürgt], es sei sich im unklaren darüber, wie die Welt der Gestirne sich bewegt, worüber Sie sich im Klaren sind. Ist das weise? (LG 59)

Die Kirchenvertreter profitieren vom Allmachtsstatus Gottes; Bellarmin steht einer Änderung des Diskurses deshalb ablehnend gegenüber. Auch für Galilei ist klar: „Sie haben recht, es handelt sich nicht um die Planeten, sondern um die Campagnabauern.“ (LG 66) und noch deutlicher wird die genuin politische Dimension, die Galileis Entdeckung in Brechts Drama zugemessen wird, im Gespräch zwischen Papst und Inquisitor: „Ist es nicht gleichgültig, wie diese Kugeln sich drehen? Aber niemand in ganz Italien, das bis auf die Pferdeknechte hinab durch das böse Beispiel dieses Florentiners von den Phasen der Venus schwatzt,

[143] Vgl. Brecht: [Zu Herrn Keuner, dem Denkenden, kam der Schüler Tief] [1929]. In: GBA 18, S. 32.

denkt nicht zugleich an so vieles, was in den Schulen und an anderen Orten für unumstößlich erklärt wird und so sehr lästig ist.“ (LG 86) Demnach wird die Inquisition nicht durch ein eigentlich wissenschaftliches, astronomisches, Paradigma auf den Plan gerufen, sondern durch ein epistemologisches und zugleich politisches: die kritische Hinterfragung der Notwendigkeit von alltäglichen Abläufen, die Umbrüche im Feld der Macht erwarten lässt.

Wendet Galilei diese Epistemologie der Kritik aber auch auf seine eigenen Postulate an? Die monologische Passage in Szene 8 (1938/39) bzw. 9 legt dies nahe; dort erklärt Galilei etwa: ‘Ïch habe nicht vor, zu beweisen, daß ich bisher recht gehabt habe, sondern herauszufinden, ob. Ich sage: laßt alle Hoffnung fahren, ihr, die ihr in die Beobachtung eintretet!“ (LG 78 vgl. 258) An einem bestimmten Punkt dieser kritischen Hinterfragung der eigenen Beobachtungen und Thesen wird die eigene Annahme jedoch gegen andere in Stellung gebracht und zu diesem Zweck postuliert: „Sollte uns aber dann jede andere Annahme als diese unter den Händen zerronnen sein, dann keine Gnade mehr mit denen, die nicht geforscht haben und doch reden.“ (Ebd.) Dieses Aufstellen einer Behauptung ist einerseits notwendig, um der Forschung weiterreichende Wirkung zu ermöglichen, birgt aber andererseits die Gefahr, zum Dogma zu werden, wenn sie nicht selbst wieder dem Zweifel und der Überprüfung unterzogen wird. Brechts Gedicht *Der Zweifler* (um 1937) beschreibt das Verhalten von Personen, die, immer wenn eine Antwort gefunden scheint, sich die Haltung des Zweiflers vor Augen führenn der Thesen auf verschiedene Arten in Frage stellt, darunter: „Ist alles belegbar? / Durch Erfahrung? Durch welche?“[144] Erfahrung, Empirie, ist demnach ein wichtiger Bestandteil von Erkenntnisvorgängen. Im Gedicht kommen diese aber nie zum Abschluss; wenn die Fragen des Zweiflers gestellt sind, beginnt das lyrische Wir erneut zu forschen.

Galileis Bereitschaft, seine These zu bezweifeln, ist Paulsell zufolge hingegen zu gering.[145] Von einigen empirischen Daten ‘verführt’ schreitet er sogleich zur

[144] Brecht: Der Zweifler [um 1937] In: GBA 14, S. 376f., hier S. 377.

[145] Paulsell stellt die These auf, dass die Figur Galilei gerade als Empirist hinter dem elaborierten Wissen Brechts zurückbleibt, der über Einsteins Relativitätstheorie unterrichtet war. Diese verhindere die Annahme unumstößlicher Wahrheit, wie Galilei sie auch durchaus mit „Grausamkeit“ (LG 78) durchzusetzen ankündigt, wo die „sanfte Gewalt der Vernunft“ (LG 31) versagt. Der Absolutheitsanspruch der Figur Galilei für ihr Modell des Sonnensystems zeichne diese aus der Perspektive post-Einsteinscher Wissenschaftstheorie als unterinformiert aus: „Einstein’s Theory of Relativity had raised serious doubts concerning the very foundations of empiricism.“ (Paulsell: Brechts’s Treatment of the Scientific Method, S. 270.) Zum einen stützte Einstein seine Theorie lediglich auf die Technik des ‘Gedankenexperiments’, zum anderen stellte seine Theorie die Existenz absoluter Zeit- und Raumverhältnisse und damit auch der

Behauptung, obwohl der empirische Eindruck trügen kann, wie Galilei selbst weiß, wenn er Andreas naive Beobachtung der auf- und untergehenden Sonne oder auch die eigene Annahme aus seiner Kindheit kritisiert, das Ufer bewege sich vom Schiff fort (vgl. LG 57f.). Dennoch kann die Figur Galilei nicht des naiven Empirismus beschuldigt werden, zumal sie im Laufe des Dramas auch unterschiedlichste epistemologische Standpunkte bezieht. Als fragwürdig werden ihre Erkenntnismethoden vor allem dadurch präsentiert, dass die Figur gegen Ende der Handlung physisch erblindet und in der Verbreitung ihrer These zum Teil auch aus Gründen der falschen Einschätzung der Situation scheitert. Der Widerspruch zwischen Erkenntniskritik und Wahrheitspostulat ergibt sich m.E. wie im Fall der ambivalenten Verwendung des Wahrheitsbegriffs in Brechts Texten des frühen Exils aus dem Unterschied von philosophischem/wissenschaftlichem und politischem Diskurs; während von einer wissenschaftsphilosophischen Warte aus jede Antwort der Bezweiflung auszusetzen ist, kann politisch nur durch die Behauptung agiert werden. *Leben des Galilei* behandelt gerade diese Schnittstelle.

4.5.2 *Das Experiment* als kleinste Einheit der Sozialutopie

Die kurze Erzählung *Das Experiment* (1938/39) entsteht im Rahmen von Studien zu *Leben des Galilei* und beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage nach der Rolle der empirischen Wissenschaften für die Gesellschaft. Auch in dieser Erzählung wird die Konfiguration eines neuzeitlichen Experimentalphysikers (Francis Bacon) und eines Kindes oder Jugendlichen vom beherrschten Pol des sozialen Raums gewählt. Wieder vermittelt der Wissenschaftler 'nützliche' grundlegende wissenschaftliche Arbeitstechniken wie Beschreibung, Experiment und die Bezweiflung von konventionellen 'Tatsachen' an den Jungen und andere ihm als Adeligem untergebene Personen, ist aber alles andere als eine positive Heldenfigur. Als Staatsmann handelt er der eigenen Willkür gemäß, seine Machtausübung ist schädlich für die Regierten und seinen direkten Untergebenen gilt er als

Beobachterstandpunkte in Frage. Paulsell mutmaßt vor diesem Hintergrund, dass die Figur Galilei, die das Formulieren unumstößlicher Wahrheiten – auch auf der Grundlage empirischer Daten – explizit verurteilt und die Beschränkung auf Hypothesen einfordert, dann aber das kopernikanische System doch absolut zu setzen scheint, dem Publikum als Gegenstand der Kritik angeboten wird. / vgl. auch Zimmermann: Leben des Galilei. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 1, S. 367.

„schlechter Mensch".[146] Diese – nicht auf moralische Wertungen sondern Funktionen bezogene – Ambivalenz der Figur resultiert aus ihrer Nähe zur Macht einerseits, zum Wissen andererseits; Als Vertreter der Macht ist Bacon für seine Untergebenen ein Gegenspieler, als Inhaber des Wissens ist er – so die Prämisse des Textes – ein potenzieller Verbündeter, da Wissen durch Produktion gewonnen wird, die Produktion aber auch durch Wissen gewinnt. Im Text klingt dies so:

> Seine Forschungen, nützlichen Dingen gewidmet, führten ihn aus der Studierstube immer wieder auf die Felder, in die Gärten und zu den Stallungen des Gutes. Er unterhielt sich stundenlang mit den Gärtnern über die Möglichkeiten, die Obstbäume zu veredeln, oder gab den Mägden Anweisungen, wie sie die Milchmengen der einzelnen Kühe messen könnten.[147]

Das Interesse des Naturwissenschaftlers Bacon an der empirisch erfahrbaren Umwelt stellt ein homologes Interesse zu dem der arbeitenden Bevölkerung dar, da er sein kulturelles Kapital in der praktischen Arbeit zugleich vermehrt und an die Mitarbeitenden verteilt. Besonders 'der Stalljunge' – so der ursprüngliche Titel der Erzählung – wird für den Philosophen zu einem wertvollen Mitarbeiter, da er Geschick bei der Beobachtung und Beschreibung der Erkrankung und des Heilungsprozesses eines Pferdes beweist. Er übernimmt wissenschaftliche Techniken ohne sie von ihrer praktischen Einsetzbarkeit zu trennen und wird zu einem personifizierten Verbindungsglied zwischen Wissenschaft und Praxis: „Die wissenschaftliche Bedeutung der Denkweise des großen Bacon erfaßte der Junge kaum, aber die offenbare Nützlichkeit aller dieser Unternehmungen begeisterte ihn."[148] Der Junge entnimmt Bacons Aussagen, dass seine Interessen und Fähigkeiten ihn nicht etwa zu einem singulären Phänomen machen, sondern zu einem Vorreiter einer – wie sich zeigt utopischen[149] – sozialen Entwicklung, die auf einer bestimmten Theorie und Praxis aufbaut: „Das war die neue Lehre, und immer mehr Leute wandten sich ihr zu, bereit und begeistert dafür, die neuen Arbeiten vorzunehmen." Die Lehre besteht darin, dass durch rationale, experimentelle auf Funktionalität abgestellte praktische Tätigkeit eine Verbesserung der Realität er-

[146] Brecht: Das Experiment [1938/39]. GBA 18, S. 362. / Vgl. Hans Peter Neureuter: Experimente der Neuzeit. Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei bei Brecht. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 85-99, hier S. 87.

[147] Brecht: Das Experiment [1938/39]. In: GBA 18, S. 362.

[148] Brecht: Das Experiment [1938/39]. GBA 18, S. 364. Folgendes Zitat ebd.

[149] Vgl. zur utopistischen Dimension von *Leben des Galilei*: Wolfgang Sohlich: The Dialectic of Mimesis and Representation in Brechts's 'Life of Galileo'. In: Theatre Journal 45 (1993) H. 1, März, German Theatre After the Fall of the Wall, S. 49-64.

reichbar ist, die zugleich von der Gesamtgesellschaft getragen und auf deren Bedürfnisse abgestimmt sein soll. Harro Müller hat darauf hingewiesen, dass Brecht auch im poetologischen Text *Der Messingkauf* (1939-1942, 1945) „ein eigenartiges dreistufiges Geschichtsmodell entwickelt, das auch seine Zukunftshoffnung artikuliert."[150] Dieses nimmt seinen Ausgang bei Figuren wie Bacon und Galilei, wird durch die soziologische und ökonomische Theorie bei Marx/Engels ergänzt und mündet in eine Phase, in der es gilt, „alle Bereiche des menschlichen Lebens mit dem wissenschaftlichen Geist zu durchdringen, um wahrhaft humane Lebensbedingungen schaffen zu können."

Dass diese Entwicklung allerdings noch keineswegs in vollem Gange ist, muss der Junge erkennen, als sein Lehrer tödlich erkrankt und ein soeben begonnenes Experiment ganz allein zu seiner Verantwortung wird. Das Experiment besteht darin, ein soeben durch das Überfahren mit einer Kutsche verendetes Huhn durch Tiefkühlung an der Verwesung zu hindern und zu beweisen, dass es auf diese Weise über Tage verzehrbar bleibt. Er führt den Versuchsaufbau gewissenhaft durch, achtet auf die optimalen Messbedingungen und setzt am Ende zur Überprüfung des Ergebnisses sogar seine Gesundheit im Selbstversuch aufs Spiel. Die Durchführung des Experiments findet allerdings in einer kulturellen und historischen Umgebung statt, in der die angewandten Methoden noch nicht anerkannt sind und bestenfalls als seltsames Verhalten erscheinen.

Als der Junge einen Vertreter der Wissenschaften über das Experiment unterrichtet, stößt er auf pures Unverständnis. Wie Galilei hat er es mit Gelehrten zu tun, die Erkenntnisgewinn nicht auf empirische Untersuchungen gründen, sondern einer scholastischen Wissenschaftstradition folgen. Die Großmutter des Jungen ist hingegen zwar mit dem wahrnehmbaren Phänomen der Haltbarkeit gefrorener toter Tierkörper vertraut, vollzieht aber das wissenschaftliche Forschungsinteresse nicht nach, das bekannte Tatsachen nicht nur zur Kenntnis nimmt, sondern auf Zusammenhänge, Gründe und Möglichkeiten hin untersucht. Wenn die Großmutter das gefrorene Huhn für uninteressant hält, agiert sie analog zu Andrea am Beginn der ersten Szene von *Leben des Galilei*, der 'glotzt' anstatt zu 'sehen', also wahrnimmt, aber die Wahrnehmung nicht in den Kontext einer interessierten Fragestellung einbettet.

[150] Harro Müller: „Geldleute lesen gründlicher als Bücherliebhaber." Bertolt Brecht: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Ders.: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Athenäum 1988 (Athenäums Monographien Literaturwissenschaft; 89), S. 54-77, hier S. 58. Folgendes Zitat ebd.

Der Junge, der als Träger eines Wissens fungiert, das einer utopischen Entwicklung förderlich wäre, in der jeder Stalljunge über das nötige Wissen verfügt, das ihm ein selbstbestimmtes Leben erlaubt, befindet sich am Ende der Erzählung in der Situation, vollkommen unverstanden und allein mit seinem 'Wissen' zu sein, was unterstreicht, dass die Umsetzung der sozialistischen Utopie in die Praxis vollkommen am Anfang steht, wie auch Andrea am Ende von *Leben des Galilei* sagt: „Wir stehen wirklich erst am Beginn." (LG, 109). Andrea bezieht sich damit zwar auf die empirischen Naturwissenschaften und nicht auf die Entwicklung einer sozialeren Gesellschaft, jedoch werden diese beiden Entwicklungen in Brechts Texten in enger Verzahnung dargestellt, denn die 'wissenschaftliche', fragende, überprüfende, interessierte Haltung wird als wichtige Voraussetzung auch einer demokratiereifen politischen Haltung aufgefasst, die eine Wahrnehmung der Interessen möglichst der gesamten Weltbevölkerung ermöglicht – denn etwa so wäre die sozialistische Gesellschaftsutopie hinter Brechts Texten zu denken.

4.6 *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, eine historische Konstruktion

In der bisherigen Forschung zu Brechts Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (Januar 1938-Januar 1940) nimmt die Frage nach der Geschichtsthematik neben der narrativen Technik der kontrastiven Perspektivierung die prominenteste Stellung ein. Grund dafür ist, dass der Text offensichtlich auf einen zeitgenössischen Trend zum historischen Roman unter avantgardistischen, antifaschistischen Schreibenden[151] antwortet. Die Forschung konnte zahlreiche Hinweise auf die zeitgenössische Romantradition und auch die Beziehung des Textes zu seinen historiographischen Quellen aufweisen; als gesichert gilt mittlerweile, dass Brechts Romanfragment, gemäß dessen eigener Aussage über die zunächst als Drama projektierte Arbeit in einem Brief an Korsch, nicht als „Anspielungsstück"[152] bzw. Schlüsselroman zu verstehen ist. Ersichtlich wird dies in folgender

[151] Vgl. Hans Dahlke: Cäsar bei Brecht. Eine vergleichende Betrachtung. Berlin, Weimar: Aufbau 1968, S. 92-103. Für Dahlke enthält Brechts historischer Roman aufgrund der einfließenden marxistischen Theoriekenntnisse eine „richtige[...] Beurteilung der faschistischen Diktatur" (103).

[152] Bertolt Brecht an Karl Korsch, Svendborg, Ende Oktober/Anfang November 1937. In: GBA 29, S. 57f., hier S. 57.

Notiz, in der zugleich der Anspruch auf konventionelle Darstellung der Antike abgewiesen wird:

> einige leute, denen ich von C.s geschäften erzählte, bezweifelten die 8stöckigen Häuser [sic], die steuerpachtgesellschaften mit ihren aktien und direktoren, die sterbekassenvereine der plebs usw usw, alles was 'so modern wirkt' und hielten das für erfindung. sie dachten, ich hüllte zeitereignisse in 'antikes gewand'. wenn ich das gewollt hätte, hätte ich natürlich die antike nicht so benützt, wie sie war, oder wie wir wenigstens nach der überlieferung annehmen müssen, dass sie war, sondern so wie sie von unsern volksschulen und romanciers geschildert wird (mit marmorhallen und politischem ehrgeiz). aber ich habe nicht die geschäfte des herrn MUSSOLINI beschrieben und mir dazu ein antikes gewand aus dem maskengeschäft der gymnasialbildung ausgeliehen.[153]

Brecht behauptet, sich auf die Überlieferung zu stützen und das antike Rom so darzustellen, „wie wir nach der überlieferung annehmen müssen, dass [es] war", verwendet aber dennoch verfremdende Begrifflichkeiten wie „City", die nicht aus der historiographischen Quellenliteratur stammen können. Diese wird auch insofern gegen den Strich gebürstet,[154] als der Roman die beschriebenen politischen und persönlichen Aspekte der Geschichte unter dem Vorzeichen ökonomischer Logik und Interessen lesbar macht. Der Krieg wird dadurch ebenso wie die (angedrohte) Revolution, die demokatische Ideologie oder andere scheinbar populäre politische Maßnahmen als bloßes Instrumentarium in einem Spiel um Macht unter den wenigen wirklich Vermögenden, den maßgeblichen 'playern' des Feldes der Macht verstehbar. Der Text lanciert aber nicht nur diese marxistisch informierte Theorie vom Zustandekommen von Diktaturen, Kriegen, Arbeitslosigkeit und von den sozialen Bedingungen generell, sondern verwendet dazu ein ästhetisch hochgradig reflektiertes und auch selbstreflexives Verfahren, das eine Poetologie der Historiographie bzw. des Umgangs mit Geschichte entwirft.

Da in der Forschung immer wieder der Bedarf gesehen wird, zu betonen, dass das Romanfragment keineswegs zu zeigen versuche, 'wie es wirklich war',[155] ist

[153] BBA 187/34. Zit. n. Claas: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts, S. 232f.

[154] Die „Geschichte gegen den Strich zu bürsten" verlangt Benjamin: Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte [1940]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, S. 693-704, hier S. 697.

[155] Vgl. Carsten Jakobi: Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Literatur für Leser 28 (2005) H. 4, S. 295-311, hier S. 308. Jakobi missversteht den Beitrag Wolfgang Jeske/Red.: Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 3, S. 282-313, da dort die Vorstellung einer Wiedergabe der historischen Situation 'an sich' deutlich als „scheinbar naive[r] Standpunkt" (S. 292f.) des Autors charakterisiert wird.

es möglicherweise nicht trivial, diese Poetologie der Historiographie noch einmal zu rekonstruieren.

4.6.1 Historischer Materialismus bei Benjamin und in *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*

Brecht notierte nach der Lektüre von Benjamins später Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte* (1940): „Die kleine Abhandlung behandelt die Geschichtsforschung und könnte nach der Lektüre meines 'Caesar' geschrieben sein".[156] In Benjamins assoziationsreichem und komplexem Text wird ein Programm dafür entworfen, wie Geschichtsschreibung im Sinne des 'Historischen Materialismus' im Gegensatz zum Historismus durchgeführt werden solle: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'."[157] Es gehe nicht darum, sich wie in der Tradition des Historismus in eine bereits geschriebene, kausal verkettete lineare Geschichte 'einzufühlen' oder sich in diese hineinzudenken, denn diese Geschichte kenne immer schon ihre Sieger und privilegiere deren Perspektive. Ihre Prämisse, dass es eine 'eigentliche' Geschichte gäbe, bedingt eine Verabsolutierungstendenz der Siegerperspektive. Benjamins Text bringt diese Überlegung auch explizit mit der Gefahr in Verbindung, der Nationalsozialismus könne erfolgreich aus dem Krieg hervorgehen und seine Perspektive in der Geschichtsschreibung etablieren. Brechts Roman macht diese Geschichtstheorie transparent, wenn eine der Erzählerfiguren, Mummlius Spicer, bei seinen Ausführungen über die von ihm miterlebte nahe Vergangenheit durchblicken lässt, dass Geschichtsschreibung von ihren Sieger(inne)n abhängig ist: „Es war damals noch nicht so, daß man die kleinasiatischen Firmen [das sind Konkurrenten der römischen Sklavenimportfirmen] offiziell Piraten nennen konnte. Sie heißen jetzt so in den Geschichtsbüchern. Da die von uns geschrieben sind, konnten wir natürlich unsere Anschauung der Dinge zur Geltung bringen."[158]

[156] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 9.8.1941. In: GBA 27, S. 12. Diesen wichtigen Hinweis zum Verständnis des Textes hat jüngst Anthony Phelan und schon 11 Jahre früher Müller-Schöll gegeben. Vgl. Anthony Phelan: 'Im Augenblick der Gefahr'. Brecht, Benjamin, and *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Modern Language Review 108 (2013) Nr. 3, Juli, S. 881-897. / Müller-Schöll: Theater des 'Konstruktiven Deaitismus', S. 365f.

[157] Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, S. 695. Folgendes Zitat ebd.

[158] Brecht: Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar [Januar 1938-Januar 1940]. In: GBA 17, S. 167-390 [im Folgenden im Fließtext mit der Sigle JC abgekürzt], S. 185.

Gegen diesen unkritischen Historismus grenzt Benjamin den Historischen Materialismus ab, der die Aufgabe habe, Gegentraditionen zu bewahren und aufzuzeigen, dass es sich beim Geschichtsprozess um einen Prozess der Verdrängung und Aktualisierung handelt, in dem das Andere, Widerständige und Kontroverse stets in Gefahr schwebt, ganz vergessen zu werden. Nur in einer utopischen Zukunft werde jede Verdrängung aufgehoben und jede historische Erfahrung 'zitierbar' geworden sein; nur dort werde also allen Geschichtsansichten Rechnung getragen sein. Im aktuellen Modus der Geschichtlichkeit liegt die überlieferbare historische Wahrheit aber nicht in ihrer gesamten Breite für den Zugriff bereit, sondern stellt einen Prozess der Aus- und Einblendung dar, der aber nicht nur vom aktiven, gegenwärtigen Subjekt ausgehend gedacht wird, sondern im Bild des Blitzes metaphorisierte Konstellationen mit dem Vergangenen eingeht, das darüber aktualisiert und in der Gegenwart 'gerettet' wird. Die Artikulation von Vergangenem heißt demnach „sich einer Erinnerung [zu] bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt." Dieses Bild der „dialektische[n]" blitzhaften Erinnerung, in dem das Vergangene nicht als Objekt betrachtet, sondern gleichsam wieder aufgerufen wird, beschreibt Benjamin genauer im *Passagen-Werk* (1927-1940),[159]

4.6.2 Geschichte ist Aktualisierung, nicht Fortschritt

Die komplexen philosophischen Überlegungen Benjamins, die hier nur skizziert werden konnten, haben Parallelen in Brechts Texten. Dass etwa die Vergangenheit nur insofern Bewahrung finde, als sie in der Gegenwart Interesse weckt und Aktualisierung in der Überlieferung findet, formuliert Brecht folgendermaßen: „wir sehen immer besser das unsern verhältnissen entspricht, als das, was ihnen nicht entspricht. andrerseits sind wir auch bei der beurteilung geschichtlicher epochen darauf angewiesen dass unsere epoche gewisse phänomene reproduziert.[160]

Benjamins Forderung, dass Geschichte als Verdrängungsprozess aufzuzeigen und zu kritisieren sei, wird Brechts fünf Jahre vor Benjamins Text verfasstes Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* bestens gerecht. Die Sprecherinstanz – der 'Arbeiter' – fragt angesichts der schriftlich überlieferten Geschichte nach seiner eige-

[159] Vgl. Walter Benjamin: Passagen-Werk [1927-1940]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5.1, hier S. 574-607. Darauf haben ebenfalls Phelan und Müller-Schöll aufmerksam gemacht.
[160] BBA 187/34. Zit. n. Claas: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts, S. 232f.

nen Tradition, die offensichtlich fehlt: „Cäsar schlug die Gallier. / Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“[161] Benjamin notiert: „Die Tradition der Unterdrückten ist Brecht angelegen. (Fragen eines lesenden Arbeiters). [...] Brecht artikuliert den Fond, den Hintergrund, auf dem die ‘Geistesfürsten’ auftauchen. In den bürgerlichen Darstellungen pflegt dieser Hintergrund ein einförmiges Grau zu sein.[162]

Dass es nicht um eine Geschichtskonstruktion gehen könne, die beansprucht, die ‘eigentliche’ und ‘einzig wahre’ Geschichte zu vermitteln, geht aus der Anlage des Caesar-Romanfragments hervor. Am Beginn des Textes wird den Lesenden signalisiert, dass der Text nicht weniger unternehme, als einem der angeblich wichtigsten Faktoren der Realitätskonstruktion, den ‘Beweggründen der Taten großer Männer’ auf die Spur zu kommen: „Vor die Erkenntnis der wahren Beweggründe ihrer Taten haben die großen Männer den Schweiß gesetzt.“ (JC 167)

Damit wird zugleich vorausgeschickt, dass diese Erkenntnis Mühe bereite, dass den Lesenden also nicht nur ein Konsumgut geboten, sondern auch eine Arbeit zugemutet werde. Damit befinden sie sich in einer analogen Situation zu der des Ich-Erzählers der Rahmenhandlung, eines nicht namentlich bezeichneten Historikers, der an Informationen über die historische Person Caesar nicht als ‘Bücherliebhaber’ interessiert ist, sondern als Produzent von Texten, die von Bücherliebhaber(inne)n oder auch an einer konventionellen Biographie interessierten Personen allenfalls gekauft werden. Das Ziel des Ich-Erzählers scheint es zunächst zu sein, Lesererwartungen zu erfüllen, indem die Vorstellung des souveränen Subjekts, der ‘Größe’ der Einzelperson, ihrer moralischen Entscheidungen und Überzeugungen, aber auch die historisch verbürgte Sichtweise auf den Staatsmann Caesar perpetuiert werden und zudem auch Einblicke auf das private Leben dieser Heldenfigur gegeben werden.

Schon dadurch, dass die Lesererwartung von der berechnenden Perspektive des Produzenten aus in den Blick kommt, entsteht eine distanzierte Sicht; sowohl auf die Erzählerfigur, als auch auf die Erwartungshaltung an die Gattung der Biographie. Zugleich rückt das Interesse an der zu erschließenden historischen ‘Wahrheit’ in den Vordergrund, die der Text immerhin augenzwinkernd verspricht – augenzwinkernd schon deshalb, weil der Roman als fiktionaler Text

[161] Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters [1935; ED: 1936]. In: GBA 12, S. 29.
[162] Walter Benjamin: [Paralipomena zu Gedichten von Brecht] [undatiert]. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7.2, S. 659.

vom Anspruch historischer Wahrheitstreue per se entbunden ist.

Der intradiegetische personale Erzähler zeigt jedenfalls genügend Interesse an der Möglichkeit, durch historische Dokumente, die sich im Besitz von „C.s“ – so wird Caesar im gesamten Romanfragment genannt – ehemaligem Gerichtsvollzieher Mummlius Spicer befinden, etwas über den ‘wahren’ Caesar zu erfahren, um zunächst Zeit und eine gewisse Geldsumme zu investieren. Für Lesende besteht eine ähnliche Situation: auch sie müssen Zeit (und möglicherweise Geld) investieren, um den Roman zu lesen. Die Analogie lässt sich noch weiter spinnen: auch sie lassen sich wie der personale Erzähler auf eine unsichere Erfahrung ein, denn Spicer warnt ihn vorweg, dass er kaum etwas zu bieten habe, was „das Publikum interessiert“, sofern es intime Details über prominente Personen kennen möchte; Spicer besitze zudem nur Informationen, die „unsere Historiker wenig interessier[en].“ (JC 169) Konventionelle Texterfahrungen fallen als Anhaltspunkt also aus. Auch ‘die Wahrheit’ zu erwarten, wäre höchst naiv, wie der Ich-Erzähler als Historiker weiß. Er ist sich bewusst, dass die Geschichte nicht nur durch eine objektive zeitliche Entfernung schwer zu erfassen ist, sondern, weil um ihre Kenntnis und Aktualisierung gekämpft wird – auch mit finanziellen Mitteln. So bemerkt er:

> Wie schon oft, wenn die Mühsale und schließlich auch die Geldausgaben allzu ärgerlich geworden waren, tröstete ich mich mit dem Gedanken, daß der große Politiker, dessen Biographie zu schreiben ich unternommen hatte, sowohl unbewußt als auch bewußt seinen Biographen mehr Hindernisse aufgebaut hatte als einiges beschwerliches Reisen. Da war die Legende, die alles vernebelte. Er hatte sogar selbst Bücher geschrieben, um uns zu täuschen. Und er hatte ebenfalls Geld ausgegeben und nicht wenig! (JC 167)

Anstrengungen Biograph(inn)en in der Zukunft auf eine bestimmte Ansicht hinzulenken, werden nur unternommen, wenn dadurch eigene Interessen nach positiver Selbstdarstellung gewahrt werden. Es geht dabei um die Durchsetzung einer Ansicht gegenüber anderen. Jedoch reduziert sich die Geschichte in Brechts Konzept aber nicht auf eine Anzahl souveräner subjektiver Ansichten, die eine wie auch immer geartete Wertung zwischen diesen Ansichten selbst nötig machen würde. Brecht kritisiert diese erkenntnistheoretische Konzeption bei seinem langjährigen Bekannten Feuchtwanger:

> Mit Feuchtwanger über die Omnipotenz der Geschichtsschreiber gestritten. Er sagt, [...] er finde es merkwürdig, wie die Beschreiber über die Geschichte triumphieren, wie Horaz den Augustus ‘gemacht’ habe, die Propheten der Bibel die Könige ‘aufgebaut’ hätten. Das braucht er, um zu der Vorstellung zu gelangen, *er* werde ‘am

> Ende' die Meinung der Nachwelt über Hitler bestimmen. Ausgehen wir von dem Nachruhm Caesars. Wenn ich das Portrait Machiavellis mit dem Mommsens konfrontiere, sieht er lediglich Schriftsteller, Individuen, Geschmäcker am Werk. Die 'Qualität' ihrer Formulierung entscheidet dann. Daß Machiavell den Kondottiere sieht, Mommsen des aufgeklärten Monarchen, der mit dem Bürgerstand geht usw., interessiert Feuchtwanger wenig, da es dem Tui die Allmacht nimmt.[163]

Brechts Argument ist hier, dass die unterschiedlichen Perspektiven Machiavellis und Mommsens auf Caesar sich nicht aus souveränen Persönlichkeiten der Geschichtsschreiber erklären lassen, sondern aus soziokulturell und historisch situierten Produktionsbedingungen, die mit der Systemstelle des Herrscherindividuums Caesar je Unterschiedliches assoziieren lassen. Anders formuliert: Die Geschichtsschreiber können die Geschichte nicht nur gestalten; sie werden von ihr auch gestaltet.

Was als Geschichte verfügbar ist – und darum geht es sowohl Brecht als auch Benjamin – wird von Interessen bestimmt, sodass das eigene Interesse an einer bestimmten geschichtlichen Tradition aktiv geltend gemacht werden muss. Dabei geht es aber eben nicht um die Durchsetzung der bloßen Behauptung der Wahrheit einer bestimmten Version von Geschichte, sondern um die Eroberung der Möglichkeit des zweiten und dritten, distanzierten, differenten Blicks auf das durchaus substanzielle geschichtliche Material. Zwar ist dieses Material nicht unveränderlich, jedoch besitzt es ebensolche realitätsbildende Funktion wie das erkennende Subjekt und tritt mit diesem „blitzhaft zu einer Konstellation"[164] zusammen.

So ist das Material bzw. sind die Dokumente, die der Ich-Erzähler erwirbt, keineswegs fragwürdig in ihrer Substanzialität. Fragwürdig werden sie insofern, als ihr Verfasser, der Sklave Rarus, der die Funktion eines persönlichen Sekretärs Caesars inne hat, das Bild einer hochgradig von Interessen bestimmten 'High Society' entwirft, in der er selbst eingebettet ist, wobei sich seine Interessen insofern mit denen seines Brotgebers C. decken als Rarus als persönlicher Schreibersklaven bzw. Sekretär C.s ihn durch alle Höhen und Tiefen begleiten muss. Eine ähnlich ambivalente Beziehung zu C. hat Spicer, der ebenfalls in längeren Passagen seine Erfahrungen mit C. an den personalen Erzähler vermittelt. Spicers Aufgabe ist es, C.s Gläubiger schadlos zu halten, weshalb dessen exorbitante Schuldenbeträge ein massives Problem für ihn darstellen. Dadurch teilt das

[163] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 8.10.1941. In: GBA 27, S. 15.
[164] Benjamin: Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5.2, S. 576.

Interesse an C.s Machtanstieg mit diesem, obwohl er als Exekutor und Abhängiger zugleich dessen Gegenspieler ist und eine dementsprechend distanzierte Sicht auf ihn hat und ermöglicht. Diese teilweise distanzierte Sichtweise auf Personen/Figuren wird den ganzen Text hindurch provoziert und eingeübt, indem immer wieder Kontrastierungen, (ökonomische) Kontextualisierungen und Konstellierungen gezeigt werden, die Personen und ihre Verhaltensweisen in ihren bestimmten Abhängigkeiten zeigen. Dass Erkenntnis nicht gut an einer Perspektive und nicht an einer Gegenstandsdarstellung gewonnen werden kann, sondern besser im Vergleich kontrastiver Möglichkeiten zu Tage tritt, erklärt Brecht auch in folgender Notiz:

> um von unseren historikern etwas über die geschichte zu erfahren, muss man immer zugleich mehrere von ihnen lesen. und man muss solange blättern, bis man polemiken findet, die sie gegeneinander spinnen. um irgendeine dumme auffassung einer historischen begebenheit zugunsten einer ebenso dummen oder noch dümmeren zu bekämpfen, bringen sie nämlich mitunter fakten. um von einer verdrehung zu einer andern verdrehung zu kommen, drehen sie immerhin das ding selber und so wird es, wenn man scharf zusieht, für augenblicke sichtbar. der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.[165]

Diese Passage erläutert, was mit der vielzitierten 'Realität in der Funktionale' gemeint ist: aus den Antagonismen unterschiedlicher Darstellungsmöglichkeiten oder Sichtweisen erhellen auch die Produktionsbedingungen derselben. Aus diesen Bedingungen erklärt sich am ehesten das Faktum, also das Produkt. Das Bild der Materie als einer vom Kampf aufgewirbelten Staubmasse weist gekonnt auf die Ungreifbarkeit der so verstandenen historischen Materie hin. Sie ist eher zwischen den Akteuren als in ihnen gegeben. Derselbe Zugang zur historisch-materialistischen, dialektischen 'Wahrheit' in der Geschichte findet sich auch in Benjamins Texten.

4.6.3 Die Geschichte in statu nascendi

Ein weiterer interessanter Gedanke, den Benjamin und Brecht teilen, besteht in der Unabgeschlossenheit und Offenheit der Geschichte, die bei einer Beschäftigung mit ihr nicht deshalb ausgeblendet werden dürfe, weil die offenen Möglichkeiten aus der Perspektive der Gegenwart schon entschieden scheinen. Der

[165] BBA 188/23. Zit n. Claas: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts, S. 227.

Historiker solle laut Benjamin „alles, was er vom späteren Verlauf der Geschichte wisse, sich aus dem Kopf schlagen."[166] Brecht befolgt diesen Rat:

> Den 'Caesar' schreibend, das entdecke ich jetzt, darf ich keinen Augenblick glauben, daß es so kommen mußte, wie es kam. Daß etwa die Sklaverei, welche eine Politik der Plebs so unmöglich machte, nicht aufzuheben war. Die Suche nach den Gründen für alles Geschehene macht die Geschichtsschreiber zu Fatalisten.[167]

Und noch deutlicher: „Die Geschichtsforscher müssen mit Vorsicht genossen werden. Sie sind verpflichtet, nachzuweisen, warum alles so kam, wie es kam. Je vollzähliger sie ihre Gründe zusammenhaben, desto wohler muß ihnen zumute sein. Aber desto entsetzlicher wird der Fatalismus, der ihren Werken entströmt wie ein fauler Aasgeruch."[168] Darum sei es nötig, Geschichte immer als eine Möglichkeit von vielen zu konzipieren: „Das gesellschaftliche System kann nicht dargestellt werden, ohne daß man ein anderes sieht. Und ich kann nicht nicht [sic; Fehler der GBA] nur vom Heute aus schreiben, ich muß sogar für die damalige Zeit den andern Weg als einen möglichen sehen."[169]

Im Romanfragment tritt C. nicht als Persönlichkeit auf, der immer schon anzusehen wäre, ob sie verarmt, verachtet oder als glorifizierte historische Persönlichkeit 'enden' wird. Es besteht aus der dargestellten Alltagssicht des Sekräters keinerlei Notwendigkeit zu letzterem. Rarus äußert sich ganz unterschiedlich – je nach Tagesverfassung – über seinen 'Herrn C.': „Mit seinen Fähigkeiten müßte er doch längst zum Zug gekommen sein." (JC 202)

> [E]in Politiker großen Formats ist C. nicht und wird es nie sein. Bei all seinen glänzenden Fähigkeiten! Was Rom mehr denn je braucht, der starke Mann, der unbeirrbar seinen Weg geht und der Welt seinen Willen aufzwingt, eine große Idee verwirklichend, ist er nicht. Er hat weder den Charakter dazu, noch die Idee. Er macht Politik, weil ihm sonst nichts übrigbleibt. Er ist aber keine Führernatur. (JC 286f.)

Angesichts der vielfältigen Abhängigkeiten, in denen die Figuren im dargestellten Machtfeld stehen, wird der Begriff der „Führernatur" grundsätzlich fragwürdig, da Macht offenbar nicht auf Charaktere und 'Ideen' gegründet ist, sondern auf bestimmte soziale Ordnungssysteme und darin verankerte bestimmte Positionierungschancen. Auch C. selbst ist sich seiner Zukunft nicht sicher: „Er schwankt von Zuständen wirklicher Entmutigung, [...] zu exaltiertem Optimismus." (JC 217)

[166] Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, S. 696.
[167] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 23.7.1938. In: GBA 26, S. 312.
[168] Brecht: Fatalismus der Deterministen [1940 (meine Schätzung)]. In: GBA 17, S. 387.
[169] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 25.7.1938. In: GBA 26, S. 314f., hier S. 315.

Für die Lesenden eröffnet sich der Blick nicht auf eine lineare Narration, sondern in eine Situation mit stets offenem Ausgang, also Geschichte in statu nascendi, was Benjamin auch für Kunstwerke und wissenschaftliche Abhandlungen fordert: Eine wissenschaftliche

> Methode zeichnet sich dadurch aus, daß sie zu neuen Gegenständen führend, neue Methoden entwickelt. Genau wie Form in der Kunst sich dadurch auszeichnet, daß sie zu neuen Inhalten führend, neue Formen entwickelt. Eine, nämlich NUR eine Form hat ein Kunstwerk, eine, nämlich NUR eine Methode hat eine Abhandlung nur von außen.[170]

Im 'fertigen' Zustand wirkt die Form oder Methode demnach einheitlich, im prozessualen Modus werden widerstreitende Möglichkeiten sichtbar. Diese Möglichkeitsvielfalt zumindest auf der Inhaltsebene für die Geschichtsdarstellung aufzuweisen, ist offensichtlich eine Zielsetzung des Caesar-Fragments, das sein Verfasser von geschichtlichem Fatalismus und Determinsmus frei zu halten versuchte.

4.6.4 *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* im Kontext der Realismusdebatte

Die erkenntnistheoretische Selbstreflexivität des Caesar-Romanfragments erklärt sich auch vor dem Hintergrund der im Sommer 1938 für Brecht zunehmend virulent werdenden Realismusdiskussion. Seine experimentierfreudige, aktivierende, oft provokative Ästhetik, die sich an den avantgardistischen Strömungen der 1910er und 1920er Jahre genauso geschult und bereichert hat wie an künstlerischen Darstellungsweisen der unterschiedlichsten Epochen und kulturellen Traditionen, entspricht keineswegs Lukács' Konzeption der 'richtigen' sozialitischen Produktionsweise von Literatur, die ästhetische Mittel des Romans des 19. Jahrhunderts bevorzugt, die im 20. Jahrhundert bereits gut etabliert sind und symbolisches Kapital versprechen. Zudem birgt die mit dieser 'realistischen' Methodik korrelierte erkenntnistheoretische Konzeption das Potential, eine autoritative Weltsicht durchzusetzen, da der Autor-Instanz umfassende oder ausreichende Kenntnis der objektiven 'Welt' in Romanen des 19. Jahrhunderts oft noch unterstellt bleibt.

Brecht, über das 'friendly fire' aus der Richtung Moskaus verstört, arbeitet in zahlreichen Texten zur Selbstverständigung – im Fall der Aufsätze *Volkstümlich-*

[170] Benjamin: Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5.2, S. 591.

keit und Realismus (Juni 1938) sowie *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* (Juli 1938) auch mit der Option auf Veröffentlichung formuliert – eine Ästhetik des Realismus bzw. einen Formalismusbegriff aus, welche der Moskauer Programmatik entgegengesetzt werden sollen, zieht seinen Beitrag zu der Debatte dann aber zurück, da er seine wenig aussichtsreiche Position erkennt. Diese expositorischen und theoretischen Schriften zu dem Thema verblieben zwar zu Brechts Lebzeiten großteils in der Schublade, geben aber für die spätere Forschung wichtige Hinweise für die Einordnung der Texte Brechts. Die Arbeit am Caesar-Fragment fällt in die Zeit der Expressionismusdebatte, sodass der Roman auch mit dieser Problematik im Hintergrund geschrieben wird. Dies zeigt sich an bestimmten Passagen im Roman, sowie an der Thematisierung des Romanprojekts in theoretischen Schriften zur Debatte.

Über *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* schreibt Brecht hier, es gehe ihm dabei um „eine gute Erfassung der Wirklichkeit, ich hatte rein realistische Motive".[171] Zugleich erklärt er auch „Er [der Roman] ist satirisch."[172] Da es in dem Text keine unrelativierte Perspektive gibt – Brecht situiert nach eigener Angabe seinen persönlichen Standpunkt „in der Montage der beiden fiktiven Schreiberstandpunkte"[173] – muss von einer indirekten Satire ausgegangen werden, in der ein fragwürdiges System ausgestellt wird, anstatt mit der Behauptung aufzutreten, ein bestehendes System abzubilden. Wenn Brechts Arbeit „realistische Motive" verfolgt, dann beziehen sich diese auf die Wirkungsdimension, in der soziale Strukturen und Praktiken in ihren Abhängigkeiten und als aufhebbar betrachtet werden können. Um diesen Effekt zu erzielen, können Montage, Satire, Groteske, phantastische Elemente, filmische Techniken der Narration, etc. nicht nur verwendet werden, sondern erweisen sich Brecht zufolge als nötig. Diese Problematik versucht Brecht mit Bezug auf seine Arbeit am 'Caesar' zu artikulieren:

> Für jene vom bürgerlichen Roman des des vorigen Jahrhunderts dem Drama entlehnte Anballung von allerhand Konflikten persönlicher Art in langen, breit ausgemalten Szenen mit Interieur habe ich gar keine Verwendung. Ich benütze die Tagebuchform für große Teile. Es hat sich als nötig herausgestellt, daß ich für andere Teile den point of view wechseln muß.[174]

Montage, Einsatz unterschiedlicher Formtraditionen und Methoden, Perspekti-

[171] Brecht: Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie [1938]. In: GBA 22.1, S. 437-445, hier S. 438.
[172] Ebd., S. 437.
[173] Ebd., S. 438.
[174] Ebd., S. 437.

venwechsel – diese im Roman verwendeten Mittel werden hier von Brecht verteidigt, wenngleich er Lukács zustimmt, dass diese nicht etwa dem subjektiven Ausdruck in der Kunst oder einer Perpetuierung der Institution Literatur zum Selbstzweck oder als bloßer Warenlieferant dienen sollen. Diese differenzierte Meinung zur modernen Kunst wird auch im Rahmen des Romanfragments selbst geäußert.

4.6.5 Blaue Pferde und Dichterfürsten

C. lässt trotz prekärer finanzieller Situation eine kostspielige Reithalle auf seinem Anwesen bauen, die offensichtlich Repräsentationszwecken dient, die er als Patriziersohn für wichtig erachtet und die auch in ökonomischer Hinsicht ertragreich sind: „Vom finanziellen Standpunkt aus ist es besser, mit leeren Taschen auf einem Triumphwagen durch die Stadt fahrend gesehen zu werden, als mit gefüllter Tasche in eine Bank des Forums gehen.“ (JC 324) Wie der Triumphzug, der „Kreditbeschaffung“ im Gewand eines spektakulären „Zirkus“ ist und ökonomisches Kapital kostet, aber symbolisches einbringt, das wiederum für ökonomisches eingesetzt werden kann, ist auch das Wandgemälde „Diana auf dem blauen Pferd(e)“ (JC 218, 237), das die Reithalle schmückt, eine Investition in symbolisches Kapital.

Das Gemälde steht für moderne avantgardistische Kunst, da mit dem blauen Pferd auf Gemälde und Zeichnungen von Franz Marc der frühen 1910er Jahre angespielt wird, die oft blaue Pferde als Motiv wählen und im Kontext moderner Avantgardekunst stehen. C. führt seine Erwerbung sowohl einer Gruppe von Senatoren vor, als auch einer Gruppe von Plebejern – „Ladeninhaber, kleine Handwerker, Hausbesitzer, Veteranen des Marius usw.“ (JC 217) Während die Senatoren sich über den Traditionsbruch und die damit verbundene Revision erkenntnistheoretischer Sicherheiten pikieren, ist die Haltung der proletarisierten ‘Kleinbürger’ abwartend: „Sie besahen es sich schweigend, es ist ein wenig modern.“ (JC 218) Die Abweichung von mimetischen Darstellungskonventionen in der Kunst ist demnach weder per se positiv noch per se negativ für die Vertreter(innen) beherrschter Positionen im sozialen Raum. Um diese künstlerischen Techniken für diese Akteure produktiv zu machen, bedarf es eines gewissen kulturellen Kapitals, das es erlaubt, sie auch produktiv zu verwenden. C. beherrscht diese Fähigkeit und prompt spricht die moderne Kunst gegen ihn selbst:

> Allgemeine Meinung: Pferde sind nicht blau. C. sagte, den Künstler entschuldigend:

> 'Und Politiker sollen zu unserer Zeit mitunter keine Politiker sein, Finanzleute kein Geld haben und Priester nicht an die Göttinnen glauben.'
> Man lachte, da er selbst Oberpriester ist.
> Verständnis für die moderne Kunst findet man nur in der City. (JC 237)

Während die Senatoren als Abkömmlinger patrizischer Familien und damit Inhaber erblicher und auf den Namen bezogener Macht die Fragwürdigkeit von Identität und Konvention, wie sie in moderner Kunst thematisiert werden, nicht 'verstehen' bzw. in ihr Weltbild nicht integrieren können, findet man in der 'City', also im Großbürgertum des Industriekapitalismus,[175] das sich der Wandelbarkeit von Waren und Kapitalien bewusst ist, durchaus Verständnis für die Wandelbarkeit konventioneller Sichtweisen, sowie auch für Distinktionsbestrebungen, für die moderne Kunst ebenso steht.

In Brechts Romanfragment taucht moderne Kunst weder auf, um sie zu verunglimpfen, noch, um sie zu feiern. Gezeigt werden unterschiedliche Umgangsweisen mit ihr abhängig von sozialen Positionierungen. Schon 1937 verbindet Brecht das charakteristische Beispiel der blauen Pferde mit der Realismusdiskussion einerseites und verwendet es andererseits zu Reflexionen über unterschiedliche Bedürfnisse von Akteuren der Kunst gegenüber – je nach ihrer Position im sozialen Raum. Ein *Gespräch über blaue Pferde* zwischen drei Figuren, die sich zum Realismus in der Kunst bekennen, wird zumindest begonnen.[176] In einer detailierteren Darstellung wird die Problematik nach dem Schema einerseits-andererseits konturiert, wie sie sich später im Caesar-Fragment ebenfalls zeigt:

> Mir gefallen die blauen Pferde [Franz Marcs], die mehr Staub aufgewirbelt haben als die Pferde des Achilles. Und ich ärgere mich, wenn den Malern zugerufen wird, sie dürften Pferde nicht blau malen; darin kann ich kein Verbrechen sehen, die Gesellschaft wird diese leichte Entstellung der Wirklichkeit verschmerzen.[177]

Der Text fährt fort, man könnte auch versuchen, Pferde mit blauem Fell zu züchten, wenn der Aufwand nicht zu groß sei. Dieser Einwurf zeigt, dass künstlerische und wissenschaftlich-technische oder andere Produktionsbereiche auf einer Ebene angesiedelt werden; Konstruktion ist nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt; ebensowenig ist diese auf eine Abbildfunktion im Bezug auf andere Produktionsbereiche beschränkt. Anschließend übt der Text aber auch Kritik

[175] Vgl. Jeske/Red.: Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 3, S. 292.
[176] Brecht: Gespräch über blaue Pferde [1937]. In: GBA 22.1, S. 351.
[177] Brecht: Die blauen Pferde [1937]. In: GBA 22.1, S. 350.

an der anti-mimetischen Kunst, sofern diese sich als Institution zur Vermittlung von 'Eindrücken' versteht und dafür beträchtliches symbolisches Kapital beansprucht. Für viele Akteure seien Pferde nicht Gegenstand von Eindrücken sondern ein Teil der alltäglichen Arbeit, wobei Brecht bzw. die Schreibinstanz sich – ebenso wie Franz Marc – nicht zu diesen Personen zählt. Diese Personen würden exakte Darstellungen, die sich bei handwerklichen Tätigkeiten bewähren, zu recht höher schätzen. Analog zu dieser Aussage argumentiert die Passage im 'Caesar', in der die Handwerker schweigend vor der „Diana auf dem blauen Pferd" stehen. Und analog zur Entschuldung „leichte[r] Entstellung der Wirklichkeit" ist die Ironie zu sehen, mit der die konservativen Senatoren gezeichnet sind, die darauf insistieren, dass Perde nicht blau seien.

Dieselbe Ironie wendet Brecht an, wenn er angesichts der Realismusdebatte bemerkt: „Pferde sind tatsächlich nicht blau, das wurde in der Debatte mit Recht gebrandmarkt."[178] Der Erkenntnisgewinn der Debatte wird damit als lächerlich dargestellt, da das Feststellen von ohnehin offensichtlichen Abweichungen von einem mimetischen Abbildungsideal als trivial gelten kann. Zugleich wird in Frage gestellt, dass mimetische Abbildung und konventionelle Diskurslogiken als Zielsetzung für künstlerische Tätigkeit ausreichen: „kein Realist begnügt sich damit, immerfort zu wiederholen, was man schon weiß; das zeigt keine lebendige Beziehung zur Wirklichkeit."[179] „Ein Werk, das der Realität gegenüber keine Souveränität zeigt und dem Publikum der Realität gegenüber keine Souveränität verleiht, ist kein Kunstwerk."[180] Eingefordert wird „Humor (Unter- und Übertreibung), Phantasie, Freude am Ausdruck (neuem Ausdruck, individuellem Ausdruck)". Dass es beim Realismus – verstanden als wünschenswerte Ästhetik – um die „große [...] praktische Angelegenheit"[181] gehe, als die Brecht „Realität"[182] konzipiert, wird auch dadurch verdeutlicht, dass dem gemeinsamen politischen Gegner der unterschiedlichen Exilantenzirkel ein ebenso konservatives wie banales Wirklichkeitsideal zugeschrieben wird, wie es die Senatoren angesichts der 'Diana auf dem blauen Pferd' äußern: „Herr Hitler donnerte dagegen, daß die Pferde bei Marc nicht so sind wie in der Wirklichkeit".[183] 'Blaue Pferde' – Abwei-

[178] Brecht: Praktisches zur Realismusdebatte [1938]. In: GBA 22.1, S. 419-423, hier S. 420.
[179] Ebd., S. 422f. Folgendes Zitat ebd., S. 423.
[180] Brecht: [Über die eigene Arbeit] [1938]. In: GBA 22.1, S. 445-449, hier S. 445.
[181] Brecht: Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie [1938]. In: GBA 22.1, S. 437-445, hier S. 445.
[182] z.B. Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise [Juli 1938]. GBA 22.1, S. 424-433, hier S. 424 und 433.
[183] Brecht: Praktisches zur Realismusdebatte [1938]. In: GBA 22.1, S. 419-423, hier S. 421.

chungen von einem mimetischen Ideal – anzuprangern, bedinge demnach noch keine realistische Ästhetik. Wichtig sei velmehr, jene Themen und Aussagen zu finden, deren Realitätsbezug vom politischen Gegner bestritten werden, die aber gleichzeitig Evidenz haben. Schon in der etwas früher entstandenen Schrift *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1934/35) wird betont, dass es um ausgewählte Themen gehe, wenn die Wahrheit als Waffe gegen den Nationalsozialismus eingesetzt werden solle.

In einer weiteren Passage des Caesar-Fragments wird auf die Rolle von Kunst eingegangen, die sich primär um Fragen der eigenen Form bzw. der sprachlichen Formulierung kümmert. Dies geschieht anhand der Figur des ehemaligen Feldherren und Dichters Vastius Alder, die in der Rahmenhandlung als Gast Spicers auftritt und Bezüge zum Autor Gabriele d´Annunzio aufweist. Die Figur dient der Kritik des „'Dichterfürsten', welche[r] die Sprache nicht durch die Möglichkeiten, neue Realitäten mit ihr zu erfassen, sondern allein durch 'Erlesenheit' bereichert haben."[184] Angesichts des Biographieprojekts des Ich-Erzählers beginnt Alder sogleich über Caesar als Stoff von Kunst und Geschichtsschreibung zu monologisieren, wobei er eine gewählte Sprache verwendet und kühne Gedankensprünge tätigt. Zwar spricht er von ähnlichen Vorgängen wie Rarus und Spicer, doch werden diese nur schwer vorstellbar, da in expressiven Wendungen, Ausrufen und Satzteilen vage angedeutet.

Die Reaktion Spicers und des Ich-Erzählers ist dieselbe, welche die Handwerker der „Diana auf dem blauen Pferd" gegenüber zeigen: Sie schweigen. Während seiner Ausführungen spielt Alder mit Figürchen aus Brotteig, die er geknetet hat. Ebenso wie das zur Ernährung gedachte Brot dabei zweckentfremdet wird, wird auch die Sprache von Alder von ihrem Zweck der Mitteilung und Kommunikation entfernt. Sie dient nicht mehr dem Gespräch zwischen Alder, Spicer und dem Ich-Erzähler, sondern einer Inszenierung, die zunächst Spicer und den Historiker zum „Publikum" (JC 306) macht und dann sogleich aufgeschrieben wird, um für ein noch größeres Publikum sorgen zu können. Die Wirkung zumindest auf Spicer ist gering, da er den Monolog Alders geringschätzig als „Geschwätz" (JC 306) bezeichnet.

Mit dieser Passage wird darauf hingewiesen, dass die Institution Literatur als selbstbezogene Formulierungskunst in Gefahr gerät, ihre Wirkungspotentiale nicht auszuschöpfen. Das Primat der Formulierung in einer solchen Kunst wird durch-

[184] Jeske/Red.: Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. In: Knopf: Brecht-Handbuch. Bd. 3, S. 297.

aus kritisiert, jedoch anders als bei den Theoretikern des Sozialistischen Realismus nicht mit Diffamierung und Verdammung verbunden, sondern durch funktionalistische Argumente hinterfragbar gemacht. In Brechts Texten findet sich – vor dem Hintergrund seiner eigenen Diffamierung wenig überraschend – eine deutliche Abgrenzung von der Hexenjagd gegen sogenannte Formalist(inn)en im Sozialistischen Realismus. 'Der Schreibende' sei angesichts dessen niedergeschlagen: „Er betrachtet mit eingezogenen Schultern die totale Aufrüstung, er hört, wie die Messer geschliffen werden."[185] Damit wird die Atmosphäre der Realismusdebatte als feindlich für die künstlerische Tätigkeit selbst kritisiert. Zwar könnte Brecht sich für das Programm eines Wirkungs-Realismus im Gegensatz zu einem l'art pour l'art-Formalismus grundsätzlich erwärmen, wie die Alder-Passage zeigt, doch unterscheidet sich Brechts Wirkungsästhetik grundlegend von der des Sozialistischen Realismus; l'art pour l'art definiert sich für ihn über die Funktion künstlerischer Tätigkeit innerhalb des literarischen Feldes und keineswegs über die Verwendung moderner Darstellungsmethoden. Der wesentlichste Unterschied zwischen der Formalismuskritik bei Brecht und den Theoretikern des Sozialistischen Realismus besteht aber in der Repessionstendenz. Während das Formalismusverdikt im Sozialistischen Realismus Schreibverbot oder sogar Ermordung nach sich ziehen konnte, erfährt der 'Formalist' Alder keine schlimmere Konsequenz als die, dass sein geistiges Potential seinen Mitmenschen anscheinend relativ wenig Nutzen bringt.

In den folgenden Jahren reflektiert Brecht seine literarischen Texte immer wieder vor dem Hintergrund seines Realismuskonzeptes, das sich in der skizzierten gespannten Nähe, aber doch auch Distanz zum orthodoxen Konzept des Sozialistischen Realismus befindet. Hier nur zwei Beispiele; im ersten meint 'realistisch' einerseits anschlussfähig, andererseits informativ und aktivierend in Bezug auf das erwartbare Publikum:

> Warum ist die 'Courage' ein realistisches Werk?
> Es bezieht für das Volk den realistischen Standpunkt gegenüber den Ideologien: Kriege sind für die Völker Katastrophen, nichts sonst, keine Erhebungen und keine Geschäfte.
> Es nimmt nicht den moralischen Standpunkt ein, d. h. es geht nicht aus von der momentan herrschenden Moral, ist aber sittlich.
> Für die Handlungen der Personen sind Motive angegeben, welche, erkannt und berücksichtigt, die Behandlung von Menschen erleichtern.

[185] Brecht: Praktisches zur Realismusdebatte [1938]. In: GBA 22.1, S. 419-423, hier S.420.

> Das Werk arbeitet mit dem gegenwärtigen Bewußtsein der Mehrheit der Menschen.[186]

Es geht also für realistische Werke nicht um die Widergabe von Bestehendem, sondern um intelligente Beschäftigung damit und deren Ermöglichung. An einer anderen Stelle, wenig später, reflektiert Brecht über die unterschiedlichen Zielsetzungen der Ästhetik Friedrich Schillers und seiner eigenen:

> Ich lese 'Schillers Flucht aus Stuttgart' von Streicher. [...] [Schillers Vorgehen] ergibt eine Kunst, welche in Kontakt mit der Realität steht und Realität enthält, welche aber die Realität durchaus der Kunst opfert.
> Wie entfernt ich von diesem Standpunkt bin, sehe ich daraus, daß der Gedanke, eine grande scène auszuformen, mir ganz plötzlich als etwas Neues, als ein interessantes Experiment vorkommt. Ich verwende gewöhnlich viel Mühe auf die Motivierungen, prüfe immerfort nach, wieviel von den Vorgängen, die ich im Auge habe, gezeigt werden müssen, usw. [...] Die Abbildung kritisiere ich eigentlich nur vom Abgebildeten her.[187]

Brechts Arbeiten würden die Kunst also vorwiegend als Mittel zum Zweck nehmen, um über die Darstellung funktionaler Zusammenhänge, wahrscheinlicher Beziehungen etc. die Erfahrungswelt nicht nur nachzuahmen, sondern mit ihr in Kontakt zu treten; Schillers Texte werden dagegen abgegrenzt, indem unterstellt wird, dass sie bisweilen rein ästhetische Zwecke in den Vordergrund stellen und den bewussten Bezug zur Erfahrungswelt vernachlässigen würden. Überlegungen wie diese, welche die eigenen Arbeiten im Hinblick auf ihre Beziehung zur Realität – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Realismusdiskurses – reflektieren, kehren in Brechts Texten bis zum Ende seines Lebens immer wieder.

4.7 Resumé: Brechts Realitätskonzepte der Exilzeit

Die Exilerfahrung bedeutet für Brecht wie für die meisten Exilant(inn)en zunächst eine Krisenzeit in persönlicher, beruflicher und sozialer Hinsicht. Trotz seiner Bemühungen um vielfältige Kontakte bemerkt Benjamin an Brecht den „Index seiner wachsenden Isolierung“ und einer „Vereinsamung“.[188] Als Grund gibt Benjamin die politischen Differenzen innerhalb der Exilgesellschaft an. Was Brechts Isolierung bedinge, sei „Folge der Treue zu dem [...], was uns [Benjamin und Brecht] gemeinsam ist.“ Damit könnte das gemeinsame Interesse

[186] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 22.4.1941. In: GBA 26, S. 476f.
[187] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 9.5.1941. In: GBA 26, S. 482f.
[188] Walter Benjamin an Theodor Adorno, 4.10.1938. In: Ders.: Gesammelte Briefe, Bd. 6, S. 167-170, hier S. 168.

am dialektischen historisch-materialistischen Realitätskonzept gemeint sein, das nicht kompatibel mit der sowjetischen philosophischen Generallinie war und u.a. Brechts Isolierung vom sowjetnahen Segment der Exilant(inn)en bedingte.

Obwohl Brecht das Schlagwort des Realismus in der Kunst produktiv zu machen sucht und sogar eine agitatorische Funktion des Wahrheitsbegriffs in Essays anstrebt, erfährt er Angriffe von Seiten sowjetisch gelenkter Kunstkritik. Trotz und entgegen der repressiven Kulturpolitik der Sowjetunion unter dem Banner des Realismus entwickelt er ein eigenständiges Realismuskonzept, das sich an der Funktionalität der Kunstproduktion in Bezug auf eine produktive Selbstreflexion der Gesellschaft orientiert und in zahlreichen Schriften im Umkreis der Expressionismusdebatte ausgearbeitet wird. Die Formalismus-Realismus-Doktrin versucht Brecht durch subversive diskursive Performanz und mit Hilfe sozialen Kapitals unter westlichen Emigrant(inn)en zu unterlaufen, was ähnlich auch für die Zeit in der DDR zu zeigen sein wird.

In der isolierten Situation im Exil werden neben Arbeiten, die das Überleben sichern sollen, unterschiedliche Themen und Projekte in Angriff genommen, die nicht für eine Publikation in unmittelbarer zeitlicher Nähe gedacht, sondern mit Blick auf eine unbestimmte Zukunft geschrieben sind. Zu den Themen, die hierbei im Zentrum stehen und für die Diskurse, die das Sprechen über Realität regeln, von Belang sind, zählt die Frage nach der Rolle der ideologischen und kulturellen Produktion im Gegensatz zur Praxis des ökonomischen Feldes. Besondere Beachtung bekommt dieses Thema vor dem Hintergrund der ideologischen Praxis des Nationalsozialismus und dem Diskurs über Kultur und deren Aufgaben in Hinblick auf die Verhinderung von Regimen wie jenem Hitlers. Brecht versucht sich im antinationalsozialistischen Diskurs zu engagieren, indem er zunächst u.a. zur Gattung der politischen Flugschrift greift und einen im Vergleich zu anderen seiner Texte kaum relativierten, kämpferischen Wahrheitsbegriff verwendet, der vor dem Hintergrund des politischen Diskurses verstehbar wird. Daneben lässt sich in den Texten ein (wissenschafts)philosophischer Zugang zum Wahrheitsbegriff feststellen, der Antworten beständig in Zweifel zieht und die Relativität von Meinungen und Fakten veranschlägt. So ergibt sich eine ambivalente Begriffsverwendung für diese Zeit.

Für Brechts Exildrama *Leben des Galilei* und sein Projekt des *Tui-Romans* ist die Bedeutung der empirischen Wissenschaft für die Entwicklung einer selbstbestimmteren demokratischen Gesellschaft von Interesse, wobei im epischen Theater eine Erkenntnisleistung der Rezipierenden analog zu jener in den empirischen

Wissenschaften angestrebt wird. Wissenschaft als relativ autonomes Feld der kulturellen Produktion, das nur relativ gut situierten Akteuren zugänglich ist, wird im Zuge einer kritischen Auseinandersetzung mit der sozialen Kategorie der Intellektuellen problematisiert. Brechts Intellektuellenkritik unterscheidet sich allerdings maßgeblich von der Intellektuellenfeindlichkeit im Sowjetkommunismus, da Kulturproduzenten eigenständige Handlungsmacht unbedingt zuerkannt wird und die schlimmstmögliche Konsequenz ihres Handelns wäre, kaum Wirkung zu entfalten wie die Figur des Vastius Alder oder ein undemokratisches Regime zu unterstützen wie Galilei in den Dramen von 1947 und 1956. Galilei könnte durch seine Erkenntnisse auf dem Sektor der Astrologie bestehende Machtverhältnisse in Frage stellen und zugleich einen wissenschaftlichen, epistemologischen und politischen Umbruch einleiten. Um im Feld der Politik Gehör zu bekommen, muss er seine Theorie als unumstößliche Wahrheit behaupten, um wissenschaftlich erfolgreich zu sein, muss er sie ständig in Zweifel ziehen. Epistemologisch ergibt sich so ein ambivalentes Bild, wobei die Epistemologie des Zweifels gerade in ihrer Anwendung auf die Herrschaftskonventionen politisch wird.

Schließlich sind Darstellungsweisen der Geschichte als interessanter Aspekt für die Fragestellung dieser Arbeit zu nennen. Geschichtsromane haben während der Exilzeit Konjunktur, da sie historische Parallelen zur Erklärung der faschistischen Problematik anbieten. Brechts Geschichtsdramen, -erzählungen und -romane basieren auf einem Modell von Geschichtsschreibung, welche die Möglichkeiten von Geschichte denkbar macht und Gegentraditionen eine Stimme gibt. Über dieses Geschichtsmodell steht Brecht im Austausch mit Walter Benjamin, der sich für Schreibweisen der Gegentradition interessiert.

Gezeigt wird in Brechts Texten nicht der aktuelle Stand der Geschichtsschreibung, sondern ein Kampf um die Macht, die auch die Überlieferung und mithin das geschichtliche Wissen einschließt. Dieser Kampf um die Macht wird auch als These zur Frage, wie der Nationalsozialismus an die Macht kommen konnte, vorgeschlagen: Zur Macht kommt man ganz allgemein nicht durch ontologische Eigenschaften wie etwa durch besondere Fähigkeiten oder besondere Eignung, sondern durch 'glückliches' Verhalten unterstützt durch eine glückliche Ausgangspostion in einem von unüberschaubarer Aktivität geprägtem Kraftfeld, in dem zwischen Veränderung und Erhalt bestehender Strukturen gerungen wird; so kommt immerhin Cäsar in Brechts Roman zu seinen Positionen und seinem Ruhm. Damit wird nahe gelegt, dass auch die Gründe für die Machtergreifung Hitlers in

einer soziologischen Analyse gesucht werden müssten, die – Brechts Vorschlägen gemäß – marxistisch informiert sein und die ökonomischen Verhältnisse im Blick haben könnte.

5 Realitätskonzepte nach dem Exil [1947-1956]

5.1 Nach dem Exil

Brecht verließ am 31.10.1947 die USA in Richtung Europa. Am Vortag hatte er noch eine Anhörung vor dem dem House Un-American Activities Committee (HUAC) über seine Verbindungen zu kommunistischen Kreisen, wobei an die Sowjetunion gedacht war, die nach dem Sieg über Hitlerdeutschland zur primären Bedrohung für die USA aufstieg. Es gelang ihm eine Anklage und damit „headlines“[1] abzuwenden. Eisler, der bereits zwei Verhöre durch das HUAC hinter sich hatte, berichtet er, er hatte „einfach den sechs Anwälten zu folgen, die mir anrieten, die Wahrheit zu sagen und *nichts* sonst.“[2] Bei dieser „Wahrheit“ handelte es sich in erster Linie um den Umstand, dass Brecht kein Mitglied einer kommunistischen Partei war,[3] jedoch ist der Begriff hier nicht ohne Ironie gebraucht. Immerhin ist die Wahrheit abhängig von Darstellungsweisen im Rahmen von Darstellungskonventionen, die Brecht als Künstler, der professionell mit Darstellung zu tun hat, gut genug beherrscht, um die Fragen einerseits wahrheitsgemäß, andererseits so zu beantworten, dass keine Angriffsfläche in der konkreten Situation der Anhörung vor dem HUAC entsteht.

Gerade vor der Folie der bipolaren Logik des Kalten Krieges war Brechts ‘wahre’ politische Positionierungsstrategie schwer zu erfassen, da er philosophische und ethische Dispositionen akkumuliert hatte, die zu einem in Bezug auf beide Seiten im Kalten Krieg unangepassten Verhalten führen würden, hätte er nicht auch eine von ihm als ‘realistisch’ bezeichnete Verhaltensstrategie entwickelt, sich

[1] Bertolt Brecht, Arbeitsjournaleintrag, 31.10.1947. In: GBA 27, S. 250.
[2] Bertolt Brecht an Hanns Eisler, Zürich, Anfang/Mitte November 1947. In: GBA 29, S. 430.
[3] Dass Brecht 1930 der KPD beigetreten wäre, behauptet Ruth Fischer: Stalin und der deutsche Kommunismus. Bd. 2, Die Bolschewisierung des deutschen Kommunismus ab 1925. Berlin: Dietz 1991, S. 281f. / Vgl. dagegen Parker: Bertolt Brecht, S. 280.

mit bestehenden Situation und ihren Möglichkeiten bewusst zu arrangieren, um diese Situationen beeinflussen zu können.

Bei der Verhörung in Washington äußerte er unter anderem:

> Zurückschauend auf meine Erfahrungen als Stückeschreiber und Dichter in dem Europa der beiden letzten Jahrzehnte, möchte ich sagen, daß das große amerikanische Volk viel verlieren und viel riskieren würde, wenn es irgend jemandem erlaubte, den freien Wettbewerb der Ideen auf kulturellem Gebiet einzuschränken oder gegen die Kunst einzuschreiten, die frei sein muß, um Kunst zu sein.[4]

Dieses Plädoyer für die Autonomie der Kunst ist dem HUAC gegenüber eine taktische Aussage, da es die Distanz von Brechts Arbeit zur Politik und mithin zur KP unterstreicht, zugleich ist ein mitschwingender Vorwurf an die politische Einmischung in die Künste nicht nur durch kommunistische Parteien, sondern auch durch die amerikanische Politik erahnbar; immerhin befindet er sich in einer Verhörsituation, in der seine künstlerische Arbeit unter Verdacht steht. Trotz dieser taktischen Dimensionen der Aussage, handelt es sich dabei um eine durchaus ernst gemeinte Positionierung zwischen den politischen Fronten des Kalten Krieges in der Sphäre der Künste. Dies könnte verwundern, bedenkt man die in Brechts Texten vielfach geäußerte Kritik an l'art pour l'art oder der 'reinen' Wissenschaft in *Galileo* (UA 30.7.1947).

Brechts Kritik an der Autonomie der Künste galt allerdings nie der Autonomie des literarischen Feldes nach Bourdieu, also dem Umstand, dass die Künste ihre spezifischen Kapitalsorten und die Regeln zu ihrer Erlangung selbst definieren. Seine Kritik wandte sich lediglich gegen Dysfunktionalität künstlerischer und kultureller Produktion im Bezug auf den sozialen Raum, dem gegenüber die Kunstschaffenden ihre Position zumindest reflektieren und Bezug auf den sie produzieren sollten, was auch bedeuten kann, dieses Publikum durch 'Vorschläge' zu verändern. Er befürwortet das relativ autonome literarische Feld als eine „Gegenwelt [...], in der eine Logik nicht der Nachfrage, sonden des Angebots herrscht",[5] wenn er notiert: „Man sagt mir, zu euch muß man primitiv reden. / Will ich nicht / Wie mir der Schnabel gewachsen ist, nicht wie euch die Ohren gewachsen sind. / Dialektik."[6] Demnach gilt zwar, dass Kunst auf ein breitgefächertes Publikum und nicht nur auf eine kleine Produzentengruppe wirken soll,

[4] Brecht: Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen in Washington, 1947 [Okt. 1947]. In: GBA 23, S. 59-61, hier S. 61.
[5] Joch/Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft, S. 3.
[6] Brecht: FDJ [Ende 1948]. In: GBA 23, S. 104.

die „selbst ihr eigener Markt ist“,[7] jedoch soll diese Wirkung sich nicht auf das Erfüllen von bestehenden Erwartungen beschränken, sondern vielmehr eine innovative Funktion im Bezug auf die soziale Produktion haben und muss daher per definitionem ‘frei’ sein.

Die Zeit nach der Rückkehr nach Europa ist für Brecht durch die Gratwanderung bestimmt, einerseits diese ‘Freiheit’ oder Autonomie für die eigene Arbeit durchzusetzen, andererseits möglichst große Präsenz und Wirksamkeit im künstlerischen Feld im deutschsprachigen Raum zu entfalten. Das Klima des Kalten Krieges schränkte die Publikations-, Aufenthalts- und Kooperationsmöglichkeiten auf einschlägig sowjetkommunistisch oder westlich dominierte Sektoren ein. So konnte Brecht 1948 nicht durch westdeutsche Sektoren nach Berlin reisen, wie Helene Weigel 1955 berichtet: „Man verlangte von Brecht bestimmte Zusicherungen, daß er im Westen Deutschlands bleiben würde, bevor man ein Einreisevisum geben wollte, was er abgelehnt hat.“[8] Er strebte eine „residence außerhalb Deutschlands“[9] an,[10] was jedoch nicht möglich war, denn das politische Spannungsfeld zwischen Ost und West betraf nicht nur Deutschland. In der Schweiz, ebenso wie in Österreich orientierte sich die Mehrheit in diesem kontinenteübergreifenden Konflikt am Westen, weshalb man sich hütete, den bekennenden Marxisten Brecht, der sich auch offiziell immer wieder als Unterstützer des Sowjetregimes äußerte, ins Land zu holen. In der Schweiz, wo Brecht zunächst nach seiner Rückkehr nach Europa Zuflucht fand, wurden schon kurz nach seiner Ankunft am 5.11.1947 „dringende diskrete Erhebungen“[11] von Seiten der Behörden unternommen. Man kam zu dem Schluss, dass es aus „politisch-polizeilichen Gründen“[12] wünschenswert sei, die Familie Brecht bald wieder außer Landes zu haben. Daraufhin machen die Behörden Schwierigkeiten beim Ausstellen von Einreisevisen und Verlängerungen von Identitäsausweisen. 1949 gelang es Brecht durch Mobilisierung von Kontakten noch einmal, die Aufenthaltserlaubnis verlängern zu lassen,[13] doch wurde absehbar, dass die Schweiz keine längerfristige Aufenthaltsoption bot.

[7] Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 99.
[8] BBA E 14/4f. Zit. nach Hecht: Brecht Chronik, S. 819.
[9] Bertolt Brecht an Ruth Berlau, Paris, 3./4.11.1947. In: GBA 29, S. 424f., hier S. 425.
[10] Vgl. Werner Hecht: Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR. Berlin: Aufbau 2013, S. 16 u. 33.
[11] BBA Z 49/208. Zit. nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 16.
[12] BBA Z 49/214 (Bundesanwaltschaft Bern, C 8.2878/Fa. ad P 64.64.051 FF) Zit. nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 17.
[13] Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 38.

Während die Interessenlage in der Schweiz in Bezug auf Brechts Einbürgerung relativ eindeutig zu Tage trat, gestaltete sich jene in Österreich komplizierter. Hier hatte Brecht Freunde und Bewunderer – besonders prominent: der Komponist und Direktor der Salzburger Festspiele Gottfried von Einem –, die ihn an den Salzburger Festspielen beteiligt sehen wollten und bei den zuständigen Behörden eine Staatsbürgerschaft für ihn erwirkten, die ihm am 14.9.1950 bestätigt wurde.[14] Ab Herbst 1951 wurde Brechts Ansiedlung im österreichischen Kulturbetrieb in der Presse auf breiter Front thematisiert und löste einen hitzigen öffentlichen Disput aus, der im zeitgenössischen diskursiven Klima, das vom Kalten Krieg stark geprägt war, zu einer Diffamierung der 'Schuldigen' führte, die den Kommunisten Brecht an prominenter Stelle im österreichischen Kulturbetrieb einführen wollten. Die „Affäre Brecht"[15] wurde zu einem Politikum, da die unterschiedlichen Akteure, Parteien, Stellen und Personen, sich gegenseitig im Zeichen des Antikommunismus bekriegten. Schließlich handelte es sich bei dem Einbürgerungsversuch Brechts auch um ein außenpolitisches Signal von einiger Sichtbarkeit.

Brecht gab angesichts dieser Debatte von Einem den Wink, im Rahmen des künstlerischen Diskurses zu argumentieren und zusätzlich auf das symbolische Kapital humanitärer Handlungen zu spekulieren: „Ich verstehe nicht, wie man Ihnen als Künstler übelnehmen kann, daß Sie einem andern Künstler geholfen haben – ich hatte ja damals überhaupt keine Papiere!"[16] Auf Grund der traditionellen Autonomie des künstlerischen Feldes hatte die Berufung auf künstlerische Belange durchaus das Potenzial, die Einbürgerung Brechts zu argumentieren. Auch der Salzburger Magistrat verteidigte sich schließlich in einer Presseerklärung, man habe dem Ansuchen um Staatsbürgerschaft aufgrund der „künstlerische[n] Würdigung Bert Brechts im Großen Brockhaus"[17] zugestimmt, also den Antragsteller als Künstler, nicht als Kommunisten eingebürgert. Es nützte von Einem allerdings nicht unmittelbar, dass er betonte, in Bezug auf Brecht ein „rein künstlerisches Urteil"[18] abgegeben zu haben; er wurde am 31.10.1951 als Direktor der Salzburger Festspiele trotzdem abgesetzt, da ein Sündenbock gebraucht

[14] Vgl. Kurt Palm: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien, München: Löcker 1984, S. 62-80.
[15] Ebd., S. 86.
[16] Bertolt Brecht an Gottfried von Einem, Berlin, 18.10.1951. In: GBA 30, S. 90.
[17] Aussendung des Magistrats, 11.10.1951. Zit. nach Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 85.
[18] Anonym: Brecht bricht Einem. Der Komponist Gottfried von Einem aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele ausgeschlossen. In: Salzburger Nachrichten 7 (3./4.11.1951) Nr. 255, S. 5.

wurde und zudem laut Kurt Palm ohnehin Interessen bestanden, „von Einem zu Fall zu bringen".[19] Im Frühjahr 1953 wurde von Einem, allerdings dann gerade als Künstler, wieder rehabilitiert, da man seine Oper *Der Prozeß* (1953) ins Festspielprogramm aufnahm.

Während Brecht für Viele nur als Künstler verteidigt werden konnte, wurde er von konservativer Seite gerade als Künstler angegriffen. Ein Abgeordneter der neuen, von 'Ehemaligen' durchsetzten Partei Verein der Unabhängigen (VdU) verunglimpfte bei einer Salzburger Landtagssitzung gerade die künstlerische Arbeit Brechts als „großartige Liste von dekadenten, kulturschänderischen Veröffentlichungen".[20] Diese Argumentationsweise beansprucht Definitionsmacht über die kulturelle Produktion von einem totalitären Standpunkt aus; nicht nur, was politisch argumentierbar ist, sondern was auf die Totalität des 'Volkes' bezogen förderlich und 'gesund' sei, wird von einer hegemonialen Machtinstanz bestimmt. Wie schon in der Weimarer Republik wird Brechts innovationsfreudige literarische Arbeit aus dieser konservativen Perspektive als deviant bestimm- und angreifbar.

Auch in der sowjetisch dominierten kommunistischen Kulturpolitik wurde die Autonomie der Künste herabzusetzen versucht, um sie politischen Zielen und Vorgaben zu unterwerfen. Brecht war einer kommunistischen Politik gegenüber zu Kooperation bereit, aber nicht zur Unterwerfung. Dazwischen liegt die Grauzone des Kompromisses. Als er sich mit der Reise nach Ostberlin am 22.10.1948 schrittweise auf das Wagnis DDR einließ, weil die Ansiedlung in einem deutschsprachigen Staat außerhalb Deutschlands nicht möglich war, begann ein schwieriger Aushandlungsprozess.

Da er aus der DDR Arbeitsangebote erhalten hatte und *Mutter Courage und ihre Kinder* ab dem 11.1.1949 mit großem Erfolg am Deutschen Theater in Berlin gespielt wurde, schienen die Arbeitsbedingungen relativ aussichtsreich. Brecht war sich der Problematik der staatlichen Einmischung in seine Arbeit in der DDR bewusst, hoffte aber auf eine relativ autonome Position, die er durch soziales Kapital – Unterstützung durch MitarbeiterInnen, Kontakte und Kooperationen im Kulturbetrieb und seine Fähigkeit des Netzwerkens – gewährleisten wollte. Schon 1947 stellt er fest, dass es für eine Ansiedlung in Berlin „entscheidend

[19] Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 90. Vgl. auch ebd., S. 85f.

[20] Verhandlungen des Salzburger Landtages der 3. Sezession der 2. (6.) Wahlperiode 1951/52, 4. Sitzung, 21.11.1951. Maschinschriftliches Protokoll, S. 169. Zit. nach Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 87.

wichtig [ist], daß man eine starke Gruppe bildet. Allein, oder fast allein kann man da nicht existieren."[21]

Wie schwierig sich die Arbeit trotzdem immer noch gestaltete, kann das Beispiel der Kritik des Leiters der Freien deutschen Jugend (FDJ) Erich Honeckers an Brechts *Aufbaulied der F.D.J.* verdeutlichen. Kritisiert wird, dass der Liedtext Jugendliche zur Selbstführung auffordert – in einem Staat, der fürchtet, seine Führungsfunktion könnte hinterfragt werden. Dabei stellt das Lied bereits einen Kompromiss zu Gunsten dieses Staates dar, denn es wird den Jugendlichen vorgeschlagen „erst 'nen neuen Staat" zu „baun",[22] der zudem noch von „Wanzen" also unliebsamen Personen zu befreien sei, indem sie abgeschoben werden. Dies hätte die Zustimmung der staatlich organisierten Macht finden können, wenn nicht explizit die basisdemokratische Eigenverantwortung und Selbsttätigkeit der Bevölkerung hervorgehoben worden wäre. Brecht notiert:

> Kleines Lied für die Freie Deutsche Jugend gemacht ('Aufbaulied'). Bin unzufrieden, daß der 'neue Staat' hereinkommt, ist aber nötig, damit der materielle Aufbau verknüpft werden kann mit dem politischen. Ignoriere jedoch bestimmt die Einwände gegen die letzte Strophe ('Und kein Führer führt aus *dem* Salat'), erhoben von der Leitung.[23]

Wenig später schreibt er noch deutlicher:

> Bei dem 'Aufbaulied' der FDJ (Freien Deutschen Jugend) bat mich der Berliner Gruppenleiter, die Zeile 'Und kein Führer führt aus dem Salat' zu überprüfen, denn Hitler interessiere niemand mehr, da er olle Kamellen sei (aber Kamellen verwandeln sich, wenn unbeobachtet, leicht in olle Lorbeern), und dann gebe es eine Führung durch die Partei. Ich kann aber nicht entsprechen, die Strophe ist auf das Motiv des Sich-Selbst-Führens aufgebaut, und das ganze Lied dazu.[24]

Die Wendung „olle Lorbeern" ist möglicherweise eine Anspielung auf die Verse „Hohe Lorbeern stehen, wo der Krieger schläft" aus dem *Nachtlied der Krieger* (1815) von Carl Blum. Gemeint wäre also, dass die unkritische Haltung gegenüber einer Führung, die in den Krieg führt, leicht wieder 'nachwachsen' bzw. zurückkehren könne. Honecker pochte aber offenbar darauf, dass von den Kunstschaffenden keinesfalls eine kritische Haltung gegenüber einer Führung zu verbreiten sei, da dies die DDR-Führung einschließe.

[21] Bertolt Brecht an Ruth Berlau, 5.11.1947. In: GBA 29, S. 427. / Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 33.
[22] Brecht: Aufbaulied der F.D.J. [Dezember 1948]. In: GBA 15, S. 196f., hier S. 196.
[23] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 21.12.1948. In: GBA 27, S. 293.
[24] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 2.1.1949. In: GBA 27, S. 293.

Wünsche zur Änderung von Zeilen, Wörtern, ganzen Passagen und Stücken wurden in der Folge immer wieder von Seiten der Regierung und ihrer Behörden an Brecht und sein Mitarbeiterkollektiv gerichtet. Über mangelndes Interesse von Seiten der Politik an der Kunst konnten die Kunstschaffenden sich nicht beklagen, dafür aber über gezielte Lenkung der Produktion und Rezeption durch Aufführungsverbote, Einssetzung von Kontrollorganen, massiver Beeinflussung der Presse und selektiver Vergabe von Ressourcen. Eines der meisteingesetzten Mittel in dieser hegemonialen Praxis gegenüber der künstlerischen Produktion ist die „Formalismuskeule“,[25] die aus der sowjetischen Kulturpolitik übernommen ist, sich aber auch an die Rhetorik des Nationalsozialismus mit Begriffen wie „volksfremde[...] Tendenzen“ und „dekadente[...] Künstler[...]“[26] bruchlos anschließen lässt. Die Negativfolie des Formalismusbegriffs – der Realismusbegriff – blieb also auch und gerade nach dem Exil von Bedeutung für Brechts Textproduktion.

5.1.1 Brechts Reflexionen zum Realismus 1945-1951

Im Sommer 1946 plant Brecht eine englischsprachige Dramenausgabe und schreibt an Elisabeth Hauptmann, die als Redakteurin dieser Ausgabe fungiert, in Bezug auf eine von Eric Bentley zu schreibende Einleitung:

> Zunächst ist die Tradition zu untersuchen. Vergleiche die Bemühungen *Picassos* und *Strawinskis*, zu klassischen Formen Stellung zu nehmen [...] Dann kommen die neuen Elemente (traditionsbildend). Da sind zwei Versuche realistischer Art. (Es muß unbedingt festgestellt werden, daß ich Realist bin, nichts anderes, das poetische Element ist natürlich nichts Unrealistisches!) I) Die realistische Haltung gegenüber dem Thema (das als gesellschaftliches Thema behandelt wird). 2) Die realistische Haltung gegenüber dem Publikum (angesprochen als Repräsentant der Gesellschaft, interferierend mit der Gesellschaft).[27]

Mit dem Verweis auf Pablo Picasso und Igor Fjodorowitsch Strawinski wird Nähe zur avantgardistischen Kunst signalisiert, während der Realismusbegriff den traditionalistischen Kurs der Sowjetunion anklingen lässt. Brecht strebt in Bezug auf den im Kalten Krieg bipolar organisierte Kunstdiskurs ganz gezielt eine ‘dritte Position’ im Sinne eines unbeschränkten Zugriffs auf beide Pole an. Dies gilt für Tradition und Moderne, Realismus und künstlerische Avantgarden, Ost und

[25] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 99.
[26] Erich Honecker am 17.3.1851 vor Mitarbeitern der Abteilung Agitation und Propaganda des Zentralrats der FDJ. Dieter Borkowski: Für jeden kommt der Tag. Stationen einer Jugend in der DDR. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 327.
[27] Bertolt Brecht an Elisabeth Hauptmann, Santa Monica, Juli/August 1946. In: GBA 29, S. 387f.

West. An Eric Bentley schreibt er in einer Skizze für die Einleitung zur Dramenausgabe: „I) Fortführung der Tradition. [...] 2) Das *Neue*. Der dialektische Realismus. / a) realistische Haltung gegenüber dem Thema / b) realistische Haltung gegenüber dem Publikum“[28] Ideen, die in diesem Brief vorgeschlagen werden, arbeitet Brecht auch in der programmatischen Schrift *Kleines Organon für das Theater* (Sommer 1948, ED 1949) aus. Unter dem Begriff dieser realistischen Haltung versteckt sich eine soziologisch und politisch interessierte Ästhetik, die Brecht spätestens seit den 1930er Jahren theoretisch ausgearbeitet hat und vertritt. Fiktive Gesellschaftsdarstellungen ebenso wie deren Produktions- und Rezeptionskontexte sollen dabei in Hinflick auf faktuale gesellschaftliche Entwicklungen reflektiert werden. Im Brief an Bentley präzisiert Brecht:

> Es scheint mir völlig richtig, den bürgerlichen Naturalismus (mit seinem sozialen Reformismus) als einen Auftakt des neuen Theaters zu betrachten; um zu einer ‘großen’ Zeit des Theaters zu kommen, muß man aber doch viel weiter zurückgehen als bis zu [Henrik] Ibsen, nämlich in die revolutionäre Zeit der Bourgeoisie. Ganz abgesehen vom Poetischen – die Spiegelung der Realität beim Ibsen ist schon sehr trüb, wenn Sie an den Shakespeare denken. Und welche Monotonie und Starrheit in der Form! Und wenn die Realität gezeigt wird, damit die Realität beeinflußt werde, geschieht es so, daß die Realität als totale Illusion reproduziert wird (Wegfallen der ‘vierten Wand’).
>
> Nun soll natürlich mit dem Gesagten kein Anspruch auf das Prädikat ‘groß’ für eine bestimmte Dramatik angemeldet werden; ich wehre mich nur gegen die übliche neutralisierende Behandlungsweise, [...] es handle sich um Vorläufiges, Provisorisches, Unverbindliches, kurz, um Experimente, während es sich doch um ein Bestreben handelt, das Experimentelle als eine definitive Funktion des Theaters zu etablieren. [...] Tatsächlich sollen die Zuschauer in soziale Experimentatoren verwandelt werden, wird doch die Kritik der abgebildeten Wirklichkeit als eine Hauptquelle des Kunstgenusses geöffnet.[29]

Auffällig ist hier, dass Texten des Naturalismus eine ‘trübe’ Spiegelung der Realität nachgesagt wird, was aber nicht mit dem bei Lukács häufigen Vorwurf an moderne Kunst verbunden wird, dass ‘bloß’ ‘Oberflächenphänomene’ ‘gespiegelt’ würden, sondern mit einer auf Illusorik abzielenden Realitätsdarstellung und einer monotonen Form. Dem Illusionstheater hatte Brecht schon lange immer wieder geringe Wirksamkeit im Bezug auf eine willentlich und rational durchzuführende experimentelle Veränderung der Gesellschaft zugesprochen.[30] Der

[28] Bertolt Brecht an Eric Bentley, Santa Monica, August 1946. In: GBA 29, S. 396-399, hier S. 398.
[29] Ebd., S. 397.
[30] Vgl. z.B.: Brecht: Über das Merkwürdige und Sehenswerte [Anfang 1941 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.2., S. 682.

Konsumationsakt wird bei Illusionskunst oder rein kulinarischer Kunst spätestens seit den *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'* als unkritisch und systemstabilisierend gedacht. Dem wird eine wissenschaftliche, rationale, zweifelnde, experimentierende Haltung des/r idealen Rezipierenden gegenübergestellt, wie oben mit dem Begriff der „sozialen Experimentatoren" deutlich angesprochen.

Obwohl in dieser Ästhetik die funktionelle, nicht die mimetische Qualität von Kunst vorrangig ist, werden Begriffe wie Spiegelung und Abbildung verwendet, was auf deren Bedeutung im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs zurückgeführt werden kann. Als solche eignen sie sich zur Herbeiführung von Irritationen innerhalb der Diskurslogik; wenn zugleich vom „Poetischen" und der „Spiegelung der Realität" gesprochen wird, werden zwei Gegensätze vereint, da Poesie die Neuschöpfung, Mimesis eine Nachschöpfung bezeichnen; beide Begriffe werden dadurch ungewöhnlich verwendet bzw. verfremdet.

Hinter einem Begriff wie Spiegelung verbirgt sich in Brechts Texten eher eine Reaktion als eine Reproduktion. Das geht etwa aus der Umformulierung eines Zitats hervor, das von Flaubert stammen soll: „Wir müssen nicht nur Spiegel sein, welche die Wahrheit außer uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muß etwas von uns dazukommen, bevor er wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik, gute und schlechte, welche der Gegenstand vom Standpunkt der Gesellschaft aus erfahren muß.[31] Schon der Umgang des Textes mit dem Zitat führt eine solche Kritik vor, die auf dem „Standpunkt der Gesellschaft" freilich nur insoweit stehen kann, wie Mitglieder der Gesellschaft diese repräsentieren können. Die Frage, ob mimetische oder amimetische Techniken wünschenswerter sind, ist für diese Ästhetik ebenso wenig entscheident wie die Frage, welchen ontologischen Status die Gegenstände der Mimesis besitzen sollen; wichtig ist hingegen die Frage, ob diese Techniken und Gegenstände eingesetzt werden, um Kritik zu provozieren oder nicht.

Brechts Beschäftigung mit dem Realitäts- und Realismusbegriff in den Jahren vor dem Umzug in die SBZ/DDR geschieht im Rahmen seiner systematischen ästhetischen Überlegungen, die in seiner literarischen Arbeit weitergeführt oder von ihr hervorgerufen werden. Der kulturpolitische Realismusbegriff der Sowjetunion fungiert dabei nur als Stichwortgeber, mit dessen Stichworten aber höchst eigenwillig verfahren wird. Am 30.3.1947 wird im Arbeitsjournal ein Schema

[31] Brecht: [Nicht nur Spiegel der Wahrheit] [um 1950]. In: GBA 23, S. 132.

eingetragen, das Realismus und Naturalismus gegenüberstellt. Aufschlussreich ist, dass in diesem Schema die Spalte Realismus genau jene Werte definiert, die Brechts Ästhetik entsprechen, also etwa Kritik, Masse und Geschichte statt Mitgefühl, Individuum und Natur. Statt „Kopien“[32] bevorzuge der Realismus demnach „Stilisierungen“, also nicht realitätsillusorische, sondern ‘künstliche’, betont konstruierte Darstellungen. Begeistert war Brecht allerdings auch von einer schauspielerischen Darbietung Helene Weigels, mit der „der sonstige Gegensatz zwischen realistischer und kultivierter Spielweise ganz aufgehoben werden konnte.“[33] Dies sei „das Beste und Reinste was bisher an epischem Theater irgendwo gesehen werden konnte.“

Als 1948 die Formalismus-Realismus-Doktrin von Moskau ausgehend wieder verstärkt eingesetzt wird, finden sich in Brechts Texten Reaktionen, wobei einerseits die eigenen subversiven Definitionsweisen weiter vertreten werden, andererseits Übereinstimmungen gesucht werden. Am 26.10.1948 notiert Brecht im Arbeitsjournal:

> [Max] Frisch erzählte, als er von der Friedenstagung in Breslau zurückkehrte, wo auch über Formalismus gesprochen wurde, daß *Picasso* geäußert habe, auch er sei gegen Formalismus, freilich den der anderen. / Er soll jetzt übrigens Töpfe machen. Und es schiene mir ein guter Plan, mit den bildenden Künstlern eine Akademie zu machen, so daß sie dafür bezahlt werden, schöne Gebrauchsgegenstände zu entwerfen, [...] Und dies alles für Massenherstellung.[34]

Es scheint, dass hier in einem relativ entspannten Ton von der Formalismusdoktrin gesprochen wird. Avantgardekünstler wie Einstein sollten bei einer Ästhetisierung der Alltagskultur Einsatz finden; Vorschläge wie dieser zeigen, dass Brecht trotz seiner Erfahrungen mit der sowjetischen Kulturpolitik im Exil davon ausgeht, dass Vorschläge für eine Zusammenarbeit von Kunstschaffenden und kommunistischer Politik Aussicht auf Erfolg hätten. Als Brecht zwei Wochen vorher von Gottfried von Einem hört, dass „die russische Antiformalismuskampagne“ von vielen Musikern als „Zwang“ empfunden und abgelehnt wird, trägt er dies in sein Arbeitsjournal mit der Anmerkung ein, diese Ablehnung müsse von den Musikern eben auch funktional begründet werden.

[32] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 30.3.1947. In: GBA 27, S. 244. Vgl. auch die Notiz vom 8.1.1948, ebd., S. 263 und 25.9.1948, ebd., S. 273f.
[33] Bertolt Brecht an Karl Korsch, Svendborg, Ende Oktober/Anfang November 1947. In: GBA 29, 57f., hier S. 57. Folgendes Zitat ebd.
[34] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 30.10.1948. In: GBA 27, S. 244.

Offenbar zuversichtlich gestimmt feilt er weiterhin an Definitionen von Formalismus und Realismus, die seiner Arbeit entgegenkommen, wobei er Argumentationsweisen aus der Expressionismusdebatte von 1938 wieder aufnimmt: „Solang man unter Realismus einen Stil und nicht eine Haltung versteht, ist man Formalist, nichts anderes. Ein realistischer Künstler ist, wer in künstlerischen Werken der Wirklichkeit gegenüber eine ergiebige Haltung einnimmt. (Zur Wirklichkeit des Künstlers gehört auch sein Publikum.)“[35] „Für sie [die für Brecht wünschenswerte Literatur] ist Formalismus, was den revolutionären Inhalt verspielt.“[36]

Brecht deckt in seinem Arbeitsjournal einen logischen Widerspruch auf, der für ihn darin liegt, dass das im Sowjetkommunismus zum Dogma erhobene Theaterkonzept Konstantin Stanislawskis als realistisch galt:[37] „Der Realismus ist merkwürdig. Es wird ein elaborierter Kult mit ‘Realität’ getrieben. Hauptsächlich handelt es sich um die Realität von subjektiven Empfindungen“.[38] Unverständlich sei, warum in Bezug auf diese „subjektiven Empfindungen“ das Verdikt des „Machismus“, wie es in *Materialismus und Empiriokritizismus* entwickelt wird, nicht gilt, da das Konzept Subjektivität mit Isolierung von der objektiven Wirklichkeit verbunden und immer wieder für Vorwürfe und Repressionen gegen Künstler(innen) verwendet wird. Mittels des Stanislawski-Systems wird aber die ‘menschliche Innerlichkeit’ von Figuren inszeniert und in der praktischen Theaterarbeit an Darstellende und Rezipierende vermittelt. Der Realismusbegriff, wo er mit dem Konzept der Verwandlung, der perfekten Inszenierung eines „Erlebnis[ses] des Inhalts“[39] und Evokation emotionaler Zustände subjektivierter Figuren einhergeht, bleibt dieser Überlegung zufolge undurchsichtig.

Zugleich versucht Brecht den von staatlicher Seite massiv eingesetzten Formalismusvorwurf auch nachzuvollziehen; etwa angesichts einer in der DDR scharf kritisierten Aufführung der Oper *Antigonae* (UA 9.8.1949, Salzburg) von Carl Orff, die in Dresden am 27.1.1950 Premiere hatte: „Es ist richtig, daß auf dem Gebiet der Kunst häufig Experimente ‘ausschließlich aus künstlerischen Gründen’, d.h. ohne eigentlichen sozialen Auftrag unternommen wurden.“[40] Hier wird noch die Ansicht vertreten, solche Experimente sollte man in Zukunft unterbinden. Da

[35] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 26.11.1948. In: GBA 27, S. 284f.
[36] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 11.12.1948. In: GBA 27, S. 290.
[37] Eine Assoziiertheit von Stanislawski-System und Sozialistischem Realismus ist angedeutet bei Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 151.
[38] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 15.9.1947. In: GBA 27, S. 246f., hier S. 247. Folgendes Zitat ebd.
[39] Erpenbeck: Formalismus?, S. 7.
[40] Brecht: Bemerkungen zu Orffs ‘Antigone’ [um 1949/1950]. In: GBA 23, S. 114f.

bald darauf Brechts eigene Arbeiten ebenfalls Gegenstand von Unterdrückungsmaßnahmen werden, ändert er bis 1953 seine Meinung so grundlegend, dass er einen Sturz der zu dieser Zeit für ideologische Lenkung der Kunst verantwortlichen Stelle, der Staatlichen Kunstkommission (Stakuko), in Angriff nahm.[41]

Im Zusammenhang mit den Versuchen der SED, die Oper *Das Verhör des Lukullus* abzusetzen, beginnt die vermehrte Produktion von Schriften und Notizen, in denen Protest gegen die Antiformalismusdoktrin formuliert wird. Beispielsweise wird der Spieß in Betreff der Behauptung von 'Wirklichkeitsferne' einfach umzudrehen versucht: „Manche unserer Kritiker sind so darauf aus, allgemeine und drohende Sätze aufzustellen, daß sie jede Berührung mit der Wirklichkeit verlieren."[42] Das Argument von 1938 wird erneut vorgebracht: „Der sozialistische Realismus ist keine Stilfrage."[43] und die Verwendung antinaturalistischer und verfremdender Mittel wie das Setting der Lukullus-Oper in der Unterwelt werden als aktivierend für das Publikum verteidigt.[44] Zugleich wird immer wieder versucht, Anknüpfungspunkte für den dominanten Diskursstrang zu finden, um diesen dialektisch, von Innen, umzubiegen.

Diese kompromissbereite Haltung lässt sich ebenfalls auf Brechts Verständnis der Realität als Aushandlungsprozess zurückführen. Als der Philosoph und Publizist Wolfgang Harich im privaten Gespräch mit Brecht als Reaktion auf den 17. Juni den 'titoistischen' Gedanken eines nicht-sowjetischen Sozialismus in der DDR äußerte, wehrte Brecht Harichs Erinnerung zufolge ab: „Harich, um Himmels Willen, kommen Sie nicht mit solchen Dingen. Das sind ja ganz gefährliche Geschichten, die Sie da haben. Real ist jetzt nur, daß wir die Staatliche Kunstkommission stürzen."[45] Hecht kommentiert diesbezüglich: „Seine Einschätzung der Machtverhältnisse war realistisch."[46] Brecht konzentrierte sich demnach – auch zum Preis von Zugeständnissen – auf relativ erreichbare Ziele und nannte diese „real".

[41] Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 188 u. 196.
[42] Brecht: [Keine Berührung mit der Wirklichkeit] [um 1950]. In: GBA 23, S. 134.
[43] Brecht: Zur Formalismusdebatte [um 1950]. In: GBA 23, S. 134f., hier S. 135.
[44] Vgl. Brecht: [Zum Vorwurf des Formalismus] [um 1950]. In: GBA 23, S. 135-137.
[45] Wolfgang Harich: Ahnenpass. Versuch einer Autobiographie. Hrsg. v. Thomas Grimm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999, S. 330. Brecht sei der Ansicht gewesen, es „müsse eben abgewartet werden, daß die jugoslawischen Strukturen sich in der Sowjetunion durchsetzten." Das jugoslawische Modell offen zu propagieren, hielt er für lebensgefährlich. Ebd., S. 222. Vgl. auch S. 205f.
[46] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 188.

5.2 Die Realismusdebatte geht weiter, 1951-1956

„Dieser B. Brecht sei der Gipfel des Formalismus.“[47] So referiert Arnold Zweig am 7.7.1951 in seinem Taschenkalender die Meinung der SED über Brecht. Zweig hatte an diesem Tag mit anderen Kunstschaffenden in der Akademie der Künste in Berlin über kürzlich erlassene Verbote diverser künstlerischer Arbeiten gesprochen, darunter der nach seinem Roman von Falk Harnack gedrehte Film *Das Beil von Wandsbek* (UA 11.5.1951) und eine ab 7.6.1950 geplante Verfilmung von *Mutter Courage und ihre Kinder*.

Die Ablehung mehrer Drehbücher zur „Courage“ ist nur eines von vielen Projekten Brechts und seines Netzwerks, das von der DDR-Regierung und von ihr beauftragten Organen (ab 12.7.1951 etwa die von Brecht bekämpfte Stakuko)[48] verzögert, verunmöglicht oder torpediert wurde. Als prominente Beispiele können die Ablehnung eines Drucks der *Kriegsfibel* am 16.3.1950,[49] das Verbot der Oper *Das Verhör des Lukullus* (1939, 1951, UA 17.3.1951) am 19.3.1951, Unterdrückung des Chorwerks *Herrnburger Bericht* nach der Uraufführung am 5.8.1951, die demonstrative Ablehnung jeglicher Unterstützung für die Publikation *Theaterarbeit* (Mai 1952), das Verbot einer Aufführung von *Antigone des Sophokles* in Greiz 1952, die Diffamierung der Berliner *Urfaust*-Inszenierung mit Premiere am 13.3.1953 oder die Angriffe im Jahr 1953 gegen Hanns Eislers Libretto *Johann Faustus. Oper*,[50] das 1952 im Aufbauverlag erschien, genannt werden.

Diese massiven Eingriffe in den Kulturbetrieb von Seiten der politischen Führung sind begleitet von einer hegemonialen Diskurspraxis, die Diffamierung und Anerkennung bzw. symbolisches Kapital über Begriffe wie Formalismus, Dekadenz, volksfremd, zersetzend, etc. im Gegensatz zu positiv besetzten Konstrukten wie Kulturerbe, Nation, Volk, das Schöne oder eben ‘realistisch’ regelt. Bei der Diffamierung oder Honorierung von Kunstprojekten mittels dieser bipolar aufgebauten, wertenden Diskurspraxis kam es aber nur bis zu einem gewissen Grad auf die Gestaltung, die Themen oder Thesen der Kunstwerke selbst an, während

[47] Arnold Zweig: Taschenkalendereintrag, 7.7.1951. In: Joachim Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung ‘Das Verhör des Lukullus’ von Bertolt Brecht und Paul Dessau. Berlin: Basis 1993, S. 308.

[48] Vgl. Brecht: Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission [Juni/Juli 1953, ED 11.7.1953, Berliner Zeitung]. In: GBA 15, S. 268.

[49] Erst im November 1955 liegt der Druck vor; Brecht musste sich dazu Sonderrechte in der DDR erkämpfen. Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 232-248.

[50] Vgl. dazu Hans Bunge: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus“. Eine Dokumentation. Berlin: Basis-Druck 1991.

andere Faktoren wie die außen- und innenpolitsche Lage oder auch persönliche Beziehungen häufig eine gewichtige und für die Kustschaffenden schwer kalkulierbare Rolle spielten. Viele Künstler(innen) in Ostdeutschland waren durch die unberechenbare und undurchsichtige Kritik bald frustriert.[51]

Behauptet wird allerdings, es gehe durchaus um den „Inhalt" der Kunstwerke: „Am Anfang steht der Inhalt, immer nur der Inhalt."[52] Dieser sei „historisch, politisch und menschlich wahrhaft zu gestalten." Sinnfällig zu machen sei „die gesellschaftliche Wahrheit auf dem in seiner [des Werks] Entstehungszeit höchstmöglichen Erkenntnisstand". Es geht darum, „der gesellschaftlich wahr gesehenen Realität zum stärkstmöglichen Ausdruck zu verhelfen" und „die großen gesellschaftlichen Tendenzen wahrhaft [zu] gestalten".[53] Die Frage danach, was realistische Kunst sei, verlagert sich damit auf die Definition von Realität selbst. Diese aber wurde im orthodoxen Sowjetkommunismus von der zentralisierten Macht bereitgestellt:

> [S]o beanspruchte in den kommunistischen Regimes der Parteiführer das Amt, die Wahrheit in ihrer fortgeschrittensten Version zu verkünden. Nur berief sich die Parteiführung nicht mehr auf die göttliche Herkunft und Eingebung, sondern auf die einsehbar gewordene Gesetzmäßigkeit der Geschichte.[54]

Wie bereits mehrfach referiert, ist für Brecht diese Gesetzmäßigkeit der Geschichte nicht von einem archimedischen Punkt aus zu erfassen und zudem beinhaltet sie Ungesetzmäßigkeiten in Form von nicht determinierten Wahrscheinlichkeiten.[55] Diese differenten Realitätskonzeptionen bedingen – neben staatlicher Willkür und schwer durchschaubaren politischen Abhängigkeiten und Zusammenhängen –, dass Brechts Arbeit in der DDR immer wieder dem Formalismusvorwurf ausgesetzt ist.

5.2.1 Brechts Reaktionen auf den Formalismusvorwurf

Brecht beginnt spätestens 1951 polemische aber auch zur offiziellen Verteidigung seiner Arbeit geeignete Texte gegen die staatlich organisierte Kunst- und Kul-

[51] Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 115.
[52] Fritz Erpenbeck: Formalismus? In: Theater der Zeit. IV [sic! eigentl. 6] (1951) H. 5, S. 4-7, hier S. 5.
[53] Ebd., S. 7.
[54] Joachim Lehmann: Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der literaturtheorie der DDR. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; 163), S. 87.
[55] Vgl. zum Thema Kausalität das nächste Teilkapitel zum Einstein-Projekt.

turpolitik einschließlich der Kunstkritik zu verfassen. Schon im November 1950 versucht Brecht einen Gesetzesentwurf zu beeinflussen, indem er vorschlägt, die „Überwachung der küstlerischen Qualität der Theater der DDR“[56] der Akademie der Künste zu übertragen, bei der es sich zwar um eine staatliche Organisation handelt, in der aber viele Künstler(innen) tätig sind, die berufsbedingt an einer Lockerung der Zensur interessiert sind. Brecht, Weigel, Eisler und andere vernetzte Kunstschaffende gehören zu den Gründungsmitgliedern. Brechts Vorschlag bewirkt freilich nichts; die „Überwachung“ bleibt in der Hand politischer Institutionen.

Weiters kritisiert Brecht das Formalismus-Realismus-Dogma als in seiner Funktion unbestimmt oder inhaltsleer – also in seinem Sinne ‘formalistisch’: „[D]er Kritiker“ sollte nicht Urteile „fällen, indem er davon ausgeht, Kunstwerke müßten, sagen wir, kuthatisch sein, und dann Kunstwerke dadurch ‘erledigt’, daß er sie nichtkuthatisch nennt.“[57] Demnach wäre anstelle von ‘realistisch’ auch das Phantasiewort kuthatisch einsetzbar, das keine bestimmte Bedeutung hat. Auch der Musik- und Literaturwissenschaftler Joachim Lucchesi bemerkt, „daß das kulturpolitische Etikett ‘Formalismus’ alles andere als einen theoretisch bestimmten und entwickelten Begriff darstellt. Vielmehr war er gerade wegen seiner Unschärfe und der daraus resultierenden diffusen Anwendung geeignet, für alle möglichen Gründe der Kritik herzuhalten“.[58]

Bei einer Besprechung des Berliner Ensemble am 25.6.1953 wird im Protokoll festgehalten: „3. Frage: Was ist Formalismus, und wer bestimmt, was Formalismus ist?“[59] Diskutiert wird anschließend vor allem, wer in der DDR Theaterkritiken öffentlichkeitswirksam formulieren kann. Eine Definition des Formalismusbegriffs bot sich als primärer Diskussionsgegenstand offensichtlich gar nicht an, da der Begriff einen so hohen Unschärfegrad aufwies. Stattdessen war die eigentliche Frage in Zusammenhang mit dem Realismus/Formalismus-Diskurs, wie in einer sozialen Demokratie autoritative Urteile (z.B. über Kunst) eigentlich zu bekommen wären.

Das Problem der Legitimität von Kritik stellte sich Brecht und seinen Mitarbeiter(inne)n, Freunden und Freundinnen unmittelbar in ihrer praktischen Arbeit, da sie durch Zensur, Publikationsverbote oder Rufschädigung in hohem Maße

[56] Brecht: Begründung der Änderungsvorschläge der Akademie der Künste zum Theatergesetz [November 1950]. In: GBA 23, S. 126f., hier S. 127.
[57] Brecht: Kritik [um 1951]. In: GBA 23, S. 139.
[58] Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 17.
[59] BBA 1447/16-18 u. 21-23. Zit nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 182.

betroffen waren. Es musste erwogen werden, wie weit die eigene Arbeit den Forderungen anzupassen war und wieweit versucht werden konnte, die Forderungen der Arbeit anzupassen. Brecht arbeitet immer wieder an einer praxisorientierten Argumentation gegen die Formalismus/Realismus-Doktrin, etwa, indem er auf einen drohenden Qualitätsverlust durch die Einengung künstlerischer Individualität und einer daraus resultierenden „Lektorenliteratur" hinweist:[60]

> Die Prinzipien einer sozialistischen und realistischen Kunst wurden nicht studiert, sondern als Stil behandelt, den man den Künstlern verschiedenster Art[...] einfach aufzuzwingen versuchte. Das führte zu einer üblen Gleichmacherei und zur Entmutigung jeder eigenwilligen individuellen Formung, ohne die Kunst unmöglich ist.[61]

Immer wieder wird die Expertise der Kunstschaffenden gegenüber Akteuren hervorgehoben, die sich im politischen Feld bewegen. Dabei wird der Begriff Sozialistischer Realismus demonstrativ in die subversiven Definitionsversuche integriert: „Die Kunst hat ihre eigenen Ordnungen. / Realismus vom Standpunkt des Sozialismus, das ist eine große und umfassende Richtlinie, und die individuelle Sicht und der persönliche Stil kommen ihr nicht in die Quere, sondern zustatten."[62] Hier wirkt eine Strategie, die einerseits Dogmen der sowjetisch dominierten Kulturpolitik wie den Realismusbegriff im Sinne einer wünschenswerten, die Wirklichkeit spiegelnden, positiven Einfluss übende Kunst oder ab Frühjahr 1953 den hohen Wert von Stanislawskis Theatertheorie als Axiome akzeptiert, andererseits von diesen Axiomen ausgehend kritische, eigenwillige Arbeit am Diskurs betreibt.

Beispielsweise wird der Realismusbegriff verwendet, um gerade auch Kunst, die sich moderner Techniken bedient, positiv zu bewerten und so den Begriff durch subversive Anwendung performativ zu verändern. So erklärt Brecht in einem in *Sinn und Form* publizierten Text über Plastiken Ernst Barlachs, die von der Parteipresse im Zuge der Formalismuskampagne angegriffen worden waren: „Alle diese Plastiken scheinen mir das Merkmal des Realismus zu haben: Sie haben viel Wesentliches und nichts Überflüssiges."[63] Ein anderes Beispiel dafür, dass Brecht Partei für denunzierte Kunst ergriff, ist sein Engagement für Eislers

[60] Brecht: Bekommen wir eine Lektorenliteratur? [Mai 1952]. In: GBA 23, S. 208.
[61] Brecht: [Gegen den Zwang zum sozialistischen Realismus] [um 1953]. In: GBA 23, S. 265.
[62] Brecht: Kulturpolitik und Akademie der Künste [Juli/Aug. 1953, ED 13.8.1953]. In: GBA 23, S. 256-260, hier S. 258.
[63] Brecht: Notizen zur Barlach-Ausstellung [27.-30.1.1952, ED Jänner 1952]. In: GBA 23, S. 198-202, hier 202.

Johann Faustus-Libretto 1953. Auch ein Plakat des Berliner Ensembles, das eine Zeichnung Picassos verwendet, verteidigt Brecht gegen Formalismusvorwürfe:

> Man macht aus dem Begriff des Formalismus, mit dem wir den Kampf gegen Verfälschngen und Entstellungen der Wirklichkeit, sowie gegen unproduktive Spielereien führen, einen Popanz, wenn man ihn schematisch und gedankenlos anwendet. [...] [Das] Picassoplakat [...] scheint uns ein schönes (und realistisches) Werbebild für ein Theater, das [Text bricht ab][64]

An Formulierungen wie diesen zeigt sich deutlich die Strategie der Brechtschen Texte in den 1950er Jahren; der Formalismusbegriff wird von Brecht selbst verwendet, obwohl das aktuelle Plakat seines eigenen Theaters unter diesem Banner soeben angegriffen wurde. Er bestätigt sogar, dass ein Kollektiv, dem er sich zurechnet, mit dem Formalismusbegriff „Entstellungen der Wirklichkeit" bekämpft. Ganz bewusst wird so ein common ground aufgerufen, um in eine Diskussion eintreten zu können. Texte wie dieser partizipieren damit an hegemonialen Diskurslogiken, die aber für unorthodoxe Zwecke zu verwenden versucht werden, wenn etwa der von Stanislawski bekämpfte Schematismus gegen den Formalismus gewendet und Picassos Zeichnung als realistisch bezeichnet wird.

Wendungen wie „wirklichkeitsgetreue Widergabe"[65] werden dabei durchwegs affirmativ verwendet, wobei fast immer eine Beifügung zu finden ist, die „realistisch" als funktionale Kategorie ausweist, die etwa im Gegensatz zu individuellem Ausdruck steht.[66] In dieselbe Richtung weist Brechts Antwort auf die Frage, ob „die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden kann": ja, „aber nur, wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird."[67] Die dabei angestrebte Vorstellung von Kunst als Austausch über Realität, die als beeinflussbare Konstruktion verstanden wird, ist ein Merkmal der Brechtschen Theaterästhetik, das trotz insgesamt hoher Kompromissbereitschaft niemals einem Kompromiss geopfert wird und wesentlich dazu beiträgt, ihn zu einem für die DDR so unbequemen Schriftsteller zu machen.

Dies bedingt auch, dass in Brechts Texten die Diskurslogiken und die Akteure, die sie verwenden, als hinterfragbar präsent bleiben, während für die politische

[64] Brecht: [Über Plakate] [April 1954]. In: GBA 23, S. 278.
[65] Brecht: Sozialistischer Realismus auf dem Theater [Sept. 1954] In: GBA 23, S. 286.
[66] Vgl. z.B. Brecht: Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensemble (Kleines Gespräch in der Dramaturgie) [Januar 1955]. In: GBA 23, S. 323-338, hier S. 336.
[67] Brecht: Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden? Ein schriftlicher Diskussionsbeitrag zu den 'Darmstädter Gesprächen' über das Theater [März 1955, ED 8.5.1955]. In: GBA 23, S. 340f.

Führung immer schon ausgemacht ist, wo die Entscheidungsgewalt liegt – „Die Partei und wir [...FDJ] müssen der Jugend zeigen, was volksfremd, der Arbeiterklasse feindlich ist und unsere Menschen in die Irre führt.“[68] Dagegen zeigt sich in Brechts Texten immer wieder Unsicherheit darüber, wie zu Urteilen über realistische Kunst zu kommen sei, die „den eigentlichen Interessen der Bevölkerung“[69] entspräche.

Eine konsistente Lösung kristallisiert sich nicht heraus. Einerseits werden zentralisierte Lenkungsversuche kritisiert, andererseits wird kein Vertrauen in den freien Markt gesetzt, zum aktuellen Zeitpunkt demokratische Verhältnisse schaffen zu können. So notiert Brecht einerseits: „Kein Maler kann mit Händen malen, zitternd vor dem Urteil [...]. Er darf nichts fürchten müssen als die Gleichgültigkeit.“[70] Damit wird kritisiert, dass die hegemoniale DDR-Kulturpolitik den vor dem HUAC genannten „freien Wettbewerb der Ideen auf kulturellem Gebiet“ und mithin die Entwicklung der künstlerischen Praxis im Austausch mit dem Publikum behindere.

Andererseits warnt Brecht vor dem ideologischen Instrument des Freiheitsbegriffs[71] und erklärt eine bloße Befreiung des Kunstmarktes von politischem Zugriff sowie freie Wahlen für gefährlich für den Sozialismus,[72] solange die Bevölkerung noch nicht von Resten der NS-Ideologie befreit und umfassend für die Vorteile des Sozialismus sensibilisiert worden sei. Die DDR-Führung habe verabsäumt, diese Vorteile fühlbar und bewusst zu machen, und stattdessen lediglich mit Repressionen und der Verdrängung des NS-Problems gearbeitet, kritisiert Brecht angesichts des 17. Juni.[73]

Sein Verhalten am 17. Juni spiegelt diese Ansicht wieder, da er vor allem im Rundfunk mittels künstlerischem Vortrag auf die Demonstrierenden zu wirken versuchte. Eine bessere Aufklärung und Auseinandersetzung mit den Alternativen, die sich im zeitgenössischen weltpolitischen Klima boten, hätte die überzeugte und nicht nur überredete oder überrumpelte sozialistische Gesellschaft schaffen sollen. Die Kunst wäre dabei ein bevorzugtes Mittel der dialogbasierten

[68] Borkowski: Für jeden kommt der Tag, S. 326.
[69] BBA 1447/16-18 u. 21-23. Zit nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 183.
[70] Brecht: [Trennbarkeit von Kunst und Belehrung?] [um 1952] In: GBA 23, S. 222f.
[71] Vgl. die Gedichte *Freiheit und Democracy* (Anfang 1947, ED Okt. 1948) oder *Nicht so gemeint* (Sommer 1953)
[72] Vgl. BBA 1447/6-8 [z.T. zit. in GBA 23, S. 546f.] u. 1447/16-18 u. 21-23. Zit nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 179 u. 184, sowie die Schriften über Freie Wahlen und bürgerliche Freiheiten GBA 23, S. 272-275.
[73] Vgl. BBA 1447/6-8. Zit nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 178.

Aufklärung gewesen.

Dieser Fokus auf Dialog und Aushandlung erklärt sich aus dem Dialektik- und damit eng verbundenen Realitäts- und zugleich Realismuskonzepts Brechts. Auf der Grundlage dieser Konzepte geht er davon aus, dass es keine metaphysische Substanzialität (etwa des Schönen oder Wahren) gibt, sondern nur Aushandlungsprozesse, die zu konventionellen Ästhetiken und Diskursen führen, wobei diese nicht außerhalb der materiellen Sphäre des Daseins entstehen, die am ehesten den Fluchtpunkt einer allgemeinen Ethik begründen könne. Objekte erscheinen dabei immer schon in sich differenziert und mehrschichtig; nichts ist ganz es selbst oder z.B. ganz wahr, sondern immer auch unwahr: „Alles was ist, ist nur dadurch, daß es auch nicht ist, das heißt dadurch, daß es wird oder vergeht. [...] So ist keine Ruhe in den Dingen, noch im Betrachtenden. Schon im Reden änderst du, Redender, dich und es ändert sich das, worüber du redest."[74]

Diese „große Methode" der Dialektik ist für Brecht Bedingung von Erkenntnisprozessen: „Bedingung der Erkenntnis aller Vorgänge in der Welt in ihrer 'Selbstbewegung', in ihrer spontanen Entwicklung, in ihrem lebendigen Sein ist die Erkenntnis derselben als Einheit von Gegensätzen."[75] Auch Bildungsprozesse sind durch Differenzen und deren Vergleich bestimmt: „Indem er ja sagt, indem er nein sagt / Indem er schlägt, indem er geschlagen wird / [...] So bildet sich der Mensch indem er sich ändert / Und so entsteht sein Bild in uns / Indem er uns gleicht und indem er uns nicht gleicht.[76] Prozesse der mimetischen Angleichung, der Identifikation und der 'Einfühlung' bedürfen demnach ihres Gegenteils: der Distanzierung, der Kontrastierung und der Differenz. Die Zuschauenden oder Agierenden könnten nur durch Unterscheidung und Relationierung Erkenntnisse sammeln, nicht durch Absolutsetzung.
„Realistische" Kunst müsse dies beachten:

> Realistische Künstler betonen das Moment des *Werdens und Vergehens*. Sie denken in allen ihren Werken historisch. [...] Realistische Künstler stellen die *Widersprüche* in den Menschen und ihren Verhältnissen zueinander dar und zeigen die Bedingungen unter denen sie sich entwickeln.[77]

Dies impliziert für realistische Kunst einerseits die Thematisierung von Auseinandersetzungen innerhalb sozialer Konstellierungen, andererseits die Auseinan-

[74] Brecht: Von der *Großen Methode* [1934-1940]. In: Buch der Wendungen. In: GBA 18, S. 145.
[75] Brecht: [Bedingung der Erkenntnis] [um 1951]. In: GBA 23, S. 142f., hier S. 142.
[76] Brecht: [Indem er Ja sagt] [1945]. In: GBA 15, S. 172.
[77] Brecht: [Über sozialistischen Realismus] [September 1954]. In: GBA 23, S. 287.

dersetzung mit Reaktionen des Publikums, der politischen und ästhetischen Kritik und der Kolleg(inn)en.

Im hegemonialen kulturpolitischen Diskurs der DDR wird Realismus hingegen in Anknüpfung an die sowjetische Kulturpolitik als Verzicht auf moderne, anti-illusorische Techniken verstanden verstandent: „Als Beispiel des Formalismus in der Malerei hatten wir das Wandbild von Horst Strempel in Bahnhof Friedrichstraße demontiert. [... D]ie dort dargestellten Personen waren unförmig proportioniert. Sie wirkten doch nur abstoßend. Solche Menschen existieren doch in der Wirklichkeit gar nicht.“[78] Realismus ist dabei mit konservativen Anschauungen verbunden; ein naiver Wirklichkeitsbegriff, der autoritative Standpunkte rechtfertigt, wird mit politischen Spekulationen auf das symbolische Kapital des europäischen „Kulturerbes“ verbunden:

> Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht darin, daß unter dem Vorwand, etwas ‘vollkommen Neues’ zu entwickeln, ohne an die vorhandenen Traditionen anzuknüpfen, der Widerspruch mit dem klassischen Kulturerbe vollzogen wird, und das führt zur Entwurzelung der nationalen Kultur, das führt zur Zerstörung des Nationalbewußtseins, fördert den Kosmopolitismus und bedeutet damit eine direkte Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus.[79]

Neben den Konzepten „objektive Wirklichkeit“ und „Kulturerbe“ wird auch jenes der „Volkstümlichkeit“ im Realismusdiskurs ins Spiel gebracht, der einerseits die staatliche Macht als ‘Volksvertretung’ legitimieren, andererseits den Nationaldiskurs in bewährter Weise politisch instrumentalisieren soll. Der ersten Funktion gegenüber verhält sich Brecht zwiespältig, da ein positiv konnotierter Realis-

[78] Stenographische Niederschrift über die 5. Tagung des ZK der SED, 15.-17.3.1951. Institut für Geschichte der Arbeiterbewegung, Berlin. Zentrales Parteiarchiv. Ab 1.1.1993: Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde DY IV 2/1/93, Bl. 2, 263-308, 312f, 331-333, 402. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 127-177, hier S. 135. Die zitierte Stelle stammt aus einem Beitrag von dem ZK-Mitglied Hans Lauter am 17.3. / Strempels Gemälde wird unter „Beispiele des Formalismus“ an erster Stelle in einem Sonderdruck von *Theater der Zeit*, erstes Mai-Heft 1951, genannt: „Den dort gemalten Personen fehlten die charakteristischen Merkmale unserer besten, der Sache des Fortschritts treu ergebenen Menschen; sie waren dazu noch unförmig proportioniert und wirkten abstoßend.“ Anonym: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auf der Tagung am 15., 16. und 17. März. In: Theater der Zeit IV [eigentl. 6] (1951) 6, erstes Mai-Heft, Sonderdruck, Beilage, hier S. 3. / Auf Strempel als beispielhaften Sündenbock greift auch Erich Honecker in seiner Anti-Formalismus-Ansprache an FDJ-Mitglieder zurück; vgl. Borkowski: Für jeden kommt der Tag..., S. 327.

[79] Stenographische Niederschrift über die 5. Tagung des ZK der SED. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 127-177, hier S. 135. Die Stelle ist fast gleich in die veröffentlichte Version übernommen. Vgl. Anonym: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, S. 3 der Beilage.

mus für ihn tatsächlich die Interessen des 'Volkes' (im Sinne der Bevölkerung) zu unterstützen hat – wie auch immer diese Interessen feststellbar wären –; jedoch verwehrt er sich gegen den Volkstümlichkeitsbegriff schon in der an die Expressionismusdebatte anschließenden Diskussion, da dieser Begriff einen „verdächtigen Klang" habe.[80] Schon ein paar Jahre früher schreibt er treffend: „Wer in unserer Zeit *statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz* sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht."[81] Wolfgang Harich, der in einer Polemik 1949 in der *Weltbühne* gegen Erpenbeck auf Schwierigkeiten des Volksbegriffs hinweist, verwendet eine ähnliche Argumentitionsweise wie Brecht:

> Die deutsche Sprache, die nicht zufällig zwischen 'nation' und 'peuple' keinen Unterschied macht, leistet einem solchen Mißbrauch [des Volksbegriffs] Vorschub. Sie vermengt aufs gefährlichste den demokratisch-plebejischen Sinn des Begriffes 'Volk' mit der Aequivokation der 'organischen Geschichtsauffassung'[.][82]

Girnus berichtet am 27.7.1953 an Walter Ulbricht über Brechts subversive Einstellungen zu den Themen Formalismus und Volkstümlichkeit:

> Brecht stellte fest, seiner Meinung nach sind die Beschlüsse [des V. Plenums des ZK der SED über den Kampf gegen Formalismus im März 1951] völlig falsch, von Anfang bis zum Ende, und zwar unter anderem deshalb, weil das, was Genosse Schdanow seinerzeit zu diesen Fragen in der Sowjetunion gesagt hat [gemeint ist die Doktrin des Sozialistischen Realismus], für uns absolut nicht in Frage kommen kann. Besonders heftige Angriffe richtete Brecht gegen unsere Auffassung von der Volksverbundenheit der Kunst und gegen den Gebrauch des Begriffes 'Volk' im allgemeinen. Der Begriff 'Volk' sei ein Nazibbegriff. Die Beziehungen der Kunst zum Volk seien Unsinn. Kampf gegen Formalismus und Dekadenz sei eine nazistische Sache. Der Begriff 'Volk' habe nur eine Beziehung zur Nation. Die einzige revolutionäre Klasse der Gesellschaft, auf die wir uns stützen können, ist die Arbeiterklasse. Man solle entweder von Arbeiterklasse oder von Nation sprechen, aber nicht von Volk.[83]

Erpenbeck polemisiert in Anschluss an das 5. Plenum des ZK auch gegen den sogenannten Kosmopolitismus, der in einer Verwischung der nationalen Eigenarten und einer gleichzeitigen Amerikanisierung bestehe.[84] Den Kosmopolitismus-

[80] Brecht: Volkstümlichkeit und Realismus [I] [Juni 1938]. In: GBA 22.1, S. 405-413, hier S. 407.
[81] Brecht: Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit [Dez. 1934, ED April 1935]. In: GBA 22.1, S. 74-89, hier S. 81. Vgl. auch Brecht: [Verschiedene Literatengruppen] [1938 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 494-496, hier S. 495.
[82] Wolfgang Harich: 'Trotz fortschrittlichen Wollens..'. Ein Diskussionsbeitrag. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (8.2.1949) Nr. 6, S. 215-219, hier S. 215.
[83] BA DY30/iV 2/2026/40. Zit. nach Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 219f.
[84] Vgl. Fritz Erpenbeck: Warum eigentlich? Einige Bemerkungen zu aktuellen künstlerischen Fragen. In: Theater der Zeit IV [eigentl. 6] (1951) 7, zweites Mai-Heft, S. 4-8, hier S. 7f.

begriff, der mit dem 'amerikanischen Imperialismus' assoziiert wird und angeblich eine Stärkung des Nationalbewusstseins erforderlich macht, wird von Brecht kaum verwendet, jedoch legt er auch für diesen eine Formulierung zurecht, die zwischen seinen Ansichten und der Parteilinie vermitteln soll. Er erklärt in diesen Reflexionen den von der Sowjetunion verurteilten „Kosmopolitismus" oder „Internationalismus" zum „schöne[n] Ideal", das allerdings im Kapitalismus missbraucht werden könne und deshalb mit Recht auch kritisch zu betrachten sei. Während so mit eigenwilligen Argumenten der sowjetische Antikosmopolitismus verteidigt wird, wird der mit dem Volkstümlichkeitsbegriff wieder auflebende Nationalismusdiskurs aber vollkommen abgelehnt: „[W]o sie [die Kunstschaffenden] Krieg und Kapitalismus bekämpfen, tun sie es nicht vom speziell deutschen Standpunkt aus."[85] Auch in Bezug auf die Legitimität der Vertretung des Volks durch die Partei und ihre Presse ist Brecht skeptisch:

> [G]ewisse[...] Formalismusbekämpfer[...] reden nie von der Wirkung eines Kunstwerks auf sich selbst, immer von der auf das Volk; sie selbst scheinen zum Volk nicht zu gehören. Dafür wissen sie ganz genau was das Volk will, und erkennen das Volk daran, daß es will, was sie wollen.[86]

Im Fall der Unterdrückungsversuche seiner und Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus* bewies sich genau diese Diskrepanz zwischen Staat und Bevölkerung, da für dieses staatlich zensurierte Werk breiter Zuspruch aus dem Publikum existierte.

5.2.2 Der Lukullus-Skandal

Hecht fasst den Fall so zusammen: „Beim *Lukullus*-Skandal trickste er [Brecht] die Partei- und Staatsführung aus und brachte eine bereits verbotene Aufführung mit Riesenerfolg durch."[87] Der demonstrative Beifall bei einer staatlich verbotenen Oper musste vor dem Hintergrund der Demokratie-Rhetorik der Nachkriegszeit als herbe Niederlage für die Partei gewertet werden. Vor diesem Hintergrund konnte Brecht der Partei auch die – allerdings nicht offen ausgesprochene – Mahnung zumuten, ihre Maßnahmen wirkten diktatorisch. Über die Lukullus-Oper schreibt er:

[85] Brecht: Der unkosmopolitische Kosmopolitismus [1951] u. [Kosmopolitismus I] [1951 (Datierung unsicher)]. In: GBA 23, S. 140f.
[86] Brecht: [Notizen über die Formalismusdiskussion] [1951]. In: GBA 23, S. 141f., hier S. 42. Nächstes Zitat ebd.
[87] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 12.

> Das Werk dient dem Frieden und ist die schärfste antiimperialistische Oper der Musikliteratur. Über die Musik sind die Ansichten geteilt, jedoch ist die Verständlichkeit und Wirksamkeit dieser Musik vor einem Publikum, das hauptsächlich von der Kunstkommission ausgewählt wurde, erwiesen worden. Die Unterdrückung [...] wirkt als diktatorisch administrativer Akt, da die Gesichtspunkte der Kunstkommission oder anderer Behörden nicht durch Diskussionen und Unterweisung dem Publikum klargemacht und von ihm akzeptiert wurden.[88]

Die Geschichte des Skandals erzählt Hecht sehr anschaulich,[89] und auch der Bericht der Kulturabteilung des ZK über den Vorfall ist publiziert,[90] dennoch soll sie hier noch einmal nachgezeichnet werden, da an diesem Beispiel das Verhältnis zwischen staatlichen Organen der DDR, Brecht als Kulturschaffendem und dem Formalismus-Realismus-Diskurs besonders deutlich gemacht werden kann.

Die Handlung der Oper *Das Verhör des Lukullus* ist auf den ersten Blick unverfänglich angelegt; ein römischer Feldherr muss nach seinem Tod erleben, dass nun mit einem anderen Maß gemessen wird, das Urteil von 'Fischweibern' – eine prototypische Proletarierfigur in Brechts Texten – hat Gewicht; Feldzüge anzuführen bringt hier nicht mehr Ruhm, sondern Schmach. Für Lukullus spricht einzig und allein sein Verdienst in kulinarischen Dingen, was seine Kriegsschuld aber nicht aufwiegen kann, weshalb er „ins Nichts"[91] verbannt bzw. dem Vergessen anheim gegeben wird. Der Text betont damit Themen, die in Brechts Werk zu dieser Zeit primäre Anliegen waren und von denen er annehmen konnte, sie seien kompatibel mit den Zielen der DDR: Kriegskritik, Kritik an sozialen Hierarchien, Lob einer leibfreundlichen, 'materialistischen' Einstellung, Vergessen-Werden/Funktionslosigkeit als schlimmste Konsequenz. Brecht notierte seine Einschätzung der Oper: „Musik klingt für mich sehr schön, [...] Tendenz scheint mir klar."[92]

Im Jänner 1951 ist er noch selbstsicher der Überzeugung, die DDR-Führung könne dieses Werk nicht ablehnen: „Natürlich fürchtet Dessau Angriffe auf die Form, aber selbst die werden, sollten sie beabsichtigt sein, weniger drastisch sein, solang der Inhalt so wichtig ist. [...] Außerdem muß man die Kritik nie fürchten; man wird ihr begegnen oder sie verwerten, das ist alles."[93]

[88] Brecht: [Zur Unterdrückung der Oper 'Lukullus'] [April 1951]. In: GBA 23, S. 138.
[89] Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 82-108.
[90] Vgl. Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 248-251, sowie 238-243.
[91] Brecht: Das Verhör des Lukullus [UA 17.3.1951]. In: GBA 6, S. 115-143, hier S. 143.
[92] Brecht: [Zur "LukullusOper] [März/April 1951]. In: Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 191.
[93] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 15.1.1951. In: GBA 27, S. 317f., hier S. 317.

Das Textbuch zur Oper *Das Verhör des Lukullus* wurde am 13.2.1950 von der Deutschen Staatsoper beim Ministerium für Volksbildung eingereicht und im April 1950 zur Aufführung zugelassen. Dann allerdings kam es zu einer gefühlten oder tatsächlichen Verschärfung des sowjetischen Drucks auf die DDR-Kulturpolitik, die Antiformalismuskampagne, die in der Sowjetunion seit 1948 wieder verstärkt betrieben wurde, für die DDR zu übernehmen.[94] Beim 3. Parteitag am 20.-24.7.1950 zog die SED gegen „die volksfeindlichen Theorien des Kosmopolitismus, gegen den bürgerlichen Objektivismus und gegen die amerikanische Kulturbarbarei“[95] zu Feld. Am 19.11.1950 erschien im Organ der Sowjetischen Militäradministration ein Artikel, der speziell die Inszenierungen der Berliner Staatsoper angriff, wobei von „Dekadenz und Zersetzung“ „formalistischen Dekorationen“, einer „verfallenden und degenerierten Kultur“, einem „kunst- und volksfremden Kurs“, sowie „Einflüsse[n] der modernen amerikanisierten Barbarei“[96] die Rede ist. Speziell eine Inszenierung der Oper von Michail Glinka *Ruslan und Ludmilla* (1842) wird kritisiert, da die Dekorationen und Beleuchtung modern wirken und das „strahlende[...] und lebensfrohe[...] Volksmärchen[...]“ in einem „Reich düsterer Schatten“ angesiedelt wird.

Dass auch die Lukullus-Oper, die für die Spielzeit 1951 geplant war, im „Schattenreich“[97] spielt, ist ein für die SED unglücklicher Zufall. Die Oper konnte mit diesem Schattenreich-Sujet, an der Deutschen Staatsoper unmittelbar nach der Orlow-Kritik aufgeführt, leicht als ein absichtlicher Affront in Richtung Moskau aufgefasst werden, da ohnehin schon die Künstler nicht unbedingt der gewünschten Linie entsprachen. Dessau galt als avantgardistischer Musiker und Brecht ist spätestens seit der Expressionismusdebatte als hartnäckiger Problemfall bekannt, der beispielsweise auch die von Moskau verordnete Stanislawski-Schule nicht anerkennt. Die SED-Spitze hütete sich, zu diesem Zeitpunkt Unmut zu erregen, zumal Stalins paranoische Angst vor „Titoisten“ führenden Politikern in Satellitenstaaten wie Koçi Xoxe oder Lásló Rajk bereits das Leben gekostet hatte.[98]

[94] Vgl. Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 16 und 18.
[95] Zit. nach Hecht: Brecht Chronik, S. 929.
[96] N. Orlow: Das Reich der Schatten auf der Bühne. In: Tägliche Rundschau, 19.11.1950. Zit. n. Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 47-50. Der tatsächliche Autor sei Wladimir Semjonowitsch Semjonow. Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 83.
[97] Die Bezeichnung existiert schon in der Version von 1939/40. Vgl. z.B. GBA 6, S. 97.
[98] 1951 und 1952 wurden 83 000 Mitglieder oder Kandidaten der SED ausgeschlossen oder gestrichen. Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 137. Anklagen unter dem Banner des Formalismusvorwurfs wurden häufig nicht aus künstlerischen Erwägungen, sondern aus purer

Spätestens auf der 5. Tagung des ZK der SED am 15.-17.3.1951 wird von der DDR-Führung beschlossen, das Formalismusverdikt in der Kulturpolitik stärker einzusetzen, um Verselbständigungstendenzen der Kunstschaffenden vorzubeugen. Dort äußert sich ein ZK-Mitglied, Alfred Oelßner, über Brechts Arbeiten: „Aber ich frage, ist das wirklich Realismus? Sind hier typische Gestalten in typischer Umgebung dargestellt? [...] Entschuldigt, ich bin der Auffassung, das ist kein Theater; das ist irgendwie eine Kreuzung oder Synthese von Meyerhold und Proletkult.“[99]

Die Paarung Meyerhold, der wegen seiner artistischen, avantgardistischen und anti-abbildrealistischen Theaterkunst 1940 hingerichtet wurde, und Proletkult funktioniert nach dem Muster Linksabweichung-Rechtsabweichung, Mechanistisch-Idealistisch oder Naturalismus-Formalismus, wobei letztere Opposition im Orlow-Artikel im Bezug auf die Inszenierung von *Ruslan und Ludmilla* eingesetzt wurde. Hier habe sich Formalismus mit Naturalismus gepaart, also Realitätsferne mit einer ‘mechanischen’ Abbildungstechnik. Mit dem Einsatz dieses Diskursmusters fällt Orlow der Nachweis von Abweichungen leicht, da eine Gratwanderung zwischen Formalimus und Naturalismus forciert wird, bei der der Grat beliebig schmal definiert werden kann. Ganz ähnlich funktioniert Oelßners Kritik an Brecht. Über Proletkult hatte Lauter eben gesagt: „Damit wird eine Linie, eine Auffassung der kulturellen Entwicklung charakterisiert, die völlig die Form in der Kunst vernachlässigt und nur den Inhalt als maßgeblich betrachtet. Auch dieser Proletkult leugnet und vernachlässigt unser klassisches Erbe.“ (Ebd., S. 142. Vgl. auch [Verfassende(r) ungenannt]: Der Kampf gegen den Formalismus, S. 4f. der Beilage.) Die Vernachlässigung der Form konnte Brecht ebenso zum Vorwurf gemacht werden wie die Konzentration auf die Form. Diese Kulturpolitik zielte nicht auf langfristige Beeinflussung von Diskursen, sondern auf die Einrichtung der Möglichkeit kurzfristiger Verurteilung und Ruhigstellung einzelner Werke und Kunstschaffender.

Angst vor politischen Repressionen erhoben; Hecht zeigt dies für den Fall der Anklagen gegen Hanns Eislers *Johann Faustus*-Libretto, die auch noch den Slansky-Prozess zu den jüngsten Drohungen zählen. Vgl. ebd., S. 129-145.

[99] Stenographische Niederschrift über die 5. Tagung des ZK der SED. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 173. Die zitierte Stelle stammt aus einem Beitrag von dem ZK-Mitglied Fred/Alfred Oelßner am 17.3.

Brechts Arbeit wird schon ab 1949 von Fritz Erpenbeck mit dem Formalismus- und Dekadenzvorwurf konfrontiert,[100] was die Schauspielerin Angelika Hurwicz[101] und den Publizisten Wolfgang Harich[102] mit Gegendarstellungen beantworten. Erpenbeck schreibt anschließend ein Schlusswort der Debatte, in dem er noch einmal erklärt, worauf es ihm ankommt:

> Mehr noch, es geht um die Frage der Funktion des Theaters überhaupt: L e h r e o d e r E r l e b n i s? Soll die Bühne l e h r e n, Nutzanwendungen, praktische Anweisungen zum Handeln verkünden, 'den Ausweg zeigen', oder soll sie als realistisches (dichterisch konzentriertes) Abbild des Lebens, als 'Spiegel der Zeit', wie Shakespeare sagt, erlebnisbedingte, nachhaltige E r f a h r u n g e n d e s L e b e n s vermitteln, aus denen der Zuschauer die Lehren, Nutzanwendungen, Anweisungen zum Handeln wie aus anderen Lebenserfahrungen s e l b s t zieht?[103]

Dass die Diskussion auf Lukács' Polemik gegen Ottwalts angebliche Tendenzdichtung im Gegensatz zu einer gestaltenden, erzählenden Darstellung nach dem Vorbild des bürgerlichen Realismus zurückweist, deutet ein Beitrag an, der Erpenbecks Diskussionsauftakt sekundiert: „Es würde vielleicht der Bruch [zw. Kriegsoptimismus und Opferrolle] dieser Gestalt [Courage] dort viel stärker bemerkt werden, wo der Realismus als Geisteshaltung zu Hause ist, und kein Georg Lukács uns erst zu überzeugen braucht, daß es auch auf der Schaubühne Erzählen heißt und nicht beschreiben."[104]

Die Debatte ist also schon etwa 20 Jahre alt. Realismus wird dabei als Erlebnis konzipiert, das anderer Lebenserfahrung möglichst ähnlich sein solle, während Brecht gerade dieser Erfahrung gegenüber einen Verfremdungseffekt erzielen will, den er für erkenntnisfördernd hält, da ungewöhnliche Erfahrungen zu ungewohnten Sichtweisen führen würden. Für Erpenbeck ist der Bruch in der realitätsillusorischen Darstellung ein Bruch mit der Kunst selbst, der offene Belehrung an die Stelle subtiler Beeinflussung durch die 'natürlich' scheinende Handlung setzt.

[100] Fritz Erpenbeck: Einige Bemerkungen zu Brechts 'Mutter Courage'. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (18.1.1949) Nr. 3, S. 101-103.

[101] Angelika Hurwicz: Was ist dramatisch? Eine Entgegnung auf Fritz Erpenbecks Bemerkungen zu 'Mutter Courage'. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (1.2.1949) Nr. 5, S. 180-182.

[102] Wolfgang Harich: 'Trotz fortschrittlichen Wollens..' [8.2.1949].

[103] Fritz Erpenbeck: Polemik statt Diskussion. In: Die Weltbühne 4 (1.3.1949) Nr. 9, S. 325-328, hier S. 327.

[104] Walther Victor: Die Menschen, nicht die Steine! Zu Bert Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'. In: Die Weltbühne 4 (18.1.1949) Nr. 3, S. 103-105, hier S. 104. / Der Titel reagiert auf einen Text Brechts, der das Verhalten der Figur Kattrin näher erläutert: Der Stein beginnt zu reden [Herbst 1951, ED 1952]. In: GBA 24, S. 267-270.

Seit der Expressionismusdebatte von 1937/1938 hatte Erpenbeck sich auf Brecht und sein Netzwerk eingeschossen, was sich zeigt, als er schon kurz nach Kriegsende, am 19.8.1945 in der *Deutschen Volkszeitung*, wieder gegen eine Inszenierung von *Die Dreigroschenoper* polemisiert.[105] 1951 ist Erpenbeck Chefredakteur bei *Theater der Zeit*, dem maßgeblichen DDR-Theatermagazin, und seit 1950 Leiter der Zentralen Spielplankommission im Ministerium für Volksbildung. Er ist damit zuständig für den Spielplan der Deutschen Oper, auf der auch *Das Verhör des Lukullus* steht, das angesichts der außenpolitischen Entwicklungen ein Risiko darstellte.

Die Abteilung Kultur beim ZK der SED gibt am 1.2.1951 den Auftrag, die Aufführung zu verhindern. In einem späteren Bericht heißt es: „Ende Januar 1951 fand eine Beratung der Gen. Maria Rentmeister, Irmgard Schöningh, [Kurt] Bork und Erpenbeck mit dem Ziel der Absetzung statt.“[106] Am 7.2.1951 findet eine Besprechung u.a. mit Erpenbeck statt, in der Dessau dazu bewegt werden kann, sein Werk zurückzuziehen.[107] Eine negative Bewertung der Partitur liegt dem Ministerium erst am 23.3.1951 vor, in der erklärt wird, die Musik „enthält alle Elemente des Formalismus“, womit die Entschließung des ZK der SED bestätigt bzw. wiederholt wird.[108] Formalismus bzw. fehlender Realismus bezogen auf Musik kann man sich als Disharmonie vorstellen:

> Welche Schlußfolgerungen haben wir also für die Entwicklung des Realismus aus der hervorragenden Arbeit des Genossen Shdanow zu ziehen? [...] Das verlangt [...] von unseren Kunstschaffenden, daß sie in ihren Werken die künstlerische Darstellung nicht abstrakt, nicht verzerrt, nicht in unmöglichen Gestalten oder in unmöglichen, das heißt disharmonischen Tönen vornehmen.[109]

Während Dessau bereit war, die angeblich disharmonische Opernmusik zurückzuziehen, schlug Brecht vor, die Probenarbeit fortzusetzen und zu einem späteren Zeitpunkt eine Aufführung für Verantwortliche und Sachverständige zu geben,

[105] Fritz Erpenbeck: Die Moral von der Geschicht'. Zur Aufführung der 'Dreigroschenoper' im Hebbel-Theater. In: Deutsche Volkszeitung. Zentralorgan der KPD, 19.8.1945, S. 3.

[106] Bericht der Abteilung Kultur beim ZK der SED (Egon Rentzsch), 23.7.1951. In: Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 248-251.

[107] So zumindest Maria Rentmeister in einem Brief an Egon Rentzsch vom 19.6.1951. In: Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 238-243, hier S. 239. Der Bericht von Rentzsch weicht davon ab. Vgl. Ebd., S. 249.

[108] Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 80.

[109] Stenographische Niederschrift über die 5. Tagung des ZK der SED, 15.-17.3.1951. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 127-177, hier 135 Die zitierte Stelle stammt aus einem Beitrag von dem ZK-Mitglied Hans Lauter am 17.3.

deren Urteil er anerkennen wolle. Als Grund gibt er in einer zusammenfassenden Darstellung an, dass er und Dessau „die Oper nicht für formalistisch hielten.“[110] Da die Behörden auch an dem renommierten Schweizer Gastdirigenten der Oper, Hermann Scherchen, interessiert waren, wurde die im März endgültig beschlossene Absetzung der Oper nicht konsequent durchgeführt. Das Ministerium begann stattdessen die Künstler unter Druck zu setzen, selbst von einer Aufführung abzusehen. Zu den Proben der Oper wurden ab dem 8.3. eine ganze Reihe von Funktionär(inn)en eingeladen, am 13. März über 100 Personen. Zusätzlich wurden auführliche Diskussionen und Besprechungen mit den Künstler(inne)n angesetzt bzw. durch das Sekretariat des ZK der SED angeordnet, die darauf abzielten, „die Oper einhellig abzulehnen und die Autoren zu motivieren, selbst auf die ‘Probeaufführung’ zu verzichten“,[111] womit die geplante Premiere am 17.3.1951 gemeint war.

Während die Parteispitze diese Premiere ganz abgeblasen sehen wollte, handelte Brecht einen Kompromiss aus. Arnold Zweig notiert für den 14.3.1951: „Brechts kluger Kompromißvorschlag und Scherchens Künstlermut, wenigstens eine Aufführung vor geladenem Publikum durchzusetzen.“[112] Bei der Verteilung der Karten für diese Aufführung konnten die Künstler(innen) 200 Karten abzweigen, weitere mindestens 1100 wurden vom Ministerium mit der Weisung verteilt sie an „gute und bewußte Genossen und Freunde, von denen man eine gesunde Einstellung zu dieser formalistischen Musik erwarten“[113] könne, weiterzugeben. Noch deutlicher wurde Honecker, der FDJ-Mitglieder anheuerte, welche die Aufführung boykottieren sollten. Er erklärte: „Das Werk ist reinster Formalismus, bestehend aus lebensfremden Abstraktionen, das heißt, Text und Musik haben eine Form, die unserer objektiven Wirklichkeit widerspricht.“[114] Daneben lässt der Funktionär einschlägige Ausdrücken fallen wie „Formalisten und Schädlinge[...]“, „volksfremde Tendenzen“, „Kosmopolitismus“, „dekadente[...] Künstler[...]“.

Trotz dieser Gängelung des Publikums blieb der erwartete Effekt aus. Im Gegenteil: Die Aufführung wird ein „geradezu triumphale[r] Erfolg“,[115] 20 Minuten

[110] Brecht: [Die Diskussion über ‘Die Verurteilung des Lukullus’] [Frühjahr/Sommer 1951]. In: GBA 24, S. 276f., hier S. 276.
[111] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 92.
[112] Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 304.
[113] Rentmeister an Rentzsch. In: Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 243.
[114] Borkowski: Für jeden kommt der Tag..., S. 328.
[115] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 103. Vgl. die überzeugenden Textzeugnisse ebd., S. 103f.

soll der Schlußapplaus gedauert haben. Zweig notiert: „Enormes Mitgehn der Jugend, obwohl vom Ministerium für Volksbildung geladen.“[116] Während in der Westpresse dieser Applaus größten Widerhall findet, bleibt es in der Ostpresse zunächst still. Eine Kritik in der Ostberliner Tageszeitung *Neues Deutschland* erklärt schließlich, dass die Handlung „heute ganz offensichtlich nicht der Wirklichkeit entspricht. Das Weltfriedenslager mit seinen mehr als 800 Millionen unter der Führung der Sowjetunion ist nicht nur kein ‘Schattengericht’, sondern es hat die reale Macht, alle Kriegsverbrecher einer sehr irdischen Gerichtsbarkeit zu unterwerfen.“[117] Das Reale, das Irdische, die gegenwärtige Wirklichkeit – das sind diskursiv aufgebaute Werte der sowjetkommunistischen Rhetorik, die nur gegen Linientreue zuerkannt werden. Die Lukullus-Oper wird hier zunächst ausgeschlossen.

Am 12.10.1951 findet allerdings eine öffentliche Premiere der veränderten Fassung *Die Verurteilung des Lukullus* an der Staatsoper statt, welche inhaltlich kaum andere Schwerpunkte setzt.[118] Dennoch ist das Presseecho nun ein ganz anderes: Das Totenreich wird nun nicht mehr naiv als unrealistisch abgetan, sondern als Metapher für einen „Schauplatz einer im Augenblick noch nicht vorhandenen geschichtsbildenden Kraft“,[119] der gesellschaftlich Erledigten wahrgenommen, die in dem Text zu Wort kommen. Auch von Distanz zur historischen Wirklichkeit ist nicht mehr die Rede; das Libretto „führt unmittelbar an die Thematik unserer Zeit heran: an unseren Kampf um den Frieden.“[120] Sogar Dessaus Musikstil, der mit „einem Minimum an melodischer Substanz“ auskommt, bekommt Lob mit Vorbehalt; es handle sich um einen „vom Verstand diktierte[n], blutleere[n] Realismus, dem zu folgen Anstrengung kostet.“ Ein anderer Rezensent verzeich-

[116] Zweig: Taschenkalendernotiz, 17.3.1951. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 304.

[117] Heinz Lüdecke: „Das Verhör des Lukullus“. Ein mißlungenes Experiment in der Deutschen Staatsoper. In: Neues Deutschland, 22.3.1951, S. 3. Zit nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 329-331, hier S. 330.

[118] Borkowski erzählt, Helene Weigel hätte die Umarbeitung folgendermaßen kommentiert: „Jetzt haben Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl vier lange Stunden mit Brecht gesprochen. Brecht wird’s ihnen richten, die Oper umtaufen und um einige Strophen ergänzen. Im Herbst kommt sie erneut auf den Spielplan, sie heißt dann ‘Die Verurteilung des Lukullus’. Die Funktionäre sind’s zufrieden, und der Brecht mit dem Dessau haben für diesmal ihre Ruh’.“ Borkowski: Für jeden kommt der Tag..., S. 335.

[119] Leo Berg: Brecht-Dessau-Uraufführung in der Deutschen Staatsoper. Die Verurteilung des Lukullus. In: Berliner Zeitung, 16.10.1951. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 348-350, hier S. 349.

[120] Kr.: Brecht-Dessau in der Staatsoper. „Die Verurteilung des Lukullus“. In: Nacht-Express, 13.10.1951. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 340f. Folgendes Zitat ebd.

net bei Dessaus Musik ebenfalls „Realistik“,[121] kritisiert aber, dass diese schon in den Naturalismus hinüberspiele, da sie „die Wirklichkeit in so genauer Nuancierung in Töne umsetzen will.“ Brechts Handlungskonzeption wiederum erhält durch Wilhelm Girnus, der vom ZK dazu bestellt ist, die Linienabweichungen von Brechts Arbeit im Auge zu behalten,[122] die Kritik, sie komme „in die gefährliche Nähe des Symbolismus.“[123]

Aus diesen Urteilen der DDR-Kritik wird einerseits deutlich, dass Realismus als Synonym für künstlerische Linientreue gebraucht wird und zudem ein Kunstwerk je nach politischer Wetterlage als realistisch oder als formalistisch, naturalistisch oder mit anderen diffamierten literaturhistorischen Begriffen beurteilt werden kann. Die Kritik ist u.a. durch den Realismusdiskurs in der Lage sehr flexibel auf politische Bedürfnisse zu reagieren.

Brechts Haltung gegenüber der Formalismus-Realismusdoktrin ist im Fall von *Das Verhör/Die Verurteilung des Lukullus* Anfang 1951 noch durch Zuversicht gekennzeichnet. Der große Aufwand, der von Parteiseite in den Folgemonaten zur Unterbindung der Aufführung betrieben wurde, kam offenbar überraschend und wird in Texten zur Selbstverständigung zu erklären versucht. So versucht Brecht sich zu erklären, weshalb sein auf Relationalität und Funktionalität basierender Realismusbegriff von den Zeitgenossen nicht geteilt wird: „Wir suchen ständig das ‘Harmonische’, das ‘An-und-für-sich-Schöne’ zu gestalten, anstatt realistisch den Kampf für die Harmonie und die Schönheit.“[124] Realistisch ist in dieser Formulierung das Gegenteil von absolut und unveränderlich, während der kulturpolitische Realismusbegriff der kommunistischen Parteien absoluten Geltungsanspruch hat, wenn er auch fast willkürlich in seinem Einsatz ist. Brecht reagiert auf die Diskrepanz, indem er seine Auffassung durch taktisches, kompromissbereites Vorgehen und vor allem durch praktische Vorführung deutlich zu machen sucht, was im Fall der Lukullus-Oper auch tatsächlich den gewünschten Erfolg bringt. Gerade auf diesen Zuspruch, den das Publikum der Oper zollte, ist Brechts Arbeit angewiesen, da sie davon ausgeht, keine absoluten Werte vertreten, sondern nur an der Erarbeitung von Werten beteiligt sein zu können.

[121] Berg: Brecht-Dessau-Uraufführung. Zit. nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 349. Folgendes Zitat ebd.
[122] Vgl. Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 106f.
[123] Wilhelm Girnus: „Die Verurteilung des Lukullus“. Eine Oper von Bertolt Brecht und Paul Dessau. In: Neues Deutschland, 19.10.1951, S. 4. Zit nach Lucchesi (Hg.): Das Verhör in der Oper, S. 351-353, hier S. 352.
[124] Brecht: Konstruktive Kritik [Frühjahr 1951 (Datierung unsicher)]. In: GBA 23, S. 138f.

5.2.3 Der kaukasische Kreidekreis, „uns wesensfremd[...]“?

Brecht hatte seit seiner Ankunft in der DDR mit dem Formalismusvorwurf zu kämpfen; Harich erzählt, dass er 1948 vom SED-Politiker Anton Ackermann bereits zu hören bekam: „Daß Brecht in den Osten Deutschlands wolle, sei zwar gut. Aber auf unsere Kultur dürfe er keinen Einfluß nehmen. Ihm ein eigenes Theater zu geben, komme nicht in Frage.“[125] Auf Drängen einer ganzen Reihe von Freunden und Bewunderern – neben Harich, Ihering, Paul Rilla, Walter Lennig, Wolfgang Langhoff, Slatan Dudow, Günter Weissenborn, Erich Engel, Ernst Legal, Kurt Bork u.a. – wird das Berliner Ensemble von der DDR-Regierung am 18.5.1949 genehmigt, erhält aber keine eigene Spielstätte. Als durch die Ereignisse des 17.6.1953 deutlich wird, dass die DDR-Regierung einen anderen Kurs fahren wird müssen, um keine weiteren Putschversuche zu riskieren, ist eine der Maßnahmen, die Ulbricht durchführt, um seine in Frage stehende und gegenüber Machtkämpfen in den höchsten Rängen exponierte Position zu stärken, die Abschaffung der Staatlichen Kunstkommission, deren Eliminierung Brecht als „Hauptkettenglied“ „im Kampf für eine gründliche Korrektur der begangenen kulturpolitischen Fehler“[126] bezeichnet haben soll. Die Situation nach dem 17. Juni beschreibt Harich so:

> Der Hauptsieger unter den Kulturschaffenden aber heißt Brecht. Er wird einerseits vom Vertrauen der gesamten opponierenden Intelligenz getragen, genießt andererseits aber auch, wegen seines Loyalitätstelegramms vom 17. Juni, das von nun an unbeschränkte Wohlwollen Ulbrichts.[127]

Ulbricht – so betont Harich – hatte sich allerdings nur durchsetzen können, weil in der KPdSU Berija gestürzt worden war, was bedingte, dass die von ihm unterstützten Wilhelm Zaisser und Rudolf Hernnstadt und nebenbei deren Anhänger Ackermann, einer der einflussreichsten Gegner Brechts, ebenfalls gestürzt worden waren. Dies sieht Harich als Auftakt für die Bereitstellung des Schiffbauerdamm-Theaters für das Berliner Ensemble. Hecht weist dagegen auf einen anderen Aspekt hin: Brecht sollte das Theater erhalten, um durch Misserfolge mit seinem eigenen Theater, die man erwartete und durch die parteitreue Theaterkritik zu unterstützen gedachte, „in die Knie gezwungen“[128] werden. Ob Brecht

[125] Harich: Ahnenpass, S. 183.
[126] Harich: Ahnenpass, S. 214.
[127] Harich: Ahnenpass, S. 215.
[128] Hecht: Die Mühen der Ebenen, S. 221.

nun als „schlauer Opportunist“[129] oder als in den Tod gehetztes Opfer der DDR-Führung[130] gesehen wird, seine Frau erhielt jedenfalls ab der Spielzeit im Frühjahr 1954 eine Theaterindentanz, die seinen Stücken die Aufführung und seiner Ästhetik und Theatertheorie Verbreitung und Gehör in größerem Umfang ermöglichte.

Am 7.10.1954 wird als erstes Drama Brechts im Theater am Schiffbauerdamm *Der kaukasische Kreidekreis* aufgeführt. Fritz Erpenbeck nutzt die Gelegenheit, um die Grundsatzdiskussion *Episches Theater oder Dramatik?* anzufangen. Für die Untersuchung von Brechts Verhalten im Realismusdiskurs ist diese Kritik von Interesse. Zunächst distanziert sich der Rezensent von den „Holzhammerathleten“, die diesem – außer in der DDR – international bejubelten Stück schlicht mit dem Formalismusbegriff beizukommen gedenken und greift das epische Theater dagegen aus der Richtung des Volkstümlichkeitsbegriffs und der Kulturerbetheorie an. Er unterstellt, dass Brecht und er dasselbe Ziel verfolgen würden: ein „*deutsche[s] Nationaltheater*.“[131] Gerade für die deutsche und auch für die europäische Kulturtradition eigne sich das epische Theater aber nicht, da schon die Epen Homers und auch das „Niebelungenlied“ zur Dramatik eher als zur Erzählung tendierten. Er folgert: „Das epische Theater hatte in Deutschland nie eine triebstarke Wurzel.“[132] Hingegen sei es in Asien „erhalten und sogar zu höchster Blüte entwickelt“,[133] wiewohl es dennoch „eine frühgeschichtliche Vorform des dramatischen Theaters“ sei. Wenn man im chinesischen Theater „neuerdings“[134] dramatische Spielformen verwendet, dann, weil „das chinesische Theater zur Dramatik, zur Menschengestaltung, zum sozialistischen Realismus vorstoßen will.“[135]

[129] Jochen Staadt: ‘Arbeit mit Brecht’ – ‘daß wir uns auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen’. Brecht, Weigel und die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten. In: Ders. (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!“ Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951 - 1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M., Wien [u.a.]: Lang 2011. (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin; 15), S. 351-375, hier S. 351.

[130] Vgl. Stephen Parker: A Life’s Work Curtailed? The Ailing Brecht’s Struggle with the SED Leadership over GDR Cultural Policy. In: Laura Bradley, Karen Leeder (Hg.): Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity. Rochester, N.Y.: Camden House 2011. (Edinburgh German Yearbook; 5), S. 65-82.

[131] Fritz Erpenebck: Episches Theater oder Dramatik? Ein Diskussionsbeitrag anläßlich der Aufführung von Bertolt Brechts ‘Der kaukasische Kreidekreis’. In: Theater der Zeit 9 (1954) H. 12, S. 16-21, hier S. 17.

[132] Ebd., S. 19.

[133] Ebd., S. 18.

[134] Ebd., S. 20.

[135] Ebd., S. 20f.

Erpenbecks Argumentation zielt darauf ab, eine 'gewachsene' europäische Tradition als Realität darzustellen, der Brechts theoriegestützte Theaterpraxis zuwiderlaufen würde. Angreifbar ist der Diskurslogik zufolge nämlich nur diese Theorie, niemals die Praxis. Brecht kümmert sich ihn in einer direkt auf die Kritik bezogenen Erwiderung nicht um die Argumentationsweise, die mit organischen Entwicklungsmetaphern und der Dekadenzrhetorik operiert; er rät lediglich das „Studium der Dialektik"[136] an, die eine Lehre von der Entwicklung in Widersprüchen sei, also einer Entwicklung unter der Bedingung unterschiedlicher Möglichkeiten und aktiver Beteiligung, nicht aber der Gesetzmäßigkeit und Linearität.

Eine genauere Auseinandersetzung wert ist ihm jedoch Erpenbecks Kritik an einer bestimmten, einzelnen Szene aus *Der kaukasische Kreidekreis*. Erpenbeck führt das epische Theater auf das Erzählen von Märchen und Sagen auf Marktplätzen und in Teestuben vor zweitausend Jahren zurück. Die Erzählungen seien dann vor tausend Jahren durch Pantomime illustriert worden: „Wenn die 'Darsteller' etwas *dachten*, geschah genau das, was Brecht in seinem 'Kreidekreis' geschehen läßt: der Erzählende *rezitierte* das, 'was sie dachten, nicht sagten'."[137]

Damit ist die Szene gemeint, in der die Figur der Grusche auf die Frage, ob sie das von ihr zwei Jahre lang gepflegte Kleinkind Michel nicht gern in den wohlhabenden Verhältnissen Adliger aufwachsen sähe, nichts sagt: „Der Sänger: Hört nun, was die Zornige dachte, nicht sagte. *Er singt:* / Ginge es in goldnen Schuhn / träte es mir auf die Schwachen / Und es müßte Böses tun / Und könnte mir lachen."[138]
Erpenbeck schlägt an dieser Stelle einen Monolog oder das Gespräch mit einem/r Vertrauten vor, um nicht die Erzähler/Sänger-Figur auftreten lassen zu müssen, die er als primitives und der europäischen Tradition/Realität fremdes Mittel ansieht. Brecht reagiert auf diesen Vorschlag in einem dramatisierten Theorietext:

> P: Im 'Kreidekreis' fragt der Richter Azdak die Magd, die das fürstliche Kind aufgezogen hat und es nicht zurückgeben will, warum sie dem Kind nicht ein fürstliches Leben gönnt. Die Magd sieht sich im Gericht um. Sie sieht die fürstliche Mutter, sie sieht die Panzerreiter hinter dem Richter, Knechte der Herrschenden mit Schwertern bewaffnet, sie sieht die Advokaten, Knechte der Herrschenden mit Gesetzbüchern bewaffnet, und sie schweigt. Aus der Musikecke kommt ein Lied: Ginge es in goldnen Schuhn, träte es mir auf die Schwachen... Das Lied scheint in Schweigen Richter und Magd zu einen. Der Richter verfügt die Probe mit dem Kreidekreis, die

[136] Brecht: [Diskussion meiner Arbeiten am Theater] [Ende 1954]. In: GBA 23, S. 314.
[137] Ebd., S. 19.
[138] Brecht: Der kaukasische Kreidekreis [1949, 1954] In: GBA 8, S. 7-191, hier S. 182.

> der Ziehmutter das Kind sichert. Ohne den scharfen Bruch mit der Konvention der Bühne könnten die Emotionen, die hier erregt werden, nicht zustande kommen.[139]

Das Schweigen, das in einer Version mit Monolog oder Gespräch wegfiele, hat eine eigenständige Funktion, auf die der Autor nicht verzichten will. Es zeigt einen unterdrückten diskursiven Standpunkt an, der die Wertelogik umkehrt. Azdak vertritt diesen Standpunkt ebenso, weshalb er das Verschwiegene versteht und sich für einen Schiedsspruch entscheidet, der Grusche das Kind „sichert". Er kann es ihr aber nicht einfach zusprechen, weil dazu die diskursiven Bedingungen fehlen. Darum gebraucht er das Mittel eines scheinbar fairen Tests, der ebenfalls keine Worte erfordert. Genausowenig erfordert er Gewalt. Die Advokaten und Panzerreiter sind hier nutzlos. Ihrer gewohnten Disposition folgend entlarvt sich die Adlige als habgierig und gewaltbereit, jene Eigenschaften zeigend, die Grusche daran hindern, Michel denselben Habitus zu „gönnen".

Das schweigende Einverständnis Azdaks und Grusches, dessen Grundlage dem Publikum auf einer anderen als der Handlungsebene mitgeteilt wird, ist von zentraler Bedeutung für diese Schlüsselszene. Würde Grusche das Lied in einer Art von Monolog singen, würde ihr Schweigen auf der Handlungsebene weniger unterstrichen werden. Würde sie sich gar mit Azdak in heimlicher Form verständigen, wäre das Handlungselement des schweigenden Einverständnisses ganz zerstört. Es geht um das Aufweisen einer Homologie des gegen die Wahrscheinlichkeit an die Macht gelangten Richters, der die hohe Wahrscheinlichkeit kennt, die ihn bald wieder zum Landstreicher und Wilderer machen wird, und der Magd, die ebenso mittel- und rechtelos ist. Der dramatisierte Theorietext erklärt, warum konventionelle Mittel nicht ausreichen, um das angestrebte Bedeutungsspektrum der Szene umzusetzen.

Ein Einwand Erpenbecks wird in Brechts Erwiderung aber auch ernst genommen, nämlich der, das epische Theater könne vom Publikum als fremd empfunden und nicht verstanden werden: „Es ist natürlich unser neues Publikum, das uns gestattet und das es uns zur Pflicht macht, gerade solche Wirkungen anzustreben, die auf einer natürlichen Einheit von Gedanke und Gefühl beruhen."[140] Dies bezieht sich darauf, dass das epische Theater als Rationalisierung des Theaters von Brecht eingeführt und in der Folge immer wieder mit dem Argument verurteilt wurde, durch diese Technik würden emotionale Aspekte des Theate-

[139] Brecht: Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensemble (Kleines Gespräch in der Dramaturgie) [Januar 1955]. In: GBA 23, S. 323-338, hier S. 326.
[140] Ebd.

rerlebnisses und damit sein ästhetischer Wert geschwächt. Für den konkreten Fall würde das bedeuten, wenn Grusches Gedanken von einer Erzählinstanz referiert werden, zeuge das von rationalem Herangehen an die Handlung. Brecht, der vor allem in *Kleines Organon für das Theater* die ästhetische Qualität gerade auch seines rationalisierten Theaters behauptet, argumentiert hier, es gäbe ein 'neues' Publikum, das diesen Wert anerkenne und das epische Theater erst sinnvoll und möglich mache. Auf dieses Publikum hatte es schließlich auch die SED-Spitze ankommen lassen, als sie das Schiffbauerdamm-Theater dem Berliner Ensemble zur Verfügung stellte. Da die Erfolge des Ensembles beträchtlich waren, erlangte Brecht eine relativ unabhängige Position in der DDR, die zumindest solche Angriffe wie jene Erpenbecks verstummen ließ.

5.3 Das Einstein-Projekt

Nachdem Albert Einstein am 18.4.1955 gestorben war, begann Brecht über ein Drama mit dem Titel *Leben des Einstein* nachzudenken, was ihn bis zu seinem Tod etwas über ein Jahr später beschäftigte,[141] aber nur wenige Skizzen zur Folge hatte. Das Vohaben eines Einstein-Dramas verwundert nicht, denn mit der Person Einsteins konnte Brecht eine ganze Reihe von Themen verbinden, die von zentralem Interesse für seine Arbeit waren: (Natur)Wissenschaft als empirische, rationale Tätigkeit (Einstein kann als Gallionsfigur moderner Wissenschaft gelten), moderne Physik als gestützt auf Statistik und Indeterminismus (Einstein hat als Entdecker/Erfinder der Relativitätstheorie und des photoelektischen Effekts die moderne Physik entscheidend geprägt) sowie der Themenkomplex Wissenschaft im Verhältnis zu Kunst, Gesellschaft, Macht und Krieg (Einstein war Hobby-Musiker, befürwortet sozialistische Ideen, lehrt beispielsweise an der Marxistischen Arbeiterschule, setzt sich in der Nachkriegszeit für den Frieden ein und wurde vom NS-Regime verfolgt, zugleich trat er einer erbosten Notiz Brechts zu-

[141] In Brechts Nachlassbibliothek finden sich folgende Texte von und über Einstein: *Warum Krieg?* (1933) von Einstein und Sigmund Freud, *The Evolution of Physics. The growth of ideas from early concepts to relativity and quanta* (1938) von Einstein und Leopold Infeld, *Albert Einstein: Philosopher – Scientist* (1949) von Einstein, ediert von Paul Arthur Schilpp, *Out of my Later Years* (1950) von Einstein, *Einstein. His Life and Times* (1953) von Philipp Frank, *Albert Einstein. Sein Werk und sein Einfluß auf unsere Welt* (1953) von Infeld, *Ideas and Opinions. Based on Mein Weltbild* (1954) von Einstein, *Das Drama Albert Einsteins. Eine Biographie* (1955) von Antonina Vallentin, *Einstein. A pictorial biography* (1955) von William Cahn, Einsteins Vorwort in Charles-Noel Martins *Hat die Stunde H geschlagen? Die wissenschaftlichen Tatsachen über die Wirkung der Wasserstoffbombe* (1955). Hinzu kommen zahlreiche Zeitungsausschnitte; zudem notiert Brecht 1955 „*Infeld* über *Einstein* ausgefragt." Brecht: Autobiographische Notizen [1955]. In: GBA 27, S. 364.

folge dafür ein, die Atomwaffentechnologie der USA im Zweiten Weltkrieg nicht an die Sowjetunion weiterzugeben). So interessant der Themenkomplex für ihn auch war, der vielbeschäftigte und gesundheitlich angeschlagene Autor konnte ihn literarisch nicht mehr auswerten, was auch an der hohen Komplexität der Thematik liegt. Was sich an dem Beispiel aber zeigen lässt, ist, dass Themenstränge, die mit dem Realitätsdiskurs in enger Verbindung stehen, bis an Brechts Lebensende in hoher Dichte seine Arbeiten durchziehen.

5.3.1 Empirische Naturwissenschaft

Einstein ist eine der berühmtesten Persönlichkeiten der Naturwissenschaften, die für Brechts Ästhetik interessant sind, da diese als Neuerung in den Künsten eine höhere Bewertung der Rationalität, vor allem aber des fragenden, kritischen, interessierten und empirisch-experimentell vorgehenden Beobachters vorschlägt. Die hohe Bewertung empirischer Erfahrung für die Erkenntnis resultiert aus dem dialektisch-materialistischen Realitätskonzept, das in Brechts Texten kultiviert wird. Dieses konzipiert Erkenntnissubjekte und Objekte jeweils als materiell und miteinander wechselwirkend. Ein erkenntnistheoretischer Positivismus, der zwischen Bewusstsein und Körper trennt, erzeugt deshalb laut einem Arbeitsjournaleintrag Brechts für den Schreibenden „einigen Schrecken“:

> Mit einigem Schrecken sehe ich den neuen Positivismus in einen robusten Seelenglauben einmünden [...]. [E]s verwandelt sich [...] auch unser Körper in Außenwelt. Die Mathematisierung der Materie equilibriert die Materie einfach weg – in den Augen dieser guten Leute, für die eine Formel eine Entmaterialisierung bedeutet, anstatt eine Abstraktion. Das Licht kann nicht Korpuskel und Welle zugleich sein, sagen sie, wenn sie sehen, daß es Korpuskel und Welle zugleich ist. Ihre Logik zu revidieren, fällt ihnen nicht ein, sie verlangen den Verzicht auf Logik. Die Monopole vergrößern sich, das Individuum entmaterialisiert sich. Die Polizei stellt fest, daß die Beobachtung den Lauf der Dinge stört, also falsch sein muß, sie führt den Unschärfebegriff ins Feld der Unehre.[142]

Diese Stelle ist komplex, aber auch sehr aufschlussreich. Brecht tritt hier für den „Unschärfebegriff“ ein, da dieser den/die/das ‘Beobachtende(n)’ (Messgerät) zu einem aktiven Teilnehmer des Realitätskonstitutionsprozesses macht, wobei er/-sie/es als Materie auf Materie trifft bzw. wechselwirkt.[143] Darum darf der Körper einer beobachtenden Person nicht einer ‘Außenwelt’ zugerechnet werden,

[142] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 2.1.1941. In: GBA 26, S. 451.

[143] Vgl. zu Brechts Beziehung zu Unschärfe, Quantentheorie, Quantenmechanik und statistischer Kausalität Mairhofer: A-tom und In-dividuum. Bertolt Brechts Interferenz mit der Quanten-

sondern muss als selbst am Erkenntnisprozess beteiligt konzipiert werden. Die Revision der Vorstellung von Materie als physikalischem Objekt, das mit Newtonschen Formeln hinreichend beschrieben werden kann, dürfe laut Brecht nicht dazu führen, die Vorstellung von Materie gänzlich aufzugeben und stattdessen von einer geistig-seelischen Substanz als Ort der Realitätskonstitution auszugehen. Denn dies würde dazu führen, dass die Vergrößerung der „Monopole", die er am besten mit einer dialektisch-materialistischen Theorie für beschreib- und behandelbar hält, sich wieder der Beschreibung und Behandlung entziehen. Die „Polizei" soll die „Monopole" schützen und ist deshalb als Gegner des Unschärfebegriffs dargestellt. Geschickt wird die diffamierte Wechselwirkung mit dem diffamierten kritischen Bewusstsein gleichgesetzt, da beide den „Lauf der Dinge" stören bzw. eingreifen. Zu beachten ist auch, wie betont wird, dass der Welle-Teilchen-Dualismus und die Unbestimmtheitsrelation sich auf empirische Forschung stützen („wenn sie sehen, daß es Korpuskel und Welle zugleich ist").

Wie wichtig für Brecht die Vorstellung des denkenden Subjekts als Teil der materiellen Welt ist, zeigt sich auch an einer Notiz, die sich auf „das sprechdenken der behaviouristen" bezieht:

> meßbare gebilde, zustandegebracht mit muskelpropotionen und nervensträngen: die worte. der gestus ist sogleich auf eine neue und aufregende art am denken beteiligt, die wendung des kopfes auf die seite, die handbewegung, kinnstellung, ein kleines kauen, das ist nicht nur anläßlich des denkens sondern denken selber.[144]

Das Wort „Sprechdenken" könnte Brecht in Otto Neuraths Aufsatz *Soziologie im Physikalismus*[145] gelesen haben. Neurath versteht „Sprechdenken" als Ersatz für den Begriff des Denkens, wenn von einer „*behavioristischen* Grundeinstellung" und damit von „*Aussagen als physikalischen Vorgängen*" ausgegangen wird. Aussagen sollen so immer als Teile einer „'physikalischen Sprache'"[146] lesbar sein, die der empirischen Wahrnehmung und der Messbarkeit unterliegt.

Brecht übernimmt die Vorstellung der Eingliederung von Denken bzw. Sprache in die physikalische Welt, kritisiert allerdings sowohl Neuraths mangelnde

physik. / Stellen bei Brecht, an denen er sich mit Unschärfe befasst sind u.a.: Der Messingkauf [betr. Stelle 1939-1941]. In: GBA 22.2, S. 730 und Flüchtlingsgespräche [betr. Stelle Oktober/Anfang November 1940]. In: GBA 18, S. 195-327, hier S. 229. / Eine gemeinverständliche Darstellung über aktuelle Entwicklungen in der Physik konnte Brecht etwa in den autobiographischen Bemerkungen Einsteins in einer Aufsatzsammlung lesen, die in seinem Nachlass enthalten ist und auch Aufsätze von Reichenbach, Frank, Infeld und vielen anderen enthält: Paul Arthur Schilpp (Hg.): Albert Einstein: Philosopher-Scientist. N.Y.: Tudor 1951.

[144] BBA 827/37

[145] Vgl. Neurath: Soziologie im Physikalismus, S. 404.

[146] Ebd., S. 405.

Reflexion über die Wechselwirkung von Subjekten und Objekten, als auch den Bahaviorismus selbst:

> So wie der Kapitalismus eine Kollektivisierung der Menschen durch Depravation und Entindividualisierung besorgt [...], so spiegelt die behavioristische Psychologie zunächst nur die Gleichgültigkeit gegenüber dem Individuum ab, von dem nur gewisse Reflexe Wichtigkeit haben, da ja das Individuum nur Objekt ist.[147]

Das Individuum soll demnach weder als bloßes Objekt, noch als immateriell gedacht werden, sondern als ebenso aktiv wie materiell.

Die Naturwissenschaften bilden für Brecht einen diskusiven Rahmen, um zeitgenössische Theorien über das als materiell verstandene Subjekt zu rezipieren und zu adaptieren. Über Einstein hört er, dieser habe ein „kleine[s] Argument über die Fassungskraft des menschlichen Gehirns“ vorgebracht:[148]

> Vortrag Reichenbachs an der Universität Kaliforniens über *Determinismus*. Unser System von Gründen ist begrenzt durch eine Art von Reproduzierbarkeit, die Einstein einmal so ausdrückte: Er machte mit seinem Finger einige sehr unregelmäßige und rhythmisch unstabile Bewegungen und sagte: Wenn die Gestirne sich z.B. so bewegten, gäbe es keine Astronomie.[149]

Dieses angebliche Einstein-Zitat wird in *Leben des Galilei* in einer Szene verwendet, in der Galilei sich in einer Diskussion mit zwei Kardinälen befindet. Kardinal Barberini bringt das Argument, dass die Geseztzmäßigkeiten der Gestirnbewegungen keineswegs logisch sein müssten, da Gott undurchschaubar sei und sie willkürlichen Bewegungen unterwefen könne. Das Erkenntnisobjekt wäre dann eben in seinem Grund nicht erkennbar und es „gäbe es keine Astronomie“. Galilei kontert: „[H]ätte Gott die Welt so [unlogisch] konstruiert, so wäre sie doch auch gesetzmäßig. Er hätte dann wohl auch unsere Gehirne so konstruiert, daß sie eben diese Bahnen als die einfachen erkennen würden.“ (LG, 59) Galilei geht hier davon aus, dass die Schöpfung bzw. Realität nicht unterschiedlichen Logiken unterworfen sein kann, sondern in dem, was als logisch erscheint, aufeinander abgestimmt ist. Wofern diese Abstimmung nicht durch eine göttliche Instanz erfolgt, geschieht sie durch Wechselwirkung der Körper, zu denen die empirische Wahrnehmung zählt, die gerade in *Leben des Galilei* eines der zentralsten Themen ausmacht. Es ist anzunehmen, dass die Thematik der empirischen Wahrnehmung für das geplante Drama *Leben des Einstein* ebenfalls von Relevanz gewesen wäre.

[147] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 21.4.1941. In: GBA 26, S. 476.
[148] Brecht: Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei [August-September 1947, ED 1958]. In: GBA 25, S. 7-69, hier S. 37.
[149] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 17.3.1942. In: GBA 27, S. 69.

5.3.2 Kausalität und Determinismus

Wichtiger wäre den Notizen zufolge aber die Thematik der 'Kausalität' bzw. des Determinismus gewesen:

> Ein Arbeiter diskutiert mit Einstein. (MASCH) Die Frage der Kausalität. [...] Einsteins Votrag in der MASCH über Kausalität. Der Protest des Arbeiters, der nur noch weiter zuhören will, wenn am Ende herauskommt, es gäbe genug Gesetzmäßigkeit, daß Voraussagen und Planen möglich bleibe. / Einsteins Kampf gegen de Broglie und die statistische Kausalität. Gott ist kein Würfelspieler! / Ihre Theorie ist ein Aufstand und für Aufstände benötigt man eine gute Kausalität.[150]

Mit statistischer Kausalität sind die Berechnungsmethoden der modernen Physik gemeint, die Ereignisse, die mit den Newtonschen Formeln nicht mehr erfassbar sind, als statistische angeben. Brecht hat sich mit diesen Theorien seit der Zeit um 1930 befasst und damals Einstein selbst als Vortragenden in der MASCH über Kausalität referieren hören. Weitere Informationen dürfte er aus dem Aufsatz *Kausalität und Wahrscheinlichkeit* (1930) von Hans Reichenbach bezogen haben. Darin ist die Rede vom „Eindringen des Wahrscheinlichkeitsbegriffs in immer wichtigere und tiefere Sphären der Physik, der Naturerkenntnis selbst."[151] Der Verfasser nennt die Wahrscheinlichkeit den kleinen Bruder der Kausalität; lange Zeit sei sie der Kausalität gegenüber gering geschätzt worden, da sie als unvollkommen galt und mit der wenig renommierten Spieltheorie assoziiert wurde. Ausgehend von der „statistischen Wärmetheorie" ergaben sich aber immer mehr Anwendungsbereiche für die Wahrscheinlichkeitsrechnung zur „Verständlichmachung physikalischer Tatsächlichkeiten". In der Quantenmechanik gehe man davon aus, dass Elementarprozesse nicht durch „strenge Kausalgesetze"[152] bestimmt sind, sondern „wahrscheinlichkeitsmäßig[...]" und erst durch Massenphänomene Regelmäßigkeit und der Anschein kausaler Gesetzmäßigkeit entsteht.

Brecht teilt diese Ansicht; schon um 1930 schreibt er beispielsweise: „Kann man sich jeweils ein anderes Verhalten von ihm [dem Menschen] denken (man muß es; [...]), dann genügt die Wahrscheinlichkeitsrechnung, wo ehedem die Kausalität erstrebt wurde. Man kann von der Masse aus die Wahrscheinlichkeit nämlich nahezu unbegrenzt verstärken."[153] Diesen Gedanken der statistischen Kausalität

[150] Brecht: Leben des Einstein [1955-1956]. In: GBA 10.2, S. 984-986, hier S. 984.
[151] Reichenbach: Kausalität und Wahrscheinlichkeit, S. 159.
[152] Ebd., S. 160.
[153] Brecht: Wer braucht eine Weltanschauung? [um 1930]. In: GBA 21, S. 414-417, hier S. 416f.

behält Brecht später bei. Beispielsweise schreibt er „Interessiert sind wir an den den Bewegungen von Massen, nur in bezug auf sie erhoffen wir Voraussagen befriedigender Art machen zu können, hier suchen wir die kausale Gesetzlichkeit.“[154] Oder: „Das einzelne Individuum folgt höchst unscharf (nur mit statistischer Kurve versehbar) der Bewegung seiner massenhaften Formation.“[155]

Für das späte Einstein-Projekt war offenbar geplant, noch einmal auf die statistische Kausalität als praktikabler Konzeption von Geschehen einzugehen. Weder die Vorstellung einer Prädeterminiertheit der realen Geschehnisse noch die Annahme ihrer Unverstehbarkeit und Unzugänglichkeit sind im Interesse der Brechtschen Ästhetik. Die in den Notizen zum Einstein-Drama erwähnte Figur des Arbeiters entspricht Brechts Ideal eines/einer Rezipierenden, da sie von Einstein eine Theorie der physikalischen Welt verlangt, die Planung, Eingriff und Gestaltung möglich macht, die eine Voraussetzung zur Gestaltung einer demokratischen, sozialen, sinnvoll produzierenden Gesellschaft wäre. Laut der Skizze würde Einstein – möglicherweise auf Grund der Diskussion mit dem Arbeiter – gegen die statistische Kausalität ankämpfen, bzw. Planbarkeit und Vorhersehbarkeit für physikalische Vorgänge verlangen. Diese Haltung referiert Reichenbach, um sie zu entkräften und die Skeptiker, als die Einstein und der Arbeiter dargestellt werden, zu beruhigen:

> Die gegenwärtige erkenntnistheoretische Situation der Physik, welche in der Quantenmechanik zu Zweifeln an der unumschränkten Gültigkeit des Kausalitätsprinzips geführt hat, ist der Anlaß geworden, daß man sich auch in weiteren Kreisen für das Kausalproblem stärker als je interessiert, daß man von einer Krise der Kausalität gesprochen hat.[156]

Einer dieser Zweifler, die eine solche Krise fürchten und die Theorien der modernen Wissenschaft zurückweisen, ist Lukács:

> In der Periode des Aufstiegs waren die großen Entdeckungen der Naturwissenschaft von Kopernikus bis Darwin wichtige Momente der allgemeinen, der gesellschaftlich wirksamen Revolutionierung des Bewusstseins der Massen. Heute gelangen die großen Entdeckungen der modernen Naturwissenschaft in den kapitalistischen Ländern fast immer nur durch einen Filter der reaktionären Philosophie zur Geltung. Soweit sie popularisiert werden, soweit sie in das Bewusstsein der Massen dringen, geschieht dies in einer relativistisch-idealistischen Verzerrung, Relativismus, Kampf gegen das kausale Denken, Ersetzen der Kausalität durch statistische

[154] Brecht: Die Kausalität in nichtaristotelischer Dramatik [1938 (Datierung unsicher)]. In: GBA 22.1, S. 395f., hier S. 395.
[155] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 4.2.1941. In: GBA 26, S. 463.
[156] Reichenbach: Kausalität und Wahrscheinlichkeit, S. 158.

> Wahrscheinlichkeit, 'Verschwinden' der Materie – all dies wird in breitestem Maßstab zur Verbreitung eines nihilistischen Relativismus, einer obskurantischen Mystik verwendet.[157]

Dasselbe kann auch über Brecht selbst gesagt werden, der Lukács in dem Punkt beipflichtet, dass materielle Relationen und Ursache-Wirkung-Beziehungen als Analyseinstrumente der Gesellschaft anerkannt bleiben sollen:

> Selbst die Schriftsteller, welche die Auspowerung, Entmenschung, Mechanisierung des Menschen durch den Kapitalismus wahrnehmen und bekämpfen, scheinen an diesem Akt der Auspowerung teilzunehmen, indem auch sie in ihren Schilderungen weniger Aufhebens von ihm zu machen scheinen, ihn im Hetztempo durch die Ereignisse jagen, sein Innenleben als quantité négligeable behandeln usw. Auch sie rationalisieren sozusagen. Sie machen die 'Fortschritte' der Physik mit. Sie verlassen die strenge Kausalität und gehen über zur statistischen, indem sie den einzelnen Menschen, als dem Kausalnexus streng folgend, aufgeben und nur über größere Einheiten Aussagen machen. Sie haben sogar den Schrödingerschen Unsicherheitsfaktor, auf ihre Weise. Sie nehmen dem Beobachter die Autorität und den Kredit und mobilisieren den Leser gegen sich selbst, nur noch subjektive Aussagen vorlegend, die eigentlich bloß den Aussagenden charakterisieren (Gide, Joyce, Döblin). Man kann Lukács in all diesen Wahrnehmungen folgen und seinen Protest unterschreiben.[158]

Die Einzelperson wird unter dem Aspekt des „Schrödingerschen Unsicherheitsfaktors" wie er hier dargestellt wird, zum einzig bestimmenden Element der Beobachtung und kann keine relevante Aussage über das Objekt mehr machen. Zugleich ist die Situation der Einzelperson (und ihr Gefühlsleben) auch nicht mehr aussagekräftig für gesellschaftliche Entwicklungen, da sie statistisch nicht repräsentativ ist. Die Einzelperson verliert so in mehrfacher Hinsicht an Wert. Wird dies in der Literatur lediglich konstatiert, ist deren Funktionspotential laut Brecht nicht genügend ausgeschöpft, weshalb er Lukács, dessen Standpunkt er hier referiert, zustimmt. in Brechts Textpraxis wird dieser Standpunkt allerdings überwunden, da der Indeterminismus nicht als Akausalität und die Bedeutung der Unschärferelation und der Quantentheorie für die Beobachtung nicht als subjektiver Positivismus missinterpretiert werden. Immerhin wird die Problematik einer erkenntnispessimistischen Realitätskonzeption für nachvollziehbar erklärt. An anderer Stelle wird Partei für den Glauben an die Kausalität ergriffen:

> Kausalität
> Me-ti warnte davor, die Determinierheit der Naturerscheinungen zu bestreiten oder

[157] Lukács: Marx uns das Problem des ideologischen Verfalls, S. 266.
[158] Brecht: Die Essays von Georg Lukács [Juli/Aug. 1938]. In: GBA 22.2, S. 456f., hier S. 456.

> von den Physikern bestreiten zu lassen. Die Tätigkeit der Naturwissenschaftler besteht darin, sagte er, möglichst viele Determinierungen festzustellen und den Menschen nutzbar zu machen.[159]

Dass es einer Realitätskonzeption bedarf, die rationales Vorgehen für sinnvoll und anstrebenswert erklärt, sollten also die Einstein-Figur des Entwurfs und auch die Arbeiter-Figur im Namen das Aufstands fordern. Der Aufstand, den die Einstein-Figur im Kopf hätte, wäre allerdings einer, der die strenge Kausalität bzw. den Determinismus in Frage stellen würde. Um mit diesem Paradox umgehen zu können, hätte das Drama die Stoßrichtung des Aufsatzes von Reichenbach übernehmen können, welcher die Vorteile der Theorie der statistischen Kausalität darlegt. So wäre einerseits die Angst vor dem theoretischen Entschwinden von Gründen, Zusammenhängen und den materiellen Gegebenheiten[160] ernst genommen, andererseits die in Brechts Ästhetik sehr wichtige Theorie der den Dingen inhärenten Möglichkeiten – so versteht er den Begriff Dialektik – herausgestellt worden. Eine Wertschätzung der Entscheidungsfreiheit, die sich im Rahmen der experimentierenden, empirischen Erfahrung ergibt, drückt beispielsweise auch das erotische Gedicht *Über induktive Liebe* (um 1938) aus, das hier erwähnt sei, da der Induktionsbegriff in Reichenbachs Aufsatz ausführlich behandelt wird. Brecht verwendet zu dieser Zeit auch den Begriff „induktives Theater“[161] für eine Bühne, die Darstellungen der Realität anstrebt, die deren Veränderung ermöglichen, wobei wie gewöhnlich in Brechts kunsttheoretischen Schriften die ‘Darstellung der Realität’ keineswegs mit illusorischen Darstellungstechniken verknüpft ist, sondern lediglich die Bezugsetzung der gezeigten Handlungen zur außerkünstlerischen Erfahrungswelt erlaubt.

[159] Brecht: Buch der Wendungen [zit. Stelle 1934-1940]. In: GBA 22.2, S. 45-194, hier S. 97.

[160] Um die Angst vor dem Entschwinden der realen Materie zu entkräften, beruft der (zu diesem Zeitpunkt) kommunistische Physiker Hans Grümm die Autorität Einsteins: „Diese ‘Unschärferelation’ Heisenbergs war das Stichwort für alle Gegner des philosophischen Materialismus, für alle Mystiker, Positivisten und Nihilisten, von der ‘grundsätzlichen Unerkennbarkeit’ der Welt zu sprechen und die Frage nach der objektiven Wirklichkeit unabhängig von jedem Bewußtsein als ‘sinnlos’ abzutun. [...] Nun hat sich der größte lebende Physiker, Albert E i n s t e i n, zum Wort gemeldet, um diesem Mißbrauch der Quantenphysik entgegenzutreten. Mit großer Entschiedenheit hat Einstein festgestellt, [...] daß es nach wie vor das Ziel der Physik sei, die r e a l e Situation jedes einzelnen Materieteilchens unabhängig von jedem Akt der Beobachtung zu erforschen.“ Hans Grümm: Das Problem. Ist die Wirklichkeit erkennbar? Albert Einstein und die Quantentheorie. In: Tagebuch 5 (29.4.1950) 9, S. 3f., hier S. 3.

[161] Brecht: [Gesellschaft für induktives Theater] [März 1937]. In: GBA 22.1, S. 274.

5.3.3 Wissenschaft und Macht - die Atombombe des Prometheus

Der Themenkomplex, der im geplanten Einstein-Drama wohl am zentralsten gewesen wäre, betrifft die veränderte Situation nach dem Abwurf der Atombomen auf Hiroshima und Nagasaki am 6. und 9.8.1945 und damit verbunden die Frage nach der Bedeutung intellektueller Tätigkeit im Bezug auf die Gesellschaft. Damit wird ein Themenfeld wieder aufgegriffen, das in *Galileo* und *Leben des Galilei* (1955/56) verhandelt wurde und virulent geblieben ist. Wissenschaft als Feld kultureller Produktion, das in teilweiser Homologie zu den Feldern der Künste steht, wird anhand einer Wissenschaftlerfigur thematisiert, wobei vor allem die Vorstellung einer 'reinen' Wissenschaft oder Kunst, einer nicht nur autonomen, sondern gesellschaftlich stabilisierenden – nicht eingreifenden – ideologischen Produktion problematisiert wird. Parallelen zwischen *Leben des Einstein* und *Leben des Galilei* werden nicht nur am Titel deutlich. Nach den Atombombenabwürfen in Japan diskutierten die Produzenten des *Galileo*-Dramas sehr bald die Befürchtung, dass dieses Ereignis sich als „wrong kind of publicity" oder als „völlig ungewöhnliches Interesse"[162] auf die Theaterrezeption auswirken könnte. Sie reagieren auf die bombenabwürfe dann auch in der Ende 1945 hergestellten Vorrede für *Galileo* (ab Dez. 1944, UA 30.7.1947):[163]

> Noch ist das Wahre nicht die Ware / doch hat es schon dies Sonderbare / Daß es die vielen nicht erreicht / Und macht ihr Leben schwer statt leicht. / Solches Wissen ist aktuell / Die neue Zeit läuft ab besonders schnell. / Wir hoffen, Sie leihen ihr geneigtes Ohr / Wenn nicht uns, so doch unserm Thema bevor / Infolge der nicht gelernten Lektion / Auftritt die Atombombe in Person.[164]

Angesichts des Galilei-Dramas sollte demnach darüber reflektiert werden, dass die Atombombe eine Technologie repräsentierte, die nur aus der Fusion von weitest entwickeltem Wissensstand und höchster Machtakkumulation hervorgehen konnte. Da weltwirtschaftlich benachteiligte Staaten die erforderlichen Mittel zu ihrer herstellung nicht aufbringen konnten, sicherte diese Waffe den USA ihre Position als Weltmacht. Dieser ultimativen Symbiose zwischen Wissen und (von ökonomischem Kapital gestützter) Macht galt die Warnung in der oben zitierten

[162] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 20.9.1945. In: GBA 27, S. 232.
[163] Vgl. zur detailierten Darstellung der Assoziation von Galilei-Drama und Kernwaffenthematik durch Brecht die Schriften *Anmerkungen zum 'Leben des Galilei'. Preis oder Verdammung des Galilei?* (1945; Datierung unsicher) und *Anmerkungen. Ungeschminktes Bild einer neuen Zeit* (1947).
[164] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 1.12.1945. In: GBA 27, S. 236.

Passage.

Einstein selbst war an der Entwicklung der Atombombe nicht beteiligt, doch hat seine Formel $E = mc^2$, die eine Äquivalenz zwischen Materie und Energie feststellt, bei der Entdeckung der Energiegewinnung durch Kernspaltung Dienste geleistet.[165] Zudem besitzt Einstein als berühmter Vorreiter der modernen Physik, die letztlich auch die Atombombe ermöglicht hat, symbolisches Kapital, das gewichtige Investitionen in Form von öffentlichkeitswirksamen Stellungnahmen oder Ratschlägen an Machthabende ermöglicht. So unterzeichnete er einen Brief vom 2.8.1939 an Franklin D. Roosevelt, in dem er auf die Möglichkeit hinweist, Bomben mit ungeheurer Zerstörungswirkung aus dem Element Uran herzustellen, außerdem auf Uranvorkommen in der Tschechoslowakei, die von Hitler-Deuschland eingenommen wurde und auf in Deutschland verfügbare Experten wie Carl Friedrich von Weizsäcker. Die USA sollten Schritte unternehmen, sich ebenfalls Uranvorkommen zu erschließen und die Forschung auf diesem Gebiet mit staatlichen Fördermitteln unterstützen.[166]
Nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs tritt Einstein öffentlich gegen die Aufrüstung mit Kernwaffen auf. Dieser Einstellungswandel erschien Brecht als möglicher Kern einer Fabel: „E händigt dem Feind des Faschismus die tödliche Waffe / [a]us / [u]nd der Feind des Faschismus wird Faschist“[167] Freilich hatte Einstein den USA die Uranbombe nicht ausgehändigt, sondern nur Forschung an der Technologie hinter dieser Waffe empfohlen, doch wird im Interesse einer möglichen dramatischen Darstellung seine Rolle zugespitzt.

Bereits um 1932/33 zeigt sich Brechts Interesse an Einstein, der sich als Figur im Rampenlicht der Öffentlichkeit zu gesellschaftlichen und politischen Problemen äußert. Brecht kritisiert hier, dass Einstein Kriege „dunkle[n] scheußliche[n] Triebe[n]“[168] zuschreibe, anstatt materielle Intressen als primären Kriegsgrund anzunehmen. Angesichts der Situation des sich entwickelnden Kalten Krieges griff er auf die Figur Einsteins zurück, um auf die Beziehung von Intellektuellen und Macht einzugehen.

[165] Markus Pössel: Von E=mc-Quadrat zur Atombombe. In: Einstein Online 1 (2005), 1104. http://www.einstein-online.info/vertiefung/atombombe?set_language=de (9.11.2015)
[166] Der Brief ist online verfügbar.https://en.wikipedia.org/wiki/Einstein-Szilárd_letter (9.11.2015), Brecht konnte darüber z.B. bei Frank und Infeld Informationen bekommen: Philipp Frank: Einstein. His Life and Times. London: Cape 1948, S. 349. / Leopold Infeld: Albert Einstein. Sein Werk und sein Einfluß auf unsere Welt. Wien: Schönbrunn-Verl. 1953, S. 167.
[167] Brecht: Leben des Einstein [1955/56]. In: GBA 10.2, S. 985.
[168] Brecht: Einstein-Freud [Ende 1932/Anfang 1933]. In: GBA 21, S. 588f.

bezüglich der Bombendetonatioen äußert Brecht, dass sie „die 'einfachen Leute' als lediglich furchtbar“[169] erfahren würden. Die Angst vor dieser Waffe wäre demnach ein einigendes Moment für alle 'einfachen Leute' – über Nationengrenzen hinweg. Interesse an ihr würde nur bei Machthabenden herrschen, da nur diese sie bauen, einsetzen und damit ihre Macht vergrößern können. Wütend reagiert er dann, als er erfährt, dass Einstein eine Weltregierung vorschlägt,[170] die den Einsatz von Kernwaffen in konventionellen Kriegen zwischen Nationen verhindern soll, da dies – wie Brecht argwöhnt – zugleich bedeute, dass die Kernwaffentechnologie nicht an die Sowjetunion ausgeliefert werden solle:

> Einstein kommt heraus mit der Forderung, die Atombombe dürfe nicht andern Mächten ausgeliefert werden, besonders nicht Rußland. Er gebraucht ein Bild: Ein Mann, der mit einem andern Mann zur Verfolgung von Geschäften eine Partnerschaft einzugehen wünscht, darf ihm nicht gleich zu Beginn die Hälfte seines Kapitals aushändigen, da jener sonst ein Konkurrent werden könnte. Die 'Weltregierung', die Einstein verlangt, scheint nach dem Bilde der Standard Oil gedacht, mit Unternehmern und Unternommenen. [...] Den andern Wissenschaftlern, beteiligt an der Herstellung der Atombombe, schwant es (ihre Außenweltsnotierungen sind vage, um die Welt zu zerstören, ist es nicht nötig, sie zu verstehen), daß die Freiheit des Forschens beträchtlich eingeschränkt werden könnte, wenn die neue Kraft als Monopol des Militärs behandelt wird.[171]

Brecht versucht hier die in der Wissenschaft tätigen Personen dafür zur Verantwortung zu ziehen, dass mit der Atombombe eine bedrohlich scheinende Stärkung der US-Macht stattgefunden hat und argwöhnt, dass mit der Sowjetunion auch die Hoffnungsträger(innen) eines sozialistischen Wunschbildes benachteiligt, wenn auch als 'Unternommene' beteiligt werden sollen. Auch die Autonomie der Wissenschaften werde unter einem derartigen Machtmonopol leiden und mindestens über diese Einschränkung ihrer feldinternen Interessen müssten die Wissenschaftler, denen Brecht hier 'vage Außenweltsnotierungen' also Weltfremdheit oder Realitätsferne bzw. Tuismus unterstellt, Beunruhigung und Protest zeigen.

[169] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 10.9.1945. In: GBA 27, S. 232.

[170] Vgl. die kurze Notiz: For A World Government. Einstein Says This is Only Way to Save Mankind. In: New York Times, 15.9.1945, S. 11.

[171] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 28.10.1945. In: GBA 27, S. S. 234f. / Vgl. eine ausführlichere Äußerung zur Einschränkung der Wissenschaften durch die militärischen Interessen der US-Regierung in einem Brief an Donald Ogden Stewart, Santa Monica, Herbst 1945. In: GBA 29, S. 368f. Eine Äußerung Einsteins, in der er ausdrücklich vor einer Preisgabe der Kernwaffentechnologie an die Sowjetunion warnt, konnte ich nicht finden.

Das Auftauchen der Kernwaffe innerhalb der Historie bewirkt eine Erschütterung auch in der zeitgenössischen Diskurslandschaft. Bereits vorhandene diskursive Stränge wie der Energiediskurs, der wissenschaftlich-physikalische und ein von den USA Mitte der 1940er Jahre unterdrückter Kernwaffendiskurs in der Sciene Fiction fusionieren und rücken ins Zentrum des öffentlichen Interesses. In der Literatur zeigen sich häufig Metaphorisierungen des neuartigen Phänomens, die an der Neuformierung der Diskurslandschaft mitwirken. So wird auf das Bild des Sündenfalls aus der Genesis, den Mythos der moralisch zweifelhaften Wissenschaftlerfigur Faust, Goethes Zauberlehrling, Mary Shelleys Frankenstein oder den Prometheusmythos Bezug genommen.[172]

Letztere Assoziation arbeitet mit dem verdichteten Symbol des Feuers, das ohnehin bereits für Macht UND Wissen steht, und auch die im zeitgenössischen Diskurs als unglaublich betonte Strahlkraft einer Atombombendetonation, sowie die ebenso stark betonte Ambivalenz von Gefahr und (sozial) nutzbarer Energie insinuieren kann. Die bedrohliche aber auch faszinierende neue Technik ruft im zeitgenössischen Diskurs häufig Assoziationen der Wissenschaftlerfigur zu Göttern und Dämonen hervor. Auch Charles Laughton soll bei der Anlage der Galilei-Figur nach den Atombombenabwürfen an einen „Luzifer“[173] gedacht haben. Vielfach wird eine Erklärung für die Entstehung der neuen Waffe in der Psychologie des Wissenschaftlers gesucht. Auch Brecht notiert sich ein Zitat aus den Medien, die wissenschaftlichen Geltungsdrang für die Atombombenabwürfe mitverantwortlich macht: „The expected military advantages of uranium bombs were far more spectacular than those of an uranium power plant... Such thoughts were very much in the minds of those working in this field.“[174]

Der Prometheusmythos findet sich in einem Stückentwurf Brechts mit dem Titel *Die Verurteilung des Prometheus*, der laut GBA allerdings schon 1938 begonnen und erst später explizit mit der Atombombe in Verbindung gebracht wird. Diese Einschätzung ist plausibel, da zunächst unterschiedliche Ansätze für die Fabel aufgezeichnet werden:
„das vertrauen des P.[rometheus] zu den menschen: gegen alle erfahrung werden sie das feuer produktiv verwenden“[175] „Während in der ersten zeit das los der menschen sich durch das feuer gelindert hat, ja sogar eine gewisse zivilisation

[172]Vgl. Stefan Maurer, Doris Neumann-Rieser, Günther Stocker: Diskurse des Kalten Krieges. Erscheint voraussichtlich 2016, Kapitel 8.
[173]Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 10.10.1945. In: GBA 27, S. 234.
[174]Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 29.10.1945. In: GBA 27, S. 235.
[175]BBA 85/18.

entstanden ist, beginnen nun die ungeheuren entartungen, die eine solche form annehmen, dass die dichter bereits den entsetzlichen urzustand als das goldene zeitalter preissen [sic].“[176]

Das Feuer wird hier den Menschen übergeben, die es positiv einsetzen sollen, was jedoch misslingt. Später scheint diese noch allgemein gehaltene Konzeption geändert worden zu sein. In relativ kurzem Abstand nach den Bombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki notiert Brecht im Arbeitsjournal:

> Erwäge einen ‘Prometheus’. Die Götter sind unwissend und bösartig, schlau im Erpressen von Opfern, lebend von den Fetten des Lands. Prometheus erfindet das Feuer und übergibt es verbrecherischerweise den Göttern. Sie fangen und fesseln ihn, damit er nicht den Menschen sein Feuer ausliefern kann. Von diesem Feuer erfährt er lange nichts, dann sieht er rote Feuersbrünste am Horizont: die Götter haben es benutzt, die Menschen zu brandschatzen.[177]

Im Nachlass findet sich eine etwas abweichende Version, die den Bezug zur Atombombe explizit macht: „prometheus / wahrheit: nicht die obern, sondern / die untern banden ihn fest / denn er hatte das feuer den obern gegeben / + sie hatten alles damit niedergebrannt. / (atombombe)“[178] Möglicherweise sollte die Fabel dann noch weitere Wendungen erfahren: „der krieg (das feuer) befreit prometheus.“[179]

Der Entwurf, wie er im Arbeitsjournal festgehalten ist, wäre lesbar als Schlüsselnarrativ, das der kommunistischen Propaganda im Kalten Krieg vollkommen entsprechen würde: Die Götter würden dabei für eine vom Kapitalismus nutznießende mächtige Minderheit stehen, Prometheus für die Intellektuellen/Intelligenz, die Menschen für das Proletariat und die in seinem Interesse handelnde Sowjetunion, das Feuer für das in der Atombombe objektivierte Macht-Wissen. Prometheus’ Sündenfall bestünde darin, das Feuer nicht den Menschen, sondern den Göttern gebracht zu haben, die daraufhin ihre Macht verabsolutieren, indem sie selbst jene auslöschen, von denen sie bisher profitiert haben. Der Kapitalismus im Besitz des vorteilbringenden Wissens (‘Intelligence’), knebelt die Produzent(inn)en dieses Wissens und setzt dieses im Notfall gegen seine Angreifer(innen) ein.

Diese platt propagandistische Fabel findet Parallelen in den vagen Skizzen zum Dramenprojekt *Leben des Einstein*, da Einstein den Atombombenbau den USA

[176] BBA 85/17.
[177] Brecht: Arbeitsjournaleintrag, 2.10.1945. In: GBA 27, S. 233.
[178] BBA 498/60.
[179] BBA 529/58.

empfiehlt, die im Kalten-Kriegs-Diskurs als Zentrum des Kapitalismus imaginiert werden, was Brecht der Notiz vom 28.10.1945 zufolge Einstein als Unterstützung des 'Klassenfeindes' anrechnet. Acht Jahre später war er offensichtlich der Meinung, Einstein könne als fellow-traveller um Einsatz für die kommunistische Seite im Kalten Krieg gebeten werden. Er forderte den Wissenschaftler per Telegramm auf, sich für das Ehepaar Rosenberg, das wegen Atomspionage in den USA zum Tode verurteilt wurde, einzusetzen: „könnten sie und andere wissenschaftler noch etwas tun für Ethel und Julius Rosenberg stop habe akten gelesen stop sie sind unschuldig".[180] Einstein selbst wusste von Brechts zeitweiligem Groll gegen ihn wahrscheinlich nichts und erklärte in einem Brief vom 27.12.1946, er schätze unter den Werken lebender deutschsprachiger Literaturschaffender jenes von Brecht am meisten.[181]

Das Einstein-Dramenprojekt gedieh genausowenig wie das Prometheus-Drama; die kurz skizzierten Handlungsansätze bieten nur schematische Herangehensweisen an einen höchst komplexen Gegenstand. Die Verurteilung vermeintlich verantwortungsloser Intellektueller im Dienste 'der' ökonomischen Macht stellte in Bezug auf die Situation des Kalten Krieges keine befriedigende Weise dar, die Textstrategie in Anschlag zu bringen, die Brecht seit seiner Jugend mit Erfolg anwandte: die Kritik ideologischer Produktion durch deren subversive Verwendung, Parodierung und Kontextualisierung in Hinblick auf konventionell oft ausgeblendete gesellschaftliche Bereiche.

Schon die thematische Anlage scheint zu eng für die Absicht. Wenn zu *Leben des Einstein* notiert wird: „Fortschritt in der Erkenntnis der Natur / Bei Stillstand in der Erkenntnis der Gesellschaft / Wird tödlich",[182] wird der Wissenschaft unterstellt, sie weise Defizite in Hinblick auf die Erkenntnis der Gesellschaft auf. Dies ist allerdings eine Aufgabe nicht nur der Wissenschaften und auch „eine Angelegenheit nicht nur der Literatur"[183]; sie lässt sich nur gesamtgesellschaftlich lösen und stellt sich innerhalb der Historie in immer neuer Weise.

[180] Bertolt Brecht an Albert Einstein, Berlin, Anfang Januar 1953. In: GBA 30, S. 159.
[181] Vgl. Hecht: Brecht Chronik, S. 784.
[182] Brecht: Leben des Einstein [ab April 1955]. In: GBA 10.2, S. 985.
[183] Brecht: Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie [1938]. In: GBA 22.1, S. 437-445, hier S. 445.

5.4 Resumé: Brechts Realitätskonzepte nach dem Exil

Die Remigrationsphase stellt Brecht angesichts der Situation des sich entwickelnden Kalten Krieges vor veritable Schwierigkeiten, da er anstrebt, im gesamten deutschsprachigen Raum Kontakte und Kooperationen anzuknüpfen und auf ideologische Vorgaben möglichst wenig Rücksicht nehmen zu müssen. Gegenüber dem Zuordnungszwang, der von politischer Seite ausgeübt wird, versucht er traditionelle Werte der autonomen Künste wie Individualität und Freiheit der künstlerischen Tätigkeit geltend zu machen, was einen Kontrapunkt seinem bisherigen Positionierungsverhalten darstellt.

Nach seiner Übersiedlung in die SBZ/DDR sieht er sich mit einem politisch dominierten Feld der Macht konfrontiert, das die Autonomie der Künste herabzusetzen versucht, wobei man sich doktrinärer Ideologeme wie dem Realismus-Formalismus-Gegensatz bedient, die sowohl persönlichen Zwecke politischer Akteure als auch außen- oder innenpolitischen Erfordernissen dienen können wie im Fall der Verurteilung der Oper *Das Verhör des Lukullus*. Auch dass das Theater am Schiffbauerdamm dem Berliner Ensemble zur Verfügung gestellt wurde, ist nur mit Blick auf außen- und innenpolitische Faktoren zu erklären. Die Erfolge, die das Ensemble beim Publikum erzielen konnte, erlaubten ihm erst eine gewisse Autonomie gegenüber der politischen Lenkung, wie sie etwa hinter Erpenbecks Kritik am epischen Theater anlässlich der Aufführung von *Der kaukasische Kreidekreis* stand.

Brechts Ringen um eine relativ autonome Position in der DDR äußert sich auch in der fortgesetzten Arbeit am Realismusdiskurs, die einen konstruktivistischen Realismusbegriff zu etablieren versucht. Unter Realismus sollte der bewusste Umgang mit der Konstruierbarkeit der Erfahrungswelt durch Sprache, Handlung und generell 'Eingriffe' verstanden werden, wobei die Künste diese Bewusstwerdung unterstützen sollten. Diese ästhetische ebenso wie philosophische Konzeption sieht allerdings vor, dass die Konstruktion der 'Realität' nicht kampflos bzw. ohne Prozesse der Aushandlung und des Kompromisses stattfinde, weshalb Brecht einerseits Zugeständnisse in Thematik und Darstellung an die kulturpolitischen Vorgaben von Seiten der Sowjetunion machte, was ihm den Vorwurf eintrug, ein „Sänger der GPU“[184] geworden zu sein, andererseits aber auch die

[184] Vgl. Fischer: Stalin und der deutsche Kommunismus, S. 281.

Möglichkeit erlangt, die Kultur der DDR bis zu einem gewissen Grad den eigenen Vorstellungen gemäß mitzugestalten. Die erwähnten Aushandlungsprozesse führt Brechts künstlerische Arbeit nicht nur in Hinblick auf die staatliche Kulturpolitik, sondern auch in Hinsicht auf die Rezipient(inn)en; nur wenn sie von diesen als funktional bestimmt wird, kann sie Brechts Konzeption zufolge als 'realistisch' eingestuft werden.

Fragen nach der Rolle von Sprache, Denken, Ideologie, Intellektuellen, Wissenschaft, Erkenntnis, Prozessualität und Veränderung, Wechselwirkung, Kausalität und Wahrscheinlichkeit, Individuum und Gesellschaft und die Prämisse der Materialität der Realität prägen auch noch Brechts späteste Arbeiten, wie am Einstein-Fragment zu zeigen versucht wurde, das allerdings dabei scheitert, eine komplexe weltpolitische Situation mit einer pointierten Fabel zu beantworten. Jedenfalls erlauben die vielfältigen Elemente der über die 'Realität' geführten Diskurse ein eingehendes Verständnis der Textproduktion dieses Autors und ihrer Einbettung in die zeitgenössische Diskurslandschaft, die sich im historisch veränderbaren sozialen Raum und speziell den Feldern der kulturellen Produktion generiert.

Literaturverzeichnis

[1] Anonym: Verleihung des Kleistpreises 1922. In: Berliner Börsen-Zeitung, 14.11.1922, S. 3.

[2] Anonym: 'Die Maßnahme'. Revolutionäres Lehrstück von Brecht und Eisler. In: Die Rote Fahne 13 (16.12.1930) Nr. 293, 1. Beilage, [S. 3].

[3] Anonym: For A World Government. Einstein Says This is Only Way to Save Mankind. In: New York Times, 15.9.1945, S. 11.

[4] Anonym: Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Entschließung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auf der Tagung am 15., 16. und 17. März. In: Theater der Zeit IV [eigentl. 6] (1951) 6, erstes Mai-Heft, Sonderdruck, Beilage.

[5] Anonym: Brecht bricht Einem. Der Komponist Gottfried von Einem aus dem Direktorium der Salzburger Festspiele ausgeschlossen. In: Salzburger Nachrichten 7 (3./4.11.1951) Nr. 255, S. 5.

[6] A. R.: Zur proletarischen Kultur. In: Die Aktion 10 (4.9.1920) H. 35/36, Sp. 492-494.

[7] Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. (Sammlung Metzler; 329)

[8] Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: Dies.: Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Zwei Essays. München [u.a.]: Piper 1971. (Serie Piper; 12), S. 63-107.

[9] Aurnhammer, Achim: Inszenierungen der Moderne im Traditionsbruch. Die lyrischen Anfänge von Benn und Brecht. In: Achim Aurnhammer, Werner Frick, Günter Saße (Hg.): Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne. Würzburg: Ergon 2009 (Klassische Moderne; 11), S. 49-70.

[10] Backes, Dirk: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst. Bertolt Brecht und der sozialistische Realismus. Berlin (DDR): Kramer 1981.

[11] Balázs, Béla: Sachlichkeit und Sozialismus. In: Die Weltbühne 24 (18.12.1928) Nr. 51, S. 916-918.

[12] Ballauff, Theodor, Ahlrich Meyer, Eckart Scheerer: Organismus. In: Ritter [u.a.] (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6, Mo-O, Sp. 1330-1358.

[13] Batt, Kurt: Expressionismus und kein Ende. In: Neue deutsche Literatur 17 (1969) H. 12, Dez., S. 173-179.

[14] Barnett, David: Naturalism, expressionism and Brecht: Drama in dialoue with modernity 1890-1960. In: Simon Williams, Maik [=Michael] Hamburger (Hg): A history of German theatre. Cambridge: Cambridge UP 2008, S. 198-221.

[15] Becher, Johannes R.: Wirklichkeitsbesessene Dichtung. In: Die neue Bücherschau 6 (1928) Nr. 10, S. 491-494.

[16] Becker, Florian N. T.: Towards an Understanding of 'Gestus'. Five Theses on Brecht's Conception of Realism. In: Friedemann J. Weidauer (Hg.): Gestus – music – text. Gestus – Musik – Text. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2008. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 33), S. 25-50.

[17] Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit. 2 Bde. Köln [u.a.]: Böhlau 2000.

[18] Begley, Varun: Objects of Realism. Bertolt Brecht, Roland Barthes, and Marsha Norman. In: Theatre Journal 64 (2013) H. 2, October, S. 337-353.

[19] Behrens, Alexander: Johannes R. Becher. Eine politische Biographie. Wien [u.a.]: Böhlau 2003.

[20] Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Rolf Tiedemann. Neu durchges. u. erw. Ausg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.

[21] Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972-2006.

[22] Ders.: Gesammelte Briefe. Hrsg. v. Theodor-W.-Adorno-Archiv, Christoph Gödde u. Henri Lonitz. 6 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995-2000.

[23] Ders.: Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke [ED: März 1912]. In: Ders.: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Textkritisch durchges. u. hg. v. Bruno Hillebrand. Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer 1982, S. 28.

[24] Ders.: Neben dem Schriftstellerberuf. In: Die literarische Welt 3 (23.9.1927) Nr. 38, S. 3-4.

[25] Benn, Gottfried, Egon Erwin Kisch: Über die Rolle des Schriftstelles in dieser Zeit. Briefe von Gottfried Benn und E. E. Kisch. In: Die neue Bücherschau 7 (1929) Nr. 10, S. 531-538.

[26] Benn, Gottfried: Die neue literarische Saison [Berliner Sender, 28.8.1931]. In: Die Weltbühne 27 (15.9.1931) Nr. 37, S. 402-408.

[27] Berghahn, Klaus: 'Volkstümlichkeit und Realismus'. Nochmals zur Brecht-Lukács-Debatte. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur 4 (1973) S. 7-37.

[28] Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste (Berlin) (Hg.), bearb. v. Erdmut Wizisla [u.a.]: Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.

[29] Biha, Otto:[= Oto Bihalji-Merin]: Maßnahme. In: Die Linkskurve 3 (1931) H. 1, Jänner, S. 12-14. [Abgedruckt in: Brecht: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe v. Steinweg, S. 352-356.]

[30] Bock, Stephan: „Brecht (der eigentlich Baruch heißen soll)". In: ndl. neue deutsche literatur 42 (Mai/Juni 1994) H. 495, S. 196-201.

[31] Boeselager, W[olfhard] F.: Lenin über die Philosophie. In: Studies in Soviet Thought 7 (1967) Nr. 4, S. 273-296.

[32] Bogdanow, A[lexander A].: Ernst Mach und die Revolution. In: Die neue Zeit. Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie 26 (1908) Bd. 1, H. 20, S. 695-700.

[33] Borkowski, Dieter: Für jeden kommt der Tag. Stationen einer Jugend in der DDR. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

[34] Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und 'Klassen' [Februar 1984]. In: Ders.: Sozialer Raum und 'Klassen'. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen. A. d. Franz. v. Bernd Schwibs. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991 (Suhrkamp-TB Wissenschaft; 500), S. 7-46.

[35] Ders.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [1992]. A. d. Franz. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001. (Suhrkamp-TB Wissenschaft; 1539)

[36] Ders.: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft [Orig.: Méditations pascaliennes, 1997]. A.d. Frz. v. Achim Russer [u.a.] Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001. (suhtkamp-tb; 1695)

[37] Bourdieu, Pierre, Roger Chartier: Der Soziologe und der Historiker [nach Gesprächen von 1988]. Aus dem Franz. v. Thomas Wäckerle. Wien, Berlin: Turia + Kant 2011.

[38] Braungart, Wolfgang: Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes. Bertolt Brechts 'Die heilige Johanna der Schlachthöfe'. In: Silvio Vietta, Stefan Porombka (Hg.): Ästhetik – Religion – Säkularisierung. Bd. II, Die klassische Moderne. München: Fink 2009, S. 197-216.

[39] Brecht, Bertolt: Baal [1926]. In: Ders.: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. 24. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2012 [zuerst 1966]. (es; 170)

[40] Ders.: [Notiz vom 28.5.1921]. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt/M: Suhrkamp 1967, Bd. 15, S. 57.

[41] Ders.: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972.

[42] Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau u. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988-2000.

[43] Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen. Frankfurt/M.: Insel 1984.

[44] Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Inge Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83. Brecht und Marxismus. Dokumentation. Protokoll der Brecht-Tage 1983. Berlin: Henschel 1983.

[45] Brodersen, Momme: Walter Benjamin: Leben, Werk, Wirkung. Suhrkamp: Frankfurt/M. 2005. (Suhrkamp BasisBiographie; 4)

[46] Bruck, Jan: Brecht's and Kluge's aesthetics of realism. In: Poetics. International Review of the theory of literature 17 (1988), H. 1-2, S. 57-86.

[47] Brüggemann, Heinz: Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts. Reinbek/H.: Rowohlt 1973. (Das neue Buch; 33)

[48] Büchner, Georg, Friedrich Ludwig Weidig: Der hessische Landbote. Studienausgabe. Hrsg. v. Gerhard Schaub. Stuttgart: Reclam 1996. (RUB; 9486)

[49] Buckmiller, Michael: Karl Korsch: Zwischen materialistischer Dialektik und positiver Wissenschaft. In: Lutz Danneberg, Andreas Kamlah, Lothar Schäfer (Hg.): Hans Reichenbach und die Berliner Gruppe. Braunschweig/Wiesbaden: Viehweg 1994, S. 113-129.

[50] Ders.: Korsch als früher Kritiker des Stalinismus. In: Berliner Debatte Initial 13 (2002) H. 4, S. 83-95.

[51] Bunge, Hans: Hans Eisler im Gespräch. Fragen Sie mehr über Brecht. München: Rogner & Bernhard 1970.

[52] Ders.: Die Debatte um Hanns Eislers „Johann Faustus". Eine Dokumentation. Berlin: Basis-Druck 1991.

[53] Canetti, Elias: Brecht. In: Ders.: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. München, Wien: Hanser 1980, hier S. 302-309.

[54] Chiarini, Paolo: Dialektik, Realismus und Wandlungen des Tragischen bei Brecht. In: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83, S. 139-147; 376-377.

[55] Claas, Herbert: Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977. (es; 832)

[56] Cohen, Robert: Die gefährliche Ästhetik Ernst Ottwalts. In: German Quaterly 61 (1988) 2, Spring, S. 229-248.

[57] Ders.: Expressionismus-Debatte. In: Wolfgang Fritz Haug (Hg.): Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 3, Ebene-Extremismus. Berlin, Hamburg: Argument 1997, Sp. 1167-1183.

[58] Dahlke, Hans: Cäsar bei Brecht. Eine vergleichende Betrachtung. Berlin, Weimar: Aufbau 1968.

[59] Dahms, Hans Joachim: Die Emigration des Wiener Kreises. In: Friedrich Stadler (Hg.): Vertriebene Vernunft. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930 - 1940. 2 Bde. Wien, München: Jugend und Volk 1987/88 [Neuaufl. Berlin (u.a.): LIT 2004.], Bd. 1, S. 66-122.

[60] Ders.: Der Positivismusstreit. Die Auseinandersetzungen der Frankfurter Schule mit dem logischen Positivismus, dem amerikanischen Pragmatismus und dem kritischen Rationalismus. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998. (Suhrkamp TB Wissenschaft; 1058)

[61] Danneberg, Lutz, Hans-Harald Müller: Wissenschaftliche Philosophie und literarischer Realismus. Der Einfluß des Logischen Empirismus auf Brechts Realismuskonzeption in der Kontroverse mit Georg Lukács. In: Edita Koch, Frithjof Trapp (Hg.): Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1986. Maintal: Koch 1987. (Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse; Sonderband 1), S. 50-63.

[62] Danneberg, Lutz: Interpretation: Kontextbildung und Kontextverwendung. Demonstriert an Brechts Keuner-Geschichte 'Die Frage ob es einen Gott gibt'. In: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 9 (1990) H. 1, S. 89-130.

[63] Danneberg, Lutz, Hans-Harald Müller: Brecht and Logical Positivism. In: Marc Silberman (Hg.): Essays on Brecht. Versuche über Brecht. Madison: The International Brecht Society 1990. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 15), S. 151-163.

[64] Danneberg, Lutz: Der Logische Empirismus der zwanziger und dreißiger Jahre: Rezeption und Ausstrahlung. In: Hans Poser, Ulrich Dirks (Hg.): Hans Reichenbach. Philosophie im Umkreis der Physik. Berlin: Akademie 1998, S. 119-138.

[65] Detering, Heinrich: Brechts Taoismus. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 67-84.

[66] Dial, Joseph Franklin: The Contribution of Marxism to Bertolt Brecht's Theater Theory. The Epistemological Basis of Epic Theater and Brecht's concept of Realism. Cambridge Mass.: Diss. 1975.

[67] Diebold, Bernhard: 'Mann ist Mann'. Aufführung des Lustspiels in 8 Bildern von B e r t o l t B r e c h t im Großen Hause des Hessischen Landestheaters in D a r m s t a d t. 25. Septbr. 1926. In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 71 (27.9.1926) Nr. 719, S. 1.

[68] Dingler, Hugo: Die Grundlagen der Geometrie. Ihre Bedeutung für Philosophie, Mathematik, Physik und Technik. Stuttgart: Enke 1933.

[69] Döblin, Alfred: Der Schriftsteller und der Staat. In: Die Glocke 7 (16.5.1921) Nr. 7, S. 177-182 und (23.5.1921) Nr. 8, S. 207-211.

[70] Ders.: [Eine von mehreren Antworten auf Umfrage:] Dichtung der 'Tatsachen'? Eine aktuelle literarische Frage. In: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, Ausg. f. Berlin, Morgenausg. 57 (2.11.1928) Nr. 519, 1. Beiblatt.

[71] D[urus = Alfred Kemény]: Hat die 'Maßnahme' Lehrwert? Diskussion über das Lehrstück von Brecht und Eisler. In: Die Rote Fahne 13 (24.12.1930) Nr. 300, Beilage [S. 10].

[72] Durus [= Alfred Kemény]: Eine epochale Leistung Berliner Arbeiterchöre 'Die Maßnahme' im Großen Schauspielhaus. In: Die Rote Fahne 14 (20.1.1931) Nr. 16, Beilage [S. 10].

[73] Einstein, Albert an Franklin D. Roosevelt, 2.8.1939, https://en.wikipedia.org/wiki/Einstein-Szilárd_letter (9.11.2015)

[74] Ellis, Leslie: Brecht's *Life of Galileo* as an Aristotalian Tragedy. In: Hellmut Hal Rennert (Hg.): Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater. An American Reception 1977-1999. New York [u.a.]: Lang 2004. (New German-American Studies; 19), S. 236-243.

[75] Erpenbeck, Fritz:Die Moral von der Geschicht'. Zur Aufführung der 'Dreigroschenoper' im Hebbel-Theater. In: Deutsche Volkszeitung. Zentralorgan der KPD, 19.8.1945, S. 3.

[76] Ders.: Einige Bemerkungen zu Brechts 'Mutter Courage'. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (18.1.1949) Nr. 3, S. 101-103.

[77] Ders.: Polemik statt Diskussion. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (1.3.1949) Nr. 9, S. 325-328.

[78] Ders.: Formalismus? In: Theater der Zeit. IV [sic! eigentl. 6] (1951) H. 5, S. 4-7.

[79] Ders.: Warum eigentlich? Einige Bemerkungen zu aktuellen künstlerischen Fragen. In: Theater der Zeit IV [eigentl. 6] (1951) H. 7, zweites Mai-Heft, S. 4-8.

[80] Ders.: Episches Theater oder Dramatik? Ein Diskussionsbeitrag anläßlich der Aufführung von Bertolt Brechts 'Der kaukasische Kreidekreis'. In: Theater der Zeit 9 (1954) H. 12, S. 16-21.

[81] Esslin, Martin: Brecht, a choice of evil. A critical study of the man, his work and his opinions [1959]. London: Eyre and Spottiswoode 1963.

[82] Fernau, Rudolf: Uraufführung von Bert Brecht 'Baal' am 8. Dezember 1923 im alten Leipziger Stadttheater. Berlin: Friedenauer-Presse 1971, S. 3-12.

[83] Fiebach, Joachim: Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Schwaiger (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator, S. 112-126.

[84] Fischer, Ruth: Stalin und der deutsche Kommunismus. Bd. 2, Die Bolschewisierung des deutschen Kommunismus ab 1925. Berlin: Dietz 1991.

[85] Flynn, Catherine: A Brechtian Epic on Eccles Street. Matter, Meaning, and History in 'Ithaca'. In: Eire - Ireland 46 (2011) H. 1/2, Spring/Summer, S. 66-86.

[86] Fore, Devin: The Operative Word in Soviet Factography. In: October (2006) 1, S. 95-131.

[87] Ders.: Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature. Cambridge/Mass., London: MIT 2012.

[88] Ders.: Archäologie des Wissens [1969]. A. d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 48-60.

[89] Ders.: Die Ordnung des Diskurses [2.12.1970]. A. d. Franz. v. Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Erw. Ausg. Frankfurt/M.: Fischer 1991. (Fischer-Wissenschaft; 10083)

[90] Ders.: Schriften in vier Bänden [Orig.: Dits et Écrits]. Hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald unter Mitarb. v. Jacques Lagrange. A. d. Franz. v. Michael Bischoff [u.a.]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001-2005.

[91] Frank, Philipp: Was bedeuten die gegenwärtigen physikalischen Theorien für die allgemeine Erkenntnislehre? In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 126-157.

[92] Ders.: Das Kausalgesetz und seine Grenzen. Wien: Springer 1932. (Schriften zur wissenschaftlichen Weltauffassung; 6)

[93] Ders.: Logisierender Empirismus in der Philosophie der U.S.S.R. In: Actes du Congrés international de philosophie scientifique. Sorbonne Paris 1935, 8. Histoire de la logique et de la philosophie scientifique [hg. v. Louis Rougier, Otto Neurath, u.a.] Paris: Hermann 1936 (Actualités scientifiques et industrielles; 395), S. 68-76.

[94] Ders.: Einstein. His Life and Times. London: Cape 1948.

[95] Friedman, Alan J., Carol C. Donley: Einstein as Myth and Muse. Cambridge [u.a.]: Cambridge UP 1985.

[96] Frisch, Max: Brecht. In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Bd. II.2, 1944-1949 = Werkausgabe Edition Suhrkamp in 12 Bänden, Bd. 4, Tagebuch 1946-1949. Hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung v. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 593-600.

[97] Gallas, Helga: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-/revolutionärer Schriftsteller. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971. (collection alternative; 1) (Sammlung Luchterhand; 19)

[98] Gehrke, M[artha] M[aria] u. Rudolf Arnheim: Das Ende der privaten Sphäre. In: Die Weltbühne 26 (7.1.1930) Nr. 2, S. 61-64.

[99] Gelderloos, Carl: Simply Reproducing Reality - Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography. In: German Studies Review 37 (2014) H. 3, S. 549-573.

[100] Gellert, Inge, Gerd Koch, Florian Vaßen (Hg.): Maßnehmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse, Perspektive, Praxis. Berlin: Theater der Zeit 1999. (Theater der Zeit Recherchen; 1)

[101] Gellner, Christoph: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht. Mainz: Grünewald 1997. (Theologie und Literatur; 8)

[102] Gelzer, Florian: Kunst – Leben – Mütter. Bertolt Brechts 'Baal' zwischen Hanns Johsts 'Der Einsame' und Andreas Thoms 'Ambros Maria Baal'. In: Sprachkunst 40 (2009) 2. Halbband, S. 239-260.

[103] Gerhard-Sonnenberg, Gabriele: Marxistische Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit (MASCH). Köln: Pahl-Rugenstein 1976.

[104] Giles, Steve: Bertolt Brecht and Critical Theory. Marxism, Modernity and the *Threepenny* Lawsuit. 2nd rev. Ed. Bern [u.a.]: Lang 1998.

[105] Ders.: Realismus nach Modernismus? Photographie und Darstellung bei Kracauer und Brecht. In: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hg.): Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft; 5), S. 61-75.

[106] Ders.: Making visible, making strange. Photography and representation in Kracauer, Brecht and Benjamin. In: New Formations 61 (2007) Summer, S. 64-75.

[107] Ders.: Photography and Representation in Kracauer, Brecht and Benjamin. In: Gillett, Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!", S. 115-125.

[108] Ders.: Realism after Modernism? Repräsentation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno. In: Jerome Carroll, Steve Giles, Maike Oergel (Hg.): Aesthetics and Modernity. From Schiller to the Frankfurt School. Bern [u.a.]: Lang 2012, S. 275-296.

[109] Gillett, Robert, Godela Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!" Bertolt Brecht's Work and Legacy. A Reassessment. Amsterdam: Rodopi 2008. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 66-2008)

[110] Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. Hg. v. Alexander v. Bormann. Reinbek/H.: Rowohlt 1983.

[111] Goethe, Johann Wolfgang: Faust I. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter [u.a.], 20 Bde. in 25 Teilbden. u. Registerbd., München 1985-1998, Bd. 6, Teil I, Weimarer Klassik 1798-1806, I, hg. v. Victor Lange, München 1986, S. 535-673.

[112] Goldhahn, Johannes: '...eine Angelegenheit nicht nur der Literatur'. Bertolt Brecht über Fragen des Realismus. In: Deutschunterricht 41 (1988) H. 2/3, S. 95-101.

[113] Grimm, Reinhold, Jost Hermand (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1980. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

[114] Großmann, Stefan: Bertolt Brecht [Rezension zu *Trommeln in der Nacht*]. In: Das Tagebuch 3 (1922) H. 52, 30. 12. 1922, S. 1794f.

[115] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Hanser 1988.

[116] Grübel, Rainer: Die Ästhetik des Opfers bei Brecht und in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre. In: Therese Hörnigk, Alexander Stephan (Hg.): Rot=Braun? Brecht-Dialog 2000. Berlin: Theater der Zeit, Literaturforum im Brecht-Haus 2000. (Theater der Zeit, Recherchen; 4), S. 153-181.

[117] Grümm, Hans: Hans Grümm: Das Problem. Ist die Wirklichkeit erkennbar? Albert Einstein und die Quantentheorie. In: Tagebuch 5 (29.4.1950) 9, S. 3f.

[118] Ders.: Ein 'Idealismus', der um das goldene Kalb tanzt. TB diskutiert. Materialismus oder Idealismus? In: Tagebuch 5 (13.5.1950) Nr. 10, S. 4.

[119] Guillemin, Bernard: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Bert Brecht. In: Die literarische Welt 2 (30.7.1926) Nr. 31, S. 1f.

[120] Gutkin, Irina: The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia. From Futurism to Socialist Realism. In: Irina Paperno u. Joan Delaney Grossman (Hg.): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford: Stanford UP 1994, S. 167-196.

[121] Hakkarainen, Marja-Leena: Die Wahrheit im Sacke, die Zunge in der Backe. Bertolt Brechts Kritik an den Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. In: Finnisches Theater-Informationszentrum (Hg.): Auf den Spuren Brechts im Finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki u. Iitti 1996. Helsinki: Teatterin Tiedotuskeskus 1997, S. 60-69.

[122] Harich, Wolfgang: 'Trotz fortschrittlichen Wollens..'. Ein Diskussionsbeitrag. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (8.2.1949) Nr. 6, S. 215-219.

[123] Ders.: Ahnenpass. Versuch einer Autobiographie. Hrsg. v. Thomas Grimm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1999.

[124] Hartung, Günter: Die Genesis des MASSNAHME-Textes. In: Gellert, Koch, Vaßen (Hg.): Maßnehmen, S. 23-33.

[125] Haug, Wolfgang Fritz: Philosophieren mit Brecht und Gramsci. Berlin, Hamburg: Argument 1996.

[126] Ders.: Kritik ohne Mitleid? Notiz zu Brechts MASSNAHME. In: Gellert, Koch, Vaßen (Hg.): Maßnehmen, S. 33-38.

[127] Ders.: Für praktische Dialektik. In: Das Argument (2008) H. 274, S. 21-32.

[128] Ders.: Philosophieren mit Gramsci und Brecht. http://www.wolfgangfritzhaug.inkrit.de (9.11.2015)

[129] Hauptmann, Elisabeth: Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen. Hrsg. v. Rosemarie Eggert und Rosemarie Hill. Berlin: Aufbau 1977.

[130] Hauser, Heinrich: Schwarzes Revier [1930]. Bonn: Weidle 2010.+

[131] Hecht, Werner (Hg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975.

[132] Ders.: Brecht Chronik 1898-1956. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

[133] Ders.: Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR. Berlin: Aufbau 2013.

[134] Heisenberg, Werner: Kausalgesetz und Quantenmechanik. In: Erkenntnis 2 (1931), S. 172-182.

[135] Herhoffer, Astrid: Brecht: an Aesthetics of Conviction? In: Steve Giles, Rodney Livingstone (Hg.): Bertolt Brecht. Centenary Essays. Amsterdam [u.a.]: Rodopi 1998. (German monitor; 41), S. 211-226.

[136] Herrmann, Hans-Peter: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe". Über Vielfalt und Reichtum von Brechts realistischer Schreibweise. In: Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe..., S. 27-52.

[137] Herrmann-Neiße, Max: Gottfried Benns Prosa. In: Die neue Bücherschau 7 (1929) Nr. 7, S. 376-380.

[138] Hillesheim, Jürgen: 'Instinktiv lasse ich hier Abstände...'. Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Der neue Brecht; 10/2011)

[139] Ders.: Zwischen 'kalten Himmeln' und 'schnellen Toden'. Brechts Nietzsche Rezeption. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 175-197.

[140] Holz, Hans Heinz: Wiederspiegelung. Bielefeld: transkript 2003. (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe; 6)

[141] Horn, Eva: Literary Research: Narration and the Epistemology of the Human Sciences in Alfred Döblin. In: MLN 118 (2003) 3, S. 719-739.

[142] Dies.: Actors/Agents. Bertolt Brecht and the politics of secrecy. In: Grey Room (2006) 24, S. 38-55.

[143] Horn, Peter: Die Wahrheit ist konkret. Bertolt Brechts *Maßnahme* und die Frage der Parteidisziplin. In: John Fuegi, Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.) Brecht-Jahrbuch 1978. Frankfurt/M: Suhrkamp 1978. (es; 956), S. 39-65.

[144] Hrvatin, Emil: Das Theater im Kampf mit dem Realen. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): The Other Brecht I. Der andere Brecht I. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1992. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 17), S. 181-194.

[145] Hughes, Jon: Facts and Fiction. Rudolf Brunngraber, Otto Neurath, and Viennese *Neue Sachlichkeit*. In: Deborah Holmes, Lisa Silverman (Hg.): Interwar Vienna. Culture between Tradition and Modernity. Rochester, N.Y.: Camden House 2009, S. 206-223.

[146] Hurwicz, Angelika: Was ist dramatisch? Eine Entgegnung auf Fritz Erpenbecks Bemerkungen zu 'Mutter Courage'. In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft 4 (1.2.1949) Nr. 5, S. 180-182.

[147] Ihering, Herbert: Mann ist Mann. Volksbühne. In: Berliner Börsen Courier, 5.1.1928, o.S.

[148] Imbrigotta, Kristopher: History and the Challenge of Photography in Bertolt Brecht's *Kriegsfiebel*. In: Radical History Review (2010) H. 106, Winter, S. 27-45.

[149] Infeld, Leopold: Albert Einstein. Sein Werk und sein Einfluß auf unsere Welt. Wien: Schönbrunn-Verl. 1953.

[150] Jäger, Lorenz: Mord im Fahrstuhlschacht. Benjamin, Brecht und der Kriminalroman. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): The Other Brecht II. Der andere Brecht II. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1993. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 18), S. 24-40.

[151] Jäger, Manfred: 'Sozialistischer Realismus' als kulturpolitisches Losungswort. In: Richard Brinkmann (Hg.): Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus. 3. erw. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchges. 1987. (Wege der Forschung; 212), S. 588-614. [Zuerst in: Klaus-Detlef Müller: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen. Königstein/Ts.: Athenäum 1981, S. 98-112.]

[152] Jakobi, Carsten: Die epische Form als Kritik der Geschichtsschreibung. Bertolt Brechts Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Literatur für Leser 28 (2005) H. 4, S. 295-311.

[153] Joch, Markus, Norbert Christian Wolf: Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenshaft. Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), S. 1-24.

[154] Johst, Hanns: Der Einsame. Ein Menschenuntergang. München: Delphin 1917.

[155] Joravsky, David: Soviet Marxism and Natural Science 1917-1932. London: Routledge and Kegan Paul 1961.

[156] Jung, Werner: „Why I am a Marxist". Karl Korsch und der Marxismus als Philosophie. In: Reiner Wild [u.a.] (Hg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. Zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. Stuttgart: Ed. text + kritik 2003, S. 211-219.

[157] Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995.

[158] Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933. Stuttgart: Metzler 1983.

[159] Kant, Immanuel: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. Riga: Hartknoch 1783.

[160] Kayser, Rudolf: Amerikanismus. In: Vossische Zeitung, 27.9.1925 (Nr. 458). Zit. n. Kaes (Hg.): Weimarer Republik, S. 265-268.

[161] Kerr, Alfred: Die launische Schlacht. In: Berliner Tageblatt 53 (18.12.1924) Nr. 600, Abendausg., [S. 2f.]

[162] Kisch, Egon Erwin: Der rasende Reporter (Vorwort) [1.10.1924]. Gütersloh: Bertelsmann [1985].

[163] Klein, Alfred: Wirklichkeitsbesessene Dichtung. Zur Geschichte der deutschen sozialistischen Literatur. Leipzig: Reclam 1977. (RUB; 683, Kunstwissenschaften)

[164] Kliche, Dieter: Objektivität der Form und 'naturwüchsiger Realismus'. Realistische Abbildung bei Lukács, Becher, Brecht. In: Dieter Schlenstedt (Red.): Literarische Widerspiegelung. Geschichte und theoretische Dimension eines Problems. Berlin, Weimar: Aufbau 1981, S. 459-507.

[165] Klingmann, Ulrich: Die Realität gegen die Ideologien führen. Brechts Tui-Kritik heute. In: Acta Germanica: Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes 12 (1980) S. 143-162.

[166] Ders.: Brecht, Wirklichkeit und Postmoderne: 'Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern.' In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): Focus: Margarete Steffin. Madison: The International Brecht Society 1993. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 19), S. 225-252.

[167] Knaller, Susanne: Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf. In: Dies. (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur, S. 11-28.

[168] Dies. (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Wien: Böhlau 2008.

[169] Knopf, Jan: Zur theoretischen Begründung der 'Großen Methode' bei Brecht. In: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.), Jahn-Gellert (Red.): Brecht 83, S. 45-51.

[170] Ders.: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: Metzler 1984.

[171] Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Stuttgart; Weimar: Metzler 2001-2003.

[172] Knopf, Jan: Der andere Brecht. In: Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe..., S. 11-26.

[173] Ders.: '... es kömmt darauf an, sie zu verändern.' Marx' Theorie der Praxis bei Brecht. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 157-174.

[174] Ders.: Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsteren Zeiten. Biographie. Berlin Hanser 2012.

[175] Kolakowski, Leszek: Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall. Bd. 2. München, Zürich: Piper 1977.

[176] Kolyazin, Vladimir: Bertolt Brecht im Visier der Stalinistischen Geheimpolizei. In: Marc Silberman [u.a.] (Hg.): drive b: Brecht 100. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1998. (Theater der Zeit, Arbeitsbücher; 3 / Brecht Yearbook; 23), S. 118-122.

[177] Korsch, Karl: Zur Philosophie Lenins. Einige ergänzende Bemerkungen zu Anton Pannekoeks kürzlich erschienener Kritik von Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus*. In: Anton Pannekoek: Lenin als Philosoph. Hg. v. Alfred Schmidt. Mit einer Rezension v. Karl Korsch und einem Vorwort v. Paul Mattick. Frankfurt/M.: Europ. Verl.-Anst. 1969, S. 127-138.

[178] Ders.: Gesamtausgabe. Im Auftrag des Internat. Instituts f. Sozialgeschichte in Amsterdam und dem Institut f. Politische Wissenschaft an der Univ. Hannover [...] hrsg. v. Michael Buckmiller. Bd. 5, Krise des Marxismus, Schriften 1928-1935. Amsterdam: Stichting beheer IISG 1996.

[179] Korte, Hermann: Spätexpressionismus und Dadaismus. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, S. 99-134.

[180] Koutsourakis, Angelos: Specters of Brecht in Dogme 95. Are Brecht and Realism Necessarily Antithetical? In: Friedemann J. Weidauer (Hg.): The B-Effect – Influences of/on Brecht. Der B-Effekt – Einflüsse von/auf Brecht. Madison: Univ. of. Wisconsin Press 2012. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 37), S. 42-62.

[181] Kracauer, Siegfried: Die Photographie [28.10.1927]. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 21-39.

[182] Ders.: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1929]. In: Ders.: Schriften 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.

[183] Ders.: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Frankfurter Zeitung, Literaturblatt 63 (29.6.1930) Nr. 26, [S. 7].

[184] Ders.: Über den Schriftsteller. In: Die neue Rundschau 42 (1931) H. 6, Juni, S. 860-862.

[185] Krafft, Fritz, Klaus Mainzer: Mechanik. In: Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, L-Mn, Sp. 950-958.

[186] Kratzmeier, Denise: Es wechseln die Zeiten. Zur Bedeutung von Geschichte in Werk und Ästhetik Bertolt Brechts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. (Der neue Brecht; 6-2010)

[187] Kreft, Jürgen: Realismusprobleme bei Brecht oder: Wie realistisch ist Brechts Realismus? In: Togil-munhak Bd. 68, Jg. 39 (1998) H. 4, S. 216-244.

[188] Ders.: War Brecht Realist? Ein Versuch. In: Ders.: Theorie und Praxis der intentionalistischen Interpretation. Brecht – Lessing – Max Brod – Werner Jansen. Frankfurt/M., Wien [u.a.]: Lang 2006. (Hamburger Beiträge zur Germanistik; 44), S. 251-344.

[189] Kuhn, Tom: „Was besagt eine Fotografie?“ Early Brechtian perspectives on photography. In: Jürgen Hillesheim, Stephen Brockmann (Hg.): Young Mr. Brecht becomes a writer. Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2006. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 31), S. 260-283.

[190] Ders.: Poetry and Photography. Mastering Reality in the Kriegsfibel. In: Gillett, Weiss-Sussex (Hg.): „Verwisch die Spuren!“, S. 169-189.

[191] Ders.: Brecht reads Bruegel. Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 105 (2013) H. 1, Spring, S. 101-122.

[192] Langemeyer, Ines: Einflüsse Kurt Lewins und der modernen Physik auf Bertolt Brecht. [1998 verfasstes, 2011 noch online unter der url http://www-user.tu-cottbus.de/ lanines/publikationen.html verfügbares Manuskript, das nicht mehr abrufbar ist.]

[193] Lehmann, Hans-Thies: Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts Vom armen B.B. In: Grimm, Hermand (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1980, S. 23-42.

[194] Lehmann, Hans-Thies, Helmut Lethen: Verworfenes Denken. Zu Reinhold Grimms Essays *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*. In: Grimm, Hermand (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1980, S. 149-171.

[195] Lehmann, Joachim: Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der literaturtheorie der DDR. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; 163)

[196] Lenin, W[ladimir] I[ljitsch]: Materialismus und Empiriokritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie [1909]. 6. Aufl. Berlin 1960 (= Bücherei des Marxismus-Leninismus; 6)

[197] Ders.: Werke. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus KPdSU, besorgt vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK d. SED. Berlin: Dietz 1956-1963.

[198] Lethen, Helmut: ‘Das Schiff’. Selbstkritik der Poesie. In: Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen (Hg.): Bertolt Brechts ‘Hauspostille’. Text und kollektives Lesen. Stuttgart: Metzler 1978, S. 99-121.

[199] Ders.: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. (es; 1884)

[200] Ders.: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, S. 371-445.

[201] Ders.: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des 'weißen Sozialismus'. 2., durchges. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2000.

[202] Lewin, Kurt: Der Übergang von der aristotelischen zur galileischen Denkweise in Biologie und Psychologie. In: Erkenntnis 1 (1930/1931) 3, S. 421-466.

[203] Liä Dsi: Das wahre Buch vom quellenden Urgrund. Die Lehren der Philosophen Liä Yü Kou und Yang Dschu. A. d. Chinesischen übertragen u. erläutert v. Richard Wilhelm. Lizenzausg. Stuttgart [u.a.]: Europ. Bildungsgemeinschaft [u.a.] 1980.

[204] Lichtheim, George: Georg Lukács. München: DTV 1971.

[205] Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität des klassischen Moderne. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.

[206] Lovejoy, Arthur O.: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens [Orig.: The Great Chain of Being. The Study of the History of an Idea. Vorlesungen, Harvard University, 1933]. Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

[207] Lucchesi, Joachim (Hg.): Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung 'Das Verhör des Lukullus' von Bertolt Brecht und Paul Dessau. Berlin: Basis 1993.

[208] Ludwig, Karl-Heinz: Bertolt Brecht. Philsophische Grundlagen und Implikationen seines Denkens und seiner Dramaturgie. Bonn: Bouvier 1975. (Abhandlunen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 177)

[209] Lukács, Georg: Tendenz oder Parteilichkeit? In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 6, Juni, S. 13-21.

[210] Ders.: Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwalt. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 7, Juli, S. 23-30, Nr. 8, August, S. 26-31.

[211] Ders.: Aus der Not eine Tugend. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 11/12, November/Dezember, S. 15-24.

[212] Ders.: Werke. Bd. 4, Probleme des Realismus I, Essays über Realismus. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971.

[213] Luther, Martin: Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter. Hrsg. v. Reinhard Dithmar. 2., korr. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995.

[214] Lüthy, Herbert: Vom armen Bert Brecht. In: Der Monat (1952) Nr. 44, S. 115-144.

[215] Lutz, Regine: Mein Meister. In: Wizisla (Hg.): Begegnungen mit Brecht, S. 246-262.

[216] Mach, Ernst: Antimetaphysische Vorbemerkungen [1885]. In: Ders.: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. 4. verm. Aufl. Jena: Gustav Fischer 1903, 1-30.

[217] Mairhofer, Lukas: A-tom und In-dividuum. Bertolt Brechts Interferenz mit der Quantenphysik. Wien: Diss. 2014.

[218] Malinowski, Bernadette: *Leben des Galilei* als philosophisches Theater. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 101-132.

[219] Mann, Heinrich. In: Akad. d. Wiss. d. DDR, Zentralinst. für Literaturgeschichte (Hg.): Paris 1935. Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente. Berlin: Akademie-Verl. 1982, S. 290-292.

[220] Marx, Karl, Friedrich Engels: Werke. 42 Bde. Berlin: Dietz 1956ff.

[221] Matt, Peter von: Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas. In: Neue Rundschau 87 (1976) H. 4, S. 613-629.

[222] Maurer, Stefan, Doris Neumann-Rieser, Günther Stocker: Diskurse des Kalten Krieges. Erscheint voraussichtlich 2015.

[223] Mayer, Mathias (Hg,): Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Der neue Brecht; 8/2011)

[224] Mierau, Fritz: Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität. Berlin: Akad.-Verl. 1976. (Literatur und Gesellschaft)

[225] Michler, Werner: Zwischen Minna Kautsky und Hermann Bahr. Literarische Intelligenz und österreichische Arbeiterbewegung vor Hainfeld (1889). In: Klaus Amann, Hubert Lengauer, Karl Wagner (Hg.): Literarisches Leben in Österreich 1848-1890. Wien: Böhlau 2000, S. 94-137.

[226] Ders.: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950. Göttingen: Wallstein 2015.

[227] Midgley, David: „Zwei Hände Erde“. Brecht on Mortality. In: Gillett, Weiss-Sussex (Hg.) Verwisch die Spuren!, S. 261-275.

[228] Möller, Horst: Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss. In: Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, S. 14-30.

[229] Müller, Harro: „Geldleute lesen gründlicher als Bücherliebhaber.“ Bertolt Brecht: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Ders.: Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Athenäum 1988 (Athenäums Monographien Literaturwissenschaft; 89), S. 54-77.

[230] Müller, Inez: Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Ansätze zu einer dialektischen Ästhetik in den dreißiger Jahren. St. Ingberg: Röhrig 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 40)

[231] Müller, Klaus-Detlef: Brechts Me-ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch. In: John Fuegi [u.a.] (Hg.): Brecht-Jahrbuch 1977. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 9-29.

[232] Ders.: Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung. München: Beck 2009.

[233] Müller-Schöll, Nikolaus: Das Theater des ‘konstruktiven Defaitismus’. Lektüren zur Theorie eines Theater der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2002.

[234] Mumford, Meg: Gestic Masks in Brecht’s Theater. A Testimony to the Contradictions and Parameters of a Realist Aesthetic. In: Maarten van Dijk (Hg.): New essays on Brecht. Neue Versuche über Brecht. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2001. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 26), S. 143-171.

[235] Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922. Zürich: Verlag der Arche 1963.

[236] Nagel, Thomas: What is it like to be a bat? In: The philosophical Review 83 (1974) 4, Oktober, S. 435-450.

[237] Herrmann-Neiße, Max: Gottfried Benns Prosa. In: Die neue Bücherschau 7 (1929) Nr. 7, S. 376-380.

[238] Neurath, Otto: Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung. In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 106-125.

[239] Ders.: Soziologie im Physikalismus. In: Erkenntnis 2 (1931) H. 5-6, S. 393-431.

[240] Neureuter, Hans Peter: Experimente der Neuzeit. Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei bei Brecht. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 85-99.

[241] Ottwalt, Ernst: 'Tatsachenroman' und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács. In: Die Linkskurve 4 (1932) Nr. 10, Oktober, S. 21-26.

[242] Palm, Kurt: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien, München: Löcker 1984.

[243] Pankau, Johannes G.: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit. Darmstadt: WBG 2010.

[244] Peter Panter [d.i. Kurt Tucholsky]: Proteste gegen die Dreigroschenoper. In: Die Weltbühne 26 (1930) H. 15 (8. April), S. 557f.

[245] Pany, Doris: Visualität und Wirklichkeit. Vom Realismus des 19. Jahrhunderts zum Realismus der Avantgarde. In: Knaller (Hg.): Realitätskonstruktionen, S. 77-94.

[246] Dies.: Realismus und Realitätskonzeptionen in der russischen Avantgarde. Von den projektiven Realitätsentwürfen der vorrevolutoionären Periode zur Auseinandersetzung mit dem Materialismus der Sowjet-Zeit. In: Susanne Knaller u. Harro Müller (Hg.): Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft. München: Fink 2011, S. 125-143.

[247] Parker, Stephen: A Life's Work Curtailed? The Ailing Brecht's Struggle with the SED Leadership over GDR Cultural Policy. In: Laura Bradley, Karen Leeder (Hg.): Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity. Rochester, N.Y.: Camden House 2011. (Edinburgh German Yearbook; 5), S. 65-82.

[248] Ders.: Bertolt Brecht. A Literary Life. London [u.a.]: Bloomsbury 2014.

[249] Paulsell, Patricia R.: Brechts's Treatment of the Scientific Method in his *Leben des Galilei*. In: German Studies Review 11 (1988) H. 2, May, S. 267-284.

[250] Peach, Joachim: Massenmedien. In: Glaser (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9, S. 225-234.

[251] Peitsch, Helmut: Die Vorgeschichte der 'Brecht-Lukács-Debatte'. Die 'Spesen' zu Brechts 'Sieg'. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur 39 (2014) 1, S. 89-121.

[252] Phelan, Anthony: 'Im Augenblick der Gefahr'. Brecht, Benjamin, and *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: Modern Language Review 108 (2013) Nr. 3, Juli, S. 881-897.

[253] Pike, David: Lukács und Brecht. A. d. Engl. v. Lore Brüggemann. Tübingen: Niemeyer 1986. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 16)

[254] Pillgrab, Daniela Elisabeth: Körper inszenieren nach Sozialistischem Realismus und Peking Oper. Wien: Diss. 2010.

[255] Piscator, Erwin: Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters. In: Der Gegner 2 (1920/21), H. 4 (August 1920), S. 90-93.

[256] Planck, Max: Determinismus oder Indeterminismus. Vortrag. Leipzig: Johann Ambrosius Barth 1938.

[257] Plechanow, Georgi Walentinowitsch: Beiträge zur Geschichte des Materialismus. Holbach, Helvetius, Marx [1896]. Berlin: Verlag der Sowjetischen Militärverwaltung 1946.

[258] Plessner, Helmuth, Frederik Jacobus Johannes Buytendijk: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs. In: Philosophischer Anzeiger. Zeitschrift für die Zusammenarbeit von Philosophie und Einzelwissenschaft 1 (1925) S. 72-126.

[259] Pnevmonidou, Elena : 'Schreiend zu beten, um angeschaut zu werden und Körper zu bekommen'. Brecht, Kafka, and the Body. In: Friedemann J. Weidauer u. Dorothee Ostmeier (Hg.): Brecht, Marxism, Ethics. Brecht, Marxismus, Ethik. Madison: Univ. of Wisconsin Press 2010. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 35), S. 60-87.

[260] Pössel, Markus: Von E=mc-Quadrat zur Atombombe. In: Einstein Online 1 (2005), 1104. http://www.einstein-online.info/vertiefung/atombombe?set_language=de (9.11.2015)

[261] Rasch, Wolfdietrich: Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Aufgrund eines ungedruckten Briefwechsels zwischen Brecht und Karl Korsch. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 17 (1963) S. 988-1003.

[262] Rabinbach, Anson: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne. A. d. Amerik. v. Erik Michael Vogt. Wien: Turia + Kant 2001. (Wiener Schriften zur historischen Kulturwissenschaft; 1)

[263] Reichenbach, Hans: Einleitung. In: Erkenntnis 1 (1930/1931), S. 1-3.

[264] Ders.: Kausalität und Wahrscheinlichkeit. In: Erkenntnis 1 (1930/31), S. 158-188.

[265] Renton, David: Albert Einstein's Socialism. In: Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society 13 (2001) 1, S. 132-145.

[266] Ritter, Joachim, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13. Bde. Basel: Schwabe & Co 1971-2007.

[267] Roberts, David: Brecht and the idea of a scientific theater. In: John Fuegi, Gisela Bahr, Carl Weber, John Willett (Hg.): Brecht, performance = Brecht, Aufführung. Detroit: Wayne State University Press, München: ed. text + kritik 1987. (The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch; 13), S. 38-60.

[268] Rohrwasser, Michael: „Ist also Schweigen das beste?" Brechts Schreibtisch-Schublade und das Messer des Chirurgen. In: text + kritik, Heft 108 (MachtApparatLiteratur. Literatur und „Stalinismus") Oktober 1990, S. 38-47.

[269] Rosenbauer, Hansjürgen: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg [u.a.]: Gehlen 1970.

[270] Safranski, Rüdiger, Walter Fähnders: Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, S. 174-231.

[271] Sander, Hans-Dietrich: 'Die Maßnahme', rechtsphilosophisch betrachtet. Carl Schmitt – Karl Korsch – Bertolt Brecht. In: Deutsche Studien Vierteljahreshefte 17 (1979) H. 66, 135-154.

[272] Sareika, Rüdiger (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe... Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts [Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW, 19.-21.11.2004]. Iserlohn: Inst. f. Kirche und Gesellschaft 2005.

[273] Sautter, Ulrich: 'Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil, die ich nicht sogleich in eine Diskussion über Logik verwandeln möchte.' Der logische Empirismus Bertolt Brechts. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43 (1995) 4, S. 687-709.

[274] Schacherreiter, Christian: Bertolt Brecht und Karl Korsch. Untersuchungen zur Subjekt-Objekt-Dialektik in realistischer Literatur und marxistischr Philosophie. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 19 (1988) H. 1, S. 59-78.

[275] Schiller, Dieter: Expressionismus-Debatte 1937-1939. In: Simone Barck [u.a.] (Hg.): Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 141-143.

[276] Ders.: Zur Arbeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. In: UTOPIE kreativ (1999) H. 102, S. 57-63.

[277] Ders.: Der Traum von Hitlers Sturz. Studien zur deutschen Exilliteratur 1933-1945. Frankfurt/M.: Lang 2010.

[278] Schilpp, Paul Arthur (Hg.): Albert Einstein: Philosopher-Scientist. N.Y.: Tudor 1951.

[279] Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

[280] Schmitt, Hans-Jürgen, Godehard Schramm (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974. (es; 701)

[281] Schneider, Ulrich Johannes: Foucaults Analyse der Wahrheitsproduktion. In: Günter Abel (Hg.): Französische Nachkriegsphilosophie. Autoren und Positionen. Berlin: Berin-Verl. [u.a.] 2001 (Schriftenreihe des Frankreich-Zentrums der Technischen Universität Berlin; 2), S. 299-313.

[282] Schölzel, Arnold: Korsch, Brecht und die Negtion der Philosophie. In: Brecht-Zentrum der DDR, Jahn-Gellert (Hg.): Brecht 83, S. 32-44.

[283] Schott, Hans-Joachim: „Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt...". Kynismus, Ideologiekritik und Interpretationismus beim jungen Brecht (1913-1931). Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

[284] Schöttker, Detlev: Politisierung eines Klassikers. Brecht-Forschung zwischen Widerspiegelungstheorie und Avantgardismus. In: Silvio Vietta (Hg.): Germanistik der siebziger Jahre. München: Fink 2000, S. 269-291.

[285] Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Schwaiger (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator, S. 9-15.

[286] Schwaiger, Michael (Hg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Brandstetter 2004.

[287] Sieburg, Friedrich: Anbetung von Fahrstühlen. In: Literarische Welt 2 (23.7.1926) Nr. 30, S. 8.

[288] Simonyi, Kàroly: Kulturgeschichte der Physik. Thun [u.a.]: Deutsch 1989.

[289] Sohlich, Wolfgang: The Dialectic of Mimesis and Representation in Brechts's 'Life of Galileo'. In: Theatre Journal 45 (1993) H. 1, März, German Theatre After the Fall of the Wall, S. 49-64.

[290] Sperber, Manès: [Begegnung mit Bert Brecht.] In: Ders.: Die vergebliche Warnung. Frankfurt/M.: Fischer 1993 [Lizenzausgabe mit Genehmigung von Wien: Europa 1975], S. 217-224.

[291] Sprengel, Peter: Geschichte der deutschspachigen Literatur 1900-1918. [Zugleich: Geschichte der deutschsprachigen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. begr. v. Helmut de Boor u. Richard Newald, Bd. IX,2.] München: Beck 2004.

[292] Staadt, Jochen: 'Arbeit mit Brecht' – 'daß wir uns auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen'. Brecht, Weigel und die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten. In: Ders. (Hg.): „Die Eroberung der Kultur beginnt!" Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten der DDR (1951 - 1953) und die Kulturpolitik der SED. Frankfurt/M., Wien [u.a.]: Lang 2011. (Studien des Forschungsverbundes SED-Staat an der Freien Universität Berlin; 15), S. 351-375.

[293] Stadler, Friedrich: Wien - Berlin - Prag. Zum Aufstieg der wissenschaftlichen Philosophie. In: Rudolf Haller u. Friedrich Stadler (Hg.): Wien - Berlin - Prag. Der Austieg der wissenschaftlichen Philosophie. Zentenarien Rudolf Carnap - Hans Reichenbach - Edgar Zilsel. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1993, S. 10-37.

[294] Steinweg, Reiner (Hg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976. (es; 751)

[295] Sternberg, Fritz: Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen: Sachse u. Pohl 1963. (Schriften zur Literatur; 2)

[296] Thomsen, Frank, Hans-Harald Müller, Tom Kindt: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

[297] Tretjakow, Sergej: Brülle China! Ich will ein Kind haben. Zwei Stücke. Mit einem Nachwort von Fritz Mierau und einem Dokumententeil. Berlin: Henschel 1976.

[298] Ders.: Feld-Herren. Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft. Aus dem Russ. v. Rudolf Selke. Berlin: Malik 1931.

[299] Ders.: Gesichter der Avantgarde. Portraits, Essays, Briefe. Aus dem Russ. übers., hrsg. und mit einem Nachwort vers. v. Fritz Mierau. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1991.

[300] Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Bern [u.a.]: Lang 2007.

[301] Vaßen, Florian: Die Vertreibung des Glücksgotts. Glücksverlangen und Sinnlichkeit: Überlegungen zur Mikrostruktur bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Sareika (Hg.): Anmut sparet nicht noch Mühe..., S. 83-107.

[302] Victor, Walther: Die Menschen, nicht die Steine! Zu Bert Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'. In: Die Weltbühne 4 (18.1.1949) Nr. 3, S. 103-105.

[303] Vilar, M. Loreto: Eine Riesengurke auf einem Riesenkubus, das ganze rot angestrichen = Lenin? Lukács, Bloch, Brecht und Seghers zur Expressionismusdebatte in *Das Wort*, Moskau, 1937/38. In: Bloch-Almanach 32 (2013) S. 111-131.

[304] Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. Wien, München: Hanser 1976.

[305] Voigt, Peter: Karussellpferde. Brechts letzte Spielzeit. In: Wizisla (Hg.): Begegnungen mit Brecht, S. 336-353.

[306] Warschauer, Frank: Nein dem Jasager! In: Die Weltbühne 26 (1930) Nr. 28, 8. Juli, S. 70f.

[307] Wege, Carl: Bertolt Brecht Lion Feuchtwanger 'Kalkutta, 4. Mai'. Ein Stück 'Neue Sachlichkeit'. München: Fink 1988.

[308] [Weill, Kurt]: Weill in Berlin an [Lotte] Lenya in Leipzig, [3.? Juni 1927]. In: Kurt Weill: Sprich leise, wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill - Lotte Lenya. Hrsg. u. übers. v. Lys Symonette. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 62-64.

[309] Weyergraf, Bernhard: Erneuerungshoffnung und republikanischer Alltag. In: Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933, S. 135-159.

[310] Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. München: Hanser 1995. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 8)

[311] White, John J.: A Note on Brecht and Behaviourism. In: Forum for Modern Language Studies 7 (1971) 3, S. 249-258.

[312] Ders.: Bertolt Brecht´s *Furcht und Elend des III. Reiches* and the Moscow 'Realism' Controversy. In: The Modern Language Review 100 (2005) H. 1, S. 138-160.

[313] Wizisla, Erdmut: Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts 'Krise und Kritik'. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004. (Suhrkamp-TB; 3454)

[314] Ders.: 'die krise der avantgarde'. Ein Dokument zum ästhetischen Kontext von Benjamin und Brecht. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Bertolt Brecht I. Sonderband text + kritik. 3. Aufl. München: Ed. text + kritik 2006, S. 84-92.

[315] Wizisla, Erdmut (Hg.): Begegnungen mit Brecht. Leipzig: Lehmstedt 2009.

[316] Wizisla, Erdmut: Originalität vs. Tuismus. Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie. In: Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht, S. 199-225.

[317] Wyss, Monika (Hg.): Brecht in der Kritik. München: Kindler 1977.

[318] Yun, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000. (Palaestra; 309)

[319] Zdanov, Andrej: Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt [17.8.1934]. In: Schmitt, Schramm (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen, S. 43-50.

[320] Zehrer, Hans: Die Revolution der Intelligenz. In: Die Tat 21 (1929/1930) H. 7, Oktober 1929, S. 486-507.

[321] Zelić, Tomislav: Programmatischer und poetischer Realismus bei Brecht und Kluge. In: Zagreber Germanistische Beiträge 18 (2009) S. 279-299.

[322] Zazzali, Peter: The theatrical aesthetics of Meyerhold and Brecht. A comparison in anti-realism. In: Henry Frendo (Hg.): The European mind. Narrative and identity. Proceedings of the X. World Congress of the International Society for the Study of European Ideas, University of Malta, 24th-29th July 2006. Bd. 2. Msida, Malta: Malta Univ. Press 2010, S. 159-167.

Abstract

Deutsche Version

Die Arbeit geht der Frage nach, wie Realität als diskursiv hergestellte Kategorie in Texten Brechts zwischen 1918 und 1956 konzipiert wird und welche literatursoziologischen und diskursiven Bedingungen dabei eine Rolle spielen. Die Untersuchung geht aus pragmatischen Gründen von chronologisch gereihten werkbiographischen Phasen aus, die in einzelnen Kapiteln behandelt werden und dem heuristischen Zweck dienen, Kontinuitäten und Veränderungen erfassbar zu machen. Auf keinen Fall wird dabei eine positive oder negative 'Entwicklungsgeschichte' unterstellt.

Für die Werkphase um 1920 lässt sich eine Positionierung in gewisser Nähe zu aber auch Abgrenzung von Expressionismus, Vitalismus und satirisch-kabarettistischen Formen feststellen. Die Kritik bürgerlichen Traditionen, die sich im Expressionismus findet, wird übernommen, jedoch auch gegen Aspekte des Expressionismus, besonders dessen Pathos, gewandt. Eine wichtige Strategie stellt dabei die Option für den Materialismus im Gegensatz zur Konzeption der individuellen Seele und für die grundsätzlich positiv bewertete diesseitige 'Welt' im Gegensatz zu Konzepten metaphysischer Sphären (Jenseits, christliche Vorstellungen von Himmel und Hölle, Ideenwelt) dar. Die Gegenüberstellung von materiellen und ideellen Werten geschieht zumeist zum Zweck der Kritik der ideellen, wobei sich die Problematik ergibt, wie in *Baal* eine Kritik der 'materiellen' – da kommerziellen – Ausbeutung des Künstlers gestaltet werden soll. In ästhetischer Hinsicht bedingt diese Positionierungsstrategie, dass Kunst keinem mimetischen Anspruch verpflichtet wird, jedoch einer monistisch-materiell gedachten Welt, in der sie 'wirkt'. Sowohl die Vorstellung einer Ausdruckskunst, als auch eine scharfe Trennung zwischen Kunst- und Alltagsrealität, als auch die Problematisierung von Erkenntnisprozessen entfallen damit zunächst.

In den 1920er Jahren setzt sich das – wiewohl kritische – Naheverhältnis zu

aktuellen kulturellen Tendenzen fort: zur Neuen Sachlichkeit, dem Amerikanismus und schließlich der sozialistisch und kommunistisch orientierten Kunst. Eine eindeutige Abgrenzung besteht allenfalls zu Heimatkunst und konservativ-traditionsbezogenen Schreibweisen. Im Zuge der Neuen Sachlichkeit wird die 'nüchterne' Beschäftigung mit der profanen, modernen Welt aufgewertet und damit ein antimetaphysisches Konzept der Realität, dem Brecht bereits Jahre früher nahe steht. Entsprechend den Schlagworten der Neuen Sachlichkeit befürwortet er in theoretischen Äußerungen 'dokumentarische' Darstellungsmethoden, behält praktisch jedoch eine a-mimetische, von bewusster Konstruktion und Montage geprägte Ästhetik bei. Der Begriff der Dokumentation meint hierbei niemals eine möglichst 'objektive' Wiedergabe von Bestehendem als teleologisches Ziel von Kunst, sondern eher die Arbeit mit in Medien und Alltag vorfindlichen Fabeln, Stoffen, Narrativen, Verhaltensweisen, etc., die bewusst montiert werden. Die Beschäftigung mit aktuellen Diskursen zum Zweck ihrer Veränderung wird im Laufe der 1920er Jahre zunehmend zu einer ästhetischen Zielsetzung für den Autor.

Die Werkphase um 1930 markiert den öffentlichen Eintritt Brechts in den politischen Sektor der kulturellen Produktion, der allerdings sogleich wiederum ein gespanntes Verhältnis generiert. Da Brechts Strategien im avantgardistischen Sektor des Feldes erfolgreich sind, ist er nicht auf Kapitalgewinn im politischen Feld angewiesen und kann sich entsprechend unangepasst verhalten. Dies wird von Seiten der kommunistischen Kritik mit dem Vorwurf quittiert, seinem Lehrstück *Die Maßnahme* mangle es an Realistik, wobei impliziert wird, der Maßstab für Realistik liege im politischen, nicht im 'individuell'-künstlerischen Ermessen. Brecht beschäftigt sich daraufhin verstärkt mit dem für sein Ziel einer gesellschaftlich 'eingreifenden' Kunst ohnehin interessanten marxistischen Dialektikdiskurs, sowie mit Wissenschaftstheorie und -philosophie. Auf dieser Grundlage wird eine Ästhetik entwickelt, die von stets situierten Standpunkten, Indeterminismus von Ereignissen und dem Primat von Wirkung, Funktion und Praxis ausgeht. In der literarischen Arbeit wirkt sich dies auf den Ebenen des Plots, der Figuren, des Dialogs und der 'epischen' Darstellungsweise aus. So wird etwa in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* die These ausgeführt, dass moralisches Denken nur von seinen Resultaten her erkennbar sei. Dass auch die Realität nur durch Wirkungen erfassbar sei, ist das theoretische Pendant zu diesem Dramenplot. Ein anderes Beispiel stellt *O Falladah, die Du hangest!* dar, in dem das Fleischsymbol die Immanenz von Subjekten in ihrer Umwelt und die Relationalität sozialer Ak-

teure greifbar macht. Auch Fragen von Sichtbarkeit, Lenkung von öffentlicher Meinung, die Rolle der Kunst für das Aufzeigen von Verdrängtem, Praktiken der Bedeutungszuweisung etc. werden an künstlerischen Arbeiten Brechts analysierbar.

Die Exilsituation bedeutet für Brecht einen Karriereeinbruch, da er habituell dem literarischen Feld der Weimarer Republik angepasst ist. In Moskau verlangt man von Kunstschaffenden Realismus im Sinne eines Dienstes an der politisch bestimmten 'Realität' und in den USA Illusionismus ohne unbequeme Nötigung zur Reflexion des Gezeigten oder gar eine kapitalismuskritische 'Message'. Brechts Arbeit wird in der Emigrant(inn)enszene gewürdigt, die aber ebenfalls an einer Ost-West-Spaltung laboriert. Thematisch knüpft er an den antifaschistischen Diskurs an und verfasst politische Texte, die mit der bereits seit Beginn seiner Karriere eingesetzten Technik der Aufdeckung ausgeblendeter (ökonomischer) 'Wahrheiten' und Ideologiekritik arbeiten. Die Rolle der Intelligenz innerhalb des Feldes der Macht und speziell die Potentiale der empirischen Wissenschaften beschäftigen Brecht im *Tuiroman* und *Leben des Galilei*. In letztgenanntem Drama zeigt sich eine Ambivalenz, die auch in Bezug auf die Verwendungsweisen des Wahrheitsbegriffs in Brechts Arbeit konstatierbar ist: Zum einen wird ein nur experimentell bestimmbarer, nicht determinierter Ereignisverlauf und eine notwendig relative und beschränkte Sichtweise der Subjekte vorausgesetzt, zum anderen wird von Galilei mit großer Bestimmtheit 'die Wahrheit' behauptet. Das Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* beinhaltet Überlegungen zu einer dialektischen Geschichtsschreibung im Dialog mit Walter Benjamins Philosophie sowie eine literarische Umsetzung von Brechts theoretischen Überlegungen zur Realismus-Formalismus-Doktrin.

Die Werkphase nach der Rückkehr aus dem Exil ist durch das extrem gespannte Verhältnis zur DDR-Führung bestimmt, was sich in Bezug auf den Realitätsdiskurs als Widerstreit zwischen der Formalismus-Realismus-Doktrin und Brechts Konzept der experimentell begreifbaren und mit Eingriffen veränderbaren Praxis-Realität auswirkt. Gerade auf Grund seines auf Funktionalität und Aushandlungs- bzw. Kampfprozesse orientierten Realitätskonzeptes ist Brecht zu Kompromissen bereit, da er Realität als Aushandlungsprozess versteht, der sich in seinem Fall sowohl auf das Publikum als auch auf die staatliche Kunstpolitik bezieht.

Thematisch zeigt sich in dieser letzten Werkphase eine Wiederaufnahme und Weiterführung von früher bearbeiteten Themen, so die Bedeutung der Naturwissenschaften für ein Verständnis der Realität als indeterministisch und die gleich-

zeitige Notwendigkeit zu eindeutigen Positionierungen und Postulaten im Feld der Politik; weiters die Rolle der Intellektuellen und der Wissenschaften für die Monopolisierung oder Verteilung von Handlungsmacht vor dem Hintergrund der Atombombenabwürfe in Japan und die Ästhetik der rationellen und kritisch-interessierten Beschäftigung mit gesellschaftlichen Bedingungen und Möglichkeiten.

English Version

The thesis at hand pursues the question how reality is conceived in Brecht's works between 1918 and 1956, and inquires into the literature-sociological and discursive preconditions of these conceptions. For pragmatic reasons, the examination is based on chronologically ordered production periods of Brecht's texts, which are discussed in individual chapters serving the heuristic purpose of outlining continuities and changes in a comprehensible manner. Neither a positive nor a negative artistic evolution is insinuated by any means.

For the period around 1920 a placement close to but at the same time distinct from expressionism, vitalism, and satiric-cabaretistic forms can be found. The differentiation from bourgeois traditions, which can be found in expressionism, is adopted, however, it is also used to oppose expressionism and especially its pathos. An important strategy in this context is to opt for materialism as opposed to the conception of the individual soul, and for the axiomatically positively assessed secularistic world as opposed to concepts of metaphysical spheres (afterlife, Christian notions of heaven and hell, world of ideas). The contraposition of material and ideational values is mostly carried out to criticize the ideational ones, whereby the problem arises how a criticism of the 'material' – since commercial – exploitation of the artist should be implemented in *Baal*. From an aesthetic point of view this strategy requires art not to oblige to a mimetic aspiration, but to a monistically-materially conceived world, in which it 'takes effect'. The conception of an expressive art, a sharp distinction between artistic and everyday-life reality, as well as the problematization of insight processes are thus initially omitted.

In the 1920s the tensed close relationship to current cultural tendencies is continued, encompassing the New Objectivity, the Americanism, and finally the socialistically and communistically oriented arts. A clear distinction can be made

only, if at all, from regional art and conservative-traditional writing styles. In the course of the New Objectivity the 'mundane' occupation with the profane, modern world is appreciated, and with it an anti-metaphysical concept of reality, to which Brecht had been close for several years. In accordance with the catchphrases of the New Objectivity, he advocated a 'documentary' presentation style in theoretical statements, while in practice keeping an a-mimetic aesthetic characterized by deliberate montage. In this context the phrase documentation never means an 'as objective as possible' reproduction of the existing as a teleological purpose of art, but rather the work with tales, contents, narratives, behaviors, etc. found in the media and in everyday life, which can be subject to montage. During the 1920s the occupation with current discourses for the purpose of changing them becomes an increasingly important aesthetic ambition of the author.

The period around 1930 marks Brecht's public entry into the political sector of cultural production, which in turn immediately generates a tensed relationship. Since his strategies are successful in the avant-garde sector of the field, Brecht is not dependent on capital profit in the political field, and can thus allow himself an unadjusted behavior. In terms of communistic criticism this is receipted with the accusation that his teaching play *Die Maßnahme* is lacking in realism, the measure being at political rather than 'individual'-artistic discretion. Thereupon, Brecht extensively devotes himself to subjects such as Marxist dialectic, scientific philosophy, and theory of science, and continues to work on sociologically interested deliberations which enter his practical artistic work. Herein they manifest on the levels of the plots, the characters, the dialog, and the 'epic' manner of representation. In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, for instance, the hypothesis is put forward, that moral thinking is only discernible by its results. Reality itself also being knowable only through its effects is the theoretical counterpart of this drama plot. Another example is *O Falladah, die Du hangest!*, in which the meat symbol makes the immanence of subjects in their environment and the relationality of social actors tangible. Issues of visibility, steering of the public opinion, the role of art for revealing repressed facts, practices of assigning meaning, etc. are analyzable on the basis of Brecht's artistic works.

Brecht's exile situation is accompanied by a career decline, since his habitus is in alignment with the literary field of the Weimar Republic. In Moscow artists are confronted with a demand for realism in the sense of a politically determined 'reality', whereas in the USA there is a demand for illusionism without the inconvenient coercion for a reflexion of the contents, or even a message conveying

criticism of capitalism. Brecht's work is appreciated within the emigrant scene, which itself is plagued by an east-west division. Thematically he ties in with the anti-fascist discourse, and authors political texts working with the technique of exposing suppressed (economical) 'truths', which he had been using from the beginning of his career, and with criticism of ideology. The role of intelligence within the field of power, and especially the potentials of empirical sciences, are Brecht's focus in his works *Tuiroman* and *Leben des Galilei*. The latter drama exhibits an ambivalence, which can also be found with regard to the use of the concept of truth in Brecht's work: On the one hand only an experimentally ascertainable, non-deterministic progression of events, and a necessarily relative and limited view of the subjects is assumed, on the other hand Galilei claims the truth with the utmost certainty. The novel fragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* contains considerations of a dialectic historiography in a dialog with Walter Benjamin's philosophy, as well as a literary implementation of Brecht's theoretical deliberations concerning the realism-formalism doctrine.

The creative period after his return form exile is determined by the extremely strained relationship with the GDR leadership, which affects the realism discourse in the form of a conflict between the formalism-realism doctrine and Brecht's concept of a practical reality which is experimentally comprehensible and changeable by intervention. Owing to the fact that his reality concept aims at a functionality of negotiation or fight processes, respectively, Brecht is willing to compromise, since he understands reality as a negotiation process referring to both the audience and the art policy of the government.

Thematically a resumption and continuation of subjects he had treated before can be found in this last creative period, such as the significance of the natural sciences for an indeterministic understanding of reality, and the concurrent necessity for clear positioning and postulates in the field of politics; furthermore the role of the intellectuals and sciences in the monopolization or distribution of agency in the light of the nuclear bombing of Japan, and the aesthetics of the rational, interested, and critical occupation with social conditions and opportunities.

Dank

Wie alles ist diese Arbeit von Voraussetzungen abhängig. Zu danken ist zunächst meiner Familie, die mich immer bestmöglich unterstützt hat.

Größter Dank gilt Werner Michler und Günther Stocker für die Betreuung dieser Arbeit, für die unschätzbar wertvolle Vermittlung literaturwissenschaftlicher Kenntnisse sowie für die lehrreiche, prägende und produktive Studienzeit bzw. Zusammenarbeit.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei allen Kolleg(inn)en, die mich auf unterschiedliche Weise bei dieser Arbeit unterstützt haben. Gesondert nennen möchte ich Helmut Lethen für die großzügige Überlassung einer Sammlung von Literatur von, zu und rund um Bertolt Brecht, desgleichen Lukas Mairhofer sowie Monika Wulz für Gespräche über Brecht, Mach, Teilchen und ähnliche spannende Gegenstände. Lukas Mairhofer danke ich überdies für die gemeinsame Workshoporganisation für die IBS-Konferenz 2013 in Porto Alegre. Für ihre freundliche Mitarbeit im Rahmen dieses Workshops danke ich Florian Becker und Michael Wehren. Auch den Teilnehmenden und Organisierenden der Brecht-Tage 2013 in Berlin danke ich für die inspirierende Atmosphäre und den Mitarbeiter(inne)n des Bertolt-Brecht-Archivs für die außergewöhnlich kompetente Hilfe und herzliche Aufnahme während meiner beiden leider sehr kurzen Berlin-Besuche.

Für die Erlaubnis, Textmaterial aus dem Bertolt-Brecht-Archiv zu zitieren, danke ich der mittlerweile schmerzlicherweise verstorbenen Frau Barbara Brecht-Schall und dem Suhrkamp-Verlag.

Dem Staat Österreich ist für die Gewährung von Studienbeihilfe im Ausmaß von insgesamt rund 4400 Euro zu danken, der Universität Wien für die Zuerkennung eines Abschlussstipendiums in der Höhe von 6000 Euro, sowie die finanzielle Unterstützung der Teilnahme an der IBS-Konferenz in Brasilien; letzteres gilt auch für die Österreichische Forschungsgemeinschaft.

Meinem Lebensgefährten Thomas Baumgartner danke ich für den EDV-technischen Support dieser Arbeit, die wunderschöne Übersetzung des Abstracts, seine Langmut gegenüber Brecht-Zitaten im Alltag und überhaupt sehr vieles.

Lebenslauf

Ab 10/2014 Vollzeitbeschäftigung in der österreichischen Pensionsversicherungsanstalt und Leitung des Programms „Interaktives Schreibcoaching“ am Graduiertenzentrum für Sozialwissenschaften

10/2014 bis 01/2015 Externe Lehre an der Universität Wien

04/2014 bis 09/2014 Abschlusstipendium der Universität Wien

12/2010 bis 03/2014 Wissenschaftliche Mitarbeit im FWF-Projekt *Diskurse des Kalten Krieges. Figuren des Politischen in der österreichischen Literatur zwischen 1945 und 1966 im Kontext* an der Universität Wien im Ausmaß von 30 Wochenstunden

10/2004 bis 01/2010 Diplomstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien (Titel der Diplomarbeit: Novelle und Ereignis. Singularität und moderne Zeiterfahrung bei Goethe und Hofmannsthal)