



# BRECHTS TUI-KRITIK AS 11



# **Brechts Tui-Kritik**

**Aufsätze, Rezensionen, Geschichten**

**von Urs Bircher, Franco Buono, Herbert Claas,  
Manfred Diekenbrock, Jürgen Engelhardt,  
Gerhard Friedrich, Wolfgang Fritz Haug, Rainer  
Kawa, Werner Mittenzwei, Freya Mülhaupt,  
Gerhart Pickerodt, Karen Ruoff,  
Dieter Schlenstedt, Hartmut Stenzel,  
Dieter Thiele, Dieter Wöhrle**

**Argument-Verlag**

Redaktion dieses Bandes:

Herbert Claas und Wolfgang Fritz Haug



CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Brechts Tui-Kritik / hrsg. von Wolfgang Fritz Haug. — Karlsruhe: Argument-Verlag, 1976. (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 11) ISBN 3-920037-55-3  
NE: Haug, Wolfgang Fritz [Hrsg.]

Copyright © Argument-Verlag GmbH Berlin 1976. Alle Rechte — auch das der Übersetzung — vorbehalten. — Redaktion: Alteinsteinstraße 48 a, 1000 Berlin 33, Telefon: 030/8314915. — Verlag, Anzeigen und Auslieferung: Dr. Christof Müller-Wirth, Postfach 210730, 7500 Karlsruhe 21, Telefon 0721/555955, Fernschreiber 7825909. — Auslieferung für Berliner Buchhandlungen: M. Langenberger, Bocholter Weg 10, 1000 Berlin 27. — Gesamtherstellung: C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH, Rheinstraße 122, 7500 Karlsruhe 21. — Umschlagentwurf: Sigrid von Baumgarten und Prof. Hans Foertsch, unter Verwendung von Szenenbildern der Turandot-Inszenierung des Berliner Ensembles von 1973. — 1.—5. Tausend: November 1976.

# Inhalt

Editorial . . . . .	5
---------------------	---

## I. Aufsätze

Wolfgang Fritz Haug Zur Aktualität von Brechts Tui-Kritik . . . . .	7
Karen Ruoff Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht . . . . .	17
Franco Buono Die drei Kongresse der Tuis . . . . .	53
Gerhart Pickerodt Die Lehren der Tuis . . . . .	90
Rainer Kawa Die Kopflanger der Feudalaristokratie. Miszelle zur Vorgeschichte der Erforschung des Tuismus . . . . .	111
Werner Mittenzwei Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst, Me-ti zu lesen . . . . .	115
Dieter Schlenstedt Das Demonstrandum des Dreigroschen-Romans . . . . .	150
Werner Mittenzwei Brecht und die Schicksale der Materialästhetik . . . . .	175
Dieter Thiele Brecht als Tui oder Der Autor als Produzent? . . . . .	213

## II. Buchbesprechungen

Die Neu-Ausgabe des Mo-Ti (Herbert Claas) . . . . .	234
Mittenzweis Ausgabe des Me-Ti (Herbert Claas) . . . . .	234
Karl-Heinz Ludwig über Brechts „Philosophische Grundlagen“ (Karen Ruoff) . . . . .	237
Carl Pietzcker: Die Lyrik des jungen Brecht (Hartmut Stenzel)	238
Antony Tatlow: Brechts chinesische Gedichte (Herbert Claas) .	240
Jürgen Link: Die Struktur des literarischen Symbols am Bei- spiel der späten Lyrik Brechts (Manfred Diekenbrock) . . . . .	241
Konrad Feilchenfelds „Modellanalyse“ von Brechts „Trommeln in der Nacht“ (Dieter Thiele) . . . . .	242
Steinwegs kritische Ausgabe der „Maßnahme“ (Jürgen Engelhardt) . . . . .	244
Wolfgang Gersch: Film bei Brecht (Dieter Wöhrle) . . . . .	246
Manfred Wekwerth: Arbeit mit Brecht (Urs Bircher) . . . . .	247
Hermann Haarmanns „Theorie des Theaters als gesellschaft- licher Praxis“ (Urs Bircher) . . . . .	249
Die Neuaufnahme der Auseinandersetzung mit Lukács in der DDR (Gerhard Friedrich) . . . . .	252
Volker Braun: Es genügt nicht die einfache Wahrheit (Freya Mülhaupt) . . . . .	254
Werner Hechts Sammlung von Gesprächen Brechts (Urs Bircher)	256
Völkers Brecht-Biographie (Herbert Claas) . . . . .	257

## III. Geschichten

Wolfgang Fritz Haug Der Kongreß der Ausdrucksberater. Zeitungsgeschichten .	260
Herbert Claas Die Verwirrung der Wörter . . . . .	286

## Brechts Tui-Kritik

„Brechts Tui-Kritik“ — die Ankündigung eines Buches dieses Titels wurde von vielen als Mystifikation empfunden. Selbst mancher, der sich als Brechtkenner empfindet, wußte mit dem Ausdruck „Tui-Kritik“ nichts anzufangen. Ist das ein brauchbarer Titel, den so viele nicht verstehen? Wir denken, jeder wird ihn schnell verstehen lernen. Jeder kennt aus eigener Anschauung, was das ist, „Tuismus“. Kein Intellektueller, der nicht schon mehr oder weniger nachhaltig von den Mechanismen des Marktes berührt worden wäre! Über so manche Diskussion hat sich der Tuismus wie Mehltau auf eine Pflanze gelegt.

Hier also die Wortklärung vorweg: „Tui“ ist ein Kunstwort, von Brecht gebildet durch Verkehrung des Begriffs „intellektuell“ in „Tellekt-Uell-In“ — TUI. Der Tui ist der Vermieter seiner Denkkraft und Formulierungskunst, der seine intellektuellen Fähigkeiten zugleich für den Konkurrenzkampf gegen andere Tui gebraucht, um die eigene Marktgeltung herauf- und die der andern herabzusetzen.

Mit der Tui-Kritik verhält es sich wie mit den philosophischen Lehren Brechts: bis heute steht für viele beides im Schatten der Stücke und Gedichte. Der Theoretiker Brecht und der Kritiker des gegen die gesellschaftliche Vernunft mißbrauchten Intellekts ist fast noch ein Geheimtip. Das ist kein Wunder, weil an den Schalthebeln des kulturellen Verteilungsapparats allzu viele sitzen, die sich von Brechts fröhlich beißender Kritik getroffen fühlen konnten. An die Tui-Figur heftete sich, vom fragmentarischen Charakter des Brechtschen Werkes begünstigt, eher ein biographisches Interesse an persönlichen Vorlieben oder Feindschaften, an vermeintlichen Marotten des Stückeschreibers.

Die Tui-Kritik ist für uns nicht hauptsächlich Objekt der Philologie oder Biographie, noch bloßer Anlaß, des zwanzigsten Todestages Brechts zu gedenken, sondern sie ist lebendige Forderung, Orientierung in der theoretischen Auseinandersetzung.

Die Kritik des Tui bedarf der Ergänzung durch die Vorschläge, die Brecht unter dem Titel des „eingreifenden Denkens“ gemacht hat. Daher gehört in den Schwerpunkt des Heftes die Befassung mit dem, was Brecht als Haltung der Weisheit empfahl. Der Vermieter des Intellekts gewinnt scharfe Konturen erst vor dem Bild des Weisen und Lehrers, der „nützlichen“ Verkörperung von Brechts Denk- und Verhaltenslehre.

Nicht nur in den Werken, die den Tui im Titel führen, wird sein Treiben von Brecht behandelt. Das servile Metier des Tui

hetzt diesen berufsmäßigen Formulierer und Ausredner durch alle Gänge und Winkel des gesellschaftlichen Gefüges, in dem die Herrschenden seine Dienste in Anspruch nehmen, wird daher auch in mehr oder weniger allen Werken Brechts gestaltet und untersucht. Entsprechendes gilt für die Verhaltensmöglichkeiten nützlichen, eingreifenden Denkens. Daher erschien es uns sinnvoll, eine Untersuchung zu dem, was Brecht das „demonstrandum des dreigroschenromans“ genannt hat, in unseren Band aufzunehmen sowie eine — zwar in der DDR bereits veröffentlichte, aber für westdeutsche Leser kaum zugängliche — Arbeit über „Brecht und die Schicksale der Materialästhetik“, die das Konzept des „Autors als Produzent“ und damit einen der Gegenbegriffe zum „Autor als Tui“ verfolgt.

Die Geschichten am Schluß stellen Versuche dar, aus der großen Fülle der täglich gehandelten Resultate tuistischen Fleißes zu erzählen, um den Fundus der durchschauten Tricks in vernünftiger Weise anzureichern. Zugleich sind die Geschichten als Vorschläge aufzufassen, anhand des je neuen Materials Brechts Tui-Kritik fortzuführen. Das Festhalten an ihr ist geboten, solange es die Vermietung des Intellekts gibt, und den Einwand, sie erbringe nichts Neues, sondern lediglich die Wiederholung der Resultate eines Klassikers, wies bereits Me-ti zurück, als seinen Lehren der Mangel an Neuigkeit vorgehalten wurde: „Ich lehre es, weil es alt ist, d. h. weil es vergessen werden und als nur für vergangene Zeiten gültig betrachtet werden könnte. Gibt es nicht ungeheuer viele, für die es ganz neu ist?“



## I. Aufsätze

---

Wolfgang Fritz Haug

### Zur Aktualität von Brechts Tui-Kritik<sup>1</sup>

„diese unglücklichen intellektuellen! sind sie gefährlich? sie sind es, wie zigarren, die man in die suppe schneidet.“

„...korrumpiert durch polizeizensur und geschmackszensur des ‚freien marktes‘...“  
Brecht, Arbeitsjournal

*Brechts Definition:* „Der Tui ist der Intellektuelle dieser Zeit der Märkte und Waren. Der Vermieter des Intellekts.“ Diese Definition, so eingängig sie ist, ist sachlich zu eng und deckt nur einen Teil dessen, was Brecht in der Figur des Tui konkretisiert. Das Anschauungsmaterial, das Brecht organisiert, entstammt wesentlich Verhältnissen der Klassenherrschaft. Ein Fundus, auf den er ausgiebig zurückgreift, ist der Klerus, vor allem der klösterliche. Von hier stammt manche Veranschaulichung des Habitus, der Hierarchie, der Denkschule. Die Scholastik ist nicht durch Ware-Geld-Beziehungen hervorgebracht. Die Formel ist eher die: der Pfaffe, der die Herrschaft des Herrn ideologisch absichert, wird dafür an der Ausbeutung der Produzenten beteiligt. Später der Staatsdiener — auch er ein Tui im Brechtischen Sinn — zehrt vom Mehrprodukt, ist Surplus-Esser, trägt seine Gedanken also auch nicht unmittelbar zu Märkte.

Für Marx gilt, „daß die Gegensätze in der materiellen Produktion eine Superstruktur ideologischer Stände nötig machen...“ („Theorien über den Mehrwert“, MEW 26.1, S. 259). In der „Deutschen Ideologie“ — ebenso wie die „Heilige Familie“ eine Tui-Kritik — zeigen Marx und Engels, daß sich in der herrschenden Klasse eine spezifische Arbeitsteilung herstellt

„als Teilung der geistigen und materiellen Arbeit, so daß innerhalb dieser Klasse der eine Teil als die Denker dieser Klasse auftritt (die aktiven konzeptiven Ideologen derselben, welche die Ausbildung der Illusion dieser Klasse über sich selbst zu ihrem Hauptnahrungszweig machen), während die andern sich zu diesen Gedanken und Illusionen mehr passiv und rezeptiv verhalten, weil sie in Wirklichkeit die aktiven Mitglieder dieser Klasse sind und weniger Zeit dazu haben, sich Illusionen und Gedanken über sich zu machen.“ (MEW 3, S. 46 f.)

Es kann sogar zur feindseligen Entgegensetzung dieser beiden Klassenteile kommen. Beim Angriff auf ihre gemeinsame materielle Grundlage finden sie sich allerdings in der Regel wieder zusammen. Für die Einzelperson gilt diese Regel natürlich nicht unbedingt. Im „Kommunistischen Manifest“ sprechen die Verfasser vom Übergang zur Arbeiterbewegung durch einen Teil „der Bourgeoisideologen,

welche sich zum theoretischen Verständnis der ganzen Bewegung hinaufgearbeitet haben“. Die Verfasser wußten es schon deshalb, weil sie selber diesen Weg gegangen waren.

Die entscheidende Grundlage ist der Klassengegensatz. Ökonomisch herrschen die Klassen, die sich das Mehrprodukt (oder einen Teil desselben) der produktiven Klassen aneignen können. Auf dieser Grundlage erst ist die Bestimmung des Intellektuellen in „dieser Zeit der Märkte und Waren“ zu begreifen. Denn wenn man sagen kann, daß innerhalb der herrschenden Klasse „die aktiven konzeptiven Ideologen derselben ... die Ausbildung der Illusion dieser Klasse über sich selbst zu *ihrem Hauptnahrungszweige machen*“, so schließt dies die gehobene Vermietung des Intellekts, den Verkauf von Intelligenzleistungen ein. Dadurch fängt bei diesen Denkern alles an zu schillern, ihre Klassenlage schillert vom Herrenmenschen bis hin zum Lumpenproleten, die Bohème nicht zu vergessen; ihre Tendenz schillert von der skrupellosen Herrschaftslegitimation über die Kunst des Speichelleckens bis hin zur großartigen, über die Klassenschränken hinausleuchtenden idealischen Illusion. „Schillernd“ nennt man ein Ding, das zwei Farben ineinander hat, die sich weder zu einer dritten mischen noch räumlich getrennt sind. Entsprechend verhält es sich mit den Bestimmungen der Intelligenz. Keine Bestimmung, die nicht mehr oder weniger in ihr Gegenteil hinüberschillerte.

Betrachten wir die Bestimmungskomponente, die rein von den „Märkten und Waren“, vom Verkauf von Denkvermögen und Gedanken ausgeht. Wie sagt doch der alte Bauer Sen im „Kongreß der Weißwäscher“? —

„Die Gedanken, die man hier kauft, stinken... . Man verkauft Meinungen wie Fische, und so ist das Denken in Verruf gekommen.“

So wäre der Tuismus also ein Problem des Warencharakters der Gedanken? Dem Körper einer materiellen Ware entspricht beim Gedanken seine sprachliche Existenz, sein Leib, wie Hegel sagt. Wichtig wird beim Verkauf von Gedanken deshalb *die Formulierung*. Und da sie arbeitsteilig kalkuliert ist, der Formulierende also beim Formulieren an den Käufer denken muß, ist das Denken der Formulierung gegenüber immer im Hinterhalt. Dennoch kann man nicht sagen, daß allein die Distribution von Gedanken als Ware sie zur Hinterhältigkeit bestimmt. Auch ein Intellektueller kann „anständige Ware“ verkaufen.

*Verkaufen und „Verkaufen“ sind zwei Paar Stiefel.* Wenn man von einem Kopfarbeiter sagt, er habe „sich verkauft“, so bedarf es keines formellen Tauschverhältnisses, damit diese Äußerung zutrifft. Anders gesagt: wenn einer „sich verkauft“ hat, so heißt dies nicht, daß seine Produktion dazu Warenform angenommen haben muß. Umgekehrt: auch wenn einer seinen Kopf leidenschaftlich, nach bestem Wissen und Gewissen für die Werktätigen anstrengt, kann das Ergebnis als Ware verkauft werden, ohne dadurch an Brauchbarkeit zu verlieren.

Brecht wies darauf hin, daß der Unterschied darin zu sehen ist, wie weit sich ein Kopfarbeiter „mit dem Kopf oder mit dem Bauch zur Gesellschaft“ verhält. Der Kopfarbeiter, der sich mit dem Bauch zur Gesellschaft verhält, stellt seinen Kopf in den Dienst derer, die über den Reichtum verfügen — und daher auch über die Besitzlosen herrschen. Er versucht möglichst so zu denken, wie die Besitzenden es ihm honorieren werden. Das ist oft gar nicht einfach. Es macht antizipatorische Anstrengungen und Einfühlungsvermögen hohen Grades erforderlich und führt zur Ausbildung einer erstaunlichen Artistik des Denkens. Die inhaltliche Bestimmung empfängt das Denken hier nicht aus der Warenform als solcher, sondern aus dem Klassenverhältnis und der konkreten Entwicklung der Interessen und vor allem der Kämpfe der Klassen.

Im allgemeinen gilt: Für die Besitzenden denken heißt gegen die Besitzlosen denken. Unterfall: Für die Großbürger denken heißt gegen die Kleinbürger denken. Konkrete Ausführung: Für die Großbürger *gegen* die Kleinbürger *denken*, kann heißen, aus dem Hinterhalt *für* die Kleinbürger gegen die Bewegung der Arbeiter *formulieren*. So hat zum Beispiel ein großbürgerliches Wirtschaftsblatt neulich eine Statistik veröffentlicht, aus der hervorging, daß der Prozentsatz der „Selbständigen“ an der Bevölkerung der BRD von 1950 bis 1973 um mehr als die Hälfte zurückgegangen ist, nämlich von 31,6 % auf 15,1 %. Der beigegebene Kommentar *verschweigt* die Ursache (die wirtschaftliche „Konzentration“) und richtet die Angst und Wut der bereits enteigneten und der von Enteignung durchs Großkapital bedrohten Kleinbauern, Einzelhändler und Kleinunternehmer gegen den Sozialstaat und . . . die Linke!

„Nachdem die stetig gestiegenen Steuer- und Soziallasten viele Selbständige zum Aufgeben veranlaßt haben, fühlen sie sich von einer von linken Kräften gesteuerten Verleumdungskampagne auch in ihrer gesellschaftlichen Existenz bedroht. Viele sind der Auffassung, daß die Regierung zu wenig unternommen hat, um diese Kräfte zu bremsen. So wundert es im Grunde niemanden, wenn heute die Zahl der Selbständigen . . . mehr als 2 Millionen niedriger ist als vor 25 Jahren.“ (Blick durch die Wirtschaft, 30. 12. 74)

Das ist schon eine Tui-Leistung von gewissem Rang! Ihre inhaltliche Ausrichtung ist vermittelt durch das Einkommen, das ihr Verfasser dafür erhält; aber sie entspringt nicht der Warenform an sich, sondern den konkreten Klassenbeziehungen.

Der Warenform des Denkens entspringt, wenn einer „sich verkauft“, der „Standpunkt des Bauches“ als bestimmend für die Kopfarbeit. Im Denken drückt sich die Herrschaft dieses Standpunkts zunächst als Standpunktlosigkeit aus. Genauer: Wer seine Denkkraft auf dem Markt feilbietet, kann sich damit bereit erklären, jeden möglichen Standpunkt eines zahlungsfähigen Käufers einzunehmen und von diesem Standpunkt aus zu formulieren. Nach dieser Seite hin kommt der intellektuelle Koofmich in Sicht, der unmittelbarste „Vermieter des Intellekts“. Wer dagegen das ideelle Produkt auf dem Markt einem anonymen und zahlreichen Publikum anbietet,

wird dann zum „Gedankenkrämer“, wie Marx und Engels das nennen, wenn er für den Absatz denkt, statt für den Gedanken einen Absatz zu suchen. Der Warenform als solcher entspringt es nicht automatisch, daß ein Kopfarbeiter wesentlich Tauschwert produziert und daher erst in zweiter Linie Gebrauchswert als auf den Absatz, aufs Ankommen bei einer möglichst zahlreichen und zahlungsfähigen Käuferschaft berechneten. Es ist da noch ein Spielraum, ein sehr wichtiger, der dem einzelnen Kopfarbeiter immer wieder Entscheidungen abverlangt (und ermöglicht).

Bei der Aufarbeitung der wissenschaftlichen Schriften über Politische Ökonomie stieß Marx auf entscheidende Unterschiede in der Einstellung von Leuten, die alle gleichermaßen Intellektuelle und Bürger waren. (Daraus folgt, daß man beim Gebrauch des Ausdrucks „bürgerlicher Intellektueller“ vorsichtig sein sollte, weil er entscheidende Unterschiede zudecken kann.) Marx stieß auf die Werke leidenschaftlicher Forscher und Theoretiker, die nur aufgrund von für sie undurchschaubaren, durch den Entwicklungsstand der gesellschaftlichen Verhältnisse bedingten Vorurteile z. B. die historisch-transitorische Natur der bürgerlichen ökonomischen Formen nicht sahen. Dann gab es Karrieristen, Postenjäger, die es z. B. auf eine Pfründe im Staatsdienst abgesehen hatten. Ihre „Sünde wider die Wissenschaft“, wie Marx sich nicht scheut zu sagen, bestand darin, daß sie nicht rücksichtslos, d. h. nicht allein um der Erkenntnis willen dachten, sondern rücksichtsvoll, passend, d. h. ihr Denken den Zielen derer, die über die Pöstchen und Pfründen verfügten, im Ergebnis anpaßten. Sie stellten „wissenschaftliche“ Erkenntnisse nach Maß her — nach dem Maß der Mächtigen, denen sie dienten. Andere lobten angestrengt das kapitalistische System und verteidigten es gegen alle möglichen Zweifel und Kritiken — hier kommt der „Sykophant“ in Sicht. Wieder andere ahmten hauptsächlich erfolgreiche Schriftsteller nach, um am Verkaufserfolg zu partizipieren — ein Sonderfall ist der direkte Plagiator.

In McCulloch fand Marx einen ökonomischen Schriftsteller, der fast alle diese Charakterzüge in sich vereinigte. Zunächst einmal war er „ganz einfach ein Mann, der mit der Ricardoschen Theorie Geschäfte machen wollte, was ihm auch in bewunderungswürdiger Art gelungen ist“ (MEW 26.3, S. 171). Er verfertigte zu diesem Zwecke Plagiate mit wirksamen Übertreibungen und verkaufte seine Produkte in etwas abgewandelter Aufmachung immer wieder von neuem. „Seine statistischen Schriften sind bloße catchpennies“ (Geldschreibe). Darüber hinaus strebte er nach einer Karriere, indem er sich einer der großen Parteien der Besitzenden andiente, den Whigs nämlich, und sich beim Plagiierten und Verhökern der Ricardoschen Ergebnisse außer um ihren Verkauf hauptsächlich darum bemühte, „... alle den Whigs unangenehmen Schlußfolgerungen zu entfernen“.

In Malthus zeigt Marx einen Intellektuellen, der McCulloch an Käuflichkeit ebenbürtig ist und nur eben der anderen großen Partei der Besitzenden dient. Malthus war „— ein echtes member der Established Church of England — ein professioneller Sykophant der

Grundaristokratie, deren Renten, Sinekuren, Verschwendung, Herzlosigkeit usw. er ökonomisch rechtfertigte“ (MEW 26.2, S. 108). In der zusammenfassenden Charakterisierung von Malthus durch Marx erkennt man das Bild eines Tui im Sinne von Brechts Tui-Darstellungen:

„Grundgemeinheit der Gesinnung charakterisiert den Malthus, eine Gemeinheit, die nur ein Pfaffe sich erlauben kann, der in dem menschlichen Elend die Strafe für den Sündenfall erkennt und überhaupt ‚ein irdisches Jammertal‘ braucht, zugleich aber, mit Rücksicht auf die von ihm bezognen Pfründen und mit Hilfe des Dogmas von der Gnadenwahl, es durchaus vorteilhaft findet, den Aufenthalt im Jammertal den herrschenden Klassen zu ‚versüßen‘. Die ‚Gemeinheit‘ dieser Gesinnung zeigt sich auch wissenschaftlich. Erstens in seinem schamlos handwerksmäßig betriebenen Plagiarismus. Zweitens in der rücksichtsvollen, nicht rücksichtslosen Konsequenz, die er aus wissenschaftlichen Vordersätzen zieht.“ (Ebd. 110)

Marxens Gegenvorstellung „wissenschaftlicher Ehrlichkeit“ — wie er sie z. B. bei Ricardo gegeben sieht — deutet sich an in dem Ausruf, der in so manches Stammbuch geschrieben gehört:

„Einen Menschen aber, der die Wissenschaft einem nicht aus ihr selbst (wie irrtümlich sie immer sein mag), sondern von außen, ihr fremden, äußerlichen Interessen entlehnten Standpunkt zu akkomodieren sucht, nenne ich ‚gemein‘.“ (Ebd. 112)

Um zu verhindern, daß die Kritik am Tuismus in anti-intellektuelles Fahrwasser gerät, verweilen wir kurz bei dieser Gegenposition. Marx zeigt, daß Ricardos wissenschaftliche Ehrlichkeit und „impartiality“ ihr Fundament haben in seinem ökonomischen Standpunkt. „Er will die *Produktion der Produktion halber*“, sagt Marx und fügt an: „und dies ist *recht*“. Ricardo betrachtet dabei, „mit Recht für seine Zeit, die kapitalistische Produktionsweise als die vorteilhafteste für die Produktion überhaupt“. Darauf gründet eine Einstellung bei der Erforschung der wirtschaftlichen Zusammenhänge dieser Gesellschaft, die man als *Erkenntnis der Erkenntnis halber* charakterisieren kann. Wenn man im Auge behält, daß diese Erkenntnisposition gründet auf einer Einstellung zur Produktion, also nicht als Entleerung und Fetischisierung von zielloser Erkenntnis als solcher mißverstanden werden darf, dann hat man die ideale Einstellung, die der Wissenschaftler braucht. Sein besonderes Interesse wäre es damit geworden, einem allgemeinen Interesse zu nützen, allgemeine Arbeit zu leisten.

Wenn wir den Bauern Sen sprechen ließen: „Die Gedanken, die man hier kauft, stinken... Man verkauft Meinungen wie Fische, und so ist das Denken in Verruf gekommen“, dann hatten wir seine Begründung ausgelassen, daß die Ware-Geld-Beziehungen *durch den Klassengegensatz* so übel gefüllt werden, daß die Gedanken stinken wie Fische. Hier die inhaltlichen Bestimmungen nachgetragen:

„Im Land herrscht Unrecht, und in der Tuischule lernt man, warum es so sein muß. Es ist wahr, man baut hier steinerne Brücken über die breitesten Flüsse. Aber darüber fahren die Mäch-

tigen in die Faulheit, und die Armen wandern über sie in die Knechtschaft. Es ist wahr, es gibt eine Heilkunst. Aber die einen werden geheilt, unrecht zu tun, und die andern, für sie zu schufteln.“

Die Leistungen der Tui sind in die Klassenverhältnisse verstrickt. Wer kann sie sich leisten? Im Rahmen welcher Verhältnisse wirken sie sich aus? So kann man bei den großartigen Errungenschaften der Baukunst, der Medizin usw. fragen. Ihnen geht es wie allen Produktivkräften.

Ein ander Ding ist es mit dem, was man auch und zuvörderst auf der Tuischule lernt: „warum es so sein muß“, *Rechtfertigung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse*. Aus der Herrschaft von Privatinteressen (Profitinteressen) über die gesellschaftliche Produktion ergibt sich, solange sie besteht, immer wieder die Notwendigkeit, „ein besonderes Interesse als Allgemeines oder ‚das Allgemeine‘ als herrschend darzustellen“ (MEW 3, S. 48). In dem Maße, in dem die Beherrschten dies als gegeben ansehen, erscheint ihnen ihr eignes Interesse an Auflehnung als Unrecht, ihre Situation dagegen als gottgewollt, natürlich, gerecht usw., und sie nehmen die Herrschaft hin oder werden sogar zu ihren aktiven Trägern. Dies ist der allgemeinste Nenner der ideologischen Aufträge, die an die Tui von seiten der zahlungskräftigen Besitzinteressen ergehen. Entsprechend wichtig nehmen sich die Tui daher selber. „Sie meinten, die Menschheit könnte das Unrecht nicht ertragen, wenn nicht von Gerechtigkeit geredet würde.“ (Tui-Roman, Werke Bd. 12, S. 673) Man könnte auch sagen: sie meinten, die Menschheit würde die Unfreiheit nicht ertragen, wenn nicht von Freiheit geredet würde.

Die ideologische Hauptaufgabe der Legitimations-Tui wird desto wichtiger, je mehr Gesellschaftsmitglieder überhaupt nach ihrer Meinung gefragt werden müssen. In der parlamentarischen Demokratie sind Überzeugungen insofern wichtig, als sie periodisch zur Stimmabgabe führen. Bei Lohnabhängigen wiederum können sie, solange das Streikrecht besteht, den Ausschlag geben, ob gestreikt wird oder nicht. Brecht vergleicht die Situation der bürgerlichen Demokratie mit der der modernen Volksheere. Während die Söldner durch den Sold gehalten wurden, werden es die Volksheere durch Sand, der ihnen in die Augen gestreut wird. (Vgl. Tui-Roman, S. 664.) Hierzu bedarf es bestimmter Tui-Fachkräfte. — Wenn wir vorher sagten: Für die Besitzenden denken heißt gegen die Besitzlosen denken, so müssen wir jetzt nachdrücklicher sagen: Seinen Kopf an die Besitzenden vermieten heißt an der Kopflösigkeit der Besitzlosen (und der Kleinbesitzenden) arbeiten.

*Die Techniken der Tuis* zur Herrschaftslegitimation sind alles Anwendungen des unausgesprochenen Grundsatzes: „Das Bewußtsein bestimmt das Sein.“ Dieser Grundsatz verbindet das Schweigen über die materiellen Interessen mit der Vorstellung einer Herrschaft des Geistigen, die den Tuis die Illusion einer herrschenden Stellung verschafft. Über die Staatschefs, die nach dem Ersten Weltkrieg in Versailles um die Beute stritten, heißt es im Tui-Roman:

„Sie sprachen, selbst mit Schaum vor dem Mund, niemals von anderen Ursachen des Krieges als geistigen. Selbst dem Gegner warfen sie nicht vor, er habe nur Petroleum oder Erzlager oder Märkte stehlen wollen, kurz, seine Geschäfte mit Waffengewalt betrieben, sondern sie redeten nur von seinem Eroberungswillen, seiner Barbarei, seiner Lust am Zerstören von Kirchen und schönen Baulichkeiten. Darin zeigten sie die Schule, die sie genossen hatten, und die Unterhaltung fiel niemals unter ein geistiges Niveau hinunter.“ (Tui-Roman, S. 628)

Wenn das Volk „verkauft“ wird, „verkaufen“ sie ihm diesen Vorgang, indem sie ihm Ideen liefern, die sie als den Vorgang bestimmend ausgeben, um durch sie das Verhalten des Volkes zu bestimmen. So wird die Herrschaft einer Klasse grundsätzlich als die Herrschaft bestimmter Gedanken oder Prinzipien dargestellt. Aber nicht nur im Grundsätzlichen, sondern auch im einzelnen, sozusagen taktisch, bewährt sich die Transposition ins Geistige. Es ist klar, daß eine offene Werbung von der Art „Wählt CDU, damit die Reichen noch reicher werden“, wie Staeck sie satirisch konzipiert hat, gegen die so Werbenden ausschlagen würde. Anders wird die Sache, wenn man für den Gedanken des Reicherwerdens wirbt — ihn kann sich jeder leisten. Wer denkt da nicht an den „Verein zur Förderung des Eigentumsgedankens e. V.“, in dem die Förderung des Eigentums des weiland Bundestagsabgeordneten Julius Steiner so eng mit der Wahlwerbung der CDU verflochten war? Und was in diesen Niederungen an Technik eingesetzt wird, findet sich auch auf den Höhen. Als z. B. vor kurzem auf einem „Manager-Symposium“ in Davos ein linker Sozialdemokrat die Mitbestimmung der Produzenten über den Einsatz der Produktionsmittel, also eine Art Teilung der Verfügung über das Eigentum befürwortet hatte, erwiderte Franz-Josef Strauß: „Der Eigentumsbegriff ist unteilbar!“ Das war eine glänzende Antwort im Sinne des Kongresses der Weißwäscher. Und hatte er etwa nicht recht? Er hätte nicht sagen können, Eigentum sei unteilbar — jede Erbgemeinschaft beweist das Gegenteil, indem sie das Erbe aufteilt. Hier zeigt sich ein für das Sand-in-die-Augen-Streuen sehr praktikabler Unterschied von Begriff und Sache. Daher weichen die Winkeladvokaten-Tuis geläufig vom Begriff auf die Sache oder von der Sache auf den Begriff, wie's paßt. Wer die Winkelzüge durchschaut, der wird freilich einwenden: Ebenso könnte man sagen, der Begriff der Pest ist unteilbar, und doch wird man sie bekämpfen „wie die Pest“.

Dem aufmerksamen Beobachter bietet jeder Tag eine unübersehbare Fülle ähnlicher Beispiele. Warum wird aus diesem Stoff des Alltagstheaters, aus dem täglich die Zeitungen füllenden Material von Tui-Geschichten so wenig geschöpft? Z. B. rätselt der Historiker Nolte in seinem jüngsten Buch über die Gründe, die zum Abschluß des Grundvertrags zwischen der BRD und der DDR führten. Selbstverständlich stellt er nur geistige Gründe zur Auswahl, und sein Buch fällt niemals unter ein geistiges Niveau hinunter. Die Fabrikanten-Zeitung („Fa.-Z.“) berichtete darüber in folgenden Worten:

„War der Abschluß der Verträge eine Kapitulation vor der Hartnäckigkeit der DDR? War er ein Indiz dafür, daß die Bundesrepublik ihr selbstquälerisches Selbstverständnis als Provisorium aufgab und zu sich selbst fand? War er Ausdruck einer tiefreichenden geistigen Unsicherheit aufseiten der Regierungsparteien?“

Die gleiche Zeitung spendete einem Redner eines kleineren Tui-Kongresses anerkennenden Beifall. Er hatte ein besonders verblüffendes Argument gegen den Sozialismus und zur Verteidigung der herrschenden Zustände vorgebracht: in ihnen hat jeder das Recht auf Trübsinn. Ja, so verblüffend dieses Argument klingt — vor allem, wenn man sich die trübe und sinnlose Situation der vielen Millionen Arbeitsloser in der EG vorstellt —, man kann es würdigen, wenn man mit jenem Redner bedenkt, daß die Vorstellung einer Gesellschaft, in der Unrecht und Elend besiegt sind, keine Vorstellung von Trauer über Unrecht und Elend mehr zuläßt, jene Gesellschaft also kein Recht auf Trauer mehr kennen würde, während in einer freien Gesellschaft jeder immerfort das Recht hat, sich genau so elend zu fühlen, wie es ihm geht. „Mehr noch!“ rief der Redner aus, „die Gesellschaft in der Utopie kann es ihren Mitgliedern nicht gestatten, traurig zu sein, sich den Luxus einer unglücklichen Bewußtseinshaltung zu leisten!“ — Die Fabrikanten-Zeitung lobte in ihrer nächsten Ausgabe diesen Redner, weil er nachgewiesen habe, daß der Sozialismus eine Ausgeburt von Melancholikern sei, denen er, sobald es ihn einmal gebe, das Recht auf ihre Melancholie rauben würde, so daß er also einen sich selbst aufhebenden Widerspruch darstelle. Überhaupt haben beim „Verkaufen von Politik“ an die wahlberechtigte Bevölkerung derartige Argumente eine große Bedeutung, wenn man auch sagen muß, daß sie sich — aufgrund ihrer das Übel bloß uminterpretierenden, real aber bestehen lassenden Wirkungsweise — immer wieder rasch verschleifen, so daß regelmäßig Tendenzwechsel vorgenommen werden müssen, die den Modewechseln in der Warenwelt um nichts nachstehen.

Je mehr Mitglieder eine Partei hat und je eher sie sich durch solche Kunststücke wie dem zur Förderung des Eigentumsgedankens beeindrucken lassen, desto eher wird auch die Verhandlungssprache im Innern zur tuistisch tricksenden Verkaufssprache. So verlangten z. B. die Anhänger des Eigentumsgedankens in der SPD jetzt in einer *Denk-Schrift*, die bundesrepublikanische Gesellschaft dürfe von den Freunden der Besitzlosen in der SPD nicht mehr „kapitalistisch“ genannt werden. Zur Begründung führten sie aus, daß selbst in der Wirtschaft nicht mehr die Besitzenden, sondern ihre Angestellten herrschten. Sie bewiesen das so: Die Mehrzahl der Kapitaleigner (Aktionäre) der großen Aktiengesellschaften sind bekanntlich von der Verfügung ausgeschlossen (denn diese wird von den Vertretern der Mehrheit der Kapitalanteile ausgeübt); außerdem weiß jeder, daß die Chefs dieser Gesellschaften Angestellte derselben sind; daraus folgt klar, daß in Wirklichkeit Angestellte über die Produktionsmittel in unserer Gesellschaft verfügen. — Wem diese logische Kette



zu gewaltsam erscheint, der sollte wenigstens ihre denkerische Handschrift beachten. Die Fabrikanten-Zeitung berichtete über diese Denk-Schrift weiter:

„Nachdrücklich wenden sich die Verfasser gegen den Versuch von Jungsozialisten, bei der Durchsetzung ihrer politischen Ziele zwischen Freunden und Feinden zu unterscheiden...“

In unserer Gesellschaft spielen Rechtfertigungsstrategien eine ungemein wichtige Rolle. Daher eine große Aktualität des Tui-Themas. Für Brecht stellen diese Rechtfertigungsstrategien eine Aufgabe der Transposition ins Theater dar. Denn er muß die Strategien, die im Alltag kaum durchschaut werden, so zeigen, daß sie im Theater durchschaut werden und daß das Publikum zugleich in den durchschauten Lügen die undurchschauten wiedererkennt und so ein Stück gewitzter das Theater verläßt. Um dieses System auf die Bühne zu bringen, mußte Brecht eine Figur erfinden, als deren Agieren — vielmehr Formulieren — die Legitimationsstrategien durchschaubar gemacht werden konnten. So ist die Figur des Tui entstanden, als eine Figur, die (durchschaubar) Rechtfertigungslügen produziert, deren Artistik einen Witz der Heuchelei enthüllt, über den der Zuschauer schon wieder anerkennend lachen kann. Es steckt ja in der Tat auch Arbeit und Bildung in einer guten Formulierung, in einer raffinierten Finte.

Die so geschaffene Figur des Tui ist in manchen Ausführungen Ergebnis einer Aufspaltung von Sachverhalten, die in der Realität ambivalent sind. Deshalb konnte man meinen, daß die Position der Tui-Kritik z. B. einem antifaschistischen Bündnis aller demokratischen und sozialistischen Intellektuellen entgegenstünde.

Der sowjetische Autor Ilja Fradkin z. B. artikuliert eine derartige Kritik an Brechts Stück „Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher“:

„Nicht ganz richtig war auch Brechts Einschätzung des gesellschaftlichen Verhaltens der Intelligenz in der kapitalistischen Welt; in seinen letzten Lebensjahren hatte er selbst Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, welch eine aktive Kraft der Weltfriedensbewegung die Vertreter der Wissenschaft und Kunst, die Bewahrer sittlich-humanistischer Werte geworden sind und wie stark im Westen unter der Intelligenz die Opposition gegen die gesellschaftliche Reaktion angewachsen ist.“ (Ilja Fradkin, Bertolt Brecht, Weg und Methode, Röderberg Verlag, Frankfurt/M. 1974, S. 299 f.)

So denkend mißverstehet man die Aufteilung von Momenten gesellschaftlicher Zusammenhänge auf Bühnenfiguren von Grund auf. Die Tuis sind nicht = die Intelligenz im Kapitalismus, sondern eine zur Kunstfigur ästhetisch konkretisierte Dimension gesellschaftlicher Indienstnahme des Intellekts für Zwecke der Klassenherrschaft oder einfach von Macht und Privilegien. Der Tui ist keine naturalistische Figur. In ihm tritt ein ständig präsenter Funktionszusammenhang, der in der Wirklichkeit stets mit anderen Momenten überlagert vorkommt, in reiner, entmischter Gestalt auf. Diese Figur

aufzutreten zu lassen macht nicht die Intellektuellen schlecht, sondern kann ihnen einen Anstoß geben, sich ihrer gesellschaftlichen Verstrickung bewußter zu werden und sich entschiedener und konsequenter für die Demokratie einzusetzen und ein Bündnispartner der Arbeiterbewegung zu werden.

An einem Beispiel wird besonders deutlich, daß der Realismus-Anspruch Brechts nicht einfache Übertragung aus der Realität auf die Bühne heißen kann. Ich meine die berühmte Brotkorb-Szene<sup>2</sup>. Das Problem, das sie behandelt, ist höchst aktuell, immer wieder ungelöst: wie also erstarrt einer nach dem andern dieser hoffnungsvollen idealistischen Jünglinge zum „Tui“, der die Grundillusion dieses ideologischen Standes teilt und sich als vornehm tuender, durch geistige Illusionen abgeschirmter — Surplus-Esser betätigt? Wie wird das den Herrschenden angenehme Denken — das auch eine Kunst ist! — ausgebildet? In der Substanz stellt es einen Verrat fürchterlicher Art dar, der ins Mark des Erkenntnisanspruchs geht. — Was in Wirklichkeit sehr umwegig-vermittelt geschieht, stellt Brecht als unmittelbar-anschaulichen Vorgang auf die Bühne. Einerseits ist damit nur ein Bild nachhaltig in Szene gesetzt, wie es die gang und gäbe Redensart vom „Brotkorb, der höher gehängt wird“, nahelegt. Andererseits wird eben doch der harte Kern freigelegt. Die Berufsverbote für Lehramtskandidaten, die einen Aufruf gegen die US-Intervention in Indochina unterschrieben oder für eine sozialistische Organisation bei irgendwelchen freien Wahlen kandidiert haben, sind ein derart eingesetzter „Brotkorb“.

### Nachtrag

Auch Brechts Tui-Kritik ist nicht gegen Tuismus gefeit. Reinhold Grimm z. B. macht die Figur des Tui zum Motiv der Intellektuellenkritik, geht also von der Sache auf den Gedanken von der Sache, der eben so, unter Absehung von der Sache, zum Motiv wird. Alsdann entdeckt der Germanist das Motiv der Intellektuellenkritik auch bei Nietzsche, und siehe da! Eine motivgeschichtliche Untersuchung ist entstanden, die das Interesse an Brechts Tui-Kritik als Desinteresse am objektiven Tui-Problem lehrt und nebenbei noch Brecht ein bißchen auf Nietzsche zurückführt. Der Tuismus hat seine Kritik wieder eingeholt! (Vgl. Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M. 1975, S. 34 ff.)

### Anmerkungen

1 Ausarbeitung eines Beitrags zum Programmheft des Landestheaters Tübingen anlässlich der Aufführung von Brechts „Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher“ (1974).

2 Die Brotkorbzene findet sich in „Turandot“, Szene 4 a („Tuischule“). Ein Tui-Schüler hat eine Rede zu halten über das Thema, warum die marxistischen Revolutionäre unrecht haben. Vom Tui-Lehrer heißt es in Brechts Regie-Anweisung, er „stellt sich an die Wand und bedient eine Strickvorrichtung, vermittels welcher ein Brotkorb vor den Augen des Redners auf- und abgezogen werden kann“. — Der Tui-Lehrer: „Immer wenn ich den Brotkorb höher ziehe, weißt du, daß du etwas Falsches sagst. Los!“

Karen Ruoff

## Tui oder Weiser?

### Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht

#### I. Einleitung

Die Begriffe, die man sich von was macht, sind sehr wichtig. Sie sind die Griffe, mit denen man die Dinge bewegen kann. — Ziffel<sup>1</sup>

Das Begreifen hat einen hohen Stellenwert im Werke Brechts — nicht als Selbstzweck, sondern als Voraussetzung für das Eingreifen. Brecht ließ Me-ti das Denken definieren als „etwas, das auf Schwierigkeiten folgt und dem Handeln vorausgeht“<sup>2</sup>. Die Verwandtschaft zwischen geistigen Vorgängen und dem Hand-Anlegen ist schon deutlich in der deutschen Sprache protokolliert: *Begriff*, *erfassen* usw. Das Verhältnis zwischen Denken und Tun, zwischen den Denkenden und den Tätigen — kurz, zwischen Hand und Kopf — wird immer wieder von Brecht betont: so z. B. in solchen Formulierungen wie „eingreifendes Denken“<sup>3</sup> und „die Philosophie der Fingerzeige“<sup>4</sup>.

Das Verhältnis von Hand und Kopf im Arbeitsprozeß weist verschiedene Funktionszusammenhänge auf, die den Hintergrund der Brechtschen Kritik der Intellektuellen bilden. Die Notwendigkeit des Kopfes für die Entwicklung der menschlichen Produktivkräfte, die eine Befreiung der Hand ermöglicht, ist eine Seite dieses Verhältnisses. Solange der Kopf und die Hände im Arbeitsprozeß vereint sind, indem sie demselben Individuum gehören, muß die Interessengleichheit zwischen Hand und Kopf total sein. Wo gesellschaftliche Arbeitsteilung Handarbeiter einerseits und Kopfarbeiter andererseits hervorbringt, können sich Interessenwidersprüche entwickeln. Jetzt haben die ausführenden Hände nur insofern etwas mit dem denkenden Kopf zu tun, als sie ihn ernähren; eine Interessengleichheit ist nicht mehr automatisch gegeben. Der Kopfarbeiter muß dafür sorgen, daß die Produkte fremder Hände im eigenen Bauch landen. Dies kann seine gesellschaftliche Position unter Umständen prekär machen, denn — wie Galilei es ausdrückte — das Gehirn muß fähig sein, den Magen zu füllen<sup>5</sup>. Wo die Handarbeiter nicht selbst über ihre Produkte verfügen, wird die Abhängigkeit des Kopfes von der Hand zur Abhängigkeit des Kopfes von den Besitzenden. Es ist im Rahmen letzteren Abhängigkeitsverhältnisses, daß Brecht die Funktionsbestimmung des Intellektuellen untersucht.

Die Brechtsche Intellektuellen-Kritik ist für die Philosophie nicht uninteressant. Auf der einen Seite werden die Berufsphilosophen schonungslos dieser Kritik unterzogen, während aber auf der ande-

ren Seite ausgerechnet einem „Philosophen“ (wenn auch, freilich, nicht einem akademischen Berufsphilosophen) eine positive Rolle zugewiesen wird, die der des von Brecht kritisierten Intellektuellen („Tui“) diametral entgegensteht. Die Intellektuellen-Kritik ist also bei Brecht die notwendige Grundlage für die Behandlung des Philosophen bzw. der Philosophie.

## II. Tui

Wer in der Brechtschen Intellektuellen-Kritik eine Bestätigung anti-intellektueller Vorurteile sucht, wird enttäuscht sein — Brecht hat die Intellektuellen nicht *vernichtend* kritisiert. Doch ist gerade seine Kritik bei den Intellektuellen von einer Schärfe wie kaum bei einem andern Gegenstand; sogar die Herrschenden scheinen da besser wegzukommen. Die Erbarmungslosigkeit dieser Kritik wurzelt in ihrer Anerkennung der spezifischen Notwendigkeit des Intellekts als eine — ungleich der des Kapitals — *nicht* transitorische.

Der Ausdruck „Tui“ setzt sich aus den Anfangsbuchstaben des Wortgebildes „Tellekt-uell-in“ zusammen, das seinerseits aus der Mischung der Silben des Wortes „Intellektuell(er)“ entsteht. Im „Tui-Roman“, einem zu Lebzeiten Brechts unveröffentlichten Fragment, wird der Ursprung dieser Bezeichnung ins Volk verlegt: „... Tellekt-uell-ins, vom Volk abgekürzt, aber respektvoll Tuis genannt...“<sup>6</sup>. Um die ironische Seite dieses „Respekts“ voll schätzen zu können, muß man berücksichtigen, daß das Volk gezwungen wurde, den 70 000-Tui-starken Zug des Tashi Lama (der „wie eine geistige Fahrinne“<sup>7</sup> das Reich zerteilte) zu ernähren.

Sie fraßen ganze Ochsenherden auf. Bestimmte billigere Gemüsearten starben in Gegenden, durch die sie kamen, für alle Zeiten aus... Sie waren auch hier schlimmer als ein Krieg<sup>8</sup>.

Vom Standpunkt des Volkes aus ist der Tui vor allem ein Surplus-Esser. Die Wehrlosigkeit des Volkes, das die Tuis verpflegen muß, spiegelt sich im bornierten Tui-Bewußtsein wider als Achtung. Im „Tui-Roman“ wird diese „respektvolle“ Volksbezeichnung als Gattungsbegriff für Intellektuelle übernommen; so nennen sich sogar die Tuis gegenseitig. Damit gewinnt Brecht einen Begriff, der um so ironischer wirkt, als diese offenkundige Ironie sich den Betroffenen (nämlich den Tuis) entzieht. Wenn sich z. B. der Kaiser von China (in „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“) über ein Flugblatt des Revolutionärs Kai Ho empört und ihn einen „verdammten Tui!“ nennt, erwidert der Hof-Tui bestürzt:

Nicht doch! Lassen Sie uns alle auspeitschen, Sire, aber nennen Sie dieses schmutzige Subjekt nicht einen Tui! Ein zuchtloser Hetzer, der sich nur mit dem Abschaum abgibt!<sup>9</sup>

Diese vermeintliche Reinhaltung des Tui-Titels legt einen Klassenstandpunkt bloß, der den Aussagewert der Behauptung (daß Kai Ho kein Tui sei) relativiert. Die Relativierung liegt nicht darin, daß die Behauptung des Hof-Tui etwa umgekehrt zu lesen wäre (Kai-Ho sei

doch Tui). Der Witz ist folgender: Für den Hof-Tui heißt Tui offenbar Intellektueller schlechthin — ist Kai Ho kein Tui, so ist er kein Intellektueller. Doch weiß der Zuschauer, er ist es (er hat in Kanton studiert)<sup>10</sup>. Ist Kai Ho Intellektueller, aber kein Tui, müssen diese scheinbar synonymen Begriffe auf ihre Differenz hin untersucht werden.

Brecht definiert den Tui als den „Intellektuellen dieser Zeit der Märkte und Waren“, den „Vermieter des Intellekts“<sup>11</sup>. Es genügt aber nicht, diese Definition einfach zu übernehmen, denn sie ist zugleich enger und weiter als die konkreten Ausführungen von Tuismus im Werke Brechts<sup>12</sup>. Die gegebene Definition würde sowohl vor-kapitalistische Intellektuelle als auch solche ausschließen, die in der kapitalistischen Gesellschaft ihre Gedanken nicht in der Form von Waren zu Markt tragen. Damit wären viele von Brechts eigenen Tui-Gestalten schon nicht mehr Tuis, z. B. die Intellektuellen der Kirche in „Leben des Galilei“, der entmannte Hofmeister Läufer in „Der Hofmeister“ usw. Die Definition ist also insofern zu eng, als das „Sich-Verkaufen“<sup>13</sup> eines Intellektuellen auch ohne Ware-Geld-Beziehungen vorkommt. Die Formel müßte eher so sein (hier am Beispiel des Klerus):

... der Pfaffe, der die Herrschaft des Herrn ideologisch absichert, wird dafür an der Ausbeutung der Produzenten beteiligt<sup>14</sup>.

Zu *weit* ist die Brechtsche Definition insofern, als sie auch den Intellektuellen einschließt, der der Bevölkerung nützt, wenn er sein Wissen als Ware verkauft. Beide Momente der hier vorgetragenen Definitionskritik (und es handelt sich wirklich nur um eine Kritik der *Definition* — die eigentliche Behandlung Brechts gibt sehr wohl einen scharf differenzierten Einblick in die Wesensbestimmung des Intellektuellen) laufen auf folgendes hinaus: die wesentliche Bestimmung des Tuismus liegt nicht im Warencharakter des Wissens, sondern im Klasseninteresse, dem das zur Ware gewordene Wissen dient<sup>15</sup>.

Wird die Konstatierung des Warencharakters des Wissens von der Frage nach dem Klasseninteresse losgelöst, so können Mißverständnisse der tatsächlichen Position Brechts entstehen. Jost Hermand z. B. stellt dem Typus des Tui den Gegentypus des „Lehrenden“, „der sich sowohl an der Partei als auch am Volk orientiert“<sup>16</sup>, gegenüber. Brecht habe nach Hermand „selbst als bürgerlicher Intellektueller, als freier Schriftsteller, als Stückeverkäufer angefangen“ — was in diesem Kontext nur heißen kann, daß er zumindest in gefährlicher Nähe des Tuismus sich befunden habe<sup>17</sup>. Die Frage drängt sich auf, ob Brecht als „Lehrender“ etwa aufhörte, freier Schriftsteller, Stückeverkäufer, gar bürgerlicher Intellektueller zu sein? Allein die Tatsache, daß der Lehrende sein Wissen als Ware verkaufen muß, macht ihn nicht zum Tui. Die Ware kann auch das Wahre (im Sinne der unterdrückten Klassen) sein<sup>17a</sup>.

Wenn nicht allein aus dem Warencharakter des Wissens, wie denn sonst kann das Zustandekommen korrupter, auf dem Absatz und Umsatz getrimmter Gedanken erklärt werden? Dazu sagt Me-ti:

Die klügsten Köpfe bemühen sich nicht um die Erkenntnis der Wahrheit, sondern um die Erkenntnis, wie Vorteile zu erlangen sind durch die Unwahrheit. Sie streben nicht nach dem Beifall ihrer selbst, sondern dem ihres Bauches<sup>18</sup>.

Den gesellschaftlichen Rahmen des von Me-ti beschriebenen Standpunkts des Bauches veranschaulicht Brecht in „Turandot“ durch die Inszenierung der sprichwörtlichen Redensart „jemandem den Brotkorb höher hängen“. (Auch im Epilog zur „Hofmeister“-Bearbeitung wird der Brotkorb erwähnt.<sup>19</sup>) In der Brotkorb-Szene des „Turandot“<sup>20</sup> wird der Schüler Shi Meh unterrichtet. Sein Lehrer bedient eine Vorrichtung, vermittelt welcher ein Brotkorb vor dem Schüler auf- und abgezogen wird. Die Aufgabe des Schülers ist es, eine Rede zu halten zum Thema: „Warum hat Kai Ho unrecht?“ Bei einer „guten“ Formulierung senkt sich der Korb zu ihm herab, bei einer „schlechten“ steigt er in die Höhe. „Gut“ und „schlecht“ heißen hier: vom Standpunkt der Herrschenden aus. W. F. Haug weist darauf hin, daß dieser „unmittelbar-anschauliche“ Bühnenvorgang etwas darstellt, was in der Wirklichkeit sehr „umwegig-vermittelt“ geschieht<sup>21</sup>. Es ist interessant, daß auch dieser „unmittelbar-anschauliche“ Vorgang nicht in der Weise die Wirklichkeit darstellt, daß ein Gutsherr die Vorrichtung bedient. Der *Form* nach erläutert diese Unterrichtsstunde das Verhältnis zwischen Eigentum und Tuitum nicht; es ist die Reproduktion des Tui durch den Tui — eine dem Schein nach selbständige „Klasse“ von Intellektuellen sorgt hier für Nachwuchs. Was sind aber die Inhalte des Unterrichts? Reden tut allein der Schüler. Der Lehrer vermittelt von seinem Wissen nur eins: einen Klassenstandpunkt. Zum Vermittlungsprozeß sind nicht einmal Argumente nötig: der Schüler lernt den „richtigen“ Klassenstandpunkt zu vertreten, indem der Brotwert „seiner“ Formulierungen ihm vor die Nase gehalten wird.

Zweck der Brotkorb-Szene ist nicht, zu zeigen, daß der Tui von Natur aus zu allem bereit sei, sondern *wozu* er vorbereitet wird und warum diese Vorbereitung gelingt. Das Tui-Verhalten ist kein zufälliges. Brecht sieht die Wurzel dieses Verhaltens nicht in irgendeiner Charakterschwäche, sondern er orientiert sich offensichtlich an einer Funktionsbestimmung der Intellektuellen, die schon von Marx und Engels in der „Deutschen Ideologie“ (1845—1846) dargelegt wurde.

Die Teilung der Arbeit . . . äußert sich nun auch in der herrschenden Klasse als Teilung der geistigen und materiellen Arbeit, so daß innerhalb dieser Klasse der eine Teil als die Denker dieser Klasse auftritt (die aktiven konzeptiven Ideologen derselben, welche die Ausbildung der Illusion dieser Klasse über sich selbst zu ihrem Hauptnahrungszweige machen . . .)<sup>22</sup>.

Im „Tui-Roman“ spielt Brecht in subtiler Weise auf die Rahmenbedingungen an, unter denen der Tui seinem „Hauptnahrungszweige“ nachgeht. Der Gelehrte, der mit dem Entwurf der „chimesischen“ Verfassung beauftragt wurde, will die politische Gesinnungsfreiheit garantieren. Er sagt dazu:

„Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre ist frei. Ich glaube, wir brauchen da die Schranken von vorhin [die Schranken der allgemeinen Gesetze — K. R.] nicht hereinzusetzen. Wer hängt sich schon einen solchen Riesenschinken auf, wenn nicht der Staat, und der kann sich ja überlegen, was er kaufen will und was nicht.“

Und er sah genießerisch auf die Wandgemälde, welche die Krönung des Kaisers Wi verherrlichten<sup>23</sup>.

Der Staat braucht also seine Kriterien nicht auszusprechen, solange diese vermittelt des Brotkorbs zum Ausdruck kommen. Nicht nur die Speichelleckerei „nährt“ — wie Brecht es später im „Tui-Roman“ formuliert — „ihren Mann“<sup>24</sup>.

In den „Flüchtlingsgesprächen“ treffen sich zufällig zwei Deutsche, der Metallarbeiter Kalle und der Physiker Ziffel, im Bahnrestaurant von Helsingfors. Dem Reich des „Wieheißterdochgleich“ entflohen, verbringen sie Teile ihrer nicht sehr befriedigenden Exilzeit in Gesprächen. Unter anderem reden sie über die Intellektuellen.

Kalle: Es ist eine ganze Kaste geschaffen worden, eben die Intellektuellen, die das Denken besorgen müssen und dafür eigens trainiert werden. Sie müssen ihren Kopf ausvermieten an die Unternehmer wie wir unsere Hände. Natürlich haben sie den Eindruck, daß sie für die Allgemeinheit denken; aber das ist, wie wenn wir meinen würden, daß wir für die Allgemeinheit Autos bauen — was wir nicht meinen, weil wir wissen, es ist für die Unternehmer, und zum Teufel mit der Allgemeinheit!

Ziffel: Sie meinen, ich denk an mich selber nur, indem ich denk, wie ich verkaufen kann, was ich denk, und was ich denk, ist nicht für mich, d. h. für die Allgemeinheit?

Kalle: Ja<sup>25</sup>.

Es wäre falsch, in der Bemerkung Kalles eine absolute Interessenidentität zwischen Intelligenz und Proletariat begründet zu sehen. Die Stoßrichtung ist eher, zu zeigen, daß Intellektuelle nicht frei vor sich hin, sondern im Schatten der Herrschaft theoretisieren und formulieren. Dem Warencharakter des Denkens hält Ziffel in einem anderen Gespräch sein Ideal des wissenschaftlichen Geistes entgegen (Anlaß für das Gespräch war eine Bemerkung Kalles, daß er mal einen Kurs an der Volkshochschule besucht habe, um sich zu bilden):

Kalle: Ich hab geschwankt, was ich lernen soll: Walther von der Vogelweide oder Chemie oder die Pflanzenwelt der Steinzeit. Praktisch gesehn wars gleich, verwenden hätt ich keins können...

Ziffel: ...es ist ganz falsch, daß Sie die Frage aufwerfen, ob das Wissen etwas einbringt, denn wer nicht das Wissen um des Wissens willen erstrebt, soll die Finger davon lassen, weil er kein wissenschaftlicher Geist ist.

Kalle: Ich hab die Frage nicht aufgeworfen, wie ich den Kurs genommen hab.

Ziffel: Dann waren Sie geeignet, und es liegt von seiten der Wissenschaft nichts gegen Sie vor. Sie wären befugt gewesen, bis in Ihr Greisenalter was von Walther von der Vogelweide zu hören, und vom ethischen Standpunkt aus sind Sie sogar höher gestanden als der Herr, der die Vorträge gehalten hat, da er mit seiner Wissenschaft immerhin verdient hat. Schade, daß Sie nicht durchgehalten haben<sup>26</sup>.

Schon durch das Themenangebot (Walther von der Vogelweide, Pflanzenwelt der Steinzeit) unterminiert Brecht den Standpunkt des todernsten Ziffel. Was Ziffel hier kritisiert, ist das Belohntwerden: die Wissenschaft darf *nichts* einbringen; es ist ein Beispiel der Ver-teufelung des Warencharakters des Wissens *an sich*. Die reine Wissenschaft hat für Ziffel die Form eines privaten Selbstzwecks. So erscheint die Negation des vom Standpunkt des Bauches aus sich verhaltenden Denkers nicht als Denken für die Allgemeinheit, sondern als die lyrische Privatisierung des Denkens: an die Stelle des schlechten Nutzens der Wissenschaft setzt Ziffel ihre gute Nutzlosigkeit.

Die Schwäche eines solchen Standpunktes wird im „Leben des Galilei“ dargestellt. Der verbissene Wissenschaftler Galilei liebt seine Arbeit als „eine Quelle von Genüssen“<sup>27</sup>. Er denkt (wie der Papst dem Inquisitor vergewissert) aus Sinnlichkeit: „Zu einem alten Wein oder einem neuen Gedanken könnte er nicht nein sagen.“<sup>28</sup> Aber als er einsieht, daß die Wissenschaft ihm bei weitem nicht solche Genüsse zu bereiten vermag, wie die Inquisition sie ihm raubt, widerruft er. Danach setzt er seine Forschungen noch verbissener fort, betreibt sie — ganz im Sinne Ziffels — *für sich*. Zur Reinheit des wissenschaftlichen Geistes (wieder im Sinne Ziffels) kommt im Fall Galileis die öffentliche Kapitulation vor den herrschenden Kräften der Gesellschaft hinzu.

Die wirkliche Negation des Denkens-nach-Maß (d. h. des korrupten, auf Absatz und Umsatz *getrimmten* Denkens) sieht Brecht nicht in einer „Verhobbyisierung“ der Wissenschaft à la Ziffel, sondern eher in der „rücksichtslosen Konsequenz“, die ein Denker aus wissenschaftlichen Vordersätzen zieht (um eine treffende Formulierung von Marx aufzugreifen)<sup>29</sup>. Aber wie kann ein Intellektueller überhaupt rücksichtslos konsequent sein? Dies ist das Grundproblem, mit dem sich Brecht — ohne die Klassenbestimmung des Intellektuellen zu vergessen und ohne von ihm eine Selbst-Negation zu erwarten (daß er z. B. einen „anständigen“ Beruf erlernt) — befaßt. Brecht meint offensichtlich, daß ein Intellektueller sich gegen die Klassengesellschaft engagieren kann und soll; ansonsten müßte seine Tui-Kritik als reiner Hohn verstanden werden. Er wollte aber nicht (nur) die Intellektuellen verhöhnen, sondern sie zu anderem Verhalten motivieren<sup>30</sup>.

In dem (vom Herausgeber so betitelten) Fragment „Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen“ beschreibt Brecht die Rolle der In-



tellektuellen im Ersten Weltkrieg, die darin bestand, den Krieg zu rechtfertigen; dadurch, daß sie für „Einklang“ gesorgt haben, haben sie nicht nur im „nationalen“ Kampf, sondern auch im Klassenkampf ihre Nützlichkeit bewiesen. Solche historischen „Brauchbarkeiten“ des Intellekts lehren das Proletariat, Intellektuelle mit äußerstem Mißtrauen zu betrachten<sup>31</sup>. Brecht versteht dies keineswegs als Vorurteil, sondern als Beweis eines starken „Kampfinstinktes“<sup>32</sup>. Es ist dieses „berechtigte“ Mißtrauen, welches die Intellektuellen (wohl die, die sich am Klassenkampf auf der Seite des Proletariats — und nicht gegen es — beteiligen wollen) in ihre „schwierige Lage“ bringt<sup>33</sup>. In der Skepsis Kalles kommt noch ein weiterer Aspekt des Problems zur Sprache:

Kalle: ... Sie denken sich einen Idealstaat aus, und wir sollen ihn schaffen. Wir sind die Ausführenden, Sie bleiben die Führenden, wie? Wir sollen die Menschheit retten, aber wer ist das? Das sind Sie...

Ziffel: Versteh ich Sie recht: Sie weigern sich, die Menschheit zu befreien?

Kalle: Jedenfalls zahl ich ihr nicht den Kaffee<sup>34</sup>.

Dieses Mißtrauen resultiert nicht nur aus den oben erwähnten „historischen Brauchbarkeiten“ des Intellektuellen — des Tui —, sondern es wurzelt auch in dem *grundlegenden* Verhältnis zwischen Intellektuellen und Arbeitern. Solange es Kopfarbeiter gibt, die von der materiellen Produktion befreit sind, müssen sie von den produktiven Arbeitern ernährt werden. Letztere kommen also doch nicht umhin, den Intellektuellen ihren Kaffee zu bezahlen. Was am Verhältnis zwischen Intellektuellen und Arbeitern aber änderbar ist, ist die Gegenleistung — d. h. wie und für wen die Intellektuellen sich brauchbar machen.

Brecht sieht das Verhalten der Intellektuellen in ihrem materiellen Lebenszusammenhang verankert:

Die Intellektuellen können einfach als eine einzige, in ihrer Zusammensetzung stabile Gruppe genommen werden, die auf Grund materialistischer Bedingungen konstituiert, durchaus berechenbar reagiert<sup>35</sup>.

Das Mißtrauen des Proletariats wird nicht in der Weise überwunden, daß die Intellektuellen den Grund des Mißtrauens wegdenken.

Sie [die Intellektuellen] unternehmen häufig den Versuch, sich dem Proletariat zu verschmelzen, und gerade dies beweist nicht, daß es verschiedene Intellektuelle gibt, zweierlei Intellektuelle, solche, die proletarisch, und solche, die bourgeois sind, sondern daß es nur eine Sorte von ihnen gibt, denn haben sie früher nicht immer versucht, sich der herrschenden Klasse zu verschmelzen? War dies nicht der Grund, warum der Intellekt seinen Warencharakter annahm?<sup>36</sup>

Die Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, betrachtet Brecht als konterrevolutionär — nur Evolutionäre glauben an die Umwälzung durch „Mittun“<sup>37</sup>. Selbst die Tatsache, daß einige Intel-

lektuelle es mit dem Proletariat „gut meinen“ bzw. vorgeben, es mit ihm gut zu meinen, gibt Brecht Anlaß, ihre Absichten ironisch in Frage zu stellen:

Es gibt einige, die unter dem Verdacht stehen, daß sie die Revolution nur machen wollen, um den dialektischen Materialismus durchzusetzen<sup>38</sup>.

Bevor sie sich anschicken, das Proletariat zu belehren, sollten Intellektuelle „ihre soziologische Konstitution als eine einheitliche und durch materielle Bedingungen bestimmte intellektuell erfassen“<sup>39</sup>. Dazu will die Brechtsche Tui-Kritik einen Beitrag leisten. Diese Kritik beschreibt Werner Mittenzwei als

kompromißlos, aber frei von Kleinlichkeiten. Sie richtete sich vor allem auf die Denkweise jener Intelligenz, die nicht fähig war, reale Lebensinteressen zu begreifen, nicht einmal die eigenen. Man sagte den Intellektuellen oftmals nach, daß sie sich in den Klassenkämpfen schwerer zurechtfinden als Proletarier. Brecht wußte, daß der Arbeiter weniger Auswege hatte als der Intellektuelle, daß er jedoch auf Grund seiner Klassenlage schneller den richtigen Ausweg aus der Sackgasse fand. Aber im Grund verwarf er jede Schonung der Intelligenz, weil sie eher in der Lage war, sich der neuen Denkmethode zu bedienen<sup>39a</sup>.

Mittenzweis Rezeption der Tui-Kritik scheint den Brechtschen Begriff etwas zu verharmlosen. Auch wenn der Intellektuelle eher in der Lage ist, sich der „neuen Denkmethode“ zu bedienen, ist es doch nach Brecht keineswegs zufällig, daß er sich im Klassenkampf oft auf der Seite der Wenigen statt der Vielen findet. Was Brecht von den Intellektuellen verlangt, ist nicht das, was er von ihnen erwartet.

Wenn die wirklichen Revolutionen „... nicht ... durch Gefühle, sondern durch Interessen erzeugt“<sup>40</sup> werden, muß das Interesse des Intellektuellen an einer Revolution begründet werden, zumal die Geschichte zeigt, daß gewisse Intellektuelle sich tatsächlich an den wirklichen Revolutionen beteiligt haben.

Das Interesse des Proletariats am Klassenkampf ist klar und eindeutig, das Interesse von Intellektuellen, das ja historisch feststeht, ist schwerer zu erklären. Die einzige Erklärung ist, daß die Intellektuellen nur durch die Revolution sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können<sup>41</sup>.

Als Me-ti gefragt wurde: „Warum sind die Kopfarbeiter nicht für die Umwälzung?“, antwortete er in folgender Weise:

Sie stellen sich zu ihr nicht als Köpfe, sondern als Bäume. Sie fürchten, daß sie durch uns bei ihrer Hauptbeschäftigung, der Füllung ihrer Bäume, gestört werden könnten, indem wir sie zur Füllung unserer Vorratskammern und Wissensspeicher anhielten<sup>42</sup>.

In der Fortführung dieser Erklärung deutet Me-ti an, zu welchen Einsichten die Kopfarbeiter gelangen müßten, um für die Umwälzung sein zu können:

Sie sehen, daß nur wenige gut leben können, und erkennen nicht, daß dieses gute Leben Weniger nur in dem jetzigen schlechten Sy-

stem durch das schlechte Leben Vieler erzeugt wird. Sie halten dieses System für ein natürliches und unvermeidbares. Sie sagen: wie sollte die Blüte anders blühen können als daß sie eben blüht? Und sie vergessen, daß nach der Blüte die Frucht kommt, etwas anderes, ebenso Natürliches<sup>43</sup>.

Die Einsichten, daß das schlechte Leben Vieler durch das System erzeugt werde, und daß nach der Blüte die Frucht komme, können die Grundlage dafür sein, daß die Kopfarbeiter sich zu der Umwälzung nicht als Bäume, sondern als Köpfe stellen — die Grundlage also für das, was Brecht oben als die erhoffte „Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit“ beschrieb. Natürlich heben diese Einsichten allein weder die Klassenlage der Intellektuellen noch den Warencharakter des Wissens auf, sie können aber den Intellektuellen die Möglichkeit geben, an dem Sich-Entwickelnden statt an dem Bestehenden sich zu orientieren.

Brecht ist sich der Probleme seiner Position bewußt:

Es erscheint selbstverständlich, daß der Schreibende 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 sehr schwer, sich den Mächtigen nicht zu beugen, und sehr vorteilhaft, die Schwachen zu betrügen. Den Besitzenden mißfallen heißt dem Besitz entsagen. Auf die Bezahlung für geleistete Arbeit verzichten heißt unter Umständen, auf das Arbeiten verzichten, und den Ruhm bei den Mächtigen ausschlagen heißt oft, überhaupt Ruhm ausschlagen. Dazu ist Mut nötig<sup>44</sup>.

Aber wie soll gerade der Intellektuelle solchen Mut — auch unter Aufopferung eigener Vorteile — aufbringen? Dazu gibt Brecht keine befriedigende Antwort<sup>45</sup>. Er stellt nur fest, viele bringen diesen Mut nicht auf, und diese (zusammen mit denen, die ohne Einsicht bleiben) nennt er spöttisch Tuis<sup>46</sup>. Es ist die Aufgabe des nächsten Kapitels, zu zeigen, daß Brechts Kritik auch den Berufsphilosophen (bzw. der Philosophie) als einem Bestandteil des Tuitums galt.

### III. Philosoph (1)

Wie im gewöhnlichen Sprachgebrauch das Wort „philosophisch“ sowohl die Haltung Hegels wie auch die eines nachdenklichen Tüpfelbruders beschreiben mag, so haben die Begriffe „Philosoph“, „Philosophie“ usw. nicht immer die gleiche Bedeutung im Werke Brechts. Man kann in den Brechtschen Deutungen der Begriffe zwei Richtungen identifizieren. „Philosoph“ heißen bei ihm einerseits der Berufsphilosoph bzw. die Denker, mit denen der Berufsphilosoph sich befaßt, und andererseits eine eigenartige Gestalt, die die Volksumsdeutungen des „Philosophischen“ zugleich einverleibt und überwindet. Es gibt, trotz der Identität der sprachlichen Ausdrücke, gewöhnlich keine Verwirrung der beiden Begriffe im Kontext. Der offiziell anerkannte Berufsphilosoph ist Gegenstand schärfster Kritik, während der andere (der *als* Philosoph gar nicht existiert) als eine durchaus positive Figur gesehen wird. Wenn hier von Philosoph

und Philosophie ohne nähere Einschränkung gesprochen wird, ist der erste, der Philosoph *als* Philosoph (bzw. Philosophie *als* Philosophie) gemeint. Diese Lösung ist nicht ganz glücklich, eben weil der Begriff bei Brecht zweierlei bedeutet; es entspricht aber auch insofern dem Brauch Brechts, als er bei einer unkommentierten Verwendung der Begriffe gewöhnlich auch den Philosophen des ersten Typs meint.

Brechts Kritik des Philosophen muß im Kontext seiner Tui-Kritik gelesen werden. Er hat die Herstellung von Philosophien als ein Handeln betrachtet, welches auf seinen Zweck und seine Funktion hin zu überprüfen sei. Die Philosophie sieht er als eine gesellschaftliche Erscheinung, nicht als Spinnerei eines isolierten Kopfes<sup>47</sup> (obwohl die Tatsache, daß die Philosophen individualistisch vorgehen, wohl zu ihrer Unfähigkeit, gesellschaftlich nützlich zu denken, beitrage)<sup>48</sup>. Daß die Philosophie gesellschaftliche Funktionen hat, heißt aber nicht, daß die Philosophen diese Funktionen erkennen: Das philosophische Bewußtsein kann es also fertigbringen, „etwas zu verschleiern, was er nicht einmal zu diesem Zwecke selber kennen mußte“<sup>49</sup>. Zu einer solchen Denkgymnastik ist nicht jeder fähig — es setzt einen hohen Grad der Verselbständigung des Denkens voraus. Die Brechtsche Kritik der Philosophie beschäftigt sich vorwiegend mit diesem Verselbständigungsprozeß und seinen logischen und gesellschaftlichen Konsequenzen.

Im „Buch der Wendungen“ schreibt Brecht im Kontext einer Bemühung, mögliche Zwecke des Philosophierens zu identifizieren: „Das Denken löst sich leicht los. Das ist eine Eigenschaft des Denkens.“<sup>50</sup> Simpel wie diese Aussage erscheint, enthält sie den Ansatzpunkt der Brechtschen Philosophie-Kritik. Diese Eigenschaft des Denkens wurde von Marx in den „Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie“ mit der unabdingbaren Notwendigkeit für den Menschen begründet, vermitteltst des Kopfes die Welt sich eigen zu machen. Dem philosophischen Bewußtsein sei „das begreifende Denken der wirkliche Mensch und daher die begriffne Welt als solche erst das Wirkliche“<sup>51</sup>; die Bewegung der Kategorien erscheine ihm als der wirkliche Produktionsakt. Dieses sei, obwohl tautologisch,

soweit richtig, als die konkrete Totalität als Gedankentotalität, als ein Gedankenkonkretum, in fact ein Produkt des Denkens, des Begreifens ist; keineswegs aber des außer oder über der Anschauung und Vorstellung denkenden und sich selbst gebärenden Begriffs, sondern der Verarbeitung von Anschauung und Vorstellung in Begriffe. Das Ganze, wie es im Kopfe als Gedankenganzes erscheint, ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet...<sup>52</sup>

Diese Darstellung der Grundbedingung für die Verselbständigung des Denkens kann wohl nicht als „Muster“ für alle Ausführungen Brechts über die philosophische „Idealisierung“ der Welt gedient haben, weil die „Grundrisse“ zum erstenmal 1939 veröffentlicht wurden. Brecht hat sich aber eingehend mit der klassischen marxistischen Kritik an der Philosophie befaßt, und wesentliche Momente dieser Kritik lassen sich in seinem Werke finden<sup>53</sup>.

Die Kritik der Verselbständigung des Denkens wird von Brecht hauptsächlich an zwei philosophischen Tendenzen (dem Agnostizismus und dem Objektiven Idealismus) vorgenommen. Den Ansatz des Verselbständigungsprozesses sieht er im erkenntnistheoretischen Zweifel. In der Notiz „Über den Idealismus“ schreibt er:

Russell nennt als Hauptcharakteristikum der klassischen Philosophie mit Recht den Glauben, daß die Wirklichkeit gänzlich verschieden sei von dem, was sie der unmittelbaren Beobachtung gegenüber zu sein scheine.

Dieser Glaube war als Haltung der Beobachtung gegenüber sehr erfolgreich, denn sie verbesserte die Beobachtung. Der Wirklichkeit gegenüber aber sehr verhängnisvoll, denn sie brachte die so verbesserte Beobachtung um alle Hoffnung . . . <sup>54</sup>

Eine Stelle ähnlichen Inhalts findet man im „Buch der Wendungen“, an der sich Me-ti „gegen allzu eifrige Forschung nach den Grenzen der Erkenntnis“ ausspricht:

Es ist sehr nützlich, die als hemmend empfundenen Grenzen der Erkenntnis auf den verschiedenen Gebieten festzustellen, um sie zu erweitern . . . Aber die Philosophen, wenn sie über die Erkenntnis reden, gehen zugleich weiter und weniger weit. Sie interessieren sich nicht für das mehr oder weniger, sondern für das alles, oder nichts. Meister Eh-fu hat gesagt, daß man ruhig von einer möglichen Erkenntnis sprechen darf, wenn man die Dinge handhaben kann . . . Die mehr wissen wollen, wollen im Grunde weniger wissen . . . <sup>55</sup>

An beiden eben zitierten Stellen sieht Brecht die Frage nach dem Verhältnis von Gedachtem und Wirklichem als nur insofern gerechtfertigt, als sie die Beobachtung verbessere bzw. die Grenzen der Erkenntnis erweitere. Der von Me-ti hier erwähnte „Meister Eh-fu“ ist Engels, der in „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“ schrieb: „wenn wir die Richtigkeit unsrer Auffassung eines Naturvorgangs beweisen können, indem wir ihn selbst machen, ihn aus seinen Bedingungen erzeugen, ihn obendrein unsern Zwecken dienstbar werden lassen, so ist es mit dem Kantschen unfaßbaren ‚Ding an sich‘ zu Ende“ <sup>56</sup>. Die Stoßrichtung der Kritik Me-tis kommt auch in einer Äußerung Galileis zum Ausdruck; von der Wissenschaft sagt Galilei: „Es ist nicht ihr Ziel, der unendlichen Wahrheit eine Tür zu öffnen, sondern eine Grenze zu setzen dem unendlichen Irrtum.“ <sup>57</sup>

Brecht entgegnet dem agnostizistischen Zweifel, der nichts wahrhaben will, mit verschiedenen Argumenten und einigen Tricks. Eine seiner amüsantesten Behandlungen des Problems ist die Geschichte vom Kongreß im Kloster Mi Sang in „Turandot“.

Der Lehrer: Si Fu, nenne uns die Hauptfrage 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.

Der Lehrer: Welche Meinung ist die richtige?

Si Fu: Es ist keine Entscheidung gefallen . . .

Der Lehrer: Warum blieb die Frage ungelöst?

Si Fu: Der Kongreß, der die Entscheidung bringen sollte, fand wie seit zweihundert Jahren im Kloster Mi Sang statt, welches am Ufer des Gelben Flusses liegt. Die Frage hieß: Ist der Gelbe Fluß wirklich, oder existiert er nur in den Köpfen? Während des Kongresses aber gab es eine Schneeschmelze im Gebirg, und der Gelbe Fluß stieg über seine Ufer und schwemmte das Kloster Mi Sang mit allen Kongreßteilnehmern weg. So ist der Beweis, daß die Dinge außer uns, für sich, auch ohne uns sind, nicht erbracht worden<sup>58</sup>.

Es ist eine geschickte Wendung — aber es beantwortet die von Si Fu genannte „Hauptfrage der Philosophie“ keineswegs, denn obwohl der Ertrinkende sich den Fluß nicht nur vermittelt des Kopfes angeeignet, so nimmt er ihn nur über seine unzuverlässigen Sinnesorgane wahr. Das Listige an der Beantwortung der Frage durch den Gelben Fluß ist auch das Lustige daran, und Brecht weiß es. Es ist eine „Lösung“ wie die der Notiz über Descartes' „Betrachtungen“: „Freilich kann ich bezweifeln, ob ein Baum, den ich sehe, da ist. Wäre er nicht da, würde mir aber vielleicht wenigstens der Sauerstoff fehlen, den er ausatmet.“<sup>59</sup>

In einer Notiz „Über die Beurteilung der Philosophie“ scheint er selber zunächst die Unlösbarkeit der Frage nach der Identität von Denken und Sein zuzugeben: „Aus einem Vergleich des Gespiegelten und des Spiegels kann man weder die Welt noch den Kopf erkennen.“<sup>60</sup> Daß er das Problem so formuliert, heißt aber keineswegs, daß er die *abstrakte* Frage als berechtigt ansieht. Er läßt sich auch hier eigentlich gar nicht auf die Frage ein. In der Fortführung dieser Notiz beschreibt er die „Unlösbarkeit“ des Problems als u. a. *geschichtlich* bedingt, „. . . und zwar hauptsächlich, weil die Köpfe gewisser Zwecke wegen die Welt, die ja immer verschieden ist, noch dazu in ihrer Darstellung, veränderten“<sup>61</sup>. Diese Zwecke sollen hier nicht als schlichte „Absichten“ verstanden werden. Brecht deutet an dieser Stelle eher auf historische Funktionszusammenhänge der Philosophien hin, die die Erkenntnismöglichkeit prägen<sup>62</sup>.

Kann man die Frage nach der Identität von Denken und Sein nicht „beantworten“, so kann man ihr doch etwas entgegen. Gerade das tut Brecht. Sämtliche Wendungen der oben angeführten Äußerungen zu diesem Problem sind Versuche, die Frage selber in Frage zu stellen, als eine, die nichts bringt (und vielleicht nichts bringen will). In der Unzulässigkeit des empirisch Konstatierbaren in der Beantwortung — trotz allem war der Beweis nicht erbracht worden — entblößt sich die Frage den Zuschauern als eine, die keine Antwort haben will. Noch ein Aspekt dieser Anekdote ist von Relevanz zum Verständnis der Brechtschen Kritik: die Wahl des Gleichnisses von der Überschwemmung deutet auf eine wirkliche, wichtige Aufgabe des Denkens bei Brecht, nämlich die Beherrschung der Natur. „Le-

ben heißt für den Menschen, die Prozesse organisieren, denen er unterworfen ist.“<sup>63</sup> Diese Einsicht führt ihn u. a. dazu, seinen Erkenntnisbegriff zu erweitern. „Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert.“<sup>64</sup> Es ist der Standpunkt des eingreifend Denkenden. Ändern kann man u. a. das Bett eines Flusses, um Überschwemmungen zu vermeiden; das Regulieren von Flüssen kommt im Werke Brechts so häufig als Beispiel des menschlichen Eingriffs in die Natur vor<sup>65</sup>, daß die Wahl ausgerechnet einer *Überschwemmung* für die Lösung der „Hauptfrage der Philosophie“ wohl als Hinweis darauf zu lesen ist, wie die Philosophen ihr Denkvermögen hätten günstiger anwenden können.

Wie oben schon dargestellt<sup>66</sup>, geht es Brecht nicht darum, den philosophischen Zweifel ganz und gar zu verwerfen. Während er z. B. den Kantschen Zweifel als auflösungsbedürftig sieht, weil er ein völlig außerhalb des menschlichen Erkenntnisvermögens angelagertes, substantivisch starres, sich nicht änderndes Ding an sich<sup>67</sup> setzte, sah er den Zweifel Descartes' als durchaus „fruktifizierbar“, weil er die Operation mit den Begriffen des „mehr-als“ und „mehr-und-mehr“ in der Erkenntnis (man könne von einem Ding verschieden viel wissen) zulasse<sup>68</sup>. Das heißt nicht, daß man dem „Ding an sich“ näher kommt (dieser Dualismus schließt jede „Näherung“ aus), sondern daß es *dieses* Ding nicht gibt<sup>69</sup>. Der Zweifel müsse „unbedingt an alle Dinge zusammen gesetzt [sic] werden, denn da alle Dinge miteinander zusammenhängen, kann ich einzelne ja gar nicht abgrenzen . . .“<sup>70</sup>. Die Dinge seien für sich nicht erkennbar, weil sie für sich auch nicht existieren können<sup>71</sup>. Die Betonung des Prozeßcharakters der Wechselbeziehung des Lebenden drückt sich im Begriff des *Erkennensprozesses* aus: der Ersatz des Substantivs Erkenntnis durch das zum Substantiv gemachte Verb betont das aktive Moment. „Das Leben selber ist ein Erkennensprozeß. Ich erkenne einen Baum, indem ich selber lebe.“<sup>72</sup>

Der nützliche Zweifel ist der, der zur voranschreitenden Erkenntnis und Handhabung der Dinge auffordert — der Zweifel, der Beweise sucht. In der Geschichte „Sokrates“ äußert sich der nüchterne Herr Keuner abfällig „über die Versuche der Philosophen, die Dinge als grundsätzlich unerkennbar hinzustellen“, und er fordert zum aktiven, voranschreitenden Erkennen der Welt auf:

Als die Sophisten vieles zu wissen behaupteten, ohne etwas studiert zu haben . . . trat der Sophist Sokrates hervor mit der arroganten Behauptung, er wisse, daß er nichts wisse. Man hätte erwartet, daß er seinem Satz anfügen würde: denn auch ich habe nichts studiert. (Um etwas zu wissen, müssen wir studieren.) Aber er scheint nicht weitergesprochen zu haben, und vielleicht hätte auch der unermeßliche Beifall, der nach seinem ersten Satz losbrach und der zweitausend Jahre dauerte, jeden weiteren Satz verschluckt<sup>73</sup>.

Man soll nicht *nur* zweifeln, man soll auch lernen. In Brechts Kritik am philosophischen Zweifel, der hier exemplarisch dargestellt worden ist, erschöpft sich seine Philosophie-Kritik nicht. Ein zwei-

ter, genauso wichtiger Aspekt dieser Kritik betrifft die philosophischen Systeme. Um die Kritik des Systems in ihrer genetischen Entwicklung bei Brecht zu verfolgen, ist eine Rückkehr zur Notiz „Über den Idealismus“ nützlich. Nachdem Brecht an dieser Stelle die philosophische Fragestellung nach der Identität von Denken und Sein insofern würdigt, als sie einer Verbesserung der Beobachtung diene, daran aber kritisiert, daß sie alsbald der Beobachtung alle Gültigkeit abspricht<sup>74</sup>, geht er auf die weiteren Konsequenzen dieser Haltung ein.

...anstatt daß man die Kritik der Beobachtung nicht ohne weiteres zu einer Kritik der Beobachtungsmöglichkeit erweiterte, baute man, außerstande zu warten (man war es nicht, weil man individualistisch vorgehen mußte), eine andere originale neue „eigentliche Wirklichkeit“ auf, die die Fähigkeit haben sollte, überhaupt keiner Kritik zugänglich zu sein, und von der man im Grund gar keine andere Eigenschaft erwartete... Die „uneigentliche Wirklichkeit“, das, was jeder sah, zum Beispiel der Philosoph selber, war nur ein Schein, eine Unvollkommenheit, Vergrößerung oder Verzerrung des Eigentlichen<sup>75</sup>.

Die hier erwähnte „eigentliche Wirklichkeit“ ist wirklich nur ein Denkresultat. (Da wir von ihr nichts wissen können, können wir sie uns nur denken.) Es ist ein Beispiel dessen, was Engels in den „Materialien zum Anti-Dühring“ als eine Verkehrung von Prinzip und Resultat kritisierte. „Diese (Resultate der Untersuchung der Welt — K. R.) aus dem Kopf konstruieren, von ihnen als Grundlage ausgehen und weiter daraus die Welt im Kopf rekonstruieren, ist *Ideologie*...“<sup>76</sup> Ein Musterbeispiel solcher Verkehrung findet Brecht in der Hegelschen Philosophie:

Der Philosoph Le-geh lehrte: Bevor es den Kopf gab, gab es den Gedanken. Der Gedanke brauchte, um hervorgebracht zu werden, nur noch den Kopf. Der Kopf fügte sich dieser Notwendigkeit und entstand<sup>77</sup>.

Brecht verfolgt, wie der Zweifel in sein eigenes Gegenteil umschlägt. Man folge nur der Logik der Zweifler: „Da man nach diesen Logikern durch keine Beobachtung zu wirklicher Erkenntnis kam, brauchte man keine Erkenntnis durch eine Beobachtung zu stützen.“<sup>78</sup> Das heißt, daß die gnadenlose Kritik am Beobachtungsvermögen dem blinden Glauben eine Tür öffnet. Me-ti drückt dieses paradoxe Resultat so aus: „Sie sagen, wenn der Mensch nicht erkennen kann, wie kann man da von den Göttern verlangen, sie seien erkennbar?“<sup>79</sup> Dieser Schluß ist allerdings weder als Folge eines rein logischen Zwanges zu sehen (denn Brecht betrachtet eine Philosophie nicht nur als Ausdruck eines Philosophenkopfes, sondern auch als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse)<sup>80</sup>, noch ist er nur negativ zu beurteilen (Brecht spricht z. B. davon, daß die Kantsche Trennung des Wissens vom Glauben es der bürgerlichen Wissenschaft ermöglichte, materialistisch zu arbeiten, indem unabhängig von den Resultaten ihrer Arbeiten eine Weltanschauung beibehalten werden konnte)<sup>81</sup>.



Die von Engels oben beschriebene Technik des Erlangens eines Weltganzen, nämlich durch Konstruktionen „aus dem Kopf“, ist ein zentrales Objekt auch der Brechtschen Kritik am philosophischen System. Für Brecht, wie für Marx und Engels, stellten philosophische Systeme Versuche dar, die Widersprüche in der Wirklichkeit (gedanklich) zu überwinden. Der junge Marx schrieb: „Die Welt ist ... eine zerrissene, die einer in sich totalen Philosophie gegenübertritt.“<sup>82</sup> Dieser Satz ähnelt einem Satz des jungen Hegel, der in „Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems“ schrieb: „Wenn die Macht der Vereinigung aus dem Leben der Menschen verschwindet, und die Gegensätze ihre lebendige Beziehung und Wechselwirkung verloren haben, und Selbständigkeit gewinnen, entsteht das Bedürfnis der Philosophie...“<sup>83</sup> Und der alte Engels (falls man aus den vorhergehenden Zitaten des jungen Marx und des jungen Hegel den Eindruck gewann, es handele sich hier um eine Pubertäterscheinung unreifer Philosophen) äußerte sich ähnlich in „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“: „Bei allen Philosophen ist gerade das ‚System‘ das Vergängliche, und zwar gerade deshalb, weil es aus einem unvergänglichen Bedürfnis des Menschengenies hervorgeht: dem Bedürfnis der Überwindung aller Widersprüche.“<sup>84</sup> Zwei Äußerungen Brechts aus den „Notizen zur Philosophie“ reichen aus, um die Verwandtschaft seiner Kritik in dieser Sache mit der Marx/Engelsschen zu illustrieren:

Die Metaphysiker versuchen, und der Versuch beweist sie als Metaphysiker, zur Totalität zu kommen, und sie tun so, als gälte es, dieselbe lediglich nachzuweisen, so, als sei sie im Grund vorhanden, müsse also nur aufgezeigt werden. Sie tun so, das heißt, sie verstellen sich, denn wenn ihre Versuche mißglücken, also stets, zeigt es sich, daß sie ein Puzzlespiel gespielt haben, bei dem sie gegen alle Spielregeln die Steine nicht nur zusammensetzten, sondern auch heimlich bemalten.

Tatsächlich kann man sich eine Totalität nur bauen, machen, zusammenstellen, und man sollte das in aller Offenheit tun, aber nach einem Plan und zu einem bestimmten Zweck<sup>85</sup>.

Eine große Menge von Kopfarbeitern hat durchaus das Gefühl, daß die Welt (ihre Welt) von Unstimmigkeiten befallen ist, aber sie verhalten sich nicht dementsprechend<sup>86</sup>.

(Hier geht es zunächst um die Kopfarbeiter, nicht ausdrücklich um die Philosophen; der Bezug zur Philosophie folgt.) Diese Kopfarbeiter, „der Unstimmigkeit mehr oder weniger bewußt“, verhalten sich, „als wäre die Welt stimmig“:

In das Denken solcher Menschen greift also die Welt nur mangelhaft ein; es kann nicht überraschen, wenn ihr Denken dann nicht in die Welt eingreift... So entsteht der „reine Geist“, der für sich existiert, mehr oder weniger behindert durch die „äußeren“ Umstände<sup>87</sup>.

Im Gespräch zwischen Galilei und dem Philosophen der Universität wird dieses Problem deutlich dargestellt. Bevor der Philosoph

durch das Fernrohr schaut (durch welches die Mediceischen Sterne sichtbar werden, die das Ptolemäische System als falsch beweisen), möchte er um „das Vergnügen eines Disputs“ bitten zum Thema: „Können solche Planeten existieren?“ Er wirft „in aller Bescheidenheit als Philosoph“ die Frage auf, ob solche Sterne *nötig* seien. Dann fährt er fort:

Das Weltbild des göttlichen Aristoteles mit seinen mystisch musizierenden Sphären und kristallinen Gewölben und den Kreisläufen seiner Himmelskörper und dem Schiefenwinkel der Sonnenbahn und den Geheimnissen der Satellitentafeln und dem Sternenreichtum des Katalogs der südlichen Halbkugel und der erleuchteten Konstruktion des celestialem Globus ist ein Gebäude von solcher Ordnung und Schönheit, daß wir wohl zögern sollten, diese Harmonie zu stören<sup>88</sup>.

In der Notiz „Über den Idealismus“ schlägt Brecht vor, philosophische Systeme nicht als fertige Konstruktionen, sondern beim Konstruieren zu betrachten<sup>89</sup>. Für eine solche Betrachtung kämen verschiedene Vorgehensweisen in Frage. Eine davon ist, daß man die Philosophen — statt beim Bauen eigener Systeme — beim Kritisieren anderer Philosophen beobachtet: „... dann nämlich beschreiben sie dieselben als ziemlich skrupellose und voreilige Konstrukteure, nicht als Finder, sondern als Erfinder...“<sup>90</sup> Ein anderer Ansatz für die Beurteilung von Systemen wird in der Keuner-Geschichte „Systeme“ angedeutet und von Me-ti konkret formuliert. Herr Keuner sagt:

Viele Fehler ... entstehen dadurch, daß man die Redenden nicht oder zu wenig unterbricht. So entsteht leicht ein trügerisches Ganzes, das, da es ganz ist, was niemand bezweifeln kann, auch in seinen einzelnen Teilen zu stimmen scheint, obwohl doch die einzelnen Teile nur zu dem Ganzen stimmen<sup>91</sup>.

Me-ti schlägt vor, solche hergestellte Totalitäten auseinanderzureißen, um durch Untersuchung ihrer Teile das Ganze gegenüber der Wirklichkeit überprüfbar zu machen:

Philosophen werden meist sehr böse, wenn man ihre Sätze aus dem Zusammenhang reißt. Me-ti empfahl es. Er sagte: Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbrecherbanden. Einzeln überwältigt man sie leichter. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden... Der Satz ‚Der Regen fällt von unten nach oben‘ paßt zu vielen Sätzen (etwa zu dem Satz ‚Die Frucht kommt vor der Blüte‘), aber nicht zum Regen<sup>92</sup>.

Wie wir gesehen haben, wirft Brecht dem philosophischen Denken (bzw. Denkenden) vor, sich in zweierlei Weise von der Wirklichkeit zu entfernen: einerseits durch den agnostizistischen Zweifel, andererseits durch das Konstruieren von widerspruchseliminierenden Gedankentotalitäten, mit denen die Wirklichkeit verdrängt bzw. überdeckt wird. Doch versucht Brecht auch darzulegen, daß die Philosophie in anderer Hinsicht keineswegs von der Wirklichkeit losgelöst

ist — denn sie beruht auf bestimmten Interessen und hat gesellschaftliche Funktionen. Brecht empfiehlt es, die Sätze von Philosophen in Verhaltensvorschläge zu verwandeln, in „Anweisungen, der Wirklichkeit gegenüber schlau zu sein“<sup>93</sup>, um hinter ihnen die Interessen zu identifizieren. Denselben Vorschlag findet man in „Me-ti“: bei allen Gedanken muß man „die Menschen suchen, zu denen hin und von denen her sie gehen, dann erst versteht man ihre Wirksamkeit“<sup>94</sup>. Es gilt also Philosophien als Ausdrucksformen bestimmter Interessen zu behandeln.

Um den zeithistorischen Hintergrund von Brechts Kritik an Berufsphilosophen zu verdeutlichen, sei hier auf den Bericht der 12. Tagung der Deutschen Philosophischen Gesellschaft (Magdeburg, 1933) hingewiesen, der folgendes festhält:

Mit Genugtuung konnte der Vorsitzende, Prof. Dr. Dr. h. c. Krüger (Leipzig) bei der Eröffnung feststellen, daß die Deutsche Philosophische Gesellschaft nach dem Januar 1933 eine Umstellung nicht vorzunehmen brauchte, war sie doch im Kriegsjahr 1917 gegründet worden als geistige Waffe der Notwehr gegen die verhängnisvolle Überfremdung und Zersetzung unseres Geisteslebens in der Spätkriegszeit<sup>95</sup>.

Im ähnlichen Geiste sagte der Philosoph Martin Heidegger in seiner Antrittsrede als Rektor der Freiburger Universität 1933: „Die vielbesungene ‚akademische Freiheit‘ wird ausgestoßen; denn diese Freiheit war unecht, weil nur verneinend.“<sup>96</sup> Und in der Freiburger Studentenzeitschrift zu Beginn des Wintersemesters 1933/34 meinte Heidegger: „Nicht Lehrsätze und Ideen seien die Regeln eures Seins. Der Führer selbst und allein ist die heutige und künftige deutsche Wirklichkeit und ihr Gesetz.“<sup>97</sup>

Bei solcher Wirklichkeit erübrigt sich jede Satire, um so notwendiger wird jedoch der Versuch, die gesellschaftliche Funktion der Philosophie zu bestimmen. Es wäre natürlich überzogen, sämtlichen Philosophen der Weltgeschichte solche unverblümete Komplizenschaft bei der Einführung offen terroristischer Herrschaftsmethoden (wie 1933 in Deutschland durch die Nationalsozialisten) zu unterstellen. Die Philosophie dient eher der Verschleierung und Stabilisierung jedweder Herrschaftsverhältnisse dadurch, daß sie den Schein liefert, als ob *Gedanken* herrschten. Marx und Engels beschrieben das Zustandekommen dieser „Oberherrlichkeit des Geistes“ wie folgt:

Nachdem einmal die herrschenden Gedanken von den herrschenden Individuen und von den Verhältnissen, die aus einer gegebenen Stufe der Produktionsweise hervorgehen, getrennt sind und dadurch das Resultat zustande gekommen ist, daß in der Geschichte stets Gedanken herrschen, ist es sehr leicht, aus diesen verschiedenen Gedanken sich „den Gedanken“, die Idee etc. als das in der Geschichte Herrschende zu abstrahieren und damit alle diese einzelnen Gedanken und Begriffe als „Selbstbestimmungen“ des sich in der Geschichte entwickelnden Begriffs zu fassen<sup>98</sup>.

Dem Anteil der Philosophie am Zustandekommen der Scheinherrschaft der Gedanken widmet sich Brecht in seinen theoretischen No-

tizen nicht mit derselben Intensität wie der Bewußtseinsgymnastik der Philosophen. Aber die Auseinandersetzung damit spielt z. B. im Tui-Komplex eine zentrale Rolle. Da es sich hier um literarische Texte handelt, wird diese Herrschaft der Gedanken im Modus der Darstellung kommentiert.

Der „Tui-Roman“ erzählt von der nach „Chima“ versetzten Weimarer Zeit — die „große Zeit der Tuis“, die „Zeit der Herrschaft des Geistes“<sup>99</sup> (und wohl auch die durch den Prof. Dr. h. c. entlarvte Zeit der Geistesüberfremdung und -zersetzung — von der vielbesungenen, „verneinenden“ akademischen Freiheit ganz zu schweigen) bis hin zum Dritten Reich. Doch wie Brecht schnell klarstellt, war es nicht nur der Geist, dem die Überfremdungsfahrgefahr galt: „Das Eigentum ist bedroht, weil das Elend zu groß wird.“<sup>100</sup> Der Kaiser, besorgt um die wachsende Unordnung im Land, bat den Taschi Lama, den lebenden Buddha, um Rat. Ein großes Aufatmen ging durch den Sitzungssaal, als der Taschi Lama „seinen Grund der Verwirrung“ bekanntgab: „Die Unordnung der Wörter!“<sup>101</sup>

Obwohl der Taschi Lama selber kein Philosoph ist (er stellt den Klerikofaschismus dar)<sup>102</sup>, stellt ihn Brecht in eine Reihe mit den „Metaphysikern aller Richtungen, Atheisten, Positivisten, Neuheiden, Gewaltanbeter, Blubopriestern, Übermenschen“, die allesamt im „Tui-Roman“ als „Faschismen“<sup>103</sup> erscheinen. In der Antwort des Taschi Lama kommt die „Hauptlehre“ der Tuischule zur Geltung — „Das Bewußtsein bestimmt das Sein“<sup>104</sup>. Auch die Inschrift über dem Haupttor der Tuischule, WISSEN IST MACHT<sup>105</sup>, deutet auf die Priorität des Bewußtseins. Diese Formel kommt noch einmal im Stück „Turandot“ in der „Tuihymne“ vor: „Vorwärts, gedacht! Wissen ist Macht...“<sup>106</sup> Sowohl die „Hauptlehre“ wie auch die Inschrift sind der Philosophie entlehnte Sätze: der erste ist die idealistische Umkehrung des Marxschen Satzes („Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt“)<sup>107</sup>, der zweite entstammte dem „berühmtesten“ Schüler der Tuischule, einem Philosophen (Bacon)<sup>108</sup>. Die Erläuterung des Baconschen Satzes durch Brecht will zeigen, daß gewisse Wissensarten durchaus mächtiger sind als andere: Anlässlich des Erblickens eines steinernen Denkmals des in Gedanken tief versunkenen Philosophen erzählt ein Schüler:

„Er denkt darüber nach ... ob er nicht doch noch irgendwo eine Bestechungssumme herausholen könnte.“ Er hatte seinen Freund und Protektor verraten und als Kronanwalt dem Scharfrichter übergeben. Dafür war er vom König mit außerordentlichen Stellen belohnt worden. Aber das Parlament hatte gegen Ende seines Lebens ihn der Bestechbarkeit überführt, und nur weil er vom König zuviel wußte, war er von diesem begnadigt worden. Von diesem Mann stammte das Motto „WISSEN IST MACHT“ über der Schulpforte<sup>109</sup>.

Brecht entmündigt den Satz von der Mächtigkeit des Wissens dadurch, daß er seine Wahrheit in einer spezifischen Form beweist, die seine allgemeine Gültigkeit unterminiert.

Tuihymne, Hauptlehre und Inschrift spiegeln eine Grundeinstellung wider, die gesellschaftliche Kämpfe zwischen „Unternehmern und Unternommenen“<sup>110</sup> in Gefechte der Denker untereinander umdeutet. Für die Tuis, die sich als „Führer des Menschengeschlechts“ verstehen, entstehe die Kultur durch Lektüre<sup>111</sup>.

In dem zunehmenden Kampf zwischen Kultur und Eigentum nehmen arrivierte Tuis Partei zur Kultur. Sie sind aber wissentlich nicht gegen das Eigentum. Ihre Devise lautet: Eigentum und Kultur<sup>112</sup>.

Jedoch der Konflikt zwischen Kultur und Eigentum läßt sich durch ein Tui-Wort nicht versöhnen. Im Ernstfall opfert das Eigentum die Tuis zusammen mit der Kultur<sup>113</sup>. In „Turandot“ stellen entsetzte Tuis fest: „Man hat das Teehaus geschlossen; Der Geist ist heimatlos“<sup>114</sup>. Das Teehaus blieb zwölf Jahre lang geschlossen; die Tuis wurden verfolgt.

Die Tuis wanderten in die Gefängnisse und formulierten geraume Zeit nur noch Fäkalien aus dem spärlichen Wasser und Brot, das man ihnen ließ...

In dieser Behandlung erblickten die Tuis eine große Ungerechtigkeit. Waren sie nicht zu allem bereit gewesen? Wann je hatten sie versagt? Was hatten sie nicht verraten? Welche Gemeinheit hatten sie verweigert? Warum also wurden sie jetzt übergangen? Sollten sie wirklich nicht ausgereicht haben, das Eigentum der Herrschenden zu schützen? Auch jetzt noch glaubten sie nur an geistige Motive ihnen gegenüber und suchten sie schweißtriefend zu entkräftigen. Sie wagten nicht zu ahnen, daß die nackte Notwendigkeit, die Besitzverhältnisse zu verteidigen, ihren Untergang herbeigeführt hatte, nichts sonst<sup>115</sup>.

Wie sollten die Tuis, die immer an der „Herrschaft des Geistes“ festgehalten hatten, dies verstehen können? Es wäre allerdings ein Tuismus höchsten Ranges, zu versuchen, den Tuis (bzw. den Philosophen unter ihnen) die Schuld am „Dritten Reich“ zu geben<sup>115a</sup>. Dies will Brecht auch keineswegs tun. Es sieht aber im Philosophen die idealistischen und metaphysischen Züge bürgerlicher Intellektueller geradezu sprichwortartig verkörpert. Philosophische Sätze wie „Das Bewußtsein bestimmt das Sein“ manifestieren die Grundeinstellung des Tui, und sie lassen seine volle (Im)potenz und (Ohn)macht zum Vorschein kommen. Es ist jedoch zum Verständnis der Brechtschen Position wichtig klarzustellen, daß er den Philosophen nicht deshalb kritisiert, weil dieser schwach sei, sondern weil er in verhängnisvoller Weise eine gewisse Stärke beweist — eine geschickte Irreführung bringt er immer noch fertig:

Der Idealismus ist doch von uns nur deshalb zu bekämpfen, weil er der Umgestaltung der menschlichen Verhältnisse, die unerträglich geworden sind, im Wege steht. Täte er es nicht, so wäre alles, was gegen ihn gesagt werden könnte, ein Gewäsch<sup>116</sup>.

Gehen wir nun zu dem „Philosophen“ über, der nicht „im Wege“ steht.

#### IV. Philosoph (2)

Angesichts seiner unermüdlichen Kritik an der Philosophie scheint es zunächst einmal merkwürdig, daß Brecht gerade in der Gestalt eines „Philosophen“ den Typus des eingreifend Denkenden darstellen zu können glaubt. Freilich handelt es sich hier nicht um *denselben* Philosophen; der von Brecht kritisierte Konstrukteur von *Denkmälern* unterscheidet sich im Kontext deutlich von diesem neuen, positiven „Philosophen“. Aber auch wenn es sich nur dem Namen nach um einen „Philosophen“ handeln sollte, müßte der Grund dieser Benennung festgestellt werden. Denn auch ein „bloßer“ Name ist kein zufälliger, wenn Brecht ihn in diesem Zusammenhang anwendet.

Den positiven „Philosophie“-Begriff begründet Brecht in der im „niedereren Volke umlaufenden Art des Philosophierens“<sup>117</sup>, die er an mindestens drei Stellen beschreibt. In der Notiz „Über die Philosophie“ schreibt er:

Der Begriff der Philosophie hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern eine praktische Seite gehabt. Außer bestimmten Theorien oder auf solche gerichtete Denktätigkeiten wurden immer auch bestimmte Handlungsweisen und Verhaltensarten (in Form von Gesten oder „Antworten“) philosophische genannt. Auch wurden bestimmte Menschen Philosophen genannt, die sich keineswegs mit der Erzeugung von „Philosophien“ befaßten, sondern eben nur durch ihr Verhalten diesen „Ehrentitel“ erwarben. Im Volk selber bezogen die „wirklichen“ Philosophen ihre Ehrung eher als umgekehrt von den Philosophen der zweiten Gattung; also der „angewandten Philosophie“<sup>118</sup>.

Hier bezeichnet Brecht Berufsphilosophen als die „wirklichen“; dagegen bedeutet für ihn die „angewandte“ Philosophie eine praktische, auf Verhalten orientierte. Sind die Berufsphilosophen vom Volk geehrt, so läßt sich die Ehrung auf das Verhalten der „praktischen“ Philosophen zurückführen. Auch in einem Gespräch Me-tis wird zwischen zwei Typen von Philosophen unterschieden, und die Volksmeinung zu beiden Sorten wird differenzierter dargelegt.

Ro fragte: ... Ist Philosophie das Ergebnis von Denken und liegt in Büchern vor? Me-ti antwortete: Nein, wir wollen die Philosophie außer acht lassen und vom Philosophieren sprechen. Das ist etwas was man Leute tun sieht. Und wir wollen vom Volk ausgehen. Das Volk sagt: Der und der ist ein Philosoph, er spricht zu seiner Frau wie ein Philosoph. Ro sagte: Das Volk sagt manchmal: der und der spintisiert wie ein Philosoph, spricht unklar, denkt über entferntes Zeug nach, ist untüchtig. Me-ti fragte: Spricht das Volk über solche mit Achtung? Ro sagte: Nein, mit Verachtung. Me-ti sagte: So wollen auch wir von solchen ohne Achtung sprechen. Kehren wir zu den Ersteren zurück, von denen anerkennend gesprochen wird. Sie unterscheiden sich von den Letzteren dadurch, daß ihre Philosophie ein Handeln ermöglicht, ein nützliches Tun<sup>119</sup>.

Der Ehrung bzw. der Anerkennung des inoffiziellen Philosophen durch das Volk tritt in diesem Zitat die Verachtung des Berufsphilosophen gegenüber. Diese Verachtung teilt offenbar sogar

Xanthippe, die vorwurfsvoll dem „verwundeten“ Sokrates sagt: „Du hast dich wieder zum Narren gemacht, wie?“<sup>120</sup> Die Wurzeln dieser Verachtung liegen in der Unfähigkeit der Philosophie, nützliche Verhaltensvorschläge zu machen, in der Irrelevanz ihrer Behauptungen für den sog. „kleinen“ Mann.

Sowohl in der Notiz „Über die Philosophie“ wie auch in der Äußerung Me-tis ist die Bestimmung zum „praktischen“ Philosophen im *Handeln*, im *Verhalten* angelegt. Aber was für ein Handeln kann „philosophisch“ im positiven Sinne genannt werden? Mit diesem Problem setzt Brecht sich in „Über eine nichtaristotelische Dramatik“ auseinander. Es ist hier der Brechtsche „Philosoph“ selber, der spricht (und der schreibt — denn der Philosoph im Theater vertritt den Standpunkt Brechts), und zwar über seine eigene Bestimmung. Zunächst grenzt er sich gegen die wirkliche Philosophie ab und setzt als Grundlage den oben besprochenen, positiven Begriff des „Philosophischen“:

... in unserer Zeit und seit lange schon bedeutet Philosophieren etwas ganz Bestimmtes, was ich gar nicht im Auge habe.

Von Natur habe ich keine Fähigkeit für die Metaphysik; was alles man sich denken kann und wie sich die Begriffe miteinander vertragen, das sind für mich spanische Dörfer. So halte ich mich an die vornehmlich im niederen Volke umlaufende Art des Philosophierens, an das, was die Leute meinen, wenn sie sagen: „Geh zu dem da um einen Rat, er ist ein Philosoph“ oder: „Der da hat wie ein echter Philosoph gehandelt.“<sup>121</sup>

In die inhaltliche Selbstbestimmung des „Philosophen im Theater“ geht aber das, was im Volksmund „philosophisch“ genannt wird, nur *bedingt* ein. Es wird aufgehoben im neuen Begriff vermittelt einer bestimmten Negation:

... ich möchte hier nur eine Unterscheidung machen. Wenn das Volk einem eine philosophische Haltung zuschreibt, so ist es fast immer eine Fähigkeit des Aushaltens von was. Im Faustkampf unterscheidet man Kämpfer, die gut im Nehmen, und Kämpfer, die gut im Geben sind, das heißt Kämpfer, die viel aushalten, und Kämpfer, die gut zuschlagen, und das Volk versteht unter Philosophieren in diesem Sinne die Nehmer; was von seiner Lage kommt. Ich aber will im folgenden unter Philosophieren die Kunst des Nehmens und Gebens im Kampf verstehen, sonst aber, wie gesagt, mit dem Volk in dem, was Philosophieren bedeuten soll, in Übereinstimmung bleiben<sup>122</sup>.

Es ist bezeichnend, daß Brecht die so begriffene „Philosophie“ nicht etwa „Volks-Philosophie“ nennt, sondern die „Philosophie der Straße“ bzw. die „Philosophie der Fingerzeige“<sup>123</sup>. Hierin kommt eine differenzierende Haltung „dem Volk“ gegenüber zum Ausdruck. (Brecht hat den Begriff „Volk“ ohnehin mit einem gewissen Unbehagen benutzt<sup>124</sup>. Er bevorzugte Bezeichnungen wie „die Vielen“ und „die Wenigen“, weil er meinte, das Wort „Volk“ besage eine gewisse Einheitlichkeit und deute auf gemeinsame Interessen hin)<sup>125</sup>.

Im Aufsatz „Volkstümlichkeit und Realismus“, in dem Brecht zur „Volkstümlichkeit“ in der Literatur Stellung nimmt, umschreibt er eine produktive Haltung gegenüber dem „Volk“ — in der Form einer Definition des Volkstümlichen: „... den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksformen aufnehmend und bereichernd, ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend“<sup>126</sup>. Der Standpunkt des Volkes soll nicht einfach übernommen, sondern auch modifiziert werden. Ähnlich formuliert er an anderer Stelle: „Dem Volk aufs Maul schauen ist etwas ganz anders als dem Volk nach dem Mund reden.“<sup>127</sup> Es ist in diesem Sinne, daß der positive „Philosoph“ Brechts gleichzeitig die Übernahme und die Überwindung des Begriffes aus dem Volksmund darstellt; er wird nicht einfach nach dem Muster der „Volksmeinung“ geschneidert. Er soll nur dann etwas aushalten, er soll nur dann „Schläge einstecken“, wenn es nicht anders geht — und zwar als taktisch notwendiges Moment des Offensiven. Eine so verstandene Passivität kann als Daseinsweise der Offensive gesehen werden. Die eigene Kraft kennen heißt also auch, ihre Grenzen erkennen. Was das Nehmen und Geben von Schlägen schließlich verbindet, ist, daß dieselbe „Lage“, welche die Vielen zur Passivität zwingt, sie unter anderen Umständen zum offensiven Handeln bewegt. Dieses Handeln ist aber nicht deterministisch — etwa als illustratives Beiwerk einer Weltautomatik — zu verstehen, sondern hängt unabdingbar mit dem zusammen, was Brecht mit dem schwierigen und umstrittenen Begriff „Haltung“ meint.

Die Schwierigkeit des „Haltung“-Begriffes besteht darin, daß er zwischen Subjekt und Objekt vermitteln soll — ohne den bestehenden Widerspruch zwischen beiden zu leugnen. Die Diskussion der „Haltung“ wird zudem noch dadurch erschwert, daß sie die Hinzunahme eines weiteren Begriffes voraussetzt: die „Weisheit“. Die Begriffe ergänzen und durchdringen sich gegenseitig. Zwei Sätze aus den Keuner-Geschichten genügen hier als Illustration:

„Weise am Weisen ist die Haltung“<sup>128</sup>;

„Die Weisheit ist die eine Folge der Haltung.“<sup>129</sup>

Nichts könnte klarer sein — wenn nur wir wüßten, was die beiden Begriffe eigentlich bedeuten. Problematisch ist: das Nicht-Weise am Nicht-Weisen ist ebenfalls die Haltung (soviel macht Brecht deutlich durch die Kritik des Herrn Keuner an einem ausgesprochen *nicht-weisen* Philosophieprofessor)<sup>129a</sup>.

Walter Benjamin faßt den Haltungsbegriff Brechts als einen auf, der zwischen der objektiven Lage und dem subjektiven Bewußtsein vermittelt. Die Abschaffung des Elends, sagt Benjamin, erwartet Herr Keuner nur auf einem einzigen Wege, nämlich durch die „Entwicklung der Haltung, welche das Elend ihm aufzwingt“<sup>130</sup>. Im folgenden beschäftigen wir uns in erster Linie nicht mit „Haltung“ im allgemeinen, sondern mit dieser entwicklungsfähigen Haltung, die man auch *weise* Haltung nennen könnte.



Genau wie es verschiedene Sorten von „Haltung“ bei Brecht gibt, so gibt es auch verschiedene Sorten von „Weisheit“. Eine davon — eine *überlieferte* Idee von Weisheit, mit der Brecht wenig anfangen kann — beschreibt er im Gedicht „An die Nachgeborenen“:

Ich wäre gerne auch weise.  
 In den alten Büchern steht, was weise ist:  
 Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
 Ohne Furcht verbringen  
 Auch ohne Gewalt auskommen  
 Böses mit Gutem vergelten  
 Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
 Gilt für weise.  
 Alles das kann ich nicht:  
 Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!<sup>131</sup>

Die Ähnlichkeit zur Volksmundsdeutung des Philosophischen ist unübersehbar. Hier wird wieder das Passive betont; man komme ohne Gewalt und ohne eigene Wünsche aus — kurz: ohne die eigenen Interessen wahrzunehmen. Wie unterscheidet sich der Brechtsche vom überlieferten „Weisen“? Walter Benjamin glaubt in der Person des Galy Gay (aus „Mann ist Mann“) einen Weisen im Brechtschen Sinne zu finden<sup>132</sup>; Galy Gay sei nichts als ein Schauplatz von Widersprüchen unsrer Gesellschaftsordnung<sup>133</sup>. Benjamin schlägt dementsprechend eine vorläufige Definition des Weisen vor:

Vielleicht ist es, im Sinne Brechts, nicht zu kühn, den Weisen als den vollkommenen Schauplatz solcher Dialektik zu definieren<sup>134</sup>.

Galy Gay spiegelt die Widersprüche der Gesellschaft deswegen so vollkommen wider, weil er nicht Stellung nimmt; er ist beliebig modellierbar. Benjamin begründet die „Weisheit“ des Galy Gay noch weiter darin, daß er „nicht nein sagen kann“:

Und auch das ist weise. Denn damit läßt er die Widersprüche des Daseins da ein, wo sie zuletzt allein zu überwinden sind: im Menschen. Nur der „Einverständene“ hat Chancen, die Welt zu ändern<sup>135</sup>.

In der 1927 geschriebenen Vorrede zu „Mann ist Mann“ beschreibt Brecht die Tatsache, daß Galy Gay gezwungen wird, „sein kostbares Ich aufzugeben“, als keineswegs bedauernswert, sondern als „lustig“. Galy Gay sei „ein unverbesserlicher Opportunist, er kann sich allem anpassen, fast ohne Schwierigkeiten . . . Ein Mensch, der eine solche Haltung einnimmt, muß gewinnen“<sup>136</sup>. Diese Bemerkung scheint zunächst mit der Interpretation Benjamins übereinzustimmen; dann aber fügt Brecht, relativierend, hinzu: „Aber vielleicht gelangen Sie zu einer ganz anderen Ansicht. Wogegen ich am wenigsten etwas einzuwenden habe.“<sup>137</sup> Es liegt eben *nicht* auf der Hand, daß die Weisheit bzw. die Haltung im positiven Brechtschen Sinne sich in absoluter Anpassungsbereitschaft erschöpft. Diese Begriffe müssen näher untersucht werden; ein passender Ansatzpunkt ist die merkwürdige Keuner-Geschichte von Herrn Egge.

Der Hintergrund der Geschichte ist folgender: Herr Keuner hielt eine Rede gegen die Gewalt und sah, daß die Zuhörer weggingen; dann erst merkte er, daß die Gewalt hinter ihm stand. Er erklärte sogleich der Gewalt, er habe sich bereits für die Gewalt ausgesprochen. Anschließend fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat, und er antwortete, er habe keins zum Zerschlagen, weil er länger leben müsse als die Gewalt. Dann erzählte er vom Herrn Egge:

In die Wohnung des Herrn Egge, der gelernt hatte, nein zu sagen, kam eines Tages in der Zeit der Illegalität ein Agent, der zeigte einen Schein vor, welcher ausgestellt war im Namen derer, die die Stadt beherrschten, und auf dem stand, daß ihm gehören solle jede Wohnung, in die er seinen Fuß setzte; ebenso sollte ihm auch jedes Essen gehören, daß er verlangte; ebenso sollte ihm auch jeder Mann dienen, den er sähe.

Der Agent setzte sich in einen Stuhl, verlangte Essen, wusch sich, legte sich nieder und fragte mit dem Gesicht zur Wand vor dem Einschlafen: „Wirst du mir dienen?“

Herr Egge deckte ihn mit einer Decke zu, vertrieb die Fliegen, bewachte seinen Schlaf, und wie an diesem Tage gehorchte er ihm sieben Jahre lang. Aber was immer er für ihn tat, eines zu tun hütete er sich wohl: das war, ein Wort zu sagen. Als nun die sieben Jahre herum waren und der Agent dick geworden war vom vielen Essen, Schlafen und Befehlen, starb der Agent. Da wickelte ihn Herr Egge in die verdorbene Decke, schleifte ihn aus dem Haus, wusch das Lager, tünchte die Wände, atmete auf und antwortete: „Nein“<sup>138</sup>.

Peter Horst Neumann, der die Meinung Benjamins teilt, daß der Packer Galy Gay ein Weiser sei, findet in Herrn Egge eine weitere Personifizierung dieser Weisheit<sup>139</sup>. In der Tat scheint die Anpassungsfähigkeit Galy Gays auf den ersten Blick dem Verhalten des Herrn Egge recht ähnlich zu sein, sie sind jedoch bei näherer Betrachtung verschieden: Galy Gay kann nicht nein sagen, weil er es nie *gelernt* hat; Egge, weil seine Lage vermutlich zu schwach ist, um das „Nein“ durchzusetzen. Egge überlebt die Gewalt, ohne den Standpunkt des Neinsagers aufzugeben (obwohl er der *Tat* nach die Frage des Agenten bejaht), Galy Gay löst sich in ihr auf. Obwohl Egge eindeutig als Keuner-Gleichnis fungieren soll, heißt das nicht, daß dieses Überleben als unbefangen positiv zu deuten wäre — es ist, wenn überhaupt als Sieg zu interpretieren, ein bescheidener. Dies kommt in der Ironie des Schreibers zum Ausdruck; Egge hat z. B. die bejahende, passive, sich selber nicht trauende Haltung so sehr verinnerlicht, daß er das lange verschwiegene „Nein“ auch beim Tode des Agenten nicht ausspricht, sondern erst nachdem er die Leiche weggeschafft, das Lager gewaschen und die Wände getüncht hat. Vielleicht dient diese Ironie nicht dazu, die Haltung Egges — und damit auch Keuners — zu verurteilen. Es ist aber wichtig, ihr Überleben unter diesen Umständen als keine optimale, keine glückliche Lösung zu sehen. Sie fügten sich den Notwendigkeiten, sie überlebten — aber es war kein feierlicher Sieg.

Für solche Nuancen hat Neumann wenig übrig. Er meint, die Haltungen Galy Gays und Egges seien „auf nichts gerichtet als auf den Erhalt der physischen Existenz“<sup>140</sup>; der Brechtsche Begriff der „Haltung“ sei also „weit genug, um im konkreten Fall einmal revolutionäre Taktik, ein andermal blanken Opportunismus bedeuten zu können“<sup>141</sup>. Aber Neumanns Interpretation ist nicht unproblematisch: wenn Egges Haltung *nur* auf Überleben gerichtet wäre, dann bräuchte er sich nicht zu weigern, das „Ja“ auszusprechen. An anderer Stelle behauptet Neumann, daß Egges „opportunistische Praxis“ nur als „Voraussetzung einer künftig sittlichen“ zu rechtfertigen wäre<sup>142</sup>; wenn dem so ist, dann muß man sich fragen, ob — was Galy Gay betrifft — der Nationalsozialismus etwa eine solche sittliche Praxis darstellt?<sup>142a</sup> — Wenn nicht, so muß die Haltung Galy Gays sich doch von der Egges unterscheiden. Neumann sieht allerdings selber, daß die Haltungen Galy Gays und Egges nicht identisch sind; aber er versucht die Differenz in einer Weise zu erklären, die den positiven Inhalt des Brechtschen Haltungsbegriffs vernichtet. So konstatiert er einen „Unterschied der Tendenz“ zwischen dem Haltungsbegriff des frühen und dem des späteren, marxistischen Brecht<sup>143</sup>. Die Haltung Galy Gays sei „fatalistisch“, Egges Haltung sei auch fatalistisch — „auf optimistische Weise“:

Sie ist fatalistisch, indem Egge jeder auf Veränderung gerichteten Aktivität entsagt. Optimistisch ist sie in ihrem Vertrauen auf die unausbleibliche Besserung des gesellschaftlichen Zustandes, die der passiv sich Verhaltende als ein glückliches Fatum [sic] erwartet<sup>144</sup>.

Nach Neumann schlägt sich hierin die „inzwischen bezogene“ marxistische Position Brechts nieder. Wenn es aber für Brecht nur noch darauf ankäme, den geschichtlichen Ablauf geduldig abzuwarten, müßte dem „Philosophen“ im Theater die passive „Philosophie“ des Volksmundes völlig ausreichen, denn das Theater hätte nur noch die Aufgabe, den Wartenden die Langeweile zu vertreiben. Das, was Brecht an der populären Deutung des Philosophischen<sup>145</sup> und am überlieferten Weisheits-Begriff<sup>146</sup> *kritisierte*, war gerade die *nur* passive, sich anpassende Haltung, die Neumann als Deutung der weisen Haltung überhaupt bestimmen will.

Die „neue Ethik“ des Galilei wirft ebenfalls die Frage nach dem Verhältnis zwischen Opportunismus und Taktik auf, zumal Brecht — wie Eric Bentley berichtet — seinen Galilei in der ersten Fassung des Stückes eine Geschichte erzählen ließ, die inhaltlich mit der Keuner-Geschichte von Herrn Egge fast identisch ist<sup>146a</sup>. Andrea Sarti sieht im Widerruf des Galilei plötzlich eine Heldentat, als er erfährt, daß Galilei insgeheim seine Forschungen fortsetzte; für Andrea ist nun der Widerruf nur noch ein taktisches Manöver gewesen, um den Sieg der Wissenschaft zu sichern. In der ersten Fassung des Stückes hat auch Brecht selber das Verhalten Galileis so beurteilt; in der zweiten („kalifornischen“) und dritten (Berliner Ensemble) Fassung hat Brecht aber die Momente gestrichen — dar-

unter Galileis leicht gewandelte Version der uns bekannten Keuner/Egge-Geschichte —, die den Widerruf als klugen Schachzug erscheinen lassen. In den Proben zum „Leben des Galilei“ am Berliner Ensemble erklärte Brecht dem Darsteller des Andrea (Ekkehard Schall):

Da ist ein wunderbarer Humor drin, in dieser neuen Ethik ... eine List, eine Schlauheit. Sie sind strahlend, daß Sie das entdecken. Sie werfen den Ballast der Vorurteile von dreihundert Jahren ab! Alles wird so einfach, alles ist erlaubt, man kann endlich arbeiten ... es ist aber ganz falsch!<sup>147</sup>

Warum es falsch ist, erklärt Brecht in einer Anmerkung zu „Leben des Galilei“:

In Wirklichkeit hat Galilei die Astronomie und die Physik bereichert, indem er diese Wissenschaften zugleich eines Großteils ihrer gesellschaftlichen Bedeutung beraubte... Die Kirche und mit ihr die gesamte Reaktion konnte einen geordneten Rückzug vollziehen und ihre Macht mehr oder weniger behaupten. Was diese Wissenschaften selber betrifft..., kamen sie nie mehr in solche Nähe zum Volk<sup>148</sup>.

In den bearbeiteten Fassungen bemühte sich Brecht, das Stück so zu ändern, daß das Verhalten Galileis nicht als heldenhaft erscheinen kann. In einer Anmerkung über „Galilei“ von 1946 schrieb er, daß diese Änderung bei Beginn der Erarbeitung einer englischen Fassung des Stücks (mit Charles Laughton zusammen) nicht vorgesehen war. Dann aber, mitten in der Arbeit, kamen die Nachrichten der Zerstörung Hiroshimas: „Von heute auf morgen las sich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders.“<sup>149</sup> Nach diesem Ereignis schrieb Brecht in einem Entwurf für ein Vorwort:

Die Bourgeoisie isoliert im Bewußtsein des Wissenschaftlers die Wissenschaft, stellt sie als autarke Insel hin, um sie praktisch mit ihrer Politik, ihrer Wirtschaft, ihrer Ideologie verflechten zu können. Das Ziel des Forschers ist „reine“ Forschung, das Produkt der Forschung ist weniger rein. Die Formel  $E=mc^2$  ist ewig gedacht, an nichts gebunden. So können andere die Bindung vornehmen: Die Stadt Hiroshima ist plötzlich sehr kurzlebig geworden<sup>150</sup>.

Brecht hat im Galilei der ersten Fassung einen Weisen gesehen. „Sein Widerruf hatte ihm die Möglichkeit verschafft, ein entscheidendes Werk zu schaffen. Er war weise gewesen.“<sup>151</sup> Später kam Brecht zu der Überzeugung, daß dieses Werk (die Discorsi) — so wichtig sie auch waren — das „Verbrechen“ Galileis nicht aufwiege<sup>152</sup>. Galilei hat sich in jeder Fassung des Stücks um seine Selbsterhaltung bemüht; während er aber in der ersten Fassung dafür gelobt wurde, wurde er danach verurteilt. Das Verhalten (d. h. im Fall Galileis: der Widerruf) muß im Kontext seiner Konsequenzen geprüft werden. Die Fähigkeit, sich anzupassen (auch sich zu erhalten) gehört sicherlich zum Haltungsbegriff Brechts, füllt ihn aber allein nicht aus.

Am Haltungsbegriff ist vor allem schwierig, daß die Haltung nicht von sich sagt, wo sie zu haben ist. Ob „Schläge“ jeweils einzustecken oder zu geben sind, hängt von den konkreten Möglichkeiten ab. Wie Brecht in einem etwas anderen Kontext es formuliert: „Sicher war es weise, den nicht abwendbaren Schlag in einer bestimmten Haltung zu empfangen, aber den abwendbaren?“<sup>153</sup> Im Einstecken bzw. Geben von „Schlägen“, für sich betrachtet, ist die Haltung nicht identifizierbar. Herr Keuner spricht davon, daß dieselbe Haltung sich in verschiedenen Verhaltensweisen ausdrücken mag, „weil andere Notwendigkeiten sind“.

Was ich da sage: daß die Haltung die Taten macht, das möge so sein. Aber die Notwendigkeiten müßt ihr ordnen, daß es so werde<sup>154</sup>.

Um die Notwendigkeiten zu „ordnen“, muß man die eigene Stärke kennen. Die Stärke ist aber nicht etwas Abstraktes; in der Erfahrung der eigenen Macht entsteht erst das Erfahrene. Der Einzelne erfährt sie, aber nur kollektiv. Die Vermittlung ist brüchig; ganz kennt man die Lage nicht. „Was werden die Anderen tun?“ — fragen die Anderen<sup>155</sup>.

Die Verhaltenslehren Me-tis sind Übungen im „Ordnen“ von Notwendigkeiten. Für die Figur Me-ti diente Brecht die Lehre des Mo Di (auch Mê Ti, 470—400 v. u. Z.), eines altchinesischen Sozialethikers, als Grundlage. Mo Di war ein Anti-Fatalist. Er lehrte: das Schicksal sei „eine Erfindung verbrecherischer Herrscher“, der Fatalismus eine „Theorie für Frevler“<sup>156</sup>. Obwohl einige Aspekte der wirklichen Lehre Mo Dis in das „Buch der Wendungen“<sup>157</sup> aufgenommen sind<sup>158</sup>, ist das Werk wesentlich ein Ausdruck der Bemühungen Brechts, Stellung in den Auseinandersetzungen seiner Zeit zu beziehen.

Me-ti, der Lehrer, verlangt von der Philosophie, daß sie sich in der Praxis bewähre. Er greift dabei auf die Lehre von Ka-meh (Marx) und Fu-en (Engels) zurück. Gefragt, ob sie als Philosophen zu betrachten seien, antwortet er:

Ka-meh und Fu-en forderten, die Philosophen sollten sich nicht nur das Ziel setzen, die Welt zu erklären, sondern auch das Ziel, sie zu verändern. Wenn man das unterschreibt, kann man sie als Philosophen betrachten<sup>159</sup>.

Wenn Me-tis Einschätzung der Rolle des Philosophen in der Änderung der Welt zunächst etwas großzügiger anmutet als Marxens<sup>160</sup>, dann deswegen, weil er sich nicht auf den Philosophen als Philosophen bezieht. Me-tis „philosophisches“ Vorbild ist Mi-en-leh (Lenin), der „in der Philosophie praktisch, und in der Praxis philosophisch“ war<sup>161</sup>.

Während andere das Leben betrachteten auf seine Ausbeute für Meinungen hin, beschäftigte sich Mi-en-leh mit Meinungen um des Lebens willen. Nur wenn man annimmt, der Philosoph lebe um der Philosophie willen, war Mi-en-leh kein Philosoph; aber so etwas anzunehmen, schien ihm selber nicht philosophisch<sup>162</sup>.

Me-ti begreift die Praxis Mi-en-lehs als eine äußerst wendige (im Sinne von „Wendungen“). Die besten Erkenntnisse vergleicht Me-ti mit Schneebällen, die gute Waffen sein können und sich nicht in der Tasche halten lassen<sup>163</sup>. Mi-en-leh wußte, notwendige Kompromisse einzugehen, ohne dem Opportunismus zu verfallen.

Mi-en-leh lehrte über Kompromisse: Kompromisse sind oft nötig. Viele Leute verstehen darunter Wasser in seinen Wein schütten. Gemeint ist, unverdünnt sei Wein unbedenklich. Oder, der vorhandene Wein reicht für den Durst nicht aus. Ich habe eine andere Ansicht von Kompromissen. Ich trinke dann Wein und Wasser aus zwei Gläsern. Denn es ist viel zu schwer, dann wieder den Wein aus dem Wasser zu schütten<sup>164</sup>.

Im „Buch der Wendungen“ wird eine positive Deutung der „Philosophie“ in anderer Weise entwickelt als bei der „Philosophie der Fingerzeige“. Dort wurde der Ansatzpunkt einer positiven Deutung im Volksmund gefunden; das Populär-„Philosophische“, das nicht nur die Unzerstörbarkeit, sondern auch die Resignation der sich Fügenden beinhaltet, wurde vermittelt einer bestimmten Negation in der positiven „Philosophie“ aufgehoben. Im „Buch der Wendungen“ wird das als „philosophisch“ bestimmt, das sich in der Praxis bewährt. In der Praxis kann sich aber nur das bewähren, was zu Kompromissen fähig ist, ohne opportunistisch zu werden, ohne Wasser in den Wein zu schütten. In der Vermittlung zwischen dem Notwendigen und dem Erstrebenswerten beweist der Philosoph im Sinne Me-tis seine weise Haltung. Die Einsicht und der Mut, die es ihm ermöglichen, sich in diesem objektiv vorgegebenen Spannungsfeld zielbewußt zu bewegen sind es, die ihn vom Tui unterscheiden.

Wenn man Brecht selber als einen Weisen Brechtscher Prägung (war er doch der Philosoph im Theater) betrachtet und ihn nicht nur durch die zwanzig weißen Bände, sondern auch durch die Wege des Exils folgt, wird deutlich, daß er sich mit der Frage der weisen Haltung nicht der Theorie wegen beschäftigte, sondern der Not wegen. Brecht ist am Tage nach dem Reichstagsbrand nach Prag geflohen<sup>165</sup>; am Tage nach seinem Verhör vor dem Unamerican Activities Committee des House of Representatives hat er die USA verlassen<sup>166</sup>. Er war allenfalls *quick on his feet* (und daran ist nichts zu bemängeln). Daß er mit der Lösung des Exils nicht zufrieden war, kann man nachlesen, wie auch, daß er keine gute Alternative zum Exil sah<sup>167</sup>. Über Brechts Exilzeit schreibt Jost Hermand: „Auch Brecht selber sieht, wie er im Exil nicht den notwendigen kämpferischen Aktivismus aufbringt, den man von einem Revolutionär eigentlich verlangen könnte.“<sup>168</sup> Der spezifische Bezug von Hermands Bemerkung ist nicht klar; daß Brecht jedoch sein eigenes Verhalten oft als unbefriedigend einschätzte, ist allgemein bekannt. Im Gedicht „Hollywood“ schrieb er,

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen  
 Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.  
 Hoffnungsvoll  
 Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer<sup>169</sup>.

Walter Benjamin meinte, daß für das epische Theater Niederlagen als Wartezeiten zu verstehen seien<sup>170</sup>. Während seiner Wartezeit — die er sicherlich auch als Niederlage auffaßte — hat Brecht von sich eine produktive Haltung verlangt. Aber welche war die produktivste Haltung? Und wie sollte der kämpferische Aktivismus eines emigrierten deutschen Stückeschreibers in Santa Monica, Kalifornien, beschaffen sein?

Brecht konnte sich nicht dem Dilemma der Intellektuellen, das er in seinem Werke so ausführlich darstellte, entziehen. Aber vielleicht hat die folgende Geschichte, die „Tu will kämpfen lernen und lernt sitzen“ heißt, eine gewisse Relevanz für Brechts eigenen Werdegang.

Tu kam zu Me-ti und sagte: Ich will am Kampf der Klassen teilnehmen. Lehre mich. Me-ti sagte: Setz dich. Tu setzte sich und fragte: Wie soll ich kämpfen? Me-ti lachte und sagte: Sitzt du gut? Ich weiß nicht, sagte Tu erstaunt, wie soll ich anders sitzen? Me-ti erklärte es ihm. Aber, sagte Tu ungeduldig, ich bin nicht gekommen, sitzen zu lernen. Ich weiß, du willst kämpfen lernen, sagte Me-ti geduldig, aber dazu mußt du gut sitzen, da wir jetzt eben sitzen und sitzend lernen wollen. Tu sagte: Wenn man immer danach strebt, die bequemste Lage einzunehmen und aus dem Bestehenden das Beste herauszuholen, kurz, wenn man nach Genuß strebt, wie soll man da kämpfen? Me-ti sagte: Wenn man nicht nach Genuß strebt, nicht das Beste aus dem Bestehenden herauszuholen will und nicht die beste Lage einnehmen will, warum sollte man da kämpfen?<sup>171</sup>

Sitzenlernen im Kampf der Klassen bedeutet wohl für Brecht etwas ganz anderes als Sitzenbleiben: zur weisen Haltung, zur praktischen, positiven „Philosophie“, gehört auch die revolutionäre Geduld.

#### Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke (GW) Bd. XIV, Frankfurt/M. 1967, S. 1461.

2 GW XII, S. 443.

3 Das „eingreifende Denken“ ist ein zentraler Begriff Brechts; für ein Beispiel aus Hunderten siehe: GW XX, S. 158 ff.

4 GW XV, S. 253.

5 GW III, S. 1259.

6 GW XII, S. 598.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 599.

9 GW V, S. 2205.

10 Ebd., S. 2206.

11 GW XII, S. 611.

12 Die Anregung zu dieser Kritik der Brechtschen Tui-Definition gab der Aufsatz von W. F. Haug: „Zur Aktualität von Brechts Tui-Kritik“.

13 Ebd.; Haug benutzt diesen Begriff, um zwischen dem formalen Verkauf der Gedankenware und der Kompromittierung der Gedanken des Verkaufes wegen zu unterscheiden.

14 Ebd.

15 Haug, „Anmerkungen...“, a.a.O.

16 „Zwischen Tuismus und Tümllichkeit. Brechts Konzept eines klassischen Stils“, Brecht Jahrbuch 1975, Frankfurt/M. 1975, S. 15.

17 Hermand, a.a.O., zitiert auf S. 13 beide Elemente der in der vorliegenden Arbeit dargestellten Tui-Definition von Brecht, allerdings redet er von „Intellektuelle(n) der Märkte und Waren“, während Brecht vom „Intellektuelle(n) dieser Zeit der Märkte und Waren“ (Hervorhebungen von mir — K. R.) spricht.

17a Im Prolog zur amerikanischen Aufführung des „Leben des Galilei“ sagt Brecht: „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“ (GW X, S. 936).

18 GW XII, S. 436.

19 GW VI, S. 2394.

20 GW V, S. 2212.

21 Haug, „Anmerkungen...“, a.a.O.

22 Karl Marx/Friedrich Engels, „Die deutsche Ideologie“, Werke (MEW) Bd. 3, Berlin/DDR 1969, S. 46.

23 GW XII, S. 641.

24 GW XII, S. 680.

25 GW XIV, S. 1482. Da Manfred Riedel Brechts materialistische Ableitung des Verhaltens von Intellektuellen nicht genügend berücksichtigt, kommt er zu dem (Kurz)Schluß, „daß der dem Stückeschreiber Brecht eigene philosophische Gestus von einem Begriff von Philosophie getragen wird, der gegen dessen moderne Deformationsgestalten das klassische Konzept des Weisen und der Weisheit zur Geltung bringt“ („Bertolt Brecht und die Philosophie“, in: Neue Rundschau 82. Jg. 1971, H. 1, S. 85). Dazu vgl. die Diskussion des Brechtschen Weisheit-Begriffs im IV. Abschnitt der vorliegenden Arbeit.

26 GW XIV, S. 1431—1433.

27 Ilja Fradkin, Bertolt Brecht. Weg und Methode, Frankfurt/M. 1974, S. 265; vgl. GW XVII, S. 1127.

28 GW III, S. 1324.

29 Marx, „Theorien über den Mehrwert“, MEW Bd. 26.2, Berlin/DDR 1972, S. 110; dazu siehe Haug, „Anmerkungen...“, a.a.O.

30 Die „Musterung der Motive, die einen jungen Intellektuellen zum Revolutionär machen könnten, ist eine äußerst pessimistisch stimmende Tätigkeit... Es ist sehr schwierig, sie auf aktive Politik zu verweisen, und doch ist gerade dies nötig“ (GW XX, S. 47—48).

31 GW XX, S. 52.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 GW XIV, S. 1441—1442.

35 GW XX, S. 51—52.

36 GW XX, S. 52—53.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 50; diese Leute ähneln übrigens den sog. Revtuis, deren „Verdienst“ es ist, revolutionären Kleinbürgern zu beweisen, daß Kleinbürger gar nicht revolutionär sein können (vgl. GW XII, S. 667).

39 GW XX, S. 53.



39a Werner Mittenzwei, „Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst ‚Me-ti‘ zu lesen“, im vorliegenden Band. Die Unterschätzung des Einflusses rein materieller Lebensbedingungen auf die Intellektuellen ist bei Ilja Fradkin (a.a.O., S. 300) noch ausgeprägter als bei Mittenzwei.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 GW XII, S. 436.

43 Ebd., S. 436—437; in der Suhrkamp-Werkausgabe findet sich an dieser Stelle ein Druckfehler: statt „wie“ heißt es dort „wir“.

44 GW XVIII, S. 222—223.

45 Auf jeden Fall scheint das Verhalten aller Intellektuellen nicht so „berechenbar“ zu sein, wie man es dem oben auf S. 23 f. wiedergegebenen Brecht-Zitat entnehmen könnte.

46 Wenn Hans Mayer schreibt: „Brecht was full of hatred and contempt for the tuis and always tried to separate himself from them“ („Thomas Mann and Bertolt Brecht: Anatomy of an Antagonism“, in: New German Critique, Milwaukee, Fall 1975, S. 110), so kann man ihm zumindest in dem zustimmen, was den „contempt“ und Brechts Versuch, sich abzugrenzen, angeht. Aber bei aller Betonung von Brechts emotionaler Ablehnung des Tuitums, soll nicht der Eindruck entstehen, daß Brechts Tui-Kritik einer scharfen Analyse der materiellen Lebensbedingungen von Intellektuellen entbehre.

47 In „Über die Beurteilung der Philosophie“ sagt er, daß „es doch falsch ist, eine Philosophie etwa hauptsächlich als Ausdruck eines bestimmten Kopfes zu nehmen, als eine Spielart des Geistes schlechthin“ (GW XX, S. 141).

48 Siehe GW XX, S. 143.

49 GW XX, S. 163.

50 GW XII, S. 422.

51 Marx, „Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie“, Frankfurt/M. (ohne Jahr), S. 22.

52 Ebd.

53 Brecht beschrieb z. B. Marxens Verhältnis zur Philosophie folgendermaßen: „Me-ti sagte: Meister Ka-meh trat den Philosophen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens verschieden gegenüber. Zuerst näherte er sich ihnen als Philosoph und zerpfückte ihre Behauptungen von ihrem eigenen Standpunkt aus. Dann behandelte er sie als Nichtphilosoph und zeigte lediglich an ihrem Beispiel, zu welchen Abgeschmacktheiten es führt, wenn man lebt um zu philosophieren, statt philosophiert um zu leben. Am Ende befaßte er sich nicht mehr mit Philosophen, sondern beschäftigte sich nur noch mit praktischen Forschungen, ab und zu Philosophen wie lästige Fliegen abwehrend“ (GW XII, S. 555). Es ist aber nachgewiesen worden, daß auch bürgerliche Theorien den jungen Brecht beeinflusst haben. (Zum Einfluß des anti-metaphysischen Behaviorismus — besonders von John B. Watson — auf Brecht siehe Hansjürgen Rosenbauer, Brecht und der Behaviorismus, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970.) Der Grad und die Dauer des Einflusses sind allerdings umstritten. Daß Brechts Verhältnis zum Behaviorismus auf jeden Fall ein kritisches war, zeigt folgendes Zitat aus dem „Dreigroschenprozeß“: „Der Behaviorismus ist eine Psychologie, die von den Bedürfnissen der Warenproduktion ausgeht, Methoden in die Hand zu bekommen, mit denen man den Käufer beeinflussen kann, also eine aktive Psychologie, fortschrittlich und revolutionierend katexochen. Sie hat, ihrer kapitalistischen Funktion entsprechend, Grenzen . . . Der Weg geht auch hier nur über die Leiche des Kapi-

talismus, aber dies ist auch hier ein guter Weg“ (GW XVIII, S. 172—173). Der Versuch, eine saubere Trennung zwischen bürgerlichen und marxistischen Einflüssen in der Philosophie-Kritik Brechts zu finden, kann meines Erachtens aus folgenden Gründen zu keinem befriedigenden Ergebnis führen: 1. Es bestehen gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Marx/Engelsschen Philosophie-Kritik und der Anti-Metaphysik einiger bürgerlicher Denker. 2. Brecht selbst bekennt sich zu einem gewissen Eklektizismus; so sagt er, man könne aus den vorhandenen Philosophien „einzelnes herauslesen ... was den eigenen Zwecken dienen kann“ (GW XX, S. 141).

54 GW XX, S. 143.

55 GW XII, S. 439—440.

56 Engels, „Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie“, MEW Bd. 21, Berlin/DDR 1972, S. 276.

57 GW III, S. 1304.

58 GW V, S. 2211—2212.

59 GW XX, S. 132—133.

60 GW XX, S. 141.

61 Ebd.

62 Vgl. z. B. Me-ti: „Die Philosophien betrachten, das kann Philosophieren sein. Was die Leute dachten (oder denken ließen), als sie Städte bauten, Zünfte einführten, Werkstätten einrichteten, Schiffe bemannten, Reis bauten, Reis verkauften, Kriege führten innerhalb und außerhalb der Mauern: Von den Städten ist nicht die Rede bei ihnen, noch von den Zünften, Werkstätten, Schiffen, und doch konnte man so denkend Städte bauen, Schiffe bemannen oder Städte bauend, Schiffe bemannend so denken“ (GW XII, S. 422). Im „Tui-Roman“ wird die Frage gestellt, „ob nicht die ... Unsicherheit der Erkenntnis von einer ganz anderen Unsicherheit herrühre, einer äußeren, zeitweiligen Unsicherheit des Lebens der Philosophierenden“ (GW XII, S. 695).

63 GW XX, S. 144.

64 GW XX, S. 172. Brecht spricht von Erkenntnis als Veränderung an verschiedenen Stellen. „Sollen wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?“ (GW XX, S. 140); „Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (nicht von uns abhängen), können nicht gedacht werden. (Es entstehen Anomalien, Schädigungen des Denkapparates, Asozialitäten)“ (GW XX, S. 155).

65 Siehe Reinhold Grimm, „Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche“, in: Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M. 1975, S. 46 ff.

66 Vgl. oben S. 27.

67 GW XX, S. 138.

68 GW XX, S. 137—138. Vgl. Riedel, a.a.O., S. 81.

69 GW XX, S. 138.

70 GW XX, S. 137.

71 GW XX, S. 139.

72 GW XX, S. 140.

73 GW XII, S. 392.

74 Vgl. GW XX, S. 143.

75 GW XX, S. 143.

76 Engels, „Materialien zum Anti-Dühring“, MEW Bd. 20, Berlin/DDR 1972, S. 574.

77 GW XII, S. 650.

78 GW XX, S. 143.

79 GW XII, S. 440—441.

- 80 Siehe GW XX, S. 141.
- 81 GW XX, S. 158—159.
- 82 Marx, „Epikurische Philosophie“, MEW Ergänzungsband 1, Berlin/DDR 1968, S. 214.
- 83 G. W. F. Hegel, „Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems“, Werke (Hrsg. Michelet) Bd. 1, Berlin 1832, S. 174.
- 84 Engels, „Ludwig Feuerbach...“, S. 270.
- 85 GW XX, S. 131.
- 86 GW XX, S. 175.
- 87 Ebd.
- 88 GW III, S. 1267.
- 89 GW XX, S. 143.
- 90 GW XX, S. 142.
- 91 GW XII, S. 414.
- 92 GW XII, S. 471—472.
- 93 GW XX, S. 142.
- 94 GW XII, S. 431.
- 95 „Philosophie und Schule“, Fünfter Band, Berlin 1933/34, S. 173.
- 96 Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. September 1966, erstveröffentlicht im „Spiegel“, 31. Mai 1976, S. 196; im Interview sagte Heidegger, er stehe immer noch zu diesem Satz.
- 97 Ebd., S. 198; dazu meint Heidegger: „Die angeführten Sätze würde ich heute nicht mehr schreiben.“
- 98 Marx und Engles, „Die deutsche Ideologie“, MEW Bd. 3, Berlin/DDR 1969, S. 48—49.
- 99 GW XII, S. 626.
- 100 GW XII, S. 589.
- 101 GW XII, S. 590; vgl. auch den Lösungsvorschlag des Tui-Logikers Bo-en-reich (XII, S. 662).
- 102 GW XII, S. 669.
- 103 Ebd.
- 104 GW XII, S. 611.
- 105 GW XII, S. 615.
- 106 GW V, S. 2221.
- 107 Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie“, MEW Bd. 13, Berlin/DDR 1971, S. 9.
- 108 GW XII, S. 616; siehe GW XX, S. 138. Die Formel führt Brecht auf Bacon zurück, und zwar im Sinne von Wissen als „zu verwerten wissen“.
- 109 GW XII, S. 616.
- 110 GW XII, S. 669.
- 111 GW XII, S. 670.
- 112 Ebd.
- 113 Ebd.
- 114 GW V, S. 2262.
- 115 GW XII, S. 672.
- 115a Zum Verhältnis von Tuismus und Nationalsozialismus vgl. auch Brecht, Arbeitsjournal Bd. 1, Frankfurt/M. 1973, S. 161.
- 116 GW XX, S. 50.
- 117 GW XV, S. 252.
- 118 GW XX, S. 127.
- 119 GW XII, S. 443.

120 GW XI, S. 292; obwohl Sokrates kein „Berufs“-philosoph war, gehört er offensichtlich zur Gattung der wirklichen — offiziellen — Philosophen.

121 GW XV, S. 252.

122 GW XV, S. 253.

123 Ebd.

124 GW XII, S. 534.

125 GW XVIII, S. 231—232.

126 GW XIX, S. 325.

127 GW XIX, S. 335.

128 GW XII, S. 375.

129 GW XII, S. 409.

129a GW XII, S. 375.

130 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt/M. 1971<sup>3</sup>, S. 35.

131 GW IX, S. 723.

132 Benjamin, a.a.O., S. 15.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Ebd., S. 16.

136 GW XVII, S. 978.

137 Ebd.

138 GW XII, S. 376.

139 „Weisheit“, „Haltung“, und „Neue Ethik“, in: *Der Weise und der Elefant*, München 1970, S. 26 ff.

140 Ebd., S. 45.

141 Ebd.

142 Ebd., S. 30.

142a Obwohl Brecht die Parabel „Mann ist Mann“ erst 1936 mit dem Nationalsozialismus schriftlich konkretisiert (GW XVII, S. 987), nennt der späte Brecht 1954 das Problem des Stücks das schlechte Kollektiv, „das in diesen Jahren Hitler und seine Geldgeber rekrutierten“ (GW XVII, S. 951).

143 Neumann, a.a.O., S. 45.

144 Ebd., S. 46.

145 Vgl. oben S. 37 f.

146 Vgl. oben S. 38 ff.

146a Siehe Eric Bentley, „The Science Fiction of Bertolt Brecht“, *Introduction to: Bertolt Brecht, Galileo*, New York 1966, p. 38. Bentley, der sowohl die originale deutsche Fassung wie auch die erste englische Übersetzung von Desmond I. Vesey gesehen hat (ebd., S. 19; vgl. in derselben Ausgabe „Appendix B: English Translations of Galileo“, S. 153) gibt Galileos „Keuner story“ vollständig als Zitat wieder. In dieser Version wird die Rolle des Herrn Egge einem gewissen Philosophen aus Kreta — Keunos, „who was beloved among the Cretans for his love of liberty“ — zugesprochen. Ansonsten ist die Geschichte, die sich in der achten Szene befand, die gleiche. Daraufhin sagte Andrea: „I don't like the story, Mr. Galilei.“

147 Käthe Rüllicke, „Bemerkungen zur Schlußszene“, in: *Materialien zu Brecht „Leben des Galilei“*, Frankfurt/M. 1974<sup>10</sup>, S. 141.

148 GW XVII, S. 1108—1109.

149 GW XVII, S. 1106; dazu vgl. Brecht, *Arbeitsjournal*, Bd. 2, S. 470; vgl. auch GW X, S. 936.

150 GW XVII, S. 1112.

151 GW XVII, S. 1133.

152 Ebd. Die spätere Verurteilung des Galilei (als doch nicht weise) stellt für Neumann eine Einschränkung der Gültigkeit des Haltungsbegriffs dar (a.a.O., S. 60). Björn Ekmann meint: „Brecht nimmt ... in der endgültigen Fassung dieses Stückes klar und eindeutig zu Fragen Stellung, die in der marxistischen Ideologie und auch in verschiedenen anderen Werken Brechts unklar und unlogisch beantwortet werden. Er teilt den Intellektuellen, nicht den Proletariern der Schwerindustrie die führende Rolle und die höchste Verantwortung im Klassenkampf zu. Wichtiger aber: er begründet den Einsatz im Klassenkampf durch eine moralische Verpflichtung gegenüber der Menschheit, nicht durch eigenes Interesse im letzten verzweifelten Existenzkampf oder durch eine wirre Mischung von beiden“ (Gesellschaft und Gewissen, Kopenhagen 1969, S. 251). Die neue Galilei-Fassung scheint Ekmann ganz aus seiner Fassung gebracht zu haben.

153 GW XX, S. 163.

154 GW XII, S. 409.

155 Vgl. dazu W. F. Haug, „Nützliche Lehren aus Brechts ‚Buch der Wendungen‘“, in: Bestimmte Negation, Frankfurt/M. 1973, S. 80—81. „Bei der Produktion, auch seiner eigenen, ist der Einzelne auf die Masse verwiesen. Die Masse ist für Me-ti die Mitte, an den Endpunkten steht der Einzelne. Der Einzelne ist in der Masse zwar negiert, Me-ti richtet aber durch diese Erfahrung des Negiert-Seins hindurch sich an den Einzelnen als an den Verwirklicher einer Synthese.“

156 Mittenzwei, a.a.O., S. 186—187.

157 In der Suhrkamp-Ausgabe werden die Texte als „Buch der Wendungen“ bezeichnet, die „für eine eventuelle Publikation vorgesehen waren“ (GW XII, Anm. S. 3), andere, aus verschiedenen Mappen des Brecht-Archivs gesammelten, Texte werden unter der Rubrik „Me-ti“ zusammengefaßt; in der von Mittenzwei herausgegebenen Edition sind die Texte thematisch organisiert, also wird organisatorisch zwischen dem „Buch der Wendungen“ und den übrigen Texten nicht unterschieden (obwohl die originale Mappenaufteilung in einem Anhang angegeben wird). Wenn im vorliegenden Aufsatz von „Buch der Wendungen“ gesprochen wird, beziehe ich mich auf den ganzen „Me-ti“-Komplex.

158 GW XII, S. 419; siehe auch Mittenzwei „Zum fernöstlichen Vorbild“ (a.a.O., S. 183—189) und Fradkin (a.a.O., S. 385—391).

159 GW XII, S. 549.

160 Marx, „Thesen über Feuerbach“ MEW Bd. 3, Berlin/DDR 1969, S. 7. Nach Me-ti sollen die Philosophen die Welt „erklären“ und „verändern“, nach Marx heißt es: die Philosophen haben die Welt nur „interpretiert“ während es gilt, sie zu verändern. Aus der Feuerbachthese geht nicht hervor, welche Rolle die Philosophen qua Philosophen in der Veränderung der Welt zu spielen haben.

161 GW XII, S. 452.

162 Ebd.

163 GW XII, S. 451.

164 GW XII, S. 433.

165 Klaus Völker, Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk, München 1971, S. 55.

166 Ebd., S. 116.

167 Vgl. Gedicht „An die Gleichgeschalteten“ (GW IX, S. 679).

168 Jost Hermand, „Utopisches bei Brecht“, in: Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M. 1975, S. 28.

- 169 GW X, S. 848.  
 170 Benjamin, a.a.O., S. 41.  
 171 GW XII, S. 576.

### Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt/M. 1971<sup>3</sup>.  
 Bentley, Eric: The Science Fiction of Bertolt Brecht. Introduction to: Bertolt Brecht, Galileo. New York 1966<sup>13</sup>. S. 9—42.  
 Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. 2 Bde. Frankfurt/M. 1974.  
 Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. 20 Bde. Frankfurt/M. 1967.  
 Ekman, Bjørn: Gesellschaft und Gewissen. Kopenhagen 1969.  
 Fradkin, Ilja: Bertolt Brecht. Weg und Methode. Frankfurt/M. 1974.  
 Grimm, Reinhold: Notizen zu Brecht, in: Brecht-Jahrbuch 1974. Frankfurt/M. 1975. S. 34—52.  
 Haug, Wolfgang Fritz: Zur Aktualität von Brechts Tui-Kritik, in diesem Band.  
 Haug, Wolfgang Fritz: Nützliche Lehren aus Brechts „Buch der Wendungen“, in: ders., Bestimmte Negation. Frankfurt/M. 1973. S. 70—93.  
 Hegel, Georg W. F.: Werke. Hrsg. v. Michelet. Berlin 1832. Bd. 1.  
 Hermand, Jost: Utopisches bei Brecht, in: Brecht-Jahrbuch 1974. Frankfurt/M. 1975. S. 9—33.  
 Hermand, Jost: Zwischen Tuismus und Tümllichkeit. Brechts Konzept eines klassischen Stils, in: Brecht-Jahrbuch 1975. Frankfurt/M. 1975. S. 9—33.  
 Marx, Karl und Friedrich Engels: Werke. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 39 Bde. Berlin/DDR 1956 —.  
 Mayer, Hans: Thomas Mann and Bertolt Brecht: Anatomy of an Antagonism, in: New German Critique, Milwaukee, Fall 1975.  
 Mittenzwei, Werner. Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst „Me-ti“ zu lesen, Nachwort zu: Bertolt Brecht, Prosa. Bd. 4. Berlin/DDR und Weimar 1975, nachgedruckt in diesem Band.  
 Neumann, Peter Horst: „Weisheit“, „Haltung“, und „Neue Ethik“, in: ders., Der Weise und der Elefant. München 1970.  
 Philosophie und Schule. Blätter für den Unterricht in Philosophie und die philosophische Vertiefung der Schulwissenschaften. Berlin 1933/34. 5 Bde.  
 Riedel, Manfred: Bertolt Brecht und die Philosophie, in: Neue Rundschau 82. Jg., 1. H., 1971. S. 65—85.  
 Rosenbauer, Hansjürgen: Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970.  
 Rüllicke, Käthe: Bemerkungen zur Schlußszene, in: Materialien zu Brechts „Leben des Galilei“. Frankfurt/M. 1974<sup>10</sup>.  
 Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger. Der Spiegel. 31. Mai 1976. S. 193 bis 219.  
 Völker, Klaus: Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. München 1971.

Franco Buono

## Die drei Kongresse der Tuis oder Brecht und die Intellektuellen\*

### 1. Vierzig Experten vor dem Obersten Gericht

Im Verlauf jenes außerordentlichen Ereignisses, welches die Unterrichtung des Jüngsten Gerichts — Höhepunkt und Abschluß der großen sozialen „inquiry“ des Dreigroschenromans — darstellt, platzt der Ex-Soldat Fewkooombey (der, wie wir wissen, beauftragt ist, mit allen seinen Kräften den festen Mysterienschleier zu zerreißen, welcher das Rätsel der Vermehrung der Pfunde schützt) unvermittelt mit dieser verblüffenden Frage an den Lehrer der Armen von Whitechapel heraus: „Was heißt ‚Attica‘?“ Unmittelbar darauf wird dieselbe Frage an den Erfinder des Gleichnisses und Hauptanklagten gerichtet. Wenn wir den Grund für eine solche unvermittelte und beharrliche Frage begreifen wollen, müssen wir uns an eine ebenso winzige wie bedeutsame Episode erinnern, die sich am Anfang des erzwungenen Aufenthaltes von Holzbein Fewkooombey in der Musikalienhandlung des Peachum ereignet hat.

Auf dem Abort des Hauses in der Old Oak Street hatte Fewkooombey die Hälfte eines zerlesenen Bandes der „Enzyklopädia Britannica“ gefunden und hatte sie an sich genommen, um die ersten Seiten seinem Gedächtnis einzuprägen — genau bis zu dem Wort „Attica“ ausschließlich —, bis dann Polly Peachum, in der Hoffnung, ihrerseits „etwas über sich selbst“ zu lernen, es ihm entrissen hatte; später vergaß sie, es an seinen Platz zurückzustellen. So wurde George Fewkooombey durch die Unachtsamkeit des „Pfirsichs“ auch des einen Fetzens Kultur beraubt, um den er sich bemüht hatte, und er

\* Zuerst erschienen in: Franco Buono, Bertolt Brecht, *La prosa dell'esilio*, Bari 1972.

Aus dem Italienischen von H. Gerd Würzberg.

Die von Buono in italienischer Übersetzung zitierten Passagen von Brecht wurden naturgemäß nicht „rückübersetzt“, sondern durch die jeweilige Originalstelle ersetzt. Dieses Vorgehen beseitigt die in Buonos Übersetzung enthaltenen — z. T. für das Verständnis seiner Brecht-Deutung wichtigen — interpretatorischen Nuancen. (Ein Beispiel: Brechts Begriff „Mißbrauch des Intellekts“ wird von Buono nicht wörtlich — „abuso“ — übersetzt, sondern mit „cattivo uso dell'intelletto“ — „schlechter Gebrauch des Intellekts“ — umschrieben und damit umgedeutet. Unsere Übersetzung beseitigt diese Deutung).

Offensichtliche Fehler wurden stillschweigend korrigiert. Anmerkungen, die nur auf italienische Übersetzungen deutscher Quellen verweisen, wurden nicht berücksichtigt.

verbringt die wenigen Monate, die ihm noch zu leben bleiben, mit der letzten irrümlichen Überzeugung: nämlich zu unwissend zu sein, um etwas vom Funktionieren des gigantischen Mechanismus zu begreifen, in dem er gescheitert ist und der im Begriff ist, ihn mit einer unerbittlichen Untersuchung zu zermalmen.

Diese Annahme erweist sich als besonders resistent und bleibt auch bestehen, als er — in seiner Funktion als Oberster Richter — schon Illusionen auflöst und die einzelnen Bestandteile der Wahrheit erfaßt, die er, freilich ohne Erfolg, zu dem Gesamtbauwerk zusammenzufügen sucht, in dem erst sie ihren genauen Platz finden. In diesem Moment denkt er ein weiteres Mal: „Das ist eben meine Unwissenheit, ich bin zu ungebildet, um es herauszubringen, bei weitem zu ungebildet“<sup>1</sup> und befiehlt, sich auf seine richterliche Gewalt besinnend, daß die anerkannten Verwahrer all des Wissens der Erde sich in einem Kongreß vor ihm und denjenigen zusammenfinden sollten, in dessen Namen er Recht spricht, um endlich volles Licht in das Dunkel der Ungleichheit zu bringen. Aber die vierzig Bände der Enzyklopaedia Britannica, an die sich zu wenden natürlich erscheint, und die sicherlich genau wissen, was „Attica“ heißt, diese vierzig Bände kneifen vor der Hauptfrage, sie zeigen sich ausweichend, arrogant, zurückhaltend, sie führen schließlich das große Wort, aber sie liefern keine einzige brauchbare Information.

Als der Richter sie sich sodann mit dem Befehl: Kehrt! Vorwärts marsch! irritiert vom Halse schafft, hinterlassen sie beim Auditorium nicht den Eindruck der „Würde“, mit dem sie ihr kompliziertes wie unnützes Wissen ausgekramt hatten, alles auf der Grundlage abstrakter und nebulöser Begriffe wie „Kapital“, „Arbeit“, „Erfindungen“, „Organisationstalent“, „Sparsamkeit“, „Interessen“ und so weiter — sondern es bleibt ihr physischer Eindruck, nämlich der Umstand, daß sie „sehr dick“<sup>2</sup> waren.

Hier sollten wir nachdenken über die außerordentliche Zusammensetzung dieses Auditoriums und über den Gerichtshof, der die Experten zusammengerufen hat: es handelt sich um Leute, die immer Hunger hatten, „vor und nach dem Essen“; und außerdem ist unser Richter alles andere als unparteiisch. Er will nicht aus allgemeiner intellektueller Neugier oder aus uneigennütziger Gerechtigkeitsliebe zur Kenntnis der Wahrheit gelangen, sondern um sich und seine Klasse an denen zu rächen, die sich an ihrem Brot satt gegessen haben: Seine vor Hunger winselnden Hunde erinnern ihn unablässig daran. Ein Gericht, das ausschließlich zur Entlarvung und Bestrafung all derjenigen eingerichtet ist, „die sich in einer bestimmten Weise gegen die Armen und Wehrlosen vergangen hatten, sei es durch Taten, sei es durch bloße Worte“<sup>3</sup>, spricht das Verhalten und den wohlgenährten Eindruck der vierzig enzyklopaedischen Experten ohne weiteres schuldig, umso mehr, da als Resultat ihrer Antworten herauskommt, daß sie nichts anderes für Wissenschaft ausgeben als die Ideologie der wenigen Herrschenden über die vielen Beherrschten, der zufolge das auf der Ungleichheit der Menschen beruhende soziale System ewig bestehe.



Sie erfüllen also die gleiche Funktion, wie sie dieses System, freilich auf unterster Ebene, Individuen wie dem Lehrer von Whitechapel zuweist. (Dieser ist vom Lumpen-Richter angeklagt, seine Schüler nicht das Lesen der einzigen bedruckten Blätter, von denen ihre Existenz abhängt — nämlich der Verträge — gelehrt zu haben: mit anderen Worten, sie überhaupt nicht lesen gelehrt zu haben<sup>4</sup>.) Sicher: Jene Bände drücken sich in einer viel raffinierteren Weise aus als der Lehrer der Armen, und es würde ihnen nicht im Traum einfallen, so wie dieser zu antworten: „Meine Schüler in Whitechapel brauchen keine Verträge lesen zu können . . . Sie sollen arbeiten lernen, dann brauchen sie keine Verträge“<sup>5</sup>; aber von dem Moment an, wo ihr Wissen nicht nur unbrauchbar ist, sondern diejenigen weiter in die Irre führt, die ohnehin schon dort waren, „wo da Heulen ist und Zähneklappern“ — solange sie nicht zur Wurzel des Mysteriums der Ungleichheit vorgedrungen sind —, von diesem Moment an scheint es klar zu sein, daß der Unterschied zwischen dem Lehrer und den Experten nur ein gradueller ist, ein Unterschied an Qualität und Quantität der Informationen, die der eine und die anderen zu verkaufen in der Lage sind, auf Rechnung jeweils desselben Auftraggebers. Die „Dickleibigkeit“ jener Bände beweist also vor dem Tribunal der Hungrigen die Existenz eines kolossalen und einträglichem Geschäftsverkehrs, in dem die Handelsware die „Kultur“ ist.

Der bittere Schluß, den Fewkooibey und seinesgleichen zu ziehen gezwungen sind, nachdem sie „die, die wissen“ geladen und angehört haben, ist, daß die Repräsentanten der Kultur ihrem Kampf feindlich gesonnen sind, daß jene vierzig „Köpfe“ in Wirklichkeit ebenso „Bäuche“ sind. Unter den vielen im Verlauf des Gerichts der Armen sichtbar gewordenen Wahrheiten ist vielleicht diese, weil unerwartete, die entmutigendste: die vermeintlichen Verbündeten — hatte sich Fewkooibey denn nicht mit einem vertraulichen „meine Freunde“ an die Experten gewandt? — befinden sich auf der Seite des Gegners. Und überdies wird das Volk durch schlechte praktische Erfahrungen wie diese in doppelter Hinsicht betrogen, weil es nämlich — wie die Armen im Epilog des Dreigroschenromans — zu glauben veranlaßt wird, die Aktivität des Denkens an sich sei schädlich, unbrauchbar und falsch wie das offizielle Denken und die offizielle Kultur. Aber auf solche Schlußfolgerungen werden wir vor allem gelegentlich des Tui-Romans und von Turandot zurückkommen<sup>7</sup>.

Also, schlußfolgert Fewkooibey, die „Wissenden“ sind dem Kampf der Armen feindlich; aber er weiß nicht, wie er weiter vorgehen soll. In noch krasserer Weise, aber mit viel größerer Klarheit und viel größerem Bewußtsein werden die Gründe für solche Feindseligkeit durch den Mund des Me-ti ausgedrückt — des Gründers einer Schule, die sich wie Fewkooibey die Erforschung und Verbreitung der Wahrheiten und der für die Klasse der Ausgebeuteten nützlichen Lehren zum Ziel gesetzt hat: „Die klugen Köpfe“, so stellt er fest „können sehr töricht verwendet werden, sowohl von den Machthabern als auch von ihren Eigentümern selbst. Gerade um die allerdümmsten oder unhaltbarsten Behauptungen oder Einrichtun-

gen zu stützen, mietet man kluge Köpfe. Die klügsten Köpfe bemühen sich nicht um die Erkenntnis der Wahrheit, sondern um die Erkenntnis, wie Vorteile zu erlangen sind durch die Unwahrheit. Sie streben nicht nach dem Beifall ihrer selbst sondern dem ihres Bau-ches“<sup>8</sup>.

Und dann, damit keine Zweifel zurückbleiben über die materiellen — und deswegen beinahe unerschütterlichen — Motivationen für die Opposition der Kopfarbeiter gegenüber der „Umwälzung“ der auf der Ungleichheit basierenden Gesellschaft: „Sie stellen sich zu ihr (der Umwälzung) nicht als Köpfe, sondern als Bäume. Sie fürchten, daß sie durch uns bei ihrer Hauptbeschäftigung, der Füllung ihrer Bäume, gestört werden könnten, indem wir sie zur Füllung unserer Vorratskammern und Wissensspeicher anhielten. Sie meinen, das eine hindere notwendig das andere. Sie leben in einem System, das den Mangel erzeugt, sie erzeugen selber Mangel und fürchten Mangel. Sie sehen, daß nur wenige gut leben können, und erkennen nicht, daß dieses gute Leben weniger nur in dem jetzigen schlechten System durch das schlechte Leben vieler erzeugt wird. Sie halten dieses System für ein natürliches und unvermeidbares. Sie sagen: wie sollte die Blüte anders blühen können als daß sie eben blüht? Und sie vergessen, daß nach der Blüte die Frucht kommt, etwas anderes, ebenso Natürliches“<sup>9</sup>.“ Nachdem die notwendigen Unterscheidungen getroffen sind, muß man die substantielle Ähnlichkeit zugeben, die die bitteren Schlußfolgerungen des Lumpen-Richters mit den von Me-ti, dem „Denker des Handelns“ ausgeführten Vorstellungen verbindet. Es handelt sich nicht um eine zufällige Affinität: Ihr gemeinsamer Nenner ist Ausdruck von einigen der tiefsten Überzeugungen unseres Autors.

## 2. Zum Konzept des Tuis: Ein Problem der Produktion

Nachdem wir den Obersten Gerichtshof verlassen haben und in die Aula des Me-ti eingetreten sind, wissen wir schon einige Dinge zu Lasten eines gewissen Typus des Intellektuellen, auf den Brecht lange Zeit rückhaltlos eingeschlagen hat und zu dessen Bezeichnung er einen besonderen Begriff geprägt hat: Tui. Er entsteht aus den aneinandergereihten Initialen von In-tellekt-uell, nach einem vom Autor in seinen chinesisch verkleideten Werken sehr oft benutzten Verfahren der Verdrehung und Verfremdung westlicher Namen und Wörter. Wir werden im folgenden sehen, in welcher Weise und aus welchem Grund er diesen Namen — oder besser: sein späteres Kürzel — mit seiner spezifischen Thematik einsetzt; dies geschieht außer im fragmentarischen Tui-Roman und in Turandot auch in jenem typisch deutschen „parabolischen Drama“: „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“. Um unsere Kenntnisse über den Tui zu erweitern, ist es nunmehr nötig, uns an die von seinem Schöpfer gegebene äußerst prägnante Definition des Tui zu erinnern: „Der Tui ist der Intellektuelle dieser Zeit der Märkte und Waren“<sup>10</sup>. Brecht hat den Tui auch mit zahlreichen weiteren Begriffen belegt: „Weißwäscher“, „Vermieter des Intellekts“, „Formulierer“, „Ausredner“, „Kopflan-

ger“ — alles Variationen über das einzige Thema des „Mißbrauchs des Intellekts“<sup>11</sup>; der von Brecht ebenfalls häufig verwandte, aber nicht abwertende Begriff „Kopfarbeiter“ bezeichnet dagegen die objektive Funktion des spezifischen „Produktionsmittels“ — des Kopfes — über das die Intellektuellen disponieren und von dem sie Gebrauch machen, freilich in einer Weise, in der sich die Hure bei der Ausübung ihres Berufes eines anderen Körperteils bedient<sup>12</sup>. Gleichwohl ist es jene erste Definition, die alle anderen schon in sich enthält und die Brechts tief eingewurzelte persönliche Aversion auf die Höhe einer ganz allgemeinen historischen und politischen Betrachtung hebt.

Kurzum, der Tui-Begriff und die Ausdrücke, die dessen Verhalten bezeichnen, sind zweifellos eine Abstraktion — sie verbergen es durchaus nicht, im Gegenteil: sie gefallen sich darin —, andererseits aber ist es richtig, daß es sich dabei um eine sog. „bestimmte Abstraktion“ handelt, die ihre Prägnanz aus dem konkreten historischen, kapitalistisch-bürgerlichen Hintergrund entnimmt, aus dem sie erwächst und in dem die Tuis sich bewegen und sich vermehren wie die Fische im warmen Teich. Und Brecht arbeitet selber in den Verhältnissen, die Tuis ermöglichen und dann erhalten, die ihre Einstellungen erklären, ihr notwendiges Festhalten und Verteidigen der Positionen der Macht und auch die Ideen, die sie vertreten. Dieses gilt zum Beispiel für eine Idee, deren stolze Fahnen Träger und höchst eifersüchtige Wächter die Tuis sind: die Idee der Freiheit, oder besser: dessen, was die Kopfarbeiter für Freiheit halten. Verweilen wir noch in der Aula des Me-ti und hören wir, was der Meister diesbezüglich zu sagen hat: „Ka-meh lehrte, daß man, um die Ideen der Menschen zu verstehen, die Geschichte ihrer Produktion des zum Leben Notwendigen studieren muß. Wenn man, um zu erkennen, was die Kopfarbeiter unserer Zeit unter Freiheit verstehen, die Geschichte der Produktion des zum Leben Notwendigen studiert, so findet man, daß die Schicht, mit der unsere Kopfarbeiter verbunden sind, eine Freiheit anstrebte, welche Freiheit des Wettbewerbs war. Das war eine ganz bestimmte Freiheit. Auch der Wettbewerb war ein ganz bestimmter Wettbewerb, unähnlich anderer Formen von Wettbewerb, welche die Welt schon gesehen hatte. Es war nämlich der Wettbewerb im Verkauf von Waren. Die Waren, welche die Kopfarbeiter zu verkaufen hatten, waren Meinungen und Kenntnisse. Die Freiheit, welche sie anstreben, ist die Freiheit des Wettbewerbs beim Verkaufen von Meinungen und Kenntnissen. Das klingt nicht schön; aber daß es nicht schön klingt, beweist nur, daß zu unserer Zeit die Produktion des zum Leben Notwendigen in der Form des freien Wettbewerbs beim Verkauf von Waren nicht mehr gut funktioniert<sup>13</sup>.“ Man muß zugeben, daß, wenn es diesen verächtlichen Worten auch nicht an Ironie mangelt, dennoch der Sinn der Geschichte in ihnen widerklingt und sie schneidend werden läßt. Andererseits ist es nicht ein „allgemeiner“ Sinn der Geschichte, der Brecht leitet, sondern ein ganz besonderer Begriff in der materialistischen Geschichtsauffassung, die Brecht bei Korsch rezipiert hatte: Der Be-

griff der „geschichtlichen Spezifizierung“. Mit dieser Komponente des Korsch'schen Marxismus — einer der wesentlichen Nährstoffe des historischen Materialismus von Brecht — haben wir uns schon früher beschäftigt<sup>14</sup>, aber an Stellen wie dieser erweist sich die „geschichtliche Spezifizierung“ als theoretisches Gerüst der Ansichten des Dichters, als das, was seine Sätze beweist und sie stützt. Seine und die des Me-ti, der, wie wir wissen, nichts anderes ist als die Inkarnation des Theoretikers und „Lehrers des Marxismus“ Brecht. Im oben zitierten Passus wird die Verurteilung der „Kopfarbeiter“ nicht im Namen der Moral ausgesprochen — zumindest nicht im geläufigen Verständnis dieses Ausdrucks, wie wir gleich sehen werden —, sondern bezieht ihre Unanfechtbarkeit gerade daraus, daß Me-ti ohne moralisierende Kriterien die Produktionsbedingungen einer historischen Periode anerkennt, in der „im Wettbewerb sich die Persönlichkeiten entwickelten“; „und wenn die Erfinder für die Benutzung ihrer Erfindungen Abgaben verlangten und die Künstler und Philosophen die Übernahme ihrer Stile und Denkweisen durch andere verfeimten und als Diebstahl verfolgten, so waren sie für die Produktion nützliche Erfinder, Künstler und Philosophen“. Jetzt, wo diese Periode ihren Untergang erlebt, ist das Verhalten von solchen Erfindern, Artisten und Philosophen in offenen Widerspruch geraten zum *neuen* Konzept der Produktion auf dem sich die neue Epoche ausformt, eine Epoche, in die die Geschichte der Menschheit schon einen Fuß gesetzt hat. Der Grund für die veränderte Lage: „In unserer Zeit kann die Produktion des zum Leben Notwendigen in der Form des freien Wettbewerbs beim Verkauf von Waren nicht mehr gefördert werden, sie stockt immer wieder und wird immer wieder zu einer Produktion von Zerstörungsinstrumenten, und es gibt einen neuen Freiheitsdrang und eine neue Freiheitsvorstellung, welche nicht eine Freiheit des Wettbewerbs beim Verkauf von Waren im Auge hat, sondern eine Freiheit vom Wettbewerb beim Verkauf von Waren. Eine solche Freiheit müßte die Produktion nunmehr weiterbringen können, und es ist klar, daß die Vorstellungen und Wünsche der Kopfarbeiter, die Freiheit betreffend, eine solche Freiheit nicht bewerkstelligen können<sup>15</sup>.“ Nachdem so die Zentralität des Konzepts der Produktion für unser Thema festgestellt ist, öffnet sich nunmehr auch der Weg zum ethischen Urteil über das Verhalten und die Funktion der Tuis, das doch zunächst ausgeblendet erschien. Die Ablehnung der gängigen Moral der kantianischen „praktischen“ Imperative und der noblen traditionellen Tugenden wie der Altruismus, der Selbstaufopferung oder auch der abstrakten Vorstellungen von Gut und Böse ist bei Brecht so explizit (und ist so bekannt), daß die Unmöglichkeit evident erscheint, sich auf ähnliche Gebote und in diese Richtung gehende Kategorien zu beziehen<sup>16</sup>. Und andererseits ist es durchaus nicht gesagt, daß, sich in die Sphäre der Ethik zu wagen, bedeutet, die Sphäre der Ökonomie zu verlassen: vielmehr kann man zu der Entdeckung gelangen, daß bei Brecht das erste nichts anderes ist als eine Erweiterung des zweiten, eine vielleicht seltener dargestellte Sphäre, die aber gleichwohl in demselben konkreten Kern

aufgehoben ist: in der materiellen Organisation der Produktion des zum Leben der assoziierten Menschen Notwendigen. Aber da der Me-tl doch immer ein Büchlein mit Verhaltensregeln ist und daher auf seine Weise auch ein Büchlein „der Praxis“, sehen wir nunmehr, Welch anderer Natur der kategorische Imperativ ist, das der Allgemeinheit, also auch den Tuis, lehrhaft vorgeschlagene positive Gebot. Brecht versichert uns, nach gewissenhafter Erwägung und vielen Ausschließungen, daß wir eine einzige Formel auf der Basis des „Du sollst“ gefunden haben, die noch ausgesprochen werden will, und diese Formel lautet: „Du sollst produzieren“<sup>17</sup>.

### 3. Über den unzeitigen Radikalismus Brechts in der Intellektuellenfrage

Dieser Imperativ ist es, dem die Intellektuellen zuwiderhandeln. Sie brechen die einzige, vor dem von Brecht errichteten Tribunal gültige Gesetzestafel. Sein Radikalismus richtet sich gegen eine radikale Schuld, nämlich gegen die, die intellektuelle Tätigkeit zum Zwecke des Profits einzusetzen, sich der gesellschaftlich notwendigen Arbeit zu entziehen, mit einem Wort: eines der Prinzipien am Leben zu erhalten und für sich auszubeuten, auf das sich die kapitalistische Produktionsweise gründet, die Arbeitsteilung.

Dieser Aspekt des brecht'schen Radikalismus hat seine präzisen historischen Wurzeln im deutschen Marxismus der zwanziger Jahre und in den radikalen Perspektiven, die diese Periode der theoretischen Reflexion und der praktischen Aktivität in der deutschen Arbeiterbewegung kennzeichnen. Der Angriff auf den Klassencharakter der Kultur in der kapitalistischen Gesellschaft ist eines der beherrschenden Themen des jungen Lukács<sup>18</sup> (und auch noch in „Geschichte und Klassenbewußtsein“<sup>19</sup> vorhanden), während der Karl Korsch der „Räte-Phase“<sup>20</sup> in einem „programmatischen“ Aufsatz über die Trennung von Hand- und Kopfarbeit in der intellektuellen Aktivität eine der klassischen Formen der „Vergeudung von Arbeit“ sieht (zusammen mit der Militär-Laufbahn, dem Eigentum und dem Handel). Korsch fügt hinzu: „Erst in diesem Gesellschaftszustand [dem Sozialismus, F. B.] wird also auch eine wahrhaft freie Geistigkeit und Produktivität [. . .] in allgemeiner Weise verwirklicht werden. Solange aber ein solches Minimum an Lebensnotdurft nicht für alle mit Selbstverständlichkeit gesichert ist, weil nicht bloß wenige, besonders geartete Einzelne, sondern ganze Klassen ihre Mitarbeit an der gesellschaftlich notwendigen Produktionsarbeit aus dem einen oder anderen Grunde ‚von Rechts wegen‘ verweigern dürfen [. . .], solange bleibt es auch ein zum mindesten gefährliches Wort, von einer ‚Arbeitsteilung‘ zwischen geistiger Produktion und gemeiner Handarbeit zu sprechen, von einer Arbeitsteilung, die darin besteht, daß der eine Bruder dem anderen die Schuhe putzt, und dieser sich inzwischen für ihn um die ewigen Werte bemüht.“

Nicht im geringsten also handelt es sich darum, etwa der produktiven geistigen Leistung den Wert abzusprechen. Dieser Gedanke liegt dem Proletariat unendlich fern und entstammt gerade der bür-

gerlichen Ideologie, welche nur solche Brüche anerkennt, die in irgendeiner Weise auf den Generalnenner des *Profits* gebracht werden können. Aber es handelt sich darum, aus diesem Verhältnis zwischen geistiger und körperlicher Leistung den Gedanken der ‚Arbeitsteilung‘ völlig auszutilgen. Zwischen Maria und Martha besteht keine Arbeitsteilung, sondern Martha tut allein die Arbeit für beide. Und was Maria als einzelne in ungeheuer exzeptioneller Lage tun darf und soll, wäre, von einer ganzen Klasse von Marien unter durchaus gewöhnlichen und unexzeptionellen Verhältnissen getan, ein Gottesdienst unter Ausbeutung der Marthaklasse <sup>21</sup>.“

Dieser Passus nimmt — über zehn Jahre früher, in einer Situation, die man als unmittelbar revolutionär bezeichnen kann — die brecht'sche Meinung über die Intellektuellen als Kaste, die das eigene Privileg auf die soziale Unterdrückung der realen Produzenten gründet, vorweg. Aber genauer betrachtet, ist das eigentlich Überraschende bei der Gegenüberstellung der Positionen des „Räte-Korsch“ mit denen des reifen Brecht, auf die wir uns bis jetzt bezogen haben, gerade das Überleben der radikalen Position in der Intellektuellenfrage nach so vielen Jahren. Was sich bei Korsch (und die Positionen von Korsch sind lediglich markanter als die anderer Exponenten des linken Flügels der deutschen Arbeiterbewegung dieser Zeit) aus einem allgemeinen Klima der Vorbereitung des revolutionären Umsturzes der kapitalistischen Gesellschaft rechtfertigen läßt (diese Situation hat zumindest in Deutschland bis zur tragischen Enttäuschung durch die Ereignisse des Oktobers und Novembers 1923 gedauert), erscheint wesentlich weniger begreiflich in den Jahren des völligen Rückgangs oder gar der offenen Niederlage der Bewegung, wie sie sichtbar werden in dem offiziellen Verzicht auf eine unmittelbare revolutionäre Perspektive und im Beginn der Bündnisstrategie mit den fortschrittlichen und demokratischen Kräften der Bourgeoisie gegen die Ausbreitung der siegreichen faschistischen Reaktion, gemäß den von einer Komintern ausgegebenen Richtlinien, die bereits offenkundig stalinisiert war, und deren Sorge in erster Linie den Erfordernissen der Verteidigung der Sowjetunion galt. In den dreißiger Jahren, gerade als die neue politische Linie in den Intellektuellen den „natürlichen“ Verbündeten des Proletariats sieht, wiederholt dagegen Brecht die von ihm noch mit zusätzlicher Polemik befrachteten Schlüsselbegriffe und theoretischen Positionen, wie sie fünfzehn Jahre vorher vom radikalsten Flügel der kommunistischen Bewegung geprägt worden waren.

Man darf in einer solchen Haltung Brechts wohl nicht nur Starrsinn sehen. Zwar war Brecht ein „Maniker“, aber, wie er selbst gegenüber dem Freunde Benjamin in den letzten Jahren des dänischen Exils präzisierete, betrachtete er sich als einen „mittleren Maniker“ <sup>22</sup>. Und folglich muß man das Wiederaufnehmen und Beharren Brechts auf diesen „archaischen“ Positionen als Ausdruck für etwas anderes ansehen: Als Ausdruck des Festhaltens am revolutionären Charakter der sozialen Umwälzung, was umso notwendiger erschien, je mehr der Horizont der sozialen Revolution mit dem einer

Rückkehr zur bürgerlichen „Demokratie“ eins zu werden drohte, als Ausdruck auch der eigenen Wahl des Betätigungsfeldes und der „zugestandenen“ Zielsetzungen für die intellektuelle Tätigkeit. Diese hatte er einige Jahre zuvor in drei Punkten fixiert, die die Frage zu beantworten betrachteten: „Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?“ Die Antwort:

„1. Um die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern. Durch die Säure der materialistischen Geschichtsauffassung werden die nackten Interessen der Bourgeoisie reingewaschen. Die ‚ideellen‘ Mitläufer werden lahmgelegt. Der Klassenkampf wird verschärft.

2. Für das Studium der Kräfte, die ‚die Welt bewegen‘. *Hauptsächlich in den nichtrevolutionären Situationen kann eine revolutionäre Intelligenz die Revolution in Permanenz halten.*

3. Um die reine Theorie weiterzuentwickeln<sup>23</sup>.“

Die persönliche Einstellung und seine intellektuelle Produktion scheinen diesen Regeln des Lebens zu gehorchen und diese Ziele zu verfolgen, solange die Periode des Exils währt; dies gilt vor allem für jenen Teil seines Werkes, der stärker mit den politischen Ereignissen verbunden ist und in dem einige präzise Themenstellungen beständig wiederkehren: Einschätzung des Faschismus, Festhalten am Prinzip der Unaufhebbarkeit der Klassengegensätze, Vorrang des Ökonomischen, Rolle der Intellektuellen in der Gesellschaft und in der revolutionären Bewegung. Obgleich in vielen Werken vereinzelt auffindbar, erhellen alle diese Themen mit besonderer Klarheit — man möchte sagen: sie gerinnen — in seiner Einschätzung über die Funktion der Intellektuellen. Bei näherer Betrachtung scheint die Entwicklung der Positionen Brechts zu diesem Problem den Zusammenhang besser durchdringen zu helfen, der zwischen den politischen Konzeptionen unseres Autors besteht, und zugleich ein tieferes Verständnis einer Gruppe von Werken zu ermöglichen, mit denen die Kritik sich nicht hinreichend beschäftigt hat. Zugleich wird deutlich, daß das, was die Entwicklung Brechts hinsichtlich dieses Problems steuert, zusammen mit dem subjektiven Element seiner „Fixpunkte“ das objektive Element ist, nämlich der Gang der historischen und politischen Ereignisse dieser Zeit von den letzten Jahren der Weimarer Republik bis zur Niederlage der spanischen Republik und dem Ausbruch des Weltkonflikts. Diese Ereignisse, unauflöslich verflochten mit den strategischen Linien der Organisationen der Arbeiterbewegung und oft von diesen bestimmt, konstituieren den realen Kontrapunkt von Werken wie „Arturo Ui“, „Me-ti“, den ersten Entwürfen zu „Turandot“, dem „Tui-Roman“ und großen Teilen der Blätter „Zur Politik und Gesellschaft“. Nicht zufällig sind alle zitierten Arbeiten fragmentarisch und nicht in das Stadium der endgültigen Fassung gelangt: Sie leben vom andauernden Widerspruch zwischen der historischen Dringlichkeit, der sie ihre Entstehung verdanken, und dem Willen zur Abstraktion, mit dem Brecht ihren kontingenten Charakter in den Griff zu bekommen suchte, um sich von ihnen zu distanzieren und sie zum Objekt der Betrachtung machen

zu können. Und als er, wie im Falle von „Turandot“, die Arbeit unter völlig verwandelten Umständen, nach dem Zerbrechen des ohnehin schwachen Gleichgewichts, fortsetzt, gewinnt die Abstraktheit die Oberhand, löst sich hoffnungslos vom konkreten Terrain, das ihre Stütze war.

#### 4. Vom Box-Ring zur Werkstatt der Lehrstücke

Dies alles darf natürlich nicht die wichtige Rolle in den Schatten drängen, die die persönlichen Dispositionen Brechts gespielt haben, oder, wenn man es vorzieht, seine „Fixpunkte“. Diese waren vielmehr schon am Beginn seiner ersten Schaffensperiode ausgesprochen markant, um später zur alles andere als geheimen Eigenheit zu werden. Während der Augsburger und Berliner Jahre ist die dramatische, lyrische und novellistische Produktion des jungen Brecht reich an betont antiintellektualistischen Einstellungen und Bildern. Baal, der „asoziale“ Dichter, Protagonist seines ersten Stückes, möchte die antiexpressionistische Karikatur auf eine der klassischen Verkörperungen des genialen und verdammten Intellektuellen des 19. Jahrhunderts sein (daß er dann bei Brecht am Ende etwas ziemlich anderes wird, ist sicherlich richtig, aber interessiert hier nicht). Einige Jahre später richten sich Brechts Präferenzen immer noch auf die Individualität, die sich in der Arena der Welt mittels ihrer physischen Stärke, nicht mittels des Kopfes durchsetzt: außergewöhnliche Athleten, „recordmen“, legendäre Boxer. Er publiziert Sportartikel, gibt Erklärungen ab, in denen er den Sport verherrlicht; und es handelt sich sicher um eine zum großen Teil authentische Passion, jenseits von provokatorischen Einstellungen, eine keineswegs vorübergehende Passion, wenn es stimmt, daß in seiner Filmbearbeitung von „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“ (1931/32), nach Siegfried Kracauer „der erste und letzte deutsche Film, der den kommunistischen Standpunkt ausdrückt“, sich der gesamte dritte Teil um ein Sportfest dreht, das von den Berliner Gewerkschaften ausgeschrieben ist<sup>24</sup>. 1925—26 schreibt er den „Lebenslauf des Boxers Samson-Körner“<sup>25</sup> und feiert die Heldentaten der neun Meister des Box-Rings mit einer „Ehrentafel“ in freien Versen:

Dies ist die Geschichte der Weltmeister im Mittelgewicht  
Ihrer Kämpfe und Laufbahnen  
Vom Jahre 1884  
Bis heute<sup>26</sup>

...

Es sind die Jahre der Mythisierung der Technik, der Flieger-Rekorde, „amerikanische“ Jahre — die ersten eines ganzen Jahrhunderts — für viele unstete Europäer; für den unstetesten von allen

Allerdings dauerte dieses Jahrhundert  
Nur knappe acht Jahre<sup>27</sup>.

Die Arena des Lebens bedarf in seinen Augen jetzt Kämpfer von anderer Art, und das Spektakulum, das ihn einst begeisterte, diktiert ihm jetzt andere Verse:



Noch finden Weltmeisterschaftskämpfe vor ein paar  
 zerstreut sitzengebliebenen Zuschauern statt:  
 Der jeweils stärkste Mann  
 Kommt nicht auf gegen das geheimnisvolle Gesetz  
 Das die Menschen aus den gestopft vollen Läden treibt <sup>28!</sup>

Sicher: die Landschaft hat sich geändert, und zwar sehr — hier wird die „Ruine“ der Stadt New York während der großen Krise betrachtet — aber mehr noch hat sich der Blick des Betrachters geändert. Für Brecht hat sich eine der entscheidenden Wendungen seines Lebens ereignet: die Begegnung mit dem Marxismus, der Übergang zum Historischen Materialismus. Und in gewisser Hinsicht nehmen die ironischen Verse „700 Intellektuelle beten einen Öltank an“, publiziert im „Simplizissimus“ von 1929, um sich lustig zu machen über die fanatischen Adepten der „Neuen Sachlichkeit“, und treffend, was es an Heidnisch-Religiösen in dieser literarischen Bewegung gab, einen vage selbstkritischen Ton an in Anbetracht des Umstandes, daß ein gewisses Moment von „technizistischer“ Ekstase auch ihn durchdrungen hatte:

Ohne Einladung / Sind wir gekommen / Siebenhundert (und viele sind noch unterwegs) / Überall her / Wo kein Wind mehr weht / Von den Mühlen, die langsam mahlen und / Von den Öfen, hinter denen es heißt / Daß kein Hund mehr vorkommt. / Und haben Dich gesehen / Plötzlich über Nacht / Öltank. / Gestern warst Du noch nicht da / Aber heute / Bist nur Du mehr. / Eilt herbei, alle / Die Ihr absägt den Ast, auf dem Ihr sitzt / Werktätige! / Gott ist wiedergekommen / In Gestalt eines Öltanks. / Du Häßlicher / Du bist der Schönste! / Tue uns Gewalt an / Du Sachlicher! / Lösche aus unser Ich! / Make uns kollektiv! / Denn nicht wie wir wollen / Sondern wie Du willst. / Du bist nicht gemacht aus Elfenbein und Ebenholz, sondern aus / Eisen. / Herrlich, herrlich, herrlich! / Du Unscheinbarer! / Du bist kein Unsichtbarer / Nicht unendlich bist Du! / Sondern sieben Meter hoch. / In Dir ist kein Geheimnis / Sondern Öl. / Und Du verführst mit uns / Nicht nach Gutdünken, noch unerforschlich / Sondern nach Berechnung. / Was ist für Dich ein Gras? / Du sitztest darauf. / Wo ehemals ein Gras war / Da sitztest jetzt Du, Öltank! / Und vor Dir ist ein Gefühl / Nichts. / Darum erhöre uns / Und erlöse uns von dem Übel des Geistes. / Im Namen der Elektrifizierung / Der Ratio und der Statistik <sup>29!</sup>

Aber sei es, daß diese Verse einen Ausbruch von Fröhlichkeit repräsentieren, von jemand, der sich von den Krücken befreit hat, die ihn lahm gemacht hatten — wie es das glänzende Gedicht „Die Krücken“ anführt —, sei es, daß sie einen jener Momente festhalten, in denen der Schritt sich unsicher wendet, weil man sieht, wie andere Krücken benutzen — wie es dasselbe Gedicht sagt: sicher ist, daß von jetzt an das Thema des Intellektuellen, jahrelang umgangen und geschnitten zum Motiv der direkten Reflexion des Dichters wird, ihn in der ersten Person verwickelt.

Und an diesem Punkt reicht die Ironie nicht mehr aus. Die Fragestellungen betreffen die *eigene* Rolle in der Gesellschaft und gegenüber der Klasse, der sich Brecht verbunden hat, sie betreffen die

Rechtfertigungen der *eigenen* Arbeit. So wird das Problem der Beziehung Intellektueller — Proletariat einer der Brennpunkte seiner Reflexion und findet sich im Zentrum vieler Seiten der „Marxistischen Studien“.

Daß es sich um eine schwierige Beziehung handelt, ist ihm vollkommen klar, vor allem, wenn es darum geht, die leichtesten Lösungen zu vermeiden, die auch die gefährlichsten sind. Sich auf die Parteinahme für das Proletariat zu beschränken, in ihm unterzutauchen, dies bestätigt Brecht in einem Passus, der vielleicht unbebewußt, aber deutlich eine berühmte Stelle in „Geschichte und Klassenbewußtsein“ widerlegt, bedeutet durchaus noch nicht, sich von der alten Neigung zur Erfüllung einer subalternen Funktion zu befreien: Die Intellektuellen „unternehmen häufig den Versuch, sich dem Proletariat zu verschmelzen, und gerade dies beweist nicht, daß es verschiedene Intellektuelle gibt, zweierlei Intellektuelle, solche, die proletarisch und solche, die bourgeois sind, sondern daß es nur eine Sorte von ihnen gibt, denn haben sie früher nicht immer versucht, sich der herrschenden Klasse zu verschmelzen? War dies nicht der Grund, warum der Intellekt seinen Warencharakter annahm<sup>30?</sup>“ Aber derselbe Passus enthält auch wertvolle Angaben über den Weg, den Brecht auf der Suche nach einer zugleich organischen und spezifischen Beziehung zu verfolgen trachtete: „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. Ihre häufig zutage getretene Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, ist konterrevolutionär. Nur Evolutionäre glauben an eine Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung durch „Mittun“. [...] Die wirklichen Revolutionen werden nicht (wie in der bourgeoisen Geschichtsschreibung) durch Gefühle, sondern durch Interessen erzeugt.“

Das Interesse des Proletariats am Klassenkampf ist klar und eindeutig, das Interesse von Intellektuellen, das ja historisch feststeht, ist schwerer zu erklären. Die einzige Erklärung ist, daß die Intellektuellen nur durch die Revolution sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können. Ihre Rolle in der Revolution ist dadurch bestimmt: Es ist eine intellektuelle Rolle<sup>31</sup>.“ Aber weil die intellektuellen Arbeiter ihren Part im Klassenkampf spielen, weil sie in der Lage sind, schon jetzt ihre Frontstellung zu öffnen, deshalb muß diese Rolle mit Inhalten gefüllt werden, die etwas qualitativ anderes schaffen und somit eine Tradition brechen, die vor allem im deutschen Boden ihre zähen, von der Abstraktheit, vom Formalismus, von der Neigung zur Verteidigung des Bestehenden genährten Wurzeln hat. Welches also ist das unterscheidende Element der **neuen** intellektuellen Rolle? „Der revolutionäre Intellekt unterscheidet sich vom reaktionären Intellekt dadurch, daß er ein dynamischer, politisch gesprochen, ein liquidierender Intellekt ist<sup>32</sup>.“

Es taucht hier, vollkommen angepaßt an das spezifische Terrain des geistigen, ideologischen Überbaus, der besondere Charakter des brecht'schen Marxismus wieder auf, den wir „kritisch, nicht positiv“

genannt haben <sup>33</sup>. Kritische Sozialwissenschaft, revolutionäre Theorie, Akzeptierung des Standpunktes des Proletariats — gleichermaßen Eckpfeiler seines Marxismus — sucht der Dichter auf das Feld der ihm eigenen Aktivität zu übertragen, weil auch auf dieser Ebene sich „das Ganze der bürgerlichen Gesellschaft“ ausdrückt, um einen Ausdruck von Korsch in „Marxismus und Philosophie“ <sup>34</sup> zu gebrauchen. Von der Lösung des theoretisch-praktischen Problems, das sich hier stellt, hängt die Möglichkeit ab, die eigene intellektuelle Rolle und gleichzeitig das ganze „technische“ Gepäck zu erhalten und zum Element des revolutionären Prozesses zu machen. Die „Thesen zur Theorie des Überbaus“, die das erklärte Ziel haben, die revolutionäre Bedeutung der Überbau-Tätigkeit zu erhellen, vollführen diesen Schritt. Nachdem erklärt ist, daß die Kultur, „also der Überbau“ <sup>35</sup> nicht als das Ergebnis einer ausschließlich und mechanisch sich vollziehenden objektiven Entwicklung aufgefaßt werden kann, daß sie vielmehr ein Faktor ist, der in sich die eigenen vorwärtstreibenden Elemente vorfindet, bestätigt die III. These: „Unter den antagonistischen Faktoren, die im Schoße einer bestimmten Gesellschaft entstehen und zu ihrer Revolutionierung führen, spielt als eine der Produktivkräfte die Technik eine entscheidende Rolle. Zu dieser Technik muß gerechnet werden auch die Denktechnik, welche sich nicht ohne weiteres auf jenes Gebiet beschränken läßt, auf dem sie zuerst entsteht. Das dialektische Denken, das auf dem Gebiet der Ökonomie in Erscheinung trat und seine Existenz der Existenz des Proletariats verdankt, greift mehr und mehr auf andere Gebiete über, bleibt aber eine proletarische Denkweise <sup>36</sup>.“ Und die VIII. These schließt programmatisch: „Aufgabe der Dialektik ist es, die verschiedenen Denkgebiete zu dialektisieren und die politische Komponente zu ziehen <sup>37</sup>.“ Das Denken muß seinen abstrakten Charakter verlieren und sich in „eingreifendes Denken“ umwandeln, muß sich die Realität aneignen, muß die Sphäre der Praxis treffen, die immer negiert wurde <sup>38</sup>: der „Hofmeister“ muß seine Männlichkeit zurückerlangen, die er freiwillig eingebüßt hatte, auch wenn ihn das seinen Platz am Tische des Herrn kostet <sup>39</sup>.

Dies scheinen uns die theoretischen Protokolle auszusagen, in denen die Verbindung wirksam wird zwischen ideologischem Bewußtsein und intellektueller Produktion, zwischen politischer Militanz und künstlerischer Aktivität und durch die, wie bei manchen körperlichen Reaktionen, bei denen untätige Elemente aktiviert werden, jede dieser Komponenten an die andere den vitalen Teil ihrer selbst abtritt, ohne die eigene Energie voll auszuschöpfen. Und bei den Theaterstücken hat gerade jener, auf die Erforschung dieser wunderbaren Mischung gerichtete Komplex der brecht'schen Produktion ganz ausgeprägten experimentellen Charakter, der erst in jüngerer Zeit sich wieder einer Wertschätzung erfreut: Die Lehrstücke <sup>40</sup>. Wie der Physiker in seinem Labor den experimentellen Beweis sucht für eine Theorie, geduldig den Verlauf der Reaktionen erkundend und richtungsgebend eingreifend, aber auch bereit, das wieder neu zur Diskussion zu stellen, was der Verlauf des Experiments verwirft: so

dosiert Brecht für die sechs Jahre zwischen 1929 und 1934 auf der geschlossenen Szene des didaktischen Theaters Ethik und Politik, Behaviorismus<sup>41</sup> und revolutionären Stoizismus, soziale Allegorie und klassische Rhythmen. Im Zeichen eines scheinbar grenzenlosen Experimentalismus, der aber in Wirklichkeit ein Licht auf die Kohärenz der Intentionen Brechts wirft, schlägt dasselbe Thema, sogar dasselbe Werk, manchmal in sein Gegenteil um — wie zum Beispiel im „Badener Lehrstück vom Einverständnis“, das die positive Vision des technischen Fortschritts (Flug der Lindberghs!) negiert, oder im Neinsager, der im Namen einer neuen Regel den alten Brauch — befolgt vom Jasager — auslöscht<sup>42</sup>. Und wenn der Schriftsteller vielleicht in „Die Ausnahme und die Regel“ das vollkommene Gleichgewicht trifft, d. h. die dialektische Materialisierung der in der kapitalistischen Gesellschaft vorhandenen Elemente bei konsequentem Herausdestillieren der politischen Moral — und damit das Programm der VIII. These bezüglich des „Dialektischen“ erfüllt, dann geschieht dies in einem anderen Lehrstück, „Die Mutter“, welches das Thema der Verteidiger der Kultur in der bürgerlichen Gesellschaft und die Beziehung Intellektueller — Proletariat angeht.

In der Szene VIc des Dramas lernen die Wlassowa und ihre Genossen das Lesen von Nikolai Iwanowitsch Wessowtschikow, dem Lehrer der Schule. Dieser ist kein Zyniker wie der Lehrer der Armen von Whitechapel oder ein Schuft wie Herrnreiter und die anderen Lehrer, an deren „instruktive“ Infamien sich Ziffel und Kalle in den „Flüchtlingsgesprächen“<sup>43</sup> erinnern, sondern nur einer, der nicht einbezogen sein will in die Politik, „das Schwierigste und Undurchsichtigste, was es auf Erden gibt“, ein Kleinbürger, befallen vom schlimmen Übel, nicht mehr an das glauben zu können, was er seit achtzehn Jahren lehrt, weil „alles Unsinn“ ist. Zwischen ihm und den Revolutionären, die ungeduldig sind, die Worte ihres Kampfes lesen und schreiben zu lernen, rollt ein Dialog von „historischer“ Tragweite ab: PELAGEA WLASSOWA: Und wie schreibt man also „Klassenkampf“?

Pawel Sigorski, du mußt die Hand fest auflegen, sonst zittert sie, und dann wird die Schrift undeutlich.

DER LEHRER schreibt: „Klassenkampf“ (zu Sigorski:) Sie müssen in einer geraden Linie schreiben und nicht über den Rand. Wer über den Rand schreibt, der übertritt auch die Gesetze. Da haben nun Generationen und Generationen Wissen auf Wissen gehäuft und Bücher auf Bücher geschrieben. Und die Technik ist weiter, als sie je war. Und was hat es genützt? Die Verwirrung ist auch größer, als sie je war. Man sollte den ganzen Krempel ins Meer werfen, wo es am tiefsten ist, alle Bücher und Maschinen ins Schwarze Meer. Widersteht dem Wissen! Seid ihr fertig? Manchmal habe ich Stunden, wo ich ganz in Melancholie versinke. Was, frage ich dann, sollen solche wirklich großen Gedanken, die nicht nur das Jetzt, sondern das Immer und Ewig, das allgemein Menschliche schlechthin umfassen, mit Klassenkampf zu tun haben?

SIGORSKI (murmelnd): Solche Gedanken nützen gar nichts. Während ihr in Melancholie versinkt, beutet ihr uns aus.

PELAGEA WLASSOWA: Sei still, Pawel Sigorski! Bitte, wie schreibt man eigentlich „Ausbeutung“?

DER LEHRER: Ausbeutung! Das steht ja auch nur in Büchern! Als ob ich schon einmal jemand ausgebeutet hätte! (Schreibt)

SIGORSKI? Das sagt er nur, weil er von der Beute nichts bekommt. (...)

DER LEHRER: Wissen hilft ja nicht. Güte hilft.

PELAGEA WLASSOWA: Gib es nur her, dein Wissen, wenn du es nicht brauchst <sup>44</sup>.

Gleich darauf stimmen die vier Arbeiter das „Lob des Lernens“ an („Du mußt alles wissen! / Du mußt die Führung übernehmen.“) Den „Anmerkungen zur ‚Mutter‘“ zufolge besteht das „historische“ Ereignis, das sich in dieser Szene ausdrückt, in der „Sozialisierung der Wissenschaft und geistigen Expropriation des Bürgertums durch das ausgebeutete und auf körperliche Arbeit verwiesene Proletariat“ <sup>45</sup>. Die grundlegende Ebene der Kenntnisse, deren sich die Revolutionärin und ihre Genossen bemächtigen wollen, darf nicht über die Tragweite des Vorgangs hinwegtäuschen, wie auch die Schlauheit der Wlassowa, ihre Bereitschaft, die Unmäßigkeiten Sigorskis abzumildern, nur um den Lehrer zu behalten, der ihnen dient, die Schärfe des Konflikts und die Höhe des Einsatzes nicht verbirgt, sondern vielmehr unterstreicht. Auch um die geistigen Güter entbrennt der Kampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat, und es gibt keinen *Übergang* dieser Güter von der einen Klasse zur anderen, sondern *Expropriation*: „Es ist notwendig, dieser besitzenden Schicht, einer entarteten, schmutzigen, objektiv und subjektiv unmenschlichen Clique, sämtliche ‚Güter idealer Art‘ aus den Händen zu schlagen, gleichgültig, was eine ausgebeutete, am Produzieren gehinderte, sich gegen das Verkommen wehrende Menschheit mit diesen Gütern weiterhin anzufangen wünscht <sup>46</sup>.“

Der Appell zur „Expropriation“ des kulturellen Vermögens der Bourgeoisie erklärt die Feindseligkeiten an einer zweifachen Front für eröffnet: die erste, unmittelbarere sichtbare, ist diejenige gegen den natürlichen Feind der Klasse, der bekämpft wird, wo seine Zitiellen sind (die umso gefährlicher sind, je versteckter sie sind); die zweite ist dagegen eine Front innerhalb der Arbeiterbewegung selbst, und sie zu entschleiern bedeutet, mit einer Linie des Denkens zu brechen, die die Beziehung zur Kultur der Vergangenheit als ein Problem des geistigen „Erbes“ begreift, welches das Proletariat von der Bourgeoisie übernehmen und auf die eigenen Schultern laden müsse. Es ist dies eine Linie, die bald darauf ihren politischen Ausdruck in der Volksfront-Formel und in der Theorie des normativen „Realismus“ in der Kulturpolitik finden sollte. Gegen diese Linie und ihren theoretischen Hauptpräsentanten, Lukács, fordert Brecht auf: „nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue“ <sup>47</sup>. Diese Maxime, die wir, der Leser mag sich erinnern, nicht

ohne Grund als Motto des Kapitels über „Brecht und den Mythos“ gewählt haben, wird von Benjamin in den „Gesprächen mit Brecht“ zitiert, die an mehreren Stellen Brechts Aversion gegenüber den lukács'schen Theorien registrieren. Wie sehr diese die Konzeption Lukács' bezüglich des kulturellen Erbes betrifft, sagt der Nekrolog des Philosophen für den Schriftsteller: „Alle Forderungen, die er stellte — und die Antwort, die diese rechtfertigt — erwachsen aus dem permanenten Bedürfnis der Menschheit, sich aus der Unwürdigkeit zu befreien, in der sie gehalten wird, im sozialen Leben eine Heimat zu erbauen nach dem Maß des Menschen: dies ist es, was ihn eng anbindet an die größten Traditionen der Literatur. Dabei ist es unwichtig, daß Brecht selbst zuweilen den Akzent zu sehr auf die Erfordernisse der Aktualität legte und daß er die Probleme glaubte zurückweisen zu müssen, die ihn mit der Vergangenheit verknüpften. In seinen Werken besteht eine solche Einheit<sup>48</sup>.“ Worte, in denen die Absicht evident ist, wenn nicht die Theorie, dann zumindest die brecht'sche dichterische Praxis wiedereinzugliedern in die Linie, die ohne Brüche die „höchsten“ und progressiven Manifestationen der großen realistischen bürgerlichen Kunst (das „Gute Alte“), mit denen des zeitgenössischen und „sozialistischen“ Realismus verknüpft, einer Linie, der Brecht zuzurechnen sei, wenn auch „malgré lui“. In Wahrheit ist die Abweichung von dieser Norm, falls man von einer solchen sprechen kann, alles andere als unbewußt und drückt sich entsprechend in entschiedenen „politischen“ Färbungen aus. Sicher: auch für Brecht existierte das „Gute Alte“ (die „plebejische Tradition“ des Schwanks, Grimmelshausen, Johann Peter Heibel etc.: eine Tradition, die der von Lukács verehrten des 19. Jahrhunderts den Rang abläuft), aber dieses „Gute Alte“ ist verschieden von dem Lukács' nicht, oder wenigstens nicht nur wegen einer unterschiedlichen „Mentalität“, sondern weil der eine wie der andere sich in zwei wohldefinierten und divergenten Linien bewegen — und sich dessen bewußt sind —, die es in der europäischen kommunistischen Tradition und vielleicht auch darüber hinaus gab, wenn man an die außerordentliche Affinität denkt, die eine kulturell und geographisch so entfernte Praxis wie jene des Lu Hsün zum brecht'schen Werk besitzt, eine Praxis, die, gerade wegen ihrer Entfertheit, in der Sache das Vorhandensein von politischem Drängen der gleichen Natur beweist<sup>49</sup>. Wie entschieden das Auseinanderklaffen zwischen diesen beiden Linien gewesen ist und wie sehr dies im Bewußtsein der Revolutionäre verankert war, kann gut an einer Episode verdeutlicht werden, die sich ereignete, während noch der Krieg wütete: Hans Reichenbach bereitete das Problem der „Rettung der bürgerlichen Kulturgüter“ in der klassenlosen Gesellschaft schlaflose Nächte, während Brecht ihn verspottet und das Thema außerordentlich „langweilig“ findet<sup>50</sup>. Wir können uns in diesen Problemkreis nicht weiter vertiefen: Für unser Thema genügt es, das System der theoretischen und unmittelbar politischen Hinweise angedeutet zu haben, in das die Position Brechts sich einordnet und auf das er notwendigweise anspielt.

In Bezug auf Wessowtschikow, den skeptischen Lehrer in der „Mutter“ kann man sagen, daß er seinerseits ein unbewußter Schüler von Huxley ist, des Gründers einer Schule, die es nicht versäumte, Zweigstellen zu eröffnen. Seine wiederkehrenden hypochondrischen Krisen zeigen an, wie weit und bis auf seine Ebene ausstrahlend die Entfernung der Klasse, in der er sich weiß, von der Idee des Fortschritts ist, die doch der Motor ihres historischen Aufstiegs gewesen war und wie diese Idee sich in ihr genaues Gegenteil verkehrt hat, in sozialen Pessimismus und Verherrlichung des Rückschritts; und je mehr dieser Glaube verkommt, umso mehr flüchtet er sich in die Innerlichkeit. Wessowtschikow gehört zu jener großen Zahl von intellektuellen Arbeitern, die „durchaus das Gefühl (haben), daß die Welt (ihre Welt) von Unstimmigkeiten befallen ist, aber sie verhalten sich nicht dementsprechend. ... In das Denken solcher Menschen greift also die Welt nur mangelhaft ein; es kann nicht überraschen, wenn ihr Denken dann nicht in die Welt eingreift“<sup>51</sup>.“ Und doch muß auch von ihm das neue historische Subjekt, repräsentiert von Proletariern wie der Wlassowa und ihren Genossen, etwas lernen, als (in diesem Sinne) Erbe der Idee des Fortschritts, die von der bürgerlichen Wissenschaft fallen gelassen wurde. Als Sachwalter von „technischen“ Kenntnissen sind er und seinesgleichen noch nützlich, um das Lesen und Schreiben zu lernen, oder um eine Brücke zu bauen, denn, so der Bauer Sen zu He Feh in „Turandot“: „die Maurer haben sie gebaut, aber ein Tui hat ihnen gesagt, wie“.

Auf eine andere, aber gleichermaßen mit dem Intellektuellen-Thema verbundene Bedeutung der „Technik“ ist eine Unterhaltung gerichtet, die im dänischen Svendborg zwischen Brecht und Benjamin stattfand. Am 27. April 1934 hatte der Kritiker am Institut für das Studium des Faschismus in Paris einen Vortrag über die Probleme des „Autors als Produzent“ gehalten; einige Monate später, im Juli desselben Jahres, wurde dieser Vortrag Gegenstand der Diskussion mit dem Schriftsteller, wie aus einer Anmerkung des dänischen Tagebuches von Benjamin hervorgeht: „Die darin entwickelte Theorie, ein entscheidendes Kriterium einer revolutionären Funktion der Literatur liege im Maße der technischen Fortschritte, die auf eine Umfunktionierung der Kunstformen und damit der geistigen Produktionsmittel hinauslaufen, wollte Brecht nur für einen einzigen Typus gelten lassen — den des großbürgerlichen Schriftstellers, dem er sich selber zuzählt. ‚Dieser‘, sagte er, ‚ist in der Tat an einem Punkt mit den Interessen des Proletariats solidarisch: am Punkt der Fortentwicklung seiner Produktionsmittel. In dem er es aber an diesem einen Punkte ist, ist er an diesem Punkt, als Produzent, proletarisiert, und zwar restlos. Diese restlose Proletarisierung an einem Punkt macht ihn aber auf der ganzen Linie mit dem Proletariat solidarisch“<sup>52</sup>.“ Der Passus scheint in einer späteren Epoche und nach der langen, von uns rekonstruierten theoretischen Reflexion zu bekräftigen, was schon bezüglich der „intellektuellen“ Rolle der revolutionären Intellektuellen beobachtet wurde: Das „materielle“, „produktive“ Interesse dieser Gruppe an der Revolution konstituiert die

einzig nicht-subalterne Motivation des „Kopfarbeiters“, die als einzige von sich aus in der Lage ist, sie an die Seite des Proletariats zu bringen im Kampf für die revolutionäre Transformation der Gesellschaft<sup>54</sup>; das von Me-ti auf die Frage des Fe-hu-wang (= Feuchtwanger), welches besondere Interesse die „Kopfarbeiter“ an der „Umwälzung“ hätten außer dem allgemeinen Interesse, „gezeigte“ Beispiel ist ein weiterer Beweis der brecht'schen Position in diesem Zusammenhang. An diesem Punkt scheint kein Raum zu sein für allzu subtile Interpretationen, an denen es indessen nicht gefehlt hat<sup>55</sup>. Die Position gibt Anlaß für die Untermauerung der sehr „frankfurtistischen“ Überschätzung der Technik und der mit der unaufhaltsamen Entwicklung der Gesellschaft verbundenen sozialen Veränderungen, wie sie Benjamin in „Der Autor als Produzent“ und mehr noch in dem bekannteren Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zeigt, dem gegenüber Brecht sehr schnell argwöhnischer wurde<sup>56</sup>. Bezüglich des Prädikats „großbürgerlicher Schriftsteller“, das sich Brecht, den Worten Benjamins zufolge, beilegt und das doch einen Köder abgegeben hat für außerordentlich erfinderische Schlußfolgerungen, scheint uns der Schriftsteller hier eher auf die Unterscheidung anzuspielen, die Marx im „Kapital“ und — inhaltlich im Rückgriff hierauf — Korsch in seinem oben zitierten Artikel von 1919 zwischen den Autoren machen, die „aus dem gleichen Grunde produzieren, wie ein Seidenwurm Seide produziert“ (so produzierte Milton das „Paradise Lost“, auch wenn er es später für 5 Sterling verkaufte) und denjenigen, die „Serienarbeit für ihren Buchhändler“ verrichten: das heißt, noch einmal, auf die Differenz zwischen intellektuellem Produzent und Tui\*.

Am Ende der Parabel, die Brecht zu neuen theoretischen Gewißeheiten gelangen ließ — die freilich in den folgenden Jahren noch auf manche harte Probe gestellt werden sollten —, nachdem die besondere intellektuelle Rolle bestimmt und die „nützliche Kultur“ von der „Ware Kultur“ getrennt ist, bleibt für die verhaßte Kaste der Tuis nur Verachtung und Ironie, zwei Waffen, die unser Schriftsteller einzusetzen wußte, mit mörderischem Effekt, doch gewiß unangemessen, um den Umfang des Phänomens auszudrücken und die unerhörte soziale Gewalt, aus der es erwachsen ist; eines Phänomens, das Objekt einer der höchst ehrgeizigen Unternehmungen ist, an die er sich gewagt hat. Der Tui-Roman ist in der Tat ein gescheiterter Roman.

\* Anm. des Übers.: Der Passus bei Marx, auf den Buono hier anspielt, findet sich nicht im „Kapital“, sondern in den „Resultaten des unmittelbaren Produktionsprozesses“ und lautet: „Milton produzierte das ‚Paradise Lost‘, wie ein Seidenwurm Seide produziert, als Betätigung seiner Natur. Er verkaufte später das Produkt für 5 £ und wurde insofern Warenhändler. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der auf Kommando seines Buchhändlers Bücher . . . produziert, ist annähernd ein produktiver Arbeiter . . .“ (Marx, K., Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses, Frankfurt 1974, 4. Aufl., S. 70).



## 5. Der „Tui-Roman“: Intellektuelle und Faschismus

Noch die Notizen des dänischen Tagebuches von Benjamin geben die ersten Hinweise auf den Roman. Im September 1934, so liest man, beschließt Brecht, die Unentschlossenheit zu bezwingen, in die ihn die Bedingung des Exils getrieben hatte, und, unter anderem, einige schon skizzierte Prosaarbeiten in Angriff zu nehmen. Die Alternative bestand zwischen einem kleineren Projekt, dem „des Ui — eine Satire auf Hitler im Stile der Historiographen der Renaissance — und dem großen des Tui-Romans. Der Tui-Roman ist bestimmt, einen enzyklopädischen Überblick über die Torheiten der Tellektuell-Ins zu geben (der Intellektuellen); er wird, wie es scheint, zumindest zum Teil in China spielen. Ein kleines Modell für das Werk ist fertig<sup>57</sup>.“ In Wirklichkeit sollte sich die Unentschlossenheit, unter deren Zeichen die beiden Projekte konzipiert wurden, als zäher erweisen, denn die Entscheidung Brechts, die beiden Vorhaben zu vollenden, zumindest, was ihre Prosa-Fassung betrifft. Das „kleine Projekt“ des Ui sollte in Wahrheit das „teuflische Drama“ Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui werden, d. h. ein Theaterstück, das aber zu Lebzeiten Brechts weder veröffentlicht noch aufgeführt wurde<sup>58</sup>; aber vor allem das „größere Projekt“ des Tui-Romans zeigte weiterhin eine schier unüberwindliche Resistenz, trotz der fortgesetzten Bemühungen des Autors, und auch der Tui-Roman lieferte am Ende fast das gesamte Material zu „Turandot“, d. h. für ein anderes Theaterstück<sup>59</sup>. Aber Benjamins Bemerkung ist nicht nur wegen der Datierung bedeutsam. Der Hinweis auf Brechts Unentschlossenheit hinsichtlich der Frage, welches Projekt er zuerst fortführen solle, ob die „historiographische“ Satire des Ui-Hitler oder den Roman über die Intellektuellen, erklärt den Umstand, daß das, was vom Tui-Roman übrigblieb, in Wirklichkeit aus einer Fusion beider Stoffe resultiert: die blitzartige Karriere des Straßenräubers (Ui, Hui-ih oder Gogher Gogh) spielt sich in der „Republik der Tuis“ ab, während ihres „goldenen Zeitalters“: ohne Metapher gesprochen, in der Weimarer Republik. Das Thema des Intellektuellen verschränkt sich mit dem Thema des Faschismus.

Das Material, welches unter dem Namen „Tui-Roman“ bekannt ist<sup>60</sup>, ist, wiewohl bedeutend, in einem so fragmentarischen und ungeordneten Zustand geblieben, daß es weder möglich noch zulässig erscheint, es einer frontalen kritischen Analyse zu unterziehen (Brecht selbst klagt 1943 in Santa Monica in seinem Tagebuch, daß er es habe „nicht einmal beginnen“ können)<sup>61</sup>. Trotzdem, auch wenn viele Seiten nahezu unverständlich bleiben, wird doch die in den Entwürfen skizzierte Linie genügend deutlich und vermag wertvolle Angaben über die Entwicklung des Themas: Intellektuelle — Gesellschaft zu liefern. Bedeutend sind für den gleichen Zweck die verschiedenen in ihren Komponenten auffindbaren Bearbeitungsschichten und der Umstand, daß das Material auf einige wichtige direkte Erfahrungen des Autors verweist, die ihn in entscheidender Weise beeinflussen.

Mit dem Tui-Roman will Brecht eine große historisch-satirische Allegorie auf die Weimarer Republik liefern und auf den Aufstieg des Faschismus in Deutschland, der seine Stütze fand im idealistischen Charakter, den das Denken in der kapitalistischen Gesellschaft angenommen hatte, und in dessen interessierten Sachwaltern und Verbreitern, den Tuis. Deren authentisches Schlaraffenland ist die liberale Demokratie, geleitet von der von ihnen selbst „freiesten Verfassung der Welt“. In dieser Demokratie werden alle Rechte von allen anerkannt, ohne daß indessen die Mittel gegeben wären, um sie nutzen zu können<sup>62</sup>. So erzeugt der Grundwiderspruch zwischen politischer Freiheit und ökonomischer Unfreiheit, vereint mit dem vielen Anderen, das von ihm herrührt, die Rebellion der Massen und bringt ernsthaft die Bewahrung des sozialen Privilegs in Gefahr, an welchem die Tuis teilhaben. Sie versuchen, den realen Grund für die Verwirrung, in welche die Republik geraten ist, zu ideologisieren, nämlich die kapitalistischen Eigentumsverhältnisse; sie tun es, indem sie sich zwingen, typisch „idealistische“ Erklärungen zu liefern — die Unordnung ist eine Unordnung der Wörter, der Anschauungen, eine Dekadenz der Tugend, um sich zu retten und den Reichtum, der sie aushält; aber sie unterliegen, und die Mächtigen bilanzieren, daß sie auf sie nicht mehr vertrauen können. So kommt die Reihe an Hu-ih, den starken Mann, der in die Schule der Tuis gegangen ist, und von Grund auf ihre „freie“ Verfassung studiert hat, entschlossen, sich ihrer zu bedienen, um sich legal an die Macht zu bringen. Auch er ist ein Tui, wenn auch der „depravierteste“ dieser species, aber aus demselben von der Macht befruchteten „Schoß der Idee“ geboren, auch wenn er genügend unbefangen ist, sich den großen „Einfall“ auszudenken, das Volk von den Tuis zu „befreien“, von den Tuis, die es ruiniert haben und die gegenüber den Verteidigern des Reichtums wirklich die unverzeihliche Schuld tragen, ein zweischneidiges Instrument eingeführt zu haben — die Demokratie —, indem sie ihre Wirksamkeit garantierten. Aus diesem Grunde bezeichnet der Sieg des Hu-ih den Fall, die Überwindung und schließlich die physische Eliminierung eines großen Teiles der Tuis: Das System, zu dessen Installation sie beitrugen, und in dem sie sich auf unbegrenzte Zeit sicher fühlten, hat das Instrument ihres Untergangs produziert. Das Volk hat jegliches Vertrauen in das Denken verloren, ein Denken, das jetzt mit seinen Urhebern identifiziert wird, und die Mächtigen können es wegwerfen wie getragene Kleider. Mit dem Ende der Demokratie, d. h. ihres goldenen Zeitalters, beginnt für die Tuis die Periode der Emigration, aber auch jetzt „fahren sie fort, sich krampfhaft an den alten Anschauungen festzuklammern“, sich nicht entscheiden zu können zwischen der Kultur und dem Reichtum, ohne sich jemals zu fragen, ob nicht andere Alternativen existieren, und in der „Barbarei“ die Wurzel des Übels zu sehen.

All dies spielt in „Chima“ (China), in einer nicht näher bestimmten Epoche, wie wir schon aus den Notizen Benjamins wissen.

Hier aber bekommt die Verlagerung der Handlung vor den chinesischen Hintergrund einen anderen Sinn als in der „Maßnahme“,

im „Guten Mensch von Sezuan“ und auch im „Me-ti“: Das China des Tui-Romans spielt nicht so sehr an auf ein Land in der Schwebelage zwischen dem Überleben des alten Glaubens und dem Hereinbrechen der neuen Realität<sup>63</sup>, in dem die Existenz eines Aufsatzes noch glaubhaft erscheint, der die Schüler in den für den Einzelnen vom Lauf der Zeiten erheischten praktischen Regeln unterweist; das China des Tui-Romans spielt auf eine Gesellschaft an, die seit undenklichen Zeiten von den raffinierten Niederträchtigkeiten der Kaste der Mandarine regiert wird; die Mandarine verbergen hinter der eigenen erlesenen Kultur eine enorme, auf dem Elend und der Ignoranz des Volkes basierende Macht. Die Übertragung auf das Bild der Weimarer Situation, die Brecht im Sinn hatte, und die er wiederherstellen wollte, ist durchaus angebracht, aber — mit aller vom Zustand des Materials gebotenen Vorsicht — kann man ohne weiteres feststellen, daß Brechts Neigung übertrieben ist, und daß — abgesehen von einigen wirklich witzigen und bissigen Situationen — die endlosen „Chinesereien“ allzu oft ein ermüdendes Rätsel nach dem anderen anhäufen, gerade da, wo er Klarheit schaffen will. So entsteht sogar zuweilen das Verlangen, der Absicht des Hu-ih zuzustimmen, all den Spitzfindigkeiten der Intellektuellen ein Ende zu machen, die weder er noch wir verstehen können, und man möchte bedauern, daß Brecht, für diesmal zu bescheiden, das Lob zurückgewiesen hätte, das eines seiner Gedichte demjenigen zollt, „der das unverwirklichbare Projekt vergißt“.

Andererseits aber ist alles zu einfach. Während es Brecht in der Folge gelang, die richtige Mischung zwischen Parabel und Geschichte zu finden (im Parabelstück des „Arturo Ui“ z. B. liefert er eine wirkungsvolle Vereinfachung des Aufstiegs des Faschismus in Deutschland, wobei er in erster Linie das „kommerzielle“ Element des faschistischen Komplexes betont), erweist sich im Tui-Roman (und später auch in Turandot) die Wahl des „ideologischen Investors“ als zu schwach und unangemessen, um jenes „allgemeine und erschöpfende Profil der historischen Situation der dreißiger Jahre“ zeichnen zu können, welches er sein wollte.

Wie dem auch sei, Brecht hat mindestens während der gesamten Phase des Exils um das Gerüst des Tui-Romans herum Material angehäuft, während einer Phase also, während der es, so kann man sagen, keinen mit ihm zusammengetroffenen deutschen Intellektuellen gab, der sich nicht später auf einer Seite oder in einer Anmerkung des Romans aufgereiht fand, wie ein Schmetterling im Album eines ordentlichen Sammlers. Mit seinem besonderen Grimm gegen einige von ihnen befassen wir uns weiter unten. Einstweilen sollte man unterstreichen, daß die Isolation der Jahre des Exils, die Machtlosigkeit, zu der die Situation des Emigranten ihn verurteilte, die Aversion Brechts gegen die emigrierten bürgerlichen Intellektuellen und gegen ihre Haltungen verschärfte, unter denen die Unfähigkeit ihrer Geistesstruktur, irgendeine praktische Lehre aus der ihnen im Vaterland erteilten schrecklichen Lektion zu ziehen, immer besonders manifest erschien. Nicht nur der Tui-Roman, auch der Me-Ti enthält

grimmige Seiten gegen sie, insbesondere jene Seiten ohne die gewohnte „chinesische Verfremdung“, die in mancher Hinsicht die Härte gemildert hat: „Da man zwar nicht vergessen hatte, sie fortzujagen, wohl aber sie aufzuhalten, konnten sie, in den äußeren Taschen sichtbar die Zeitungen ihrer Verfolger tragend und in Coupés zweiter Klasse, ohne Mühe flüchten und so flüchteten sie Hals über Kopf in wärmere und landschaftlich reizvollere Gegenden, dort die Menus der Verbannung zu essen. Dort spazierten sie schimpfend unter Palmen und nahmen einige Zeit das Maul voll mit Drohungen und Beefsteaks.

Dann wurden ihre Ansichten schäbig wie Mäntel, die man nur mehr bürsten, aber nicht mehr durch frische ersetzen kann. Und auch ihre Hoffnungen zeigten die schrecklichen Spuren der Witterung, des Alterns und der Bürste.

Sie hielten unerschütterlich fest an dem lichten Glauben, daß in ihnen der Geist verfolgt worden sei und blieben bis an ihr unseliges Ende verschont von der Erkenntnis, daß es ein Geist war, der lediglich als unfähig, aber durchaus nicht als unwillens erkannt wurde, den Profit, die Privilegien, die Quellen des Unrechts zu verteidigen<sup>66</sup>.“

Mit diesen Blättern auf dem Arbeitstisch und diesen Auffassungen im Sinn nahm Brecht am I. Internationalen Kongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris, im Juni 1935 im Palais de la Mutualité teil. Er reiste von Dänemark an, der ersten langen Etappe seines europäischen Exils; er hatte gleichsam die kalten Nebel und die Fröste des Nordens wählen wollen, um sich auch in diesem Punkt von all denjenigen in der gleichen Situation wie er Befindlichen zu unterscheiden, die Zuflucht in „wärmere(n) und landschaftlich reizvollere(n) Gegenden“ gesucht hatten. Die von Brecht auf dem Kongreß vertretenen Positionen sind bekannt. Den großen Reden, die von beinahe allen Teilnehmern gehalten wurden über den Triumph der Unkultur und der faschistischen Verabscheuung der Kultur, welche es im Namen der ganzen Menschheit zu verteidigen gelte, setzte er die Weigerung entgegen, den Faschismus als eine Explosion der Barbarei zu betrachten, und forderte dazu auf, endlich einmal über die „wahre Wurzel des Übels“ nachzudenken: „Kameraden, sprechen wir von den Eigentumsverhältnissen!“<sup>68</sup>. Gewiß ist diese Rede *auch* ein zuverlässiger Informant für den brecht'schen Dissens mit der Volksfrontlinie, die die bürgerlich-demokratischen „Anhängsel“ allein auf der Basis des Antifaschismus einbezog, gemäß den von der Komintern an die europäischen kommunistischen Parteien ergangenen Weisungen. Wir haben weiter oben bereits die Gründe für diese Position Brechts anzugeben versucht. Nachdem die Illusion der „Roten Einheitsfront“ wegen der Haltung der deutschen Sozialdemokratie (aber in Wahrheit nicht nur wegen dieser allein), in die Brüche gegangen war, verstärkte sich in Brecht, der zuvor noch im Namen dieser Einheitsfront-Konzeption einige Verse herausgebracht hatte<sup>69</sup>, die Überzeugung von der Unausräumbarkeit der Klassengegensätze aufs höchste, und der jetzt gedichtete Vers mahnt nicht mehr zur Einheit, sondern stimmt von neuem „Das Lied vom Klassenfeind“ an:

Und was immer ich auch noch lerne  
 Das bleibt das Einmaleins:  
 Nichts habe ich jemals gemeinsam  
 Mit der Sache des Klassenfeinds.  
 Das Wort wird nicht gefunden  
 Das uns beide jemals vereint:  
 Der Regen fließt von oben nach unten  
 Und du bist mein Klassenfeind <sup>70</sup>.

Die einheitlichen Erfordernisse des antifaschistischen Kampfes melden später ihren Protest an, mit dem spanischen Bürgerkrieg und dem Ausbruch des Weltkrieges; und Brecht setzt nun für einige Zeit den Dämpfer auf seine Kriegs-Fanfane. Aber für den Moment müssen wir davon ausgehen, daß unser Schriftsteller nach Paris mit der bündigen Überzeugung ging, er könne die Repräsentanten der offiziellen Kultur der Linken, die in seinen Augen der weimarianischen so sehr ähnelte, auf seine Seite ziehen (und was er über diese Kultur dachte, wissen wir). Stattdessen mußte er wohl ziemlich viele Blätter mit Notizen mitgebracht haben, wenn er unmittelbar danach an seinen Freund 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 surete ein <sup>71</sup>.“ Ein Jahr später, im Sommer 1936, schickte sich Brecht an, nach London zu fahren, wo ein anderer Kongreß über das gleiche Thema stattfand, mit dem Entwurf für ein Gedicht in der Tasche gegen die „Eloquenten“ Malraux und Wells. Dabei hatte er angemessenen Raum weiß gelassen um ihn mit den authentischen Ausdrücken aufzufüllen, die in den Beiträgen der Teilnehmer gebraucht werden würden <sup>72</sup>. Aber, um im Saal der Mutualité zu verweilen, auch wenn die von Brecht für seinen Roman sorgfältig archivierte Situation in der Tat etwas tragikomisches hatte: weder verkörperte der alte Heinrich Mann — für den Brecht vielmehr eine aufrichtige Sympathie empfand, ganz im Gegensatz zu dessen Bruder Thomas — ein sehr typisches Exemplar für Brechts spezielle Tui-Sammlung, noch war Paris dafür ein besonders günstiger Ort. Brecht fand das ideale Jagdrevier in der Kolonie der deutschen Immigranten in Kalifornien, der „warmen Gegend“, in die auch ihn schließlich der Vormarsch der nazistischen Armeen und die Besetzung Skandinaviens getrieben hatten. Der Selbsterhaltungstrieb zwingt ihn, vor dem schrecklichen Frost zu fliehen, der Europa überzog und den einige seiner besten Freunde nicht überlebt haben (Benjamin hatte sich im September 1940 das Leben genommen); aber seine Atlantik-Überquerung ähnelte dem Flug der Zugvögel, die, bedrängt von der Kälte, schnell und geradewegs in die milden Ebenen fliegen, wo „große Netze“ auf sie warten:

Wir sind aufgebrochen im Monat Oktober / In der Provinz Suyuan /  
 Wir sind rasch geflogen in südlicher Richtung, ohne abzuweichen /  
 Durch vier Provinzen fünf Tage lang. / Fliegt rascher, die Ebenen  
 warten / Die Kälte nimmt zu und / Dort ist Wärme. / Wir sind auf-  
 gebrochen und waren achttausend / Aus der Provinz Suyuan / Wir

sind mehr geworden täglich um Tausende, je weiter wir kamen /  
 Durch vier Provinzen fünf Tage lang. / Fliegt rascher, die Ebenen  
 warten / Die Kälte nimmt zu und / Dort ist Wärme. / Wir über-  
 fliegen jetzt die Ebene / In der Provinz Hunan / Wir sehen unter  
 uns große Netze und wissen / Wohin wir geflogen sind fünf Tage  
 lang: / Die Ebenen haben gewartet / Die Wärme nimmt zu und /  
 Der Tod ist uns sicher <sup>73</sup>.

Denn das „warme“ Amerika ist noch immer „die Stadt des Kapitalismus“, das heißt: Mahagonny

Das heißt: Netzestadt!

Sie soll sein wie ein Netz

Das für die essbaren Vögel gestellt wird <sup>74</sup>.

In ihren Straßen, genau wie in denen von Mahagonny, kann Brecht die Züge der „noch nicht Eliminierten“ finden, gespickt mit Tafeln, auf denen geschrieben steht: „FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS“. Die amerikanische Erfahrung bringt Brecht diesen Leuten, über die er sein Urteil schon gefällt hat, keinen Schritt näher, der Abstand zwischen ihm und all denen wächst und wächst und findet immer neue Bestätigung. In seiner neuen Residenz voller Fallen spitzt sich das Gefühl der Isolation zu, angesichts einer Lebensweise, die er nicht liebt und die zu verstehen er sich nicht allzusehr bemüht; angesichts einer Sprache, die zu lernen ihm nicht gelingt („in den Diskussionen sage ich nicht das, was ich will, sondern das, was ich kann. Und das sind zwei sehr verschiedene Dinge, wie man sich vorstellen kann <sup>75</sup>“, schreibt er sechs Jahre nach seinem amerikanischen Aufenthalt); angesichts der Schwierigkeit, Arbeit zu finden auf dem „Markt der Lügen“ Hollywood und angesichts des schlimmsten Schicksals, das einem Dichter drohen kann: vergessen zu werden. Und mit der Isolierung wächst die Unduldsamkeit gegenüber den mit ihm bekannten Intellektuellen in der Heimat, mit denen er nichts mehr gemeinsam zu haben glaubt. Sehr viel näher fühlt er sich den großen alten Dichtern im Exil, die er weiterhin „besucht“ <sup>76</sup>, näher als den zeitgenössischen Dichtern im Exil, für die er eine souveräne Verachtung zeigt: Alfred Döblin, Leonhard Frank, Thomas Mann <sup>77</sup>.

Sah verjagt aus sieben Ländern

Sie die alte Narrheit trieben

Jene lob ich, die sich ändern

Und dadurch sie selber blieben <sup>78</sup>.

Mit Ausnahme von Berthold Viertel, dem ihm aus den Münchner Jahren bekannten Regisseur (dem diese Verse gewidmet sind), Hanns Eisler und wenigen anderen, mußte Brecht das Lob mit großer Sparsamkeit verteilen. Und schließlich blieb er nur er selbst, indem er ein hübsches bißchen die eigenen „Fixierungen“ änderte. Ab und zu trifft er mit Reichenbach zusammen und, „mit sehr viel weniger Gewinn, außer für den Tui-Roman“, mit Herbert Marcuse, Horkheimer und Pollock <sup>79</sup>. Für sie, die zusammen mit dem ebenfalls in der amerikanischen Emigration lebenden Adorno, die wichtigsten Repräsen-

tanten des Frankfurter Instituts für Sozialforschung waren, prägt er die sarkastische Definition „Frankfurtisten“. In ihnen sieht er die vollendete Inkarnation der Tuis. Sie scheinen für ihn all die Sünden dieser Kategorie zu vereinen, gegen die er seit Jahren Schuldbeweise zusammenträgt: die Vermeidung einer radikalen theoretischen und vor allem praktischen Abrechnung mit dem kapitalistischen System bei ihrer Kritik an den bürgerlichen Fehlern, der nagende Pessimismus, der „approximative Marxismus“, die kulturelle Raffinesse, gepaart mit einem Sinn fürs Geschäftliche<sup>80</sup>. Der Komponist Hanns Eisler, der in Amerika sowohl Brecht als auch die Frankfurter häufig besuchte, informiert uns mit einer Fülle von Einzelheiten über diese brecht'schen Einschätzungen, die er übrigens weitgehend teilte. Es war sogar gerade Eisler, der im Mai 1942 — nach einem Frühstück mit dem Direktor des Frankfurter Instituts, Horkheimer — dem Freund arglistigerweise in den Kopf setzte, das für den Tui-Roman gesammelte Material auf die Geschichte des Frankfurter Instituts für Sozialforschung auszurichten. Die Idee machte Brecht enormen Spaß, so daß er sofort in seinem Tagebuch vermerkte: „Ein reicher alter Mann (der Weizenspekulant Weill) stirbt, beunruhigt über das Elend auf der Welt. Er stiftet in seinem Testament eine große Summe für die Errichtung eines Instituts, das die Quelle des Elend erforschen soll. Die Tätigkeit des Instituts fällt in eine Zeit, wo auch der Kaiser die Quelle der Übel genannt haben will, da die Empörung des Volkes steigt. Das Institut nimmt am Konzil teil . . . [und der Ursprung des Übels ist der Getreidespekulant. Natürlich können die Gelehrten des Instituts das nicht mitteilen, F. B.]<sup>81</sup>.“ Diese „vulgäre“ Perspektive war genau von der Art, wie sie Brecht so sehr gefiel und sie gab ihm die Möglichkeit, in einer „klassischen“ Situation, ähnlich der im kleist'schen „Zerbrochenen Krug“<sup>82</sup>, seine starke persönliche Abneigung gegen die Gruppe der Frankfurter zu verfremden, und den Grundwiderspruch zu „zeigen“, den sie ihm zu verkörpern schienen. Tatsächlich öffnen einige der rätselhaftesten Fragmente des Tui-Romans einen Spalt zu unserem Verständnis, wenn man diesen Schlüssel benutzt. Eine der mysteriösen „Vier Reisen“, die laut Entwurf den Roman hätte einleiten sollen, wäre dann diejenige in das „Reich der Mitte“, die des Weizenspekulanten, der an seinem Ende beschließt, das Institut zu gründen, während die unergründliche Schlußbemerkung, derzufolge „Der Roman die Geschichte der ‚tuistischen‘ Erziehung von Hung und Kwan sein mag“, sich klärt, wenn man die beiden „chimesischen“ Namen durch die der „Frankfurtisten“, z. B. von Horkheimer und Adorno, ersetzt. Aber, dies festgestellt, scheint man nicht weiter vorankommen zu können. Auf den ersten Blick stößt man nun auf einen Widerspruch: Wieso unterbricht Brecht die Ausarbeitung des Romans gerade in dem Moment, als er nicht nur das in so vielen Jahren gesammelte reichliche Material hätte herausbringen können, indem er es sozusagen mit den „Originalen“ konfrontiert hätte (nachdem er sich vorher mit vielen „Kopien“ in Umlauf zufriedengegeben hatte), sondern auch gleich über eine Idee verfügte, die es ihm erlaubt hätte, an die endgültige Abfassung

zu gehen? Wie wir bei der Betrachtung von Turandot sehen werden, ist nicht an einen Verlust des Interesses für das Thema des Tui zu denken. Tatsache ist, daß, wenn Amerika wirklich das gelobte Land für den Intellektuellen ist, der das eigene Gehirn auf dem kapitalistischen Markt der Meinungen zu verkaufen beabsichtigt, es dies durchaus nicht für jemanden ist, der im Gegenteil diesen Handel zu denuzieren intendiert. Die Tui-Kritik, in Europa sakrosankt, riskiert auf amerikanischem Boden die Lächerlichkeit:

Brechts Speer wird stumpf gegen eine gigantische Windmühle, die Reklame für Coco-Cola macht. In gewisser Weise spürt Brecht diesen Widerspruch ziemlich genau, wenn er schreibt: „In der alten Welt gibt es immer noch die große Fiktion für die Intellektuellen, daß sie arbeiten für mehr als Entlohnung. Die Beamten halten die Ordnung aufrecht, die Ärzte heilen, die Lehrer verbreiten Wissen, die Künstler erfreuen, die Techniker produzieren; sie werden „natürlich“ entlohnt, aber das ist nur, weil sie leben müssen. Ihre Arbeit hat eine Wichtigkeit darüber hinaus. Riesige staatliche Institutionen geben sich zumindest den Anschein, unter keiner Kontrolle als der allgemeinen zu stehen: die Universitäten, Schulen, Kliniken, Administrationen. Hier aber sind die Universitäten offen kontrolliert von Geldleuten, auch die halbstaatlichen; die Kliniken ebenfalls, und die Beamten der Administration bekommen Wochenschecks und sind abhängig von den politischen Maschinen<sup>83</sup>.“ Brecht mußte seine Schläge gegen die Tuis anderswo führen, und zuweilen, wie im Fall des Galilei, führte er sie in die falsche Richtung. Aber das geduldig gesammelte Material ging nicht verloren, und auch nicht der boshafte Rat von Eisler; beide fließen zusammen in der Komödie „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“. Auch sie behandelt den „Mißbrauch des Intellekts“ und die Tuis spielen in ihr eine erstrangige Rolle.

## 6. Von „Galilei“ zu „Turandot“ oder viceversa? Der letzte Kongreß der Tuis

„Den Plan, ein Stück ‚Turandot‘ zu schreiben, faßte ich schon in den dreißiger Jahren ... Besonders als ich das ‚Leben des Galilei‘ geschrieben hatte, in dem ich den heraufdämmernden Morgen der Vernunft geschildert hatte, bekam ich Lust, ihren Abend zu schildern, den Abend eben jener Art von Vernunft, die gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts das kapitalistische Zeitalter eröffnet hatte<sup>84</sup>.“ Diese Notiz des Autors sagt bezüglich Turandot viel mehr aus als nur die einfache Aufstellung des Themas der Komödie und bedarf einiger Ergänzung. Vor allem kann sie zur Klärung wenigstens eines der Motive dienen, die Brecht an die dänische Fassung des Galilei (1938—39) gehen ließen, der eine im wesentlichen positive Charakteristik dieser Figur und seiner „Listen“ liefert, und die ihn dazu brachten, das Drama später in der amerikanischen Fassung neu zu bearbeiten (1945—46) — und noch später in der Berliner Fassung (1953—55), die beide mehr oder weniger gründlich die Bewertung der Figur des Gelehrten modifizieren, ihr nämlich den Verrat an der revolutionären Mission der Wissenschaft anlasten<sup>85</sup>. Und genau in



jener bei beiden späteren Bearbeitungen radikal umgearbeiteten Szene XIV erscheint zum ersten Mal der Ausdruck „Weißwäscher“\*, der die Tuis in „Turandot“ bezeichnet. Zu Andrea gewandt — der entzückt ist, daß der Meister ihm ein Exemplar der „Diskurse“ anvertraut hat — verurteilt Galilei gleichzeitig das eigene Betragen und — unter Vorwegnahme von dreihundert Jahren — den Handel, den die „Vereinigung“ der Tuis unserer Tage mit dem Denken treibt: „Willkommen in der Gosse, Bruder in der Wissenschaft und Vetter im Verrat! Ist du Fisch? Ich habe Fisch. Was stinkt, ist nicht mein Fisch, sondern ich. Ich verkaufe aus, du bist ein Käufer. O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware! Das Wasser läuft im Mund zusammen und die Flüche ersaufen. Die Große Babylonische, das mörderische Vieh, die Scharlachene, öffnet die Schenkel, und alles ist anders! Geheiligt sei unsre schachernde, weißwaschende, todfürchtende Gemeinschaft<sup>86!</sup>“

Welches ist der Sinn dieser wesentlichen Umarbeitung, über die sich die Kritiker zerstritten haben und welcher Wert ist der Beziehung Galilei — Turandot beizumessen, von der diese auffällige Spur erhalten ist? Wie man sieht, war Brecht vom Tui-Problem so besessen, daß es ihn dazu trieb, eine unzulässige Überlagerung der Zeitebenen vorzunehmen, auf deren Basis Galilei schließlich für die Schuld von Oppenheimer bezahlt<sup>87</sup>, eine Überlagerung, die im Einklang steht mit jenem Prinzip der „historischen Spezifizierung“, gemäß dem Me-ti vorher (vielleicht während der ersten Überarbeitung des Dramas?) das „produktive“ Positive festgestellt hatte, oder zumindest die Legitimität des unbefangenen Betragens der Erfinder, „die Tribut fordern für den Gebrauch ihrer Erfindungen“ — in dem Zeitalter, das die kapitalistische Ära eröffnete. Die politische Erklärung für diesen Verstoß Brechts ist in der Tat die aussagekräftigste (der „Feuerfall“ der ersten atomaren Explosion, die damals begann, die Menschheit zu „verzehren“), aber das Terrain, auf dem er geschieht und das ihn begünstigt, ist seit Jahren vorbereitet durch den Anti-Tui-Kreuzzug; auf dieses Terrain leitet Brecht „natürlicherweise“ den tiefen Eindruck dieses schrecklichen Ereignisses, das er als unvermeidliche Konsequenz des Verkaufs der „Waren-Meinungen“ an die Mächtigen präsentiert. Die Beziehung zwischen „Galilei“ und „Turandot“ besteht also tatsächlich; nur daß die von der Notiz des Autors vorgeschlagene Sequenz eher umgekehrt als akzeptiert wird. Aber wenn Brecht jetzt auch die Morgendämmerung des Zeitalters, in dem dieser Handel in Gang kommt, versengt erscheint von der blutroten Glut Hiroshimas, so hat doch das hier präzenterte Bild der Dämmerung nicht annähernd die vom letzten „Galilei“ prophezeihte Tragik, auch wenn es von dem „Geschlecht erfinderischer Zwerge“ wimmelt, die bereit sind, sich für jeden beliebigen Zweck

\* Anm. d. Übers.: Wie sich aus dem folgenden Zitat ergibt, erscheint an dieser Stelle nicht der Begriff „Weißwäscher“ (sondern „weißwaschende ... Gemeinschaft“); Buono stützt seine Feststellung auf die ital. Übersetzung von R. Castellani.

zu verdingen, das Gezücht, das jetzt seinen Platz erobert hat. „Turandot“ ist in der Tat eine satirische Komödie, die der Autor in einem wirbelnden Rhythmus skandiert sieht: ein possenhaftes Ballett am Rande des Abgrunds, in den die Tuis schließlich stürzen, nachdem sie ihren letzten Kongreß abgehalten haben.

In der Komödie ähnelt die mächtige Kongregation der Tuis mehr denn je der Klasse der Mandarine. Sie hat überall ihre Verzweigungen, bei Hof wie in den Vierteln des Volkes, sie besitzt Schulen, Riten, Traditionen wie im wirklichen China, von dem die Adjektive und die Ausstattung von „Turandot“ entnommen sind; aber — wie die Intellektuellen der Weimarer Zeit, auf die in Wirklichkeit angespielt ist — auch die Tuis haben „ganz und gar nicht die Macht“: vielmehr vermitteln sie, rationalisieren sie gegenüber dem Volk, und für diese ihre Dienste ernährt sie die reale Macht mehr oder weniger großzügig. Der käufliche Charakter ihrer Dienstleistungen wird erklärt. Brecht war ihnen gegenüber niemals zuvor so deutlich: die Tuis des untersten Ranges gehen auf den Strich wie alte Dirnen, locken mit einer Bordellsprache die Passanten an und verkaufen „Meinungen“. Aber auch die größte Deutlichkeit kann nichts hinzufügen, was wir nicht schon wüßten, und auch der kalte Haß Brechts gegen sie ist das Medusenhaupt, das hier in einer scheußlichen Pose erstarrt: es ist zu bezweifeln, daß es der Geschicklichkeit eines Regisseurs gelingen kann, diese Gipsfiguren zum Leben zu erwecken und den Szenen, in denen sie auftreten, den schnellen Rhythmus zu verleihen, den der Autor für die Komödie verlangt. Der Zuschauer seinerseits müßte, um das Schauspiel goutieren zu können, viel mehr über die Tuis wissen, als man von ihm füglich erwarten kann: die von der Verfremdung erzeugte Distanz sollte nie so groß sein, daß sie den Betrachter daran hindert, das Objekt der Darstellung zu erfassen. Zwar fürchtet die Satire die Stilisierung nicht, bedient sich ihrer sogar, aber unter der Bedingung, daß durch sie auch die „intentio“ besonders deutlich wird, ohne Anspruch auf Repräsentanz aller Elemente des behandelten Phänomens und stattdessen den Blickpunkt auf die wesentlichen Elemente konzentrierend, bei Opferung der übrigen. Hier hat man im Gegensatz dazu den Eindruck, daß Brecht im kleinen und zu kalten Schmelztiegel von „Turandot“ das gesamte enorme — eigentlich für den Tui-Roman vorgesehene thematische Material zusammengepreßt habe: der historische Rahmen und die Gegensätze der Weimarer Republik, die für die Periode typischen Schmähschriften über die authetische Interpretation des Marxismus<sup>89</sup>, die ökonomische Krise von 1929, das sich Abzeichnen und der schließliche Sieg der reaktionären Alternative von rechts und so weiter, außerdem natürlich die allgegenwärtige, besonders erbitterte anti-intellektualistische Polemik. Er verrät so die bei der Arbeit am „Arturo Ui“ leitenden Prinzipien und überschreitet die damals gesetzten Grenzen, wie es auch schon für den Tui-Roman beobachtet wurde, der sich dennoch — als Roman — für die angemessene Darstellung einer so umfassenden Materie als weniger widerspenstig erwies als eine Komödie.

Und doch, abgesehen von diesen Widersprüchen, die wir später zu erklären versuchen werden, bleibt „Turandot“ ein verschwenderisches und verführerisches Werk, aus dem wir für unser Thema einiges Nützliche gewinnen können. Die Komödie verarbeitet neu die Elemente einer in der schiller'schen Tradition stehenden Fabel Gozzis, aber wie in allen brecht'schen Bearbeitungen ist die Veränderung des der Tradition entlehnten Materials substantiell und er beachtet genau die Unmöglichkeit für die Bewerber, die gestellte Aufgabe zu lösen: „In ‚Turandot‘ (meine Version) verspricht der Kaiser jedem die Hand seiner Tochter, der das Rätsel lösen kann, was an dem Elend des Landes schuld ist. Wer es nicht kann, es aber versucht, wird enthauptet. Der Kaiser selbst ist schuldig, was die Lösung der Aufgabe schwierig macht<sup>90</sup>.“ Die Situation, die direkt auf die Eisler'sche Boshaftigkeit gegenüber dem Frankfurter Institut für Sozialforschung verweist, ist zugleich der komisch-groteske Kern der Komödie. Der „Kongreß der Weißwäscher“ wird vom Kaiser einberufen, um eine glaubhafte Erklärung für den „Schwund“ der Baumwolle zu liefern (die in Wirklichkeit auf kaiserlichen Befehl versteckt gehalten wird, bis ihr Preis nach Beendigung einer schweren Überproduktionskrise wieder steigt). Die Aufgabe, für die die besten Köpfe des Reiches engagiert werden, ist demnach ein Wettbewerb der Lügen: der überzeugendste Lügner, der „große Weißwäscher“, wird das Regime retten und die sinnliche Turandot ehelichen, die verrückt ist nach den Tuis und sich an ihren Formeln aufgeilt (die Prinzessin, eine der gelungensten Figuren der Komödie, ist eine Mischung zwischen der Polly der Dreigroschenoper, der Betty im Arturo Ui und der Libertas aus der Fabel Eichendorffs „Libertas und ihre Freier“). Das Unterfangen ist praktisch aussichtslos, da die Wahrheit allen bekannt ist — und auch das, was verborgen bleiben muß. Diesmal, angesichts eines unzufriedenen und sich erhebenden Volkes, können die Lügen das Reich nicht retten, und auch nicht die Tuis, die sie verkünden, und so werden sie einer nach dem anderen enthauptet, ungeachtet ihrer ganzen Eloquenz (der Tui Ki leh zum Beispiel hält seinen Diskurs in der akribischen wissenschaftlichen Sprache des Paleontologen Kuckuck im „Felix Krull“, auch wenn es sich nicht um genaue „Zitate“ der mann'schen Figur handeln kann, sondern nur um den Stil seines Autors). Vielmehr entdecken die Tuis in der Hitze des Disputs die Geheimnisse und drohen alles zu ruinieren, so daß nur die brutale Gewalt des Banditen Gogher Gogh — der bei den Aufnahmeprüfungen zur Tui-Schule unter dem Gelächter der Kommissionsmitglieder wiederholt abgewiesen worden war — das Reich retten kann; er eliminiert die Tuis und heiratet Turandot.

Einer früheren Fassung zufolge hätte der Sieger ein Tui sein sollen<sup>91</sup>, aber zweifellos ist die letztere Lösung mit den Vorstellungen des Autors am kohärentesten, und außerdem ist die Änderung weit weniger radikal als es scheint, wenn man bedenkt, daß Brecht eine Linie von den Tuis zum Faschismus zieht (und andererseits wäre Hitler auf einem „Kongreß der Weißwäscher“ nicht der letzte: Hat Brecht ihn nicht unzählige Male den „Anstreicher“ genannt, der die

Risse des großen kapitalistischen Gebäudes verputzt?). Wie im Tui-Roman, so trifft sich auch in „Turandot“ das Thema des Intellektuellen mit dem des Faschismus. Von den einsamen Höhen, zu denen die Tuis es geführt haben, stürzt das „nicht eingreifende Denken“ in die sehr irdische, brutale soziale Gewalt; aber metaphysische Abstraktion und Faschismus sind nur zwei in einer Parabel enthaltene Punkte: Gogher Gogh ist das bewaffnete Monstrum, das dem Kopf der Tuis entspringt, die „Wahrheit“ ihrer „Lügen“, der robuste und grausame Sohn, der sich den ermatteten Vater vom Halse schafft und ihm die Braut nimmt. Sein Name — Gogh — beschwört exakt die Trauer und das Blut, das die gräßliche Prophezeiung des Hesekeel und die Apokalypse des Johannes den Menschen und Völkern verkünden, die sich von dem aus seinem Gefängnis befreiten Satan auf Irrwege haben leiten lassen.

Bis jetzt standen wir, abgesehen von der außerordentlichen Verschärfung und der Unanfechtbarkeit der den Tuis und ihren Duldern androhten Strafen — was indessen nicht viel mehr ist als was ihnen ohnehin von der realen Geschichte zugeordnet ist — immer noch einem Brecht gegenüber, wie wir ihn schon kennen. Aber in „Turandot“ beginnen sich die Dinge zu komplizieren; es kommt eine zum Teil neue Thematik zum Vorschein, die, wenn sie nicht die Härte des brecht'schen Urteils abmildert, mindestens einen neuen Ausweg weisen will. Vor dem Hintergrund der Komödie, aber auch — so beängstigend wie unsichtbar — auf dem Tui-Kongreß präsent, — wirkt Kai Ho, eine Inkarnation des Gespenstes Kommunismus, das die Massen der Entrechteten agitiert und den Schlaf der Mächtigen stört: er ist der Repräsentant der positiven Seite des Denkens, des nützlichen und „eingreifenden“ Denkens, das daher aus dem Tui-Verband ausgeschlossen wurde. Aber die eigentlich positive Rolle wird von dem alten, aber im Denken noch stringenten Bauern Sen gespielt, einer Figur, die Brecht bei Aristophanes fand<sup>92</sup>. Brecht bezeichnet ihn als Adressaten des praktischen Denkens des Kai Ho, des einzigen, das der Alte für nützlich und des Studiums lohnend erachtet hat, nachdem er den Schund zurückgewiesen hat, den die Tuis ihm in ihren Schulen verkaufen wollten. Wenn Sen zu seinem Enkel Eh Feh spricht, sind seine Worte die des Autors Brecht: „Die Gedanken, die man hier kauft, stinken. Im Land herrscht Unrecht, und in der Tuischule lernt man, warum es so sein muß. Es ist wahr, man baut hier steinere Brücken über die breitesten Flüsse. Aber darüber fahren die Mächtigen in die Faulheit, und die Armen wandern über sie in die Knechtschaft. Es ist wahr, es gibt eine Heilkunst. Aber die einen werden dazu geheilt, Unrecht zu tun, und die anderen, für sie zu schufeten. Man verkauft Meinungen wie Fische, und so ist das Denken in Verruf gekommen. Er denkt, sagt man, was für eine Gemeinheit denkt er aus? Aber doch ist das Denken das Nützlichste und Angenehmste, was zu tun es gibt. Was ist nur mit ihm geschehen? Da ist freilich der Kai Ho, hier habe ich sein Büchlein. Ich weiß von ihm bisher nur, daß die Dummköpfe ihn einen Dummkopf und die Schwindler ihn einen Schwindler nennen. Aber wo er war und ge-

dacht hat, sind große Felder mit Reis und Baumwolle, und die Leute anscheinend froh. Wenn die Leute froh sind, wenn einer gedacht hat, Eh Feh, muß er gut gedacht haben, das ist das Zeichen<sup>93</sup>.“ Zusammen mit der Szene der Rettung der kulturellen Güter des Volkes ist die Präsenz der blassen und voluntaristischen Gestalt des Sen die Spur für den letzten Versuch Brechts, eine „Übereinkunft“ mit der Realität zu bewerkstelligen, die er zu seiner gemacht hatte (die hier behandelte „Turandot“-Fassung trägt das Datum vom 10. August 1954).

Die Existenz eines Landes, das mehr oder weniger die „Wurzel des Übels“ erkannt hatte, veranlaßt Brecht, einige seiner tiefsten Überzeugungen der Hoffnung zu überantworten:

EH FEH: Müssen sie mit Feuer und Schwert ausgetilgt werden, Großvater?

SEN: Nein, es ist mit ihnen eher wie mit dem Boden. Man muß bestimmen, was man von ihm haben will, Hirse oder Unkraut. Und dazu muß man ihn haben.

EH FEH (mißmutig): Wird es immer Tuis geben, auch wenn der Kai Ho die Felder verteilt hat?

SEN (lacht): Nicht mehr allzu lange. Wir werden alle großen Felder haben und also alle großen Studien betreiben können. Und wie wir die Felder bekommen, steht hier. (Sen zieht sein Büchlein heraus und schwingt es)<sup>94</sup>.

„Der Boden“, gewiß: das Hauptproblem bleibt immer noch, auch wenn die letzten Jahre eine Abschwächung gezeigt haben, daß, wenn „der Boden“ überlassen und nicht erobert wird, das Unkraut der Tuis wieder üppig sprießen kann. Die Fähigkeit zum Arrangement ist nicht das Alleinrecht von Menschen mit der moralischen Statur eines Brecht. Daher ziehen wir allen positiven Bekenntnisse und der bäuerlichen Vorstellung des alten Sen weiterhin jene schwierige, emblematische Parabel des Me-ti vor, wo der Lehrer sein Möglichstes tut, um sich bei den ungläubigen Schülern, die ihn lieben und ihr ganzes Vertrauen in seine Lehren setzen, verhaßt und unerkennbar zu machen, bis schließlich „alle weinend das Klassenzimmer verlassen“, das der Lehrer verschließt. Ohne es zu wissen, haben die Schüler so die wichtigste Lektion des Verhaltens erhalten. Brecht hat uns dieses exemplum in seinem Büchlein mit Verhaltenslehren überlassen wie Empedokles seinen Schülern die Sandale am Schlund des Äthna, als er zu sterben beschlossen hatte. Nicht nur der erbärmliche Tui, auch der Intellektuelle, der seine Rolle ehrenhaft gespielt hat, muß verschwinden, aber er muß dafür sorgen, daß er nicht zum Mythos wird, er muß auch im Tod jedem besonderen Privileg entsagen<sup>95</sup>. Im übrigen hat Orge in seiner „Wunschliste“ auch dies aufgezeichnet: „Von den Lehrern, die beerdlichen.“

## Anmerkungen

1 B. Brecht, *Der Dreigroschenroman*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967 (im folgenden: GW), Bd. 13, S. 1161.

2 ebd.

3 *Der Dreigroschenroman*, a.a.O., S. 1153. (Hervorh.: F. B.).

4 Die Figur des Schullehrers wird von Brecht immer mit **Verachtung** und **Ironie** betrachtet: immer wenn die Lehrer erscheinen — und das geschieht nicht selten — bewertet er sie als erbärmliche Handlanger der Macht und typische Beispiele der kleinbürgerlichen Frustration und Grausamkeit.

In dieser Auffassung ist, abgesehen von dem ideologischen Urteil über ihre soziale Funktion, die lebhafteste Erinnerung und der Widerwille gegenüber der eigenen Erfahrung als Schüler enthalten, wie in den „Flüchtlingsgesprächen“ deutlich wird; Herrnreiter, einer der Lehrer, an die sich Kalle in den „Dialogen“ erinnert, ist der richtige Name eines Lehrers Brechts in Augsburg (vgl. *Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München 1971, S. 5). Über den Lehrer, der im Lehrstück „Die Mutter“ erscheint, vgl. weiter unten den Abschnitt 4.

5 *Der Dreigroschenroman*, a.a.O., S. 1158.

6 ebd., S. 1157.

7 Vgl. weiter unten die Abschnitte 5 und 6.

8 Törichte Verwendung kluger Köpfe, in: *Me-ti*, GW 12, S. 436.

9 Gegnerschaft der Kopfarbeiter (antithetisch), in: *Me-ti*, a.a.O., S. 436 f.

10 B. Brecht, *Der Tui-Roman*, GW 12, S. 611.

11 Vgl. weiter unten die Anm. 60.

12 In „Turandot“ (Szene 4b, „Gasse“) bringt Brecht explizit die Annäherung der beiden Kategorien zum Ausdruck: „Tuis auf dem Strich...“. Die ganze kurze Szene handelt vom doppelten Sinn des „käuflichen Denkens“ und der „käuflichen Liebe“. (Vgl. GW 5, S. 2217, d. Übers.).

13 Was die Kopfarbeiter unter Freiheit verstehen, in: *Me-ti*, a.a.O., S. 496.

14 Vgl. F. Buono, *Bemerkungen über Marxismus und Geschichte bei Bertolt Brecht*, in: ders., *Zur Prosa Brechts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973, S. 92 ff.

15 Was die Kopfarbeiter, a.a.O., S. 496 f.

16 Dieses Thema, das in fast allen Werken Brechts präsent ist, steht im Mittelpunkt vor allem in „Guter Mensch von Sezuan“, „Mutter Courage und ihre Kinder“ und „Flüchtlingsgespräche“, abgesehen von der breiten Behandlung in „Me-ti“. Unter den zahlreichen kritischen Beiträgen zu diesem Punkt vgl. besonders H. Mayer, Anmerkung zu einer Szene aus „Mutter Courage“, in: *Anmerkungen zu Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967, S. 46 ff.

17 *Me-ti* und die Ethik, in: *Me-ti*, a.a.O., S. 499.

18 Viele der Artikel, Aufsätze und Rezensionen sind jetzt enthalten in den „Frühschriften“, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1965.

19 Zur besonderen Wendung, die das Thema in „Geschichte und Klassenbewußtsein“ erfährt, vgl. G. Vacca, *Lukács o Korsch?*, Bari 1969, S. 30 ff.

20 Das korsch'sche Werk, welches wir wenig weiter unten zitieren und seine Übereinstimmung mit den von Brecht viele Jahre später vertretenen Theorien scheinen uns zumindest teilweise die Behauptung von Cases zu modifizieren, wonach der „Korsch der Räte“ den Schriftsteller nicht sonderlich beeinflußt habe (vgl. die Einführung zu „Capolavori di Brecht“, Einaudi, Torino 1971, p. XVII). Es stimmt, daß diese Thematik in der Luft

lag und daß die Zuschreibungen schwierig sind, aber daß Brecht in einem Brief im November 1941 „seinen Lehrer“ bittet, ihn über die historischen Gründe für das Scheitern der Räte-Bewegung aufzuklären, sagt schon einiges (der Brief ist wiederabgedruckt bei W. Rasch, Bertolt Brechts marxistischer Lehrer, in: Merkur 188, 8. Jg. (1963), S. 999).

21 K. Korsch, Die Arbeitsteilung zwischen körperlicher und geistlicher Arbeit und der Sozialismus, in: „Der Arbeiterrat“, 1919. Jetzt in: K. Korsch, Schriften zur Sozialisierung, Frankfurt 1969.

22 Vgl. W. Benjamin, Versuche über Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1966, S. 1934.

23 Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen? In: Schriften zur Politik und Gesellschaft, GW 20, S. 54. (Hervorh.: F. B.).

24 Das Urteil Kracauers befindet sich in „Cinema tedesco (1918—1933)“, Mailand 1954, S. 302. Zum Film von S. Dudow und B. Brecht vgl. B. B., Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien, hrg. von W. Gersch und W. Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1969.

25 Erschienen in Fortsetzung in den Berliner Zeitungen „Scherls Magazin“, Januar und Februar 1929, und „Arena“, Oktober-November-Dezember 1926 und Januar 1927. Jetzt in GW 11. Eine berühmte Fotografie zeigt Brecht in scherzhafter Pose neben dem riesigen Boxer. Eine weitere Erzählung über die Welt des Boxens ist „Der Kinnhaken“ (ca. 1925; vgl. GW 11, S. 116 ff., d. Übers.). Zur Präsenz und Bedeutung des Sports und „sportlicher“ Situationen (man denke an „Im Dickicht der Städte“) im Brecht'schen Werk, vgl. H. Mayer, B. B. und die Tradition, a.a.O., S. 32 ff. (jetzt auch in: B. Brecht in der Geschichte, a.a.O.).

26 GW 8, S. 307.

27 Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York, GW 9, S. 480.

28 ebd., S. 482.

29 GW 8, S. 316 f.

30 B. Brecht, Schwierige Lage der deutschen Intellektuellen, GW 20, S. 52 f.

31 ebd., S. 53. Zum gleichen Thema vgl. auch den Abschnitt in Me-ti: „Interesse der Kopfarbeiter an der Umwälzung“, a.a.O., S. 445.

32 B. Brecht, Schwierige Lage, a.a.O., S. 53.

33 Vgl. Buono, Zur Prosa, a.a.O., Kapitel 3.

34 Vgl. die letzte Seite des Werkes. Die korsch'sche Theorie der „Realität der Bewußtseinsformen“, die im Zentrum des Bandes steht, stellt die Voraussetzung für die „Thesen zur Theorie des Überbaus“ dar, mit denen wir uns weiter unten beschäftigen.

35 B. Brecht, Thesen zur Theorie des Überbaus, GW 20, S. 76.

36 ebd.

37 ebd., S. 77.

38 Vgl. zu diesem Konzept die zahlreichen Texte „Über eingreifendes Denken“, GW 20, S. 158 ff. Der Ausdruck erscheint auch in einigen Passagen des Me-ti.

39 Bekanntlich bearbeitete Brecht 1950 den „Hofmeister“ von Lenz, wobei er seinen kritisch-grotesken Charakter hervorhob und in der Figur des Erziehers den typischen deutschen Intellektuellen beschrieb, der „seine Stellung nur erhält, wenn er sich kastriert“ (vgl. Komisches, in: Schriften zur Literatur und Kunst, GW 19, S. 462).

40 Vor allem im Falle von C. Cases in der Einleitung zu: Capolavori, a.a.O., S. XI ff., und von P. Chiarini, Quattro variazioni brechtiane, in: Studi Germanici, N. N., a. IX, (1971), nm. 23—24, besonders die Seiten 180 ff.

41 Vgl. dazu H. Rosenbauer, *Brecht und der Behaviorismus*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1970.

42 Man sollte sich in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß Brecht zur Berichtigung und Neufassung der im Jasager aufgestellten Thesen nach einer gründlichen Prüfung des Lehrstückes durch die Schüler der Karl-Marx-Schule im Berliner Arbeiterviertel Neukölln gelangte. Ein Auszug aus dem Wortlaut der Diskussionen wird vom Autor der Doppel-Ausgabe des von Brecht bearbeiteten japanischen Originals beigelegt.

43 Vgl. weiter oben Anm. 4.

44 B. Brecht, *Die Mutter*, GW 2, S. 856.

45 GW 17, S. 1040.

46 ebd., S. 1065 f.

47 Vgl. W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, a.a.O., S. 135.

48 G. Lukàcs, *Egli ha saputo provocare crisi salutari*, in: „Il Contemporaneo“, a. IV (1957), n. 17, S. 3 (Hervorh.: F. B.).

49 Zum Unterschied der „Mentalität“ zwischen Brecht und Lukàcs vgl. P. Chiarini, *Brecht, Lukàcs e il realismo*, Laterza, Bari 1970, bes. die Seiten 39—53 (in dem Band befindet sich auch eine breite historisch-kritische Analyse des Realismus-Konzepts bei Brecht); zu Brechts Verhältnis zur „plebejischen“ Tradition vgl. H. Mayer, *Die plebejische Tradition*, in: „Sinn und Form“, Sonderheft B. Brecht, 1949, S. 42 ff; ders., *Brecht und die Tradition*, Neske, Pfullingen 1961 (jetzt in B. Brecht in der Geschichte, a.a.O., S. 7 ff.); R. Grimm, *B. Brecht und die Weltliteratur*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1961; C. Cases, *Introduzione a B. Brecht, Me-ti*, a.a.O., S. XXX; zu den parallelen Arbeiten von Brecht und Lu Hsün, die sich — soweit man weiß — nie kennengelernt haben und fast sicher nichts von der Existenz des anderen wußten, vgl. F. Fortini, *Brecht e l'origine dei Fronti Popolari*, in: *Verifica dei poteri*, dt.: *Die Vollmacht*, Wien 1968. Erhellend sind einige Texte des chinesischen Schriftstellers gegen die linken Literaten und gegen die anti-japanische Einheitsfront (1936), gesammelt von E. Masi in: *La falsa libertà*, Einaudi, Torino 1968 und die Einführung des Herausgebers; zum gleichen Problem vgl. auch G. Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971, S. 16 f. Zum Ende des Intellektuellen bei Brecht und Lu Hsün vgl. Anm. 92.

50 Die Episode wird referiert in: *Brecht-Chronik*, a.a.O., S. 97. Über die Änderung und „politische“ Adaption dieser Haltung Brechts vgl. weiter unten im Abschnitt über Turandot.

51 B. Brecht, *Anmerkungen zur „Mutter“*, a.a.O., S. 1067.

52 Der Text findet sich in *Versuche über Brecht*, a.a.O., S. 95 ff.

53 ebd., S. 117.

54 Vgl. Abschnitt 3 dieses Aufsatzes.

55 Uns scheint dies bei E. De Angelis der Fall zu sein, der aus dem oben referierten benjaminschen Hinweis die Achse der Interpretation seines „Kritischen Portraits“ Bertolt Brecht macht („Belfagor“, a. XXV, 1970, n. 4, S. 430 ff.), ein in anderer Hinsicht sehr interessanter Aufsatz und vielleicht der einzige Beitrag zum „Intellektuellen-Thema“, mit welchem wir uns hier beschäftigen.

56 Vgl. C. Cases, *Introduzione a W. Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turin 1966.

57 Vgl. *Versuche über Brecht*, a.a.O., S. 125.

58 Der „Arturo Ui“ wurde in Finnland 1941 geschrieben, in der Zeitschrift „Sinn und Form“, IX. Jahrg. (1957), Nr. 1—3 publiziert und am 19. November 1958 aufgeführt. Von dem „historiographischen“ Projekt, das Benjamin erwähnt, sind die von H. Ramthun und K. Völker unter dem



Titel „Die Geschichte des Giacomo Ui“ gesammelten Seiten erhalten; vgl. GW 11, S. 252 ff.

59 Der 14. Band der „Stücke“, herausgegeben von der Mitarbeiterin Brechts, Elisabeth Hauptmann, umfaßt neben „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“ den gesamten Komplex des „Tui-Materials“. Es muß aber hinzugefügt werden, daß man von einem autonomen Turandot-Projekt weiß, das auf das Jahr 1931 zurückgeht und man beachte auch die am Anfang des 6. Abschnitts zitierte Note Brechts.

60 In einer „Turandot“ vorangestellten Bemerkung zählt der Schriftsteller die Elemente des als „Tui-Roman“ bekannten breiten literarischen Komplexes auf: das ist „ein Roman ‚Der Untergang der Tuis‘, ein Band Erzählungen ‚Tuigeschichten‘, eine Folge kleiner Stücke ‚Tuischwänke‘ und ein Bändchen von Traktaten ‚Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste‘“, außerdem Turandot selbst: „Alle diese Arbeiten, die den Verfasser seit Jahrzehnten beschäftigt, behandeln den Mißbrauch des Intellekts“ (GW 5, S. 2194, d. Übers.).

61 Zit. in den Anmerkungen zu GW 12, S. 5.

62 Im Tui-Roman wird die Verfassung der Weimarer Republik „die Tui-Verfassung“ genannt, aber schon früher hatte Brecht ironischerweise — in den geißelnden Versen der „Drei Paragraphen der Weimarer Verfassung“ (1931) — auf ihren Klassencharakter hingewiesen.

63 In „Der gute Mensch“ ist dieser Ausgleich zwischen Altem und Neuem intendiert. Vgl. dazu die Anmerkungen Brechts, referiert in dem Bändchen „Materialien zu Brechts ‚Der gute Mensch von Sezuan‘“, hrg. von W. Hecht, Frankfurt 1968: „eine chinesische Umgebung mit Zementfabriken etc. Dort existieren noch Götter und es gibt schon Flugzeuge“ (S. 11).

64 Dies ist z. B. der Fall bei der schwankhaften Darstellung der Proklamation der Weimarer Republik (GW 12, S. 628 ff.) und bei der Darstellung der unbezahlbaren Thesen der Doktorarbeit des Lehrers der Tui-Schule („Johann Gottlieb Denke und der Denkismus“), wo Brecht auf die doppelte Bedeutung von „Denken“ anspielt und auf den Namen des Mörders Karl Denke (1870—1924), der tatsächlich in einem schlesischen Städtchen ungestört über zehn Jahre wirken konnte (ebd., S. 612 f.).

65 Zu „Arturo Ui“ und den in diesem Text Brechts angerissenen kritisch-ideologischen Problemen vgl. C. Cases, introduzione a B. Brecht, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Einaudi, Torino 1961, und den guten Aufsatz von P. Chiarini, *Arte e impegno*. Note su ‚La resistibile ascesa di Arturo Ui‘, in: „Angelus Novus“, a I (1965), n. 3, S. 91 ff.

66 „Eine Haltung von Emigranten“ ist eine Seite, die in Wirklichkeit nur in der ersten Me-ti-Ausgabe erscheint (Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1965); in den GW wird sie stattdessen dem Tui-Roman beigelegt (vgl. GW 12, S. 672 f., d. Übers.).

67 Genau einen Monat zuvor hatte er geschrieben: „Überdies arbeite ich an einer Komödie, in der ich darstelle, wie die bürgerlichen Ideologen auf ihrem Markt der Ansichten die jeweils von der Bourgeoisie gewünschte Ideologie verkaufen. Hanns Eisler schreibt die Musik dazu. Dieses Thema werde ich auch in einem satirischen Roman behandeln.“ Die Wirklichkeit übertrifft alles, in: *Deutsche Zentralzeitung*, 23. Mai 1935, jetzt GW 20, Anm. S. 7.

68 Der Text des brecht'schen Beitrags wurde in Prag am 6. August 1935 in den „Neuen Deutschen Blättern“ unter dem Titel „Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei“ publiziert; der Diskurs wurde später aufgenommen in „Versuche“, Bd. XV, Verlag Kiepenheuer, Berlin 1957.

69 Vgl. „Als der Faschismus immer stärker wurde“ (1932), GW 8, S. 400 f.

70 „Das Lied vom Klassenfeinde“, GW 9, S. 440.

71 Brief von Brecht an Korsch (1935), zit. bei W. Rasch, Bertolt Brechts marxistischer Lehrer, a.a.O., S. 992. Auf dem Kongreß hielt Heinrich Mann eines der Hauptreferate, betitelt „Probleme des Schaffens und der Würde des Denkens“; die anderen Teilnehmer der deutschen Delegation waren Johannes R. Becher, Max Brod, Lion Feuchtwanger, Leonhard Frank, Alfred Kerr, Egon E. Kisch, Rudolf Leonhardt, Klaus Mann, Hans Marchwiza, Anna Seghers, Bodo Uhse und Erich Weinert.

72 Gemeint ist das Gedicht „Inselbriefe I“, das jedoch fragmentarisch geblieben ist (GW 9, S. 565 f).

73 GW 9, S. 644 f.

74 „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, GW 2, S. 502.

75 B. Brecht, Briefe an einen erwachsenen Amerikaner, GW 20, S. 298.

76 Vgl. das Gedicht „Besuch bei den verbannten Dichtern“, GW 9, S. 663 f.

77 „die geistige Isolierung hier ist ungeheuer, im Vergleich zu Hollywood war Svendborg ein Weltzentrum.“ Brief von Brecht an Korsch (Herbst 1942), zit. bei W. Rasch, a.a.O., S. 992.

78 „Sah verjagt aus sieben Ländern“, GW 10, S. 846.

79 Brief von Brecht an Korsch (Ende September 1941), zit. bei W. Rasch, a.a.O., S. 991. Im gleichen Brief fügt Brecht hinzu: „es wird in nächster Zeit ein Lourdesfilm gedreht, ich nehme an, sie (Horkheimer und Pollock) spekulieren auf die Pfaffenrollen.“ Der Film, auf den Brecht anspielt, war „The Song of Bernadette“, von einem anderen deutschen Emigranten, Franz Werfel (vgl. R. Ewen, B. Brecht, *La vita, l'opera, i tempi*, Feltrinelli, Milano 1970, S. 339).

80 Sicherlich ist die Ungerechtigkeit Brechts gegenüber den Frankfurtern groß. Ihre theoretischen Positionen und die praktische Unfruchtbarkeit ihrer „Kritischen Theorie“ begünstigen zweifellos reihenweise Einwände, vor allem von Seiten desjenigen, der direkt an der revolutionären Bewegung teilnimmt (die äußerst scharfen Auseinandersetzungen zwischen der deutschen Studentenbewegung und Adorno sind ein neues und sehr bezeichnendes Beispiel), oder von Seiten dessen, der — wie Brecht — deren Schicksal zu teilen beschlossen hat; aber an den vielen Jüngern um sich herum die Wut auszulassen und sie der Hauptverantwortlichkeit für die historische Tragödie zu beschuldigen, mit ein paar Hundert intellektuellen die ganze deutsche Arbeiterklasse überrennen zu wollen und Europa mit Feuer und Schwert verwüsten zu wollen, ist nicht weniger übertrieben. Andererseits schrieb gerade Adorno in den Jahren der Weimarer Republik Artikel gegen die Tuis, die Brecht unterschrieben hätte, falls er nicht den Namen ihres Verfassers gekannt hätte. Es stimmt andererseits auch, daß diese Artikel für einen guten Teil ihrer „amerikanischen“ Produktion auch gegen den Autor und seine Freunde gewendet werden könnten. Zu den Verdiensten und Grenzen der Frankfurter Schule vgl. die gemischten Aufsätze von A. Schmidt, *Zur Idee der Kritischen Theorie*, Nachwort zu M. Horkheimer, *Kritische Theorie der Gesellschaft II*, Frankfurt 1968; ders., *Die „Zeitschrift für Sozialforschung“*. Geschichte und gegenwärtige Bedeutung, München 1970.

81 Zit. bei H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht, Rogner und Bernhard*, München 1972, S. 186. Die Worte in Klammern stellen die wörtliche Ergänzung Eislers zur Anmerkung Brechts dar, die ihm von Bunge vorgelesen wurde, und die teilweise von der in den Anmerkungen zum Tui-Roman zitierten abweicht, vgl. GW 12, S. 5.

82 In den „Schriften zur Literatur und Kunst“ sind unter dem Titel „Komisches“ eine Reihe von komischen Situationen mit exemplarischem Charakter gesammelt, unter denen auch die des „Zerbrochenen Kruges“ figuriert, in der „ein Richter eine Straftat aufdecken muß, die er selbst begangen hat“ (vgl. GW 19, S. 462). Andererseits, zum Beweis für Brechts Interesse für diesen Text, erinnern wir daran, daß am 12. Januar 1952 das Berliner Ensemble unter Therese Giehse und bei Mitarbeit von Brecht das kleist'sche Werk inszenierte.

83 Briefe an einen erwachsenen Amerikaner, a.a.O., S. 297.

84 Die Notiz ist referiert in GW 5, Anmerkungen 3\*.

85 Zu den verschiedenen Fassungen des Dramas und einigen der vielen damit verbundenen Problemen vgl. die breite und sehr materialreiche Studie von E. Schuhmacher, Drama und Geschichte. Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ und andere Stücke, Henschelverlag, Berlin 1968.

86 B. Brecht, Leben des Galilei, GW 3, S. 1339.

87 Vgl. Cases, Introduzione ai capolavori, a.a.O., S. XXXIII. Cases fügt — sehr angemessen — hinzu: „Brecht hat einmal mehr die Kunst zur Wahrheit gezwungen und wenn die künstlerische Kohärenz dabei zu kurz gekommen ist, so entsteht doch die aktuelle Lehre aus der Selbstkritik des Galilei mit Macht, unwiderstehlich, die man nicht ohne Verwirrung vernehmen kann: die künstlerische Kohärenz zum Teufel zu schicken und der ersten Version keine Träne nachzuweinen.“ (ebd.).

88 GW 3, S. 1342.

89 Vgl. bes. die Szene III a, wo die Delegierten der Arbeiterparteien („Ligen“ nach einem von Brecht schon im Me-ti benutzten Ausdruck) und die dazugehörigen Tuis sich nach einem Streit über gegensätzliche Interpretationen des „Klassikers Ka-Me“ (= Marx) in die Haare geraten.

90 Vgl. Komisches, a.a.O., S. 463.

91 Die Information stammt von H. Mayer, der mit dem Autor lange die ersten Entwürfe der Komödie diskutierte. Vgl. Brecht in der Geschichte, a.a.O., S. 225.

92 Vgl. Komisches, a.a.O., S. 458.

93 B. Brecht, Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher, a.a.O., S. 2264.

94 ebd., S. 2264 f.

95 Diese Auffassung von der bewußten Selbsterstörung des Intellektuellen ist ein weiterer Berührungspunkt zwischen Brecht und Lu Hsün.

Gerhart Pickerodt

## Die Lehren der Tuis

Was heute unter dem Titel „Der Tui-Roman (Fragment)“ als Textmaterial publiziert ist, läßt falsche Erwartungen des Lesers schnell zerrinnen. Handelt es sich doch nicht um ein als solches geschlossenes Fragment eines Romans, sondern um Bruchstücke eines thematisch bestimmten Komplexes, deren Integration vom Autor zwar reflektiert, jedoch keineswegs bereits verbindlich festgelegt worden ist.

Zu diesem Komplex, der Brecht fast die gesamte Exilzeit hindurch beschäftigte, gehört auch das im August 1954 vorläufig fertiggestellte Stück „Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher“. Diesem Stück hat Brecht eine erklärende Bemerkung vorangestellt, die Auskunft gibt über das, was der Tui-Komplex enthält:

„Das Stück ‚Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher‘ gehört in einen umfangreichen literarischen Komplex, der zum größten Teil noch in Plänen und Skizzen besteht. Zu ihm gehören ein Roman ‚Der Untergang der Tuis‘, ein Band Erzählungen ‚Tuigeschichten‘, eine Folge kleiner Stücke ‚Tuischwänke‘ und ein Bändchen von Traktaten ‚Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste‘. Alle diese Arbeiten, die den Verfasser seit Jahrzehnten beschäftigten, behandeln den Mißbrauch des Intellekts.“ (5/2194)

Der Schlußsatz dieser Bemerkung soll hier, insoweit er den thematischen Fixpunkt nennt, noch nicht interessieren. Wesentlich ist die Feststellung, daß die vorliegenden Materialien keineswegs sämtlich in die Romanform integriert werden sollten, statt dessen eine Vielfalt der Formen beabsichtigt war. In den unpublizierten Materialien findet sich sogar der Hinweis auf ein „Tui-Epos“<sup>1</sup>.

So unrichtig es also ist, im Hinblick auf die vorliegenden Tui-Materialien ausschließlich von einem Roman zu sprechen, so hat der Autor andererseits doch immer wieder den Gesamtkomplex unter der Genre-Bezeichnung „Roman“ zusammengefaßt. In einer Arbeitsjournal-Eintragung unter dem 16. 8. 1938 spricht Brecht von einem „gesamtplan für die produktion“ und vermerkt: „... die einzelnen werke haben nur aussicht, wenn sie in einem solchen plan stehen. zu *Die geschäfte des herrn julius cäsar* muß *Der Tuiroman* treten.“<sup>2</sup> Ebenso fünf Jahre später, wenngleich hier resigniert: „ich habe den cäsarroman nicht beenden können, den tuiroman nicht einmal beginnen“<sup>3</sup>.

Über die Gründe für das Scheitern des Projekts gibt es unterschiedliche Hinweise des Autors. In der zuletzt zitierten Eintragung des Arbeitsjournals beklagt Brecht die Notwendigkeit von Arbeiten zum Gelderwerb: „was für eine vergeudung, dieses storyentwerfen

für die pictures, die große roulette. und vor allem, daß man niemals längere zeitspannen vor sich gesichert sieht, materiell.“<sup>4</sup> Zur materiellen Misere des Exilierten gehört, was Brecht angeht, weniger die unmittelbare Not als vielmehr die Unsicherheit, die längerfristiges Planen der Produktion verhindert, sowie die Fremdbestimmtheit der Broterwerbsproduktion, die er als „Vergeudung“ seiner Arbeitskraft verstehen muß. Neben der ökonomischen Situation stehen jedoch, eher indirekt belegt, Gründe, die in der Sache selber liegen, in erster Linie die Schwierigkeit, eine integrierende Fabel für den Roman zu finden. Eislers Vorschlag aus dem Jahr 1942, die Geschichte des Frankfurter Instituts für Sozialforschung der Romanhandlung zugrunde zu legen<sup>5</sup>, darf kaum als von Brecht ernsthaft erwogen angesehen werden, wengleich er das Institut nicht selten als Exempel des Tuismus gebraucht hat<sup>6</sup>. Immerhin hat Brecht später, im Turandot-Stück, den Vorschlag in seiner Substanz aufgegriffen, indem der Kaiser, dessen Familie den Baumwollhandel Chimas monopolisiert und die gesamte Produktion in ihren Lagerhäusern gehortet hat, einen Tui-Kongreß veranstalten läßt, auf dem die Frage nach dem Verbleib dieses für die Bevölkerung lebenswichtigen Produkts geklärt werden soll.

Im Hinblick auf die Fabel des Romans ergaben sich insofern ungelöste Probleme, als Brecht zum einen die Geschichte der Weimarer Republik, verfremdet als Geschichte „Chimas“, unter der Perspektive ihrer gesellschaftlichen und politischen Verfallsursachen darzustellen beabsichtigte, zum anderen aber die Rolle der Intelligenz innerhalb des Systems der bürgerlichen Republik und der kapitalistischen Eigentumsordnung zu thematisieren sich vorgesetzt hatte. Als schwierig erwies sich, die epische Verknüpfung herzustellen zwischen dem gesellschaftlich-politischen Gesamtprozeß der Republik von ihrer Konstitutionsphase bis hin zu ihrem Ende und der Funktion der Intelligenz innerhalb dieses Prozesses. Die vorliegenden Fragmente zeigen, daß Brecht sich unschlüssig war über die historische Konkretionsstufe, auf der er die Intelligenz ansiedeln wollte. Je höher der Abstraktionsgrad, desto geringer die Verknüpfung mit den realen geschichtlichen Prozessen; je konkreter die Exemplifizierung der Intelligenz durch bestimmte, wenn auch verfremdete historische Figuren, desto geringer das Maß der intendierten Verallgemeinerung. Der Typus „Intelligenz“ tendierte zur Auflösung in einzelne Typen, deren Beziehung zum objektiven historischen Zusammenhang der Kapital- und Klassenverhältnisse verlorenging. Brecht stand insofern vor der Gefahr des politischen Moralismus, als der gesellschaftliche Typus durch die Beziehung auf einzelne historische Figuren — individualisiert und personalisiert — in politische und moralische Zuordnungen zu verschwimmen drohte. Das den Typus konstituierende gesellschaftliche Verhältnis, die Notwendigkeit des Verkaufs der intellektuellen Arbeitskraft als Ware, ließ sich dann als subjektive Anpassung an die herrschende Klasse, als moralischer Sündenfall interpretieren, der als politische Konsequenzen die geschichtlichen Entwicklungsprozesse der Republik nach sich zog. Die-

ser Gefahr entging Brecht im „Turandot“-Stück dadurch, daß er die Tuis dort nur als Ideologen des Herrschaftssystems, nicht jedoch als selber politisch Handelnde fungieren ließ.

Grundlegend für die Problematik von Brechts Intellektuellen-Satire ist die Doppelbödigkeit des „Tui“-Begriffs. Zum einen definiert als sozialökonomische Kategorie („Der Intellektuelle dieser Zeit der Märkte und Waren“, der „Kopfarbeiter“ als Lohnarbeiter), zum anderen aber betrachtet unter dem Aspekt der spezifischen Anwendungsweise des Intellekts: als dessen „Mißbrauch“<sup>7</sup>. Das Moment des Mißbrauchs hat sich in der Tui-Chiffre selbst niedergeschlagen, insofern diese nach den Anfangsbuchstaben von „Tellekt-Uell-In“ (5/2203) gebildet worden ist, dem silbenverkehrten „Intellektuell“.

Beide Ebenen des Begriffs, die sozialökonomische wie auch die funktionale, stehen in den Tui-Texten in engster Verbindung. In einer der wenigen ausgeführten Passagen, der über den Beginn der Weimarer Republik mit der Überschrift „Die chimesische Revolution“ (12/623—630), werden die Tuis wie folgt eingeführt:

„Nach allgemeiner Ansicht begann in diesen Tagen jenes Zeitalter in Chima, das die Zeit der Herrschaft des Geistes genannt wurde, nämlich die große Zeit der Tuis. Tuis wurden in Chima, mit einer Zusammenziehung der Anfangsbuchstaben, die Angehörigen der Kaste der Tellekt-uell-ins, der Kopfarbeiter, genannt. Sie waren in großer Anzahl über das Land verbreitet und zwar als Beamte, Schriftsteller, Ärzte, Techniker und Gelehrte vieler Fächer, auch als Priester und Schauspieler. In den großen Tuischulen erzo-gen, verfügten sie über das gesamte Wissen ihrer Epoche. Sie hatten als Weißwäscher, Ausredner und Kopflanger des Kaisers an der seelischen Haltung des Volkes während des Krieges gearbeitet, und so war es natürlich, daß sie auch die Berufenen waren, den Frieden zu schließen.“ (12/626)

Während auf die Verbindung von Tui-Begriff und politischer Geschichte noch einzugehen sein wird, sind hier zunächst nur die verschiedenen Seiten des Tui-Begriffs von Belang, die durch die verfremdende „chimesische“<sup>8</sup> Darstellungsweise absichtsvoll verhüllt werden. Wesentlich ist zunächst die Zusammenfassung der Tuis unter der Kategorie „Kaste“, mittels deren die Intelligenz als in sich geschlossene, durch bestimmte Merkmale charakterisierte soziale Gruppe eingeführt wird. Deren allgemeinstem Charakteristikum, „Kopfarbeiter“ zu sein, entspricht ihr Bildungsmonopol, ihre Erziehung in den ihnen eigenen „Tuischulen“. Abgesondert nach sozialökonomischem Status und Bildung, privilegiert gegenüber der Masse der nicht genannten Handarbeiter, differenziert sich die Tui-„Kaste“ in sich nach den verschiedenen kopfarbeitenden Berufen. Deren Aufzählung macht deutlich, daß es sich bei den Tuis keineswegs nur um die traditionellen geistigen Tätigkeitsbereiche handelt, daß vielmehr die sogenannte „Betriebsintelligenz“ der angestellten Ingenieure und Techniker, die sich historisch im Zuge der wachsenden Vergesellschaftung der materiellen Produktion unter kapitalistischen Bedin-

gungen herausgebildet hat<sup>9</sup>, wie auch die akademisch gebildeten freien Berufe (Ärzte) zum Spektrum der Intelligenzgruppen hinzugerechnet werden.

Dieser differenzierten Betrachtung der Tui-„Kaste“ im Hinblick auf ihre gemeinsame Unterschiedenheit gegenüber den Kapitaleignern einerseits, der Masse der manuell Arbeitenden, von der Bildung Ausgeschlossenen andererseits, steht nun gegenüber die differenzlose Einheit der Intelligenz bezogen auf ihre gemeinsame Funktion als Ideologen der Herrschaft. „Weißwäscher, Ausredner und Kopflanger des Kaisers“ zu sein, diese den Intellekt mißbrauchende Funktion der Tuis, die ihnen den Namen gibt, wird zwar nicht aus ihrer gemeinsamen sozialökonomischen Position abgeleitet, wohl aber mit dieser suggestiv verbunden. Insofern ließe sich folgern, Brecht huldigte in seiner Intellektuellen-Satire einem ökonomischen Determinismus. Dies jedoch würde bedeuten, die Intellektuellen als mögliche Bündnispartner der Arbeiterklasse aufzugeben, ihnen die politische Lernfähigkeit abzusprechen.

Nun erweist sich jedoch, daß die Fragmente auch linke Tuis kennen, daß also das sozialökonomische Moment in allen politischen Lagern seine Mißbrauchsfolgen zeitigt. Tuis gibt es sowohl bei den Sozialdemokraten („Partei des gleichberechtigten Volkes“ [12/624] als auch auf seiten der Kommunisten („Bund der Eigentumslosen“, [12/651]). Ja selbst „Revtuis“ (12/667) treten in Erscheinung, revolutionäre Intellektuelle also, die dadurch charakterisiert sind, daß ihre ideologischen Streitigkeiten über Bündnisfragen nur die Vernichtung der einen durch die andere Seite zur Konsequenz haben. „Mißbrauch des Intellekts“ bedeutet hier, daß das Denken unproduktiv, im wörtlichen Sinn destruktiv ist.

Erstaunen mag zunächst, daß selbst die Faschisten unter die Tui-Kategorie subsumiert werden. Diese Perspektive gehört jedoch zu den konstitutiven der Romanidee. In einer mit „Große Linie“ überschriebenen Planskizze<sup>10</sup> heißt es:

„Das Buch endet mit der Überwindung und Ausschaltung der Tuis. Ihre große Zeit ist unwiderbringlich vorüber, als die Demokratie vorüber ist. Auch Gogher Gogh ist ein Tui, aber ein depravierter, der sich seines Intellekts entäußern mußte. Das ‚völlig Neue‘ der Faschisierung sind die nun stark und nackt hervortretenden Grundlinien der kapitalistischen Herrschaft, die immer vorhanden waren und von den Tuis des ‚großen‘ goldenen Zeitalters ja respektiert worden waren. Sie täuschen sich gründlich über die Möglichkeiten von Fortschritten und des freien Geistes unter dieser Herrschaft. Der ‚neue‘ Geist, der einzieht, ändert nicht nur nicht die Grundverhältnisse, sondern konserviert sie nur besser.“

Gogher Gogh<sup>11</sup>, eine Parallelfigur zum bekannten Arturo Ui, ist eine Art Prototyp faschistischer Herrschaft. Fällt auch er unter die Kategorie „Tui“, so doch erst sekundär aufgrund ideologischer Funktionen. Den Intellekt zu mißbrauchen vermag der nicht, der sich seiner „entäußern“ mußte. Als „depravierter“ ist Gogher Gogh ein Tui primär im sozialökonomischen Sinn, während er andererseits

die vordem ideologische Herrschaftssicherung durch die Tuis nun mit Gewalt betreibt<sup>12</sup>. Gogher Gogh — und das heißt der durch ihn repräsentierte Faschismus — hebt die historisch überholten Funktionen der Tuis auf, während sich doch substantiell, bezüglich der kapitalistischen Eigentumsordnung und der Notwendigkeit ihrer Absicherung, nichts verändert hat<sup>13</sup>. Während die Tuis der Weimarer Republik die bürgerliche Gesellschaftsordnung ideologisch legitimierten und damit auf eine der historischen Phase angemessene Weise abzusichern halfen, ist es die Funktion des Faschismus, eben diese Ordnung, nachdem sie in die Krise geraten und legitimationsstrategisch nicht aufrechtzuerhalten ist, gewaltsam zu „konservieren“. Gegenüber der illusionären, subjektiv aber aufrichtigen Freiheits- und Kulturideologie der republikanischen Tuis ist die faschistische Ideologie, welche die Gewalt bemäntelt, in jeder Beziehung falsch: bewußte Täuschung, Lüge<sup>14</sup>. So heißt es unter dem Titel „Gesichtswinkel“: „Das Ende: Das Volk ist unter die allerverlumptesten, korruptesten Tuis gefallen. Die Idee triumphiert, das Volk verreckt.“ (12/591)

Haben sich die Tuis als Faschisten historisch selbst überholt, ohne doch ihre kategoriale Bestimmung einzubüßen, so wird hieran deutlich, daß es Brechts primäre Intention ist, die Funktion der — gewollten oder ungewollten — Herrschaftssicherung auf allen politischen Fronten satirisch zu attackieren.

Die Tuis vom „Bund der Eigentumslosen“ sind solche, die die marxistische Gesellschaftslehre nicht unter dem produktiven Aspekt eingreifender Veränderung, sondern als eine Art Moralphilosophie angeeignet haben. Ihnen steht als positives Gegenbild Lenin gegenüber, der, wie im „Me-ti“, unter der Chiffre Ni-en-leh verborgen ist. Die entscheidende Differenz zwischen ihm und den Tuis ist der Bezug seines Denkens auf revolutionäre Praxis. Allen Intellektuellen, ja der gesamten Intelligenz gemeinsam ist das Rahmenverhältnis der bürgerlichen Republik, die sozialökonomische Determinante des Warentauschs („Vermieter des Intellekts“). Was die Kopfarbeiter scheidet in Tuis und Nicht-Tuis, ist indessen nicht das Überläufertum, der Klassenverrat: „Ihre häufig zutage getretene Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, ist konterrevolutionär.“ (20/53)

Wesentlich ist vielmehr die perspektivische Aufhebung der Warenform des Denkens, eine Aufhebung, die sich an dem Interesse orientiert, die Produktivitätsschranken zu beseitigen, denen auch das Denken als Produktivkraft innerhalb der kapitalistischen Eigentumsordnung unterliegt. Insofern kann Brecht das revolutionäre Interesse der Intellektuellen dadurch bestimmen, daß sie „nur durch die Revolution sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können.“ (ebda)

Wer so denkt, denkt zugleich — aufgrund der Interessenidentität hinsichtlich der Entfesselung der Produktivkräfte — im Interesse des Proletariats. Hier zeigt sich, daß die ökonomische Determinante keineswegs mechanisch eine ihr entsprechende Denkweise nach sich ziehen muß. Produktiv ist im Sinne Brechts das Denken nicht erst



nach der Revolutionierung der Produktionsverhältnisse, sondern bereits jetzt und hier, sofern es sich von jener revolutionären Perspektive leiten läßt.

Als Gegenbild zu den Tuis in der Frühphase der Weimarer Republik finden sich im Fragment, das mit „Die Tui-Verfassung“ überschrieben ist, Karl Liebknecht („Li-keh“) und Rosa Luxemburg („Ro“) (12/630). Über Liebknecht heißt es ironisch aus der Perspektive der Tuis: „Er . . . war in den besten Tuischulen erzogen worden und hatte sogar einen Doktorgrad erworben, ohne daß es ihm allerdings gelungen wäre, sich auch nur die Grundlagen des Tuismus anzueignen. Es war die allgemeine Meinung der Tuis, daß er eine Schande bedeutete.“ (12/630 f.) Die ironische Verkehrung beinhaltet positiv, daß Liebknecht, trotz seiner bürgerlichen Intellektuellen-Sozialisation, dem Tuismus nicht anheimgefallen ist. Bedingung dafür ist auch bei Liebknecht seine revolutionäre Praxis. Seine und Luxemburgs Ermordung markiert denn auch eine historische Zäsur, insofern die Unterdrückung der revolutionären Bewegung die Voraussetzung darstellt für das „goldene Zeitalter“ der Tuis: die bürgerliche Republik<sup>15</sup>.

Auf der Ebene der politischen Geschichte, der Konstitutionsphase der Weimarer Republik, richtet sich Brechts satirische Darstellung mit Vorrang gegen die Mehrheits-Sozialdemokraten.

Die „Revolution“ — Abdankung des Kaisers und Ausrufung der Republik — gerät zu einer grotesken Farce:

„Es war die allgemeine Meinung, daß man die Ordnung, die überall ausbrach, als die Regierenden ihren Krieg, den sie mit großem Gewinn, aber weniger äußerem Erfolg geführt hatten, aufgeben und verloren geben mußten, nur dem Bestehen einer revolutionären Partei verdankte, die sich sogleich an die Spitze der Bewegung des Volkes setzte. Diese Partei, die sich die Partei des gleichberechtigten Volkes nannte, da ihre Parole forderte, das Volk solle mit den Herrschenden gleichberechtigt sein, konnte in diesen allgemein als gefährlich angesehenen Tagen ihre historische Aufgabe nur deshalb erfüllen, weil sie schon seit langem bestand, ein hohes Alter erreicht hatte und aus dem politischen Leben schon gar nicht mehr wegzudenken war, und weil sie sehr groß war. Ohne diese Eigenschaften hätte sie kaum verhindern können, daß etwas geschah.“ (12/624 f.)

Die Satire auf die deutsche Revolution hat sich kaum zur Aufgabe gestellt, nach den geschichtlichen Gründen für die Erscheinungen zu suchen, um die es auf der politisch-historischen Ebene geht. Dem Autor ist es vielmehr darum zu tun, die Erscheinungen selbst in ihrer Widersprüchlichkeit einander zu konfrontieren, Anspruch und Realität, Realität und beschönigende Deutung als Paradoxien zu akzentuieren, die vom Leser aufzulösen sind.

Solches Auflösen zielt primär jedoch nicht auf die Erzeugung eines korrigierten Bildes der dargestellten Geschichte, sondern auf die Destruktion von Betrachtungsweisen und Denkmustern, die eine realistische Sicht der Geschichte verstellen. Der Leser, gewohnt etwa an die Wendung vom „ausbrechenden“ Krieg, stößt sich nicht nur

darán, daß hier die Ordnung „ausbrach“, da er diese doch als einen Zustand zu kennen glaubt, sondern er bezieht dieses ihn irritierende Paradoxon auf den vertrauten Zusammenhang vom „ausbrechenden“ Krieg zurück und problematisiert diesen. Auf diese Weise wird er angeleitet, den Betrachtungsmodus des Krieges als eines inpersonalen, quasi naturhaften Geschehens zu durchbrechen. Ebenso verläuft der Prozeß aufgrund der Antinomie von „Ordnung“ und „Revolution“. Eine „revolutionäre Partei“, deren Existenz Ordnung produziert, erscheint paradox zumal dann, wenn der Charakterisierung „revolutionär“ das Selbstverständnis und der Inhalt der Politik, die Forderung nach der Gleichberechtigung des Volkes mit den Herrschenden, gegenübergestellt wird. Indem das vertraute revolutionäre Gleichheitspostulat verschoben, zur Gleichberechtigung mit den Herrschenden herabgesetzt wird, tritt als neue Antinomie die von Volkssouveränität und Herrschaft hervor, eine Antinomie, die dann im Schlußsatz der zitierten Passage, der den Begriff revolutionären Handelns in bezug auf die Sozialdemokratie ins direkte Gegenteil verkehrt, aufgelöst wird. Der satirische Effekt, den der Text hervorbringt, verdankt sich den genannten Antinomien der Begriffe, die auf das identische Objekt bezogen sind. Gegenstand der Satire ist zweifellos die Sozialdemokratische Partei, ihr Zielpunkt liegt jedoch im Leser, der die solcherart dargestellte Sache als eine Art Fallstudie zu betrachten angeleitet wird, anhand deren er sein eigenes historisches Bewußtsein zu überprüfen lernt.

Auf der Ebene der historischen Konkretion zielt die Behandlung der Konstitutionsphase der Weimarer Republik ideologiekritisch auf die Analyse des Tui-Charakters der Sozialdemokratie. Sie handelt, um die revolutionäre „Bewegung des Volks“ zu liquidieren, kommt an die Regierung, weil diese ihr gegen ihren Willen vom amtierenden Reichskanzler aufgezwungen wird<sup>16</sup>, bleibt an der Regierung, indem sie durch militärisches Niederschlagen von Streiks das Vertrauen der „Besitzenden“ in sie rechtfertigt. (12/631)

Eine derartige politische Satire bliebe jedoch unwirksam, bezöge sie sich nur auf die allgemeine Parteilinie der Sozialdemokraten. Ihr Gewicht erhält sie erst aufgrund der ästhetischen Besonderung, des Aufbaus einer bestimmten Situation, innerhalb deren die Parteiführer als handelnde Individuen in Erscheinung treten. Diese Situation, die Ausrufung der Republik vom Balkon der Reichskanzlei, ist zwar in der Personage, im Aufbau wie auch in ihrer Pointe fiktiv, bezieht sich aber in sämtlichen Details auf das realhistorische Ereignis, um dieses zu interpretieren. Insofern fungiert die Fiktion als eine Art Gegengeschichtsschreibung, als witzige Interlinearversion des offiziell vermittelten Geschichtsbildes. Konstituiert wird die Situation keineswegs nur durch die Typik der Figuren. Schon der Kontrast zwischen öffentlicher Repräsentation und deren kleinbürgerlich-privatem sozialen Inhalt bestimmt die Komik des Situationsablaufs. Während auf den Straßen die Massen an der Reichskanzlei vorbeiziehen und die Tatsache des Regierungswechsels als revolutionäres Ereignis feiern („froh, daß nun Leute ihresgleichen in

der Regierung saßen“ [12/629]), sitzen die Parteiführer im Innern des Gebäudes mit ihren Frauen beim Kaffee. Unfähig zur Einschätzung der Situation wie demgemäß auch zu politischem Handeln, „wunderten (sie) sich über die großen Menschenmassen“ (12/629).

Ihre politische Naivität, ihre Richtungs- und Standpunktlosigkeit beziehen die sozialdemokratischen Parteiführer „Wei-Wei“ (Ebert), „Schi-meh“ (Scheidemann) und „Nauk“ (Noske) unmittelbar aus ihrer Klassenlage:

„Alle drei waren einfache Leute ohne besondere Schulbildung gewesen, hatten sich aber, in den Abendstunden nach der Arbeit, selbst zu Tuis ausgebildet.“ (12/628 f.) Als Tuis werden die drei bestimmt nicht insofern sie Ideologiefabrikanten wären, sondern als zu Kleinbürgern avancierte ehemalige Proletarier, als Repräsentanten einer neuen Zwischenschicht, die im Gefüge der Klassen aufgrund ihrer Beziehungslosigkeit nach unten und oben ohne politische Orientierung ist. Dieses gesellschaftliche Moment ist es, das die Sozialdemokratie für Brecht, der die Geschichte der Republik aus der Perspektive der bestehenden Nazidiktatur analysiert, als Exempel funktionstüchtiger Unwissenheit und Verblendung erscheinen läßt. Tuis sind die sozialdemokratischen Führer nicht als Erzeuger, sondern als Praktiker bürgerlicher Ideologie, als deren Inkorporation. Wenn Scheidemann versehentlich die Republik ausruft, indem er, der „kleine Reden über dies und das“ hält, von den Massen mißverstanden wird — von seinem Satz „auch ohne den Kaiser werden wir Chimesen glücklich werden“ geht das erste Wort „auch“ im Lärm unter —, so weist dieser Umstand weniger auf einen Dissens zwischen Parteiführung und „revolutionären Massen“ als auf die Zufälligkeit des Ereignisses selbst. Dessen Folgen hat — und hier nimmt die Darstellung des Geschehens den Charakter eines volkstümlichen Schwanks an — vor allem der Verursacher selber zu tragen, der von seiner Frau eine Ohrfeige erhält und von Wei-Wei — Ebert mit der Verbannung vom Balkon bestraft wird. Ebert („Du setzt mir noch den lieben Gott selber ab“ [12/630]) restauriert denn auch die unfreiwillig gebrochene Loyalität der Sozialdemokraten zu den weltlichen und himmlischen Machthabern.

Die Szene parodiert mit komischer Gebärde die Dramaturgie eines Revolutionsstücks. Nicht nur werden die Helden der Posse als zaghaft-untertänige Kleinbürger entlarvt, die an den bestehenden Machtstrukturen nicht rütteln wollen und mit der ihnen zugefallenen Staatsmacht nichts anzufangen wissen, der Deus-ex-machina-Effekt des Mißverständnisses läßt nebenher das Ereignis selbst, die Ausrufung der Republik, als das genaue Gegenteil einer bewußt geplanten oder durch den Druck der Massen erzwungenen revolutionären Handlung erscheinen. Indem solcherart das Geschichtsbild von der bestimmenden vorwärtstreibenden Rolle der Sozialdemokratie in der Konstitutionsphase der Weimarer Republik untergraben, die Legende von der einschneidenden Zäsur innerhalb der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft zerstört wird, bildet sich, ex negativo, ein Bewußtsein davon heraus, was historisch versäumt wurde. Hier

liegt die didaktische Funktion der Revolutions satire. Sie ist weder Selbstzweck, noch zielt sie auf eine Diffamierung der Sozialdemokratie, noch will sie gar dazu verleiten, das Versäumte als Versäumtes zu beklagen. Gelernt werden soll vielmehr für die Gegenwart und Zukunft: der Fluchtpunkt der Satire liegt in der Bündnispolitik des antifaschistischen Kampfes. Daß Brecht keinen Geschichtsroman über die Weimarer Epoche geplant hatte, daß die verfremdende Darstellung einzelner Geschehnisse dieser Epoche vielmehr auf die politische Gegenwart bezogen war, diese These wird erhärtet durch die Behandlungsweise der Gegenstände. Stets wird so berichtet, als wäre der Erzähler unmittelbar zugegen gewesen und besäße Informationen über den sozialen Kontext, in dem die Individuen agierten. Diese scheinbar ganz nahe Optik läßt das historische Geschehen aus den unmittelbaren Lebenszusammenhängen der Figuren hervorgehen und verknüpft sie mit diesen.

Nicht nur die physischen Eigenheiten der historischen Figuren werden hervorgehoben, wie z. B. Eberts kleine Statur oder Scheidemanns wohl lautende Stimme, auch die familiären und alltäglichen sozialen Beziehungen der Akteure werden in ein Verhältnis gerückt zu den historisch tradierten Geschehnisabläufen. Diese Perspektive des allwissenden Erzählers, der seine Helden „menschlich“ zu machen sucht, ist nun gerade die des historischen Romans. In den Tui-Fragmenten wird sie dermaßen überzogen, daß sie absichtsvoll an Kolportage-Techniken erinnert.

Der die Überschrift „Die Tui-Verfassung“ tragende Text über die Entstehung der Weimarer Reichsverfassung (12/630 ff.) bezieht einzelne Verfassungsartikel auf ihre fiktive Entstehungssituation. Anknüpfend an das historische Datum — der liberale Verfassungsrechtler Hugo Preuß wird von Ebert mit der Ausarbeitung eines Verfassungsentwurfs betraut — berichtet der Text von den Produktionsbedingungen, unter denen Sa-u-pröh (Preuß) arbeitet, und bezieht diese Bedingungen derart auf die Verfassungstexte, als seien sie für deren Inhalt und Formung bestimmend.

Zu den Produktionsbedingungen gehören die allgemeine Misere, Hunger, Not, sowie ein der Republik negativ gegenüberstehender, autoritätsfixierter Beamtenapparat. Unterstützt wird Sa-u-pröh von einem Dienstmann, später von seinem Schwager, der Geometer ist, sowie von der Frau des Reichspräsidenten Wei-wei, die, sich selber als „Reichspräsidentin“ titulierend (12/635), vergeblich versucht, ihm vom Portier des Justiz-Ministeriums einen Arbeitsraum abzutrotzen. Als einziges Produktionsmittel steht Sa-u-pröh „eine gewaltige Kiste billiger Zigarren“ zur Verfügung, die er zu diesem Zweck „für die Hälfte seines Gehalts“ (12/633) erworben hat. Eben diese schlechten Zigarren sind es, die ihn zur Formulierung eines besonderen Artikels (§ 163) veranlassen, der sich gegen deren Genuß richtet. Da sich in einem Kaffeehaus Gäste „über den Geruch der billigen Zigarren“ beschwerten, erkennt Sa-u-pröh: „Wir haben kein Recht, diese Zigarren zu rauchen. Nicht nur wegen der andern, auch wegen unserer eigenen Gesundheit.“ (12/637) Und er formuliert daraufhin Satz 1

des besagten Artikels: „jeder Chimese hat, unbeschadet seiner persönlichen Freiheit, die sittliche Pflicht, seine geistigen und körperlichen Kräfte so zu betätigen, wie es das Wohl der Gesamtheit erfordert.“ Die Struktur des Verhältnisses von persönlichen Umständen, die sich als Produktionsbedingungen manifestieren, und Verfassungstext, wie er überliefert ist, wird als pseudorealistische karikiert. Indem die Misere, nur schlechte Zigarren zur Verfügung zu haben, mit einer sozialetischen Verfassungsnorm konfrontiert wird, indem weiterhin die Normsetzung unmittelbar aus der Erfahrung mit der Misere hergeleitet wird, präsentiert Brecht die soziale Physiognomie des bürgerlichen Intellektuellen. Statt sich die Veränderung der miserablen Realität zum Ziel zu setzen, baut er idealistisch auf die Wirksamkeit einer Tugend, welche die Realität nicht verändert, sie vielmehr gegen jegliche Veränderung abdichtet. Die besondere Pointe solcher Ideologiekritik besteht in der Verkehrung von Mittel und Zweck. Sa-u-pröh bezieht das Rauchen seiner Zigarren auf die Betätigung der „geistigen und körperlichen Kräfte“, die er doch tatsächlich auf den sozialen Zweck der Abfassung eines Verfassungstextes richtet. Schlechte Mittel verwendend, richtet sich seine Verfassungsnorm noch gegen deren Gebrauch, gegen die subjektive Realisierungsmöglichkeit also seines sozialen Zwecks. Die Verfassungspflicht hebt sich demgemäß selbst auf, bringt sich noch auf der subjektiven Ebene, der der Pflichterfüllung, um ihre Realisierungschance.

Nun ließe sich einwenden, die Korrelation zwischen dem Gebrauch schlechter Zigarren und der Verfassungsnorm, die geistigen und körperlichen Kräfte zum Wohle der Gesamtheit zu gebrauchen, sei abgeschmackt, der nur dem Anspruch nach ironische Vorgang um die Genese des Verfassungstextes spreche weder für noch gegen ihn, da Verfassungsnormen grundsätzlich nicht an der Realität zu messen seien, sondern umgekehrt diese an ihnen. Diesem Einwand wäre entgegenzuhalten, daß die Satire sich weniger auf die Verfassung bezieht — wenngleich es ein wesentliches Moment der Kritik ausmacht, daß bei der Formulierung abstrakter Verfassungsgrundsätze deren soziale Realisierungsmöglichkeit ausgeblendet bleibt — als auf den Idealismus des bürgerlichen Intellektuellen, der auf die Erfahrung schlechter Realität mit der Formulierung abstrakter, individual-ethischer Grundsätze antwortet.

Zu dem beschriebenen Vorgang gehört noch das Verhältnis Sa-u-pröhs zu seinem Dienstmann. Auf die Straße geworfen wegen der schlechten Zigarren, fragt der Verfassungsschreiber den Dienstmann, ob er auf seinem Rücken den erwähnten Artikel schreiben dürfe, und dieser antwortet: „Solange Sie mir meine Zeit zahlen, können Sie meinen Rücken benutzen, wie Sie wollen.“ (12/637) Ihre erhellende Kraft zieht diese Episode daraus, daß die umgangssprachlich metaphorisch verwandte Wendung vom Rücken, auf dem etwas getragen wird, hier wörtlich, d. h. als Vorgang erscheint. Dies provoziert die Frage nach dem klassenspezifischen Nutzen der Verfassung, insbesondere im Zusammenhang damit, daß der Dienstmann an-

gesichts des Verfassungsentwurfs nicht der Illusion verfällt, es könne sich in bezug auf seine Arbeit, den Verkauf seiner Arbeitskraft zu Zwecken, über die er selbst nicht zu befinden hat, etwas ändern. Ohne daß der Intellektuelle die geringste Reaktion des Verstehens zeigte, läßt der Dienstmann die Einsicht durchblicken, daß die Anwendung seiner Kräfte — zum Wohl der Gesamtheit oder zum Gegenteil — seiner Disposition entzogen ist.

Die Mehrschichtigkeit der Korrelation von erfahrener Realität, abstrakter Verfassungsnorm wie sozialer Realisierungschance ergibt ein Spektrum von Widersprüchen, in das der Leser hineingezogen wird und das ihm, versucht er, die Widersprüche aufzulösen, eine weitaus breitere Erfahrungsgrundlage über die Praxis des Intellektuellen in der Epoche der bürgerlichen Republik vermittelt, als es Definitionen („Vermieter des Intellekts“) vermöchten. Was Brecht in einer der „Großen Linien“ über das Verhältnis von geistiger Produktion, für die ja das Entwerfen eines Verfassungstextes exemplarisch steht, und Realität programmatisch vermerkt, erfährt hier seine Umsetzung in einen dialektisch strukturierten Vorgang:

„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.“<sup>17</sup>

Im Text über die Entstehung der „Tui-Verfassung“ wird das Verhältnis von „Geist“ und „Tatsachen“ in bezug auf die bürgerliche Intelligenz stets aufs neue unter den je spezifischen Bedingungen der Situationen variiert. Daß der Text nicht der Systematik der Verfassung, sondern den Schwierigkeiten folgt, in denen sich der Schreiber jeweils befindet und die er mit Verfassungsartikeln beantwortet, versteht sich aufgrund der beschriebenen Erzählweise von selbst.

Beachtung verdient, daß Sa-u-pröh keineswegs als bewußter Ideologe der herrschenden Klasse erscheint, ebensowenig wie die Sozialdemokraten. Brechts Intention ist es vielmehr, Charakterbilder einer gutgläubigen, subjektivprogressiven, aufgrund ihres fehlenden parteilichen Standpunktes jedoch hilflosen bürgerlichen Intelligenz zu entwerfen, in denen sich die antifaschistischen bürgerlichen Intellektuellen des Exils wiederzufinden vermögen<sup>18</sup>.

Ein solches Charakterbild entsteht beispielsweise in der Episode, die anknüpft an die Formulierung der Freiheitsrechte. Unterbrochen durch das Frühstück, knüpft Sa-u-pröh wieder an das behandelte Thema an:

„Fehlt noch etwas in bezug auf die Freiheit?‘ fragte er seine Mitarbeiter. ‚I wo‘, brummte der Geometer. Der Gelehrte sah ihn an und geriet irgendwie in Wut. ‚Jetzt wird aufgeräumt‘, ereiferte er sich. ‚Meinst du, ich weiß nicht, was für Privilegien die besitzenden Klassen haben? Nicht nur vollfressen können sich diese Junker und Fabrikanten, sondern auch kommandieren können sie, wie sie wollen. Aber damit ist es jetzt Schluß. Jetzt kommandieren wir. Wir mögen hungern, aber wir werden kommandieren. Schon sind wir es, die die Verfassung machen. Das ist geradezu symbolisch,

Fritz, wie wir hier sitzen. Wir haben nichts gegen den Besitz, aber mit den Privilegien der Besitzenden ist es unwiderruflich aus.' Und während er mit der Faust kraftvoll auf die Kiste mit den Handgranaten schlug, skandierte er scharf: ‚Die oberste Macht wird der Reichstag haben!‘ Der Ausbruch hatte ihn beruhigt. Er lief in dem leeren Saal auf und ab. Seine Stirn bewölkte sich von neuem. Geprüßt sagte er: ‚Hier erhebt sich natürlich dann die Frage: Wird der Reichstag auch frei sein? Schreib: Die Abgeordneten sind Vertreter des ganzen Volkes. Sie sind nur ihrem Gewissen unterworfen und an Aufträge nicht gebunden. Wenn sie nur ihrem Gewissen unterworfen sind, sind sie ziemlich frei, wie? Und wenn wir dann noch haben, daß sie an die Aufträge ihrer Wähler nicht gebunden sind ... ja, das genügt.‘“ (12/642)

Gerade indem die private Stimmung des enragierten Intellektuellen in Szene gesetzt, Verfassungsartikel als deren Ausfluß suggeriert werden, verdichtet sich die Intellektuellen-Physiognomie zum gesellschaftlichen Typus. Dessen Widersprüche sind allesamt solche des Verhältnisses von Ökonomie und Politik. Sich eins fühlend mit den Unterprivilegierten, die politische Neuordnung gegen soziale Privilegien setzend, offenbart der Verfassungsschreiber mit dem eigenen sozialen Wesen zugleich das der bürgerlichen Republik. Sein zorniger Eifer, der sich gegen die „besitzenden Klassen“ wendet, repräsentiert die Ohnmacht der von der Republik proklamierten Volkssouveränität gegenüber den unangetasteten Eigentumsverhältnissen. Insofern hat Sa-u-pröh, im ironischen Sinn, recht, wenn er das Entwerfen der Verfassung als einen symbolischen Vorgang begreift. Ironisch deswegen, weil die gesamte Szene von der Selbsttäuschung des Autors der Reichsverfassung über deren realpolitischen Stellenwert lebt. Das Postulat der Mehrheitsherrschaft — „jetzt kommandieren wir“ — wird als papierene Deklamation, als verbaler Kraftakt dessen präsentiert, der ökonomisch bestimmte Machtverhältnisse durch die Gewissensfreiheit der Reichstagsabgeordneten überbieten will, statt die bestehende Eigentumsordnung als Grundlage der Machtausübung praktisch zu verändern. Sa-u-pröh erscheint als ein illusionsbeladener, idealistischer Reformist schon aufgrund der Tatsache, daß er zwischen den Besitzverhältnissen und den durch diese bedingten Herrschaftsprivilegien unterscheidet. Der Begriff des republikanischen Tui enthält den hier explizierten widersprüchlichen Doppelcharakter seines Wesens: Der naiven Gläubigkeit hinsichtlich der republikanischen Staatsverfassung steht gegenüber die Abhängigkeit von den Strukturen der Wirtschaftsverfassung, eine Abhängigkeit, die nicht einmal erkannt wird. Auf eben diese Erkenntnis jedoch käme es an: „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.“ (20/53)

An dieser Stelle wird deutlich, warum Brecht den Sozialcharakter des Tui als Inbegriff der bürgerlichen Republik, die Republik als „das goldene Zeitalter der Tuis“ bestimmen konnte. Beruht doch, für Brecht, die bürgerliche Republik selbst auf dem Widerspruch

zwischen ihrer Form und ihrem Inhalt. Der Form nach Demokratie, in ihren Institutionen (Parlament, Justiz usw.) das Volk und dessen Willen spiegelnd, ist die Republik ihrem gesellschaftlichen Inhalt nach, den Eigentumsverhältnissen, Klassenherrschaft der Bourgeoisie. Indem nun die Erscheinungsformen des Überbaus — Verfassungsorgane, Kultur, „Geist“ — sich von diesem gesellschaftlichen Inhalt frei dünken, nehmen sie die Gestalt von Ideologie an, der Freiheitsillusion. Träger und Verbreiter dieser Freiheitsillusion sind die vermarkteten Intellektuellen, die Tuis. Deren Geschichte ist identisch mit der der Republik, insofern sie die Widersprüche der Republik reproduzieren. Dem Glauben an die Herrschaft des Geistes, der Kultur, entspricht ihre Abhängigkeit von den Verwertungsinteressen des Kapitals<sup>19</sup>.

In den einzelnen Abschnitten des Tui-Komplexes steht im Zentrum immer wieder die Produktionsweise der Freiheitsillusion. Gänzlich von ihr durchdrungen, entwirft der Tui Sa-u-pröh den Text der Verfassung. Die Technik der Illusionszerstörung — Brechts didaktisches Mittel — besteht nun darin, den gesellschaftlichen Nexus freizulegen zwischen der sozialökonomischen Position des Intellektuellen und seiner Produktion. Dies geschieht aufgrund der satirischen Konfrontation seiner sozialen Misere und der ihm selbst heroisch erscheinenden Illusion der formulierten Verfassungsartikel. Erst die Verknüpfung beider Seiten im Vorgang hebt die Illusion im Bewußtsein des Rezipienten virtuell auf, insofern ihr Heroismus als Kehrseite der materiellen Misere erscheint.

Die enge Verknüpfung von Intellektuellen-Physiognomie und bürgerlicher Republik findet ihre Begründung auf drei Ebenen. Zum einen ist es die bereits beschriebene sozialökonomische Determinante, die Vermarktung der Intelligenz, die in der bürgerlichen Republik ihr „goldenes Zeitalter“ erreicht hat. Neben der Stärkung der betrieblichen Intelligenz aufgrund der relativ und absolut fortgeschrittenen Verwissenschaftlichung der materiellen Produktion ist es vor allem der Bereich der Massenkommunikation (Presse, Film, Rundfunk), der eine starke Ausweitung erfährt und der schreibenden Intelligenz daher größere Absatzchancen für ihre Produkte eröffnet<sup>20</sup>.

Was zweitens den ebenfalls erwähnten funktionalen Aspekt betrifft, den „Mißbrauch des Intellekts“, so zeigte sich in den bisher analysierten Fragmenten des Tui-Komplexes ein direkter Zusammenhang zwischen der Klassenlage der bürgerlichen Intelligenz, ihrer subjektiv fortschrittlich-reformistischen Ausrichtung und ihrer objektiven Rolle als Ideologen der bestehenden Eigentumsverhältnisse. Im Widerspruch von subjektiver Ausrichtung und objektiver Rolle der Intelligenz reflektiert sich, so Brecht, der der bürgerlichen Republik selber: „Politische Freiheit bei ökonomischer Unfreiheit: Das ist der Grund der Verwirrung.“ (12/590)

Der „Mißbrauch des Intellekts“, neben seiner Fundierung durch die sozialökonomische Komponente, besteht nicht in bewußter Lüge, sondern in der Produktion von Illusionen über den Klassencharakter



der Republik. Indem die Tuis Geist und Kultur zu Sphären einer absoluten, von der Ebene der materiellen Produktionsverhältnisse abgehobenen Praxis machen, ihre eigene sozialökonomische Bestimmtheit nicht wahrhaben wollen, verzichten sie auf eingreifendes Handeln im geschichtlichen Prozeß. Ihre Orientierungs- und Perspektivlosigkeit läßt sie so unpraktisch sein wie die Institutionen der Republik, die dann den ökonomischen Herrschaftsverhältnissen zum Opfer fallen, wenn sie diese nicht mehr zu legitimieren imstande sind.

Die dritte Ebene der Verknüpfung von Republik und Intellektuellen besteht in der didaktischen Strategie der Texte: der handlungsmotivierenden Aufklärung der antifaschistischen bürgerlichen Intelligenz über ihre eigene Geschichte sowie der Vermittlung einer orientierenden Perspektive. Die Intellektuellen-Satire, die weit mehr sein wollte als das, die nämlich zum Ziel hatte, diese aus der Geschichte ihres „goldenen Zeitalters“ Erkenntnisse gewinnen zu lassen, die in der Gegenwart des antifaschistischen Exils verwertbar wären, diese Satire hatte zur Voraussetzung Brechts Erfahrung, daß viele der exilierten Schriftsteller- und Künstlerkollegen ein falsches Bild des Gegners besaßen und reproduzierten.

Einstellungsänderungen, wie sie der Tui-Roman produzieren will, gründen indessen nicht nur auf kognitiven, sondern ebenso auf affektiven Prozessen. Die sinnlichen Momente der Intellektuellen-Satire, insbesondere die Auflösung begrifflicher Distinktionen in epische Vorgänge, bezwecken ein höheres Maß subjektiver Betroffenheit der Adressaten, als theoretische Aufklärung es vermöchte. Der Tui-Komplex, wie er in Ansätzen als Synthese verschiedener gattungs- und genremäßiger Besonderheiten erkennbar ist, beansprucht nicht den Charakter eines Schulungsbuches in historisch-materialistischer Dialektik auf theoretischer Grundlage, seine didaktische Qualität besteht vielmehr darin, geschichtliche Widersprüche in der Weise erfahrbar zu machen, daß der Leser, selber Moment innerhalb der Geschichtsdialektik, diese noch einmal reproduziert, indem er zugleich sich als Objekt der Satire begreifen und sich von sich selbst distanzieren lernt. Bezogen auf den primären Gegenstand des Tui-Komplexes, die sozialökonomische Bestimmtheit und die funktionale Wirkungsweise der bürgerlichen Intelligenz als Ideologen der bürgerlichen Klassenherrschaft innerhalb der Rahmenbedingungen der bürgerlichen Republik als ihrem „goldenen Zeitalter“, bedeutet dies, daß eben jene Intellektuellen, denen der satirische Spiegel vorgehalten wird, das Bild, das ihnen der Spiegel vermittelt, praktisch aufzuheben instandgesetzt werden. Die Erfahrung des Faschismus, gegen den auch sie sich wenden, ohne sein gesellschaftliches Wesen durchschauen zu können, bildet den Angelpunkt der literarischen Invektive. Gelingt es, den Widerspruch der Republik zwischen „politischer Freiheit und ökonomischer Unfreiheit“, auf der subjektiven Ebene: Zwischen der Freiheits- und Fortschrittsideologie des Intellektuellen bzw. dem Reformismus der Sozialdemokraten und deren realer politisch-gesellschaftlicher

Funktion plausibel zu machen, so heben sich auch die falschen Oppositionen von „Geist“ und „Macht“, von „Kultur“ und „Barbarei“ zugunsten der realistischen Einsicht in den Geschichtsprozeß der Weimarer Republik auf. Der auf seine Konstitutionsbedingungen innerhalb der bürgerlichen Republik zurückgeführte Faschismus kann dann nicht mehr als „Naturkatastrophe“ erscheinen, wenn seine Ursachen in den auf andere Weise nicht mehr zu konservierenden Eigentumsverhältnissen gesehen werden. Ist solche Kontinuität im Bewußtsein des Rezipienten einmal hergestellt, so ist die Basis gewonnen für einen gemeinsamen antifaschistischen Kampf aufgrund der ästhetisch vermittelten revolutionären Perspektive.

Bei aller Stringenz der Funktionsbestimmung der Tui-Fragmente und ihres geplanten Zusammenhangs, der Durchdringung von erkennbar verfremdeter politischer Geschichte und einzelnen Charakterbildern in den „Tui-Geschichten“ wie auch den „Traktaten“, bleiben dennoch Vorbehalte hinsichtlich der möglichen Wirkungsweise des ästhetischen Materials.

Wenig Phantasie ist vonnöten, sich die Reaktion von Autoren wie beispielsweise Thomas Mann oder Alfred Döblin auf die Lektüre eines vollendeten Tui-Romans vorzustellen. Wahrscheinlicher als die intendierte Korrektur im Wissen und Verhalten ist die Vertiefung der Distanz zwischen den divergierenden Gruppen innerhalb der bürgerlichen Intelligenz. Das Vertrauen auf den funktionalen Zusammenhang von Sich-Wiedererkennen und praktischer Selbstkorrektur im angestrebten Lernprozeß der bürgerlichen Intellektuellen bleibt solange Illusion, als es nicht auf den Fundamenten von begrenzten Vereinbarungen über gemeinsame Zielsetzungen und Strategien zwischen bürgerlicher Intelligenz und Arbeiterklasse beruht. Diese Vereinbarungen setzen voraus, daß die Differenz der Standpunkte zu einer optimalen Deutlichkeit geführt wird. Den Versuch, eben diese Deutlichkeit der Differenzen zwischen bürgerlichen und proletarischen Standpunkten zu erzielen, unternimmt Brecht folgerichtig in den „Flüchtlingsgesprächen“.

Als Brecht 1954 die Arbeit am Tui-Stoff in Form des Dramas „Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher“ abschloß, hatten sich die Voraussetzungen für die Intellektuellen-Satire von Grund auf verändert. An die Stelle der Aufgabe, die bürgerliche Intelligenz für das antifaschistische Bündnis mit sozialistischer Perspektive zu gewinnen, war die Notwendigkeit getreten, nach den ökonomischen Umwälzungen den Prozeß des Aufbaus des Sozialismus auch im Bewußtsein jener Intelligenz zu verankern, sie auf die Teilnahme am sozialistischen Aufbau zu orientieren. Dennoch thematisiert Brecht im Turandot-Stück nicht die Gegenwart, sondern deren Vorgeschichte, den Übergang von der alten Herrschaft über ihre faschistische Zuspitzung bis hin zu ihrer revolutionären Aufhebung, die allerdings nur indirekt in Erscheinung tritt. Die Revolution, verkörpert durch ihren Führer Kai Ho, spiegelt sich, als Hintergrundgeschehen, nur in den Reflexionen der agierenden Figuren, die in wachsendem Maße auf das zu reagieren gezwungen sind, was

außerhalb der Hauptstadt — und erst am Schluß in ihr — geschieht. So ist die revolutionäre Bewegung zwar immer präsent, doch scheint das Geschehen selbst sich nicht nach ihren, sondern seinen eigenen Gesetzen zu vollziehen. Nicht die sozialistische Revolution ist das Thema des Stücks, sondern, in Gestalt einer Posse, das auf ihrem Hintergrund sich selbst vollendende Ende der alten Herrschaft. Dadurch gewinnt die Fabel ihren konstitutiven Unernst. Dieser prägt sich aus in dem witzigen Bezug des literarischen Sujets zur bürgerlichen Stofftradition. An die Stelle der männermordenden Prinzessin Turandot, die mit intellektuellen Waffen sich der sie bestürmenden Männerwelt erwehrt und dann doch ihren intellektuellen wie moralischen Meister findet, dem sie, sich selbst bekehrend, unterliegt, um damit ihr Glück zu machen (Schiller), tritt ein mannstolles Flittchen, das sich selbst als Siegespreis für denjenigen setzt, der das historische Rätsel, die Ausbeutung, am besten zu verschleiern versteht. Gelöst wird das Rätsel praktisch, indem die Ausbeutung mit samt den Ausbeutern revolutionär beseitigt wird, während das Bühnengeschehen die Anstrengungen der Intellektuellen abbildet, die offenbare Lösung zuzudecken. Den Preis soll erringen, wer, in Kenntnis der Wahrheit, am besten lügt. Weil jedoch das Rätsel keines mehr ist, die Anstrengungen, die offenbare Lösung zu verschleiern, mißlingen müssen, gewinnt *der* den Preis, der Schluß macht mit der liberalen Lüge zugunsten faschistischer Unterdrückung.

Solche Umkehrung der Gozzi-Schillerschen Fabel bestimmt die Stilhaltung der Brechtschen Turandot-Version. Die Satire auf die Intellektuellen der Weimarer Republik und des Exils, wie sie sich in den Tui-Fragmenten manifestierte, ist abgelöst durch Schwank und Posse. Die Form des Stückes ist geprägt durch das Satyrspiel auf die überwundene Tragödie. Diese geht als Differenzbestimmung des „hohen Stils“ ein in die Figurenkonstellation der kaiserlichen Familie. Dem hilflos sein Ende beschwörenden Kaiser — er droht permanent mit seinem Rücktritt, was niemanden anfiht — stehen gegenüber sein machtbesessener Bruder Jau-Jel, dessen Intrigen immer wieder funktionslos ins Leere gleiten, seine im Stil der klassischen Tragödie giftmischende Mutter, die doch nie zu ihrem Ziel gelangt, sowie seine lüsterne Tochter Turandot, die, indem sie sich selbst zum Siegespreis bestimmt, das klassische Verhältnis von Liebe und Staatsraison karikiert. Die kaiserliche Familie, der sie umgebende Hof, die Kaste der Tuis: sie alle treten zwar auf als Träger, Teilhaber und Ideologen der Macht, der ökonomischen wie auch der politischen, einer Macht aber, an die niemand mehr glauben mag, die nicht nur korrumpiert, sondern selbst nur noch Fassade der Ohnmacht ist. Ein Märchen aus vergangenen Zeiten, preisgegeben der Lächerlichkeit bloßer Prätentation. Diese Perspektive ist es, die den Stil des Stückes bestimmt<sup>21</sup>. Während die Satire ihren Gegenstand ernst nimmt, verspottet die Posse seine historisch beglaubigte Nichtigkeit.

Die Tuis des Turandot-Stückes, ihrer gesellschaftlichen Physiognomie nach denen der früheren Fragmente gleichend — sie sind die Träger sämtlicher intellektueller Funktionen des Staates: Berater des Kaisers, Anwälte der zünftig organisierten Interessengruppen, Inhaber des Bildungsmonopols und seiner Institutionen —, treten auf als Nachfolger der schönen Prinzen der Stofftradition. Ihr Kongreß ist es, der die ins Wanken geratene Herrschaft neu legitimieren soll. Der beste Weißwäscher des Baumwollmonopols erhält die Chance, sich mit der überkommenen Macht zu kopulieren, aufzusteigen in deren Sphäre. Da diese Chance aufgrund der durch die revolutionäre Aufklärung verbreiteten Wahrheit keine mehr ist, ja der Kongreßredner Munka Du sie selber gegen seine Absicht ausspricht (5/2235), vollzieht sich das historische Urteil an ihnen: sie werden geköpft, die Köpfe auf die Stadtmauern gesteckt. Dieser Akt symbolisiert ostentativ das geschichtliche Wesen der Tuis. Die Trennung von Haupt und Gliedern holt ein, was ehemals schon war, die Isolation des Intellekts von gesellschaftlich nützlicher Praxis. Werden die Köpfe sichtbar ausgestellt, so markiert dieser Vorgang die Perversion des Intellekts wie auch das Faktum, daß man seiner nicht mehr bedarf.

Turandot, die von sich sagt, daß sie „auf Geist“ „fliege“ (5/2223), erwählt sich nun als neuen Geliebten Gogher Gogh, dem als Nachfolger der Tuis die Herrschaftssicherung zufällt. Dieser ist insofern ein „depravierter“ Tui, als er die Initiationsriten des Tuiverbandes nicht zu absolvieren fähig war, und somit, ausgeschlossen von der Teilhabe am Bildungsmonopol, ein antiintellektuelles Ressentiment entwickelt. Als Straßenräuber verfährt er nach dem Modell amerikanischer Gangstersyndikate, die kleinere Geschäftsleute überfallen, um sich für den Schutz bezahlen zu lassen. Ein Ausbeuter kleinen Stils, umgeben von einer ‚Schutz-Staffel‘, tritt er das Erbe der Tuis an.

So problematisch die Verkörperung faschistischer Gewalt durch einen kleinen Räuber auch sein mag<sup>22</sup>, so läßt seine inferiore Bedeutung doch den instrumentalischen Charakter faschistischen Terrors deutlich hervortreten. Gogher Gogh läßt, in Anspielung auf den Reichstagsbrand, einen Teil der kaiserlichen Lagerhäuser anzünden mit dem Ziel, „ein weithin sichtbares Exempel zu statuieren, aus dem selbst der Dümme erkennt, daß ohne zureichenden energischen Schutz kein Eigentum mehr sicher ist.“ (5/2248) Trotz seines Bekenntnisses zum unmittelbaren Terror will Gogher Gogh auf ideologische Absicherung der Herrschaft verzichten. Im Gegensatz jedoch zu den Tuis, die die Meinungsfreiheit über alles stellen, weil sie die Grundlage ihrer Erwerbstätigkeit ist, durchstößt jener den Schein solcher Freiheit, indem er unter dem bewundernden Applaus Turandots („Gogh!“) die ökonomische Seite des Meinungsverkaufs von der inhaltlichen isoliert: „Ich sage nichts, wenn jemand für eine Meinung Geld nimmt. Unter meiner Führung wird der Staat sogar mehr Geld für Meinungen ausgeben. Aber für Meinungen, die mir passen.“ (5/2247)

Der kleine Gangster als zu historischen Dimensionen aufgeblasener Popanz ist der verfremdete, d. h. auf seine irdischen Füße gestellte Dämon, der im Auftrag der Herrschenden sein altes Metier auf erweiterter Geschäftsgrundlage betreibt. Die ausgehöhlte Herrschaft des Monopolkapitals findet in ihm ihren legitimen Repräsentanten. Seine geschlechtliche Impotenz, für die er bei den verfolgten Tuis eine Ausrede kauft (5/2263 f.), symbolisiert das Ende der geschichtlichen Epoche, die zu retten er bestimmt wurde. Selbst Turandot muß sich durch ihn betrogen fühlen.

Die Tuis, bedacht darauf, die „Kulturgüter“ (5/2260) zu retten („wenn Chima seine Kunstwerke verliert, wird es völlig verrohen.“ [5/2262]), zeigen sich unfähig, aus ihrer Niederlage, die das Ende ihres „goldenen Zeitalters“ bedeutet, zu lernen. Noch als Verfolgte halten sie, gleich den von Brecht attackierten bürgerlichen Intellektuellen des Exils, an demjenigen Fetisch-Begriff von Kultur fest, der sich abdichtet gegenüber materieller Produktion und gesellschaftlichen Verwertungsinteressen, um damit gerade denen der Herrschenden anheimzufallen. Solche Unfähigkeit zu lernen darf im Zusammenhang des Turandot-Stückes nicht mehr auf die antifaschistischen Kämpfe des Exils zurückbezogen werden, da der Faschismus als Endstadium des Monopolkapitalismus hier, aus der Retrospektive, als überwundener vorausgesetzt ist. Insofern gelten dem Exil gegenüber veränderte Bündnisvoraussetzungen. Im Stück selbst werden sie angedeutet, wenn der Bauer Sen, der mit der Absicht in die Stadt kam, an der Tuischule zu studieren, zu der Einsicht in die Verwertungszusammenhänge der bürgerlichen Intelligenz gelangt: „Die Gedanken, die man hier kauft, stinken. Im Land herrscht Unrecht, und in der Tuischule lernt man, warum es so sein muß.“ (5/2264)

Der hier, gleich der Pelagea Wlassowa und der Frau Carrar, sein Bewußtsein gebildet und korrigiert hat anhand seiner Erfahrungen, der somit gelernt hat, zieht die Konsequenz aus seinen Einsichten und geht auf die Seite der Revolution über. Das Denken, welches historisch „in Verruf gekommen“ ist, konfrontiert er mit demjenigen, welches er selbst praktiziert, indem er es an seinen Folgen mißt. Die Umkehr vom Rückweg in seine Heimat zur Straße der Revolution vollzieht er, wenn er der Wäscherin Kiung, die ihm nachruft: „Halt, Alter, dort ist deine Heimat! Du gehst die falsche Straße!“ antwortet: „Nein, ich denke, ich gehe die richtige, Kiung!“ (5/2265)

Hintersinnig eröffnet das „ich denke“ seiner Antwort neben der umgangssprachlichen eine zweite Dimension: die wörtliche. Sens Denken ist nicht das unverbindliche des Glaubens oder Meinens, sondern es bezieht sich, jenseits aller nur raisonierenden Vernunft, auf sein Handeln. In diesem Verstande beurteilt er das Denken „als das Nützlichste und Angenehmste, was zu tun es gibt“ (5/2264). Solcherart unterscheidend, die käuflichen Gedanken abhebend vom nützlichen Denken, eröffnet Sen die Zukunftsperspektive der Intelligenz. Auf die Frage des Enkels, ob die Tuis „mit Feuer und

Schwert ausgetilgt werden“ müssen, erteilt der alte Bauer die Antwort, die zugleich die des Stückes ist und die in ihrem unpräntösen Ernst die Satire der Tui-Fragmente wie auch den Schwank des eigenen dramatischen Zusammenhangs hinter sich läßt: „Nein, es ist mit ihnen eher wie mit dem Boden. Man muß bestimmen, was man von ihm haben will, Hirse oder Unkraut. Und dazu muß man ihn haben.“ (5/2264)<sup>23</sup>

Sen hat nicht, wie es seine Absicht war, von den Tuis gelernt, wohl aber durch sie. Die Negativität seiner Erfahrungen mit dem unproduktiven Denken der Tuis, die im Stück entfaltet wird, wendet er nicht abstrakt gegen das Denken schlechthin, sondern er hebt jene Negativität auf, indem er sie auf die historische Wende der gelungenen Revolution bezieht, welche die Bedingungen auch der intellektuellen Tätigkeit radikal verändert.

Solange die Trennung von Hand- und Kopfarbeit nicht aufgehoben ist — auf die Frage des Enkels, ob es immer Tuis geben werde, auch nach der Revolution, antwortet Sen: „Nicht mehr allzu lange. Wir werden alle große Felder haben und also alle große Studien betreiben können“ (5/2265) —, obliegt es der Gesellschaft, über die nützliche Verwertung der Produktivkraft „Denken“ zu entscheiden. Die Intellektuellen, freigesetzt von dem Zwang, die Ergebnisse ihrer Tätigkeit bzw. diese selbst als Waren auf dem Markt zu verkaufen, freigesetzt auch von ihrer ideologischen Bindung an die bürgerliche Herrschaft, können nun erst als Träger einer gesellschaftlich nützlichen Produktivkraft fungieren, indem ihre Tätigkeit nach Maßgabe gesamtgesellschaftlicher Interessen erfolgt. Die Perspektive, die den Intellektuellen eröffnet wird, ist demnach die der Befreiung von den Fesseln der bürgerlichen Produktionsverhältnisse, die ihre Tätigkeit bisher deformiert haben. Solcher Befreiung entspricht die Einbindung in den gesamtgesellschaftlichen Verwertungszusammenhang, der von den Schranken der Klassenherrschaft emanzipiert ist. Für die Zukunft der Intellektuellen, wie sie der Bauer Sen im Bild der Alternative von Hirse und Unkraut entwirft, gilt das, was Brecht im Zusammenhang des 17. Juni 1953 gegen die Beschränkung der Produktivität als Mittel zur Hebung des Lebensstandards vorbringt: „Vom Standpunkt des Sozialismus aus müssen wir ... diese Aufteilung, Mittel und Zweck, Produzieren und Lebensstandard aufheben. Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit soviel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist.“ (20/328)

Solche Lust am freien Produzieren setzt die Überwindung der Klassenantagonismen, des Mißverhältnisses zwischen den vorhandenen Produktivkräften und den Produktionsverhältnissen, voraus. Was der Bauer Sen im Turandot-Stück gelernt hat, ist mit der Umwälzung der Eigentumsverhältnisse jedoch keineswegs das allgemeine Bewußtsein aller geworden. Wie die späten Keuner-Geschichten und auch die späten Gedichte dokumentieren, ist sowohl hinsichtlich des Bewußtseins der Intelligenz als auch der Freiheit des

Produzierens noch keineswegs der Zustand erreicht, der es dem Rezipienten erlauben würde, das Turandot-Stück genüßlich als schöne Schauerballade vergangener Wirklichkeiten zu betrachten. Posse und Schwank als bestimmende Stilmomente sind nicht der Ausdruck des unbefangenen-befreiten Blicks auf die Vergangenheit, sondern Hinweis darauf, wie das gegenwärtige Bewußtsein beschaffen sein müßte, um eine solche Retrospektive zu ermöglichen. Die Zukunftsperspektive des Bauern Sen muß noch gelernt werden, um praktisch werden zu können. Erst dann läßt sich die Vergangenheitsperspektive des Stücks einholen, die hier noch eine ästhetische Vorgabe mit didaktischer Funktion ist.

### Anmerkungen

1 BBA 148/36. Der Verweis „Aus dem TUI-EPOS“ bezieht sich auf den Abschnitt „Die Tuis und das Erbe“ (12/724), der im publizierten Text unter der Rubrik „Zwei Gedichte aus dem Tui-Komplex“ steht.

2 Arbeitsjournal 16. 8. 38, S. 23.

3 Arbeitsjournal 5. 9. 43, S. 617.

4 ebda.

5 „ein reicher alter mann (der weizenspekulant weil) stirbt, beunruhigt über das elend auf der welt. Er stiftet in seinem testament eine große summe für die errichtung eines instituts, das die quelle des elends erforschen soll. Das ist natürlich er selber. Die tätigkeit des instituts fällt in eine zeit, wo auch der kaiser eine quelle der übel genannt haben will, da die empörung des volkes steigt. Das institut nimmt am konzil teil.“ (Arbeitsjournal 12. 5. 42, S. 443)

6 In den unpublizierten Tui-Materialien finden sich ironische, ja beinahe höhnische Bemerkungen zur „revolutionären“ Funktion des Instituts. Vgl. etwa BBA 560/176. Im Arbeitsjournal (10. 10. 43, S. 632) heißt es: „Adorno hier. dieses frankfurter institut ist eine fundgrube für den TUI-ROMAN“.

7 Vgl. die oben zitierte Anmerkung Brechts zum Tui-Komplex im Zusammenhang mit dem Turandot-Stück.

8 Chima = China.

9 Vgl. Michael Boedecker, André Leisewitz. Intelligenz und Arbeiterbewegung. Materialien zum politischen Verhalten der Intelligenz und zur Intelligenzpolitik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung bis zum VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale. In: Christoph Kievenheim, André Leisewitz (Hrsg.). Soziale Stellung und Bewußtsein der Intelligenz. Köln 1973, S. 26 ff.

10 12/590 f. Über die Verbindlichkeit solcher Pläne läßt sich allerdings angesichts des geringen Bearbeitungsgrades der Tui-Materialien kaum etwas ausmachen.

11 Der Name Gogher Gogh ist, im Gegensatz zu den Chiffrierungen historischer Figuren des Tui-Komplexes, nicht neu. Er läßt sich bis in die „Tagebücher“ von 1920 zurückverfolgen. Vgl. Bertolt Brecht. Tagebücher 1920—1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920—1954. Herausgegeben von Herta Ramthun, Frankfurt/Main 1975, S. 34.

12 „Der Faschismus“ — so lautet eines der drei „Erkennungsinstrumente“, die Reinhard Opitz entwickelt — „ist die terroristische Form der

politischen Herrschaft des Monopolkapitals“. Reinhard Opitz. Über die Entstehung und Verhinderung von Faschismus. In: Das Argument, Nr. 87, S. 543—603, hier: S. 600.

13 Eine wiederum andere Stufe innerhalb der Sozialgeschichte der Intelligenz beobachtet Brecht in Amerika: „dies land zerschlägt mir meinen TUIROMAN. hier kann man den verkauf der meinungen nicht enthüllen. er geht nackt herum. die große komik, daß sie zu führen meinen und geführt werden, die donquichoterie des Bewußtseins, das vermeint, das gesellschaftliche sein zu bestimmen — das galt wohl nur für europa.“ (Arbeitsjournal, 18. 4. 42, S. 418)

14 Brechts Faschismusanalysen beziehen sich generell auf die gesellschaftliche Funktion des politischen Herrschaftssystems, die Aufrechterhaltung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Als Beispiel sei eine Passage aus den mit „Faschismus und Kapitalismus“ überschriebenen Notizen zitiert. „Aber um in seinen Entscheidungskampf mit seinem Proletariat einzutreten, muß der Kapitalismus sich aller, auch der letzten Hemmungen entledigen und alle seine eigenen Begriffe, wie Freiheit, Gerechtigkeit, Persönlichkeit, selbst Konkurrenz, einen nach dem andern über Bord werfen. So tritt eine einstmals große und revolutionäre Ideologie in der niedrigsten Form gemeinen Schwindels, frechster Bestechlichkeit, brutalster Feigheit, eben in faschistischer Form, zu ihrem Endkampf an, und der Bürger verläßt den Kampfplatz nicht, bevor er seine allerdreckigste Erscheinungsform angenommen hat.“ (20/188 f.)

15 So heißt es im Zusammenhang der Ermordung Luxemburgs und Liebknechts: „So beklagenswert es erscheint, so kann man doch erst von diesem Ereignis an die Herrschaft der Tuis datieren.“ (12/632)

16 Friedrich Ebert hatte, nachdem er zum Reichskanzler ernannt worden war, vergeblich versucht, den Prinzen Max von Baden nach der erzwungenen Abdankung des Kaisers zu bewegen, das Amt des Reichsverwesers zu übernehmen. Vgl. Artur Rosenberg. Entstehung der Weimarer Republik. Hrsg. von Kurt Kersten. Frankfurt/M. 1961, S. 240.

17 „Große Linie 3“ (12/590).

18 Was Wolfgang Fritz Haug 1967 mit dem Begriff „Der hilflose Antifaschismus“, bezogen auf die bürgerlichen Wissenschaften der sechziger Jahre, belegt hat, verlagert Brecht in der Exilphase bereits verfremdend, aber realitätsgerecht in den Ursprung der Weimarer Republik, ohne damit allerdings eine historische Zwangsläufigkeit der Genese der Faschismus-Herrschaft konstruieren zu wollen. Vgl. Wolfgang Fritz Haug. Der hilflose Antifaschismus. Frankfurt/Main (ES 236) 1967.

19 Vgl. dazu etwa den unter dem Titel „Grundlinie“ stehenden Anfangstext des Tui-Komplexes, in dem das Verhältnis von Freiheitsillusion und ökonomischer Determination skizziert wird. (12/589)

20 Eine Voraussetzung für diesen Prozeß bildet — neben den technischen Veränderungen — vor allem der Spielraum der republikanischen Verfassung, der die publizistische Freiheit, zumindest die der Verleger als Kapitaleigner, sicherstellt.

21 Der Bezug zur klassisch-bürgerlichen Tradition geht bis in die Einzelheiten des Verses.

22 Vergleiche die Parallelfigur des Arturo Ui.

23 Die Konstellation der Vergleichsebene: Boden, Hirse und Unkraut verweist auf Brechts Lehrgedicht von der „Erziehung der Hirse“ (10/979 ff.), in dem die neue Qualität des sinnvollen Bezuges von Hand- und Kopfarbeit unter den Bedingungen des sozialistischen Aufbaus der Sowjet-Union exemplifiziert wird.



Rainer Kawa

## Die Kopflanger der Feudalaristokratie

### Eine Miszelle zur Vorgeschichte der Erforschung des Tuismus

Die Intellektuellen des deutschen Feudalabsolutismus charakterisiert Georg Friedrich Rebmann in seinem satirischen Roman „Hans Kiekindiewelts Reisen in alle vier Welttheile und den Mond“<sup>1</sup> (1794) unter dem Namen „Utis“. Mit ihren späten Nachfolgern, den Tuis, haben sie bereits dies gemeinsam, daß sie sich mit Haut und Haar an das schlechte Alte verkaufen und — als Gegenbild des wahren Aufklärers — das praktische, gemein-nützliche Denken unterdrücken.

Die Utis sind Bewohner des afrikanischen Fabellandes Monopota, das in dem erwähnten Roman als von allen zufälligen Zügen gereinigte Allegorie des deutschen Feudalabsolutismus fungiert. Monopota — das Land der Alleinherrschaft — ist bewohnt von gesellschaftlichen Kategorien. Die Menschen — gegenüber dem Monarchen und den Tieren „Geschöpfe des zweyten Rangs“ (224) — teilen sich in eine herrschende Klasse, bestehend aus Adligen — in Anlehnung an den bürgerlichen Sprachgebrauch der Zeit, in dem die „Partei der Eulen“ sinnbildhaft für Aristokratismus und Rückschritt schlechthin steht, heißen sie „Uuhes“ —, Maitressen des Monarchen, Priestern und Militärs. Die beherrschte Klasse, das Volk, das sind die „Rahirs“. Die Rahirs „(soviel als Canaille) begreifen den Kaufmanns, Handwerker- und Landmannsstand“ (227); sie müssen „alles, was sie verdienen“, den herrschenden Klassen abgeben (227). Die Utis stehen — nicht näher als Ausgebeutete oder Ausbeutende charakterisiert — zusammen mit den „Pirskis“, den Schauspielern, zwischen diesen Klassen.

Der Name der Utis charakterisiert sie offenbar als die „Nützlichen“ (von lat. „uti“: nützen). Nützlich sind sie als Staatsbediente, unter denen sie die Hauptmasse der „wirklich Arbeitende(n)“ bilden (228). Man braucht sie, „um die Arbeit für alle diese Classen (der übrigen Staatsbedienten — R. K.) gegen ein geringes Quantum zu verrichten“ (229). „Die Arbeit selbst reduziert sich bloß darauf, das Geld der Rahirs auf eine geschickte Weise den Uuhes, Schistilis und Bronzen zuzueignen“ (229)<sup>2</sup>. Sie besteht in der entsprechenden Interpretation der dem Volk verständlichen Gesetze (229 f.). „Man kann also eigentlich sagen, daß die Monopotaner alle mehr oder minder vom Diebstahl nach gewissen Regeln leben“ (233).

Die Utis werden durch den öffentlichen Unterricht für die Erfüllung ihrer Funktionen zugerichtet. Er ist als das Gegenteil von vernünftiger und aufgeklärter Erziehung gekennzeichnet. So ist es auch für die Lehrer erforderlich, „daß man von der Welt nichts wisse,

krank und mürrisch sey“ (230). Dafür besitzen sie Kenntnisse im „Sanskritt“ — dem Juristenlatein — und in der „Lehre von den Pantoffeln“ — dem System der orthodoxen Theologie (230). Diese Kenntnisse vermitteln die Lehrer ihren Schülern in düstren Kellern, in denen die Schüler „alle Tage einmal geprügelt (werden), um die Glieder geschmeidiger zu machen“ (231). Zu Latein und Theologie tritt die Ausbildung in der Kunst der öffentlichen Disputation und in der Anerkennung der „Größe der Bronzen“ (231), der Priester.

So ausgestattet werden die Schüler an die Universitäten entlassen. „Hier sind Lehrer angestellt, welche sie die Kunst lehren, jene zweytausend zweyhundert und siebenzig Folianten zu verdrehen, oder die wöchentlichen Gestikulationen als Bronzen zu machen, oder auch Leute methodisch zu vergiften“ (231). Nach drei Jahren werden Prüfungen abgelegt, die indessen nur in einer Farce bestehen: die Professoren flüstern ein und treten, wenn die Kunst des Streitgesprächs auf dem Plan steht, endlich selbst an die Stelle der Prüflinge. „Das Ende dieser Feyerlichkeit ist immer ein gemeinschaftlicher Rausch, und nun hat der Mann mit der neuen Würde das Recht, die Rahirs nach Möglichkeit zu berauben, zu belügen, oder zu töden, in so fern er nur immer die üblichen Formalitäten dabey strenge beobachtet“ (232). Nun können aber nicht alle ausgebildeten Utis zu Staatsbedienungen gelangen, zumal bei der Besetzung der Ämter die Adligen — sie „erhalten sie von Natur“ (229) —, deren ehemalige Bediente und diejenigen, die eine von einem Adligen verbrauchte Maitresse heiraten, Vorrang genießen.

Die arbeitslosen Utis nähren sich „wie in Europa vom Bücherschreiben“ (233). Sie werden also freie Schriftsteller. Obwohl damit die Grundlage ihrer Lebensfristung sie nicht unmittelbar auf die Gunst der von der Ausbeutung lebenden Klassen angewiesen sein läßt, verbleiben sie in den Bahnen ihrer Erziehung und innerhalb der Normen der bestehenden Gesellschaft. Sie beschäftigen sich „meist mit äußerst gemeinnützigen Untersuchungen“ (233), d. h. sie forschen „über die Tracht der alten Monopotaner, die Form der heiligen Pantoffeln, oder die Flecken und Striche, die allenfalls ein Schmetterling mehr hat, als der andere“ (233). Der Grund für das Verbleiben bei solcherart „gemeinnützigen“ Tätigkeiten wird in den „Regeln“ gesehen, die das Bücherschreiben bestimmen und „die darinnen bestehen, daß sie durchaus nichts schreiben dürfen, was irgend ein Herkommen oder ein Recht der Uhuhs, Pililis, Bronzen, Schistilis und Pruskis angreifen möchte“ (233)<sup>3</sup>. Erscheint hier die Unvernunft der Utis als äußerlich erzwungene, so darf man doch auch vermuten, daß sie nicht weniger durch den unvernünftigen Zustand der Gesamtgesellschaft verewigt wird, der auch die ausgebeutete Klasse so stark prägt, daß dieser das Bewußtsein ihrer Unterdrückung völlig fehlt: den Monopotanern „(fehlt es) ganz und gar an einem Nationalcharakter (...), man müßte denn etwa die Lakaiengeduld dafür gelten lassen wollen, mit der sie alle Mißhandlungen über sich ergehen lassen, und den ihnen gestohlenen Bissen Brod als ein Allmosen von einem Uhuhe annehmen“ (240).

Die Utis kompensieren ihre — materiell durchaus dürftige — Lage mit Scheinkämpfen: „Uebrigens leben diese Utis in einem ewigen Kriege, und ihre Feindschaften arten in eine tödliche Krankheit aus, die sich nicht eher legt, bis jeder der Streitenden eine gewisse Portion schwarzer Farbe verschrieben hat. Einige Utis nähren sich ganz und gar von Schierling und Galle“ (233). Ohne dies bestimmter fassen zu können, beobachtet Rebmann hier den Zwang der Kopfanbieter, die Aufmerksamkeit des Marktes mit Parteigezänk auf sich ziehen zu müssen; er kann es deswegen nicht bestimmter fassen, weil er der Vorstellung anhängt, in der Gunst des Publikums müßten notwendig diejenigen siegen, die Wahrheit — contra Parteilichkeit — in vernünftiger Form — nicht schreiend und den Gegner herabsetzend — verbreiten. So beinhaltet das Bild von Schierling und Galle den doppelten Sinn: die Absonderungen der Polemik müssen diesen Utis zur Nahrung dienen, da sie wirkliche Nahrung nicht vermitteln; und dann: diese Nahrung prägt den Menschen so, daß er davon nicht mehr lassen kann.

Einige der Utis werden näher beschrieben: „Arkst“, „Charisch“, „Ezubeke“ und ein Ungenannter. Damit wechselt die Charakterisierung der Utis von der Allegorie zur konkreten zeitgeschichtlichen Anspielung. „Arkst“ ist der verschlüsselte Name von Johann August Starck; hinter „Charisch“ verbirgt sich Schirach und hinter „Ezubeke“ Kotzebue; der Ungenannte — „ich würde befürchten müssen, daß eine Giftblatter auf meiner Zunge entstehen möchte, wenn ich seinen Namen nennen wolle“ (235) — ist aufgrund der weiteren Anspielungen als H. A. O. Reichard zu erkennen<sup>4</sup>. Alle vier sind bekannte Fortschrittsfeinde und Gesinnungsschnüffler, die jeder demokratischen Regung auflauern, um sie als polizeiwidrig anzuprangern. Der Vorstellungswelt der fortschrittlich gesinnten Aufklärer sind sie die effektiven Verhinderer des Fortschritts: sie raten den Fürsten zur Unterdrückung der Vernunft und predigen dem Volk Unvernunft.

Die Charakterisierungen der historisch-wirklichen Utis bereichern das Bild vom Uti nicht um neue Züge, sieht man einmal von dem unreflektierten Widerspruch ab, daß Rebmann ihnen im einzelnen zuschreibt, sie würden nicht gelesen, machten sich vor der Öffentlichkeit lächerlich (234, 235), im allgemeinen aber feststellt: „Diese Menschen geben jetzt in Monopota den Ton an, und wer nicht in ein Horn mit ihnen stößt, wird so lange heimlich und öffentlich verfolgt, bis man ihn zu Boden gedrückt hat“ (236). Ihre Nennung dient dem Ziel, dem Leser auf die Sprünge zu helfen, wer mit der allgemeinen Beschreibung der Utis gemeint sei.

Aber es gibt auch gute Utis. Die Verhaltensweisen der guten Utis werden kaum, ihre Genesis wird gar nicht charakterisiert. Ihre Existenz wird bloß festgestellt: „Zum Gegenstück dieser Utis sehen Sie dort auf den edeln *Genigk*, der sich immer treu, immer gerade und wahrheitsliebend blieb, so sehr ihm auch die Bosheit zusetzte“ (236). So wird Knigge für seine Treue zu seinen kritisch-aufklärerischen Gesinnungen angesichts der Ermahnungen durch seine vorgesetzte

Behörde gelobt. Ähnlich Trapp, Schmettow und Hennings: „Sehn Sie den braven *Part*, oder die Uuhes *Wottesch*, und *Genhi*, und freuen Sie sich, daß noch Eichen stehn, die so leicht kein Sturm brechen kann“ (236). Zu diesen tritt noch Wekhrin, dessen Leben knapp in verschlüsselter Form mitgeteilt wird (244 f.).

Die guten Uti treten unvermittelt in die Geschichte ein. Sie sind die Bedingung des Fortschritts, die Eichen im Sturm: „Wenn sie aber brechen sollten, wehe dir, Monopota! Wehe dir Menschheit“ (236). Bedingung ihres Gutseins ist vielleicht, daß sie als „Privat Uti“ (244) leben; das meint, sie sind niemandem verpflichtet als dem bürgerlichen Publikum. Da dieses Publikum seine freien Schriftsteller noch kaum ernähren kann, ist der gute Uti stets arm, ohne aber geradezu zu verhungern.

#### Anmerkungen

1 Die Intellektuellencharakterisierung im 6. Buch des Romans, das auch in folgender Textsammlung enthalten ist: Georg Friedrich Rebmann: Hans Kiekindiewelts Reisen in alle vier Weltteile und andere Schriften. Hrsg. von Hedwig Voegt. Berlin/DDR (1958). — Ich zitiere — mit Seitenbelegen im Text — nach folgender Ausgabe: [Georg Friedrich Rebmann:] Hans Kiekindiewelts Reisen in alle vier Welttheile. zweyte durchgehend verbesserte Auflage. Leipzig und Gera 1796, bey Wilhelm Heinsius. — Zum gesamten Roman s. Rainer Kawa: Georg Friedrich Rebmann (1768 bis 1824). Studien zu Leben und Werk eines deutschen Jakobiners. Phil. Diss. Marburg 1976 [Masch.]. S. 177—197.

2 Die „Schistilis“ sind die Militärs; ihr Name bezieht sich vermutlich auf das Gewehr, den „Schieß-Stiel“. Die „Bronzen“ sind die Priester.

3 Die „Pililis“ sind die Maitressen, die „Pruskis“ die Juristen.

4 Die Charakterisierung Kotzebues ist nur in der 1. Aufl. (Leipzig und Gera 1794, bey Wilhelm Heinsius) enthalten (S. 315—318). — Zu den genannten Intellektuellen vgl. Klaus Epstein: Die Ursprünge des Konservatismus in Deutschland. Der Ausgangspunkt: Die Herausforderung durch die Französische Revolution 1770—1806. (Frankfurt am Main — Berlin — Wien) (1973).

Werner Mittenzwei

## **Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst, „Me-ti“ zu lesen\***

Im schwedischen Exil, unmittelbar nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges, stellte Brecht in seinem „Arbeitsjournal“ ein Verzeichnis der wenigen Gegenstände zusammen, die er besaß. Es war die Bestandsaufnahme eines deutschen Schriftstellers, der immerhin auf zwei Jahrzehnte erfolgreicher literarischer Tätigkeit zurückblicken konnte. Unter den wenigen Büchern, die er über die wechselnden Ländergrenzen mitgeschleppt hatte, befand sich „ME-TI in leder“.

Mit dem chinesischen Philosophen Me-ti hat sich Brecht ein Leben lang beschäftigt. Das Buch, das er nach der Lehre dieses Mannes schrieb, fand allerdings nicht die Beachtung, die seinen Stücken, Gedichten und dramentheoretischen Schriften zuteil wurde. Das mag daran liegen, daß es den Prosaisten und Gesellschaftstheoretiker Brecht noch immer zu entdecken gilt. Die Phasen der Rezeption eines großen Werkes verlaufen langsam und nicht ohne Sprünge. Es wäre zu einfach, anzunehmen, Wesentliches erschließe sich auf den ersten Blick. Brechts „Me-ti“ ist ein schwieriges Buch. Schönheit, Erkenntnis, Genuß müssen diesem Werk abverlangt werden. Es setzt eine Summe von Bemühungen voraus. Dabei handelt es sich bei „Me-ti“ keineswegs um ein literarisches Nebenprodukt. Das Werk steht vielmehr im Mittelpunkt der Versuche Brechts, eine neue Literatur und eine neue Art und Weise der Entgegennahme von Kunst durchzusetzen.

### **Das fernöstliche Vorbild**

Die Arbeit an „Me-ti“ geht in die frühen dreißiger Jahre zurück. Hanns Eisler erzählt: „Me-ti hat er mir 1930 gegeben. Oder 1931? Es gab damals eine ausgezeichnete sinologische Gesellschaft, ich glaube in Wiesbaden, und es kamen Publikationen. Das war eine große Entdeckung für uns.“ (Hans Bunge, Gespräche mit Eisler, Manuskript.) Die Berührung mit der Kunst und Philosophie des Fernen Ostens ist für Brechts Entwicklung bestimmend geworden. Es war Elisabeth Hauptmann, die Brecht zuerst auf die fernöstliche Kunst, vor allem auf das japanische No-Spiel aufmerksam machte. Bei der Lektüre des Me-ti stützte sich Brecht auf die Ausgabe von Alfred Forke aus dem Jahre 1922, die erstmals den vollständigen Text in deutscher Übertragung enthielt. Bis zu diesem Zeitpunkt war der chinesische Philosoph auch in Fachkreisen weitgehend unbekannt. Fast

\* Nachwort zur DDR-Ausgabe von Brechts „Me-Ti — Buch der Wendungen“, Aufbau-Verlag, Berlin/DDR 1975.

zweitausend Jahre blieb seine Lehre vergessen, so daß man noch Ende des vergangenen Jahrhunderts auch in China kaum ein Exemplar des Werkes von Me-ti auftreiben konnte. Deshalb bedeutete die deutsche Ausgabe nicht nur für Brecht eine echte Entdeckung.

Lektüre hinterließ bei Brecht fast immer Spuren im Werk. In den letzten Lebensjahren las er eigentlich nur noch, was in der einen oder anderen Art verwertbar, künstlerisch oder theoretisch umsetzbar erschien. Die Me-ti-Lektüre läßt sich bei Brecht nicht mit dem Begriff „Bildungserlebnis“ fassen. Me-ti bot ihm in mehrerer Hinsicht das, was er schon lange suchte. Der Brecht der zwanziger Jahre war unzufrieden mit der Kunst seiner Zeit. Er fand sie geistig ausgeplündert, ohne wirkliche Interessen. Die herrschenden Ideen schienen ihm wenig geeignet, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden oder gar sich in ihr zu behaupten. Nicht Interessen und Ideen sah er beansprucht, sondern Effekte, Stimmungen. Ihn aber interessierte eine Kunst, die imstande war, praktisches Verhalten zu lehren, und zwar auf elegante, künstlerische Art. Die fernöstliche Kunst führte ihm vor, was er von anderen gesellschaftlichen Gesichtspunkten aus anstrebte. Große Gedanken wurden hier kunstvoll vor ein Publikum gebracht. Das Didaktische verband sich unmittelbar mit dem Artistischen. Die Art und Weise der Vermittlung von Lehren machte die Schultafel vergessen. Alles war so durchgeformt, daß es sich einprägte, daß es Spuren hinterließ. Die Lehren waren anwendbar, die Sätze zitierbar.

In den Darstellungsformen der alten chinesischen Philosophie, wo Kunst und Wissenschaft noch eine Einheit bilden, erblickte Brecht einen produktiven Ansatz und ein erstrebenswertes Vorbild. Sollten gesellschaftliche Erkenntnisse und Einsichten aus den Klassenkämpfen, die sich nicht immer sofort in Stücke, in Gedichte umsetzen ließen, nicht zur flüchtigen Notiz, zum privaten Bekenntnis, zum bloßen Material oder zu einer Form der Selbstverständigung werden, war Kunst nötig, war Sinn für Form, für bestimmte Traditionen unerlässlich. Die Form, in der die Schüler des alten chinesischen Philosophen Me-ti die Gedanken des Meisters festhielten, diente Brecht als Hinweis für die eigene schriftstellerische Praxis. Die Anregung führte zu einer Sammlung kleiner Kapitel, von künstlerisch geformten Notaten, die Brechts gesellschaftliches Anliegen zum Ausdruck bringen. Dieser Sammlung gab er den Titel „Me-ti — Buch der Wendungen“, aber er nannte sie gelegentlich auch „Buch der Erfahrung“, „Büchlein mit Verhaltenslehren“.

Die Lehren des Me-ti gerieten durch die Vorherrschaft der Philosophie des Konfutse (551—479 v. u. Z.) in Vergessenheit. Me-ti bekämpfte Konfutse, in ihm sah er seinen Rivalen. Dem Streit der Ideen machten die tonangebenden konfuzianischen Schulen ein Ende, indem sie dafür sorgten, daß die Lehren des Me-ti aus dem gesellschaftlichen Leben verschwanden. Brecht griff im Verlauf seines Lebens auf beide Philosophen mehrfach zurück. In Me-ti sah er den um seinen Ruhm als Klassiker betrogenen Philosophen, während Kon-

futse mehr als der Mann erschien, der neben Größe auch jene gehörige Geschmeidigkeit besaß, den Rücken vor den Mächtigen krumm zu machen, damit der Weg in die Lehrbücher und in die Geschichte frei wurde.

Das „Arbeitsjournal“ gibt Auskunft darüber, was Brecht an Konfutse besonders interessierte. Er beschäftigte sich mit dem Plan, ein Stück zu schreiben, in dem er den jungen Konfutse als Reformers zeigen wollte, der aber erkennen muß, „wie nur diejenigen seiner Vorschriften wirklich beachtet wurden, welche die bestehenden eigentumsverhältnisse konservierten“. Konfutse war als „bedeutende Figur“ gedacht, die eine humoristische Darstellung aushalten müsse; denn das Stück sollte das Satyrspiel zu dem geplanten Werk „Leben und Tod der Rosa Luxemburg“ abgeben. An anderer Stelle verglich Brecht Konfutses Reformbemühungen mit denen Goethes am Weimarer Hof. Die Mitarbeiterin Margarete Steffin wurde beauftragt, das Konfutse-Material zu studieren. Sie fand, wie Brecht notierte, „alles enorm reaktionär“ („Arbeitsjournal“). Diese Meinung scheint Brecht nicht in allen Punkten geteilt zu haben. Aber im Unterschied zu Konfutse war Me-ti für ihn eine Gestalt, auf die alles Licht fiel, der seine ganze Sympathie gehörte.

Über den Begründer des Mehismus, Me-ti oder Mo Di, ist kaum etwas bekannt. Nach Alfred Forke hat Me-ti (auch Me-tse) ungefähr in den Jahren von 480 bis 400 v. u. Z. gelebt. Den größten Teil seines Lebens soll er in Lu verbracht haben, wo er als Beamter und Lehrer tätig war. Forke schreibt, daß er einmal wenigstens am Hofe des Königs Hui gewesen sein müsse, wo er seine Reformvorschläge überreichte. Als diese zwar mit Lob bedacht, aber nicht in die Tat umgesetzt wurden, sei Me-ti wieder abgereist, denn er wünschte, daß seine Prinzipien auch verwirklicht würden. Vor allem wegen seiner Lehren über die „Geltendmachung der Gleichmäßigkeit“, die „einigende Liebe“, die „Bevorzugung der Tüchtigen“ zog er den Haß der Konfuzianer auf sich. Solche Lehren standen im Widerspruch zu Konfutse, der verlangte, daß jeder Mensch in genauer Übereinstimmung mit seiner sozialen Stellung handeln solle.

Zu den Verdiensten des Me-ti zählt, daß er als erster die logische Beweisführung und das systematische Denken in die chinesische Philosophie einführte. „Bis dahin hatte man sich mit Aphorismen und geistreichen Aperçus begnügt“, bemerkt Alfred Forke. „Ein Weiser tat einen Ausspruch, und damit war die Sache erledigt, denn was er sagte, war eine Art Inspiration und mußte selbstverständlich wahr sein. So machten es Lao-tse und Konfuzius, und ihre Anhänger glaubten ihnen aufs Wort. Anders Me-ti: er suchte seine Sätze durch logische Schlußfolgerungen auch zu beweisen. Aber auch er stand noch unter dem Bann der alten Gewohnheit. Ganz sicher war er seiner Sache immer erst, wenn er nachgewiesen hatte, daß die alten Weisen ebenso gedacht.“

Bedeutend sind auch die Versuche Me-tis über die Dialektik. Ein Teil seines Werkes, das umfangreiche zehnte Buch, wurde von Forke mit „Dialektik“ überschrieben. Es wäre jedoch falsch, hier eine Vor-

lage für Brechts Darstellung der „Großen Methode“ zu sehen. Me-ti ging es noch nicht darum, bestimmte Gesetze des Denkens zu finden. Ihm kam es vielmehr darauf an, praktische Regeln für die Kunst des Debattierens aufzustellen. Auf diese Weise versuchte er, korrektes Denken zu lehren. Logik und Dialektik waren bei Me-ti — wie überhaupt bei den alten Philosophen — noch eng miteinander verbunden. Brecht dagegen demonstriert in seinen Kapiteln über die „Große Methode“ die materialistische Dialektik, indem er Modellsituationen von Denken und Verhalten beschreibt.

Weit direkter bezieht sich Brecht auf einige soziale Gesichtspunkte des chinesischen Philosophen. Me-ti verdammt den Angriffskrieg unter allen Umständen, weil er nur Elend schaffe und niemand nütze. Ferner wandte er sich gegen die Auffassung, das Schicksal des Menschen als unabänderliche Fügung und als determiniert anzusehen. Der Fatalismus war für ihn eine „Theorie für Frevler“. In Kapitel 37 heißt es bei Me-ti: „Als Yü, T'ang, Wên und Wu die Welt regierten, sagten sie: ‚Wir müssen machen, daß die Hungrigen zu essen und die Frierenden Kleidung haben, daß die Erschöpften Ruhe finden und daß Ordnung an Stelle der Verwirrung tritt.‘ Darauf erlangten sie Ruhm und Ansehen in der Welt. Wie kann da von Schicksal die Rede sein? Es war nur ihre eigene Kraft. . . Diejenigen, welche heute an das Schicksal glauben, sind die verbrecherischen Könige der drei alten Dynastien, Tchieh, Tschou, Yu und Li. . . Sie gaben nicht zu, daß sie selbst schwach und verkommen waren und die Verwaltung nicht energisch geführt hatten, sondern behaupteten statt dessen, daß das Schicksal ihnen den Verlust des Reiches bestimmt habe.“ Die Meinung Me-tis, daß das „Schicksal eine Erfindung verbrecherischer Herrscher“ sei, macht über zwei Jahrtausende hinweg den Bezug zu Brechts ebenfalls polemisch angelegter Antischicksalskonzeption deutlich, die allerdings auf anderen weltanschaulichen Prämissen beruht.

Als interessant für Brecht erwies sich auch Me-tis Ethik, seine Verhaltenslehre, die nicht als ein unwandelbares Sittengesetz aufgebaut war. Me-ti ging von Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitsgründen aus, indem er nach den Wirkungen der sittlichen Vorschriften fragte. Er lehrte die „einigende Liebe“, Brüderlichkeit und Solidarität. Dabei stellte er keine Forderungen auf, sondern betrachtete die Liebe als gegenseitigen Austausch von Vorteilen. Prunksucht und Verschwendung lehnte er ab. In der Beseitigung „unnützer Ausgaben“ sah er eine Methode zum größten Vorteil des Reiches. Das Nützlichkeitsprinzip wandte er derart rigoros an, daß er sogar die Musik verdammt. Me-ti meinte, er wisse wohl, was das Ohr erfreue, aber man fördere damit nicht das Wohl des Volkes. Wenn das Volk veranlaßt werde, Musikinstrumente zu gebrauchen, trüge das nicht dazu bei, Hungrige satt zu machen.

Das soziale Engagement des Me-ti, die „Geltendmachung der Gleichmäßigkeit“ und die Verdammung der Eroberungskriege, veranlaßte einige bürgerliche Gelehrte, in Me-ti einen Sozialisten und Kommunisten zu sehen. Vor allem Ernst Faber bezeichnete Me-ti als



einen „selbstverleugnenden Charakter“, der „kommunistische Liebe“ nicht nur gelehrt, sondern auch in aufopferndster Weise vorgelebt habe. Der Begriff des Sozialismus und Kommunismus wird hier in einem sehr allgemeinen Sinne, nicht aber als wissenschaftliche Weltanschauung verstanden. Deshalb ist Me-ti oft in einem Atemzug als Sozialist und Christ bezeichnet worden. Diese unhistorischen Vergleiche gehen am Wesen seiner Lehre vorbei.

Bei allem Gerechtigkeitssinn wurde das System von Herrschenden und Beherrschten von Me-ti niemals in Frage gestellt. Zwar sollten die Tüchtigsten und Fähigsten führende Stellungen einnehmen, aber die Unteren hatten sich nach den Oberen zu richten. Die Volksmassen spielten in den Überlegungen Me-tis überhaupt keine Rolle. Humane Gesinnung und sozialer Scharfblick können aus Me-ti keinen naiven Materialisten, keinen Revolutionär oder gar Sozialisten machen. Dieser Philosoph blieb zeit seines Lebens ein frommer und gläubiger Mann, der den Himmel, die Geister, die Feldfrüchte, die Berge und Flüsse verehrte. Jene geistige Grundposition des Me-ti darf bei aller Progressivität seiner Lebensweisheit nicht aus dem Auge verloren werden. Erst sie läßt die weitreichende Umfunktionsierung des fernöstlichen Vorbilds durch Brecht verständlich erscheinen. Obwohl Brecht einige soziale Verhaltensweisen, wie sie Me-ti beschrieb, direkt übernahm und in seine Weltanschauung einpaßte, gibt es keine Identifizierung mit dem Sozialethiker Me-ti. Für Brecht waren Form und Methode wichtig, mit denen gesellschaftliche Einsichten und soziale Ansprüche einer bestimmten Zeit festgehalten wurden.

Der Inhalt des chinesischen Werkes ist in vier große Abteilungen gegliedert: Systematik, Dialektik, Gespräche, Kriegstechnik. Dabei stammt der überkommene Text, wie oft bei alten Werken, nicht von Me-ti selbst. Das Kriterium der Echtheit bezieht sich auf die Lehre, nicht auf den geschriebenen Text. Es handelt sich eigentlich mehr um eine Sammlung mehistischer Schriften. Der Herausgeber Alfred Forke vermerkt hierzu: „Von den vier Teilen des Werks tragen die ‚Gespräche‘ am deutlichsten den Charakter der Echtheit an sich und scheinen am intimsten mit dem Stifter des Mehismus verknüpft zu sein.“ Vor allem die „Gespräche“ haben Brecht als Vorlage und als formales Vorbild gedient. Zur Verdeutlichung sei der alte chinesische Text einem Brecht-Text gegenübergestellt. In den „Gesprächen“ des Me-ti heißt es: „Der Meister Me-tse sprach: ‚Worte, welche zu Handlungen führen können, mag man beständig äußern, aber wenn sie keine Handlungen im Gefolge haben, so muß man nicht ewig davon reden. Wenn man sie so behandelt, als könnten sie zu Taten führen, und immer davon spricht, so ist das nutzloses Geschwätz.‘“ Unter dem Titel „Schlechte Gewohnheiten“ schreibt Brecht: „Gehen nach Orten, die durch Gehen nicht erreicht werden können, muß man sich abgewöhnen. Reden über Angelegenheiten, die durch Reden nicht entschieden werden können, muß man sich abgewöhnen. Denken über Probleme, die durch Denken nicht gelöst werden können, muß man sich abgewöhnen, sagte Me-ti.“

Der Vergleich beider Texte zeigt die stärkere sprachliche Verdichtung der Aussage durch Brecht. Mit dem Stilmittel der Wiederholung soll eine allgemeine Erfahrung als Sentenz, als Denkspruch wahrgenommen werden. Aber mehr noch als auf die Weisheit kommt es Brecht auf die Denkweise an. Deshalb der mehrfache Anlauf, der die Erkenntnis einprägsam macht. Auch der alte Text hat seine künstlerischen Schönheiten, wenn die Forschung auch behauptet, daß Me-ti in der Form, die die Chinesen so hoch schätzen, seinem Rivalen Konfutsu unterlegen gewesen sei und nicht dessen Klassizität und glänzenden Stil erreicht habe. Brechts „Me-ti“ ist von vornherein als Kunstwerk komponiert, ist mit der gleichen Methode und Verfremdungstechnik erarbeitet, die er in seinen Stücken anwandte.

### **Die Bemühungen um eine neue Denkweise oder Übungen in der Kunst des Erkennens und des Genießens**

Für den Leser, der „Me-ti“ nicht im Zusammenhang mit den künstlerischen Experimenten und weltanschaulichen Bemühungen Brechts zu Anfang der dreißiger Jahre sieht, bereitet die Bestimmung des Genres wie überhaupt der Zugang zu diesem Werk einige Schwierigkeiten. Wenn man „Me-ti“ nicht einfach als eine philosophische Schrift betrachtet, so ergibt sich die Frage, auf welche Weise die künstlerische Formung erfolgt sei. Handelt es sich hier um Aphorismen, Gespräche, Selbstbekenntnisse oder um Texte, die allein durch die Sprachkraft ihres Autors ästhetische Wirkungen auslösen?

Die Entstehungsgeschichte von „Me-ti“ muß in Verbindung mit den Versuchen über das Lehrstück, mit den Untersuchungen über die Stellung der Tuis und des Tuismus, den theoretischen und soziologischen Studien über den Film und das Radio gesehen werden. Vor allem mit dem Lehrstück versuchte Brecht die alten Gewohnheiten des Publikums, Kunst entgegenzunehmen, zu durchbrechen. Was Brecht an der Kunst seiner Zeit so unbefriedigend fand, war ihre Folgenlosigkeit. Eine Kunst, die keine großen Interessen zum Ausdruck brachte, schien ihm völlig ungeeignet, das Publikum anzusprechen, zu aktivieren. Der passive Kunstgenuß überwog. Deshalb wurde die künstlerische Technik nach Gesichtspunkten ausgebaut, wie der Zuschauer und Leser „gefangen“ genommen werden könnte. Alles zielte darauf, ihn möglichst unmerklich in die Welt der Kunst hinüberzuziehen. Das Kriterium der künstlerischen Technik bestand darin, wie schnell und in welchem Maße das Publikum bereit gemacht wurde, sich dem Fluß der künstlerischen Phantasie und der dargestellten Ereignisse zu überlassen. Brecht betrachtete ein solches Verfahren als Vergewaltigung des Zuschauers und des Lesers. Er fand, hier werde das Denken des Publikums außer Kraft gesetzt. Mag Brechts Vorstellung in dem einen oder anderen Punkt auch zu absolut, zu wenig differenziert erscheinen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die herrschenden Methoden und künstlerischen Techniken der Zeit weitgehend auf der passiven Entgegennahme von Kunst beruhten.

Für die revolutionäre Kunst und Literatur war ein solcher Zustand unannehmbar. Von den marxistisch orientierten Künstlern wurden vielfältige Vorstellungen entwickelt, um zu einer aktiven, operativen Kunstaufnahme zu gelangen. Die weitreichendsten Vorstöße wurden dabei von dem Kreis der Materialästhetiker um Brecht unternommen, so vor allem von Hanns Eisler, Erwin Piscator, John Heartfield. Durch die Bemühungen dieser Künstler bildete sich Ende der zwanziger Jahre — Brecht wies selbst darauf hin — innerhalb der sozialistischen Kunstbewegung eine eigenständige Richtung heraus. Mit der Einheit von künstlerischer Produktion und Konsumtion strebte die Materialästhetik eine Revolutionierung der Rezeptionsgewohnheiten an. Die konventionellen Formen, Kunstwerke entgegenzunehmen — indem sich der Leser oder Zuschauer in die dargestellten Vorgänge einlebt —, sollten gesprengt werden. Die Anstrengungen richteten sich darauf, einen neuen, souveränen Zugang zum Kunstwerk zu erschließen. Damit wandte sich die Materialästhetik gegen eine Kunstvorstellung, im proletarischen Leser und Zuschauer nur das Objekt von Belehrung oder Unterhaltung zu sehen. Eine solche Form der Kunstbelehrung, die im sozialdemokratischen Kunstbetrieb und Bildungsprinzip ihren typischen Ausdruck fand, betrachtete die Materialästhetik als Eindämmung und Eingrenzung revolutionärer Kunstvorstellungen. Ihr ging es vor allem um die neue Haltung des Zuschauers, um die Aktivierung des Kunstbetrachters. Die Entgegennahme von Kunst sollte zu einem Akt menschlicher Produktivität gemacht werden. Der passive Kunstgenuß wurde als etwas Erniedrigendes angesehen, und zwar sowohl für die Kunst wie für den Kunstrezipienten. Der Zuschauer als Mitglied der Gesellschaft sollte instand gesetzt werden, zu praktizieren, indem er sich und die Welt als veränderbar begriff. In dem Aufsatz „Die dialektische Dramatik“ drückte Brecht das neue Verhältnis zum Zuschauer so aus: „Also auch als Zuschauer fällt der einzelne und ist nicht mehr Mittelpunkt. Er ist nicht mehr Privatperson, die die Veranstaltung von Theaterleuten ‚besucht‘, die sich etwas vorspielen läßt, die die Arbeit des Theaters genießt, er ist nicht nur mehr Konsument, sondern er muß produzieren. Die Veranstaltung ohne ihn als Mitwirkenden ist halb (wäre sie ganz, so wäre sie jetzt unvollkommen).“

Experimentell besonders ausgebaut hat Brecht diese Gedanken in seiner Theorie und Praxis des Lehrstücks. Die Vorstellungen über das Zusammenrücken von Produzenten und Konsumenten sind so weit radikalisiert, daß er die Trennung von Spieler und Zuschauer aufzuheben sucht. Als Funktion und Lehrziel dieser Stücke wurde noch im „Ozeanflug“ die Disziplinierung angegeben; in ihr sah Brecht eine Grundlage der Freiheit. In den folgenden Arbeiten trat an die Stelle der Disziplinierung die materialistische Dialektik als das eigentliche Lehrziel der Stücke. Die Experimente auf der Grundlage der materialistischen Dialektik führten zu vielfältigen methodologischen Anregungen im Schaffen Brechts. Die gesamte Art und Weise seiner künstlerischen Produktion wurde dialektisiert. Denn Brecht ging es nicht vorwiegend um neue Darstellungsformen, son-

dern um eine neue Denkweise. Die Lehrstücke sind eine Seite, eine experimentelle Linie in der praktischen Erprobung der neuen Denkweise und Denkkultur.

Ein anderer Weg, die neue Denkkultur sinnfällig zu machen und künstlerisch auszuprobieren, war für Brecht die Gestaltung des „Me-ti“. Auch hier ging es ihm vorrangig um die Demonstration der materialistischen Dialektik. Deshalb muß das Werk im Zusammenhang mit den experimentellen Vorstößen der Materialästhetik gesehen werden. Wie die Lehrstücke, so sind auch die Texte von „Me-ti“ eine Art „Geschmeidigkeitsübung“ im dialektischen Denken. Der Leser ist angehalten, Verhaltensweisen zu überprüfen, nicht aber Leitsätze entgegenzunehmen. Die Kapitel sind so angelegt, daß die historische Erfahrung mit der eigenen konfrontiert werden kann. Die Schlußfolgerung, die eigentliche Lehre, entwickelt sich aus der Dialektik von Verhalten und Denken. Auf diese Weise wird „Me-ti“ tatsächlich zu einem Übungsbüchlein in der Hohen Schule des materialistischen Denkens. Gelehrt wird, die Dialektik als empfindliches Instrument zu betrachten und zu gebrauchen. Man würde „Me-ti“ völlig mißverstehen, wenn man die einzelnen Abschnitte des Buches als Urteile, Wertungen und Selbstbekenntnisse über historische Ereignisse und Personen begreifen wollte. Wie Brecht beim Lehrstück darauf hinwies, daß aus ihm nur der Akteur, nicht aber der passive Zuschauer lernen könne, so verlangt auch „Me-ti“ den eigenständigen dialektischen Partnerbezug. Erst dann werden diese Texte, wie Brecht im Gespräch mit Paul Abraham über die „Maßnahme“ sagte, zu „Geschmeidigkeitsübungen für die Art Geistesathleten, wie sie gute Dialektiker sein müssen“. Die Lektüre wendet sich an den aktiven Leser, der sich vom Dargestellten nicht „gefangen“ nehmen läßt. Der Leser soll souverän die Vorgänge überprüfen, sie mit eigenen Erfahrungen vergleichen können.

Fiel die Entstehung von „Me-ti“ mit den Lehrstücken zusammen, so nahm die Arbeit an den einzelnen Texten einen zwar weniger sichtbaren, aber dafür weit kontinuierlicheren Verlauf als die Versuche mit den Lehrstücken. Der erkenntnismäßige Ausbau des Theaters, der mit dem Lehrstück erreicht wurde und der auch zu einem Faktor von sozialer Bedeutung geworden war, drohte jedoch, wie Brecht im Exil eingestand, das künstlerische Erlebnis zu ruinieren. „Die Entwicklung drängte auf eine Verschmelzung der beiden Funktionen Unterhaltung und Belehrung“, heißt es in dem Vortrag „Über experimentelles Theater“ von 1939. Deshalb versuchte Brecht, die Dialektik immer systematischer auf die spezifisch künstlerischen, ästhetischen Probleme anzuwenden. Diese Versuche mit der materialistischen Dialektik führten im Exil zur Entwicklung der Verfremdungsmethode. Brecht richtete seine Bemühungen darauf, einige ästhetische Kategorien zu dialektisieren. Bei „Me-ti“ machte sich das Problem der Einheit von Belehrung und Unterhaltung nicht in so zugespitzter Form bemerkbar wie im Theater. Hier ließ sich nach wie vor mit der Dialektik weit unmittelbarer experimentieren. Dennoch müssen die mehr direkte Darstellung der Dialektik in „Me-ti“

und die Versuche, auf dem Theater mit Hilfe der Dialektik bestimmte ästhetische Vermittlungen herzustellen, als eine Einheit gesehen werden.

Die künstlerische Form von „Me-ti“ ist nicht weniger streng und sorgsam komponiert als die der Stücke. Auch hier arbeitete Brecht mit der Verfremdung. Diese kommt dadurch zustande, daß der alte Text mit neuen Gedanken und Gesichtspunkten ausgestattet wird. So entstehen mehrere Textschichten, die auf der Rezeptionsebene miteinander korrespondieren und den dialektischen Fluß der Dinge bewirken. Brecht sprach vom „Einfärben“ neuer Gedanken in alte Texte. Er geht von alten Vorstellungen aus und verbindet sie mit der mehr als zweitausendjährigen historischen Erfahrung des Menschen. Auf diese Weise werden Denkimpulse ausgelöst, alte Weisheiten werden in die neue Denkmethode, in eine neue Denkkultur überführt.

Die artistisch anspruchsvolle und zugleich einfache Form dieses Werkes dient der Historisierung, dient dem dialektischen Verständnis geschichtlicher Erfahrungen. Die Gegenüberstellung von alten und neuen Gedanken macht das Ausmaß der menschlichen Anstrengungen und Entbehrungen deutlich, die aufgebracht werden mußten, um eine neue Ordnung zu schaffen. Wie dringlich auch das Verlangen nach Veränderungen war, die neue Ordnung ließ sich nicht zu jedem beliebigen Zeitpunkt einführen. Brechts Me-ti sagt über die Ausbeutung der Menschen: „Sie war immer drückend, aber sie konnte nicht immer abgeschafft werden.“ Damit weist Brecht auf die widerspruchsvolle, komplizierte Entwicklung hin, die die Menschheit durchlaufen hat. Zwar bauen die neuen Gedanken auf den alten auf, aber deutlich werden auch die ungeheuren Mühen und Kosten, die nötig waren, um zu neuen Ideen, zu einer neuen Denkweise zu gelangen. Form und Technik von „Me-ti“ heben diese Dialektik hervor. So ist die Figur des Me-ti nicht nur die Personifizierung der alten Textvorlage, sie ist auch Brecht selber, der sich in der dritten Person zu Wort meldet. Dieser Kunstgriff trägt zu einer größeren Historisierung der Vorgänge bei und gestattet zugleich, Aussagen über den Dichter Brecht, der wiederum in die Person Kin-jeh verfremdet ist, zu machen. Dadurch entstehen verschiedene Textschichten, die in ihrer unterschiedlichen Personalisierung auf Widersprüche, Gegensätze wie auch auf die Identität der Gegensätze hinweisen. Es wird möglich, Entwicklungen mitzuvollziehen, Denken wird anwendbar.

Wie der Spielteilnehmer im Lehrstück sich über dialektische Prozesse klar wird, indem er verschiedene Rollen ausprobiert, einmal die Spielerhaltung und ein andermal die Gegenspielerhaltung einnimmt, soll in den „Me-ti“-Kapiteln über die verschiedenen historischen Ebenen und Personen hinweg zu einer aktiven Entgegennahme von Kunst und Erkenntnissen veranlaßt werden. Dem Leser ist die Rolle des Produzenten oder, wie Brecht an anderer Stelle erklärt, des „Ko-Fabulierers“ zugeordnet. Nicht in Denkresultate wird er eingeführt, sondern in Denkprozesse. Der Leser muß sich als eigenständiger Denker bewähren. Form und Technik haben den

Zweck, die Denkmethode auffällig zu machen. Allein sie wird gelehrt. Sie soll den Leser befähigen, die produktivste Haltung einzunehmen. Indem er die Denkweise auf ihre Produktivität hin ausprobiert, entsteht die Dialektik von Denken und Verhalten. Durch die Triebkraft der Methode soll eingreifendes Denken ermöglicht werden. Im Sinne der Materialästhetik fordert Brechts „Me-ti“ den denkenden, aktiven, nicht den passiv betrachtenden Leser. Dieses Buch ist keine Sammlung von Spruchweisheiten, von philosophischen Einsichten. Es will eine Trainingsanleitung für dialektisches Denken sein, damit es dem Menschen möglich wird — so formuliert es Brecht an anderer Stelle —, die umfassendste aller Künste, die Lebenskunst, zu meistern.

### **Anwendung und Entwicklung der Dialektik**

Brechts „Me-ti“ spiegelt die Kämpfe der verschiedenen Richtungen wider, die in den zwanziger und dreißiger Jahren um die Weiterentwicklung der materialistischen Dialektik ausgetragen wurden. Zugleich aber ist dieses Buch ein gesellschaftstheoretischer Beitrag, den man in seiner spezifischen Eigenart verstehen muß. Brechts Arbeiten sind nicht vergleichbar mit dem politischen Erfahrungsschatz, dem wissenschaftlichen und strategischen Verallgemeinerungsgrad, der in den Schriften führender Funktionäre der internationalen Arbeiterbewegung zu finden ist. Dennoch sind seine gesellschaftstheoretischen Arbeiten außerordentlich aufschlußreich, setzte er sich doch vom Standpunkt der revolutionären Weltbewegung mit dem philosophischen Denken der Intellektuellen seiner Zeit auseinander.

Brechts Beitrag zur materialistischen Dialektik erscheint in zweifacher Hinsicht bedeutsam. Einmal wandte er die Dialektik auf das Theater, auf die Kunst an und entwickelte eine eigenständige Theorie und Methode. Indem Brecht die neue Denkkultur auf die vielfältigen Gebiete des künstlerischen Schaffens übertrug, auf Grundfragen wie auf Detailprobleme, wirkte er zugleich auf die Entwicklung der marxistisch-leninistischen Ästhetik und Philosophie ein. Seine Versuche, eine nichtaristotelische Kunsttheorie und Kunstpraxis zu begründen, sind eine Demonstration der materialistischen Dialektik auf dem Gebiet der Kunst. Deshalb erwog Brecht in den letzten Lebensjahren, ob der oft mißverständene Begriff des „epischen Theaters“ nicht durch „dialektisches Theater“ ersetzt werden sollte. Die Verfremdungsmethode stellt das markanteste und folgenreichste Ergebnis seiner Bemühungen um die materialistische Dialektik dar. In den kunsttheoretischen Schriften hob er den Zusammenhang zwischen dem Studium der Dialektik und der Entwicklung des Verfremdungsgedankens hervor. Brecht verband die Erkenntnisse von Marx und Lenin mit den künstlerisch-ästhetischen Erfordernissen seiner Zeit. Mit der Verfremdungsmethode suchte er dem verhängnisvollen Irrtum entgegenzuwirken, sich zur Wirklichkeit so zu verhalten, als kenne man sie bereits. Schon Hegel hatte darauf hingewiesen, daß das Bekannte oft deshalb nicht erkannt werde, weil es

bekannt sei. Bei Brecht wurde ein Vorgang oder eine Figur verfremdet, um das verborgene, nicht sofort sichtbare Wesen bloßzulegen. Das war aber nur möglich, wenn die den Erscheinungen innewohnenden Widersprüche sowie die Möglichkeiten ihrer dialektischen Aufhebung gezeigt wurden. Das Publikum sollte das So-Sein und auch das Nicht-so-Sein eines Vorgangs vor Augen haben, um Veränderungsmöglichkeiten erkennen zu können. Indem der Dichter bestimmte Verhaltensweisen einer Figur oder einer Situation so anlegte, daß sie dem Publikum zunächst ungewöhnlich, unbegreiflich erschienen, forderte er dessen Stellungnahme, dessen Kritik heraus. Diese Art der Gestaltung sollte Fragen, Überlegungen provozieren: Handelt die Figur richtig? Wäre nicht auch eine andere Handlungsweise möglich? Unter welchen Bedingungen wäre sie möglich? Die Anwendung der Verfremdung stellt sehr hohe Anforderungen an die Kunst und die Lebenskenntnis. Durch den theoretischen und praktischen Ausbau der Dialektik gelang es Brecht, die Aufhellung der gesellschaftlichen Ursachen und Hintergründe zum zentralen Anliegen seiner Kunst zu machen, ohne in vordergründige Didaktik zu verfallen. Indem Brecht die Dialektik in den vielfältigsten künstlerischen Erscheinungen und Vorgängen herausarbeitete, kam er zu Entdeckungen und Erkenntnissen, die zur Weiterentwicklung der materialistischen Dialektik beitrugen.

Zum anderen erklärt sich die Leistung Brechts gerade aus seinem direkten Engagement in den Kämpfen um die materialistische Dialektik in den zwanziger und dreißiger Jahren. Erst aus der Analyse der Brechtschen Position in diesen Kämpfen läßt sich die geistige Spannweite und Problematik von „Me-ti“ voll begreifen.

Die Aneignung und Durchsetzung des Leninismus in der revolutionären Arbeiterbewegung vollzog sich einerseits im Kampf gegen die Vulgarisierung der materialistischen Revolutionstheorie und der materialistischen Dialektik durch die Sozialdemokratie und andererseits im Kampf gegen linkssektiererische Konzeptionen der Offensivtheorie und des subjektiven Aktivismus. Während in den Theorien von Kautsky, Adler, Bauer das Determinismusproblem des historischen Materialismus zu einem „kriechenden Empirismus“ und zur Evolutionstheorie verflacht wurde, propagierte der linke Radikalismus subjektive und abenteuerliche Revolutionskonzeptionen. Beide Auffassungen vulgarisierten den dialektischen Determinismus. Für die linksradikale Richtung entwickelte sich der subjektive Faktor spontan aus der revolutionären Situation, während die rechtsopportunistische Richtung von der subjektiven Unreife des Proletariats ausging. Die eine Richtung fetischisierte die Sprunghaftigkeit der gesellschaftlichen Vorgänge, die andere die evolutionäre Entwicklung. Bei beiden kam es zu einer Verzerrung der Dialektik von objektiven und subjektiven Momenten. Beide Grundauffassungen versuchten Einfluß auf das marxistische Denken und auf die Revolutionsstrategie der kämpfenden Arbeiterklasse und ihrer Partei zu gewinnen. Aber die Grundfrage des dialektischen Determinismus bestand gerade darin, herauszufinden, wie aus den objektiven Ver-

hältnissen die subjektive Bereitschaft der Massen zur Revolution entsteht.

Inmitten dieser Kämpfe, die die marxistisch-leninistische Partei gegen Mechanizismus und Subjektivismus führte, bildete sich Brechts philosophische Position heraus. Zu dem Zeitpunkt, als Brecht die Arbeit an „Me-ti“ begann, war der Kampf innerhalb der Partei bereits entschieden. Die Vertreter des Mechanizismus wie des Subjektivismus hatten ihren Einfluß auf die Revolutionsstrategie der Partei verloren. Linksradikalismus und Trotzismus waren zurückgeschlagen. Brecht beschrieb bestimmte Denkweisen und philosophische Haltungen von der neugewonnenen Position aus.

Für einen Dichter, der ein Theater zu etablieren suchte, das „betont episch, die Zustände in Prozesse auf[löste]“ („Die dialektische Dramatik“), das die objektiven Vorgänge zur Sprache bringen wollte, war es nur zu verständlich, daß ihn die Auseinandersetzung mit mechanistischen und subjektivistischen Auffassungen, die zur Verteidigung des Marxismus geführt wurde, nicht unberührt lassen konnte. Nicht nur in „Me-ti“, auch in seinen politischen und kunsttheoretischen Schriften beschäftigte sich Brecht mit Fragen der Dialektik, der Kausalität, des Determinismus, mit dem Wirken objektiver Gesetze in der Gesellschaft. Er nahm zu diesen Problemen Stellung, indem er eigene Überlegungen beisteuerte, nicht von der Analyse der philosophischen und politischen Gesamtsituation her, sondern aus dem Erfahrungsbereich als Dichter und Theaterpraktiker. Es sind Fragen eines Künstlers, der sich bewußt geworden ist, daß auf seinem Gebiet keine Fortschritte ohne die materialistische Dialektik möglich sind.

Im Jahre 1929, als Brecht sich Klarheit zu verschaffen suchte, welche Rolle dem Individuum in einer dialektisch begriffenen Dramatik zukomme, kam er erstmals in einem größeren Zusammenhang auf die Rolle der materialistischen Dialektik zu sprechen. Mit der Erkenntnis, daß das Individuum als Mittelpunkt des Dramas abgetreten sei, verband sich der Gedanke, daß der einzelne eingreifende Wirkungen nur als Repräsentant vieler erreiche. Obwohl diese Überlegungen in ihrer Anwendung auf das Drama noch mechanische Züge aufwiesen, führten sie Brecht zum Verständnis des gesellschaftlichen Funktionswechsels des Theaters und der Kunst überhaupt.

In den folgenden Jahren entwickelte Brecht eine Kunsttheorie und Methode, deren Ziel darin bestand, die Vorgänge hinter den Vorgängen aufzuhellen. Das Problem der Kausalität, verbunden mit dem Problem Individuum und Masse, rückte immer stärker in den Mittelpunkt seiner Vorstellungen. Die Einbeziehung des gesellschaftlichen Kausalnexus in seine künstlerische Methode war nicht möglich ohne gründliche Beschäftigung mit den Kausalitäts- und Determinismuskonzeptionen der Zeit, nicht ohne Studium des Leninschen Gesetzbegriffs. Um die gesellschaftlichen Ursachen sichtbar zu machen, brauchte Brecht exakte theoretische Aufschlüsse und Hinweise. Er holte sich Rat in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen und bei den unterschiedlichsten Denkern; bei Hermann Duncker ebenso wie



bei Karl Korsch, bei Max Planck wie bei Werner Heisenberg. Weit wichtiger ist jedoch, daß er diese Hinweise wie die eigenen Erfahrungen immer wieder anhand der Darlegungen der Klassiker überprüfte.

Das Herzstück der künstlerischen Methode Brechts, der gesellschaftliche Kausalnexus, verlangte die Verteidigung der Kausalität, des dialektischen Determinismus. So aufgeschlossen sich Brecht gegenüber dem erweiterten, dialektischen Kausalitätsbegriff zeigte, so unempänglich blieb er für Auffassungen, denen zufolge die Kausalität nicht mehr feststellbar sei. Bei aller Kompliziertheit des Problems betont er den Standpunkt des dialektischen Determinismus, wenn er Me-ti sagen läßt, die Tätigkeit der Naturwissenschaftler bestehe darin, möglichst viele Determinierungen festzustellen und den Menschen nutzbar zu machen. Diesen Bezug zur Situation des Menschen unterstreichend, erklärt er, daß die Bewegung des Individuums nur deshalb schwer oder nicht vorauszusagen sei, „weil für uns zu viele Determinierungen bestehen, nicht etwa gar keine“. Wie sehr er auf die Verteidigung des dialektischen Kausalitätsbegriffs bedacht war, zeigt auch die Szene aus dem „Einstein“-Fragment: Ein Arbeiter will dem Vortrag von Einstein über Kausalität in der Marxistischen Arbeiterschule nur dann weiter zuhören, wenn am Ende herauskommt, es gebe genug Gesetzmäßigkeit, um Voraussagen und Planungen zu ermöglichen. Der einzige Dialogteil im „Einstein“-Fragment ist ein Satz über Kausalität. Brecht läßt einen Arbeiter im Disput mit Einstein sagen: „Ihre Theorie ist ein Aufstand, und für Aufstände benötigt man eine gute Kausalität.“

Von der Auffassung des dialektischen Determinismus ist Brechts gesamte ästhetische Theorie geprägt. Sein Anliegen bestand darin, Zuschauer und Leser in die Lage zu versetzen, die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu erkennen. Erst dann erscheint ein Eingreifen des Individuums als Teil gesellschaftlicher Kräfte überhaupt möglich. Diese komplizierte Problematik des dialektischen Determinismus im Element des gesellschaftlichen Kausalnexus zu konzentrieren und zum entscheidenden Kriterium seiner Methode auszubilden macht eine der wesentlichen Leistungen Brechts in der Anwendung und Entwicklung der materialistischen Dialektik auf dem Gebiet der Ästhetik aus.

In den Werken des Exils suchte Brecht, im Gegensatz zu einigen Werken der zwanziger Jahre, das Feld des menschlichen Handelns möglichst breit zu halten. Noch das Stück „Mann ist Mann“ ist von einem gesellschaftlichen Automatismus, einem mechanischen Determinismus geprägt. Die vielfältigen Diskussionen über die Möglichkeiten, die bestehende Gesellschaft radikal zu verändern, vor allem aber die Praxis des antifaschistischen Kampfes führten Brecht zu dem Standpunkt, daß dem „Individuum nicht völlig ausdeterminierte Eigenbewegungen“ zuerkannt werden dürften. Ein gewisser Spielraum müsse bleiben. Wie sich die Physiker gegen allzu festgefügte Kausalitätsvorstellungen wehrten, wandte sich auch Brecht gegen jeden extremen Determinismus, der im politischen Kampf zum Fa-

talismus führen mußte. Im „Arbeitsjournal“ vermerkte er: „die fragestellung *determinismus oder indeterminismus* ist völlig hoffnungslos. wenn alles, was geschieht, determiniert ist, sind die ketten der determinierungen unendlich, und unendliche ketten können wir nicht überblicken. so ist also ein völliges ausdeterminieren unmöglich. die wahrscheinlichkeitskausalität der physiker erlaubt jedenfalls gewisse aussagen auch bei unregelmäßigen und komplexen ereignissen...“ Daß die Physiker dort, wo bisherige Kausalitätsvorstellungen nicht nachgewiesen werden konnten, mit dem Wahrscheinlichkeitskalkül weiterarbeiteten, faszinierte ihn. „auch der historische materialismus weist diese ‚unschärfe‘ in bezug auf das individuum auf.“ Deshalb übertrug er die Fragestellung der Physiker auf die gesellschaftlichen Vorgänge, ohne jedoch die andersartige Aneignungsweise außer acht zu lassen. „beim menschlichen handeln ist es so: wenn sich eine bestimmte quantität von gründen aufgehäuft und durchgesetzt hat, entsteht eine neue qualität, und ein entschluß erfolgt oder eine handlung. durch die qualitätsänderung können die gründe dann nicht mehr rekonstruiert werden.“ Die Art und Weise, wie Brecht einzelne Denkresultate der Physiker als Teil der dialektischen Denkweise begriff und sie auf künstlerischem Gebiet anwandte und mit seinen Erfahrungen verknüpfte, führten zur Bereicherung und Weiterentwicklung der materialistischen Dialektik.

Indem Brecht einerseits die Kausalitätstheorie verteidigte, andererseits aber zu enge Kausalitätsvorstellungen zurückwies und neue Erkenntnisse und Erfahrungen der verschiedenen Wissenschaften und Künste nutzbar machte, gelangte er auch zu einer differenzierteren und praktikableren Auffassung über die Eingriffsmöglichkeiten des Individuums. Sie setzte voraus, gesellschaftliche Notwendigkeit als eine Kette objektiver Vorgänge und Tatsachen zu begreifen. Dabei durfte nicht vergessen werden, daß der Mensch selbst eine Tatsache, ein handelnder Faktor ist. Bei der Arbeit an dem Roman „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“ schärfte sich Brecht ein, daß die Darstellung und Aufhellung des gesellschaftlichen Kausalnexus nicht zu dem Schluß führen dürfe, „daß es so kommen mußte, wie es kam“ („Arbeitsjournal“). Und in der Auseinandersetzung mit der Schrift Max Plancks über „Determinismus und Indeterminismus“ vermerkte er polemisch: „die welt ist ausdeterminiert‘ ist ein leerer Satz, da er nicht für die menschen gilt und eigentlich nur sagt, wir könnten immer gründe finden, wenn wir finden könnten.“ („Arbeitsjournal“.)

Diese Konzeption über die Eingriffsmöglichkeit des Individuums hat ihren ästhetisch-theoretischen Niederschlag in Brechts dialektischer Methode und in seiner Technik des Figurenaufbaus gefunden. Damit verbunden waren — als Teil seiner Revolutionsauffassung — Gedanken über die revolutionäre Umwälzung, über den Umsturz der bestehenden Ordnung. Brecht hat in dieser Frage jede Leichtfertigkeit verurteilt. In „Me-ti“ kommt das deutlich zum Ausdruck. Gerade seine konsequent dialektisch-materialistische Auffassung der gesellschaftlichen Zusammenhänge, die Einsicht in die ökonomischen

Gesetze und die Sensibilität im Verfolgen objektiver Vorgänge und subjektiver Dynamik machten ihn skeptisch gegen den bloßen Revolutionswillen, gegen die „reine Aktion“ der ausgebeuteten Proletarier. „Aber jedermann“, schreibt Brecht in den Notizen über „Masse und Revolution“, „der eine revolutionäre Erhebung studiert hat, weiß, welche inneren Schwierigkeiten eine Masse hat, sich zu erheben. Der Mensch wirft sich in das Neue nur im Notfall. Der majestätische Satz ‚Das Proletariat hat nichts zu verlieren als seine Ketten‘ hat seine Gültigkeit in der historischen Sphäre und eben für die ganze Klasse, aber die innere Geschichte einer Revolution besteht gerade darin, daß das Proletariat, das heißt die Proleten, sich dazu finden, als Klasse zu handeln. In diesem Prozeß haben sie eine Menge aufzugeben und viel zu riskieren.“

Zwanzig Jahre später, als Brecht sich mit der Inszenierung des „Coriolan“ am Berliner Ensemble beschäftigte, kam er auf ähnliche Überlegungen zurück: „Ich glaube, sie verkennen die Schwierigkeiten einer Einigung der Unterdrückten. Ihr Elend vereint sie — wenn sie erkennen, durch wen es verursacht wird . . . Bedenkt, wie schwer sich Menschen zum Aufstand entschließen! Es ist ein Abenteuer für sie, es müssen neue Wege gebahnt und beschritten werden, und immer herrschen doch mit den Herrschenden auch deren Gedanken. Der Aufstand ist für die Massen eher das Unnatürliche als das Natürliche, und so schlimm die Lage auch sein mag, aus der nur der Aufstand sie befreien kann, ist der Gedanke an ihn ebenso anstrengend wie für die Wissenschaftler eine neue Anschauung über das Universum.“ („Die Dialektik auf dem Theater“.) Deshalb richtete Brecht seine Anstrengungen als Dichter wie als Theoretiker nicht nur darauf, die kapitalistische Gesellschaftsordnung zu bekämpfen, er sah seine Aufgabe vor allem darin, diese Gesellschaft bis auf die Wurzel des Übels hin zu durchleuchten. Ehe das Übel bekämpft werden könne, müssen die Ursachen bekannt sein. Brutale Gewalttaten rufen schnell die Empörung der Gerechtdenkenden hervor, weit schwerer sei es, das System der Gewalt zu begreifen. Die kapitalistische Produktionsweise, schreibt Brecht in „Me-ti“, richte unsichtbarere Kerker auf, weit sicherer als jene, vor deren Türen Kerkermeister stehen. Aber gerade den Kerker der kapitalistischen Produktionsverhältnisse müsse die arbeitende Klasse aufsprengen, wenn sie ihre Lebensinteressen durchsetzen wolle. Deshalb geht es in „Me-ti“ stets darum, an die Ursachen heranzukommen. Brecht warnt davor, sich in die vielfachen Folgen der Ursachen zu verlieren. Die menschliche Empörung, so groß sie auch sei, könne sich daran verbrauchen.

### **Brechts Verhältnis zu Karl Korsch**

Die Tatsache, daß sich einige theoretische Texte Brechts über die Dialektik auf Arbeiten von Karl Korsch beziehen und mit ihm beraten wurden, hat bei bürgerlichen Theoretikern zu der Legende von Karl Korsch als *dem* „marxistischen Lehrer“ Brechts geführt. Einige gehen so weit, zu behaupten, daß Brechts Vorstellungen von der Dialektik und seine Theorie vom epischen Theater durch die „unbedingte Autorität“ Korschts geprägt seien. Da Brecht in „Me-ti“

mehrfach auf Korsch (Ko, Ka-osch) zu sprechen kommt, muß das Verhältnis zwischen Brecht und Korsch kurz skizziert werden.

In den zwanziger und dreißiger Jahren suchte Brecht sich über den Marxismus, vor allem über die Dialektik, genaue Auskunft zu verschaffen. Seine weltanschauliche Entwicklung brachte ihn mit vielen Leuten in Berührung; manche nannte er seine „Lehrer“. Innerhalb dieses Kreises hat Karl Korsch zweifellos eine wichtige Rolle gespielt. Nur ist es naiv, anzunehmen, er sei „der Lehrer“ Brechts gewesen. Zumal Brecht auch gern Leute in seiner Umgebung sah, die ihn zum Widerspruch herausforderten, die anregend für ihn gerade in ihrer teilweise negativen Haltung waren.

Die Überbewertung Korsch's in der bürgerlichen Brecht-Forschung erklärt sich aus der forcierten Korsch-Rezeption, die Ende der sechziger Jahre einsetzte. Diese Korsch-Rezeption führte unter anderem dazu, Fragestellungen und Tendenzen der Gegenwart in die Entwicklung Brechts hineinzuninterpretieren. Der Auftritt Korsch's bedeutete auch in der Geschichte der revolutionären Arbeiterbewegung nur eine Episode.

Der Rechtswissenschaftler und Philosoph Karl Korsch (1886—1961) wurde in der revolutionären Nachkriegskrise zu einem Wortführer der USPD in Thüringen. Nach der Auflösung der USPD 1920 trat er der Kommunistischen Partei bei und amtierte in der 1923 in Thüringen zwischen KPD und SPD gebildeten Arbeiterregierung als Justizminister. In der Periode der relativen Stabilisierung des Kapitalismus wandte er sich immer offener gegen die Politik der Komintern und gegen den Leninismus. Im Jahre 1926 wurde er aus der KPD ausgeschlossen. Abseits von der internationalen Arbeiterbewegung und ihren Organisationen propagierte er in kleinen Zirkeln seine Vorstellung vom Marxismus. Während des Exils in den Vereinigten Staaten suchte er engere Verbindung zu dem emigrierten Institut für Sozialforschung. Aber auch in den vierziger und fünfziger Jahren gelang es ihm nicht, wieder politischen und philosophischen Einfluß zu gewinnen.

Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Brecht und Korsch begannen Anfang der dreißiger Jahre und währten bis zum Tode Brechts. Der Gedankenaustausch vollzog sich mit großen Intervallen und war von recht unterschiedlicher Intensität. Abgesehen von der kurzen Phase zu Beginn der dreißiger Jahre, in der Brecht über einige Gedanken und Anregungen Korsch's reflektierte, beschränkte sich die Beziehung auf einzelne Briefe und einige wenige Besuche.

Die Familien Brecht und Korsch waren zwar befreundet, aber man muß zwischen diesen Beziehungen und dem philosophischen Gedankenaustausch unterscheiden. Die bürgerliche Korsch-Legende profitierte von der Unkenntnis der Sachlage und vermochte so einen Einfluß zu suggerieren, der den Tatsachen widerspricht. Sicher war Brecht von bestimmten Eigenschaften und Fähigkeiten Korsch's beeindruckt. Als wißbegieriger Gesprächspartner erhoffte er sich von ihm Aufschluß über philosophische Probleme. Dabei trat er Korsch als eigenständiger Denker gegenüber, der zwar Fragen stellte und

Auskünfte wollte, der aber politisch bereits Stellung bezogen hatte. Seit 1930 wandte sich Brecht immer entschiedener der weltanschaulichen Position zu, die von der KPD vertreten wurde, während sich Korsch immer weiter von der organisierten revolutionären Arbeiterklasse entfernte. Die unterschiedlichen politischen Wege bestimmten von Anfang an die geistigen Beziehungen.

In den Jahren des Exils vermißte Brecht die kontinuierliche Diskussion mit Kennern des Marxismus-Leninismus. Die vielfältigen Beziehungen mit der KPD und den ihr nahestehenden Organisationen waren zerrissen. Obwohl Brecht kein ausdauernder Briefschreiber war, suchte er nach Möglichkeiten, um über Fragen des Marxismus sprechen zu können. Abgeschnitten von allen Diskussionen und Verbindungen, empfand er den Gedankenaustausch mit einem Philosophen wie Korsch als anregend und sparte nicht mit guten Worten. Aus dieser Situation heraus sind die Unterschiede im Ton zu verstehen, die zwischen Brechts Briefen einerseits und „Me-ti“ und den philosophischen Schriften andererseits bestehen. Brecht erhoffte sich von Korsch vor allem Hinweise und Unterstützung in der kritischen Auseinandersetzung mit der Gedankenwelt des Reformismus, mit den Halbheiten und Kompromissen der liberalen Intellektuellen. In der Tat besitzt der Beitrag Korsch über Reformismus und Rechtsopportunismus politisch und philosophisch einiges Gewicht, wenn seine Position auch keine Alternative darstellte. Deshalb verwundert es nicht, daß Brecht in einem Brief Korsch Kritik an Kautsky positiv vermerkte.

Seit seiner konsequenten Hinwendung zur revolutionären Arbeiterklasse war Brecht mit den unterschiedlichsten Vorstellungen, Argumenten und Gedanken über den Marxismus in Berührung gekommen. Auch einige Schriften Korsch trugen mit dazu bei, daß Brecht das kritische Wesen der materialistischen Dialektik verstehen lernte, daß ihm klar wurde, das Kritische liege in der dialektischen Methode selbst und sei nicht im Subjekt begründet. Letzten Endes jedoch leitete Brecht seine kritische Methode in der Ästhetik und in der Kunstpraxis aus den Werken von Marx und Lenin ab, die den kritischen, revolutionären Grundzug der Dialektik freilegten, indem sie die Dialektik mit dem Materialismus verbanden. Dabei gaben ihm Korsch Interpretationen einige wichtige Fingerzeige. Allerdings gebrauchte Brecht das kritische Element in einer ganz anderen Weise als Korsch. Besonders deutlich wird das, wenn man die philosophischen Ansichten Korsch mit Brechts ästhetischer Theorie und praktischer Theaterarbeit vergleicht. In den Briefen bemühte sich Brecht, die unterschiedlichen Standpunkte herunterzuspielen. So äußerte er sich 1939 im Zusammenhang mit dem von Korsch verfaßten Marx-Buch „ganz zufrieden“ über die Behandlung der Dialektik, während er in „Me-ti“ davon ausgeht, daß sich Leute wie Korsch nicht mehr der „Großen Methode“ zu bedienen wissen. Die konträren Positionen in bezug auf die Dialektik wurden von Brecht in den Briefen, im Unterschied zu anderen Fragen, nicht berührt, obwohl sich beide Denker dieses Gegensatzes bewußt waren.

Hierbei muß man berücksichtigen, daß Brecht nur wenige Arbeiten von Korsch kannte. Er gewann nie einen wirklichen Überblick über die Entwicklung dieses Mannes, was damals auch nur schwer möglich war. Eingehender befaßte er sich mit dem Buch über Karl Marx, das Korsch Mitte der dreißiger Jahre für die Schriftenreihe „Modern Sociologists“ der Universität London schrieb. In diesem Werk blieb Korsch antileninistische Position weitgehend ausgespart. Das Ausmaß dieser antileninistischen Haltung ist Brecht nie ganz bewußt geworden. Wo er Unterschiede und Gegensätze erkannte, versuchte er Korsch mit dem Hinweis auf das „Noch-Fehlende“ zu kritisieren, indem er immer wieder auf Lenin, auf die Entwicklung des Leninismus aufmerksam machte. In einem der Briefe fragte Brecht geradezu naiv, wann Korsch seinem Marx-Buch endlich das Lenin-Buch folgen lasse. In dieser Zeit hatte Korsch Lenin und dem Leninismus längst den Rücken gekehrt. Brechts Fragen waren Korsch — obwohl er als Freund antwortete — im Grunde gleichgültig, weil er eine ganz andere Ausgangsposition vertrat. Wie er überhaupt gegenüber Brecht keinen missionarischen Eifer zeigte. Er war zu klug, um nicht zu sehen, welchen philosophischen Wegzeichen Brecht folgte.

Auch bleibt zu bedenken, daß viele Fragen, die Brecht mit Korsch besprach, Fragen der allgemeinen Marxismus-Diskussion jener Zeit waren. Die Brecht-Texte, die aus Diskussionen mit Korsch heraus entstanden — „Brechtisierung“, „Objektivismus und Materialismus bei Lenin“, „Welche Sätze der Dialektik praktiziert Lenin bei der Kritik des Objektivismus-Subjektivismus?“ —, enthalten Probleme, die im Mittelpunkt des Kampfes der Kommunistischen Partei bei der Verteidigung des Marxismus gegen mechanistische und subjektivistische Theorien gestanden hatten. Auffällig an diesen Texten ist, daß Brecht seine Gedanken an den Darlegungen Lenins überprüfte und erhärtete. Er faßte seine Überlegungen als Verteidigung und Fortführung des Marxismus im Sinne des Leninismus auf. Bedeutsam erscheint das gerade in Hinsicht auf die Auseinandersetzung mit Korsch, der sich gegen den Leninismus wandte, dem die materialistische Philosophie Lenins als „sekundär“ erschien, „weil auch *Lenin* selbst diese seine Philosophie zeit seines Lebens nicht in erster Linie theoretisch begründet“ habe („Marxismus und Philosophie“, 1930). So paradox es klingt, gerade die Brecht-Stellen, die von bürgerlichen Theoretikern als von Korsch beeinflußt hervorgehoben werden, zeigen die polemische Wendung gegen Korsch. Brecht zieht hierbei die Ausführungen Lenins über den dialektischen Materialismus zu Rate, jene Ausführungen, die Korsch als „materialistische Propaganda“, als ein Zurückgehen auf den revolutionären bürgerlichen Materialismus des 18. Jahrhunderts abtut. Je heftiger sich Korsch in seinen Schriften gegen den Leninismus wendet, desto stärker argumentiert — wie die sogenannten Korsch-Stellen bei Brecht beweisen — Brecht mit Lenin. Die zentrale Rolle, die Brecht der Gestalt und der Philosophie Lenins in „Me-ti“ einräumt, läßt weiter erkennen, daß für ihn die Haltung zum Leninismus die Kernfrage des Marxismus-Verständnisses bedeutete, während Korsch seit 1924 in wachsendem

Maße eine gegen den Leninismus gerichtete Interpretation des Marxismus anstrebte.

Bei diesen konträren Entwicklungstendenzen gehört schon einige Erfindungsgabe dazu, bei Brecht einen von Korsch beeinflussten Marxismus nachzuweisen. Der angebliche Korsch-Einfluß wird vor allem auf Brechts Auffassung über die materialistische Dialektik, auf seine Stellung zur Widerspiegelungstheorie und zum Determinismusproblem zurückgeführt.

Für Korsch bedeutet Dialektik nicht Widerspiegelung objektiver Prozesse, sondern revolutionäre Theorie des handelnden Subjekts. Ausgangspunkt für diese These ist das „charakteristische Zusammenfallen von Bewußtsein und Wirklichkeit, welches bewirkt, daß auch die materiellen Produktionsverhältnisse der kapitalistischen Epoche das, was sie sind, nur zusammen mit denjenigen Bewußtseinsformen sind, in denen sie sich sowohl im vorwissenschaftlichen als auch im (bürgerlichen) wissenschaftlichen Bewußtsein dieser Epoche widerspiegeln . . .“ („Marxismus und Philosophie“). Diese Verzerrung der Dialektik führt folgerichtig zur Ablehnung der Leninschen Abbildtheorie und zum Ausbau einer subjektivistischen Philosophie der Praxis. Die „geistige Aktion“ wird zum eigentlichen Drehpunkt der philosophischen und politischen Auffassung Korsch's, sie ist der Theorie vom dialektischen Determinismus entgegengestellt. Das revolutionäre Bewußtsein wird nicht als Widerspiegelung des objektiven Prozesses, nicht als historisch determiniert begriffen, sondern als unmittelbarer Umschlag des Bewußtseins in gesellschaftliche Veränderung, als Wirklichkeitsveränderung selbst verstanden.

Dieses Primat der „geistigen Aktion“, diese bevorzugte, ja bestimmende Rolle des subjektiven Faktors charakterisiere — so argumentieren die Befürworter einer Korschianisierung Brechts — auch Brechts ästhetische Theorie und dialektische Methode.

Wie es im politischen Kampf darum ging, die dialektische Methode als Instrument zur revolutionären Veränderung der Wirklichkeit durchzusetzen und von mechanistischen wie subjektivistischen Konzeptionen abzugrenzen, so wandte sich Brecht auf dem Gebiet der Kunst einerseits gegen einen mechanischen, unverbindlichen Abbildungsvorgang wie gegen einen subjektivistischen Doktrinarismus. „Eine bloße Widerspiegelung der Realität läge, falls sie möglich wäre, nicht in unserem Sinne“, schreibt Brecht in den Notizen über das Programm der Sowjetschriftsteller. Andererseits lehnte er die Aufruf-Kunst ab, die an das revolutionäre Bewußtsein appelliert, ohne auf die Ursachen hinzulenken. Diese Abgrenzung nach der mechanistisch-objektivistischen wie nach der subjektivistisch-voluntaristischen Seite hin korrespondierte mit dem Ausbau seiner Kunsttheorie. Wenn er den gesellschaftlichen Kausalnexus als ästhetisches Gestaltungselement einsetzte, so entsprach das seiner Vorstellung vom „eingreifenden Denken“, von der Kunst als Mittel zur gesellschaftlichen Veränderung der Welt. Mit dem gesellschaftlichen Kausalnexus entwickelte Brecht seine Kunsttheorie und Methode, um die objektive gesellschaftliche Gesetzmäßigkeit widerspiegeln zu

können, und bezog damit eine klare Gegenposition zu Korsch's „geistiger Aktion“. Während Brecht die dialektische Methode benutzte, um der objektiven Dialektik auf die Spur zu kommen, um verdeckte Vorgänge aufzuhellen und ökonomische Zusammenhänge sichtbar zu machen, war sie für Korsch Ausdruck für die „Bewegung des freien Denkens“. In Korsch's 1971 veröffentlichtem Aufsatz „Ein undogmatischer Zugang zum Marxismus“ heißt es: „Die materialistische Dialektik ist ... die Weise, in der in einer gegebenen revolutionären Periode und während der verschiedenen Phasen dieser Periode besondere gesellschaftliche Klassen, Gruppen, Individuen neue Worte und Ideen bilden und annehmen.“

Je mehr Brecht in seiner Kunsttheorie und Methode die Aufhellung der gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeit, der ökonomischen Zusammenhänge zum entscheidenden Drehpunkt machte, um so souveräner konnte er das Moment des Eingreifens, des Veränderns herausarbeiten. Auf diese Weise gelang es ihm, das zentrale Anliegen der dialektischen Methode, die Veränderung der Wirklichkeit, auf das Gebiet des Theaters, der Kunst zu übertragen. Damit leistete er einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des sozialistischen Realismus. Als Dialektiker begriff Brecht den unauflösbaren Zusammenhang zwischen Determinismus und Eingriffsmöglichkeit, zwischen Notwendigkeit und Freiheit. Die Dialektik war ihm der Schlüssel zum Wesen einer Erscheinung, eines Vorgangs. Deshalb baute er seine Methode vor allem dahin aus, um jene Seiten eines Vorgangs sichtbar zu machen, die der äußeren, empirischen Betrachtungsweise verborgen bleiben. Die Verfremdungsmethode — die Allzubekanntes verfremdet, um das nicht sichtbare, objektive Wesen, die gesetzmäßigen Züge sichtbar zu machen — demonstriert höchst eindringlich den unmittelbaren Zusammenhang von Determinismus und Veränderungsimpuls. Für Brecht gab der dialektische Determinismus dem vernünftigen Handeln erst die richtige Grundlage.

Deshalb wehrte sich Brecht gegen jede Form der passiven Widerspiegelung. In ihr sah er eine Verletzung des Wesens der Dialektik, das auf Veränderung der Wirklichkeit gerichtet ist. Hier kommt der Gegensatz zu Korsch wiederum deutlich zum Ausdruck. Korsch polemisierte heftig gegen die Abbild- und Widerspiegelungstheorie. In dem Maße, wie er eine Bewußtseinstatsache mit der Wirklichkeit identifizierte, mußte für ihn der Widerspiegelungsvorgang zwangsläufig jeden Sinn verlieren. Dagegen sah Brecht in der Herstellung praktikabler Abbildungen eine unabdingbare Voraussetzung für das Theater, für die Kunst. Dieser „Abbildungsdienst“ (Martin Walser) ist ihm von unterschiedlichen Leuten und zu verschiedenen Zeiten verübelt worden, aber er hat sich stets zu ihm bekannt. Gleich in der ersten These der Schrift „Kleines Organon für das Theater“, der prägnanten Zusammenfassung seiner Theorie und Methode, nimmt er auf den Abbildungsvorgang Bezug: „Theater besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen ... hergestellt werden ...“ Seine kunsttheoretischen wie praktischen Bemühungen sind darauf gerichtet, „zeitgemäße“, „wirkungs-



volle“ Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens zu bekommen. Dabei soll jedoch das Vergnügen an den Abbildungen nicht vom Grad der Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten abhängen. Brecht strebt Abbildungen im Sinne der neuen Denkmethode, der materialistischen Dialektik an, die im Abbild Identität und Widerspruch mit dem Abgebildeten erfaßt.

Auch in der Anwendung der dialektischen Methode auf die Natur vertreten Korsch und Brecht unterschiedliche Positionen, obwohl man hier am ehesten von einer zeitweiligen Beeinflussung sprechen kann. Korsch betrachtet die Dialektik als Wissenschaft, die sich selbst praktisch anwendet, die nicht von der objektiven Dialektik lebt, sondern von ihrer eigenen pragmatisch-politischen Anwendung. Deshalb ist für ihn Dialektik nur im Bereich des Gesellschaftlichen, nicht aber in der Natur möglich. Engels' Naturdialektik bekämpft Korsch als eine Fehlinterpretation der dialektischen Methode. Brecht dagegen ist bestrebt, die Dialektik auf allen Gebieten anzuwenden, wenn er auch deutlich zu erkennen gibt, daß seine Aufmerksamkeit den dialektischen Prozessen in der Gesellschaft gilt. Wenn er sich in „Me-ti“ gegen die Behauptung wendet, die Klassiker hätten eine Naturphilosophie begründet, so leugnet er damit nicht die objektive Dialektik in der Natur. Er fordert vielmehr, Revolution als etwas ganz Natürliches aufzufassen. Die Dialektik der Natur benutzt Brecht vorwiegend für die Demonstration der Dialektik in der Gesellschaft. Über Engels (Meister Eh-fu) heißt es in „Me-ti“: „Überhaupt gewinnt er allenthalben gute Beispiele aus der Naturbetrachtung für den Kampf und die Gesellschaftsbetrachtung der Arbeiter. Er verweist sie darauf, wieviel leichter man natürliche Erscheinungen versteht, wenn man sie in ihren großen Zusammenhängen untersucht, wie jedes Ding sich verändert, um bestehen zu bleiben, und wie es eine Zeitlang seine Rolle weiterspielt, gleichwohl verändert. Die natürlichen Institutionen zeigt er als behaftet mit widersprechenden Eigenschaften und Tendenzen, und er sieht gerade diese als das Lebendige in ihnen an.“ Den Nachweis der Dialektik in der Natur hält Brecht allerdings gegenüber der Dialektik in der Gesellschaft für weniger dringlich. Viel leichter und eindringlicher erscheint ihm, „auf die schon erreichten handgreiflichen und unentbehrlichen Erfolge dialektischen Verhaltens, das heißt der Anwendung dialektischer Methoden in bezug auf gesellschaftliche Zustände und Vorkommnisse, also die Natur der Gesellschaft, und zwar unserer Gesellschaft, hinzuweisen“ („Dialektik“). Beim späten Brecht, schon im amerikanischen Exil, ist diese Zurückhaltung in der Anwendung der Dialektik auf die Natur nicht mehr zu finden. Eine direkte Ablehnung der Dialektik in der Natur hat es jedoch bei ihm niemals gegeben.

Dem aufmerksamen Leser der philosophischen Schriften Brechts werden einige Widersprüche, auch in Hinsicht auf seine Dialektik-auffassung, nicht entgehen. Das ist nur zu verständlich, wenn man bedenkt, daß der größte Teil der Notate, der fragmentarischen Darlegungen zur Selbstverständigung diene. Brecht sah seine Aufgabe

niemals darin, systematische philosophische Abhandlungen zu schreiben. Zu philosophischen Fragen wurde er durch unmittelbare praktisch-künstlerische Tätigkeit angeregt. Er behandelte meist eine Seite des Problems, die für seine Arbeit besonders dringlich erschien. Andere Seiten blieben unberücksichtigt, wurden oftmals gar nicht erwähnt. So beschäftigte sich Brecht zum Beispiel mit Problemen der dialektischen Methode, ohne jedesmal die objektive Dialektik ausführlich zu berücksichtigen. Eben weil ihn diese eine Seite von den Erfordernissen seiner künstlerischen Produktion her interessierte, widmete er sich nur ihr und vernachlässigte andere. Daraus kann man aber nicht die Schlußfolgerung ziehen, Brecht habe dies und das nicht gesehen, er stütze sich nur auf diese eine Seite. Oftmals wird gerade der vermißte Aspekt in einem anderen Zusammenhang hervorgehoben. Deshalb können Brechts Auffassungen über den historischen und dialektischen Materialismus niemals aus dem Gesamtzusammenhang seiner theoretischen Darlegungen und seiner künstlerischen Methode herausgelöst werden.

Im philosophischen Denken Brechts gibt es aber auch Widersprüche, Spuren des Kampfes, der Auseinandersetzung, der problemreichen Entwicklung des Marxismus zum Leninismus. Dabei muß die ganze Breite der Diskussion berücksichtigt werden. Die Auseinandersetzung mit Korsch bildet hier nur einen Teilaspekt. Auf diese Weise zeigt sich, wie schwierig es für Brecht war, sich innerhalb dieses widerspruchsvollen Prozesses zu orientieren, und wie weitreichend seine Vorschläge selbst da sind, wo er sich unsicher vortastete und bei einseitigen Fragestellungen stehenblieb. Von Brecht wurde die Dialektik gelegentlich zu ausschließlich als allgemeine Methodologie aufgefaßt. In dem Aufsatz „Dialektik“ zum Beispiel schreibt er: „In Wirklichkeit ist die Dialektik eine Denkmethode oder vielmehr eine zusammenhängende Folge intelligibler Methoden, welche es gestattet, gewisse starre Vorstellungen aufzulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen.“

Es wäre eine falsche, einseitige Personalisierung von allgemeinen Streitpunkten, wollte man solche Sätze auf den Einfluß Korsch zurückführen. Um die Dialektikauffassungen wurde in den zwanziger und dreißiger Jahren in der gesamten internationalen revolutionären Arbeiterbewegung heftig gestritten. Wesentliche Anregungen zur Weiterentwicklung der Dialektik gingen damals von der sowjetischen Deborin-Schule aus. Abram Deborin verteidigte die materialistische Dialektik gegen mechanizistische Auffassungen, indem er vor allem den Beitrag Lenins zur Weiterentwicklung der dialektischen Methode herausarbeitete. In Deutschland erschienen die großen Aufsätze Deborins über Dialektik vor allem in der Zeitschrift „Unter dem Banner des Marxismus“. Diese Aufsätze, die das marxistische Denken im Deutschland jener Jahre wesentlich mitbestimmten, dürften auch Brecht nicht entgangen sein. Deborin demonstrierte in seinen Aufsätzen, wie Lenin die Dialektik auf den verschiedensten Gebieten anwandte. Dabei wurde die Dialektik aber zu

einseitig als Methode, als Methodologie von der Erkenntnistheorie abgegrenzt. Diese und andere Auffassungen führten Anfang der dreißiger Jahre zu Auseinandersetzungen mit der Deborin-Schule. Einbezogen in das Gesamtfeld dieser Debatten, erweisen sich Brechts Bemühungen um die materialistische Dialektik als Teil der großen Diskussion um den Leninismus in Philosophie und Kunsttheorie.

### **Die Diskussion mit den Tuis**

„Me-ti“ ist zu einem großen Teil als Reflexion über philosophische Diskussionen seiner Zeit und über politische Gespräche angelegt, die Brecht mit Gleichgesinnten und Andersdenkenden führte. Festgehalten wird der Disput mit bürgerlichen Intellektuellen, die Brecht gern als Tuis — Abkürzung für Tellekt-uell-ins — bezeichnete, weil sie ihren Intellekt an die Besitzer der Waren und Märkte vermieteten. Eine Gesprächs- und Dialogsituation lag schon den alten Me-ti-Texten zugrunde, und zwar nicht nur jenen, die direkt als „Gespräche“ bezeichnet sind. Auch manche Werke der antiken Literatur sind als Gespräch angelegt, als Gedankenaustausch mit dem Leser. Brecht kam gerade diese Form sehr entgegen. Mit ihr ließen sich nicht nur Meinungen festhalten. Es war möglich, eine ganz bestimmte Betrachtungsweise zu demonstrieren, so daß auch die Ursachen und Folgen dieser Meinungen sichtbar wurden.

Als Brecht 1933 ins Exil gehen mußte, veränderte sich zwangsläufig seine gesellschaftliche Praxis. Der Zugang zu den großen politischen Organisationen der revolutionären Arbeiterklasse war erschwert oder ganz unmöglich gemacht worden. Der Faschismus zerstörte viele der früheren Verbindungen. Eine zeitweise Isolierung konnte nicht ausbleiben, doch sie bedeutete keinen Rückzug aus der Politik. Gerade die neue Situation verlangte nach Information und Orientierung. Den Gesprächen mit politisch erfahrenen Menschen kam eine weit größere Bedeutung zu als früher. Unter den Bedingungen des Exils und des antifaschistischen Kampfes bildete das Gespräch oftmals die einzige Informationsquelle über politische Vorgänge oder über die großen sozialen Umwälzungen in der Sowjetunion. Brecht brauchte solche Diskussionen, sie gehörten zu seiner Arbeits- und Denkweise. Die Meinungen, die ihn erreichten, mußten durchdacht und geprüft werden. Es war zu unterscheiden zwischen Meinungen, die auf Kenntnis der Dinge beruhten, und solchen, bei denen es sich nur um Meinungen über Meinungen handelte. Vor allem aber galt es zu untersuchen, welche Interessen bestimmte Meinungen bedienten. In diesem Zusammenhang müssen die „Me-ti“-Texte gesehen werden. Sie sind kritische Reflexion einer permanenten Diskussion mit der Intelligenz. Diese Texte dienen nicht nur der Selbstverständigung, sind nicht nur kontemplative Notierung; sie setzen vielmehr die Auseinandersetzung auf anderer Ebene fort.

Obwohl Brecht keineswegs zu den Schriftstellern zählt, die mit Vertretern aller Klassen verkehrten, gehörte er auch nicht zu jenen, die nur mit eigenen Gesinnungsgenossen Kontakt hielten. Im Hause

Brechts diskutierten Menschen verschiedener Richtungen, sie alle waren jedoch in irgendeiner Weise an der Veränderung der bestehenden Gesellschaft interessiert.

Das Exil führte Menschen unterschiedlicher politischer Haltungen zusammen. Außer den Diskussionen im Freundeskreis, der meist zugleich Mitarbeiterkreis war, gab es auch Gespräche mit Intellektuellen, deren Argumente Brecht prüfte, aber nicht akzeptierte. In den einzelnen „Me-ti“-Texten werden verschiedene Grundhaltungen, verschiedene Tui-Typen vorgestellt. Brecht ging es vor allem um eine Auseinandersetzung mit der Intelligenz; das zeigen bereits die Wendungen, mit denen er viele Notate einleitet: „Besonders heftig wehrten sich die Kopfarbeiter... Die mit dem Kopf arbeiten... Leute, welche die Klassiker ungenau studiert haben, sagen...“, was die Kopfarbeiter unserer Zeit unter Freiheit verstehen...“ usw. An diesem Typ des Intellektuellen interessierte Brecht nicht der Charakter, die äußeren Umstände, sondern die Denkweise, die Denkhaltung. So ist „Me-ti“ auch eine philosophische Revue der Köpfe.

Vor allem dem „frankfurtistischen Tui“ galt Brechts analytisch-polemische Attacke. Hierbei handelte es sich um jenen Typ von Intellektuellen, der sich ständig mit gesellschaftlichen Problemen beschäftigt, ohne die wirkliche Gesellschaftsumwälzung zu wollen. In den Tui-Geschichten und im „Arbeitsjournal“ nimmt Brecht die Vertreter der Frankfurter Schule wie Adorno, Horckheimer, Marcuse und andere direkt aufs Korn. In „Me-ti“ treten sie nicht als agierende Personen auf, aber ihre Meinungen, ihre Argumente sind Gegenstand des Gesprächs. In dem Typ jenes Intellektuellen sah Brecht den Gegensatz zum Revolutionär, den Vertreter des folgenlosen Denkens im Unterschied zum eingreifenden Denken. Diese Intelligenz war aufgefordert, sich zu entscheiden. Wer vom Denken Gebrauch machte, wer sich der neuen Denkweise bediente, durfte — das war Brechts Standpunkt — nicht bei Halbheiten stehenbleiben. Die materialistische Dialektik öffnete die Sicht auf gesellschaftliche Prozesse, dadurch wurde der Eingriff möglich. Aus dem Wissen um gesellschaftliche Entwicklung, das in den Jahren des Exils so schwer zu erhalten war, leitete Brecht mit revolutionärer Unerbittlichkeit die Forderung ab: Wer um die Dinge weiß und sich dennoch nicht entscheidet, hat kein Recht, im Namen des Fortschritts, im Namen der kämpfenden Menschheit zu sprechen.

Brecht bezeichnete sich gern als „Erforscher des Tuismus“. Die kritische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Intelligenz, die Brecht in den Jahren zwischen der Weltwirtschaftskrise und dem zweiten Weltkrieg führte, sucht ihresgleichen. So umfassend, so rückhaltlos und ausdauernd hat kaum ein anderer die Intellektuellen vom Standpunkt der proletarischen Revolution aus kritisiert. Diese Kritik war kompromißlos, aber frei von Kleinlichkeiten. Sie richtete sich vor allem auf die Denkweise jener Intelligenz, die nicht fähig war, reale Lebensinteressen zu begreifen, nicht einmal die eigenen. Man sagte den Intellektuellen oftmals nach, daß sie sich in den Klassenkämpfen schwerer zurechtfinden als Proletarier. Brecht wußte,

daß der Arbeiter weniger Auswege hatte als der Intellektuelle, daß er jedoch auf Grund seiner Klassenlage schneller den richtigen Ausweg aus der Sackgasse fand. Aber im Grunde verwarf er jede Schonung der Intelligenz, weil sie eher in der Lage war, sich der neuen Denkmethode zu bedienen. Einsichten zu haben hieß für ihn, sie nutzbar zu machen.

Ein anderer Typ des Intellektuellen, dessen Denkweise in „Me-ti“ vorgeführt wird, ist der Enttäuschte. Hier hat Brecht vor allem Karl Korsch (Ko,Ka-osch) im Auge. Korsch's Haltung wird in allen drei „Me-ti“-Texten, in denen er als Person auftritt, unerbittlich kritisiert. Brecht zeigt, wie sich jener Intellektuelle vor jedem Fortschritt des realen Sozialismus verschließt, wie der Wunsch, alles besser, vollkommener zu machen, blind gegenüber den unbestreitbaren Errungenschaften des Sozialismus werden läßt. Vor allem wirft Brecht Korsch vor, daß er sich von der „Großen Methode“, von der Dialektik abgewandt habe. In „Me-ti“ findet sich keine Zeile des Lobes für Korsch. Zwar suchte Brecht fernerhin das Gespräch mit Korsch, für ihn war Korsch weiter der Mann, mit dem es sich trefflich diskutieren ließ, der selbst in der Negation noch Anregungen zu geben vermochte, der viel wußte. Aber die Abschnitte in „Me-ti“ lassen keinen Zweifel, daß Korsch für Brecht eine Position bedeutete, die er studierte, um sich mit ihr auseinanderzusetzen. Brecht war einfach auch auf gesellschaftstheoretischem Gebiet die überlegene Persönlichkeit; Korsch hätte sein Denken kaum beeinflussen können. In den Jahren des Exils wurde sich Brecht klar über den Weg seines „Lehrers“. In dem Aufsatz „Über meinen Lehrer“ schreibt er: „Mein Lehrer ist ein enttäuschter Mann. Die Dinge, an denen er Anteil nahm, sind nicht so gegangen, wie er es sich vorgestellt hatte. Jetzt beschuldigt er nicht seine Vorstellungen, sondern die Dinge, die anders gegangen sind. Allerdings ist er sehr mißtrauisch geworden. Mit scharfem Auge sieht er überall die Keime zukünftiger enttäuschender Entwicklungen... Mein Lehrer dient der Sache der Freiheit. Er hat sich selber ziemlich frei gemacht von allerlei unangenehmen Aufgaben. Manchmal scheint es mir daher, daß er, bestünde er weniger auf seiner eigenen Freiheit, mehr für die Sache der Freiheit tun könnte... Er ist sehr für den Kampf, aber er selber kämpft eigentlich nicht. Er sagt, es sei nicht die Zeit dazu. Er ist für die Revolution, aber er selber entwickelt eigentlich mehr das, was entsteht... Mein Lehrer ist sehr ungeduldig. Er will alles oder nichts. Oft denke ich: Auf diese Forderung antwortet die Welt gerne mit: nichts.“

Ein weiterer Typ des Intellektuellen, mit dessen Denkweise sich Brecht in „Me-ti“ beschäftigt, ist jener, der für den Fortschritt eintritt, sich aber nicht von idealistischen Vorstellungen frei machen kann, der nicht die materiellen Interessen begreift, die den politischen Kämpfen zugrunde liegen. Brecht machte in seinen Gesprächen mit Intellektuellen immer wieder die Erfahrung, daß sie ihren Kampf gegen die Ungerechtigkeit, gegen Faschismus und kapitalistische Ausbeutung ethisch begründeten. Für ihn aber bedeutete jeder ethische Rigorismus nur das Eingeständnis, daß auf keine wirklichen

Lösungen verwiesen werden konnte. Die Philosophie des alten Me-ti, der keine Gesetzestafeln aufstellte, sondern die Sittlichkeit aus der Logik selbst entwickelte, kam Brechts Auffassung entgegen. Aus der Sicht des dialektischen Materialismus denkt Brecht die Ethik-Vorstellung des Me-ti konsequent zu Ende, wenn er schreibt: „Mi-en-leh sagte: Unsere Sittlichkeit leiten wir von den Interessen unseres Kampfes gegen die Unterdrücker und Ausbeuter ab.“ Dieser Satz, der Brechts Ethik-Auffassung genau charakterisiert, macht verständlich, warum sich Brecht immer wieder gegen die Forderung nach einer besonderen Tugend wandte. Die Tugend betrachtete er als eine Kategorie, die aus den Bedingungen des Klassenkampfes abzuleiten war. Nicht die Forderung nach bestimmten Tugenden, sondern nach der genauen Analyse der Kampfbedingungen und der Klassenkonstellation schien nötig. Die aus einer solchen Analyse entwickelten Schlußfolgerungen und Kampfziele markierten die „Tugenden“, auf die es letztlich ankam. Brecht argumentierte in dieser Frage wie Lenin, der auf eine Äußerung Sombarts über Ethik entgegnete: „Man muß deshalb Sombarts Behauptung als richtig anerkennen, daß es im ‚ganzen Marxismus von vorn bis hinten auch nicht ein Gran Ethik‘ gäbe: in theoretischer Beziehung ordne dieser den ‚ethischen Standpunkt‘ dem ‚Prinzip der Kausalität‘ unter; in praktischer Beziehung laufe er bei ihm auf den Klassenkampf hinaus.“

Die Ausbeuterordnung freilich brauchte die Tugend, je brüchiger ihr System wurde. Da sie sich nicht selbst von ihren Übeln befreien konnte, bedurfte es eines ganzen Tugendkatalogs, um das menschliche Zusammenleben in diesem Gesellschaftssystem einigermaßen zu gewährleisten. In „Me-ti“ schreibt Brecht: „Es gibt Staaten, in denen die Gerechtigkeit zu sehr gerühmt wird. In solchen Staaten ist es, wie man vermuten darf, besonders schwer, Gerechtigkeit zu üben.“ In einer Gesellschaft aber, in der der Mensch nicht mehr seinem eigenen Wesen entfremdet ist, bedarf es nach Brecht keiner besonderen Tugend, um zu erreichen, daß der Mensch menschlich handelt. Der Grundsatz, daß es in einer menschlichen Ordnung keiner besonderen Tugend und Sittlichkeit bedürfe, zieht sich durch das gesamte Werk des Dichters und wird vor allem in „Mutter Courage“ und im „Leben des Galilei“ behandelt. Im „Galilei“ antwortet der große Physiker nach seinem Widerruf auf den verzweifelten Satz seines Schülers Andrea „Unglücklich das Land, das keine Helden hat!“ mit der Umkehrung dieses Satzes: „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.“ Aber erst durch das Versagen Galileis gewinnt der Satz jene Dialektik, die in „Me-ti“ gelehrt wird. Galilei hat aus den Bedingungen des Kampfes, den das fortschrittliche Bürgertum mit der Kirche und dem Feudaladel führte, also aus den konkreten Kampfbedingungen, die falschen Schlußfolgerungen gezogen. Er hat sein sittliches Verhalten nicht aus dem Klassenkampf abgeleitet. Er hat keine „Tugend“ gezeigt, als „Tugend“ nötig war.

Äußeren Anlaß für eine ganze Reihe von Bemerkungen über die Ethik boten die Gespräche, die Brecht im schwedischen Exil mit dem Schauspieler Hermann Greid führte. Greid, der vor 1933 den Ar-

beaterspieltrupp „Truppe des Westens“ leitete und sich auch in den Jahren des Exils mit der revolutionären Arbeiterklasse verbunden fühlte, suchte nach dem „Positiven des Marxismus“. Seiner Meinung nach bedurfte der Marxismus neben der Analyse der ökonomischen Prozesse noch positiver Seiten, vor allem im Ethischen. Besessen von der Idee, das Ethische im Marxismus herauszuarbeiten, machte er sich daran, eine „marxistische Ethik“ zu schreiben. Brecht zeigte bei den Gesprächen mit Greid mehr Geduld, als die „Me-ti“-Texte vermuten lassen. Greid ging davon aus, daß es ohne Befriedigung der materiellen Bedürfnisse keine Ethik gebe, aber die Ethik zur Befriedigung dieser Bedürfnisse wurde von ihm nicht als ethisch akzeptiert. Im „Arbeitsjournal“ vermerkt Brecht: „für das buch der wendungen allerhand material.“ Die gesamte Ethik seines Gesprächspartners beruhte auf „Soll-und-darf-Sätzen“. In dieser Hinsicht war sie eine typische bürgerliche Gebotstafel-Ethik. Da aber Greid ein echtes Interesse an neuen Verhaltensweisen des Proletariats bekundete, erörterte Brecht geduldig mit ihm verschiedene Fragen. Zunächst machte er darauf aufmerksam, daß man die formulierten Postulate mit denen früherer Ethiken vergleichen müsse, um das Neue ausfindig zu machen. Allerdings sei es schon schwierig gewesen, sagt Brecht, seinen Partner zu bewegen, den Begriff „Ethik“ im Plural zu gebrauchen. Greid, ungeübt in der Anwendung der „Großen Methode“, verstand nicht, daß Veränderungen in den Besitz- und Produktionsbeziehungen Veränderungen im ethischen Verhalten der Menschen bewirken. Er war noch immer damit beschäftigt, „wie die menschen sich ändern müßten, um die welt zu ändern, damit sie sich ändern können“ („Arbeitsjournal“). Aus solchem Gesprächsmaterial, das sich zugleich als ein eminent aufschlußreiches Wirklichkeitsmaterial erwies, formte der Dichter seine „Me-ti“-Texte.

Überblickt man die Ansichten, Denkgewohnheiten, die in „Me-ti“ zur Sprache kommen, so fällt auf, daß eine Person in der Revue der Köpfe fehlt, mit der sich Brecht im „Arbeitsjournal“ mehrfach auseinandersetzte: Georg Lukács. Vielleicht vertraute Brecht, der die Polemik gegen Lukács im Interesse des gemeinsamen politischen Kampfes nicht für günstig hielt, seine Ansichten lieber dem „Arbeitsjournal“ an, weil diese Aufzeichnungen im Unterschied zu „Me-ti“ von vornherein nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren.

### Die Verteidigung der „Großen Ordnung“

So lose und ohne festen Rahmen die einzelnen Texte auch geschrieben sein mögen, Aufbau und innerer Zusammenhang von „Me-ti“ gehen mit logischer Konsequenz aus der Dialektik, aus der „Großen Methode“ hervor. Als Instrument der Gesellschaftsveränderung verstanden, erscheinen die Abschnitte über die „Große Umwälzung“ und über die „Große Ordnung“ als die bestimmenden Komponenten des Werkes. Ziel und Zweck der Umwälzung bestand im Aufbau einer Ordnung, die eine neue Art des menschlichen Zusammenlebens ermöglichte. Brecht beschäftigte sich in „Me-ti“ vor allem damit, wie diese Ordnung verwirklicht werden kann. So groß und

weitgespannt seine Hoffnungen auch sein mögen, stets wendet er sich gegen illusionäre Vorstellungen, die ihm als Ausdruck undialektischen Denkens erscheinen. Er hebt die Gesetzmäßigkeiten hervor, aus denen sich die „neue Ordnung“ entwickelt. Deshalb könne sie nicht nach subjektivem Wollen und in einem beliebigen Zeitraum aufgebaut werden. „Das Neue entsteht, indem das Alte umgewälzt, fortgeführt, entwickelt wird. Die Klassiker haben die Unordnung ihrer Zeit als eine Ordnung erkannt und gezeigt, die einmal mühsam und auf gewaltsame Art eingeführt wurde und die eine Fortführung, Umwälzung, Entwicklung einer vorausgehenden Ordnung war. Deshalb kann man nicht erwarten, daß die *Große Ordnung* auf einen Schlag, an einem Tag, durch einen Entschluß eingeführt werden kann. Die Einführung der *Großen Ordnung* ist, weil ihre Gegner gegen sie Gewalt anwenden, ein Akt der Gewalt, ausgeübt durch die große Mehrheit des Volkes, aber ihr Aufbau ist ein langer Prozeß und eine Produktion.“

Die „Große Ordnung“ bedeutet für Brecht vor allem Freisetzung menschlicher Produktivität. Im „Arbeitsjournal“ heißt es, daß die Definition des Sozialismus als „Große Ordnung“ nicht genau das Wesen der Sache treffe. Vielmehr müsse der Sozialismus als „Große Produktion“ definiert werden. Diene die Umwälzung doch der Befreiung der menschlichen Produktivität von den Fesseln der kapitalistischen Entfremdung. Nun könne die „Große Produktion“ aufgenommen werden. Brecht betonte das Prozeßartige des Vorgangs. Nicht ein vorgedachter, fertiger Plan wird verwirklicht, der Mensch wird nicht in die Freiheit entlassen, sondern die Menschen setzen die Bedingungen frei, um sich selbst zu befreien. Es ist die Freiheit geschaffen, um die Befreiung auf ständig neuer Stufe praktizieren zu können. Hierin erblickte Brecht die entscheidende Veränderung in der Geschichte des Menschen, die er seinen Gesprächspartnern immer wieder klarzumachen versuchte. Von diesem Grundvorgang ging auch seine Verteidigung der Sowjetunion aus, jenes Staates, der als erster die „Große Ordnung“ aufbaute, die neue Produktion ermöglichend.

In den dreißiger Jahren kam es unter den schwierigen Bedingungen des Exils immer wieder zu Diskussionen über die Sowjetunion. Die Sowjetunion setzte den Sozialismus erstmals praktisch durch, deshalb wurde die Haltung zur Sowjetunion zum Kriterium für die Verbundenheit mit den Ideen des Sozialismus, mit der revolutionären Arbeiterklasse. Zunächst schien es ganz natürlich, daß es unter den Teilen der Intelligenz, die sich von der „Großen Ordnung“ ein bestimmtes Bild gemacht hatten, zu Auseinandersetzungen kam. Zum erstenmal wurde die Theorie, um die soviel gekämpft und gestritten worden war, praktisch erprobt. Aus dieser Gesprächssituation müssen die Bemerkungen über die „Große Ordnung“ verstanden werden. Im „Arbeitsjournal“ finden sich Eintragungen, die Form und Inhalt dieser Auseinandersetzung deutlich charakterisieren. So schreibt Brecht: „einige SAP-mitglieder und syndikalisten hier haben folgendes bild: die größte gefahr für eine deutsche revolution ist



stalin . . . (nach dieser konzeption, die übrigens auch die otto strassers ist, wird dann alles aufgefaßt und konstruiert: england geht einer entwicklung in sozialistischer richtung entgegen, die gewerkschaften werden mächtiger, kontrollieren schon jetzt die kriegsproduktion, die franzosen zeigen keinen deutschenhaß im gegensatz zu 1914, und die proletariate der westmächte werden vom sieg ihrer regierungen den größten vorteil haben. sie werden deutschland vor jedem zugriff bewahren und ihm noch märkte usw. schenken. eventuell auch regenschirme.) . . . die USSR bietet guten lehrstoff über materialismus. überall geht der streit zwischen der meinung, ‚daß das nicht sozialismus ist‘, und der meinung, ‚daß das der sozialismus ist‘. in wirklichkeit gibt es dort sehr beträchtliche sozialistische elemente materieller art und die betreffenden überbauten . . .“

Die Intellektuellen, von denen hier die Rede ist, hatten sich entsprechend ihrer philosophischen Konzeption ein Bild von der „Großen Ordnung“ gemacht, das sie mit der Wirklichkeit verglichen. Dabei stellten sie Unstimmigkeiten fest. Sie fanden ihr Bild nicht bestätigt und zeigten sich enttäuscht. Mit solchen Stimmungen, mit einer solchen Haltung setzte sich Brecht auseinander. Eine solche Betrachtungsweise war nicht nur undialektisch, sie führte letzten Endes dazu, daß einige Intellektuelle ihre Enttäuschung zur Ideologie des Antisowjetismus stilisierten. So schreibt Brecht im „Arbeitsjournal“ über Karl August Wittfogel: „im übrigen ist er antistalinist, ein job, der seinen mann ausfüllt . . . W[ITTFOGEL] hat die hitze und das trauma des enttäuschten troubadours (,und sie läßt sich vom reitknecht ficken‘).“ Brecht zeigte, daß sich ein Teil der Intelligenz so in das eigene Weltbild verbohrt hatte, daß er gar nicht mehr bereit war, auf die Wirklichkeit einzugehen. Einerseits vollzog sich für diese Intellektuellen der Veränderungsprozeß nicht schnell genug, andererseits verschlossen sie sich gegenüber den auffälligsten Vorzügen der neuen Ordnung. Diese Leute, bemerkte Brecht, vermochten sich ohne Kenntnis der Dialektik nicht mehr zurechtzufinden.

Eben weil Brecht die gesellschaftlichen Vorgänge in der Sowjetunion in ihrer Entwicklung betrachtete, bleibt er nicht ohne kritisches Urteil. Eine Haltung, die alles verteidigte, nur weil das Neue dem unsachlichen, böswilligen Angriff ausgesetzt war, schien ihm undialektisch, betrachtete er als unzureichend im Interesse der Arbeiterklasse. Insbesondere die teilweise Schwächung der Demokratie und der Verfall der dialektischen Methode in bestimmten Bereichen des geistigen Lebens unter Stalin wurden von ihm rückhaltlos zur Sprache gebracht. Brecht verwies vor allem auf die Folgen, die diese Erscheinungen für den gesamten weltrevolutionären Prozeß hatten: „In Su [Sowjetunion] wurde alle Weisheit auf den Aufbau verwiesen und aus der Politik verjagt. Außerhalb Sus machte sich jeder der Bestochenheit verdächtig, der Ni-ens [Stalins] Verdienste lobte, selbst die unleugbaren, in Su jeder des Verrats, der seine Fehler aufdeckte, selbst wenn es die waren, unter denen er selber litt.“ Aber nicht immer vermag Brecht seine Kritik historisch zu objektivieren. Gerade

der Abschnitt „Aufbau und Verfall unter Ni-en“ enthält auch Passagen, die die Situation der internationalen Arbeiterbewegung in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre falsch charakterisieren. Der Einfluß Stalins wird von ihm undifferenziert dargestellt. Der Ton und die politische Redeweise seiner Gesprächspartner färbt die eigene Diktion. Brechts Polemik verfängt sich innerhalb der Argumentation seiner Partner. Aber selbst in diesen Passagen ließ Brecht letztlich nie außer acht, daß unter Stalin in der Sowjetunion die „Große Produktion“ aufgebaut wurde, die die Möglichkeit schaffte, zu größeren Freiheiten des Menschen überzugehen.

In den Gesprächen Brechts mit den Intellektuellen wurden verschiedentlich die Unterschiede zwischen Leninismus und Trotzismus aufgeworfen. Da einige der Gesprächspartner sich weder für die eine noch für die andere Richtung entscheiden konnten, verfochten sie die Chancengleichheit der Konzeptionen. Eine solche Haltung lehnte Brecht ab. Wie aus „Me-ti“ und anderen Schriften hervorgeht, gab es für Brecht nur den einen Weg, den Lenin beschritten hatte und der später von Stalin in den entscheidenden Bereichen fortgesetzt wurde. Für Chancengleichheit der Konzeptionen konnte sich nur der einsetzen, der glaubte, die Gesellschaftsumwälzung könne sich einfach nach bestimmten Vorstellungen vollziehen. Durch den Trotzismus war die revolutionäre Arbeiterbewegung nach Brechts Meinung in die schicksalsschwerste Auseinandersetzung ihrer Geschichte geraten. Diese Auseinandersetzung wurde durch die praktische Bewältigung der These über den Aufbau des Sozialismus in einem Land entschieden. Der Parteinahme in diesem Kampf hat sich Brecht nie entzogen. Er wußte, was auf dem Spiel stand. Eine solche Frage war kein Denkspiel für Tuis, die außerhalb des Kampffeldes blieben.

In den Abschnitten, die die Kontroverse zwischen Ni-en [Stalin] und To-tsi [Trotzki] behandeln, nimmt Brecht für Stalin Partei. Der Aufbau des Sozialismus in einem Land war für ihn die richtige historische Alternative und der Kernpunkt der Kontroverse. Die „Große Methode“, die konkretes Denken lehrte, wies den Weg. Für Brecht wurde der weltrevolutionäre Prozeß durch den Aufbau des Sozialismus in einem Land nicht eingedämmt, nicht national eingegrenzt, wie der Trotzismus behauptete, sondern in neue Bahnen gelenkt: „Me-ti hielt sich an der Seite Ni-ens. In der Frage, ob der Aufbau der *Ordnung* in einem Lande geschehen könne, nahm er den Standpunkt ein, daß der Aufbau in einem Lande begonnen und durch den Aufbau in andern Ländern vollendet werden müsse. Der Aufbau in einem Land war ebenso eine Bedingung des Aufbaus in andern Ländern als dieser eine Bedingung für die Fertigstellung des Aufbaus in einem Lande.“ Diese Bemerkung folgt den Gedanken Lenins, der bereits 1915 nicht ausschloß, daß die sozialistische Revolution auf ein Land beschränkt bleiben könne: „Die Ungleichmäßigkeit der ökonomischen und politischen Entwicklung ist ein unbedingtes Gesetz des Kapitalismus. Hieraus folgt, daß der Sieg des Sozialismus zunächst in wenigen kapitalistischen Ländern oder sogar in einem einzeln genommenen Lande möglich ist.“

In der Beurteilung der Person Stalins geht Brecht nicht von den äußeren Formen des Personenkults aus, sondern von den großen gesellschaftlichen Fragen und Alternativen, vor denen die Sowjetunion in den dreißiger Jahren stand. Über Ni-en (Stalin) sagt Brecht in „Me-ti“, man solle ihn nicht den Großen, sondern den Nützlichen nennen, zumal sein Ruf durch zuviel Lob und Weihrauch verdunkelt sei. In bezug auf die allzu große Beanspruchung von Lob hätte Brecht eine laxere Meinung. Wenn Lob gebraucht würde, müsse es verschafft werden, ganz gleich woher. Wesentliches Kriterium für seine Beurteilung war, daß Stalin an der Spitze der Partei die „Große Produktion“ aufbaute. Deshalb betrachtete er nicht, wie viele seiner Gesprächspartner, Stalin vom moralischen Standpunkt aus. Andererseits kritisierte er unnachlässig dessen Schwächen, besonders im Vergleich mit Lenin. Als einen folgenschweren Fehler, der zu Verletzungen der sozialistischen Demokratie führte, betrachtete Brecht, daß Stalin die Organisation der Planarbeit zu einer ökonomischen statt zu einer politischen Sache gemacht habe. Dadurch sei die soziale Organisationsform der Produktion für viele Anhänger des Sozialismus außerhalb der Sowjetunion nicht mehr einsehbar gewesen. Brecht sprach hier von seinen eigenen Erfahrungen. Nachdem die Verbindung zu Tretjakow abgebrochen war, dem er viele Informationen über neue menschliche Haltungen auf Grund der neuen Produktionsweise verdankte, beklagte sich Brecht darüber, daß er über die politischen Vorgänge, über die sozialistische Demokratie in der Sowjetunion nichts als Phrasen erfahre.

Die kritische Sicht war Teil seiner Verteidigung der „Großen Ordnung“. Auf diese Ordnung setzten die ausgebeuteten Menschen in aller Welt ihre Hoffnung. Deshalb verlangte Brecht, sie aus den objektiven Bedingungen, nach dem Stand der Produktivkräfte zu beurteilen. „Jedoch darf man sich“, heißt es in „Me-ti“, „diese Ordnung nicht als etwas mit einem einzigen Tage Verhängtes, als eine in allen ihren Teilen fertige, in allen ihren Teilen andere als die alte Ordnung vorstellen. Sie hing lange Zeit und in vielen Punkten von dem Stand der Produktivkräfte ab, einem Stand, der ständig sich veränderte. So waren die Lohnunterschiede lange Zeit sehr groß, ja eine Zeitlang vergrößerten sie sich sogar beträchtlich. Besondere, gelernte Arbeit mußte die Gesellschaft teuer bezahlen. Das Lernen wurde allgemein freigestellt. Da es jedoch mühsam war und besondere Anstrengung erforderte, mußte eine Prämie darauf gesetzt werden. Auch die Familie der alten Art, welche viele unbillige Bindungen zeigt, wurde lange Zeit beibehalten, ja eine Zeitlang sogar wieder durch Gesetze aller Art geschützt, da die Löhne nicht willkürlich erhöht werden konnten, so daß man kleine Einheiten brauchte, die ihren Verdienst zusammenlegten. Auch gab es soziale Unterschiede mannigfacher Art lange Zeit, darunter sogar neuartige, und man pflegte oder duldete sie, solange sie die Produktivkräfte des Landes erhöhen konnten. Über solche Erscheinungen zeterten viele Beobachter. Sie hatten gesehen, daß in den alten Ländern die Polizei so

etwas wie die Familie aufrechterhielt. Nun sahen sie, daß die Polizei sie nicht abschaffen konnte. Ohne Kenntnis der *Größen Methode* konnten sie sich nicht zurechtfinden.“

### Vorbild Lenin

Lenin ist die geistig alles überspannende Gestalt dieses Werkes. Er tritt nicht nur als weitaus bevorzugte Person in Erscheinung, am Beispiel seiner Denkweise demonstriert Brecht, wie die Wirklichkeit gemeistert werden kann. „Me-ti“ ist Brechts Lenin-Poem; ein Dialog, den er in der dritten Person über Lenin führt, über den Dialektiker, den Revolutionär, über Lenin, den Listigen, den Weisen.

Brechts intensives Studium der Werke Lenins setzte Anfang der dreißiger Jahre ein. Die Spuren dieser Beschäftigung sind auf allen Gebieten seines Denkens nachweisbar. Dennoch ist der Einfluß Lenins von der Brecht-Forschung bisher viel zuwenig beachtet worden. Allenthalben wird auf den großen Einschnitt in seinem Leben durch das Studium des „Kapitals“ aufmerksam gemacht. Die Bekanntschaft mit dem Werke Lenins löste bei Brecht eine ähnliche Wendung aus. Vor allem trug sie dazu bei, die Kluft zwischen Theorie und Praxis zu überwinden, die in den zwanziger Jahren noch vorhanden war, als Brecht auf die Seite des Proletariats überwechselte. „Brecht“, so erklärte Hanns Eisler, „hat mehr von Lenin gelernt, als man allgemein weiß... Sein Lieblingsaufsatz war ‚Über das Besteigen hoher Berge‘ von Lenin, den er für eines der großen Meisterwerke der internationalen Literatur hielt. Er las den Lenin sehr gut. Und was ihm bei Lenin besonders gefiel, war: Prinzipienfestigkeit — nicht ohne Schlaueit. Die Leninsche List — die List, die Vernunft dort einzuschmuggeln, wo sie sonst verbannt ist, oder sie aus dem Sumpf zu holen, wo sie gerade einsinkt; das konnte geschehen mit Grobheit, aber auch mit Schlaueit, mit Prinzipienfestigkeit und mit einer wendigen Taktik —, ja, das hat den Brecht ungeheuer begeistert... Ich würde folgendes vorschlagen: Brecht hat die Methode des dialektischen Materialismus von Marx und von Lenin gelernt und sie in seiner Weise in seiner Poesie und in seinen Dramen und in seinen Prosaschriften angewandt. Dann haben wir alles drin: den dialektischen Materialismus, den Marx und vor allem auch den Lenin, der nicht weggelassen werden kann... Also muß er beschrieben werden als Schüler dieser großen Meister.“ (Hans Bunge, Gespräche mit Eisler, Manuskript). Eisler wies vor allem darauf hin, daß Brecht Lenins Werke in einer Zeit studierte, als der Revisionismus und Linksoportunismus alles versuchte, Lenin von Marx wegzurücken. Brechts Suche nach einer Lebenshilfe im Werk Lenins bedeutete zugleich eine wesentliche weltanschauliche Entscheidung, die heute von der bürgerlichen Brecht-Forschung gern durch Legenden verschleiert wird.

Die Beschäftigung mit den Werken Lenins formte nicht nur Brechts Denken, sie beeinflusste auch sein praktisch gesellschaftliches

Verhalten. Die Politik Lenins machte den unmittelbaren Zusammenhang von Denken und Verhalten klar. Brecht schätzte die nüchterne, stets auf das Wesentliche zielende Denkhaltung Lenins. In einem Gedicht beschreibt er, wie ihm in den Werken der Klassiker der Gedanke entgegentritt: „Mit der Grobheit der Größe. Ohne Umschweife / Ohne Einleitung / . . . seiner Nützlichkeit wegen.“ („Der Gedanke in den Werken der Klassiker“.) Die Schonungslosigkeit in der Beurteilung schwieriger Situationen, die die Möglichkeit der Niederlage, den vorübergehenden Rückzug nie ausschloß, beeindruckte Brecht: „Nicht wie fliehende müde Cäsaren: Morgen kommt Mehl! / So wie Lenin: Morgen abend / Sind wir verloren, wenn nicht . . .“ („Die Wahrheit einigt“.)

Der Einfluß Lenins war nicht nur für Brechts Entwicklung entscheidend, er selbst hat dazu beigetragen, den Leninismus auf dem Gebiet der Ästhetik durchzusetzen. Die entschiedene und weitgreifende Wirkung Brechts wird erst deutlich, wenn man sie innerhalb der Kämpfe betrachtet, die in den zwanziger und dreißiger Jahren um den Leninismus in der internationalen Arbeiterbewegung ebenso wie in den verschiedenen Wissenschaften geführt wurden. In diesem Kampf ging es auch um die Rolle Lenins innerhalb der marxistischen Philosophie. Theoretiker wie Korsch, die den Leninismus als theoretischen Ausdruck und praktisches Bedürfnis der Epoche in Abrede stellten, behandelten Lenin als Praktiker, nicht als Philosophen. Sie spielten Marx gegen Lenin aus, indem sie behaupteten, Lenin habe im Unterschied zu Marx keinen eigenständigen Beitrag zur Entwicklung des philosophischen Denkens geleistet. Auf diese Weise sollte der Leninismus eingegrenzt und seines allseitigen Wesens entkleidet werden. Für Brecht, den gerade der praktische Sinn Lenins beeindruckte, war Lenin der Philosoph, der die Lehre von Marx nicht einfach nur anwandte, sondern der mit Hilfe der Marxschen Lehre neue gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten erschloß, deren Berücksichtigung ihn erst zum erfolgreichen Praktiker machte. In „Me-ti“ reflektiert Brecht über diesen Meinungsstreit, der um die Frage geführt wurde, ob Lenin als Philosoph oder als Praktiker betrachtet werden müsse: „Von Mi-en-leh [Lenin] sagten viele, er sei ein großer Praktiker gewesen, Le-peh [Plechanow] aber ein großer Philosoph. Me-ti sagte: Le-pehs Praxis bewies, daß er kein großer Philosoph war, Mi-en-lehs Praxis bewies, daß er ein großer Philosoph war. Mi-en-leh war in der Philosophie praktisch und in der Praxis philosophisch . . . Nur wenn man annimmt, der Philosoph lebe um der Philosophie willen, war Mi-en-leh kein Philosoph; aber so etwas anzunehmen schien ihm selber nicht philosophisch.“

Zu den größten Verdiensten Lenins zählte Brecht, daß er die „Große Methode“, die durch den Niedergang der bürgerlichen Gesellschaft und den Reformismus der Sozialdemokratie in Verfall geraten war, wieder zu einem Instrument der Wirklichkeitserkenntnis und Gesellschaftsveränderung machte. Für Lenin bedeutete die Dialektik Beherrschung der Wirklichkeit. Deshalb betrachtete er sie

als eine revolutionäre Methode, die auf allen Gebieten angewandt und ausgebaut werden müsse. Brecht charakterisiert diese Wesenszüge mit den Worten: „Sie lehrt Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen.“ Die materialistische Dialektik war für Brecht die aufregenste Entdeckung seines Lebens, die er mit dem Übergang auf die Seite des revolutionären Proletariats gemacht hatte. Als Schüler Lenins wandte er die Dialektik in der Kunst an. Ebenso entschieden polemisierte er gegen die idealistische Aushöhlung, die Hegelianisierung der materialistischen Dialektik und gegen „einen minderwertigen Marxismus ohne Hegel“.

In welchem Maße sich Brecht Lenins Überlegungen zur Dialektik verpflichtet fühlte, geht auch daraus hervor, daß er dessen Vorschlag, eine Art „Gesellschaft materialistischer Freunde der Hegelschen Dialektik“ zu bilden, wieder aufgriff. Lenin sah den Zweck einer solchen Gesellschaft vor allem darin, die Dialektik nach allen Seiten hin auszubauen. Ein ähnliches Ziel verfocht Brecht Anfang der dreißiger Jahre mit der „Gesellschaft der Dialektiker“. Die Arbeit dieser Gesellschaft sollte sich, entgegen seiner früheren Skepsis gegen die Naturdialektik, auf alle Gebiete der Natur und Gesellschaft erstrecken. Die Gesellschaft, so betonte Brecht, beschäftige sich mit der *materialistischen* Dialektik, sie organisiere ein eingreifendes Denken; sie erziehe „Dialektiker zu Organisatoren von Dialektikern („Grundlinie für eine Gesellschaft für Dialektik“); die Lerntätigkeit jedes ihrer Mitglieder sei zugleich eine Lehrtätigkeit.

Eine nicht unwesentliche Rolle in Brechts Lenin-Bild spielt die Disziplin, die Lenin vom marxistischen Revolutionär, von einem Mitglied einer Partei neuen Typus forderte. In den Gesprächen der „Kopfarbeiter“ wurde diese Disziplin mißbilligt, weil sie die Freiheit des einzelnen beschränke. Brecht wandte sich gegen die allzu freie Freiheitsvorstellung der „Kopfarbeiter“, die auch die Freiheit der Ausbeutung einschloß. Er fand, jener Freiheitsbegriff sei rein geistiger Natur und berühre nicht die Ursachen der Gewalt. Eben weil sich das Denken so leicht von den Dingen lösen lasse, die es hervorbringen, käme es zu illusionären Freiheitsvorstellungen. Vor dieser Art zu denken warnt Brecht, denn sie führe zu einer Haltung, die nur auf die eigene Kraft baue, die nichts bewege als die eigene Person. Der Ohnmacht des einzelnen stellt Brecht den „Verein“ gegenüber, die Partei Lenins; sie erprobe den Menschen und lasse den Menschen probieren, sie sei es, die alles zusammenhalte. In „Me-ti“ erinnert Brecht an Mi-en-leh (Lenin), der sagte: „Nur sein eigenes Gewissen anerkennen, nur auf seine eigenen Gedanken bauen, nach jedem mißglückten Versuch in eine eigene Höhle zurückkriechen, immer zu allem Neuen hinzustoßen, sich immer für die wichtigsten Dinge aufbewahren, nur von der Gesinnung ausgehen, nur die Gefahren lieben, das kann man außerhalb des Vereins. Im Verein kann man den Sieg erkämpfen . . . Der einzelne ist oft durch einen einzigen Fehler verloren. Der Verein ist nicht so leicht verloren. Der Verein kann mehr wagen, da er durch einen einzigen Fehler nicht verloren ist.“

Brecht schrieb den größten Teil der „Me-ti“-Texte in den Jahren der Verfolgung, der Niederlage. Er überprüfte seine Einsichten und Erfahrungen an den Lehren der Klassiker, an ihrer Haltung in den Kämpfen der Klassen. Eingedenk ihrer Erkenntnis, daß viele Bedingungen für die „Große Umwälzung“ nötig sind, aber keine Zeit genannt werden könne, wo nicht an ihr zu arbeiten wäre, versuchte Brecht *Wendungen* in Hinsicht auf ein neues Zusammenleben der Menschen, auf eine immer kühnere Humanität zu beschreiben.

Dieter Schlenstedt

## Das Demonstrandum des Dreigroschenromans

Dreimal begegnen wir dem Kampf des Bettlerkönigs Peachum mit dem Räuberhauptmann Macheath im Werk Bertolt Brechts: 1928 in der „Dreigroschenoper“, 1930 im Exposé des Dreigroschenfilms „Die Beule“ und im „Dreigroschenroman“ von 1934. Auch wenn der Filmplan zunächst eine Folge des ungewöhnlichen Erfolgs der Oper war und der Roman durch die bedrückenden Lebensverhältnisse des ersten Emigrationsjahres mitbedingt wurde — so ist doch offenbar, daß Brecht der Dreigroschenhistorie, deren Vorwurf er in „The Beggar's Opera“ des John Gay von 1728 entdeckte, besondere Chancen gab. In einem entscheidenden Abschnitt seiner Entwicklung versuchte er, mit der alten Fabel immer genauere Entsprechungen für die modernen Verhältnisse zu finden. Das Experimentieren in jeweils anderen Kunstgattungen folgte daraus. Es war dies zugleich eine Voraussetzung dafür, daß das Material in einer jeweils größeren Geschichtetheit im entworfenen Gesellschaftsbild eingesetzt werden konnte.

### System in Entwicklung

Der Roman erzählt den räuberischen Anfang der Herren Peachum und Macheath, ihren betrügerischen und erpresserischen Kampf um jeden Groschen und ihren endlichen Aufstieg an die Spitze eines Konzerns.

Macheath hat sein Einbruchsgewerbe durchorganisiert. Er leitet seine Bande nach den Prinzipien des Geschäfts: die Diebe sind seine spezialisierten Angestellten; die Hehlerei ist mit den B-Läden der von ihm kreditierten Kleingewerbetreibenden auf moderne Grundlagen gestellt. Und doch gerät sein Unternehmen in „jene Schere, die alle unsere Geschäftsleute so fürchten“<sup>1</sup>: will er mehr Profit machen, muß er Warenbeschaffung und Absatz zugleich vergrößern, dazu braucht er Mittel, die den Ertrag seiner Gaunereien weit übersteigen. Diebstahl und kleiner Betrug machen sich von einem gewissen Umfang an selbst unmöglich. Macheath folgert: „*Man muß legal arbeiten. Es ist ebenso guter Sport! ... Man benutzt heute friedlichere Methoden. Die grobe Gewalt hat ausgespielt. ... wir müssen beim Aufbauen den Schnitt machen*“ (307). Von seiner Bank über den Nutzen der Ehrlichkeit aufgeklärt, erkennt Macheath: „*Ein gewisses Maß von Ehrlichkeit und Vertragstreue, einfach von menschlicher Verlässlichkeit, war eben doch unentbehrlich, wenn es sich um größere Geschäfte handelte!*“ (278) Macheath verschafft sich seine Waren durch Einbruchdiebstahl, es handelt sich um Dinge, die selbst schon geraubt waren. Das Verfahren kann an der richtigen



Stelle abgekürzt werden — statt zu stehlen, kann man auch Waren produzieren lassen von Leuten, denen man gesagt hatte: „*Arbeitskraft oder Leben!*“ (307 —, und die Verwertung des Raubes kann ebenfalls legalisiert werden: auch der ordentliche Handel ist Hehlelei, Beteiligung am geraubten Mehrwert der Produktion. Die beste Ausbeute ergaben für Macheath seit jeher die Mitarbeiter; er kann seine Karriere weiter darauf gründen<sup>2</sup>. Zwar hat der Räuber schon Fett angesetzt, aber er will sich nicht vom Rad der Geschichte überrollen lassen. Das Gesetz ist der Zwang zur Konzentration des Kapitals, dies hat zwei Folgen: Solange Macheath sich im Kampf um den Aufstieg befindet, muß er Diebstahl und grobe Gewalt anwenden. Hat er sich in Großhandel und Finanz etabliert, muß er aus Gründen des großen Geschäfts ehrlich werden — alles andere ist jetzt: „*Wirkliche Unmoral, nämlich unnötige Bevorzugung ungesetzlicher Wege und Mittel!*“ (306) Das Wachsen der großen Kapitale bringt mit sich, daß die alten Formen des Konkurrenzkampfes abgebaut werden können. Macheath verkündet, daß der rücksichtslose Kampf jedes gegen jeden anfangs, Verluste zu bringen, und er schlägt vor, ein Monopol zu gründen, das die Interessensphären regional verteilen und nach Plan angemessene Preise erzielen sollte. Entsprechende Vorstellungen entwickelt er über Staat und Parteien: Er verlangt eine Partei, die seine Ideen voll und ganz vertritt, und eine Staatsführung, die erreicht, daß die Unternehmer gute Unternehmer, die Angestellten gute Angestellten sind, die Reichen also gute Reiche und die Armen gute Arme bleiben.

Natürlich weiß Macheath, daß der Rückgriff auf die Methoden brutaler Gewalt mitunter nötig werden kann. Viel stärker hat sich damit Herr Peachum auseinanderzusetzen. Im Zuge allgemeiner Geschäftsbelebung während des Burenkrieges tritt er aus seinem gut und originell eingerichteten, aber bescheidenen Gewinn bringenden Bettlermonopol heraus und beteiligt sich am Regierungsgeschäft mit Kriegstransportschiffen. Dabei gerät er in die Hände des Maklers Coax, eines Mannes, der ihm in der neuen Form der Gaunerei unbedingt überlegen ist. Selbstverständlich vertritt deshalb auch Peachum das Prinzip der kommerziellen Moralität: „*Es ist richtig, wir haben im Geschäftsleben für gewöhnlich andere, friedliche Methoden. Das heißt aber nur, daß es heute andere Möglichkeiten gibt, als ein grifffestes Messer, um das Gewünschte zu erreichen*“ (373). Da aber seine Schwierigkeiten so groß sind — auch die vollkommene Durchrationalisierung seines alten Geschäfts kann ihm nicht helfen —, scheint ihm die Anwendung von Gewalt lediglich eine geschäftliche Angelegenheit. Von seinem Angestellten Fewkoombey verlangt er — mit der Entlassung drohend — einen Mord: „*Es ist die Fortführung eines Geschäfts mit anderen Mitteln. Denken Sie an Krieg, Sie sind Soldat: wenn die Geschäftsleute am Rand ihrer Weisheit sind, dann kommt der Soldat dran*“ (373). Zwar verabscheut er den Mord, aber „*die Geschäfte machen ihn nötig. Man kann ihn nicht ganz entbehren. . . . Freilich, ein Mord ist das letzte Mittel, das allerletzte, eben noch anwendbare!*“ (405) Systematisch steigert er die

Mittel und das Ausmaß der Gewaltanwendung: Zuerst richtet sie sich gegen seinen Konkurrenten: der Makler Coax wird erschlagen; dann ruft er die Streikbrecherhorden zu Hilfe, die ihm Macheath bereitwillig zur Verfügung stellt; und schließlich fordert er die Tanks der Polizei an gegen die Armen. Er hatte sie als ständiges Mittel der Erpressung einsetzen wollen, doch nun laufen sie mit Plakaten herum, auf denen gefragt wird, wer schuld ist am Untergang des Schiffes „Optimist“, das, verfault von Peachum auf See geschickt, mit Mann und Maus untergegangen ist: „Lassen Sie unbedingt schießen!“ fordert er den Polizeiinspektor auf. „Niemand kann ihre Fragen beantworten, wir müssen schießen lassen“ (452). Der Mörder im kleinen dingt sich in der Panik die Mörder im größeren, die Staatsgewalt. Selbstverständlich hat auch Peachum ein Arsenal von Gründen für diese Handlungsweise — und zwar im grotesken Wechsel mit den Versicherungen, daß er die Barbarei verabscheue. Er begründet sein Handeln mit dem Gesetz des Kampfes ums Dasein. Der Sozialdarwinismus ist ihm Sittengesetz und die Auslese Grundlage der Zivilisation.

Brecht setzt in der Parallelisierung dieser beiden Geschäftswege Unterschiede, die in auffälliger Weise über den Gegenständlichkeitsbereich des Buches, London 1902, hinausweisen: einmal zurück auf das Entstehen großer Vermögen im 19. Jahrhundert — Macheath erhält zum Beispiel nicht zufällig die Biographie jener Kapitäne der Wirtschaft, die nach langen Jahren des Dunkels jäh ans Licht steigen; zum anderen nach vorn, auf den Übergang zum offenen Terror während des Faschismus — Peachum hat ihn als allgemeine Notwendigkeit der Gegenwart zu begründen. Im grotesken Spiel des Romans treten diese Züge aber auch umgekehrt verteilt auf: Macheath' Auftritte vor seinen Mitarbeitern haben ganz den Tonfall der faschistischen Sozialdemagogie, Peachums kleinlicher Geschäftshabitus erinnert ans 19. Jahrhundert. Dabei sind weder die Prozesse der Vermögensbildung im 19. Jahrhundert noch der faschistische Terror, noch auch das imperialistisch werdende England von 1902 mit seiner zentralen finanziellen Stellung in der Welt und seinen Kolonialkriegen in einer unser eigentliches Interesse erheischenden historischen Konkretheit dargestellt. Brecht montiert vielmehr Realitätsdetails, die nicht allein die engere Welt des Buches konstituieren sollen, sondern die über sie hinaus auf die Wirklichkeit selbst weisen. Die Assoziationen des Lesers werden — unter Verzicht auf jede Wahrscheinlichkeit des Kolorits und mit offenkundigen Verstößen gegen die Chronologie — auf einzelne charakteristische Momente in der hundertjährigen Entwicklung des Systems gelenkt (zum Beispiel auf Fakten aus den Biographien der amerikanischen Millionäre Astor oder Drew, auf Hitler-Reden, auf das Leben Napoleons, die Lage des englischen Proletariats im 19. Jahrhundert). Als Montagen ganzer geschichtlicher Vorgänge sind auch einzelne Handlungsteile des Romans zu werten (Vorgänge aus dem amerikanischen Bürgerkrieg haben das Muster abgegeben für Peachums Schiffsgeschäft, Details aus der Historie der Hitlerbewegung erken-

nen wir wieder in Macheath' Verhalten zu den alten Kameraden). Neben Realitätsmontagen dieser Art finden sich endlich auch direkte Hinweise auf den historischen Prozeß, denen ihr Zitatcharakter noch deutlich anzusehen ist (für den Prozeß der räuberischen Bildung großer Kapitale stand etwa das Buch des amerikanischen Sozialisten Myers „Geschichte der großen amerikanischen Vermögen“ als Bürge ein, für den Übergang zur kommerziellen Moral Engels' „Einleitung“ zur „Lage der arbeitenden Klassen in England“, für Formen bei der Syndikalisierung Lenins „Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus“)<sup>3</sup>.

Wie die Zeit, so wird auch der Ort in seinem Eigenwert aufgelöst: er ist „Spiel“-Raum. London ist in unserem Buch die „Hauptstadt der Welt“ (6). Die Flüchtigkeit in der Zeichnung der Topographie der Stadt deutet darauf hin, daß wir das Interesse nicht auf sie konzentrieren sollen — der Leser soll ebenso an Deutschland und Amerika denken. Momente des wirklichen historischen Prozesses und wirkliche historische Persönlichkeiten werden auf diese Weise in das schmutzige Milieu der kleinen Gauner eingefügt, und zwar so, daß sie selbst noch sichtbar bleiben. Der Witz des Buches hat in der Personalsatire, in der Trivialisierung der geschichtlichen Ereignisse eine seiner Quellen.

Wesentlicher aber ist die satirische Bloßstellung im großen. Das Überschreiten der lokalen und zeitlichen Fixierungen will auf das gleichbleibende Gesetz im geschichtlichen Wandel, auf die Darstellung des Systems hinaus. Die Parallelisierung des Verschiedenen, das Vorweisen von Besonderheiten hat einen kritischen geschichtsphilosophischen Sinn. Nach erlebtem Aufstieg hören wir von Macheath: „Immer aufwärts! *Per aspera ad astra!* Und: *Niemals zurückblicken!*“ (478). Die anwesenden Damen und Herren der feinen Gesellschaft sind sich einig, daß hier ein Grundproblem berührt wird: das Verbot des Rückblicks auf die wirkliche Geschichte ist ein für sie nützliches Tabu. Der Roman aber blickt zurück und enthüllt als die Grundlage des Erfolgs der beiden Herren die brutale Ausbeutung — und zwar nicht die im exzeptionellen Bereich des Verbrechens herrschende, sondern die für den jeweils besonderen Bildungsprozeß des Kapitals selbst notwendige. Die satirische Polemik richtet sich gegen die Idyllik der bürgerlichen Nationalökonomie und ihre populären Derivate, gegen jene Vorstellung (die auch im Roman allenthalben verkündet wird), daß die großen Vermögen durch Fleiß, Umsicht, Sparsamkeit, Klugheit, Energie und Opferfreude gegen den Widerstand der Faulen und Schurken erworben wurden. Die Handlung will vorführen, daß die wirkliche Geschichte nicht auf dem Niveau der Kinderfabeln verlief, sondern durch „Eroberung, Unterjochung, Raubmord, kurz Gewalt“<sup>4</sup> bestimmt war — und ist.

Ist: denn nur im allgemeinen gilt die Verwandlung der offenen Gewalt in die anonymen Formen der Ausbeutung. Die Notwendigkeit, zum Terror überzugehen, kann für das Kapital immer wieder eintreten. Peachum zitiert Clausewitz' Wort über die Verbindung von Handel, Politik und Krieg<sup>5</sup>, und der Faschismus spielt

ständig sichtbar in unserem Buche mit. Hier gilt die Polemik der Vorstellung, als sei der Übergang zu Methoden offener Gewalt eine willkürliche Barbarei. Im Buche wird er mit seinen Grundlagen verbunden und als Gesetzmäßigkeit dargestellt.

Die Satire des „Dreigroschenromans“ leuchtet eine Gesellschaftsform aus, die auf Gewalt und Ausbeutung beruht und diese stets reproduziert, es sich aber nicht leisten kann, sich zu den Grundlagen der eigenen Tätigkeit offen zu bekennen. Der Roman zeigt, wie diese Praxis veränderte Bedingungen schafft, wie sie sich dabei selbst verändert und neue Ideologien hervorbringt — er zeigt damit aber das gleichbleibende Wesen dieser Praxis.

Es ist wichtig, zu betonen, daß das Prinzip der Gewalt, des Terrors und des Betrugens von Brecht in der Gesamtsphäre des Kapitals durchgeführt wird. Hier findet kein Vergleich zwischen Geschäft und Faschismus statt, als dessen Tertium comparationis das „Verbrechen“ aufgedeckt wird — es handelt sich nicht um eine Parabel in diesem Sinne<sup>6</sup>. Vielmehr haben wir im Aufstieg und Kampf zweier Herren während eines halben Jahres ein Modell wirklicher Vorgänge während eines Jahrhunderts. Diese Modellfunktion erhielt die Dreigroschenhistorie erst im Verlauf ihrer mehrfachen Bearbeitung. Die Oper verlangt die Darstellung der Räuber als bürgerliche Erscheinung, sie verfremdet Ideologie, Sentimentalität und Verhalten des Bürgers durch das Verbrechermilieu, entlarvt so die Illusionen über die outsider wie die Illusionen über die Bürger selbst. Sie ist ein „Parabeltypus mit Ideologiezertrümmerung“<sup>7</sup>. Das Filmexposé schreibt vor, daß die Räuber eine illusionäre Linie auf dem Bürgersteig überschreiten und sich dabei aus den bärtigen Übeltätern alter Zeiten in die modernen Beherrscher des Geldmarktes verwandeln. Was die Oper andeutete, wird hier im Trick gezeigt, der dem komischen Film gemäß ist<sup>8</sup>. Der Roman aber gibt eben diesen Prozeß entfaltet, die Zukunft der Oper ist hier Gegenwart. Das „DEMONSTRANDUM eines DREIGROSCHENROMANS“ aus den Arbeitsnotizen formuliert daher: „die kleinen verbrecher sind ebenso bürgerlich wie die kleinen bürger / die großen bürger sind ebenso verbrecherisch wie die kleinen verbrecher.“<sup>9</sup> Hier findet ein dauerndes Überschreiten der „illusionären Linie“ statt, und zwar in beiden Richtungen und sowohl seitens der aufsteigenden wie der aufgestiegenen Bürger. In Handlung wird gezeigt, daß die Grenze des Gesetzes für die Herren nur eine formale Grenzen ist; die Aktionen diesseits und jenseits des Gesetzes sind durchaus gleichartig, wenn auch nicht in jeder Phase der Geschäfte gleichwertig. So nimmt das Buch die Grenze zwischen Gesetz und Ungesetzlichkeit, von Legalem und Verbrecherischem als das, was sie ist: als ideologisches und politisches Instrument, das von den Gewalttätigen gelobt werden kann: *„Um unsereinen unbelästigt zu lassen, braucht es keine Rechtsbeugung, die Rechtsanwendung genügt dazu vollkommen!“* (318 f.).

Das verwickelte Hin und Her der ehrenwerten Herren auf der Grenze zwischen friedlichen und offen-brutalen Methoden im Wirt-

schaftsleben und auf der Grenze der für sie gemachten, für sie aber nicht immer gleich nützlichen Legalität zeigt, daß Brechts Kritik radikal geworden ist und nicht mehr bei der Ideologiezertrümmerung stehenbleibt. Die Wahl von Figuren auf der Grenze (zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert, zwischen Gewalt und kommerzieller Moral), damit die Verquickung der Verbrecher und der Geschäftsleute, ist das wichtigste Mittel der satirischen Erhellung des Systems, das, auf Gewalt beruhend, Gewalt nötig hat, das das Elend produziert und das Elend ausbeutet. Der Anlauf, den Peachum und Macheath für ihren Sprung an die Spitze des Konzerns nehmen müssen, ist so anstrengend, daß sie ihre Masken verlieren, die die Herren der schon eingerichteten Banken getrost aus den Sitzungszimmern tragen können.

### Das Band des nackten Interesses

Brechts Roman handelt vom Geschäft und den menschlichen Beziehungen, die beim Gelderwerb entstehen. Die Bildung der Vermögen war ein Brecht interessierender „großer Gegenstand“ literarischer Darstellung<sup>10</sup>. Die vielfältig geknüpft Fabel wird ausschließlich durch den Kampf um den Profit organisiert — Handeln und Denken Peachums und Macheath kreisen um ihn auch dann, wenn das Geschäft seltsame Formen annimmt — etwa in ihrem Streit um die Peachum-Tochter Polly. Dieser Kampf, durch den die beiden relativ selbständigen Handlungsstränge des Buches miteinander verknüpft werden, geht ja um „das Kind“ und um die Gattin — der Vater benötigt sie als Köder für den Makler Coax, in dessen Hand er beim Schiffsgeschäft ist; Macheath hat sie heimlich geheiratet, weil er sie, ihren Vater und ihre Mitgift als Pfand für seinen Kredit einzusetzen wünscht: beide wollen aus Polly das große Geschäft herauschlagen, und dies erst bringt ihre Fehde hervor.

Das Prinzip der absoluten Unterordnung des einzelnen unter das Geschäft, unter das „materielle Interesse“ wird immer wieder demonstriert. Daß „man sich aller naheliegenden moralischen Emotionen enthalte und lediglich ins Auge fasse, wie sich die Situation . . . geändert habe“ (456) — das zeichnet den Geschäftsmann aus, wie er in diesem Buche steht. Für ihn gilt der realistische Verstand, der streng auf den Vorteil gerichtet ist. Macheath etwa gelten Freundschaft, Stimmungen, blinde Triebe, Rachedurst nichts. Und Peachums These lautet: „Geschäftsleute, die den Kopf nicht nur beim Geschäft hatten, waren verloren“ (55). Der geschäftliche Erfolg entscheidet auch über seine Gefühle, Menschen in der Gewalt fleischlicher Begierden verachtet er.

Der bürgerlich-ökonomische Rationalismus, der hier regiert, wird als erfolgreich gezeigt — jedoch wird zugleich vorgeführt, wie er die Menschen entleert, nicht zuletzt diejenigen, die sich in diesen Verhältnissen wohl fühlen. Brecht demonstriert — gegen die Annahme einer Konstanz und Relevanz des Individualcharakters polemisierend<sup>11</sup> — dessen Abhängigkeit von objektiven Bedingungen. Seine

Charaktere werden prinzipiell als wandelbare vorgestellt, ihr Prinzip ist Anpassung. So versteht sich Peachum keineswegs als Persönlichkeit. Zwar gibt er sich ein immerhin deutliches Gesicht, er erscheint als kleiner, dürrer Mann; eine geänderte Geschäftslage hätte ihn jedoch in einen wohlgenährten und optimistischen Mann verwandelt — seine Kümmerlichkeit war lediglich ein Vorschlag. Es ist ganz in diesem Sinne, wenn Macheath proklamiert, daß es auf nützliche Einsichten, nicht auf einen guten Charakter, nicht auf Persönlichkeit ankomme. Vernunft ist ihm immer die Angleichung an die Geschäftsinteressen. Macheath operiert wie Peachum mit Rollen, die geschäftlichen Erfolg versprechen. Er spielt beispielsweise mitunter auch den ruinierten Menschen, er gibt sich ratlos, schmerzlich überascht, menschlich enttäuscht oder umgekehrt als geborener Führer, Zuversicht säend.

Daß die Akteure keine Charaktere sind, ergibt sich daraus, daß sie nicht die Subjekte ihrer Taten sind. Brecht läßt seine Protagonisten als Funktionäre des Kapitals auftreten. In Macheath' Selbstreflexion erscheint dieser Zusammenhang mit folgenden Worten: *„Es ist merkwürdig ... diese Läden wollen nicht bleiben, was sie sind. ... Wie soll sich da ein Charakter bilden? ... Ein Mensch, der drei Jahre lang ein und dieselbe Ansicht hat, zeigt dadurch nur, daß er seit drei Jahren nicht mehr zum Spiel zugelassen wird“* (176 f.). Die vergegenständlichten Bedingungen der Tätigkeit verselbständigen sich, scheinen mit eigenem Leben begabt und setzen sich als fremde Macht den Subjekten gegenüber. Ihre Wirklichkeit erscheint so nicht als Sein für sich, sondern als Sein für anderes — zum Beispiel für die Sache der Firma, des Geschäfts, die nur mühsam einen menschlichen Anstrich erhält durch die Phrase, alle Bemühungen geschähen des „Kindes“ wegen. Der Kapitalist tritt hier sichtbar als das personalisierte Kapital auf<sup>12</sup>.

Brecht führt ein theoretisch konstruiertes Menschenbild durch. Die ökonomischen Momente, die im Sinne des Engels von 1890 in „*letzter Instanz*“, also kompliziert vermittelt wirken<sup>13</sup>, werden als die unmittelbar wirkenden gesetzt, die Motive menschlicher Aktionen erscheinen als direkte Funktionen der ökonomischen. Hier liegt eine Spitze der Satire, aber auch ihre Problematik: die Spitze, weil der Angriff auf das systembestimmende Moment des sozialen Kausalnexus, um den es hier geht, gerichtet ist; die Problematik, weil kein Mensch rein funktional organisiert ist, die Ideologie (auch auf Grund der Arbeitsteilung) einen vermittelteren Charakter hat, die Persönlichkeiten konsistenter, die Zufälle größer sind. Die reduzierte Menschlichkeit der Figuren des Romans soll uns die wirkliche Verarmung grell zeigen — die Welt des Buches wird so selbst verarmt. Seiner Konzeption liegt, bis in Einzelheiten erkennbar, das Urteil über den Charakter der menschlichen Beziehungen in ausgebildeten kapitalistischen Verhältnissen zugrunde, das Marx und Engels im „*Kommunistischen Manifest*“ aussprachen<sup>14</sup>. Danach blieb kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig als das nackte Interesse, als die gefühllose bare Zahlung. Brecht macht Ernst mit der

Feststellung, daß der Kapitalismus die romantischen und spießbürgerlichen Beweggründe im eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt, die persönliche Würde durch den Tauschwert ersetzt, jedem Verhältnis den Heiligenschein abgerissen und es durch ein reines Geldverhältnis ersetzt habe. Der Roman gibt nicht nur einzelne Elemente dieser Thesen in Elementen der Figurenkonstellation, er ist vielmehr als Ganzes von der analytischen Methode geprägt, mit der Marx und Engels ein materialistisches Geschichtsbild entwarfen. Einzelne Momente der spezifischen Ausprägung im Buch sind aber auch von der linken Soziologie der zwanziger Jahre bestimmt, etwa von Fritz Sternbergs These eines neuen „soziologischen Raums“ für die „materialistische Geschichtsauffassung“, die, verabsolutiert, so verstanden wird, daß „immer stärker . . . rein ökonomische Faktoren die gesamte Struktur des Menschen im Kapitalismus“ bestimmen<sup>15</sup>.

Der „Dreigroschenroman“ gehört mit der Kahlheit, die eingesetzt wurde, um eine dieser soziologischen Situation gemäße Kunst zu machen, zur ersten Phase des sozialistischen Realismus im Schaffen Brechts, die bis in die Mitte der dreißiger Jahre reicht. Hier gilt noch die schroffe Gegenüberstellung:

„Der Mensch fliegend	Der Mensch eifersüchtig
Der Mensch Brücken bauend	Der Mensch ehrgeizig
Der Mensch Kriege führend	Der Mensch im Gewissenskonflikt
Der Mensch ausbeutend	Der Mensch selbstlos“

und die Schlußfolgerung: „In der Realität wird der Mensch, und zwar der ‚volle, warmblütige, lebendige‘ Mensch (einen andern gibt es in der Realität nämlich nicht) immer mehr durch die Kategorien links bestimmt.“<sup>16</sup>

Die Gruppierung der Fabel ums Geschäft, die Reduzierung aller Beziehungen auf das „nackte Interesse“ und die daraus resultierende einmotivige Figurenanlage haben ihre Funktion in dem auf spezifische Art satirisch-verfremdet strukturierten Ensemble des Buches. Zugleich sind sie in einem spezielleren Sinne polemisch. Brecht richtet sich mit alldem scharf gegen den subjektive, geistig-seelische Motive überbewertenden Figurenaufbau im bürgerlichen Roman. (Das Verfahren wird sich wenig später in der Auseinandersetzung mit dem Heroenkult im Caesar-Roman wiederholen oder auch im Lob von Heinrich Manns „Untertan“, der eine „brillante Beschreibung des deutschen Wirtschaftsführers der Vorkriegsepoche“ genannt wird.) Einige Jahre zuvor schon hatte Brecht an Samuel Butler gelobt, daß bei ihm das Geld die Stelle einnehme, die ihm im bürgerlichen Leben gebühre, daß die Pedanterie in Geldsachen sich literarisch fruchtbar erweisen könne, oder er hatte in Arnold Zweigs Grischa-Roman gerade den Mann, der am bewußtesten seine nackten Interessen vertritt, Schieffenzahn, eine revolutionäre Figur genannt<sup>17</sup>. Die Provokation ist insofern im engeren Sinne literarisch, als sich das Ausstellen von Verhältnissen und Handlungen, die vom Geschäft, vom Nutzen bestimmt sind, gegen das Überspringen dieser Sphäre, dieses „großen Gegenstandes“ in der bürgerlichen Literatur

des ersten Jahrhundertdrittels richtet. Natürlich ist sich Brecht bei dieser Provokation bewußt, daß die „Kategorien rechts“ als Komplex vermittelter gesellschaftlicher Motive ihre Rolle spielen, daß also mit den politisch-ökonomischen Motiven der Mensch keineswegs ausdeterminiert ist, wie es später heißt — jedoch soll der Blick auf die Hauptsachen eines sozialen Zusammenhangs gelenkt werden, und zwar so, daß sie einsehbar und damit überwindbar erscheinen. Es geht hier nicht um eine Gier nach Besitz, sondern um eine Gesellschaft, die diese Gier erst erzeugt. Das Zurückführen der Motive auf die „letzte Instanz“ und ihren Zusammenhang mit dem System als Ganzes soll helfen, die gesellschaftlichen Aktionen von ihrem Naturschein zu befreien. In der kahl gelassenen Welt soll die Fratze derer, die sie ausräubern, durchscheinen<sup>18</sup>.

Macheath spricht von der „Natur“, in der die materiellen Interessen entscheidend sind. Der Autor verhindert durch zwei mitgegebene Entwicklungsskizzen, daß dies das letzte Wort dazu bleibt. Fewkoombey, der entlassene Soldat und Bettler, hat es auch auszusprechen: *„Was denken Sie, was eine richtige Auskochung, eine einigermaßen ausreichende Abhärtung kostet? Sie ist doch nicht von Natur da, sie muß doch erworben werden! Der Mensch wird doch nicht als Schlächter geboren!“* (384) Er selbst zum Beispiel nicht: durch Hunger und Prügel, durch Bestechung und Erpressung mußte er erst an den Gedanken gewöhnt werden, sich im Hause des Peachum unentbehrlich zu machen. Dabei ist sein Ideal nicht das der Freiheit, sondern das einer nützlichen Bindung — er repräsentiert ein gesellschaftliches Gegenbild zur brutalen Geldmacherei: Von Hause aus ist er ein freundlicher Mensch, er hat durchaus nicht den Zug nach oben, den Ehrgeiz, aus sich das Beste (bei der Ausbeuterei) zu machen. Er muß erst erfahren, daß er nicht gebraucht wird, daß seine Freundlichkeit nicht gefragt ist, bis er so weit ist, für Peachum den Mörder des Coax abzugeben.

Polly stellt dagegen anfänglich so etwas wie ein natürliches Gegenbild zur Geschäftswelt dar. Sie hat deren Gesetze ebenfalls erst zu erlernen. Ihr Aufblühen zur Geschäftsfrau ist ihre Integration ins Geschäftsprinzip. Sie hat — anders als ihr Vorbild im Filmplan und in der Oper — hier den Kopf oben zu behalten, wenn sie Macheath ermutigt, und sich nicht einfach hinzulegen: die Elemente einer gewissen Menschlichkeit — die trotz der flachen Lustigkeit und Spielerei Pollys, ihrer gierigen Hingabe, ihrer allgemeinen Sinnlichkeit (ein derbes Mittel zur Bezeichnung ihrer „Natürlichkeit“) vorhanden sind — diese Elemente schwinden schnell dahin und werden in Übereinstimmung mit dem Nutzen gebracht. Sexuelle und geschäftliche Beweggründe kommen in dem praktischen Sinn der Tochter des Herrn Peachum mühelos zum Ausgleich. Die Führer der großen Geschäfte aber haben noch Angst um sie: Die nichtintegrierte Sinnlichkeit stört Macheath empfindlich — er hat so keine Sicherheit über ihre Treue, das heißt über die Vollmachten, die er ihr gab. Auch Peachums Klage gilt der Sinnlichkeit seiner Tochter, ihr Leichtsinn hindert ihn, sie als Eckstein in sein Geschäft einzusetzen.



Alle Individualeigenschaften, Charakter und Persönlichkeit, die nicht als Funktionen der Profitmacherei einsetzbar sind, werden durch die Verhältnisse, die in unserem Buch herrschen, vernichtet. Der Grad der Einsicht in diesen Sachverhalt ist gleich der Fähigkeit, Geschäfte zu machen, gleich der Stelle auf der sozialen Stufenleiter. Die Fabel demonstriert, daß ein anderes Verhalten schädlich ist: Es entspricht nicht dem Eigennutz, der hier Gesetz ist. Stolz und Edelmüt, Menschenwürde und Verachtung den Verhältnissen gegenüber sind unangebracht, ebenso wie soziale Neigungen, eine unpraktische Freundlichkeit oder ein sensibler Geschmack.

Der Verlust wird ohne Bedauern konstatiert. Auch hier wird der verbotene Blick zurück getan, die Zeiten individueller Selbständigkeit, der Menschenwürde und größeren Menschenwertes werden beschworen — im Rahmen der total satirischen Konstruktion des Buches aber handelt es sich dabei um die Würde des Straßenräubers, die menschliche Unmittelbarkeit der handgreiflichen Gewalt, die individuelle Selbständigkeit des Messerstechers. Für das Besitzstreben ist Menschenfreundlichkeit nicht geeignet, wohl aber der Kiplingsche Satz: „Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht“ (233).

Die Satire in unserem Roman geht analytisch vor: Sie präpariert einen Kern aller Aktionen, aller Motive heraus, sie untersucht Handlungen und Gedanken auf ihre Zweckmäßigkeit und ihre Folgen. Erfolgreich sind Peachum und Macheath, weil sie den Eigennutz zum Prinzip erheben und rücksichtslos durchsetzen. Mißerfolg haben die Fewkoombey und Mary Swayer, weil sie sich von ihrem unpraktischen Verhalten nicht lösen können, weil sie nicht die Vernunft des Nutzens begreifen. Der satirische Angriff, den der Roman führt, seine Provokation ist eine doppelte: gezielt wird auf die vernünftige Unmenschlichkeit der Besitzenden, der Erfolgreichen, gezielt wird zugleich auf die unvernünftige Menschlichkeit der Armen, Besitzlosen. Damit stehen aber jene Verhältnisse in einem kritischen Licht, die die Unmenschlichkeit erzwingen und die Menschenfreundlichkeit töten.

Das hier entworfene Menschenbild wurde als provokatorisch bezeichnet: angegriffen wird ein Bewußtsein, in dem Illusionen herrschen, in dem der Begriff des Nutzens keinen Platz hat. An anderer Stelle formuliert Brecht: „Die kleinen Verbrecher haben den Glauben daran verloren, daß Menschen selbstlos handeln könnten, und das ist angesichts unserer Zustände, welche das selbstlose Handeln zu einer Tat der Selbsterstörung machen und die Massen mit Gewalt dazu zwingen, ihr eigenes Interesse zu vernachlässigen, eigentlich nur ein Zeichen von realistischem Verstand.“<sup>19</sup> Realistischer Verstand ist, an den Nutzen zu denken — indem aber die hier vorgestellten Repräsentanten des Nutzens innerhalb eines Systems dargestellt werden, das unmenschlich ist, fordert die satirische Anlage dazu auf, darüber nachzudenken, daß es von Nutzen sein müßte, das System abzuschaffen.

Aus dieser Anlage der Kritik erst wird deutlich, daß die vorgestellte Vernunft eine kleine ist, hervorgegangen aus einer

„schrecklichen, verlumpten, unzulänglichen *Logik*“<sup>20</sup>. Sie mobilisiert eine größere Vernunft — es ist nach Brecht die, die aus der Summe aller Fähigkeiten entspringt, die die Menschheit zur Bewältigung der anstehenden Probleme aufbringen kann. Wo sich diese größere Vernunft im Roman äußert, können wir sehen, daß hier Werte ins Spiel kommen, die den Vertretern des gegebenen Systems völlig unverständlich sind: Werte der menschlichen Freundlichkeit und Sinnlichkeit, Werte der produktiven Arbeit, Werte der Kritik, die auf sportliche Motive keine Rücksicht nimmt, der Wert der wachsenden Empörung und Kampfbereitschaft, wie er im Streik der Dockarbeiter zum Ausdruck kommt. Diese punktuell aufscheinenden Momente stützen die satirische Wertung und geben ihr Eindeutigkeit; als Momente der dargestellten epischen Welt durchbrechen sie stets zugleich die Geschlossenheit des Modells der kapitalistischen Welt, ihrer ständigen Reproduktion. Ausdrücklich an die Armen, Proletarier und Kommunisten gebunden, spielen sie als ständiger Bezugspunkt eine wesentliche Rolle, sie sind der wichtigste Unsicherheitsfaktor für die Protagonisten: Die Helden wissen nicht, wie lange sie ihr Spiel noch treiben dürfen, und erwarten eigentlich ständig das Losschlagen der Unterdrückten — daß es nicht dazu kommt und sie in Ruhe weiterwursteln können, setzt einen kritischen Nebenschwerpunkt auch auf die dargestellten positiven Gesellschaftskräfte.

### **Ideologiekritik**

Daß das materielle Interesse das wirksame, reale Moment der Beweggründe ist, muß unter den großen Worten erst entdeckt werden, die Darstellung seines Primats bedeutet für Brecht keineswegs, alle anderen Momente zu vernachlässigen. Macheath zum Beispiel stellt seine Thesen über den Eigennutz und über den realistischen Verstand nicht stets in ihrer Nacktheit hin: *„Unsere Kraft beruht auf unserem Fleiß und unserer Genügsamkeit!... Und darum habe auch ich mich entschlossen, in Zukunft meine ganze Kraft Ihnen und den B.-Läden zu widmen, nicht aus materiellem Interesse heraus, sondern weil ich an die Idee glaube...“* (202) Auch die Schiffsgesellschaft des Peachum hat als offizielles Programm nicht den Profit, sondern den Patriotismus: Friedliche englische Bürger, so führt der Makler Coax aus, seien in Südafrika überfallen worden, und der heldenmütige Kampf der Soldaten fordere auch von der Geschäftswelt Kaltblütigkeit, Mut und Initiative.

Die Ausstellung der Ideologien bildet im Roman eine eigene Schicht. Brecht weist schon äußerlich darauf hin. Er hebt die Stellen, an denen sich die Ansichten verdichten, meist durch Kursivdruck hervor, um ihre relative Selbständigkeit gegenüber den Figuren und der Handlung zu betonen. Zugleich wird dadurch die typenhafte Beschaffenheit der Figuren unterstrichen. Der Autor des „Dreigroschenromans“ schuf hier einen grotesk-satirischen Kanon von typischen Alltagsäußerungen bürgerlicher Ideologie. Er stellt Denkweisen und ihre Schlagworte aus und ermöglicht es, ihnen gegenüber

die gleiche Haltung einzunehmen wie gegenüber den vorgestellten Verhaltensweisen: die der distanzierten Beobachtung. Einmal in diesem Kontext richtig gehört, sind die Vorstellungen schon diffamiert: man kann ihnen im Leben mit der gleichen Distanz begegnen.

Während die Helden reden, klärt uns der Verlauf der Handlung ständig über sie auf. Was wir von ihnen zu halten haben, erfahren wir nicht aus ihren Gedanken oder Worten und auch nicht allein aus ihren Taten, sondern erst durch die Konfrontation des Tuns und Redens, durch das denkende Zusammensetzen. Die Ansichten haben in diesem Roman ebenso wie die Individualeigenschaften der Figuren funktionalen Charakter. Sie sind gekennzeichnet als die „Weltanschauung“, ohne die die bürgerliche Gesellschaft nicht ohne weiteres auskommt<sup>21</sup>. Zwar sind die Vorstellungen als Funktionen der Profitmacherei eines menschlicheren Gehaltes bar — noch aber funktionieren sie. Durch die satirische Form sollen die bürgerlichen Werte desavouiert werden, indem ihr rein funktionaler Charakter offenbart wird. Die Ideologie wird doppelt kritisiert: durch ihre Bindung an die dargestellten Handlungen wird ihr autosuggestiver oder manipulatorischer Charakter demonstriert und durch den Aufweis ihrer inneren Widersprüchlichkeit wird sie zugleich in ihrer bürgerlichen Schizophrenie enthüllt. Die Helden haben sich dauernd zu widersprechen und das Gegenteil der von ihnen selbst vorgetragenen Ansichten zu beweisen. Bloßgestellt wird das Beisammenhausen verschiedener Vorstellungskreise, jener Vorstellungen, die „aus der großen bürgerlichen Idealität“ stammen, und jener, die „aus der Wirklichkeit selber“ kommen<sup>22</sup>. Dieser Widerspruch wird in vielen gesellschaftlichen Bereichen — in Familie, Gericht, Kunst, Moral, Psychologie (des verdrängten schlechten Sozialgewissens, des Käufers und der Reklame und so weiter) — vorgeführt, und es wird gezeigt, in welchem Konnex er mit der Ausbeutung steht.

Macheath zum Beispiel ist ganz der sorgende gute Kapitalist. Er, der gezwungen war, die Hehlerei in großem Maßstab zu betreiben, gibt vor, seine B-Läden-Idee entwickelt zu haben, um dem „kleinen Mann“ zu dienen. „Fanatisch“ will er dem Publikum helfen, gute Ware zu erschwinglichen Preisen kaufen zu können. Seine Läden dienen dem „sozialen Fortschritt“ (201). Auch den kleinen Ladenbesitzern soll geholfen werden, ihnen, die er mit Hilfe ihres gekitzelten Aufstiegsstrebens ausbeutet. Gegen die Gleichmacherei und Unselbstständigkeit der Angestellten verkündet Macheath sein Sozialprogramm der eigenen Tüchtigkeit: Er ist Antikapitalist, weil die Leute bei ihm nicht ihre „Arbeitskraft in Bausch und Bogen zu vermieten (haben — D. S.) wie gewöhnliche Arbeiter oder Angestellte“ (59). Für diese Rolle benötigt er auch einen Ruf als sparsamer Mann, der einfach lebt, nicht raucht, nicht trinkt, der Vegetarier ist, ganz seiner Idee lebt, der im Gegensatz zu seinen Leuten gut ist. Er ist auch der Mann mit der menschlichen Anständigkeit, er ist Sportsmann. Endlich ist er eine Führernatur, als solche hat er Zweifel an seinen Fähigkeiten, bis er sich endlich wieder an seiner Idee aufrichtet. Und so fordert er auch unermüdlichen Kampf, Vertrauen,

Hoffnung, Begeisterung für seine Idee. Er fordert vor allem Opfer, weil er weiß, daß eine „Schicksalsverbundenheit von Führer und Geführten“, ein „Zusammenstehen auf Gedeih und Verderb“ (228) seine Leute am besten an ihn bindet. In seinen Reden scheint stets die faschistische Sozialdemagogie durch — auf den Geschäftsbereich bezogen, entlarven sie diesen und werden zugleich selbst lächerlich.

Macheath beutet Illusionen aus: Inmitten der Armut und der verzweifelten Anstrengung sind die B-Läden-Besitzer voll Hoffnung. Das sind Leute, die sich nicht unterkriegen lassen wollen, auch wenn sie unterernährt sind: „Ohne Fleiß kein Preis“ (123) ist ihre Losung. Macheath hat Erfolg bei diesen Leuten: der Appell an die eigene Kraft verhallt da nicht ungehört, die Hoffnung erhebt sich immer wieder: „Wie die Geschichte zeigt, haben gerade diese Schichten eine Schwäche für Weltanschauungen, die es gutheißen, wenn der Starke über den Schwachen triumphiert“ (236). (Die Geschichte hatte es 1934 eben bewiesen.) Die Ladenbesitzer sind die Beteiligten des Macheath, sie werden zu Apologeten ihrer eigenen Ausbeutung, wenn sie nur mit den nötigen Illusionen versehen werden. „Diese Kommunisten“, sagen sie, „muß man alle aufhängen. Sie schlagen einem die Fensterscheiben ein, als ob man sie von den Fabrikanten geschenkt bekäme! Sie hassen uns, weil sie nichts haben, und wir haben etwas. Weil es ihnen nicht gelingt, hinaufzukommen, möchten sie, daß es keinem gelingen soll“ (349). — Sie, die längst total von den Monopolen abhängig sind und ihrem Ruin entgegengehen, hoffen, sich mit Macheath-Hitlers Hilfe die Konkurrenz der Großen vom Leibe halten zu können.

Herr Peachum dagegen ist Pessimist, und dies ist seine Hauptrolle: „In der Schlechtigkeit gab es ja überhaupt keine Grenze. Das war Peachums tiefste Überzeugung, eigentlich seine einzige“ (52). Im Gegensatz zu den B-Läden-Besitzern ist er völlig ohne Hoffnung — und weil er das ist, arbeitet er keineswegs, auch glaubt er nicht, daß sein Geld je ausreichen könnte. Er ist nur gewissenhaft, er will nichts versäumen — deshalb ist er auch ein hervorragender Organisator seines Bettelunternehmens. Kein Mensch kann je in seiner Achtung fallen, weil er überhaupt keine Achtung vor irgend jemandem hat: er fühlt sich im Gegenteil erst wohl, wenn die Gemeinheit offen zutage tritt. Der Pessimismus richtet sich dabei durchaus auch auf seine eigene Person. Er verliert schnell das Zutrauen zu sich; weil er „die menschliche Natur“ kennt, weiß er, „daß alles Menschenwerk Stückwerk“ sein muß, daß „Kriege, Seestürme, Erdbeben, geschäftliche Unternehmungen, Mißernten ganz unvermeidlich“ sind, und er richtet sich darauf ein: „Leben ist: daß es zum Schlimmsten kommt!“ (425) Die Menschheitsverbesserer dagegen, so meint er, werden niemals etwas erreichen: „Sie rechnen nicht mit der menschlichen Natur, die durch und durch verderbt ist“ (117).

Peachum verwertet aber den Kummer, vor allem dadurch, daß er ihn bei anderen ausbeutet. Die Menschen müssen ja mit Recht die Zukunft fürchten, denn Zukunft, das ist „Krankheit, Elend . . . Tod“ (425). Eine der Katastrophen ist das „Alter in den großen Städten!“

*Die letzten Lebensjahre der nicht mehr Ausnutzbaren! Unvermeidliche und doch entsetzliche Jahre! Auch die Arbeitslosigkeit ist solch ein Unfall“* (426). Peachum weiß, daß all dies „*ein starkes Bedürfnis nach Hilfe*“ hervorbringt und daß die Menschen die Hilfe sich etwas kosten lassen.

Die Furcht der kleinen Leute ist ebenso gewinnbringend auszunutzen wie ihre Hoffnung. Und die Hilfe kann zu einem Mittel sätzlicher Ausbeutung werden. Der barmherzige Samariter — hier ist er der Techniker des schlechten Gewissens, der die soziale Gewissenspein einsetzt, sich die Taschen zu füllen; und die Art seiner Hilfe an einem aus jener Million von Armen, die in England um 1901 öffentlich unterstützt wurden, wird an Fewkoombey vorgeführt: Er benutzt ihn, und wenn er ihn nicht mehr gebrauchen kann, wirft er ihn fort.

Auch bei dieser Darstellung des Gebrauchswertes der Ideologie tritt wieder die Zweiseitigkeit des satirischen Angriffs hervor. Er wird gegen die hoffnungweckenden, hilfegebenden Besitzer geführt, ihre Tätigkeit und ihr Denken werden der Kritik überliefert, indem sie in ihrer Brutalität und in ihrem Schein durchsichtig werden. Der hier herrschende Ton ist der einer kalt belustigten Verachtung. Angegriffen werden aber auch die Opfer dieser Herren, die ihre eigene Lage nicht erkennen, die sich Hoffnungen machen und Hilfe erwarten. Der hier angeschlagene Ton ist bitter-sarkastisch und warnend.

Die verführten Gläubigen werden zunächst system-immanent widerlegt. Sie begreifen nicht das Hauptgesetz der dargestellten Ordnung: die Ausbeutung, obwohl es ihnen dauernd gesagt wird, nicht allein von den Kommunisten, sondern auch — in einem Mischmasch von Verdrehungen — von den Herren selbst. Sie erscheinen komisch, bezogen auf das System, in das sie auch für sich selber gehören — diese Kleingewerbetreibenden, die, während sie von Macheath völlig ausgeplündert werden, die Schuld den Juden geben und sich vor den Kommunisten fürchten, die, völlig abhängig, sich selbständig glauben und sich totarbeiten, die im Angesicht des Untergangs von Hoffnung schwatzen, die sich mit Ideen abspesen lassen; und diese verkrüppelten Kriegsdemonstranten. Die komische Kritik, die kaum je Heiterkeit auslöst, weil stets die aktuelle gesellschaftliche Gefährlichkeit der Illusionen jener Leute, mit denen man noch viel machen kann, spürbar bleibt, geht gerade hier mitunter in direkte Satire über: dann erscheinen sie verächtlich, toll. Aus dem Munde des Antreibers Beery fällt das Urteil schärfer: „*Man rechnet nie genügend mit der Dummheit der Leute! Diese Leute ohne Arme und Beine und Augen sind immer noch für den Krieg! Dieses Kanonenfutter hält sich wahrhaftig für die Nation! Es ist phantastisch!*“ (379) So werden sie dauernd praktisch widerlegt, ihre Haltung erscheint unangemessen angesichts der aufgedeckten Realität der Peachum und Macheath. Sie wollen ihren Schnitt machen; gezeigt wird, daß sie das nicht können, weil sie nicht kalt genug sind, gezeigt wird aber auch, daß sie nichts einsehen. (Die Kontinuität der Brechtschen Warnungen bis hin zur „Mutter Courage“ ist unverkennbar.)

Das ist der eigentliche operative Zielpunkt der Satire. Diffamiert werden Haltungen, die einer Revolutionierung im Wege stehen. Die Kritik der Illusionen, der sozialpsychologischen Phänomene Furcht und Hoffnung, soll diese abbauen helfen. Die Zielrichtung ist durchaus speziell: es ist das kleinbürgerliche Bewußtsein, dem Erkenntnis vermittelt werden soll. Natürlich kann eine solche Wirkung nur eintreten, wenn zugleich das System verneint wird, das heißt, wenn die ständige Aufforderung der Protagonisten zum Zynismus als Unmenschlichkeit durchschaut wird.

Dies zu erreichen, schien es Brecht gut, die Satire getreu der Swiftschen Tradition so anzulegen, als ob der Leser einfach in stand gesetzt werden sollte, diese Unmenschlichkeit zu lernen<sup>23</sup>. Im Roman tritt der Charakter der Ausbeuter eben dort sichtbar in Erscheinung, wo sie die Haltungen und Maßnahmen lehren, die für die Ausbeutung nötig sind. Der Vorschlag, diese Haltungen einzunehmen, ermöglicht es, deren Motive und Konsequenzen zu überschauen und sie nicht für naturgegeben zu halten. Die Kritik des Systems — Voraussetzung für die speziellere Kritik des kleinbürgerlichen Bewußtseins — zeigt dessen stabilisierende Funktion und weist nach, daß es der sichere Untergang seiner Träger ist.

Der Hauptstoß der satirischen Kritik auf diesem Felde richtet sich gegen die bürgerliche Moral. Wie die bourgeoise Welt nicht wegen ihrer Unvernünftigkeit attackiert wird, sondern wegen ihrer Vernünftigkeit, so wird sie auch nicht wegen ihrer Laster abgeführt, sondern wegen ihrer Tugenden. Stets wird nicht allein das Ungemäße des Scheins kritisiert, sondern das Gemäße. Die Brechtsche Sozialkritik fußt nicht auf moralischer Entrüstung, sondern auf einer Kritik der bürgerlichen Ethik. Die Funktion der Moral, die Funktion solcher Grundhaltungen wie Optimismus und Pessimismus innerhalb der bürgerlichen Unordnung wird vorgezeigt. Fleiß und harte Arbeit, Sparsamkeit und Selbstgenügsamkeit, Treue und Opferbereitschaft werden hinsichtlich ihrer Verwertbarkeit beim Profitmachen geprüft — und es wird dargestellt: sie sind so brauchbar, daß die bürgerliche Gesellschaft nicht ohne sie funktionieren könnte. Ethische Werte sind in diesem Konzept keine absoluten, und so sind es auch nicht die Unwerte: Laster sind eben die Laster des Versäumnisses beim Profitmachen, sie werden deshalb von der offiziellen Moral kritisiert; unideologisch betrachtet, stellen sie kaum noch erkennbare pervertierte Reste der verschütteten Menschlichkeit dar. Wie stets bei Brecht ist das Ziel nicht die Verbesserung der Moral, sondern ihm geht es um Verhältnisse, die die besonderen Tugenden überflüssig machen. Das Buch kritisiert daher auch die Hilfe, weil es nicht auf sie ankommt, sondern auf Zustände, in denen Hilfe unnötig ist, und es kritisiert die Hoffnung, weil sie reale Schritte, solche Zustände zu erreichen, vereitelt.

Den Schlußpunkt der satirischen Kritik bildet nicht zufällig die Exegese des Gleichnisses vom Pfund. Immerfort ist im Roman die Rede vom Pfund und von den Pfunden, von ihrer richtigen Vermehrung. Am Ende des Buches steht Fewkoombeys Traum vom Jüng-

sten Gericht. Er selbst ist der Richter, und er fällt das Urteil über den Religionsstifter, der die Parabel vom Pfund (Lukas 19, 11–27) in die Welt gesetzt hat. Ein übriges Mal erscheinen die satirischen Verkehungen: das Evangelium wird ernstgenommen — geprüft wird, was man den Geringsten angetan hat, also denen, die hungrig und durstig gewesen, herbergebedürftig und bar der Kleidung. Die Erkenntnis ist: Ihnen wurde etwas angetan auch vom Bergprediger selbst, sein Verbrechen bestand in seinem Reden. Er war ein Beihelfer: „Weil du deinen Leuten dieses Gleichnis in die Hand gegeben hast, das auch ein Pfund ist! Mit dem gewuchert wird!“ (499) Die Kritik richtet sich nicht primär gegen die eschatologische Deutung des Gleichnisses oder seine Auslegung als Allegorie von der Ankunft des Herrn (die Vertröstung auf die transzendente Belohnung), sondern gegen seine halbsäkularisierte Interpretation, gegen die calvinistische Rechtfertigung des bürgerlichen Erfolges. Die Rede des Bischofs auf der Trauerfeier für die ertrunkenen Soldaten des Schiffes „Optimist“ war ein Beispiel für die vielfältige Interpretationsmöglichkeit der religiösen Lehrparabel. In ihr erschien das Gleichnis — in mehrfacher ironischer Brechung — als Aufforderung an jeden einzelnen, Profit zu erzielen; der Bischof hielt sich an die banktechnische Form, in der das Gleichnis abgefaßt ist, und zog aus ihr die praktische Nutzenanwendung<sup>24</sup>. Wie in den anderen großen Reden der gekauften Ideologen des Kapitals, des Rechtsanwaltes und des Arztes, verfilzen sich auch bei ihm die nackten Interessen unauflöslich mit den hohen sittlichen Gesichtspunkten.

Die Funktion dieses Gleichnisses in der Klassengesellschaft steht zur Diskussion. Seine Wirkung beruht auf der Schlagkräftigkeit des gewählten Bildes, bestritten wird deshalb der Wahrheitswert dieses Bildes, nicht dessen transzendente Bedeutung: Nicht jeder erhält ein Pfund, nicht jeder kann es vermehren — und dies weist zurück auf unser Buch: auf das schlechte Pfund, das etwa Fewkooombey und Mary Swayer mitbekamen, auf die vergeblichen und untauglichen Versuche, es zu vermehren. Daß sie es dennoch versuchen, daß sie bestrebt sind, das kümmerliche Pfund zu verwerten, daß sie sich in die gegebene Gesellschaft des Profits einordnen, führt in der hier waltenden Traumlogik, die die Logik der Satire ist, zu ihrer Verurteilung, denn: Der Mensch ist des Menschen Pfund (499).

### Dreiteiligkeit

Ein wesentliches Moment der mit dem Roman gegebenen Systemdarstellung ist seine Dreiteiligkeit. Die überlieferte, von Brecht neu gefaßte Geschichte vom Streit und Aufstieg Macheath' und Peachums wird hier von Vorgängen umschlossen, die an ein Opfer der beiden Herren gebunden sind. Szenen der Verwandlung des Soldaten Fewkooombey in den Angestellten der Bettlerorganisation des Peachum stehen dem Hauptgeschehen voran, sein Traum vom Jüngsten Gericht bildet den Epilog. Diesen Aufbau von Vorspiel-Hauptspiel-Nachspiel können wir auch als ein Triptychon verstehen: auf der Mitteltafel wird die Wolfswelt als Kampf der Wölfe dargestellt, auf

den Seitentafeln wird der Bereich exponiert, von dem die Wölfe leben, in dem sich zugleich die Kraft bildet, die sie richtend überwinden wird. Die reale Verflochtenheit der beiden „Welten“ wird aufgehoben, die Selbständigkeit der Teile verdeutlicht. Die Umwelt der Wölfe erscheint hier „groß und ‚bedeutend‘“<sup>25</sup>. Innerhalb der Romanwelt nur Episodenfigur, besitzt Fewkoombey gesondert von ihr eine weitere reichende Bedeutung. Die Dreiteiligkeit des Romans bringt zwei historische Aspekte ein.

Im Vorspiel wird berichtet, daß der Soldat Fewkoombey im Bürgerkrieg ein Bein verloren, von der Entschädigung in London eine unrentable Gastwirtschaft gekauft hat und heruntergekommen ist. Er versucht zu betteln, muß aber erfahren, daß Betteln gelernt sein will und nur organisiert ausgeübt werden darf. Zu lernen hat er, wie die Heuchelmoral der Gebenden anzusprechen ist, und die Boxerregeln der Bettler. Auch verspürt er bald Peachums Art von Armenpflege, die alle Außenstehenden brutal verfolgt. Schließlich ist er zu „zermürbt, um nicht einzusehen, daß es ein Glück für ihn wäre, hier einzutreten, in eine große, geheimnisvolle und mächtige Organisation“ (13).

Wenn wir ein wenig verallgemeinern — und der Roman regt dazu überall an —, so können wir die schlichte Geschichte Fewkoombey auch so lesen: Der Kleineigentümer wird von seinem Eigentum befreit, gerät in einen riesigen Strom von Bettlern und wird schließlich in eine organisierte Ausbeutung seiner Tätigkeit hineingeprügelt. In dieser Abstraktion sind das aber Prozesse der ursprünglichen Akkumulation: das gewaltsame Hervorbringen freier Arbeiter, die in „eine dem System der Lohnarbeit notwendige Disziplin hineingepeitscht, -gebrandmarkt, -gefoltert“ wurden. „The Beggar's Opera“ des John Gay bot ihre Geschichte im historischen Material der frühbürgerlichen Gesellschaft selbst — sie führte einen grotesken Sonderfall vor: die bürgerliche Verwertung des Diebstahls als Diebstahl, des Verbrechens als Verbrechen. Brecht erhält sich die demonstrativen Möglichkeiten des Sonderfalls: In der neueren Zeit, so Marx, wird der Arbeiter für den gewöhnlichen Gang der Dinge den „*Naturgesetzen der Produktion*“ überlassen, dem „stummen Zwang der ökonomischen Verhältnisse“. Erziehung, Tradition, Gewohnheiten lassen die Anforderungen dieser Produktionsweise als Selbstverständlichkeiten erscheinen<sup>26</sup>. Der Roman macht darauf, auf die ausgebildete Organisation des Kapitalismus und die relative Überbevölkerung der Arbeitslosenarmee, auch besonders aufmerksam, aber er zeigt in der Ausnahme die Regel, er bricht den *stummen Zwang* der Verhältnisse, ihre Anonymität. Das Gebrüll, das von Zeit zu Zeit aus Peachums Häusern dringt, ist die Stimme dieser Welt, sie wird hier nur hörbar. Der Bereich der Bettler und Verbrecher gibt die Möglichkeit, sie im Alltag laut werden zu lassen. Fewkoombey ist es keineswegs Natur, für Herrn Peachum zu arbeiten. Nicht Natur, sondern die Gewalt treibt ihn hin. Offene Brutalität ist der Geburtshelfer seines neuen Verhältnisses, wie sie ehemals Geburtshelfer der neuen Verhältnisse war.



Das Äußere des Peachumschen Geschäfts gibt das nicht her: „Auch der Ladentisch mit der wackligen Kassenschublade bekannte nicht Farbe“ (13). Der Vorgang aber deckt das Geheimnis der geheimnisvollen Organisation auf. Historischer und systematischer Aspekt der aktuellen Verhältnisse gehen auch hier eine untrennbare Verbindung ein. Fewkoombeys Geschichte können wir als Analogie des historischen Prozesses verstehen.

Im Mittelteil verlieren wir Fewkoombey beinahe aus den Augen, jedoch wird eines deutlich: Das Opfer wird zum Mitläufer, in Peachums Sprache akzeptiert er das scheinbar Natürliche der Konkurrenz und der Brutalität. Unfähig zu eigener Aktion, gehört er zu jenem Lumpenproletariat, das Marx als die passive Verfaulung der untersten Schichten der alten Gesellschaft charakterisiert, als bereitwillig, sich zu reaktionären Umtrieben kaufen zu lassen — obwohl es durch die proletarische Revolution in die Bewegung hineingeschleudert werden kann<sup>27</sup>.

Diese Chance zur Teilnahme an der revolutionären Bewegung verzeichnet der Schluß des Buches: der Traum des Soldaten vom Jüngsten Gericht. Erträumt wird hier das Ende der Ausbeuterordnung: „Nach Jahren des Elends kam der Tag des Triumphes. Die Massen erhoben sich, schüttelten endlich ihre Peiniger ab, entledigten sich in einem einzigen Aufwaschen ihrer Vertröster, vielleicht der furchtbarsten Feinde, die sie hatten, gaben alle Hoffnung endgültig auf und erkämpften den Sieg“ (484). Geändert wird von Grund auf, das Gericht fällt das Urteil über die Gesellschaftsform, in der der Arbeitende Gegenstand und Mittel der Ausbeutung ist.

Dies überschreitet nun — auch in seiner bildlosen Begrifflichkeit — die Simplizität der Bilder des Romans. Es wird hier keineswegs allein ein Nachspiel der erzählten Geschichte geliefert und auch nicht nur ein Aspekt der erzählten Welt hervorgehoben — der Traum der Unterdrückten. Im träumerischen Vorausgriff wird hingewiesen auf einen nötigen Eingriff in den historischen Prozeß selbst, auf die Weltrevolution.

Es entsteht das Problem, ob denn die Figuren und der Verlauf der Handlung einen solchen Schluß tragen können. Als eine der Vermittlungen für diesen Augenblick wird im Roman selbst offenbar das Elend angesehen. Peachum ist zum Beispiel vom Autor durchaus mit dem Bewußtsein ausgestattet, daß er seine Überwinder selbst hervorbringt, da das Elend unabdingbare Voraussetzung für die Reproduktion der kapitalistischen Ordnung ist, es aber die Elenden zu Feinden dieser Ordnung macht. Dem Polizeiinspektor Brown erscheint der Zug der Allerärmsten in einer Vision als revolutionärer Zug. Die Frage wird nicht einfach verneint, die Brecht auch in Anmerkungen zu „Furcht und Elend des dritten Reiches“ stellt, ob nicht erst der Zustand der „äußersten Vertierung“, das Elend die Furcht vor der revolutionären Gesellschaftsveränderung beseitigen werde<sup>28</sup>. Doch bei dieser Frage bleibt der Roman nicht stehen. Der Lumpenproletarier Fewkoombey hat eine schwierige Erkenntnis zu gewinnen — denn der von ihm geführte Gerichtsprozeß ist Erkenntnis-

prozeß —, bis er sieht: die Ursache allen Elends und der Ungleichheit ist die Ordnung der Ausbeutung. Nicht das Elend allein also, sondern erst die Erkenntnis der Lage eröffnet den Ausblick auf die Umwälzung aller Dinge.

Für die durch das Buch vermittelte Perspektive ist der vierfache Schluß wesentlich. Schon mehrfach wurde angedeutet, daß in der Satire Brechts kreuzweise Verschränkungen walten. Dasselbe findet sich auch hier<sup>29</sup>. Das Mittelspiel nämlich wird abgeschlossen durch die groteske Fahrt der Herren zur kirchlichen Weihe ihrer Taten — nur haben sie Schwierigkeiten: der Nebel läßt sie dorthin kommen, wohin sie gehören: ans Gefängnis; im Nebel fallen die Soldaten, abkommandiert als Ehrenwache ihrer ertrunkenen Kameraden, beinahe in die Themse und gerät der Bischof getreu der frühklassischen Komödientradition in den Stall — in den Schlachthof; eine Fülle anspielungsreicher Szenen. Die Abfuhr, die das Buch erteilt, erfolgt also nicht allein durch die theoretische Enthüllung der Wirklichkeit — sondern auch im satirisch vorwegnehmenden Bild. Es ist allerdings eine Naturkatastrophe, die das symbolisch herbeiführt — ähnlich wie in dem anderen großen satirischen deutschen Roman unseres Jahrhunderts, im „Untertan“; anders aber als dort wird das Symbol hier mit schillernder Ironie behandelt. Die Herren sind bester Laune und fahren vom Gefängnis aus stracks zur Siegesfeier. Ein so wohl-tuender Nebel kann sie nicht aufhalten, die realen Machtverhältnisse werden sofort wiederhergestellt — Kirche, Wirtschaft, Militär und Polizei finden sich in trautem Verein. Ähnlich auch im Nachspiel: Wir sehen den Traum des Fewkooombey, seine Verurteilung der Ausbeuter und ihrer Ideologen — aber es bleibt ein Traum. Danach wird die Realität wiederhergestellt. Es erfolgt die Hinrichtung des Soldaten. Er hat an Macheath' Stelle den Tod der Mary Swayer zu büßen. Fälschlich beschuldigt, sie ermordet zu haben, wird er aufgehängt, „in Anwesenheit und unter dem Beifall einer großen Menge von Kleingewerbetreibenden, Nähmädchen, invaliden Soldaten und Bettlern“ (499). Wir kennen diese Leute, die da der Ermordung eines der Ihren zujubeln: es sind die Gekauften des Macheath und des Peachum. Die Ohnmacht der Unterdrückten dauert an, solange sie sich kaufen lassen.

Der Roman endet damit, und dies weist auf die doppelte Perspektive, die hier gegeben wird: Noch siegt die kleine Vernunft, und in Bälde scheint nichts zu hoffen, doch ist die große Vernunft schon sichtbar geworden und in der Welt, sie wird unaufhaltsam Realität. Der Schluß ist problematisch — das Problem liegt in der Realität selbst. Der Streik der Dockarbeiter, in dem sich das Durchbrechen der Totalität des kapitalistischen Systems ankündigt, endet mit einer Niederlage — und Brecht sah deren Ursache darin, daß hier Arbeiter in der Uniform ihrer Herren „konkurrierend“ gegen die sich zur Wehr setzenden Streikenden standen, daß also auch Teile der ausgebeuteten Klasse selbst an der Aufrechterhaltung der kapitalistischen Verhältnisse mitwirkten. Die Bitterkeit der Satire reagiert auf die Niederlage der deutschen Arbeiterklasse 1933, aber dies hat

nichts zu tun mit Resignation. Es werden nämlich auf diese Weise die Bedingungen einer künftigen Revolution deutlich gemacht; diese selbst gehört als Zielpunkt wesentlich zum Aufbau des Weltmodells: obwohl wir ein die Totalität des inneren Systems kapitalistischer Ausbeutung erfassendes Modell vor uns haben und keinen Epochenroman (die die Epoche bestimmenden Kämpfe zwischen den Ausbeutern und den Ausgebeuteten fundieren die kritische Subjektivität und die angelegte Wirkung des Buches, sie werden aber kaum ins Handlungsspiel, in die dargestellte Welt des Romans gebracht), wird dieses Modell erst durch die am Schluß angegebene Perspektive abgerundet. Sie offenbart den nicht-immanenten Standpunkt, von dem aus das System kritisiert wird.

### Modell

Der „Dreigroschenroman“ erweist sich als geschichtete Totalität<sup>30</sup>: Die schlichte Fabel des Kampfes und Aufstiegs Peachums und Macheath' führt symbolisch (in der Typik ihrer gegenständlichen Konkretetheit) und parabolisch (in den realitätsanalogen Bezügen) auf politisch-ökonomische Entwicklungen und ideologische Prozesse und zeigt ein System in seinem Funktionieren. Den Kausalnexus aufdecken, das hieß für Brecht nicht allein, die objektiven Bedingungen darzustellen, sondern auch, deren subjektive Erscheinungsform — im Durchschnitt — zu erfassen, und zwar als Spiegel und als Instrument der Verhältnisse. Das literarische Modell ist — ähnlich den anderen satirischen Modellgestaltungen des Jahrhunderts, etwa Heinrich Manns „Kobes“, Döblins „Pardon wird nicht gegeben“, Kraus' „PLN“ — philosophisch-ökonomischer Art. Die Systemdarstellung ist aktuell gezielt. Wir haben ein wichtiges Werk der Kritik des Faschismus vor uns insofern, als es Brechts Auffassung war, daß der Faschismus als Kapitalismus kritisiert werden muß. Das Buch entwickelt daher Tendenzen zum Faschismus aus den Bedingungen des kapitalistischen Systems. Auf die faschistische Herrschaftsform selbst treffen zahllose Details, Handlungszüge und Prozesse zu — auch hier wird Brechts Satire vielfach direkt —, vorrangig aber kommt es ihm auf eine prinzipielle Kritik an. Aktueller operativer Zielpunkt sind Illusionen über den Faschismus. Für Brecht ist der Faschismus keine Ausschreitung, sondern eine zur Sache gehörende Form der Verteidigung von Besitzverhältnissen. Hier zeigt sich für ihn die Konsequenz der Bürgerlichkeit, einer unzulänglich gewordenen Klasse. Strategie und Taktik des antifaschistischen Kampfes Brechts in den ersten Jahren des Exils ergaben sich aus dieser Konzeption — der Faschismus wurde als „*nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus*“ angegriffen<sup>31</sup>. Ein so gearteter Affront gegen den Faschismus durchzieht den Roman, er sichert ihm seine Sonderstellung in der sozialistischen Literatur. Zu ihr gehört er nicht allein auf Grund der Tatsache, daß die marxistische historische und ökonomische Theorie Aufbauelement der epischen Form ist, sondern auch wegen der gesetzten Perspektive revolutionärer Befreiung; in ihr fällt er auf, weil der

Angriff gegen die faschistische Gewaltherrschaft nicht in Form etwa der berichtenden Darstellung, der Reportage, geführt wird und weil er sich nicht mit der Aufdeckung der konkreten politischen Formen des Faschismus beschäftigt. Gerade dies waren wichtige Züge der ersten Reaktion auf den Faschismus in der deutschen Literatur. Hier wird nicht der aktuelle Terror angeprangert, sondern dieser wird als Konsequenz des jahrhundertelangen nachgewiesen. Die extreme Unmenschlichkeit des Faschismus wird dabei als Vorstufe jener Veränderungen angesehen, die aus der Mobilisierung der Summe der Vernunft der gesamten Menschheit hervorgehen werden. Das Jüngste Gericht im Traum des Soldaten Fewkoombey gibt deshalb auch nur wenige Richtpunkte konkreterer Form: die Perspektive bleibt für die breitesten Lösungen offen, von denen Brecht in seiner Definition des sozialistischen Realismus spricht. Sie ist deshalb mehr tendenziell angedeutet als ausgeführt.

Gegen den Irrationalismus, der im und unter dem Faschismus aufzublühen begann, ist die Zerstörung des trügerischen Naturscheins der Verhältnisse gerichtet. „Mit Wind und Wetter“, so sagen die Leute des Romans, „ist nicht zu spaßen. Da hilft kein menschliches Planen. Gegen den Nebel ist der Mensch machtlos. Das sind Naturkräfte, zerstörerische Elemente“ (413). Die Satire Brechts will die bewegenden Kräfte der Erkenntnis ausliefern: „Etwas Licht, und es treten Menschen in Erscheinung als Verursacher der Katastrophen! Denn wir leben in einer Zeit, wo des Menschen Schicksal der Mensch ist.“<sup>32</sup> Es ist das grelle Licht der satirischen Kritik, das hier auf Vorgänge und Verhaltensweisen fällt, so daß sie deutlich hervortreten. Die ausgeleuchtete Bühne dieser Romanwelt gibt Gelegenheit, Menschen in wechselnden Situationen, beim Auf- und Absetzen ihrer Masken zu beobachten — dahinter sehen wir sie nackt. Die verwickelte Fabel schafft Situationen, in denen das Unglück und die Katastrophen auf ihre gesellschaftlichen Ursachen und auf bestimmte Urheber zurückverfolgt sind. Es wird ein Modell entworfen, ein Spielraum, um Ursachen und Zusammenhang bestimmter typischer Ereignisse — Schiffskatastrophen, Konjunkturschwankungen — auf beschränktem Raum durchschaubar anzuordnen, insofern hat der Roman Verwandtschaft mit Strukturmomenten, die Brecht am Kriminalroman lobt. Die Art von stilisiertem Aufbau und marionettenhaften Typen — die in der Tradition des philosophisch-satirischen Romans von Swift, Voltaire, auch Butler steht, welche gleichfalls darauf verzichteten, eine glaubwürdige Welt aufzubauen, und deren Helden ebensowenig zur Identifikation hergestellt sind — will der Entfremdungsstruktur der Wirklichkeit zu Leibe rücken. Sie will denen, die nicht Subjekte ihres Handelns sind, die inside story einer Ereigniskette par exemple vorführen, in der die soziale „Kausalität befriedigend funktioniert“<sup>33</sup>.

Das Verfahren wird für ästhetisch fruchtbar gehalten in einer Zeit, da der Dichter „umsonst nach sogenannten ‚einfachen menschlichen Vorgängen‘“ fahndet: „es gibt sie nicht mehr“ — oder wie es früher hieß: da eine einfache Wiedergabe der Realität sie nicht

herausgibt, weil sie, Merkmal entfremdeter Verhältnisse, in die Funktionale gerutscht ist<sup>34</sup>. Die Kunst soll deshalb etwas aufbauen, ein Künstliches, Gestelltes machen, das den Kausalnexus erhellen kann. Die Gefahren einer derartigen Stilisierung werden dabei bewußt in Kauf genommen. (Erst später reflektierte Brecht schärfer das Problem, wie eine „absichtsvolle Darstellung, welche die Abstraktion und Kritik erlaubt und sie selber exekutiert, zur Fülle“ kommen kann<sup>35</sup>.) Der modellartige Aufbau ist als Polemik nach zwei Seiten hin zu verstehen. Sie richtet sich erstens gegen ein strukturelles Nachzeichnen entfremdeter Welt; zweitens aber gegen ein unreflektiertes Übernehmen älterer epischer Aufbauprinzipien, die Weltbeziehungen als Beziehungen autonomer Individuen zeigen.

Zum Arsenal der bürgerlichen Literaturwissenschaft gehört die These, daß eine gelungene ästhetische Gestalt nur entstehen kann, wenn ihre Struktur der Struktur der — für unaufhebbar gehaltenen — entfremdeten Gesellschaftsbeziehungen entspricht. Brechts Roman demonstriert das Gegenteil: Sein Werk arbeitet strukturell gegen eine solche Welt, die auch *sein* Gegenstand ist. Dargestellt wird, wie die menschlichen Beziehungen innerhalb der Funktionen des Kapitals anonym werden, wie sich die Welt des erbitterten Konkurrenzkampfes von Mann zu Mann überholt und damit auch die Eigenschaften, die in ihm nötig waren. Dargestellt wird, wie sich die Bedingungen der Tätigkeiten nicht allein scheinbar, sondern wirklich fremd gegen die Menschen setzen, wie in diesem Zusammenhang der Schein eines Naturverhältnisses allgemein wird. Brechts Satire aber macht nicht einfach die anonymen Verhältnisse verantwortlich und entschuldigt nicht die sehr konkreten Aktionen des einzelnen — sie will vielmehr mit der Systemabhängigkeit des einzelnen auch dessen Verantwortlichkeit treffen. Im Aufbau der Montage liegt deshalb eine prinzipiell andere Lösung vor als etwa bei Dos Passos, auf den sich Brecht beruft; im Aufbau eines verfremdenden Modells eine andersgeartete Lösung als bei Kafka, die Brecht in bestimmter Weise als fruchtbar anerkannte. Und dennoch muß es als parodistisch verstanden werden, wenn Brecht den epischen Aufbau des „Dreigroschenromans“ konventionell nannte. Es war beabsichtigt, ein fetischisiertes Gesellschaftsverhältnis in seiner Fetischisierung durchsichtig zu machen. Dies trieb die enthüllende Satire, aber auch das Modellieren, die Dialektik im Einsatz der Formen hervor. Es wird Lukács daher ironisch zitiert, wenn darauf hingewiesen wird, daß hier „kampfvolle und verschlungene Wechselbeziehungen“<sup>36</sup> das epische Muster gebildet haben; denn der Bejahung solcher Form steht die Trivialisierung ihrer Inhalte entgegen, der Kampf ums Geld, die Intrigenform des Konkurrenzkampfes der einzelnen, aber auch Momente der Kolportage (das Milieu, die plakathafte Psychologie, die Situationsgebundenheit der Gefühle) und Momente des Kriminalromans (die einlinige Bindung der Figuren ans materielle Interesse, die allmähliche Aufdeckung zuerst versteckter Motive, das Angebot, aus Katastrophen die Erfahrungen zu gewinnen). Im Roman werden — wie schon in der Oper — die Darstellungsweisen

parodistisch mit dargestellt. Auch der „Dreigroschenroman“ ist gleichsam eine Art „Referat“ über das, was der Leser vom Leben zu sehen wünscht<sup>37</sup>.

Das wirkliche Leben haben wir in der Handlung nicht, wir erhalten es erst dann, wenn wir der Grundstruktur der Fabel, ihren oft verdeckten Motiven, der Ausstellung von Ideologie in ihren spontanen und manipulatorischen Formen, in ihrem Widerspruch und Zusammenhang denkend nachgehen. Erst dann enthüllt sich die Produktivität des Witzes, der wesentlichen ästhetischen Kategorie dieses Werkes. Die Verfremdung des Romans — durch Motti, die die Handlung anhalten; durch den mitredenden Erzähler, der auch das Maß des Lachens reguliert; durch die mitgegebenen Erklärungen zur Form, die sie als eine bewußt benutzte sichtbar machen, die zum Beispiel stets auf ihre Plumpheit, auf ihre Schwarzweißmalerei ironisch verweisen — alles dies dient dem Zweck, einem diesem Gebilde gegenüber unangemessenen kathartischen Mitvollzug zu verhindern, es selbst als Modell begreiflich zu machen und den Spaß auch am Gemachten suchen zu lassen. Die Form des Witzes trägt auch zur Kultivierung der betrachtenden Haltung bei.

#### Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, Dreigroschenroman. Berlin 1950, S. 161. Fortan Seitennachweise im Text nach dieser Ausgabe. Kursivierungen und Sperrungen immer wie im Original.

2 Es ist hier auf die Problematik hinzuweisen, die sich für eine Darstellung des kapitalistischen Systems ergibt, wenn dessen Funktionieren am Beispiel des Handels und der Finanz gezeigt werden soll. Das Handelskapital schafft weder Wert noch Mehrwert, sondern vermittelt nur deren Realisation (vgl. Marx, Das Kapital. Band 3. In: Marx/Engels, Werke. Band 25, Berlin 1964, insbesondere S. 312). Brecht vermerkt diesen Zusammenhang in seinen Arbeitsnotizen (Bertolt-Brecht-Archiv, Mappe 293 [100]): „Ladenbesitzer eigentlich hehler nicht diebe“. Um das Mehrwertssystem im Handel zu erfassen, läßt Brecht jedoch den Gewinn im Handel mitunter vereinfacht aus der Ausbeutung der Angestellten entspringen (z. B. S. 196). Vereinfacht erscheint die Mehrwertbildung auch in den Schlußpassagen. Die sich anbahnende Erklärung (Arbeitskraft, gesteckt in Sachen, die von anderen angeeignet werden) wird nicht weiter verfolgt, statt dessen scheint sie in der nicht vollständigen Entlohnung der Arbeiter gefunden (S. 498 f.; vgl. Marx/Engels, Werke. Band 23, Berlin 1968, insbesondere S. 198 ff.).

3 Vgl. dazu Dieter Schlenstedt, Satirisches Modell im Dreigroschenroman. In: Weimarer Beiträge, Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1968, S. 77 f. (Jetzt auch in: Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans. Hrsg. v. Manfred Brauneck. Band 1, Bamberg 1976.)

4 Marx, Das Kapital. Band 1, in: Marx/Engels, Werke, Band 23, S. 742.

5 Clausewitz legt dar, daß der Krieg als Konflikt menschlicher Interessen mit dem Handel und seinem größeren Maßstab, der Politik, vergleichbar sei und sich in deren Schoß entwickle (Carl von Clausewitz, Vom Kriege. Band 1, Berlin 1832, S. 143 [Erstausgabe]).

6 Vgl. dagegen: Klaus Detlef Müller, Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik, Tübingen 1967, S. 72 f.

7 Bertolt Brecht, Über experimentelles Theater. In: Schriften zum Theater. Band 3, Berlin und Weimar 1964, S. 90; vgl. auch Bertolt Brecht, Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“; ebenda, Band 2, S. 99 f.

8 Bertolt Brecht, Die Beule. Ein Dreigroschenfilm. In: Brecht, Versuche 1—12. Heft 1—4, Berlin 1963, S. 236.

9 Bertolt-Brecht-Archiv, Mappe 295 [11].

10 Zum Problem des „großen Gegenstands“ vgl. Schlenstedt, Satirisches Modell..., in: Weimarer Beiträge, Sonderheft Bertolt Brecht, S. 88 f.

11 Die Polemik gegen den „introspektiven psychologischen Roman“ (Bertolt Brecht, Über die Popularität des Kriminalromans. In: Schriften zur Literatur und Kunst. Band 2, Berlin und Weimar 1966, S. 237) tritt auch im zugehörigen Motto „Coelum, non animum mutant, qui trans mare currunt“ (155) hervor. In diesem Zusammenhang steht Brechts Interesse für Döblins Art des Charakteraufbaus.

12 Vgl. Marx, Das Kapital, Band 3, in Marx/Engels, Werke, Band 25, S. 832. — Der Erwerb von Profit für „das Kind“ ist wichtiges Stichwort in Samuel Butlers Werk „Der Weg allen Fleisches“.

13 Vgl. Engels an Joseph Bloch, 21./22. September 1890; Marx/Engels, Werke, Band 37, Berlin 1967, S. 463; Engels an Conrad Schmidt, 27. Oktober 1890; ebenda, S. 489.

14 Marx/Engels, Manifest der Kommunistischen Partei. In: Marx/Engels, Werke, Band 4, Berlin 1959, S. 464 f.

15 Fritz Sternberg, Der Imperialismus. Berlin 1926, S. 315. — Hervorhebung D. S.; vgl. Brecht, Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren? In: Schriften zum Theater. Band 1, Berlin und Weimar 1964, S. 105; zum folgenden auch Werner Hecht, Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin 1962, insbesondere S. 76 ff., 107 ff.

16 Brecht, Benutzung der Wissenschaften für Kunstwerke. In: Schriften zum Theater, Band 1, S. 195, 197.

17 Vgl. Brecht, Notizen zu Heinrich Manns „Mut“. In: Schriften zur Literatur und Kunst, Band 2, S. 260; Brecht, Der Weg allen Fleisches; ebenda, Band 1, S. 96 f.; Brecht, [Der Streit um den Sergeanten Grischa von Arnold Zweig], ebenda, S. 68 f.

18 Vgl. Brecht, Notizen über realistische Schreibweise; ebenda, Band 2, S. 105.

19 Bertolt Brecht, Meti. Buch der Wendungen. In: Brecht, Prosa. Band 5, Frankfurt/M. 1965, S. 27.

20 Brecht, Notizen zu Heinrich Manns „Mut“, in: Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, Band 2, S. 256.

21 Brecht, Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“, in: Schriften zum Theater, Band 2, S. 111.

22 Brecht, Der Dreigroschenprozeß. In: Schriften zur Literatur und Kunst, Band 1, S. 218.

23 Vgl. ebenda, S. 252 f.

24 Brecht verwendet die beiden Fassungen des Gleichnisses (Lukas 19, 11—27 und Matthäus 25, 14—30), wobei er auch mit den hier jeweils verwendeten Begriffen Pfund und Talent spielt. Bei Matthäus steht die Parabel unmittelbar vor dem Gericht mit dem Entscheidungssatz „Was ihr getan habt einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan“ (Matthäus 25, 40), der im Roman doppelt gegen den Richter

selbst gekehrt wird — gegen Jesus und Fewkoombey. Zum Problem der parabolischen und allegorischen Gleichnisinterpretation vgl. Joachim Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu*. Berlin 1956, insbesondere S. 45 ff.

25 Vgl. Brecht, *Vergnügungstheater oder Lehrtheater*. I. Das epische Theater. In: *Schriften zum Theater*, Band 3, S. 57 f.

26 Vgl. Marx, *Das Kapital*, Band 1, in: *Marx/Engels, Werke*, Band 23, S. 765.

27 Vgl. Marx/Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: *Marx/Engels, Werke*, Band 4, S. 472.

28 Brecht, [Wird erst das Elend die Furcht besiegen]. In: *Schriften zum Theater*. Band 4, Berlin und Weimar 1964, S. 124.

29 Vgl. dazu: Helga Riege, *Studien zur Satire in Bertolt Brechts Dreigroschenroman*. Diss. Jena 1956, insbesondere S. 42 f. Die Kreuzstruktur entspricht der allgemeinen Antithetik, den paradoxalen Mustern, die Brecht als dialektische Form bewußt verwandte.

30 Auch Brechts „Dreigroschenroman“ ist ein Werk jener von Erich von Kahler (Untergang und Übergang der epischen Kunstform. In: *Die Neue Rundschau*, 64. Jg., 1/1953, insbesondere S. 34 ff.) herausgestellten Tendenz zu mehrschichtiger Symbolik, die aus den Typisierungsproblemen unseres Jahrhunderts entstand — allerdings ist sie (wie auch gegen Norbert Miller [Moderne Parabel? In: *Akzente*, 6. Jg., 3/1959, S. 200 ff.] gesagt werden muß) mit Erfolg bewußt gegen die diffuse Intention gerichtet, eine „generelle existentielle Situation des Menschen“ darzustellen (Kahler, *Untergang und Übergang...*, in: *Die Neue Rundschau*, 1/1953, S. 36). Sie spielt nicht auf der Ebene der Abstraktheit und Anonymität, sondern zeigt sie; bei aller Mehrstöckigkeit will sie durchaus eindeutig sein, um praktikabel zu bleiben.

31 Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Band 1, S. 272.

32 Ebenda, S. 274.

33 Brecht, *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Band 2, S. 240.

34 Brecht, *Der Messingkauf*. Zweite Nacht. K-Typus und P-Typus. *Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft*. In: *Schriften zum Theater*, Band 5, Berlin und Weimar 1964, S. 65; Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*, in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Band 1, S. 185.

35 Brecht, *Der Bühnenbau des epischen Theaters*. [Über Titel]. In: *Schriften zum Theater*, Band 3, S. 278.

36 Vgl. Brecht, [Bemerkungen zu einem Aufsatz]. In: *Schriften zur Literatur und Kunst*, Band 2, S. 36 f.; Brecht, *Notizen über realistische Schreibweise*, ebenda, S. 112; Brecht [Über sozialistischen Realismus], ebenda, S. 139.

37 Vgl. Brecht, *Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“*, in: *Schriften zum Theater*, Band 2, S. 94.



Werner Mittenzwei

## Brecht und die Schicksale der Materialästhetik \*

### Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunstrichtung?

Es gibt Kunstrichtungen, die immer wieder beschworen werden, weil sie versuchten, alles „ganz anders“ zu machen. So haben die großen Entwürfe des Neuanfangs ihre Schicksale. Vielleicht ist es gerade das Vage in diesen Vorstellungen, das so anziehend macht und immer wieder zu neuen Denkanstößen herausfordert. Brecht gestand in seinem Arbeitsjournal, daß er die „große tabula rasa“ brauche, auf ihr müsse man spielen können<sup>1</sup>, um zu wirklich Neuem vorzustoßen. „die träume fliegen den taten voraus, gerade ihre vagheit läßt das neue feld unbegrenzt erscheinen<sup>2</sup>.“ Hierin sah Brecht einen mächtigen Ansporn. Freilich wirken die uneingelösten Versprechungen dieser Richtungen auf die Nachfolgenden in verschiedener Weise. Ihre Radikalität, ihr Ausschließlichkeitsanspruch werden als ebenso anziehend wie abstoßend empfunden. Was für die einen Wirklichkeitsbewältigung ist, ist für die anderen der Geist der Utopie. Von einer solchen Richtung soll hier die Rede sein. Es geht darum, sie der gegenwärtigen herausfordernden Maskierung wie der schulterklopfenden Gleichgültigkeit zu entziehen.

Die Materialästhetik ist eine Richtung, die durch die kollektive Verständigung innerhalb eines Kreises marxistischer Künstler um Brecht zu Beginn der dreißiger Jahre entstand. Diesem Kreis ging es darum, die Gewohnheit, Kunst entgegenzunehmen, radikal zu ändern. Um das zu erreichen, hielten es diese Künstler für nötig, die Eigenart des Künstlerischen, des Ästhetischen gründlich umzugestalten. Sie strebten eine neue Beziehung zwischen künstlerischer Produktion und Konsumtion an. Um die Frage, in welchem Maße und in welcher Weise diese beiden Faktoren zusammengeführt werden müßten, entspannen sich verschiedene Vorstellungen, die jedoch alle ein Ziel hatten: die Aktivierung des Zuschauers, des Lesers, des Betrachters.

Die Materialästhetik entwickelte sich aus den gesellschaftlichen Bedingungen zu Beginn der dreißiger Jahre. Sie ist ebenso Ausdruck der politischen Aktivität der Arbeiterklasse unter der Führung der KPD, wie sie ein Produkt der vielfältigen experimentellen Bemühungen revolutionärer Künstler ist. In diesen Jahren erreichten die Experimente und Entwürfe dieser Künstler ihre schärfste Ausprägung. Ihre positiven wie ihre negativen Seiten traten deutlich hervor. Brecht sprach davon, daß diese künstlerischen Bemühungen mit ihrem höchsten Standard zugleich ihre Krise erreichten. Diese Entwicklung fiel zusammen mit der heraufziehenden Reaktion. Bereits

vor der Machtübernahme Hitlers hatte die Faschisierung aller Lebensbereiche ein bedrohliches Ausmaß erreicht. Der direkte Einfluß der großen Monopolverbände auf die Regierungspolitik ging mit dem forcierten Abbau aller bürgerlich-demokratischen Rechte einher. Mit dem Kurs auf die offene Diktatur, mit der Verschärfung des Klassenkampfes wuchs auch der Widerstand gegen die Faschisierungsbestrebungen. Die politische Aktivität ging weit über die Reihen der revolutionären Arbeiterbewegung hinaus. Die Kommunistische Partei sah ihre Aufgabe darin, den Arbeitern, Bauern, Angestellten und Intellektuellen den tiefen Interessengegensatz zwischen dem imperialistischen Machtstreben und den Lebensbedürfnissen des einfachen Volkes bewußt zu machen.

In diese Zeit fiel der Höhepunkt der proletarisch-revolutionären Kunst- und Kulturentwicklung. Die Partei hatte in jenen Jahren ihren Einfluß auf die proletarischen Kulturorganisationen gelenkt, obwohl nur wenige unmittelbar der Leitung der Partei unterstanden. Im Oktober 1929 war es zur Gründung der Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur (IfA) gekommen, einer Dachorganisation, die alle fortschrittlichen kulturellen Bestrebungen vereinen sollte, um auf diese Weise eine einheitliche Front gegen die Kulturreaktion aufzubauen. Damals erreichten die vielfältigen proletarischen Kulturbestrebungen ein Höchstmaß an Organisiertheit, hierin kam zugleich die neue, auf Veränderungen gerichtete Haltung des Publikums zum Ausdruck. Die Einheit bei aller Vielfalt kultureller Interessen und Bedürfnisse wurde durch den Typus eines Zuschauers und Betrachters geprägt, der die Kunst als Instrument zur Gesellschaftsveränderung begriff. In den Kulturorganisationen meldete sich der aktive Zuschauer zu Wort, der Kunst nicht nur aufnehmen, sondern mit ihr auch etwas bewirken wollte. Durch eine solche Haltung wurde es überhaupt erst möglich, den sozialdemokratischen, reformistischen Einfluß in den verschiedenen Kulturorganisationen zurückzudrängen. Erst auf dieser Basis konnte sich eine interessante, politisch zupackende Kunst herausbilden. Es entstand der proletarisch-revolutionäre Roman, der im Internationalen Arbeiter-Verlag in einer eigenen Reihe herauskam. Auf dem Gebiet des Theaters wurde eine neue Stufe erreicht, die durch die Aufführung von Brechts „Mutter“ und Gustav von Wangenheim's „Mausefalle“ von sich reden machte und die gesamte deutsche Theaterentwicklung nachhaltig beeinflusste. Eine neue Art des proletarischen Liedschaffens entwickelte sich, die vor allem mit dem Namen Hanns Eislers verbunden war. Mit „Kuhle Wampe“ eroberte sich auch der proletarische Film seinen Platz. Zum erstenmal bildete sich in Deutschland ein wirkliches Ensemble sozialistischer Künste heraus. Die Künste wirkten wechselseitig auf sich ein. Gerade die praktische Anwendung der Kunst im politischen Klassenkampf führte die verschiedenen Gattungen zusammen, ermöglichte kollektive Produktionen und Arbeitsweisen. Die Organisationsformen der proletarisch-revolutionären Kulturbewegung, die aus den Bedürfnissen des Klassenkampfes entstanden, veranlaßten die Künste, stärker zusammen-

zurück und zusammenzuwirken. Auf diese Weise bildete sich nicht nur eine innere Geschlossenheit und kollektive Ausdruckskraft heraus, die einzelnen Künste entdeckten auch ihre spezifischen Stärken und Vermögen im Klassenkampf. Für die weitere Entwicklung der sozialistischen Kunst blieb das nicht ohne Einfluß. Die politischen und künstlerischen Erfahrungen, die die Künstler innerhalb ihrer kollektiven Anstrengungen sammeln konnten, führten wiederum zu wesentlichen theoretischen Verallgemeinerungen.

Überhaupt ist bisher der Zusammenhang von Organisation der proletarisch-revolutionären Kulturbewegung und der Konstituierung eines sozialistischen Kunstensembles, eines sozialistischen Medienbereiches für die Theoriebildung kaum erkannt und analysiert worden. Brecht hob gerade in jenen Jahren hervor, daß Kunst als produktive Kraft nicht in abgesplitterten Teilbereichen diskutiert und begriffen werden kann, sondern nur als Ganzes. Für ihn war Kunst nicht wegzudenken von den großen, modernen „Apparaten“. Daß sich diese Apparate in kapitalistischen Händen befanden und die Kunstentwicklung negativ beeinflussten, war für ihn kein Grund, sich resignierend zurückzuziehen. Vielmehr müsse ein revolutionärer Künstler durch unaufhörliche Versuche die Grenzen dieser Apparate zeigen. Allerdings konnte eine solche Taktik nur mit Erfolg eingeschlagen werden, wenn sich die Künstler zugleich auf hochentwickelte Organisationsformen der proletarischen Kulturbewegung stützen konnten. Erst mit Hilfe dieser „Apparate“ waren eingreifende Wirkungen zu erzielen. Eine allgemeine „Apparatfeindlichkeit“ wie auch einen Kunstbegriff, der sich aus einer solchen „Apparatfeindlichkeit“ herleitete, lehnte er entschieden ab. Apparatfeindliche Kunst setzte er gleich mit folgenloser Kunst.

Die weltanschauliche und organisatorische Geschlossenheit des proletarisch-revolutionären Kunstensembles wie auch die damit erzielten Erfahrungen führten dazu, daß sich die Kategorie des *Funktionswechsels* herausbildete. Sie wurde zum wesentlichen inhaltlich-strukturellen Element der sozialistischen Kunstentwicklung, das zugleich große Bedeutung für die unmittelbare politisch-künstlerische Praxis gewann. Indem die Künstler und Schriftsteller die neue soziale Funktion betonten, von der aus sie ihre künstlerischen Absichten zu realisieren suchten, hoben sie den Bruch mit der bürgerlichen Kunstentwicklung wie auch ihre neuen Wirkungsabsichten hervor. So unterschiedlich ihre Vorstellungen über die weitere Entwicklung der revolutionären Kunst im einzelnen auch waren, der Funktionswechsel, die neue Funktionsbestimmung bildete bei allen das unabdingbare theoretische Fundament ihrer Bemühungen. Deshalb finden sich Gedanken zu dieser neuen ästhetischen Kategorie bei den unterschiedlichsten sozialistischen Künstlerpersönlichkeiten. So schrieb Hanns Eisler 1931 über die Funktion in der Musik: „Wir müssen hier einen neuen Begriff in unsere Betrachtung einführen, nämlich den Begriff der Funktion der Musik, worunter wir von nun an den gesellschaftlichen Zweck des Musizierens verstehen wollen“.<sup>3</sup>

Ebenfalls 1931 formulierte Brecht: „Nicht weniger als ein *Funktionswechsel des Theaters* als gesellschaftliche Einrichtung wurde verlangt<sup>4</sup>.“ Und bei Walter Benjamin heißt es: „Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche, ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär, oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolutionär? — anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? — möchte ich fragen: wie steht sie *in* ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat<sup>5</sup>.“ Die Kategorie war aber auch bei den Künstlern allgegenwärtig, die sich nicht theoretisch mit ihr befaßten. Sie zeigte sich in der künstlerischen Praxis, im realisierten ästhetischen Denken. Die elementare Seite dieser Kategorie richtete sich auf die Ausbildung neuer Beziehungen zum Publikum, in denen die Zwecke zum Ausdruck kamen, denen die sozialistische Kunst sich verpflichtet fühlte. Die Funktionskategorie verdeutlicht den radikalen Bruch mit allen bisherigen Überlieferungen und Entwicklungen, in ihr artikulieren sich die gesellschaftlichen Existenzbedingungen, und von ihr aus wurde es möglich, wiederum Verknüpfungen mit traditionellen Werten einzugehen, ohne in alte Verhältnisse zurückzufallen. Erst von dieser Kategorie aus war Bruch und Anknüpfung zugleich möglich. An ihr schied sich die Geister, vollzog sich die Trennung der Welten. Der Funktionswechsel führte zur Abgrenzung vom bürgerlich-kapitalistischen Kunstbetrieb und gab der sozialistischen Kunstentwicklung ihre innere Einheit und Geschlossenheit.

Aber die Funktionsbestimmung besitzt verschiedene Seiten, die die revolutionären Künstler entsprechend ihrer spezifisch ästhetischen Vorstellung weiterentwickelten. Allein schon das Verhältnis der Funktion zur künstlerischen Technik, zum künstlerischen Material, zur Tradition machte innerhalb der sozialistischen Kunstentwicklung verschiedene Wege, verschiedene strategische Konzeptionen möglich. Ein Blick auf die sozialistische Kunstentwicklung zu Beginn der dreißiger Jahre zeigt, daß der Funktionswechsel den künstlerischen Bemühungen Bertolt Brechts, Johannes R. Bechers, Friedrich Wolfs, Gustav von Wangenheim, Hanns Eislers, Erwin Piscators gleichermaßen zugrunde lag. Aber die daraus abgeleiteten ästhetischen Vorstellungen waren dagegen sehr vielfältig und auch recht unterschiedlich. Innerhalb dieser Bemühungen um eine neue Funktionsbestimmung bildete sich ein Kreis von Künstlern, der sich kollektiv verständigte, welche ästhetischen Schlußfolgerungen gezogen werden müßten, um der sozialistischen Kunst ein Maximum an eingreifender Wirkung zu verschaffen. Vor allem verband diese Richtung den Funktionswechsel mit dem Gedanken der Materialrevolution und mit der Theorie vom Zusammenrücken von Kunstproduktion und Kunstkonsumtion. Zu diesem Kreis gehörten vor allem Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Erwin Piscator, John Heartfield und als Theoretiker auch Walter Benjamin.

Bevor auf die konstituierenden Elemente dieser Richtung näher eingegangen wird, bedarf der Materialbegriff einer Erläuterung. Der Begriff des *Materials* als neuartig gebrauchte Bezeichnung für einen Faktor innerhalb der Beziehungen zwischen objektiver Wirklichkeit und künstlerischer Produktion tauchte in den zwanziger Jahren auf. Mit ihm wurde in den verschiedenen Künsten gearbeitet. Brecht, Eisler, Heartfield verwandten ihn ebenso wie Eisenstein, Tretjakow, Majakowski, Arwatow und andere. Er polemisiert gegen den mystischen, intuitiven Kunstbegriff. Seine wesentlichsten Impulse bezog er aus den nichttraditionellen Künsten, aus dem Film, der Fotomontage. Obwohl die Künstler mit diesem Begriff ihr neues Verhältnis zur Wirklichkeit betonten, gebrauchten sie ihn sehr unterschiedlich. Von einer einheitlichen Anwendung innerhalb der Materialästhetik kann keine Rede sein. Das sollte nicht verwundern, war doch mit diesem Begriff das Suchen nach einem neuen Zugang zur Wirklichkeit verbunden. Vor allem von zwei Aspekten her wurde der Materialbegriff entwickelt. Einerseits fixierte der Materialbegriff das Verhältnis des Künstlers zu seinem Rohstoff, zur Wirklichkeit als revolutionärem Prozeß. Andererseits wurde Material als künstlerisches Material innerhalb des Wechselverhältnisses von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen gesehen. In diesem Falle betrachtete man Kunst im Sinne von Marx als eine besondere „Weise der Produktion“. Beide Auffassungen polemisierten gegen den alten Inhaltsbegriff, ohne ihn allerdings ausschalten zu wollen. Der alte Inhaltsbegriff bezeichnete einen Vorgang, der bereits zurechtgemacht ist nach Ideen. Er drückt ein präpariertes Verhältnis aus. Der Materialbegriff betont dagegen den unmittelbaren Zugriff auf die objektive Realität als einen prozeßhaften, revolutionären Vorgang. Hier wird zum Ausdruck gebracht, daß sich nur Revolutionäre vorbehaltlos gegenüber der objektiven Wirklichkeit verhalten können; ihnen schlägt der Wind nicht ins Gesicht. So betonte Brecht, „daß es die Vorfälle aus dem wirklichen Leben sind“, die ihn interessieren<sup>6</sup>. Von marxistischer Seite wurde gegen diesen Materialbegriff eingewandt, daß er die Wirklichkeit nicht als Objekt künstlerischer Aneignung, sondern als Material „in dem Sinne, wie Ton für den Bildhauer Material ist“, erfasse<sup>7</sup>. Abgesehen davon, daß hier tote Materie mit dem lebendigen, prozeßhaften Material der Wirklichkeit gleichgesetzt wird, verrät ein solcher Standpunkt, daß der Zusammenhang von Material und künstlerischer Technik, also jenes außerordentlich dialektische Beziehungsfeld, das die Materialästhetik herausbildete, nicht verstanden wurde. Der Materialbegriff verhindert das Hineintragen vorgefaßter Tendenzen in die Wirklichkeit und ermöglicht andererseits, die Tendenzen, die im prozeßhaften Vorgang der objektiven Wirklichkeit selbst liegen, herauszubilden. Deshalb ist es auch keineswegs zufällig, daß sich die Materialästhetik gegen die verschiedenen Vorstellungen von Tendenzkunst wandte. Der Materialbegriff hebt hervor, daß zunächst einmal der Rohstoff, das heißt der revolutionäre Prozeß der Wirklichkeit selbst, ins Blickfeld der Erkenntnis gerückt werden muß, bevor die künstlerische Aneignung erfolgt.

So sehr Material und künstlerischer Aneignungsprozeß in der Praxis auch ineinander übergehen, ist ihre getrennte theoretische Fixierung die unabdingbare Voraussetzung einer materialistischen Ästhetik. Die Verwendung des Begriffes erfolgt auch in dem Sinne, wie ihn Brecht im „Messingkauf“ erläuterte.

Die ästhetischen Überlegungen und kunstpraktischen Entwürfe der Materialästhetik kulminieren vor allem in der Frage: Welche Veränderungen müssen zwischen künstlerischer Produktion und Konsumtion angestrebt werden und welche Folgen hat das wiederum für die gesamte künstlerische Produktion? Um zu zeigen, aus welchen politischen und ästhetischen Vorstellungen sich die Materialästhetik konstituierte, sei hier auf ihre wesentlichen Elemente verwiesen.

- Die Materialästhetik betont den Zusammenhang von Gesellschaftsrevolution und Materialrevolution. Diese Richtung geht davon aus, daß bereits vor der entscheidenden Gesellschaftsumwälzung, in der alten, überholten spätbürgerlichen Gesellschaft, hochbedeutsame qualitative Veränderungen im Material vor sich gehen, die radikale Veränderungen in der künstlerischen Technik nach sich ziehen. Diese Materialrevolution bleibt jedoch für Künstler, die sich nicht aus den Fesseln der bürgerlichen Gesellschaft zu lösen vermögen, ohne wirkliche Folgen. Die Materialrevolution kann in diesem Falle sogar einen zerstörerischen, destruktiven Charakter annehmen. Die dialektische Erkenntnis besteht darin, zu begreifen, daß beide Vorgänge einander bedingen, obwohl Materialrevolution und Gesellschaftsrevolution nicht synchron verlaufen. Daraus ergeben sich auch die Schwierigkeiten für die revolutionäre Kunstentwicklung. Brecht hat versucht, sie in seiner Vorkämpfer-Theorie zu beschreiben<sup>8</sup>. Erst mit dem Zusammenfallen von Materialrevolution und Funktionswechsel der Künste bildet sich eine künstlerisch-politische Basis heraus, die eine wirklich eingreifende Kunst möglich macht.
- Eine weitere Hauptthese der Materialästhetik ist das Zusammenrücken von künstlerischer Produktion und Konsumtion. Im Zusammenrücken beziehungsweise im Zusammenfallen dieser beiden Seiten sahen die Materialästheten den wesentlichen Vorgang zur grundlegenden Veränderung der Kunst. Diese Idee wurde in unterschiedlichen Modellen und verschiedenartigen theoretischen Varianten vorgetragen und auch praktisch ausprobiert. Dabei ist die Vorstellung über das direkte Zusammenfallen von künstlerischer Produktion und Konsumtion, wie sie im Lehrstück erfolgte, nur ein Aspekt, nur eine Möglichkeit. Mit dieser These wandte sich die Materialästhetik gegen eine Kunstvorstellung, in der der proletarische Leser und Zuschauer nur das Objekt von Belehrung oder Unterhaltung ist. In einer solchen Form der Kunstvermittlung, die im sozialdemokratischen Kunstbetrieb und Bildungsprinzip ihren typischen Ausdruck fand, sieht die Materialästhetik die konterrevolutionäre Eindämmung revolutionärer Kunstvorstellungen.

- Im Zusammenhang mit diesem Gesichtspunkt stand die Veränderung der gesamten Art und Weise, in der Kunst entgegengenommen wurde. Die Materialästhetik strebte eine Revolutionierung der Rezeptionsebene an. Die konventionelle Form, die im wesentlichen doch darin bestand, Kunstwerke entgegenzunehmen, indem sich der Leser oder Zuschauer in die dargestellten Vorgänge einlebt, sollte gesprengt werden. Die Anstrengungen richteten sich darauf, einen neuen, souveräneren Zugang zum Kunstwerk zu erschließen.
- Die Materialästhetik begreift die künstlerische Technik als Transmission von Kunstgegenstand und sozialem Vorgang, von künstlerisch-politischer Gestaltung und politisch-künstlerischer Wirkung. Damit wies sie der künstlerischen Technik eine ganz neue Rolle zu. Ihr obliegt die Kanalisierung und dialektische Verknüpfung von künstlerischer und sozialer Phantasie, wie sie sich im künstlerischen Aneignungsprozeß vollzieht. Bereits im Kunstwerk wird die soziale Wirkung projiziert, die über den Erkenntnisgeuß, den die materialistische Dialektik gewährt, Aufnahme beim Zuschauer, beim Leser findet.

Der Materialästhetik ging es vor allem um die neue Haltung des Zuschauers, um die Aktivierung des Kunstbetrachters. Die Entgegennahme von Kunst sollte zu einem unmittelbaren Akt der menschlichen Produktion gemacht werden. Im passiven Genußvollzug sah diese Richtung etwas Erniedrigendes, und zwar für die Kunst wie für den Menschen. Vielmehr sollte der Zuschauer oder Betrachter als Mitglied der Gesellschaft in stand gesetzt werden, zu praktizieren, indem er sich und die Welt als veränderlich begriff. Brecht drückte das neue Verhältnis zum Zuschauer so aus: „Also auch als Zuschauer fällt der einzelne und ist nicht mehr Mittelpunkt. Er ist nicht mehr Privatperson, die die Veranstaltung von Theaterleuten ‚besucht‘, die sich etwas vorspielen läßt, die die Arbeit des Theaters genießt, er ist nicht nur mehr Konsument, sondern er muß produzieren. Die Veranstaltung ohne ihn als Mitwirkenden ist halb (wäre sie ganz, so wäre sie jetzt unvollkommen) <sup>9</sup>.“

Die Überwindung der passiven Rezeptionsweise war verbunden mit dem forcierten Ausbau aktivierender Kunstelemente und methodischer Vorgänge, die aktivierende Wirkungen auslösten. Aber ein solcher Ausbau erwies sich nur sinnvoll im Zusammenhang mit dem sozialen Funktionswechsel der Künste. Jeder Aktivismus in der Kunst, der ohne diese grundlegende Veränderung angebahnt wurde, konnte sich verhängnisvoll auswirken. Deshalb sind die Bemühungen der Materialästheten um eine aktivierende eingreifende Kunst nur im Zusammenhang mit dem sozialen Funktionswechsel zu erschließen. Einen Aktivismus, wie ihn zum Beispiel Kurt Hiller literarisch und politisch propagierte, lehnten die Materialästheten entschieden ab. In seiner Auffassung machte sich ein idealistischer Glaube an die Macht des Geistes breit; vollzog sich die Trennung zwischen den praktisch sozialen Vorgängen und den „geistigen“ Aktionen. Im Gegensatz dazu bemühte sich die Materialästhetik gerade um die praktische

gesellschaftliche Bewältigung der Probleme. Im amerikanischen Exil vermerkte Brecht die Gefahrenmomente, die in seinen und Hanns Eislers ersten Versuchen lagen, als sie ihre materialästhetischen Vorstellungen noch nicht voll entwickelt hatten. „eisler weist mit recht darauf hin, wie gefährlich es war, als wir neuerungen rein technisch, unverknüpft mit der sozialen funktion, in umlauf setzten. da war das postulat einer aktivierenden musik. 100mal am tag kann man aus dem radio aktivierende musik hören: chöre, die zum kauf von coca cola animieren. man ruft verzweifelt nach l'art pour l'art<sup>10</sup>.“

Die Vorstellungen der Materialästhetik sind keine Einfälle gewesen, die nur für den Tag bestimmt waren und dann wieder in Vergessenheit gerieten. Sie beeinflussten vielmehr die Entwicklung dieser Künstler für lange Zeit. Selbst dann, als diese Ideen nicht mehr in ihrem ursprünglichen Charakter gebraucht wurden, wirkten sie weiter auf ihr Denken und Gestalten ein. Im Grunde verschwanden diese Vorstellungen nie aus ihrem Leben. Sie wurden aber auch von Anfang an als ein Programm betrachtet, das nur im Hinblick auf eine langwährende individuelle und gesellschaftliche Entwicklungsphase verwirklicht werden konnte. „Die Möglichkeit“, schrieb Brecht 1931, „ideologisch zu arbeiten, hängt heute von der Erkenntnis ab, daß die Aufnahme unserer Arbeiten, wie immer sie sein mag, nichts mehr besagt, daß der Weg bis zur *Verwirklichung* unserer Arbeiten ungeheuer, ja unübersehbar lang ist und daß die *Verwirklichung organisiert* werden muß<sup>11</sup>.“

### Der kollektive Ausbau

Die Gemeinsamkeit in den kunsttheoretischen Anschauungen und kunstpraktischen Bemühungen stellte Brecht in einer kleinen Skizze dar. Er wies besonders auf den Zusammenhang von künstlerischer Technik und sozialem Funktionswechsel hin, der bei diesen Künstlern studiert werden konnte. Zu diesem Kreis zählte er Eisler, Piscator, Heartfield, Grosz. Über diese Künstler heißt es bei ihm: „Die fünf, die ich im Auge habe, und dazu noch einige, die, weil sie entweder schwächer waren, oder auch nur, weil sie weniger Glück hatten, nicht so bekannt wurden, waren alle im Besitz einer hochentwickelten Technik, und die Entwicklungslinie der Künste lief ununterbrochen zu ihren Werken, selbst derjenige unter ihnen, dessen Kunst die jüngste war, der Plakatist, führte die Tradition auf seinem Gebiet fort. Und doch wirkten ihre Arbeiten wie Beweise des Aufatmens und des sich kriegerisch Regens des gequälten und für einige Zeit von einigen der vielen Fesseln befreiten Volkes. Der Musiker, *Hanns Eisler*, war der Schüler eines Meisters, der die Musik so mathematisiert hatte, daß seine Arbeiten nur noch wenigen Fachleuten zugänglich waren. Aber der Schüler wandte sich an die großen Massen. Nur ein paar Virtuosen vermochten die Stücke des Schönberg zu spielen, Millionen reproduzierten diejenigen des Eisler. Der Lehrer arbeitete in einem Zimmerchen, das einem Geheimlaboratorium glich, und trauerte ehrlich der gestürzten Monarchie nach. Der Schüler arbeitete mit vielen in Versammlungshäusern, auf Sportplätzen



und in großen Theatern und bekämpfte schon die Republik. Aus den Werken des Lehrers war alles Politische entfernt, selbst Andeutungen, die Vorzüge der Monarchie betreffend, fehlten, in denen des Schülers fehlte kein einziger seiner politischen Gedanken<sup>12</sup>.“ Die innere Geschlossenheit dieser Richtung, vor allem aber die ganze Tragweite ihrer ästhetisch-strategischen Konzeption mit ihren Vorstößen und Zurücknahmen wurde bisher noch nicht untersucht, obwohl hier ein wichtiger und groß angelegter Beitrag zur marxistisch-leninistischen Ästhetik vorliegt.

Zwischen diesen fünf Künstlern, die auf verschiedenen Gebieten arbeiteten und von unterschiedlicher künstlerischer Individualität waren, kam es zu einer kollektiven Verständigung über die einzuschlagenden Wege, Methoden und Ziele. Die Basis für die gemeinsame Arbeit und Experimente bildeten die proletarischen Kulturorganisationen. Hier fanden sie das Publikum, das sie für eine gemeinsame Arbeit gewinnen wollten, und hier erhielten ihre kunsttheoretischen Entwürfe und praktischen Versuche die politische Fundierung. Die Arbeit in den Kulturorganisationen der Partei oder in den ihr nahestehenden Einrichtungen war das Betätigungsfeld, das Brecht meinte, wenn er davon sprach, daß ihre Ideen nur zu wirklichen seien, wenn sie organisiert würden. Die Materialästhetik begriff sich als unmittelbarer Teil des proletarischen Befreiungskampfes unter der Führung der KPD. Deshalb auch verstand sich diese Richtung in keiner Phase ihrer Experimente als isolierte, von der politischen Wirklichkeit abgetrennte Künstlergemeinde. Sie selbst unternahm nichts, was ihr den Anschein einer Künstlervereinigung geben hätte, wie sie es zahlreich in der expressionistischen Periode gab. Erst in der Emigration, als die revolutionären Künstler durch die faschistischen Gewaltmaßnahmen von ihrer alten organisatorischen Basis abgeschnitten waren, erwog Brecht, die Diderot-Gesellschaft zu gründen. Sie sollte durch schriftlichen Austausch neuer Kunstvorstellungen und Beschreibung neu gewonnener praktischer Erkenntnisse die fehlende Basis ersetzen. Gerade dieser Versuch, der nicht realisiert werden konnte, zeigt, wie wesentlich, wie unabdingbar die proletarischen Kulturorganisationen für die Entwicklung der Materialästhetik gewesen sind.

Die Experimente der Materialästhetik wurden mit der gleichen Zielstellung vorangetrieben, jedoch bei strenger Arbeitsteilung. Jeder hatte sein besonderes Terrain, seine spezifische Aufgabe. Die Kollektivität erwies sich in der Diskussion über die Erfahrungen, die man bei der Anwendung der neuen Technik gesammelt hatte. Dieser Richtung ging es um eine außerindividuelle Technik, die allen Künstlern beim Ausbau der neuen Kunstvorstellungen zur Verfügung stehen sollte. Die technischen Neuerungen wurden kollektiviert. Dieser kollektive Methodenausbau löschte jedoch die künstlerische Individualität nicht aus, sondern ermöglichte sie oftmals erst. Allerdings zählte ein Begriff wie künstlerische Individualität damals nicht zum Arsenal der Materialästhetik. Er wurde hier eher geringschätzig behandelt. In welchem Maße diese kollektive Verständigung das spe-

zifische Talent des einzelnen Künstlers mit herausbilden half, zeigt sich auch darin, daß einige Vertreter dieser Richtung im Politischen wie im Künstlerischen hinter die erreichten Positionen wieder zurückfielen, als die kollektive Arbeitsweise durch den faschistischen Terror nicht mehr aufrechterhalten werden konnte. Ganz deutlich ist das in der Entwicklung bei Grosz ablesbar, aber teilweise auch bei Piscator.

Nunmehr wäre zu zeigen, wie diese Künstler, jeder von seinem spezifischen Betätigungsfeld aus, die Grundgedanken der Materialästhetik herausmodellieren halfen.

Wohl am intensivsten war die Zusammenarbeit zwischen Brecht und Eisler. Allein schon das Verhältnis dieser beiden marxistischen Künstlerpersönlichkeiten ist außerordentlich aufschlußreich für das Studium kollektiver Arbeitsmethoden im allgemeinen und die der Materialästhetik im besonderen. Dabei wäre noch zu überprüfen, von wem die entscheidenden materialästhetischen Impulse ausgingen. Eisler hat die Probleme von der Musik her oft umfassender und auch differenzierter zur Diskussion gestellt als Brecht, der wiederum die größere Systematik hineinbrachte und die technischen Vorgänge praktisch und theoretisch ausarbeitete. Die politischen und künstlerischen Bemühungen Eislers zu Beginn der dreißiger Jahre trafen sich in dem Grundanliegen der Materialästhetik, in der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Musikproduzenten und Musikkonsumenten. Charakteristisch für ihn ist, daß er diese Probleme historisch erfaßte, indem er nachwies, daß die kapitalistische Produktionsweise alle geistigen Betätigungen trennt in solche, die der Arbeit und solche, die der Erholung dienen. Die Erholung dürfe im Kapitalismus nicht enthalten, was die Arbeit enthält. Und so sei es zu der Trennung zwischen Musik und Alltag gekommen, auf die die Arbeitermusikbewegung in der ganzen Welt am schärfsten reagiere. Eisler sah in dieser Trennung die ganze Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus und den Versuch, die Musik, wie die Kunst überhaupt, aus der Sphäre der menschlichen Produktion und den gesellschaftlichen Veränderungsmöglichkeiten auszuschließen. Deshalb kritisierte er unbarmherzig das bürgerliche Konzert, das im 18. Jahrhundert ein großer Fortschritt der kämpfenden bürgerlichen Klasse gewesen sei, jetzt aber nur noch dazu diene, den Gegensatz zwischen Musikproduktion und passiver Musikkonsumtion zu verewigen. In der Auseinandersetzung mit den objektiven Hintergründen des kapitalistischen Musikbetriebs begründete er die Eigenart der musikalischen Betätigung der Arbeiterklasse, die für ihn nur eine angewandte sein konnte. „Das Charakteristische in der revolutionären Arbeitermusikbewegung ist die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Musikkonsumenten und Musikproduzenten und zugleich die Aufhebung des Widerspruchs zwischen ersterer und leichter Musik ... Die revolutionäre Arbeitermusikbewegung knüpft auf einer höheren Stufe an die primitivsten Methoden der Musik wieder an, sie hat keine technischen Produktionsmittel und so muß sie sich der natürlichen bedienen; des Gesanges als primitivstes musikalisches Produktionsmittel. Dieser für den bürgerlichen

Fachmann scheinbare Nachteil schlägt um in einen ungeheuren Fortschritt der allgemeinen Musikentwicklung der Menschheit: Die Musik-Produktion und -Konsumtion wird aus einer Angelegenheit für Kenner und Fachleute zu einer allgemeinen menschlichen Sache<sup>13</sup>.“

Bei Eisler finden sich auch sehr weitreichende Überlegungen zum Verhältnis Funktionswechsel und künstlerisches Material. Als theoretischen Ausgangspunkt in der Materialfrage betrachtete diese Richtung die Erkenntnis, daß durch die Entwicklung der Produktivkräfte und die Stellung der Kunst in den Produktionsverhältnissen das künstlerische Material in einem ständigen Prozeß des Veränderen begriffen ist. Auf diese Weise, so formulierte Eisler, bilde sich ein historisch bestimmter Materialstand heraus. In der Darstellung des Verhältnisses der Produktivkräfte zu der Kunstentwicklung gibt es zwischen Brecht, Eisler und Benjamin unterschiedliche Auffassungen, die hier nicht erörtert werden können. Benjamin schließt oft zu direkt von den Produktivkräften auf die Kunstentwicklung. Hanns Eisler, der ebenfalls viele Beispiele für die Entwicklung des musikalischen Materials durch den Einfluß der Produktivkräfte anführt, entwickelte aber diesen Gedanken weiter, indem er von einer „Eigenbewegung der musikalisch-technischen Produktivkräfte“ spricht. „In dieser spezifischen Kategorie des historischen Materialismus . . . ist die Beziehung zum umfassenden Gesellschaftsprozeß bereits enthalten. Hier finden wir die Marxsche Bestimmung zugrunde gelegt, daß die Kunst nur eine der besonderen ‚Weisen der Produktion‘ ist und daher auch deren allgemeinen Gesetzen unterliegt. Als ein besonderer Zweig der arbeitsteiligen, produktiv-schöpferischen Äußerungen des Menschen ist die Kunst eine Seite seiner Verwirklichung oder Wirklichkeit . . .“<sup>14</sup>.

Viel weniger philosophisch, dafür mehr kunstpraktisch ausgeführt ist der Gedanke vom Zusammenrücken von künstlerischer Produktion und Konsumtion bei Erwin Piscator. Innerhalb der Materialästhetik entwickelte er die realsten Lösungen. Ausgehend von dem wesentlichen Zusammenhang von Material, Funktionswechsel und künstlerischer Technik, vertrat er den Standpunkt, daß mit der Veränderung der Funktion des Theaters sich auch eine Veränderung seiner Mittel vollziehe. Die Mittel waren notwendig, um Gesellschaftliches, Weltanschauliches zum Ausdruck zu bringen. Nur aus einer solchen Sicht ist verständlich, warum er das „Kausale, Konstruktive, Bauende“, das Dokument bevorzugte. Den Kerngedanken der Materialästhetik erfaßte Piscator in der Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. „Die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, das Hinreißen jedes einzelnen Zuschauers in die Handlung schweißt erst das Publikum ganz zur Masse, für die Kollektivismus nicht ein angelernter Begriff bleibt, sondern erlebte Wahrheit wird, wenn es ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und Freuden sind, denen die Bühne des politischen Theaters Sprachrohr, Ausdruck und Gestalter ist“<sup>15</sup>.“ Hier zeigt sich, daß innerhalb der Materialästhetik der Gedanke über das Zusammenfallen von künstlerischer Produktion und Konsumtion sehr verschie-

den aufgefaßt wurde. Die Lösung, die Piscator anstrebte, ist eine andere als diejenige, der Brecht in seinen Lehrstücken nachging. Im Gegensatz zu Brechts radikalen Versuchen ist Piscators Auffassung fast real im Sinne sofortiger Verwirklichung zu nennen. Und trotzdem sprengten diese Experimente damals alle Formen des üblichen Theaters. Die neue Funktion und die neuen Mittel des Theaters machten gebieterisch darauf aufmerksam, daß zur Existenz dieses Theaters sich auch eine neue Gesellschaft als notwendig erwies. Brecht beschrieb das Experiment seines Freundes und Mitstreiters folgendermaßen: „Die Piscatorschen Experimente richteten auf dem Theater zunächst ein vollkommenes Chaos an. Verwandelten sie die Bühne in eine Maschinenhalle, so den Zuschauerraum in einen Versammlungsraum. Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. An Stelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf den Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen. Dies zu erreichen, war jedes Mittel recht<sup>16</sup>.“ Zu beobachten ist hier, daß Piscator die Aktivierung des Publikums wesentlich anders als Brecht und Eisler vornahm. Sie geschah bei ihm direkter, unmittelbarer. Piscator drängte die Zuschauer zum politischen Entschluß, er versuchte, das theatralische Ereignis in der politischen Aktion aufgehen zu lassen. Gelegentlich erreichte er das auch. Brecht und Eisler faßten dagegen die Aktivität des Zuschauers in dem Sinne auf, daß der Zuschauer instand gesetzt wurde zu produzieren, das heißt, daß er einbezogen wurde in eine geistig-sinnliche Tätigkeit, die zu neuen Erkenntnissen seiner gesellschaftlichen Gesamtsituation führte. Obwohl die bildenden Künstler der Materialästhetik, John Heartfield und George Grosz, weniger über ihre Arbeiten reflektierten, sind ihnen für den Ausbau dieser Richtung wichtige Impulse zu danken. Ganz besonders Heartfield, der, wie Brecht sagte, „auf einem von ihm selbst geschaffenen Feld, der Fotomontage“, arbeitete. Bis auf einige kleinere, aber sehr interessante Studien<sup>17</sup> ist über die Beziehungen Heartfields und Grosz' zu der Richtung um Brecht, Eisler, Piscator kaum gearbeitet worden, obwohl ihre Zugehörigkeit zu diesem Kreis allein von der Eigenart ihrer Kunst wie von ihren Arbeitsmethoden her für jeden Betrachter auf der Hand liegt. Wieland Herzfelde, der Bruder und geistige Anreger des Künstlers, wies darauf hin, daß die Fotomontage mehr entdeckt als erfunden worden sei. Ähnlich wie Brechts Verfremdungseffekt liegt auch der Fotomontage ein Prinzip zugrunde, das über eine individuelle stilistische Eigenschaft hinaus weist. Heartfields Entdeckung und Anwendung der Fotomontage ist ein Teil

des allgemeinen Montageprinzips, das von der Materialästhetik als künstlerisch-technisches Grundelement aufgegriffen und ausgebaut wurde. In seinem Beitrag über Heartfield nannte Bodo Uhse „die Überraschung“ das charakteristische Moment, das künstlerische Mittel der Heartfieldschen Fotomontagen. Aber die Überraschung ist eigentlich nur ein nebengeordnetes Moment. Wesentlich ist der gesellschaftliche Widerspruch, der dem Betrachter mit der Eindringlichkeit erschlossen wird, daß er tatsächlich verwundert, „überrascht“ eine neue Erkenntnis, einen charakteristischen gesellschaftlichen Zustand neu wahrnimmt. Durch die Gegenüberstellung verschiedener Vorgänge, die auch Eisenstein als kennzeichnendes Merkmal der Montage, des „montagegerechten Denkens“ herausarbeitete, macht Heartfield auf einen Widerspruch aufmerksam, der dann groß und exemplarisch ausgestellt wird. Bei diesem Verfahren ist der Erkenntniseffekt so stark und frappant, daß selbst Georg Lukács, der erbitterteste Gegner des Montageprinzips, hier nicht umhin konnte, die große politische und künstlerische Wirkung einzugestehen. Eine treffende Beschreibung der künstlerischen Eigenart der Fotomontage gibt der sowjetische Fotomonteur Gustav Kluzis, der hervorhebt: „Die Fotomontage organisiert das Material nach dem Prinzip des maximalen Kontrastes, der unerwarteten Anordnung, der Größenverschiedenheit, wobei sie ein Maximum an schöpferischer Energie hergibt<sup>18</sup>.“ Heartfield hat diesen aus dem montierten Material selbst hervorgehenden Effekt noch dadurch verstärkt, daß er, ähnlich wie Eisler auf dem Gebiet der Musik, die Verbindung von Bild und Text forderte. Sein Motto war: „Male mit Foto! Dichte mit Foto!“ El Lissitzky, dem gleichfalls wertvolle Arbeiten auf diesem Gebiet zu danken sind, nannte die Fotomontage „visuelle Dichtungen“. Sergei Tretjakow und Walter Benjamin haben darauf hingewiesen, wie unentbehrlich bei Heartfield der Text in den Montagen ist<sup>19</sup>.

Die Heartfieldsche Eigenart, den Text in eine genau abgestimmte kompositorische Beziehung zum Text zu setzen, bezeichnete Benjamin als die „Literarisierung“ der Fotografie, die die Fotografie aus dem „Ungefähren“ herausreißt und zur aufschlußreichen, tiefgreifenden gesellschaftlichen Aussage geeignet mache. Über die Wesensverwandtschaft der künstlerischen Prinzipien, der Methode zwischen Heartfield und Brecht, gab Roland März instruktive Aufschlüsse. Seine Studie unterstreicht die wiederholte Feststellung über die kollektive Verständigung und die Geschlossenheit der Materialästhetik. „Sie (Heartfield und Brecht — W. M.) erkannten, daß wider die ‚Gewohnheitsassoziationen‘ (B. Brecht) sowohl die *Darstellungsart* als auch die *darzustellenden Vorgänge* verfremdet werden mußten. Ihre Darstellungen erhielten einen ausgesprochen *vorführenden, vorzeigenden Charakter*, sei es nun in unmittelbar-lehrhafter oder in parabolischer Weise. Je sinnfälliger das geschah, um so einleuchtender und eindringlicher erschien die Wirkung. In diesem Sinne gestalteten beide, indem sie Experiment und Modell, Montage und Verfremdung verbanden. Gegenseitige Anregungen und Einflüsse

zwischen der Fotomontage, dem epischen Theater sowie dem Film liegen auf der Hand. Der Fotomonteur Heartfield verwandte ähnliche Kunstmittel wie der zeitweilige Regisseur naturwissenschaftlicher Dokumentarfilme und der Bühnenbildner Heartfield, der in den zwanziger Jahren für das ‚Proletarische Theater‘ Piscators und späterhin für Brechts ‚Berliner Ensemble‘ tätig war<sup>20</sup>.“

Die Materialästhetik ist nicht denkbar ohne den nachhaltigen Einfluß, der von der jungen Sowjetkunst ausging. Der direkte Bezug läßt sich bis in die kunsttheoretischen Formulierungen hinein nachweisen. Vor allem waren es Tretjakow, Meyerhold, Eisenstein, Majakowski, Lissitzky, Wertow, die die stärksten Impulse vermittelten. Zu Beginn der dreißiger Jahre kam es zu vielfältigen Kontakten und gegenseitiger Einflußnahme. 1930 gastierte Meyerhold mit seinem Theater in Berlin. Brecht analysierte die künstlerische Machart des Stückes „Brülle, China!“ Er verteidigte das Stück gegen die konventionellen Ansichten der Presse. 1929 war Majakowski zum letzten Mal in Deutschland gewesen. 1930 kam Sergei Eisenstein abermals nach Deutschland. Seinen Film „Panzerkreuzer Potemkin“ hatte man erstmals 1926 vorgeführt. 1927 folgte dann „Streik“; „Oktober“ kam 1928, „Das Alte und das Neue“ 1930. In diesen Jahren vollzog sich ein vielfältiger Gedankenaustausch mit den Vertretern der Sowjetkunst. Sie verfügten über ein Jahrzehnt Erfahrungen praktischer Kulturarbeit. Dieser Erfahrungsaustausch war um so notwendiger, weil die revolutionäre Kunst in Deutschland eine neue Qualität, einen neuen Höhepunkt erreicht hatte und vor wichtigen strategischen Entscheidungen über ihre weitere Entwicklung stand. Wenn man in Erwägung zieht, daß im Januar 1931 auch Averbach, der theoretische Kopf der sowjetischen Proletkult-Richtung, zu Vorträgen in Deutschland weilte, wird ersichtlich, daß innerhalb dieses Erfahrungsaustauschs auch unterschiedliche Meinungen über die nächsten Aufgaben und anzustrebenden Ziele zur Sprache kamen.

Durch besondere Umstände aber wurde vor allem Sergei Tretjakow zu einer Mittelpunktfigur der deutschen Materialästhetik. Brecht nannte ihn seinen „Lehrer“, Benjamin fundierte seine theoretischen Vorstellungen über den „Autor als Produzenten“ mit dem Material, das Tretjakow geliefert hatte. Es ist eigentlich nicht so sehr das dramatische, das künstlerische Werk überhaupt, das den tiefgreifenden Einfluß von Tretjakow auf das kunsttheoretische Denken in Deutschland hervorrief. Was nachwirkte, ist vor allem seine ästhetisch-politische Anschauung. Tretjakow, der Mitarbeiter und Mitstreiter von Eisenstein, Meyerhold und Majakowski, verfügte souverän über den Erfahrungsschatz einer bestimmten sowjetischen Kunstrichtung, und er verstand es, einen zugespitzten, aber alles Neue mobilisierenden Kunstbegriff in die Debatte zu werfen. Seine „operative Ästhetik“, die er nicht aus Kunstexperimenten entwickelte, sondern aus dem großen Experiment der Gesellschaftsumwälzungen, wirkte außerordentlich anregend auf die revolutionäre künstlerische Intelligenz in Deutschland, die gerade dabei war, sich die alte bürgerliche und sozialdemokratische Ästhetik vom Halse zu schaffen. In Tretja-

kow sahen sie endlich den Mann, der nicht nur vorgab, sondern tatsächlich seine Vorstellungen über eine neue Kunst nicht aus der Ästhetik, sondern aus der Wirklichkeit bezog. Deshalb ist es auch nicht übertrieben zu sagen, daß sein Vortrag „Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf“, den Tretjakow am 20. Januar 1931 im Berliner „Russischen Hof“ und dann in Wien, Stuttgart, Frankfurt (Main), Hamburg, Dresden, Aachen hielt, mehr Einfluß auf die deutsche Materialästhetik ausübte als sein gewiß nicht geringes künstlerisches Gesamtwerk. Dieser Vortrag wirkte weiter, hinterließ Spuren, weit mehr als seine Lyrik und Dramatik. Für die nachhaltigen Folgen dieses Vortrags gibt es kaum ein vergleichbares Beispiel aus der jüngeren Literaturgeschichte. Im Grunde beschränkte sich die Tretjakow-Rezeption auf diesen Vortrag. Das muß berücksichtigt werden, wenn man vom Einfluß dieses Mannes auf die deutsche Materialästhetik spricht<sup>21</sup>.

Tretjakows theoretisches Modell über die operative Literatur, über die „Literatur des Fakts“, das er am Beispiel der Zeitung durchkonstruierte, beeinflusste die Materialästhetik vor allem. In der Polemik gegen den ästhetizierten Literaturbegriff hob Tretjakow die Zeitung als das eigentliche Epos der neuen Epoche hervor: „Es wäre lächerlich, wollte ein einzelner Schriftsteller von philosophischer Hegemonie träumen angesichts der kollektiven Weisheit der Revolution. Die Sphäre schriftstellerischer Problematik wird immer enger. Nicht mehr lange, und ein Schriftsteller hat ‚als Lehrer‘ nichts mehr zu tun; der Mann der Wissenschaft, der Mann der Technik, der Ingenieur, der Organisator der Materie und Gesellschaft tritt an die Stelle, wo eben noch der letzte Lehrer des Lebens sein Haupt erhob ... Wir brauchen nicht auf Tolstois zu warten, wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung ... Die gesamte namenlose Masse der Zeitungen, vom Arbeiterkorrespondenten bis zum Leitartikler zentraler Organe, ist der kollektive Tolstoi unserer Tage<sup>22</sup>.“ Benjamin griff diese Gedanken in seinem Vortrag über den „Autor als Produzenten“ auf. Von zwei Aspekten her suchte er die Anregung Tretjakows für die deutsche sozialistische Literatur fruchtbar zu machen. Zunächst wandte er sich gegen den Aktivismus der „linken Intelligenz“, die mit der Vorstellung von der „Herrschaft des Geistigen“ gegen die Reaktion aufzutreten suchte. Hier sah Benjamin — wie auch Brecht und Eisler — eine Sackgasse. Im Gegensatz zu der isolierten geistigen Leistung des einzelnen faszinierte ihn bei Tretjakow der Gedanke von der Kollektivität des geistigen Prozesses, der die Scheidung der literarischen Gattungen aufhob, der die Trennung zwischen Schriftsteller und Dichter, zwischen Forscher und Popularisator, ja sogar — wie das Zeitungsmodell Tretjakows zeigte — die zwischen Autor und Leser beseitigte. Hier sah Benjamin theoretische Grundlagen im Sinne der Materialästhetik. Lenkte diese Richtung ihre Anstrengung doch darauf, aus dem Leser und Zuschauer einen Mitgestalter, einen Produzierenden zu machen. Mit dem Funktionswechsel der Künste glaubte Benjamin auch die Zeit gekommen, in der das hierarchische System der Kunst und der literarischen

Gattungen zusammenbricht. Da es bestimmte Gattungen nicht immer gegeben habe, werde es auch nicht immer welche geben müssen.

Was Tretjakow mit der Zeitung ausprobierte, versuchte Benjamin mit dem Film. In dem von den kapitalistischen Fesseln befreiten Film sah Benjamin ein Modell für die neue Art, Kunst zu produzieren und entgegenzunehmen. Benjamin begrüßte sein Modell wie folgt: „Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst sich vermindert, desto mehr fallen — die kritische und genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritikalos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich<sup>23</sup>.“ Tretjakows und Benjamins Vorstellungen sind nicht frei von utopischen Zügen. Vor allem Benjamins Entwurf über den Film ist sehr vage. Das theoretische Modell ist viel zu weit von der Realität entfernt, um in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen zu können. Aber diese Experimente dürfen nicht nur daran gemessen werden, ob sie genauso verwirklicht werden konnten. Sie müssen vielmehr daraufhin geprüft werden, welche umwälzende, beeinflussende Kraft in ihnen steckt. Kurzum, nicht nach der adäquaten Umsetzung der Modelle ist zu fragen, sondern nach ihrem allgemeinen Beeinflussungsgrad im Sinne einer sozialistischen Kunstentwicklung.

So intensiv die Materialästhetik ihre Gedanken über den aktiven Zuschauer und Betrachter auch entwickelte und praktisch durchzusetzen versuchte, einen wirklich breiten Einfluß auf das Publikum, auf die Massen erzielte sie nicht. Damit blieb ein Problem weiterhin ungelöst: der Beitrag der Kunst zur Bündnisfrage. Aber gerade dieses Problem wurde Anfang der dreißiger Jahre von Tag zu Tag dringlicher. Die herrschenden Kräfte in Deutschland griffen immer häufiger zu faschistischen Maßnahmen. Es kam jetzt darauf an, die arbeitenden Menschen zu einer Front gegen den heraufkommenden Faschismus zusammenzuschließen, der ihre elementaren Lebensrechte bedrohte. Eine solche Situation verlangte eine Kunst, die nicht nur einen kleinen Kreis von Kennern befriedigte, sondern mit der die Massen gewonnen werden konnten. Experimente revolutionärer Kunst, die für die Kunstentwicklung wichtig sein konnten, brauchten aber nicht in gleicher Weise für den politischen Kampf wichtig zu sein. Die mit der Partei eng verbundenen Künstler sahen sehr wohl die Gefahren, die mit dem Experimentieren verbunden waren. Eisler betonte 1931: „Die Arbeitermusikbewegung hat jetzt ihre neue Phase erreicht: das *planvolle* Experimentieren<sup>24</sup>.“ (Hervorhebung von mir — W. M.) Die Bemerkung Eislers weist auf die Probleme, auf die notwendige Wendung hin. Selbst Experimente, die mit den besten revolutionären Absichten und mit sozialistischer Kunstgesinnung unternommen wurden, aber von den Massen nicht, oder noch



nicht begriffen wurden, mußten in der damaligen Situation als ein Problem empfunden werden. Die sozialistische Kunst konnte an der Bündnisfrage nicht vorbeigehen; denn sie verfehlte gerade ihre politische Aufgabe, wenn sie nur Menschen überzeugte, die sowieso schon überzeugt waren. Brecht, Eisler, Piscator und viele andere gingen davon aus, daß die revolutionäre Kunst nicht den Massen hinterherhinken, sich aber auch nicht nach vorn von ihnen entfernen durfte. Sie versuchten der Situation gerecht zu werden, indem sie jedes wahllose Experimentieren um den bloßen Kunstfortschritt zu vermeiden suchten. Was sie nunmehr anstrebten, war — wie Eisler schrieb — planvolles Experimentieren. Sie lenkten die Bemühungen vor allem auf den sozialen Charakter der Kunstexperimente. Dabei waren sie sich jedoch bewußt, daß die revolutionäre Kunst das Experiment als notwendigen Existenzraum brauchte. Aber sie erkannten dem revolutionären Künstler nicht einen vom allgemeinen Kampfplatz abgesonderten Spielraum zu. Sie vertraten die Meinung, daß in solchen Situationen, in denen die Verbindung zur allgemeinen politischen Massenbewegung verlorenzugehen drohte, bestimmte Kunstentwicklungen und Techniken zurückgenommen werden mußten, bis dazu die allgemeinen Bedingungen reif waren. Diese Dialektik von Fortschritt und Zurücknahme, die vor allem Eisler und Brecht in ihren theoretischen Arbeiten erörterten, war unmittelbarer Teil ihrer Vorstellung von der Politisierung der Kunst und der Parteilichkeit des Künstlers. Diese mit der Partei verbundenen Künstler hatten von Lenin gelernt, daß jedes abstrakte Theoretisieren der Revolution nicht hilft, sondern sie nur gefährdet, daß „jeder Schritt wirklicher Bewegung wichtiger ist als ein Dutzend Programme“<sup>25</sup>.

Zweifelsohne strebte gerade die Materialästhetik die Revolutionierung der Zuschauermassen an. Ihre Experimente waren keine abstrakten Zukunftsvisionen, sie waren Teil der konkreten Parteiarbeit. Andererseits aber eilten ihre Vorstellungen soweit voraus, verhielten sich ihre Experimente so radikal gegenüber aller bisherigen Kunst, daß gerade der politisch Zögernde und Suchende, der noch nicht bereit war, mit den verschiedenen Gewohnheiten der alten bürgerlichen Welt zu brechen, sich eher zurückgestoßen als angezogen fühlte. Dazu kam noch, daß die Materialästhetik, zumindest einige ihrer wichtigsten Vertreter, die ästhetischen Grundlagen in scharfer Abgrenzung zur politischen Tendenzkunst entwickelte. In dieser Kunst, die ehemals ein fortschrittliches Prinzip gewesen war, erblickte sie kleinbürgerliche Bestrebungen, weil diese Richtung oft zu allgemeine politische Forderungen stellte. Erschien eine solche Kritik aus der Sicht der am weitesten vorgeschobenen Position sozialistischer Kunstentwicklung nicht unberechtigt, wurde sie jedoch von dem großen Kreis der fortschrittlichen Menschen nicht mitvollzogen. Eisler, der schärfste Polemiker gegen die Tendenzmusik, machte selbst darauf aufmerksam, daß in dieser Frage jede falsche Taktik nur den reaktionären Kräften Vorschub leistete. Die charakteristische Besonderheit der Materialästhetik, die radikale Verän-

derung in den Rezeptionsgewohnheiten, bereitete dem Zuschauer nicht wenig Schwierigkeiten, der sich vom Gewohnten noch nicht trennen konnte. Aber auf alte Rezeptionsverfahren nahm die Materialästhetik keine Rücksicht, sie sah gerade hier das Feld, das sie grundlegend zu verändern suchte. Das erschwerte jedoch den Fortschritt in der Bündnisfrage. Andererseits enthielten diese Bestrebungen wiederum weitreichende künstlerische Lösungen. Hier waren nicht einfach Vorbehalte angebracht, noch ließen sich da fehlerhafte Elemente einfach aussondern. Die Vertreter der Materialästhetik wandten sich deshalb auch mit Vorliebe an ein Arbeiterpublikum, das noch keinerlei Kunsterfahrungen besaß. Aber auch das war kein Weg, um in der Bündnisfrage einen Schritt weiterzukommen. In dieses weitgehend unbesetzte Feld stieß dann 1931 Georg Lukács und unterbreitete aus seiner Sicht und von seinen theoretischen Grundlagen aus einen Vorschlag zur Bündnisfrage auf dem Gebiet der Literatur.

### **Die Emanzipation der künstlerischen Technik**

Den nachhaltigsten Vorstoß erreichte die Materialästhetik auf dem Gebiet der künstlerischen Technik. Durch den veränderten Zugriff auf das Material stellte sich auch ein anderer Zusammenhang zur künstlerischen Technik her. Sie erreichte erst jetzt ihre wirkliche Emanzipation. Bisher wurde sie entweder im Sinne handwerklicher Kniffe, verbunden mit bautechnischen Leitsätzen, gebraucht, wie sie Gustav Freytag aufgestellt hatte, oder aber man beschränkte sich auf eine allgemein philosophische Begründung künstlerischer Gesetzmäßigkeiten. In der Materialästhetik strukturierte sich die Technik als der organisierende Faktor zwischen künstlerischer Produktion und Konsumtion, zwischen künstlerischer Anlage und produktiver Entgegennahme des Kunstwerkes. Damit überwand die künstlerische Technik ihren handwerklichen, ihren oft auch statischen Charakter. Sie stellte nunmehr jene Kraft dar, die, angefangen vom Zugriff auf das Material, über die künstlerische Idee bis zur Installation der beabsichtigten sozialen Wirkung die durchgängige Verbindung zu organisieren hatte, so daß ein fortwährendes Produzieren aller am Kunstwerk Beteiligten gewährleistet war. Auf diese Weise wurde der dialektische Umschlag zwischen Produktion und Konsumtion bewirkt. Der Zuschauer oder Leser war von Anfang an in die Produktion des Kunstwerkes einbezogen; die neue Technik erlaubte es, daß er sich jederzeit, wie Brecht sagte, dazwischenschalten konnte. Die Technik empfahl sich nicht nur als konstituierendes Element des Kunstwerkes, sondern ihr oblag zugleich die Kanalisierung der beabsichtigten sozialen Wirkung.

In den ersten Experimenten der Materialästhetik, vor allem in den Lehrstücken, wurde die neue Beziehung zum Zuschauer als Produzenten noch ohne künstlerische Vermittlung hergestellt. Mit der Einführung der materialistischen Dialektik als einer neuen Denkkultur glaubte man weitgehend auf ästhetische Vermittlungen verzichten zu können. Mit zunehmender Erfahrung wurden aber mit Hilfe der materialistischen Dialektik hochproduktive Verfahren und Metho-

den erarbeitet. Damit erschloß sich zugleich ein ganz neuer Zugang zum Zuschauer, zum Betrachter. Die wesentlichen ästhetischen Vermittlungen waren die Montage, die Verfremdung, die Brecht, Eisler und andere in den dreißiger Jahren zu einer eigenständigen ästhetischen Methode ausbauten.

Die Montage wurde zu einem wesentlichen Element der Materialästhetik. Wenn man sich der zentralen Bedeutung dieses Kunstelements bewußt ist, verwundert es nicht mehr, daß es gerade die Montage war, die Georg Lukács in seinem literaturtheoretischen Werk so heftig attackierte. Sie war eben weit mehr als nur eine technische Eigenheit, für die sie Lukács ausgab und die er dann mit seiner Geringschätzung für alles Technische einfach beiseite schob. Innerhalb der künstlerischen Aneignungsweise bildete sich die Montage als methodische Verständigung über praktische Wahrnehmungen von Wirklichkeitsvorgängen, von Lebensstatsachen heraus. Sie erwies sich als ein objektiv determiniertes Element der ästhetischen Aneignung im 20. Jahrhundert, das dem gesteigerten Abstraktionsvermögen der Zeitgenossen dieses Jahrhunderts Rechnung trug. Es ist deshalb auch kein Zufall, daß sich die Montage organisch mit der neuen Denkweise, mit dem dialektischen Materialismus, verbinden ließ, ja, daß sie geradezu als adäquate künstlerische Vermittlung dieser neuen Denkmethode begriffen wurde.

Die stärksten Impulse in Hinsicht auf das „montagegerechte Denken“ gingen von Eisenstein aus, und zwar nicht von seinen theoretischen Arbeiten — die großen Aufsätze über Montage erschienen erst später —, sondern von seinen Filmen. Durch die Eisenstein-Filme erhielten Brecht, Eisler, Piscator wesentliche Anregungen. Überhaupt war der technische Eindruck, wenn man hier Technik in dem weiten Sinn der Materialästhetik versteht, auf Brecht, auf Piscator stärker als der politische. Gegenüber der politischen Wirkung des „Panzerkreuzer Potemkin“ gab es von Brecht, vor allem aber von Piscator, Einwände. Piscator meinte, der prinzipielle Fehler des Films läge darin, „daß Eisenstein sich damit begnügte, eine Revolte auf einem Schiff zu zeigen, statt diesen Vorfall in Beziehung zu allen Kräften der Revolution von 1905 zu setzen“<sup>26</sup>. Die Eigenart der Montagetechnik, ihr dialektischer Gebrauch, waren direkt ablesbar. Die Künstler der Materialästhetik, die bereits über eigene Erfahrungen mit der Montage verfügten, sahen hier ein künstlerisches Verfahren nicht nur zu höchsten Virtuosität ausgebildet, sondern als eine in sich geschlossene künstlerische Methode angewandt. So wirkten die Eisenstein-Filme als praktische Methodenlehre.

In seinen späteren Aufsätzen charakterisierte Eisenstein die Montage als ein allen Kunstgattungen vertrautes Prinzip. Er wies nach, daß Majakowski seine Gedichte aus einem ähnlich „montagegerechten Denken“ schrieb, wie er seine Filme komponierte. Um die allgemeine Gültigkeit des Montageprinzips zu verdeutlichen, erklärte Eisenstein, daß es bei Puschkin ebenso zu finden sei wie bei Leonardo da Vinci. Diese Beispiele verwässern es jedoch eher, als daß sie es verdeutlichen. Diese Beweisführung ist von Eisenstein zu sehr aus

der Verteidigung heraus geführt. Er wollte jenen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, die im Namen des klassischen Erbes gegen die Montage zu Felde zogen. Natürlich ist die urwüchsige dialektische Kraft, die der Montage innewohnt, in den klassischen Werken in gleicher Weise vorhanden. Das Wesentliche aber an ihr ist, daß sie ein methodisches Verfahren darstellt, das sich mit dem gesteigerten Assoziations- und Abstraktionsvermögen des Menschen zu Beginn des neuen Jahrhunderts herausbildete, und zwar, als die größere Entfaltung der kapitalistischen Produktivkräfte den gesellschaftlichen Widerspruch zu den Produktionsverhältnissen sichtbar machte. Die Entwicklung des montagegerechten Denkens ist zugleich Teil der Materialrevolution. Aber erst mit dem Zusammenfallen von Materialrevolution und der neuen Funktionsbestimmung der Künste wurde die Montage zu einem revolutionierenden Element der sozialistischen Kunst. Die Materialästhetik hat diesen Prozeß kräftig vorangetrieben, indem sie das montagegerechte Denken unmittelbar mit der neuen Denkkultur des dialektischen Materialismus verband.

Den elementaren Vorgang, der das Wesen der Montage bestimmt, erklärte Eisenstein folgendermaßen: Sobald zwei beliebige Stücke aneinandergesetzt werden, vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung. Aus der Gegenüberstellung entsteht eine neue Qualität. „Dieser Erscheinung“, schrieb Eisenstein in seinem berühmten Montage-Aufsatz von 1938, „begegnen wir keineswegs nur im Film, sondern überall dort, wo wir es mit einer Gegenüberstellung zweier Fakten, zweier Erscheinungen oder zweier Gegenstände zu tun haben. Wir sind gewöhnt, beinahe automatisch ganz bestimmte schablonenhafte verallgemeinernde Schlüsse zu ziehen, wenn uns diese oder jene einzelnen Objekte nebeneinander gezeigt werden . . . Es ist also gar nicht verwunderlich, daß im Zuschauer auch bei der Gegenüberstellung zweier verschiedener zusammengeklebter Stücke des Filmstreifens eine bestimmte Schlußfolgerung entsteht . . . Welchen Nutzen haben wir von dieser Auffassung von der Montage wirklich? Sie besagt, daß jeder einzelne Montageteil bereits nicht mehr als etwas Beziehungsloses existiert, sondern ein *besonderes Abbild* des einheitlichen allgemeinen Themas ist, das alle diese Teile in gleichem Maße durchdringt<sup>27</sup>.“ Durch die herausfordernde, denk- und gefühlsprovozierende Gegenüberstellung zweier ausgewählter Teile konnte eine ungewöhnlich starke Aktivierung des Zuschauers, des Lesers, des Betrachters erreicht werden. Hier verband sich der Montagegedanke mit den vorrangigen Bemühungen, mit dem erklärten Ziel der Materialästhetik.

Das Montage-Verfahren wurde in der Wirklichkeit selber entdeckt. Deshalb auch kamen die Anstrengungen zum methodischen Ausbau von verschiedenen Seiten. Eisensteins Filmkunst stellte hierbei nur den stärksten Faktor dar. Das von ihm beschriebene Prinzip des Montierens unterschiedlicher, ja gegensätzlicher Teile baute Brecht später in seiner Verfremdungsmethode weiter aus. „In Montage und Zitat stecken V-Effekte“, vermerkte Brecht<sup>28</sup>. Gerade die Weiterentwicklung des Montagegedankens zur Verfremdungsme-

thode ermöglichte Brecht, die Neuerungen der Produzentenkunst auf anderer Basis fortzuführen. Damit gelang es ihm, wie noch zu zeigen sein wird, den Entwurf über das Zusammenrücken von künstlerischer Produktion und Konsumtion auf andere Art auszubauen. Die einseitige Lehrstückkonstellation konnte aufgegeben werden. Hier ist nicht der Ort, die Entwicklung des Montagegedankens allseitig darzulegen. Es kam mehr darauf an, sichtbar zu machen, welche Bedeutung der Montage in der Materialästhetik zukommt und welchen Beitrag die Materialästhetik für den methodischen Ausbau dieses Elements leistete.

### **Brechts Modelle zur Veränderung der Entgegennahme von Kunst**

Die materialästhetischen Vorstellungen über das Zusammenrücken von Produktion und Konsumtion, von Autor und Leser, von Spieler und Zuschauer hat Brecht vor allem in seinen theoretischen Abhandlungen über den Film, in seinen Entwürfen über eine neue Darstellungsform des Romans und in seinen theoretischen und praktischen Lehrstückversuchen entwickelt. In den letzteren Experimenten wurden die materialästhetischen Ideen am konsequentesten ausgebaut und vorangetrieben.

Daß Brecht diese Vorstellungen auch im Film durchzusetzen hoffte, erstaunt vielleicht am meisten. War doch gerade der Film schonungslos dem Zugriff des kapitalistischen Kunstbetriebs, des Kapitalmarkts ausgeliefert. Die vernichtenden Urteile, die Brecht über den kapitalistischen Film fällte, stellen sein Unterfangen keineswegs ins Zwielicht. Dort, wo die Krise am weitesten fortgeschritten war, wo sich die Kunst am tiefsten in der Sackgasse befand, erblickte Brecht am ehesten den Ausweg. So ist auch sein Motto zu verstehen, das er über seine Abhandlung zum „Dreigroschenprozeß“ setzte: „Die Widersprüche sind die Hoffnung“<sup>29</sup>. Wolfgang Gersch, der sich mit Brechts Filmarbeit sehr eingehend beschäftigt hat, nannte diese Abhandlung mit vollem Recht „ein Programm zur Revolutionierung des Films“<sup>30</sup>. Die gegenseitige Beeinflussung der Materialästhetik ist auf diesem Kunstgebiet fast ebenso stark und ausgeprägt wie die Lehrstückpraxis und -theorie. Es wurde schon von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen, daß Benjamins Vorstellungen über den Film nicht denkbar sind ohne Brechts Studie über den „Dreigroschenprozeß“. Damit soll allerdings nicht gesagt sein, daß alle wesentlichen Gedanken von Brecht kamen. Er war vielfach nur der „Formulierer“ kollektiver Erkenntnisse.

Brecht lobte am Film vor allem dessen „großartig induktive Methode“<sup>31</sup>. In ihr sah er einen Ansatzpunkt, um den Film gegen die „ausstrahlende Kunst“ zu benutzen. Die Technik der Apparate sei geeignet, wesentlich zur Überwindung der alten antitechnischen, untechnischen, mit dem Religiösen verknüpften „ausstrahlenden Kunst“ beizutragen. Das Dokumentarische des Films verhindere, wesentliche Aussagen vom „Erlebnis“ her aufzubauen. „... der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder.

Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar. Wer die dunklen Assoziationen, die anonymen Gefühle gibt, die sie erzeugt, gibt sie selbst nicht mehr. Ihr werdet die Früchte nicht mehr am Geschmack erkennen<sup>32</sup>.“ Hier sah Brecht eine künstlerische Gelegenheit, gegen die „Gewohnheitsassoziationen“ vorzugehen, denen er sich überall in der „alten Kunst“ ausgesetzt sah. Allerdings identifizierte er dabei das, was Eisenstein das „montagegerechte Denken“ nannte, mit dem Film schlechthin. Ungemein vorteilhaft fand Brecht auch, daß zur Verlebendigung der Personen im Film bereitstehende Typen verwandt wurden. Dadurch unterbliebe jede Motivierung aus dem Charakter. Die Person würde nur von außen gesehen. Im Gegensatz zum professionellen Theater, das er durch „Charaktergemälde“ ruiniert fand, sah er im Film eine Möglichkeit, einen Figurentypus zu entwickeln, der dem entsprach, was er im Gegensatz zu der impressionistisch getönten Charakterkunst die „planetarische Demonstration“ nannte. Brecht verallgemeinerte hier allerdings eine ganz bestimmte Eigenart von Filmen zu charakteristischen Merkmalen der filmischen Technik.

Die Zuspitzung der Widersprüche im kapitalistischen Film sah er darin, daß der Film als reines Mittel zur Erholung gebraucht wurde. Die Trennung zwischen Arbeit und Erholung sei hier absolut. Gab es im Theater immerhin noch so etwas wie „Bildungstheater“, im Film dominierte uneingeschränkt die Genußfunktion. Filmbesuch war nur als Nichtproduktion denkbar. In diesem Vorgang, den Eisler ähnlich für das bürgerliche Konzert beschrieb, erblickte er ein deutliches Anzeichen dafür, daß man sich nicht eine bestimmte Kultur ausdenken kann, zu der man die Wirklichkeit dann überreden will, sondern die Wirklichkeit mußte selbst verändert werden. Nicht in besseren Filmen sah Brecht das Heil, sondern in einer völligen Veränderung der Zuschauergewohnheiten. Ihre Revolutionierung setzte wiederum die radikale Gesellschaftsveränderung voraus. Deshalb wurde der Film für ihn zu einer Art Modell, an dem mit exemplarischer Beweiskraft gezeigt werden konnte, daß der neue Zuschauer, der sich nicht als ein passiv Erholender, sondern als ein *Produzierender* betrachtete, nur mit und durch die radikale Gesellschaftsumwälzung gewonnen werden konnte. Diese Erkenntnis veranlaßte Brecht andererseits wiederum nicht, seine Filmarbeit für kommende Zeiten aufzusparen. Der Film, die „großen Apparate“, sollten dergestalt genutzt werden, indem durch immer fortgesetzte und nie aufhörende Vorschläge die „Apparate“ an die Grenze ihrer Möglichkeiten geführt wurden. Auf diese Weise könnte die gesellschaftliche Basis erschüttert und Vorschläge zur besseren Verwendung dieser „großen Apparate“ könnten diskutiert werden. Seine Strategie bestand darin: „Die Kunst muß dort einsetzen, wo der Defekt liegt<sup>33</sup>.“

Mit dem Roman, oder präziser ausgedrückt, mit den Romanfragmenten, insbesondere dem „Tui-Roman“, versuchte Brecht in ähnlicher Weise zu verfahren wie mit dem Film. Auch im bürgerlichen Roman sah er eine verbrauchte Kunstform. Für verbraucht hielt er sie deshalb, weil sie den passiven Kunstkonsum förderte. Und eine

weitere Eigenschaft machte ihm den bürgerlichen Roman, den er den aristotelischen Roman nannte, unannehmbar. Im Roman fand er das gängige Rezeptionsverfahren so pervertiert, daß über diese Romanform dem Zuschauer überhaupt kein objektives Material ausgehändigt werden könne. Am aristotelischen Roman kritisierte er, daß ein thematisches Vorhaben wie zum Beispiel „die Justiz ist ungerecht“ sofort zu der Darstellung „ein Richter ist ungerecht“<sup>34</sup> werde. Brecht beabsichtigte, einen Romantyp Voltairescher Prägung zu schaffen, der weniger auf „Charaktergemälde“ und Atmosphäre ausgerichtet war, der dafür aber den Zuschauer in die Denkprozesse, in die Denkopoperationen einbezog. Ihm schwebte ein Romantyp vor, der dem Zuschauer ein Operationsfeld materialistischen dialektischen Denkens bot. Er fand mit diesen Plänen jedoch selbst bei seinen besten Freunden, die ihn bei all den anderen Experimenten bereitwillig unterstützt hatten, wenig Aufmunterung. So blieben seine Bemühungen um den nichtaristotelischen Roman ein großangelegter Entwurf, der in seinem materialästhetischen Anliegen bis in die jüngste Zeit hinein auf wenig Verständnis stieß. Seine ursprünglichen Vorstellungen vom Roman als künstlerisch angewandte materialistische Dialektik hat er dann in einem ganz unüblichen Genre, in der „Außenseiter“-Form des „Me-ti — Buch der Wendungen“ zu verwirklichen gesucht.

Einen wesentlichen Platz in der frühen Materialästhetik nimmt Brechts Lehrstücktheorie und -praxis ein. Auf diesem Gebiet wurden die Gedanken über eine Produzentenkunst nicht nur in vagen Umrissen, sondern in praktisch nachvollziehbaren Modellen zur Diskussion gestellt. Dabei war Brecht hier nicht weniger konsequent als in seiner Film- und Roman-Theorie. Er radikalisierte die Vorstellungen über das Zusammenrücken von Produzenten und Konsumenten sogar dahingehend, daß er in den Lehrstücken die Aufhebung der Trennung von Spieler und Zuschauer durchzusetzen suchte. Brechts Beschäftigung mit dem Lehrstück fiel in eine Zeit, als sich bei ihm der Übergang von antibürgerlichen Positionen auf die Seite der revolutionären Arbeiterklasse unter der Führung der Kommunistischen Partei vollzog. Die ersten Lehrstücke waren noch Experimente, die den konventionellen bürgerlichen Kunstbetrieb von innen her zu sprengen und zu zersetzen suchten. In der weiteren Entwicklung aber verband Brecht seine Lehrstückpraxis mit dem politischen Klassenkampf und der praktischen Kulturarbeit der Arbeiterklasse. Werden diese Widersprüche in der Brechtschen Lehrstückarbeit eingegebenet, dann gerät diese Kunst leicht in Gefahr, als etwas Sektierisches, Laboratoriumhaftes betrachtet zu werden. Der Entwicklungssprung, der zwischen dem „Ozeanflug“ und der „Maßnahme“ liegt, wird vor allem durch den sozialen Funktionswechsel bestimmt, der sich in Brechts Dichtung vollzog. Aber erst mit dem Funktionswechsel münden die Lehrstückexperimente in den Gedankenkreis der Materialästhetik ein, gewinnen sie eine neue Qualität.

Das charakteristische Moment der Lehrstücke formulierte Brecht in den 18 Sätzen „Zur Theorie der Lehrstücke“: „Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.

Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt den Lehrstücken die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden und so weiter gesellschaftlich beeinflußt werden kann<sup>35</sup>.“ Der Produzentengedanke wird hier im Wortsinne genommen, Spieler und Zuschauer sind eins. Der passive Zuschauer ist aus dieser Ästhetik, die sich als Pädagogik verstanden wissen will, einfach hinausgeworfen. Brecht differenzierte diese Vorstellung, indem er zwischen „Kleiner Pädagogik“ und „Großer Pädagogik“ unterschied. In der „Kleinen Pädagogik“ ging Brecht noch von der Trennung zwischen Spieler und Zuschauer aus, orientierte aber bereits auf eine Darstellungsform, in der der Zuschauer eine aktive Rolle ausübte. Das Publikum ist bereits keine passive Zuschauer-masse mehr. In der „Großen Pädagogik“ ist die Trennung von Zuschauer und Spieler gänzlich aufgehoben. Damit erfuhr die Grundidee der Materialästhetik über das Zusammenrücken von Produzenten und Konsumenten ihre radikalste, konsequenteste Formulierung. Es wird noch zu zeigen sein, daß mit diesem weitgreifenden Vorstoß zugleich, wie Brecht vermerkte, die Krise dieser Experimente sichtbar wurde.

Worin bestand aber nun das Lehrziel dieses Stücktypus? Während noch im „Ozeanflug“ die Disziplinierung als Funktion und Lehrziel angegeben wurde, da Brecht in ihr eine Grundlage der Freiheit sah, war es in den darauffolgenden Arbeiten bereits die materialistische Dialektik, die Brecht als das eigentliche Lehrziel dieser Stücke hervorhob. In welchem Ausmaß die materialistische Dialektik die gesamte Triebkraft der Lehrstücke und der Lehrstücktheorie bildete, das hat vor allem Reiner Steinweg nachgewiesen<sup>36</sup>. Mit dem Lehrziel Dialektik arbeitete Steinweg den eigentlichen Kernpunkt dieses Stücktypus heraus und trug damit zu einem vertieften Verständnis der gesamten Lehrstückproblematik bei. Denn Brecht ging es nicht vorwiegend um neue Darstellungsformen, sondern um eine neue Denkweise. Die Lehrstücke sind eine Seite, eine experimentelle Linie in der praktischen Erprobung dieser neuen Denkweise und Denkkultur. Hier wurde pur, ohne ästhetische Umsetzung, experimentell vorgeführt, was in Brechts späteren großen Stücken auf andere Art seine Gestaltung fand. Die Kunst für den Produzenten bildet eine Variante der Grundidee, wie sie die Materialästhetik zu verwirklichen suchte. Ihr kommt allerdings insofern eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu, da es sich hier um einen Versuch handelte, der am gründlichsten ausgeführt wurde. Die Lehrstücke konnten in der Praxis nachvollzogen werden, wenn Brecht auch einräumte, daß er sich eine uneingeschränkte Lehrstückpraxis nur in einer sozialistischen Gesellschaft vorstellen könne. Die Brechtsche Praxis reduzierte sich auf wenige Experimente. Es war aber nicht zuletzt diese praktische Erprobung, die den Dichter veranlaßte, den Produzentengedanken mit anderen politischen und ästhetischen Vorstellungen zu verbinden. In dem Maße nämlich, wie sich die Materialästhetik durch



kollektive Versuche immer kräftiger profilierte, und zwar in politischer wie künstlerischer Hinsicht, wurde der reine Produzentengedanke ein Aspekt unter vielen, ein Bauelement zu umfassenderen methodischen Vorstellungen und Modellen.

### Warum wird das sozialistische „Theater der Zukunft“ beschworen?

In der Verabsolutierung des Produzentengedankens, der Kunst ohne Zuschauer, liegt auch die auffälligste Schwäche des Buches von Reiner Steinweg. Ihm selbst ist diese Schwäche nicht ganz verborgen geblieben. Zwar ist der Produzentengedanke ein viel diskutiertes Element, das aus dem materialästhetischen Denken zu Beginn der dreißiger Jahre gar nicht wegzudenken ist. Das wieder ins Bewußtsein gerückt zu haben, ist ein Verdienst Steinwegs. Die eigentliche Problematik des Steinwegschen Buches liegt im Begreifen der historischen Schicksale, der dialektischen Genesis dieser Idee. Mit seinem Rekonstruktionsversuch des Lehrstücks gleicht er einem Manne, der aus einer Vielzahl von Teilen ein Mosaikbild zusammengesetzt hat, der aber am Ende seiner Arbeit feststellen muß, eine Masse von Teilen ist außerhalb des Bildes geblieben. Steinweg hat Logik ins Bild gebracht. Aber der Schönheit der Logik ist die schöne Widersprüchlichkeit zum Opfer gefallen. Er rekonstruierte die Reinheit einer Idee, nicht die Idee innerhalb eines widerspruchsvollen Prozesses. Erlag die marxistische Lehrstück-Forschung Ende der fünfziger Jahre dem Irrtum, das Lehrstück sei ein Umweg in der Richtung auf den Realismus zu gewesen, so erliegt Steinweg zu Beginn der siebziger Jahre dem Irrtum, das Lehrstück sei die Idee Brechts, die seine Vorstellung vom Theater der Zukunft verkörpere. Das Lehrstück als Theater der Zukunft faßt Steinweg im Sinne der Blochschen „konkreten Utopie“ auf: „Die ‚konkrete Utopie‘ ist eine Antizipation mit der Funktion, den Prozeß ihrer Verwirklichung hic et nunc einzuleiten. Die Lehrstücke sind Entwürfe eines sozialistischen *Theaters der Zukunft* <sup>37</sup>.“

Die Steinwegschen Forschungsergebnisse wurden dann von Wissenschaftlern aufgegriffen, die damit mehr oder weniger deutlich zu verstehen gaben, daß es dem realen Sozialismus nicht gelungen sei, die großen Entwürfe der zwanziger und dreißiger Jahre für eine sozialistische Kunst zu verwirklichen. Diese Vorstellungen müßten nunmehr von den linken Kräften in den westeuropäischen Ländern wieder aufgegriffen und in die Zukunft getragen werden. Deutlich wurde diese Meinung von Hildegard Brenner formuliert, die die Forschungsergebnisse Steinwegs mit folgenden Schlußfolgerungen versah: „Damit ist der bisherige Befund der Germanistik vom Kopf auf die Füße gestellt: Die Lehrstücke sind keinesfalls Ausdruck einer vulgärmarxistischen Übergangsphase Brechts. Sie sind vielmehr ein Modell, das die Trennung Zuschauer/Schauspieler, damit Theater als gesellschaftlichen Sonderbereich, aufhebt und erst in einer sozialistischen Gesellschaft voll realisierbar sein wird. Die sogenannten reifen Stücke sind demgegenüber eher als Kompromißformen für die Zeit vor und während der proletarischen Revolution anzusehen <sup>38</sup>.“

Bei Heinz Brüggemann, der sich in seinem Buch „Literarische Technik und soziale Revolution“ allerdings nur am Rande mit der Lehrstückproblematik beschäftigt, wird dann die Steinwegsche Theorie in eine noch trübere Beleuchtung gerückt. Bestanden Steinwegs Bemühungen darin, den Zusammenhang von Lehrstück und materialistischer Dialektik nachzuweisen, so suchte Brüggemann mit der Philosophie von Karl Korsch alle wesentlichen materialistischen Gesichtspunkte bei Brecht zu tilgen, vor allem dessen materialistische methodologische Basis und Abbildtheorie. Steinweg, Brenner, Brüggemann versuchen, wenn auch von unterschiedlichen weltanschaulichen und ästhetischen Positionen aus, den Traum von einem sozialistischen Theater zu beschwören; eines Theaters, das in den dreißiger Jahren entworfen, aber bis heute noch nicht verwirklicht worden sei. Auf diese Weise wird ein Phantasiegebilde von einem kommenden „goldenen Zeitalter“ des sozialistischen Theaters aufgebaut, das in keinem rechten Zusammenhang mit den ursprünglichen Entwürfen steht. Allerdings ist die Kritik von Steinweg und Brenner nicht ganz unberechtigt, wurde doch in den letzten Jahrzehnten von der marxistischen Literaturwissenschaft der DDR versäumt, diesen großen Entwürfen genügend Aufmerksamkeit und sachkundige Erörterung zu schenken. Es gab wenig Sinn, wenig Sensibilität dafür, was mit diesen Entwürfen, mit diesen hochfahrenden Vorstellungen bewirkt werden sollte und wie sie wiederum auf andere Art in der sozialistischen Kunst weiterwirken. Vor allem gelang es bisher nicht, solche Ideen wie die Produzentenkunst aus dem kollektiven Zusammenwirken eines Kreises marxistischer Künstler zu erschließen, wie er sich in der Materialästhetik zusammenfand. Aber auch die gegenwärtige Verabsolutierung der Produzentenkunst hat hier ihre Ursachen. Denn der Produzentenkunst wird man nur gerecht, wenn man sie in dem Zusammenhang analysiert, aus dem sie sich herausbildete. Steinweg, der den Produzentengedanken über alles schätzt, macht aber aus einer hochbedeutsamen Idee des marxistischen ästhetischen Denkens wider Willen eine isolierte Besonderheit. Er muß diese Idee im Werk Brechts in dem Maße verabsolutieren, wie er Brecht aus der allgemeinen Entwicklung des marxistischen ästhetischen Denkens zu Beginn der dreißiger Jahre herauslöste. Die Kunst für die Produzenten war eine Hauptlosung der Materialästhetik, die sich innerhalb des Differenzierungsprozesses des marxistischen ästhetischen Denkens zu Beginn der dreißiger Jahre formierte.

### **Die „dialektische Wendung“ in der vierten Nacht**

Steinweg ist so fasziniert von dem Ursprung der Produzentenidee, daß er ihre weitere Entwicklung nicht mehr mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Sachlichkeit verfolgt. Er setzt an die Stelle der konkreten Untersuchung die Polemik, so wenn er schreibt: „Bei den Arbeiten, die Brecht in der Emigration angefertigt hat, handelt es sich um Not- und Übergangslösungen. Wenn man sie zur ‚Klassik‘ hochstilisiert, verschüttet man den revolutionären Ansatz für ein *Theater der Zukunft*, wie es mit dem Typus Lehrstück gegeben

ist <sup>39</sup>.“ Die Vorstöße, Schwierigkeiten und Widersprüche der Materialästhetik müssen im Zusammenhang mit den konkreten Klassenkämpfen analysiert werden, damit man wirklich objektiv beurteilen kann, was in die Zukunft wies, was aufgegeben und was im dialektischen Sinne aufgehoben wurde. Das alles ist nicht allein aus theoretischen Reflexionen und Textvergleichen zu erschließen. Die tatsächlich eingreifenden Tendenzen und Veränderungen ergeben sich aus der zugespitzten Klassenkampfsituation zu Beginn der dreißiger Jahre, als die Bündnisfrage auch auf dem Gebiet der Literatur immer dringlicher wurde. Obwohl gerade die Materialästhetik es nicht an neuen Ideen hatte fehlen lassen, wie man an ein neues Publikum herankommt, zeigten die Experimente aber, daß die gewonnene Basis viel zu schmal war, um im politischen Klassenkampf etwas auszurichten. Brecht, wie auch Eisler und Piscator, waren viel zu bewußte politische Künstler, als daß sie diese Problematik nicht gesehen hätten. Sie suchten die neue Situation als Dialektiker zu meistern, indem sie die Dialektik von Vorstoß und Zurücknahme auf ihre eigene künstlerische Produktion und Entwicklung anwandten. Sie zogen sich von vorgeschobenen ästhetischen Positionen wieder zurück, um andere, neue Wege zu beschreiten. Diese Dialektik von Vorstoß und Zurücknahme hat nicht das geringste mit der kleinbürgerlichen Vorstellung von Verzicht, von Resignation, von der „Unfreiheit“ des Künstlers zu tun. Eben weil es hier nicht um das Durchsetzen bloß künstlerischer Experimente ging, sondern um Kunst im Sinne einer eingreifenden gesellschaftlichen Praxis, rückten künstlerische Ideen und revolutionäre Bedingungen in ein Spannungsverhältnis, das produktiv gelöst werden mußte.

Aber gerade in den Jahren des Exils, die Steinweg als die Zeit der „Not- und Übergangslösungen“ betrachtet, entwickelte Brecht jene Probleme weiter, die er erstmals mit dem Lehrstück ausprobiert hatte, nämlich die Anwendung der materialistischen Dialektik als neue Denkweise, als Denkkultur sozialistischer Menschen. Hier lag der konkrete Anknüpfungspunkt und das fruchtbare Moment für die Weiterentwicklung, nicht aber in der äußeren Lehrmethode, nicht in der Aufhebung der Trennung von Spieler und Zuschauer. Daraus ergibt sich zwangsläufig, daß zwischen den Lehrstückexperimenten und den späteren großen Stücken durchaus kein solcher Bruch besteht, wie ihn Hildegard Brenner festzustellen glaubt, wenn sie von den großen Stücken als „Kompromißformen“ spricht. In einer solchen vereinfachten Vorstellung ist die Dialektik von Vorstoß und Zurücknahme auf die bloße Gegenüberstellung von Kompromiß und „konkreter Utopie“ herunternivelliert. Der eigentliche Prozeß ist weggeschnitten. Im Exil unternahm Brecht nämlich den Versuch, die materialistische Dialektik, die er im Lehrstück pur, ohne künstlerische Vermittlung angewandt hatte, als dialektische Methode auszubauen. Die Ergebnisse dieser jahrelangen Entwicklung schlugen sich in seiner Verfremdungsmethode nieder. Insofern ist die Verfremdungsmethode die Fortsetzung der Lehrstückexperimente mit künstlerischen Mitteln. In seinem „Arbeitsjournal“ bezeichnete Brecht die

Überführung der Lehrstücktheorie auf ästhetisches Gebiet als „die dialektische Wendung“, die er in der vierten Nacht des „Messingkaufs“ zu erläutern versuchte. Unterm 25. 2. 1941 trug Brecht in sein „Arbeitsjournal“ ein: „in der ästhetischen Sphäre, die übrigens keineswegs als ‚über‘ der doktrinären gelegen anzusehen ist, wird die Frage des Lehrhaften eine absolut ästhetische Frage, die sozusagen autark gelöst wird. Das utilitaristische verschwindet hier in eigentümlicher Weise: es taucht nicht anders auf als etwa in der Aussage, Nützlich sei schön. Die praktikablen Abbildungen der Realität entsprechen lediglich dem Schönheitsgefühl unserer Epoche. Die ‚Träume‘ der Dichter sind lediglich an einen neuen, der Praxis anders als früher verbundenen Zuschauer adressiert, und sie selber sind Menschen dieser Epoche. Dies ist die dialektische Wendung in der vierten Nacht des MESSINGKAUFS. Dort geht der Plan des Philosophen, die Kunst für Lehrzwecke zu verwerten, auf in dem Plan der Künstler, ihr Wissen, ihre Erfahrung und ihre Fragen gesellschaftlicher Art in der Kunst zu plazieren“<sup>40</sup>.

Die wesentlichste Erfahrung, die Brecht im Exil aus den Lehrstückexperimenten zog, bestand darin, den Produzentengedanken, das Zusammenrücken von Spieler und Zuschauer, in den Zuschauer selbst hineinzulegen. Die Art und Weise des Lernens, wie sie sich im Lehrstück vollzog, wurde modifiziert und in die Rezeptionsebene verlagert. Der dialektische Prozeß, der Lerneffekt, den das Lehrstück dadurch erzielte, daß der Rezipierende zugleich Spieler und Zuschauer war, wurde auf die Rezeptionsweise, auf die Entgegennahme des Werkes durch den Zuschauer übertragen. Der Produzentengedanke ging in der Verfremdungsmethode auf, die das Kernstück des epischen Theaters bildete.

Um die Weiterentwicklung des Produzentengedankens besser demonstrieren zu können, soll dieser Prozeß an zwei Modellen verdeutlicht werden. Modell I stellt das Übungsverfahren der Lehrstücke zu Beginn der dreißiger Jahre dar. Modell II verdeutlicht die Verfremdungsmethode als Transmission zwischen Produzenten und Publikum, wie sie Brecht Mitte der dreißiger Jahre entwickelte.

#### Modell I

##### Theorie des Lehrstücks

(Nichtaristotelisches Theater)

##### Ziel

„Also aus dem Genußmittel den Lehrgegenstand zu entwickeln und gewisse Institute aus Vergnügungsstätten in Publikationsorgane umzubauen.“  
(Bd. II/S. 134)

#### Modell II<sup>41</sup>

##### Methode des epischen Theaters

(Nichtaristotelisches Theater)

##### Ziel

„Das Theater hat die würdige Aufgabe, an der gründlichen Umgestaltung des Zusammenlebens der Menschen mitzuarbeiten ... Es hat dies in schöner, unterhaltender Weise zu besorgen ...“  
(Bd. VII/S. 338)

**Grundvorgang**

Aufhebung der Trennung von Spieler und Zuschauer. Aufhebung des Theaters als gesellschaftlicher Sonderbereich.

„Es handelte sich um theatrale Veranstaltungen, die weniger für die Zuschauer als für die Mitwirkenden stattfanden. Es handelte sich bei diesen Arbeiten um Kunst für den Produzenten, weniger um Kunst für den Konsumenten.“  
(Bd. III/S. 21)

**Pädagogische Realisierung**

„Ästhetische Maßstäbe für die Gestaltung von Personen, die für Schaustücke gelten, sind beim Lehrstück außer Funktion gesetzt.“  
(Bd. IV/S. 82)

**Methodische Basis**

Abbildtheorie  
und materialistische Dialektik

„Es ist also jetzt nicht mehr die Frage: Soll gelehrt werden? Es ist jetzt die Frage: Wie soll gelehrt werden?“  
(Bd. IV/S. 87)

„Jedoch sollten Versuche, aus der ‚Maßnahme‘ Rezepte für politisches Handeln zu entnehmen, ohne Kenntnis der Abc des dialektischen Materialismus nicht unternommen werden.“  
(Siehe Anmerkung)

Das Lehrziel besteht im Üben der materialistischen Dialektik. Im Lehrstück handelt es sich

**Grundvorgang**

Trennung zwischen Spieler und Zuschauer; jedoch wird der Rezeptionsbereich als Teil der Kunst aufgefaßt.

„Es gilt zwei Künste zu entwickeln: die Schauspielkunst und die Zuschaukunst.“ (Siehe Anmerkung)

„Es wird denkbar, Grenzen zu ziehen zwischen dem Spiel von Amateur- und Berufsschauspieler, ohne daß eine der Grundfunktionen des Theaterspiels aufgegeben werden muß.“  
(Bd. III/S. 113)

**Ästhetische Realisierung**

„Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren ... Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt!“  
(Bd. VII/S. 11)

**Methodische Basis**

Abbildtheorie  
und materialistische Dialektik

„Das Theater muß sich in der Wirklichkeit engagieren, um wirkungsvolle Abbilder der Wirklichkeit herstellen zu können und zu dürfen.“  
(Bd. VII/S. 24)

„Welche Technik es dem Theater gestattet, die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft für seine Abbildungen zu verwenden. Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozesse und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit.

„ausschließlich (um) Geschmeidigkeitsübungen für die Art Geistesathleten, wie sie gute Dialektiker sein müssen.“  
(Brecht im Gespräch mit Paul Abraham)

### Methodische Elemente

Anwendung der materialistischen Dialektik ohne künstlerische Umsetzung.

Didaktische Elemente:

- Nachdenken
- Diskussion
- Kollektive Reflexion
- Politisches Seminar (Eisler)

Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auch für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, in denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens sich ausdrückt.“  
(Bd. VII/S. 38)

### Methodische Elemente

Umsetzung der Elemente der materialistischen Dialektik in eine ästhetische Methode und in ästhetische Kategorien.

Ästhetische Elemente:

- Verfremdung
- Vergnügen / Genuß
- Produktivität
- Naivität

„Der Zweck dieser Technik des *Verfremdungseffekts* war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen. Die Mittel waren künstlerische.“  
(Bd. III/S. 168)

Die Elemente der materialistischen Dialektik werden von Brecht in der Anwendungsweise der Verfremdung als dialektische *künstlerische* Methode herausgebildet.

Wie Brecht die Elemente der materialistischen Dialektik in der Verfremdungsmethode ausbaute, siehe sein Schema: Dialektik und Verfremdung.  
(Bd. III/S. 195)

„Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuß zu machen.“  
(Bd. VII/S. 65)

Dialektik von Genuß und Produktivität:

„Es ist ein Vergnügen des Menschen, sich zu verändern durch die Kunst wie durch das sonstige Leben und durch die Kunst für dieses. So muß er sich und die Gesellschaft als veränderlich spüren und sehen können, und so muß er, in der Kunst auf vergnügliche Weise die abenteuerlichen Gesetze, nach denen sich die Veränderungen vollziehen, intus bekommen. In der materialistischen Dialektik sind Art und Gründe dieser Veränderungen gespiegelt.“  
(Bd. VII/S. 311)

### Verhältnis Zuschauer — Spieler

Die Mitwirkenden am Lehrstück sind zugleich Zuschauer und Spieler.

„Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig . . .“  
(Bd. IV/S. 82)

Materialistische dialektische Erkenntnisse und Erfahrungen werden dadurch gewonnen, daß die Mitwirkenden zugleich Spieler und Zuschauer sind.

Über „Die Maßnahme“:

„Jeder von ihnen muß von einer Rolle zur nächsten überwechseln und nacheinander den Platz des Angeklagten, der Ankläger, der Zeugen, der Richter einnehmen. Unter diesen Bedingungen kann sich jeder in die Diskussion einüben und erlangt schließlich die Kenntnis — die praktische Kenntnis — dessen, was Dialektik ist.“  
(Brecht im Gespräch mit Paul Abraham)

### Verhältnis Zuschauer — Spieler

Das Publikum ist unmittelbarer Teil der Theaterkunst. Durch die neue Art der Entgegennahme von Kunst verwandelt sich der Zuschauer „selber in einen Erzähler“, in einen „Kofabulierer“.

(Bd. VII/S. 316)

„Damit auf spielerische Weise das Besondere der vom Theater vorgebrachten Verhaltensweisen und Situationen herauskommt und kritisiert werden kann, dichtet das Publikum im Geiste andere Verhaltensweisen und Situationen hinzu und hält sie, der Handlung folgend, gegen die vom Theater vorgebrachten.“

Somit verwandelt sich das Publikum selber in einen Erzähler.“  
(Bd. VII/S. 316)

„Wenn wir dies festhalten und nachdrücklich hinzufügen, daß das Publikum in seinem Kofabulieren den Standpunkt des produktivsten, ungeduldigsten, am meisten auf glückliche Veränderung dringenden Teils der Gesellschaft muß einnehmen können . . .“  
(Bd. VII/S. 316)

### **Haltung des Zuschauers, der zugleich Spieler ist**

Die Bemühungen in Richtung auf eine aktive, produktive Zuschauerhaltung, auf eine neue Zuschaukunst entfällt, da der Zuschauer im Spieler aufgeht. Die Herausarbeitung der Erscheinungen als Prozesse, das Aufspüren der Widersprüche wird durch das Verfahren erleichtert, da das Lehrstück nur den Spieler kennt, der im Spiel verschiedene Haltungen einnimmt. Die Einheit der Gegensätze wie die Erkenntnis des Widerspruchs wird durch den Spieler realisiert, der zugleich Darsteller und Kritiker ist. Er erkennt einen Vorgang, indem er ihn neu darstellt. Wechsel zwischen Kritik und Darstellung.

Im NACHAHMEN ist das KRITISIEREN.

GROSSE PÄDAGOGIK: „sie kennt nur mehr spieler, die zugleich studierende sind.“  
(Die Große und die Kleine Pädagogik)

### **Wirkungsfaktoren**

Belehrung statt Unterhaltung.  
Politik statt Ästhetik.

Selbstverständigung.

Neue Denkkultur als Basis und Wirkungsfaktor der Selbstverständigung.

### **Haltung des Zuschauers**

Kritische, aktive Haltung. Der Zuschauer wird instand gesetzt zu produzieren.

„ein moralischer imperativ ‚ändert sie!‘ braucht nicht wirksam zu werden. das theater bekommt einfach einen zuschauer, der die welt produziert. es muß sich natürlich nicht darum handeln, daß jeder zuschauer eine patentlösung der welträtsel ausgehändigt bekommt. nur als mitglied der gesellschaft wird er instand gesetzt zu praktizieren. und der begriff praxis bekommt eine ganz neue mächtige bedeutung.“

(Arbeitsjournal, 1. 11. 40)

„Wir haben auch bezeichnet, worauf dieser Erzähler ausgeht: auf den Spaß, den er seinem Publikum bereitet, menschliches Verhalten und seine Folgen kritisch, das heißt produktiv zu betrachten.“

(Bd. VII/S. 315)

### **Wirkungsfaktoren**

Einheit von Belehrung und Unterhaltung.

Ausgerichtet auf ein großes Publikum. „Das Theater dieser Jahrzehnte soll die Massen unterhalten, belehren und begeistern.“

(Bd. VII/S. 355)

„Es handelt sich nicht nur darum, daß die Kunst zu Lernen des in vergnüglicher Form vorbringt. Der Widerspruch zwischen Lernen und Sichvergnügen muß scharf und als bedeu-



tend festgehalten werden — in einer Zeit, wo man Kenntnisse erwirbt, um sie zu möglichst hohem Preis weiterzuverkaufen, und wo selbst ein hoher Preis denen, die ihn zahlen, noch Ausbeutung gestattet. Erst wenn die Produktivität entfesselt ist, kann Lernen in Vergnügen und Vergnügen in Lernen verwandelt werden.“

(Bd. VII/S. 63)

Bevorzugung der Ratio.

„stücke und darstellungsart soll[en] den zuschauer in einen staatsmann verwandeln. deshalb soll im zuschauer nicht an das gefühl appelliert werden, das ihm erlauben würde, ästhetisch zu reagieren, sondern an seine ratio.“

(Die Große und die Kleine Pädagogik)

### Wirkungsabsicht

Dialektik von Verhalten und Denken.

Die Spielweise des Lehrstücks hebt die Trennung zwischen Tätigen und Betrachtenden auf. Hierin bestand eine der Hauptthesen der *Theorie der Pädagogien*.

Einheit von Gefühl und Verstand.

„Das epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung.“

(Bd. III/S. 76)

„Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle.“

(Bd. VII/S. 309)

### Wirkungsabsicht

„Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer eine neue Haltung bekommt. Er bekommt den Abbildern der Menschenwelt auf der Bühne gegenüber jetzt dieselbe Haltung, die er als Mensch dieses Jahrhunderts der Natur gegenüber hat. Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert . . . Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff.“

(Bd. III/S. 110/111)

Die Aufhebung der Trennung zwischen Tätigen und Betrachtenden erfolgt nicht mehr durch

die Aufhebung der Trennung von Spieler und Zuschauer, sondern durch den aktiven, produzierenden Zuschauer des epischen Theaters.

„Die Einsichten, welche die materialistische Dialektik gewährte, änderten das Bild des Menschen, auch für die Künste. In Anbetracht der gewaltigen Veränderung seiner Basis und seiner Funktion sind die bisher erfolgten Veränderungen des Theaters nicht allzu groß. Es stellte sich auch hier heraus, daß das ganz Andere doch auch zugleich das Eine in veränderter Form war. Die Kunst, befreit, bleibt Kunst.“

(Bd. VII/S. 395)

Die Einführung der Dialektik als bewußt strukturbildendes Element und praktische Denkweise vollzog sich in den Lehrstücken mit einer forcierten Rationalität, mit einer polemischen Wendung gegen den Kunstgenuß, gegen die Naivität. Wer Sinn für dialektische Wendungen hat, wird heute begreifen, daß es sich bei Brechts Attacke Ende der zwanziger Jahre gegen das Kunstschöne, gegen das Kulinarische, bei seiner Forderung nach Lehrwert statt Unterhaltung, nach Politik statt Ästhetik nicht einfach nur um Überspitzungen handelt. Es sind vielmehr die Gesteungskosten, die für den künstlerischen Fortschritt, für eine neue Methode aufgebracht werden mußten.

Betrachten wir den späten Brecht, so stehen im Mittelpunkt seiner Ästhetik die drei Kategorien: Produktivität, Naivität und Genuß. Einem oberflächlichen Betrachter mögen die Ausführungen des späten Brecht wie eine große Korrektur des Weges von 1930 vorkommen. Sie sind jedoch nicht Korrektur, nicht „Kompromiß“, sie sind Resultat einer Entwicklung. In diesen drei Kategorien als wesentliche Faktoren seiner Methode etabliert Brecht jenen Vorgang, der im Lehrstück mit der Dialektik als Übungsgrundlage verbunden war. Denn was der späte Brecht unter Produktivität versteht, ist im Grunde die Weiterentwicklung und ästhetische Bewältigung der materialistischen Dialektik als praxisbezogene Denkweise. In seinen letzten Lebensjahren sprach Brecht oft davon, daß man die Dialektik zu einer Sache des Gefühls, des Genusses machen müsse. Was Brecht um 1930 noch mehr rational zu postulieren als ästhetisch umzusetzen vermochte, ist nunmehr als ästhetische Kategorie und dichterische Praxis

entwickelt. Produktivität bedeutet für ihn, daß der Mensch sich und die Gesellschaft als veränderlich spürt und diesen Prozeß einsehen kann. Die Kunst soll auf vergnügliche Weise dazu beitragen, daß der kunstgenießende Mensch die abenteuerlichen Gesetze, nach denen sich die Veränderungen vollziehen, wie Brecht sich ausdrückt, intus bekommt. Die Anwendung der materialistischen Dialektik als künstlerischer Vorgang heißt für Brecht, die Lust des Menschen auf Veränderungen, auf Einflußnehmen, auf Verbessern, auf Vervollkommnungen hervorzurufen. Darauf kam es ihm an, wenn er die Dialektik als eine Gefühlssache charakterisierte.

Anfang der dreißiger Jahre schrieb Brecht skeptisch zu dem Problem der Naivität: „Es ist heute üblich, sich auf den Standpunkt zu stellen . . ., daß man sich im Theater naiv einstellen muß, und man ist überzeugt davon, daß man dies kann . . . Nun wäre vom Standpunkt des neuen Theaters aus gegen eine naive Einstellung des Zuschauers wenig zu sagen, wenn eine solche möglich wäre<sup>42</sup>.“ In den fünfziger Jahren polemisierte Brecht gegenüber der Geringschätzung des Naiven unter Marxisten: „Die glauben doch ernstlich, es gäbe große Schönheiten in der Kunst ohne Naivität. Das Naive ist eine ästhetische Kategorie, die konkreteste<sup>43</sup>.“ Unter Naivität verstand er aber nicht den primitiven Gesichtspunkt, die von tieferen Kenntnissen unbelastete Anschauung. Ihm ging es um eine Naivität, wie sie erst die Kenntnis der materialistischen Dialektik möglich machte. Das Naive als künstlerisches Element soll seine Schönheit dadurch empfangen, daß Vereinfachungen, Vergrößerungen ihre Ergänzung aus dem mitgedachten Gesamtzusammenhang erfahren. Das Undifferenzierte, das Primitive als Ausdruck des Naiven lehnte er ab. Der Genuß soll durch eine souveräne Denkweise entstehen, die großzügige Vereinfachungen und Aussparungen ohne Erkenntnisverlust möglich macht. Die Eigenart dieser dialektisch angewandten Kategorie besteht gerade darin, daß der künstlerische Impuls die Erkenntnis auf genußvolle Weise vertieft.

Produktivität, Naivität und Genuß sind Kategorien, die einander bedingen. Produktivität war für Brecht nicht nur die Sicherung des menschlichen Unterhalts, sondern auch der Quell der Unterhaltung und des Vergnügens. Im Genuß sah er die Rechtfertigung des Standpunktes, erkannte er eine Stärkung des Lebenswillens. Wenn man die Entwicklung überblickt, die die Ideen der Materialästhetik im Werk Brechts erfahren, so können wir feststellen, daß er von seinem ursprünglichen Anliegen nicht abgewichen ist, daß er es nur auf andere Weise realisierte. Am Ende seines langen Weges stellte Brecht in Hinsicht auf die grundlegenden Veränderungen der Kunst fest, „daß das ganz Andere doch auch zugleich das Eine in veränderter Form war. Die Kunst, befreit, bleibt Kunst<sup>44</sup>.“

Brechts Lehrstückgedanke verweist nicht auf ein imaginäres Theater der Zukunft, sondern die Lehrstückverfahren gehen in die Theorie des epischen Theaters ein. Das Brecht-Theater zerfällt nicht, wie Hildegard Brenner aus den Untersuchungen Steinwegs folgerte, in die Lehrstücke als „Theater der Zukunft“ und in die „Kompro-

mißform der reiferen Stücke“. Das heißt wiederum nicht, daß mit dieser dialektischen Aufhebung die Idee von der „Kunst für die Produzenten“ erledigt und aus der Geschichte verabschiedet wäre. Die Produzentenkunst bleibt die Essenz einer Theorie, die gedanklich, konzeptionell noch immer zur Verfügung steht. Für Brecht markierte sie einen radikalen Neuanfang, sie war die *Tabula-rasa*-Situation, die er in der Erinnerung immer wieder gern beschwor, weil sie der Anfang von allem Neuen war.

Wenn auch jedem Versuch entschieden widersprochen werden muß, die interessanten Ideen der Produzentenkunst, der Materialästhetik gegen die späteren sozialistischen Kunsterfahrungen auszuspielen zu wollen, so bleiben diese Ideen dennoch wesentlich und wichtig. Solche Neuansätze müssen im Feld der gegenwärtigen Überlegungen und Untersuchungen bleiben. Man wird diesen Ideen allerdings nicht gerecht, wenn man sie als künstlerische Ausgrabungen behandelt. Sie werden dadurch zerstört, zu Plattheiten degradiert oder zu Utopien, zu „reinen Entwürfen“ mystifiziert. Aus ihren gesellschaftlichen Bedingungen herausgelöst, wirken sie entweder antiquiert oder polemisch. Wie anregend und weiterführend sie noch immer sein können, erfährt der, der sie mit Weisheit anzugreifen versteht. Der Zugriff muß aus der Dialektik von Entwurf und Bedingung, von Neuansatz und Isolierung erfolgen. Aufschlußreich werden die großen Entwürfe für die weitere Kunstentwicklung, wenn Schlußfolgerungen aus dem Zusammenfallen weitgreifender Entwicklung und einsetzender Krise dieser Vorstellungen gezogen werden. Von hier aus wird es möglich, neue Dimensionen zu erkunden, frühe Ansätze auf andere Weise weiterzuführen. Von allem aber muß der Entdeckersinn, die Entdeckerkraft dieser Entwürfe weiterwirken. Eine Generation, die die *Tabula-rasa*-Standpunkte nicht aus dem Vorstoß zu neuen Ufern begreift, sondern auf kontinuierliche Entwicklung pocht, gibt durch traditionelles Denken Traditionen preis. Ein Theater, dessen wissenschaftliches und künstlerisches Interesse nur bis zur nächsten Regiekonzeption reicht, ist ein schlechtes Theater. Eine Kunst, deren ästhetisches Denken sich in ausgewogenen Analysen und einsichtigen Differenzierungen erschöpft, ist eine unzureichende Kunst. Eine Kunst des großen Atems, wie sie die sozialistische Kunst ist, braucht weiträumige Vorstellungen, braucht den Anstoß, es einmal „ganz anders“ machen zu wollen, braucht ihre „Verrücktheiten“. In der Kunst — aber auch in der Wissenschaft — genügt nicht nur das Wissen, die Kunst braucht die „Sphäre des Gehörnten, Geträumten, Gefühlten“. Brecht hat in der entscheidenden vierten Nacht seines „Messingkaufs“ darauf hingewiesen, daß Ahnung und Wissen keine Gegensätze sind. „Aus Ahnung wird Wissen, aus Wissen Ahnung. Aus Träumen werden Pläne, die Pläne gehen in Träume über. Ich sehne mich und mache mich auf den Weg, und gehend sehne ich mich. Die Gedanken werden angedacht, die Gefühle angefühlt. Aber da gibt es Entgleisungen und Kurzschlüsse. Es gibt Phasen, wo die Träume nicht zu Plänen werden, Ahnungen nicht Wissen werden, Sehnsucht sich nicht auf den Weg macht. Für

die Kunst sind das schlechte Zeiten, sie wird schlecht. Die Spannung zwischen Ahnen und Wissen, welche die Kunst ausmacht, reißt ab. Das Feld entlädt sich sozusagen<sup>45</sup>.“ In diesem Sinne hatte die Materialästhetik ihre „Entgleisungen und Kurzschlüsse“, aber sie hat auch eine Zukunft.

## Anmerkungen

\* Zuerst erschienen in: Dialog 75. Positionen und Tendenzen. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin/DDR 1975.

1 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Frankfurt/M. 1973, Bd. I, S. 302.

2 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, a.a.O., S. 143.

3 Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik, Leipzig 1973, S. 64.

4 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Berlin und Weimar 1964, Bd. I, S. 274.

5 Walter Benjamin: Lesezeichen, Leipzig 1970, S. 354.

6 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. V, S. 17.

7 Hans Kaufmann: Geschichtsdrama und Parabelstück, Berlin 1962, S. 157. — Gegen den Standpunkt Hans Kaufmanns polemisierte in einem anderen Zusammenhang bereits Wolfgang Gersch: Brecht zum Film 1931; in: Filmwissenschaftliche Beiträge, Berlin 1974, S. 102 f.

8 Siehe Werner Mittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin 1972, S. 80.

9 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. I, S. 277.

10 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, a.a.O., Bd. I, S. 439.

11 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. I, S. 246.

12 Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, Berlin und Weimar 1966, Bd. II, S. 77 f.

13 Hanns Eisler: Musik und Politik / Schriften 1924—1948, Leipzig 1973, Bd. I, S. 181.

14 Günter Mayer: Zur Dialektik des musikalischen Materials; in: Zeitschrift für Philosophie, Berlin, Nr. 11/1966, S. 1372.

15 Erwin Piscator: Schriften 2 / Aufsätze Reden Gespräche, Berlin 1968, S. 37.

16 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. III, S. 93.

17 In: John Heartfield und die Kunst der Fotomontage, Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1957, S. 5. — Zu Heartfield und Grosz siehe Roland März: Über den Verfremdungseffekt in den Photomontagen John Heartfields; in: Staatliche Museen zu Berlin: Forschungen und Berichte, Band 13, Berlin 1971. — Alexander Uschakow: Majakowski und Grosz — zwei Schicksale; in: Sinn und Form, 6/1968.

18 Gustav Kluzis: Zitiert aus Roland März: Über den Verfremdungseffekt in den Photomontagen John Heartfields, a.a.O., S. 119.

19 Siehe Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 92 f. — Wesentliche Dokumente zu John Heartfield enthält der Band Wieland Herzfelde: John Heartfield / Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder, Dresden o. J.

20 Roland März: Über den Verfremdungseffekt in den Photomontagen John Heartfields, a.a.O., S. 117.

21 Die gründlichsten Studien über Tretjakow und seine Beziehung zur revolutionären deutschen Kunst sind die von Fritz Mierau: Nachwort zu Sergej Tretjakow: Lyrik — Dramatik — Prosa, Leipzig 1972. Ein neuer

Band über Tretjakow ist in der Reihe „Literatur und Gesellschaft“, Berlin, in Vorbereitung.

- 22 Sergej Tretjakow: Lyrik — Dramatik — Prosa. Herausgegeben von Fritz Mierau, a.a.O., S. 193, 194, 195.
- 23 Walter Benjamin: Lesezeichen, Leipzig 1970, S. 394 f.
- 24 Hanns Eisler: Materialien zu einer Dialektik der Musik, a.a.O., S. 57.
- 25 W. I. Lenin: Werke, Bd. 26, Berlin 1959, S. 411.
- 26 Erwin Piscator: Schriften 2 / Aufsätze Reden Gespräche, a.a.O., S. 36.
- 27 Sergej Eisenstein: Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960, S. 326, 327, 329.
- 28 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. III, S. 204, Anmerkung I.
- 29 Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, a.a.O., Bd. I, S. 151.
- 30 Wolfgang Gersch: Brecht zum Film 1931, a.a.O., S. 90.
- 31 Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst, a.a.O., Bd. I, S. 179.
- 32 Ebenda, S. 185.
- 33 Ebenda, S. 134.
- 34 Ebenda, S. 24.
- 35 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. IV, S. 82.
- 36 Reiner Steinweg: Das Lehrstück, Stuttgart 1972.
- 37 Ebenda, S. 210.
- 38 Hildegard Brenner, in: Materialistische Literaturtheorie III, alternative, Berlin-W. 1971, Nr. 78/79, S. 101.
- 39 Reiner Steinweg: Das Lehrstück, a.a.O., S. 116.
- 40 Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, a.a.O., Bd. I, S. 245.
- 41 Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die Quellenangaben auf Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, Bd. I—VII, Berlin und Weimar 1964. — Hinweis über die „Maßnahme“ in Bertolt Brecht: Stücke, Berlin 1955, Bd. IV, S. 314. — Gespräche mit Paul Abraham: Europe, Revue mensuelle 35, 1957, S. 173. Abgedruckt in: alternative 78/79, a.a.O. — „Die Große und die Kleine Pädagogik“: Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin, Mappe 521, Blatt 96. Abgedruckt in: alternative 78/79, a.a.O. Über die Entwicklung der beiden Künste: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1967, Bd. 16, S. 710.
- 42 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. I, S. 261.
- 43 In: Manfred Wekwerth: Theater in Veränderung, Berlin 1960, S. 33.
- 44 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. VII, S. 395.
- 45 Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. V, S. 248.

Dieter Thiele

## Brecht als Tui oder Der Autor als Produzent?

„Ich kann sie nicht kriegen“, sagte er ziemlich laut. „Sie beißt wie das Feuer, aber ich erwische sie nicht. Sie sitzt immer woanders als ich sie suche. Schlau, das ist sie. Natürlich, sie macht ihr Leben damit, da kennt sie alle Tricks, und erfinderisch ist sie auch. Im Krieg hat sie unglaubliche Fortschritte gemacht. Und wie sie sich vermehrt! Im Hemd sitzt sie und in der Jacke. Säße sie direkt auf mir, könnte ich sie viel eher fassen. Und dann sind meine Hände zu dick. Einen Ochsen würde ich viel leichter fassen können. Aber da mit der Faust loszutrommeln wäre unsinnig. Ich treffe mich, aber nicht sie. Nicht sie, aber mich. Sie müssen direkt Schulen haben, wo sie sich gegenseitig im Blutsaugen ausbilden. Eine lumpige Welt.“

Bertolt Brecht

„Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, daß ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmäßig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken.“

Walter Benjamin, 1934

### 1.

Der folgende Beitrag setzt sich mit einem gegen Brecht gerichteten Vorwurf auseinander, der mehr oder weniger deutlich u. a. von Adorno, Hans Mayer, Fritz J. Raddatz und Jürgen Jacobs formuliert worden ist. Raddatz z. B. entdeckt beim Stückeschreiber „etwas Künstliches — genau, was Brecht anderen, vorzüglich Adorno und Horkheimer, vorwarf: etwas Tuihaftes“. Weiter sei *alles* bei Brecht „Denkspiel“, er habe in seinem Leben „nie einen Arbeiter gesehen (außer Bühnenarbeiter)“, der Begriff komme lediglich in Vermutungs- oder Hoffnungsverbindungen vor<sup>1</sup>. Brechts Vorliebe für Denkspiele und seine Blindheit gegenüber Arbeitern — Beachtung verdient die enge Beziehung dieser Eigenschaften — charakterisieren ihn für Raddatz nicht nur als Tui, die Art der Vorwürfe enthüllt auch bereits den Kern des Problems: Es geht um Brechts Verhältnis als Intellektueller zum Proletariat. Wenn wir die Frage nach der Ähnlichkeit des Stückeschreibers mit den Tuis beantworten wollen, werden wir dieses Verhältnis — genauer: Brechts Stellung im Klassenkampf — in den Mittelpunkt unserer Untersuchung stellen müssen. Auch die dann folgende Auseinandersetzung mit Hans Mayer und Jürgen Jacobs, die bei ihren Vorwürfen von entgegengesetzten Voraussetzungen ausgehen und deshalb in ihrer Argumentation beispielhaft sind, wird sich um dieses Problem drehen. Zu-

nächst muß jedoch der Tuibegriff in seiner allgemeinsten Bedeutung erfaßt werden, um Kriterien für die weitere Diskussion an der Hand zu haben.

Jost Hermand spricht von Brechts „Abneigung gegen bürgerliche Großintellektuelle vom Schlage eines Thomas Mann“<sup>2</sup> und identifiziert den Typus des bürgerlichen Intellektuellen als Tui. Diese Identifizierung ist unbefriedigend, da der Tuibegriff mehr als nur den bürgerlichen Intellektuellen bezeichnet. Nicht nur rekrutiert sich der Tui aus allen Schichten; sondern der Tuismus ist erlernbar<sup>3</sup>, eine Feststellung, die uns berechtigt, den Tui von seinem Denk-Verhalten her zu identifizieren.

Die Tuis erheben einen hohen Anspruch. Entsprechend ihrer Hauptlehre, nach der das Bewußtsein das Sein bestimmt (12, 611)<sup>4</sup>, ist es der „Geist, der die Geschicke der Völker entscheidet, nicht die Macht“ (5, 2219). Sie sind darum bemüht, „der Bevölkerung bei ihren vielfältigen Geschäften geistig beizustehen“, ja sogar nach „ihren Idealen“ die Menschheit zu führen (5, 2200). Das Hauptmedium ihres Könnens ist dabei die Sprache: Der „Grund der Verwirrung“ (im Staat), erklären sie, sei die „Unordnung der Wörter“ (12, 590)<sup>5</sup>. Das tuistische Denken ist ein „formulierende(s)“ und deshalb „unproduktive(s)“ Denken (13. 9. 53) oder, wie Brecht es an anderer Stelle ausdrückt, ein „nicht eingreifendes Denken“. Als Bewußtseinsform ist dieses Denken gesellschaftlich vermittelt: „Der Hauptgrund des nicht eingreifenden Denkens ist die falsche, nicht eingreifende Demokratie“ (12, 590). Ähnlich schreibt Brecht über das unproduktive Denken im Stück Turandot, daß es zu einem Zeitpunkt ertappt werde, wo die (kapitalistische) Produktionsweise es den Produktivkräften nicht mehr erlaube, sich weiterzuentwickeln; es stelle sich dar als „unpraktisch, also lächerlich“ (13. 9. 53).

Der Star-Tui Munka Du stellt sich in seiner großen Rede auf der Tuikonferenz die Aufgabe, die Freiheit zu verteidigen, eine Freiheit allerdings auch der Wölfe und Schafe (5, 2234), eine völlig abstrakte Freiheit also, wie es auch eine späte Notiz von 1948 verdeutlicht, in der Brecht betont, daß „gerade der verlust der individuellen freiheden im kapitalismus“ die Intellektuellen oft „zu rasenden verteidigern der puren fiktion der freiheit“ (16. 3. 48) mache. Die hier angestrebte Freiheit ist für viele Intellektuelle in erster Linie eine Freiheit des Wettbewerbs. Denn der Kopfarbeiter, der seine geistigen Produkte im Kapitalismus verwerten will, ist auf den Markt angewiesen, wo er seine Formulierungen als Waren verkaufen muß. Brecht wurde nicht müde, diesen Sachverhalt auf dem Theater zu versinnlichen. Am deutlichsten wohl in „Turandot“ bei der Beschreibung des Tuimarktes, auf dem Wissen nach dem Motto „Ich weiß Bescheid und mache meinen Schnitt“ (5, 2250), wie Gemüse angeboten wird. Und Sen und sein Neffe Eh Feh begegnen laut Regieanweisung „Tuis auf dem Strich“ (5, 2217), von denen einer ihnen für 3 Yen eine Meinung über die politische Lage anbieten will<sup>6</sup>. Alle diese Bestimmungen belegen eine allgemein gehaltene Bemerkung Brechts, nach der der Tuikomplex den „Mißbrauch des Intellekts“ (5, 2194) behan-



delt, sie reichen aber keinesfalls aus, die Frage nach der Ähnlichkeit Brechts mit diesen Tuis auch nur annähernd zu beantworten. Ein entscheidender Schritt in unserer Argumentation wird es sein, ein „positives“ Verhalten der Intellektuellen im Sinne Brechts zu bestimmen, an dem der Tellektuell-in ex negativo neu zu definieren ist. Damit versuchen wir den Fehler zu vermeiden, den Tui als alleiniges Objekt in Brechts Intellektuellenproblematik zu sehen. Daß dieses „positive“ Verhalten Brechts eigener intellektueller Tätigkeit entspricht, liegt in der Sache begründet und wird im folgenden deutlich werden.

## 2.

Jost Hermand beantwortet die Frage, was Brecht dem Tui als positives Leitbild gegenüberstelle, in dem Aufsatz „Zwischen Tuis-mus und Tümllichkeit. Brechts Konzept eines ‚klassischen‘ Stils“<sup>7</sup> folgendermaßen: Brecht nenne es meist den Typ des Lehrenden, der sich sowohl an der Partei als auch am Volk orientiere. Aufgrund dieser Einstellung beschränke er sich nicht auf die herkömmliche Tui-Lehre „Wissen ist Macht“, sondern gehe stets von der dialektischen Position des Lehrend-Belehrten und des Belehrend-Lernenden aus. „Das Volk sollte nach seiner Meinung nicht nur von der Partei belehrt werden, sondern die Partei auch vom Volk. Und zu den Vermittlern in diesem Prozeß zählte Brecht auch die Dichter, sofern sie Denkende, Philosophen, Lehrer oder gar Weise sind“ (15). Hermand zeigt dann, inwieweit Brecht diesem Anspruch gerecht wurde. Zu Anfang — gemeint ist die Zeit der Lehrstückproduktion — sei alles „so einfach gewesen“ (18). Brecht hätte noch Kontakt mit dem Volk und verschiedenen Arbeiterorganisationen gehabt. Die Grundtendenz seiner Werke sei eindeutig didaktisch gewesen. Beispielhaft für die von Brecht angestrebte Pädagogik sei das Stück „Die Mutter“, „wo die Partei vom Volke, das Volk von der Partei, die Alten von den Jungen, die Jungen von den Alten, die Ungebildeten von den Gebildeten, die Gebildeten von den Ungebildeten belehrt werden“ (19).

Dieses Beispiel läßt jedoch die Form von Brechts Lehrtätigkeit noch außer acht. Sie ist für Hermand — und hierin liegt sein Fehler — hauptsächlich ein werkimmanentes Problem. Deutlich wird dies, wenn (immer noch auf „Die Mutter“ bezogen) als Momente von Brechts „Lehrtätigkeit“ neben seiner kämpferischen Absicht und der proletarischen Basis „die klare Sprache, die sorgsam gewählten Gesten“ und die „lapidare Schlichtheit“ (19) genannt werden. Nicht anders wird Brechts Exilproduktion von Hermand behandelt. In der Prosa — „Cäsar“, „Me-ti“, „Tui“ — bediene sich Brecht „im Gegensatz zum stalinistischen Naturalismus einer spruchhaften und anekdotisch-geschürzten Verfremdungstechnik“ (24), und die Dramen glänzen durch „klare Sprache, sorgsam gewählte Gesten, lapidare Sentenzen, kämpferische Haltung und proletarische Zielrichtung“ (25). Alles stehe im Zeichen von „Klarheit, Brauchbarkeit, Geschliffenheit, Treffsicherheit und Überpersönlichkeit“ (25). Für Hermand ist dies ein Stil, den man — die Überschrift des Aufsatzes deutete es bereits an — „ohne Phrase als ‚klassisch‘ bezeichnen kann“ (25).

„Alles verrät das Bemühen, so volksnah und so überzeitlich, so konkret und so parabolisch, so gegenwärtig und so zukunfts hungrig wie nur möglich zu wirken“ (26).

Niemand wird leugnen, daß Brecht einen solchen — von uns aus auch — „klassischen“ Stil entwickelt hat. Auch ist es richtig, wenn dieser Stil nicht als ästhetische Kategorie erklärt, sondern als Ergebnis von Überlegungen Brechts zur Brauchbarkeit literarischer Formen im Klassenkampf aufgefaßt wird. Doch ist damit ein positives Verhalten der Intellektuellen, ein Anti-Tui, im Sinne Brechts nicht einmal andeutungsweise gegeben. Was Hermand richtig analysiert, mag einen Aspekt nicht-tuistischer Verwendung des Intellekts erleuchten, ein Aspekt, der Folge anderer Überlegungen ist. Folge etwa — und so faßt Hermand ihn auch auf — einer besonderen didaktischen Haltung Brechts. Doch auch die Vermittlerrolle des Intellektuellen ist nur eine der positiven Tätigkeiten, durch die er seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt. Wie wir zeigen wollen, kann diese Solidarität nach Brechts Verständnis nur im Produktionsprozeß erfolgen und muß den primären Interessen des Proletariats und der objektiven Stellung der Intelligenz gerecht werden.

### 3.

Aussagen über Stellung und Funktion der Intellektuellen aus Brechts vormalistischer Phase sind spärlich und für uns unbedeutend. Erst seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre setzt mit den Marxismus-Studien eine bewußte Reflexion über die Intellektuellen ein. In dieser Zeit beschäftigt Brecht sich in erster Linie mit deren Verhältnis gegenüber dem Proletariat<sup>8</sup>. Ein recht negatives Verhältnis zunächst; unumwunden erklärt deshalb der Schriftsteller Fe-hu-wang (Feuchtwanger) Me-ti: „Die mit dem Kopf arbeiten, stehen eurem Kampf abseits. Die klügsten Köpfe halten eure Ansichten für falsch.“ Es ist echtes Tui-Verhalten, das Me-ti beschreibt, als er den Grund für diese Situation angibt: „Die klügsten Köpfe bemühen sich nicht um die Erkenntnis der Wahrheit, sondern um die Erkenntnis, wie Vorteile zu erlangen sind durch die Unwahrheit. Sie streben nicht nach dem Beifall ihrer selbst, sondern dem ihres Bauches“ (12, 436). Die skeptische Einstellung der Intelligenz gegenüber differenziert Brecht an anderer Stelle. Zwar sei die „Musterung der Motive“, die einen jungen Intellektuellen zum Revolutionär machen könnten, „eine äußerst pessimistisch stimmende Tätigkeit“ (20, 47), da abenteuerliche Beweggründe bei ihnen nicht zu übersehen sind, aber dennoch habe das Proletariat ein wichtiges Interesse an den Intellektuellen, weil diese im Krieg bewiesen hätten, daß ihre „Ideen“ sehr nützlich seien, „wenn sie das Handeln begründen können“ (20, 51). Dabei habe es das Proletariat sehr leicht, bestimmte Intellektuelle in die proletarische Bewegung mit einzubeziehen, da ihre „Auswertung“ nicht von früher schon gelieferten Befähigungsnachweisen abhängt. „Die Intellektuellen können einfach als eine einzige in ihrer Zusammensetzung stabile Gruppe genommen werden, die auf Grund materialistischer Bedingungen konstituiert, durchaus berechenbar

reagiert. Das Proletariat kann also andere Intellektuelle benutzen, sie werden zu den gleichen Bedingungen arbeiten und die gleiche Wirkung erzielen“ (20, 51 f.)<sup>9</sup>.

Indem Brecht bei der Bündnisfrage von den Interessen des *Proletariats* ausgeht, wird die sekundäre Rolle der Intellektuellen-Revolutionäre deutlich. Ihre Fähigkeiten werden „ausgewertet“, sie selbst werden „benutzt“ und nicht als Führer angeheuert, die aufgrund ihrer intellektuellen Überlegenheit glauben, auf allen Posten an der Spitze stehen zu müssen. Einer der vielen Punkte, die es angebracht erscheinen lassen, ihnen mit äußerstem Mißtrauen gegenüberzutreten. Notwendig ist es daher auch, das Interesse der Intellektuellen an der Revolution zu klären. So betrifft die Forderung an die Intellektuellen, die sich auf die Seite des Proletariats stellen wollen, zuallererst ihr Selbstverständnis: Erkennen müssen sie sich in ihrer „soziologische(n) Konstitution“ als Intellektuelle, deren Interessen und Möglichkeiten durch ihre *Klassenlage* bestimmt sind. Es gibt für Brecht in diesem Sinne keine proletarisierten Intellektuellen. Die „häufig zutage getretene Ansicht, es sei nötig, im Proletariat unterzutauchen, ist konterrevolutionär“. Das Interesse der Intellektuellen im Klassenkampf ist für Brecht schwer zu erklären: „Die einzige Erklärung ist, daß die Intellektuellen nur durch die Revolution sich eine Entfaltung ihrer (intellektuellen) Tätigkeit erhoffen können. Ihre Rolle in der Revolution ist dadurch bestimmt: Es ist eine intellektuelle Rolle“ (20, 53)<sup>10</sup>. Wie diese intellektuelle Aufgabe aussehen kann, expliziert Brecht an anderer Stelle. Auf die Frage, wozu das Proletariat die Intellektuellen brauche, nennt er drei Aspekte: „1. Um die bürgerliche Ideologie zu durchlöchern (. . .) 2. Zum Studium der Kräfte, die ‚die Welt bewegen‘ (. . .) 3. Um die reine Theorie weiterzuentwickeln.“ Vor allem der erste Punkt ist wichtig. „Durch die Säure materialistischer Geschichtsauffassung“, erläutert Brecht, „werden die nackten Interessen der Bourgeoisie reingewaschen. Die ‚ideellen‘ Mitläufer werden lahmgelegt. Der Klassenkampf wird verschärft“ (20, 54)<sup>11</sup>.

#### 4.

Brecht, dem „l'art pour l'art also zum Kotzen war“<sup>12</sup>, wie Hanns Eisler es ausdrückt, stellte seine ganze literarische Tätigkeit seit Ende der zwanziger Jahre in den Dienst des Klassenkampfes. Doch darf der Hinweis auf Brechts literarische Praxis nicht falsch verstanden werden: Ein Großteil seines Werkes ist vom Inhalt her gewiß nicht allzu klassenkämpferisch und vom bürgerlichen Kulturapparat leicht zu assimilieren; politische Ansichten sind für manche zwar unbequem, aber eben doch nur Ansichten. Daß es vom „ideellen Mitläufer“ zum brauchbaren Verbündeten für das Proletariat ein großer Schritt ist, hat Brecht bald erkannt.

Walter Benjamin notiert am 4. Juli 1934 — er befindet sich zu Besuch bei Brecht in Dänemark — in sein Tagebuch: „Langes Gespräch in Brechts Krankenzimmer in Svendborg, gestern, kreiste um meinen Aufsatz ‚Der Autor als Produzent‘. Die darin entwickelte Theorie, ein entscheidendes Kriterium einer revolutionären Funk-

tion der Literatur liege im Maße der technischen Fortschritte, die auf eine Umfunktionierung der Kunstformen und damit der geistigen Produktionsmittel hinauslaufen, wollte Brecht nur für einen einzigen Typus gelten lassen — den des großbürgerlichen Schriftstellers, dem er sich selber zuzählt. ‚Dieser‘, sagte er, ‚ist in der Tat an einem Punkt mit den Interessen des Proletariats solidarisch: am Punkt der Fortentwicklung seiner Produktionsmittel. Indem er es aber an diesem einen Punkte ist, ist er an diesem Punkt, als Produzent, proletarisiert, und zwar restlos. Diese restlose Proletarisierung an einem Punkt macht ihn aber auf der ganzen Linie mit dem Proletariat solidarisch.‘<sup>13</sup> Der Aufsatz, um den es sich hier handelt<sup>14</sup>, ist seitdem viel zitiert worden; seine implizierten Vorschläge hat wohl nur Brecht beherzigt<sup>15</sup>. Der Aufsatz ist ihm auf den Leib geschrieben, ja es scheint, als habe Benjamin nur das zusammengefaßt und antizipiert, was Brecht Jahre vorher und später theoretisch und praktisch vollzogen hat. Jenes Geltenlassen der von Benjamin entwickelten Theorie wirkt wie ein befriedigendes Wiedererkennen eigener Vorstellungen. „Der Autor als Produzent“ ist ein Aufsatz, der die Möglichkeiten der revolutionären Intelligenz hinterfragt und dieser den Ort im Klassenkampf zuweist. Unsere Aufgabe wird es sein, die Relevanz der von Benjamin formulierten Thesen für Brechts Position aufzuzeigen.

## 5.

Für Benjamin darf die Solidarität der linken Schriftsteller mit dem Proletariat nicht nur eine gesinnungsmäßige sein. Zur Bestimmung revolutionären Verhaltens sei die Frage, wie einer zu den Produktionsverhältnissen stehe, zwar fruchtbar, aber unzureichend. Gefragt werden müsse, wie man in ihnen steht<sup>16</sup>. Es ist die Frage nach den revolutionären Möglichkeiten der eigenen schriftstellerischen Produktivkraft. Brecht hat sie gestellt. „Ungeheuer entscheidend, weil alles Verhalten und alle Vorstellungen revolutionierend“, schreibt er im „Dreigroschenprozeß“, „ist die Rolle, welche die Produktion spielt oder vielmehr: das ständige Wachstum dieser Rolle (. . .). Auch der Ort des Revolutionären und der Revolution ist der Produktionsprozeß“ (18, 195). Seine Angriffe müssen sich dementsprechend gegen jene Reformisten richten, die nur die Steigerung des Konsums im Auge haben, ohne die dazu nötigen Produktivkräfte zu revolutionieren (20, 107). Selbst die Exil-Antagonisten Lukács, Gabor und Kurella werden als „Feinde der Produktion“<sup>17</sup> erkannt. Brechts eigener Beitrag, die Weiterentwicklung der literarischen Techniken bis hin zum Fatzerdokument und dem Brotladenfragment, die als der „höchste Standard technisch“<sup>18</sup> bezeichnet werden, war unlösbar verbunden mit dem Kampf gegen den alten Produktionsapparat. Das Theater, das Brecht in den zwanziger Jahren vorfindet, ist das einer „saturierten Schicht, der alles, was ihre Hand berührt, zu Reizen wird“<sup>19</sup>, wie es Benjamin ausdrückt. „Jede Neuerung, welche die gesellschaftliche Funktion dieses auch spätbürgerlichen Apparates, nämlich spätbürgerlicher Abendunterhaltung, nicht bedrohte“, folgert Brecht, „könnte von ihm diskutiert werden.“

Nicht diskutiert werden können solche Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel drängen, die den Apparat also anders in die Gesellschaft stellen, etwa ihn den Lehranstalten oder den großen Publikationsorganen anschließen wollten. Die Gesellschaft nimmt durch den Apparat auf, was sie braucht, um sich selbst zu reproduzieren; durchgehen kann also auch nur eine ‚Neuerung‘, welche zur Erneuerung, nicht aber Veränderung der bestehenden Gesellschaft führt — ob nun diese Gesellschaftsform gut oder schlecht ist“ (15, 478)<sup>20</sup>. Wie dieser Funktionswandel praktisch erfolgen kann, hat Brecht am Beispiel der Oper „Mahagonny“ demonstriert (17, 1004 ff.). Die Oper sei auf den technischen Standard des modernen Theaters zu bringen, welchem das epische Theater entspreche. Dies führe zu einer radikalen Trennung der Elemente, der „große Primatkampf“ zwischen Wort, Musik und Darstellung müsse beigelegt werden. Wort, Musik und Bild erhielten somit eine Eigenfunktion, die dazu führen müsse, daß sowohl die Musik als auch das Bühnenbild zum Vorgeführten Stellung bezögen. „Dadurch, daß, technisch betrachtet, der ‚Inhalt‘ zu einem selbständigen Bestandteil geworden ist, zu dem Text, Musik und Bild ‚sich verhalten‘, durch die Aufgabe der Illusion zugunsten der Diskutierbarkeit und dadurch, daß der Zuschauer, statt erleben zu dürfen, sozusagen abstimmen, statt sich hineinversetzen, sich auseinandersetzen soll, ist eine Umwandlung angebahnt, die über Formales weit hinausgeht und die eigentliche, die gesellschaftliche Funktion des Theaters überhaupt zu erfassen beginnt“ (17, 1013).

Die hier gestellte Aufgabe ist nicht für den einzelnen Produzenten realisierbar, sie erfordert die Solidarität von Musiker, Bühnenbildner und Schriftsteller. Brecht hat diese Solidarität in der Zeit seiner Lehrstückproduktion häufig praktiziert. Gerade für das Lehrstück wird immer wieder betont, daß es, „gegeben durch einige Theorien musikalischer, dramatischer und politischer Art, die auf eine kollektive Kunstübung hinzielen“, zur „Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen“, gemacht sei<sup>21</sup>. Aus Brechts theoretischen Äußerungen ist auch sonst ersichtlich, daß er seine Theaterarbeit in großem Maße als eine „Kunst für Produzenten“ verstanden wissen wollte<sup>22</sup>; so ist es für ihn 1949 „höchste Zeit, daß wir auch auf dem Theater zu einer Arbeitsweise kommen, die unserem Zeitalter entspricht, einer kollektiven, alle Erfahrungen sammelnden Arbeitsweise“ (16, 716). Dies deutet auf eine Funktion hin, die wir allgemein für Brechts Werk akzeptieren müssen: die des Modells. Modelle waren die Lehrstücke und das epische Theater kann ebenfalls als Modelltheater angesehen werden, wie es auch die Modellinszenierungen verdeutlichen<sup>23</sup>.

## 6.

Voraussetzung für eine wirksame Tätigkeit der Intellektuellen ist deren Organisation. „Organisation“ war eines von Brechts Lieblingswörtern. Als Thema z. B. taucht das Problem des organisierten Handelns in den Lehrstücken „Die Maßnahme“ und „Die Horatier

und die Kuratier“ auf. Die Forderungen beziehen sich ferner auf die Organisation des Publikums, der Produzenten, der Produktion (selbstverständlich) oder der Apparate. Deutlichster Ausdruck für Brechts Bemühen um die Verständigung der Intelligenz sind jedoch seine Projekte zur Organisation der Künste und der Intellektuellen in Form internationaler Gesellschaften. Bereits 1929 finden sich Notizen, die eine „Organisation der Dialektiker“ (20, 146) betreffen und somit bereits auf den wenig später gefaßten Plan, eine Gesellschaft der Dialektiker zu gründen, hinweisen. In der „Grundlinie“ für diese Gesellschaft heißt es: „Die Gesellschaft organisiert ein bestimmtes eingreifendes Denken auf allen wissenschaftlichen, politischen und künstlerischen Gebieten. (...) Sie erzieht diese Dialektiker zu Organisatoren von Dialektikern. Jedes ihrer Mitglieder beginnt seine Lerntätigkeit zugleich mit einer Lehrtätigkeit; es organisiert sofort“ (20, 149). Besonderes Gewicht kam diesen Plänen im Exil zu. Die Isolierung der linken Künstler war ein Haupthindernis für eine theoretische Verständigung in politischen und künstlerischen Fragen. Es kann deshalb nicht verwundern, daß der ausführlichste Plan zur Gründung einer Gesellschaft — Brecht nennt sie Diderot-Gesellschaft — aus dem Jahr 1939 stammt. Er orientiert sich dabei an den internationalen Gesellschaften, die die Naturwissenschaftler seit Jahrhunderten haben. Das Fehlen eines gemeinsamen Standards, eines gemeinsamen Vokabulars, einer Kontinuität der Künste resultiere aus ihrer „völlig individualistischen Struktur“ (15, 305 f.). Erst mit der Entwicklung eines Theaters, das auf eine objektive Darstellung der Welt aus ist, sei die Möglichkeit gegeben, objektive Fakten und Erfahrungen durch die Kunst zu vermitteln. „Die Diderot-Gesellschaft setzt sich die Aufgabe, Erfahrungen ihrer Mitglieder systematisch zu sammeln, eine Terminologie zu schaffen, die theatralischen Konzeptionen des Zusammenlebens der Menschen wissenschaftlich zu kontrollieren. Sie sammelt Berichte von mit Theater und Film experimentierenden Künstlern über ihre Arbeiten und organisiert deren Austausch“ (15, 307). Auch in Ostberlin war Brecht um die „Errichtung einer Internationalen Akademie der Wissenschaften und Künste“ bemüht. Hier lag sein Augenmerk auf der Verständigung der Künstler, „damit sie der Menschheit jene Impulse und Kenntnisse geben können, ohne die sie echte Fortschritte nicht machen kann“ (20, 347).

Brechts Beitrag als Intellektueller im Klassenkampf ist durch diese Punkte umrissen. Seine Solidarität mit dem Proletariat war nüchterner Art. Er hat sich in seiner soziologischen Konstitution als großbürgerlicher Intellektueller erkannt und von da aus Position bezogen. Die Revolutionierung seiner literarischen Produktionsmittel, kollektive Arbeitsweise und Bereitstellung von Modellen als Selbstverständigung der Produzenten, also durchaus „intellektuelle Aufgaben“, sind ein auf dem Weg zur klassenlosen Gesellschaft notwendiger Beitrag. „Die Requirierung des Theaters für Zwecke des Klassenkampfes“, schreibt Brecht zusammenfassend, „bietet eine Gefahr für die wirkliche Revolutionierung des Theaters. Es ist kein

Zufall, daß diese Requirierung nicht von der Produktion, sondern von der Aufmachung (Regie) her erfolgte. Diese künstlerische Mittel ursurpierenden Klassenkämpfer mußten von Anfang an zu neuen Mitteln (Jazz und Film) greifen und konnten zu keiner Revolutionierung des Theaters selbst vordringen. Die politisch verdienstvolle Übertragung revolutionären Geistes durch Bühneneffekte, die lediglich eine aktive Atmosphäre schaffen, kann das Theater nicht revolutionieren und ist etwas Provisorisches, das nicht weitergeführt, sondern nur durch eine wirklich revolutionierte Theaterkunst abgelöst werden kann“ (15, 175).

## 7.

An diesem Punkt wollen wir uns fragen, wie es einige Autoren bewerkstelligen, Brecht in die Tuikaste einzureihen. Verfolgen wir zuerst den Argumentationsgang von Jürgen Jacobs in seinem Aufsatz „Brecht und die Intellektuellen“<sup>24</sup>. Jacobs Rekonstruktion des Tuibegriffes enthält im wesentlichen die von uns angesprochenen Merkmale. Auch die Aufgabe des Intellektuellen bei der „Umwälzung der bestehenden Ordnung“ wird angesprochen. Jacobs sieht, daß die „entschlossene Parteinahme“ der Intellektuellen „für die marxistische Theorie selbst durchaus nicht problemlos“ (251) ist, da die unterschiedliche Klassenlage von Intelligenz und Proletariat eine Solidarisierung erschwert. Glaubhaft für das Proletariat werden die Intellektuellen erst dann, „wenn deutlich wird, daß die Neuordnung der Gesellschaft in ihrem ureigensten Interesse liegt“ (251 f.). Die daraus von Brecht abgeleitete „intellektuelle Aufgabe“ wird von Jacobs besonders betont, aber auch verkürzt aufgefaßt. Er schreibt: „Brechts mit den Mitteln der Sprache und der Bühne geführter Kampf für die proletarische Revolution ist anschauliche Explikation dessen, was Korsch unter ‚geistiger Aktion‘ verstand“ (253). Der Einfluß von Karl Korsch ist für Brechts marxistische *Theoriebildung* sicher entscheidend gewesen, er reicht aber keineswegs aus, Brechts durch Faschismus und Emigration immer wieder neu orientierte revolutionäre *Praxis* ausreichend zu erklären. Dieses Festhalten an der (überdies verkürzten) Theorie bei Jacobs erklärt einen entscheidenden Schritt in seiner Argumentation. „Brecht selbst, natürlich“, folgert er, „ist auch Intellektueller, und er bezog seine Forderungen auch auf sich. Man darf ihn daher wohl als Exempel für seine eigene Theorie betrachten und an ihm selbst überprüfen, in welche Lage der Intellekt durch entschlossenes Engagement gerät“ (254). Da haben wir das verräterische Wort: Engagement! „Eine erste Aporie zeigt sich darin“, heißt es weiter, „daß Offenheit und Freiheit des Denkens mit der Bindung an eine politische Bewegung in Kollision geraten“ (255). Um die Freiheit des Denkens geht es also. Brecht sei häufig „ein Opfer“ seines „engagierten Wirkungswillens“ (255) geworden. Daß er deshalb nicht mehr „richtig“ denken konnte, ist daraus leicht zu folgern: Der Faschismus werde simplifiziert (offenbar ein Topos jeglicher Brecht-Kritik), die literarische Tradition falsch aufgefaßt, Brecht sei schließlich einer „ganzen Reihe von Phänomenen gegenüber blind“ geworden (256). Für Jacobs ist also die

(angebliche) Freiheit des Denkens durch „Bindung an eine politische Bewegung“ gefährdet. Vermutet man in dieser Engagement-Kritik nun die Brecht-ist-Tui-Entlarvung, fühlt man sich auf den ersten Blick enttäuscht. Brecht wird für Jacobs nicht zum Tui, weil er den Klassenkampfbogen überspannt hat, sondern weil er die „geistige Aktion“ im Sinne Korschs zu weit getrieben hat, „wenn er das kritische Denken schon mit der revolutionären Veränderung der Welt gleichsetzt. Auch seine Forderung nach permanentem Zweifel an den eigenen Positionen und nach kritischer Durchdringung der marxistischen Bewegung selbst bedeuten ein Festhalten an intellektuellen Prinzipien, die ihn bisweilen in erheblichen Gegensatz zum offiziellen Kommunismus brachten“ (257). Diese Feststellung hat keinen anderen Zweck, als Brechts revolutionäre Praxis zu diskreditieren, ihn aber gleichzeitig für die Bourgeoisie als harmlosen Tui zu rehabilitieren. Denn nachdem wir von der mißlichen Situation des engagierten Schriftstellers erfahren haben, fällt auf den geistigen Akteur ein auffallend positives Licht. Und der Tui, einer, der die geistige Akrobatik sogar noch übertreibt, ist von dem Verdacht eines politischen Agitators, dem sein Engagement beim Denken bekanntlich hinderlich ist, auf jeden Fall befreit: Der Tui Brecht ist zwar der geistreiche Formulierer, der große Dichter, der geniale Stückeschreiber, sogar der überzeugte Marxist, als der er nicht mehr zu verheimlichen ist — „mehr“ aber auch nicht. Denn Brechts „vielbändiges Plädoyer für die Revolution“ werde — so Jacobs — von der spät-kapitalistischen Gesellschaft „ohne Schwierigkeiten als bloße Literatur resorbiert“. Dazu sei sein „ausdrücklich beschworener Adressat, die Masse der revolutionären Proletarier, als gesellschaftliche Größe nicht mehr faßbar (!)“, und seine Appelle blieben daher ohne „beunruhigende (!) Wirkung“ (257). Diese Feststellungen sind weder besonders originell (Adorno schreibt ähnliches in seinem Engagement-Essay) noch treffen sie das Problem, um das es Brecht sowohl bei seiner Tui-Kritik, als auch bei seinem revolutionären Selbstverständnis geht. Das ist um so erstaunlicher, als Jacobs Tuibestimmung ausreichende Kriterien liefert, an denen Brechts Tätigkeit zu überprüfen wäre. Er untersucht jedoch nicht Brechts Praxis, sondern unterschiebt ihm eine „Folgenlosigkeit“ seines „literarisch artikulierten politischen Willens“ (157), die als *Symptom* tuistischen Verhaltens herhalten muß. Den Hintergrund dieser Auffassung bildet dabei die in bürgerlichen Kreisen allzu gern benutzte Trennung von Kunst und Politik. Jacobs liefert allerdings eine neue Variante, wenn er Brecht selbst als seinen Zeugen anführt. Er schreibt: „Brecht selbst ist die Heterogenität von Kunst und Politik bisweilen deutlich bewußt geworden. Walter Benjamin überliefert eine Äußerung zu dem hypothetischen Fall, daß als Autor eines guten politischen Romans sich nachträglich Lenin herausstellt. Die Meinung sowohl über das Werk wie über den Revolutionär müßte sich, so Brecht, zum Nachteiligen hin verschieben. Dieses Beispiel macht klar, daß der Ernst der politischen Aktion und die Realitätsdistanz der ästhetischen Sphäre auch für Brecht in Widerspruch standen“



(257 f.). Nun sagt diese Äußerung zwar viel aus, aber eben nicht das, was Jacobs sehen will. Was überliefert Benjamin eigentlich genau? Brecht stelle sich den Fall vor, er werde vor einem Tribunal vernommen, das ihm die Frage stellt, ob es ihm eigentlich ernst sei. „Ich müßte dann anerkennen: ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zugute kommt, als daß es mir ganz ernst sein könnte. Aber wenn ich diese wichtige Frage verneint habe, so werde ich eine noch wichtigere Behauptung anschließen: daß mein Verhalten nämlich *erlaubt* ist.“<sup>25</sup> Diese Äußerung Brechts übersieht Jacobs, er übersieht vor allem jene „wichtigere Behauptung“. Und womit ist es Brecht eigentlich nicht ganz ernst? Nehmen wir den krassesten Fall: mit seinem politischen Engagement. Dann entspräche dieses Nichtganzernstsein genau dem, was Lenins hypothetische Romanschreiberei bedeuten würde: eine politische Betätigung des großen Revolutionärs mit falschen Mitteln; ein für ihn „nicht würdiges Verhalten“, an dessen Ernst und „Durchschlagskraft“<sup>26</sup> man zweifeln müßte. Damit ist aber nicht der Ernst literarischer Betätigung und ihre Bedeutung für die politische Praxis geleugnet, noch kann man davon sprechen, daß der Ernst der politischen Aktion und die Realitätsdistanz der ästhetischen Sphäre in „Widerspruch stehen“. Vielmehr läßt sich die Passage aus Benjamins Tagebucheintragung so verstehen, daß Brecht, indem er betont, daß das Romanschreiben des *Politikers* Lenin als „unstatthaft“ empfunden werden würde, gerade die politische Sphäre als dessen eigentliches Aufgabenfeld hervorhebt und durch sein eigenes vor dem fiktiven Tribunal geäußertes Bekenntnis „ganz ernst ist es mir nicht“ in umgekehrter Weise die ästhetische Sphäre, die Literatur und das Theater, als sein Aufgabenfeld verdeutlichen will. Damit ist jedoch keineswegs ein Rückzug des Stückeschreibers in den Bereich des *l'art pour l'art* behauptet. Verstanden werden kann diese Haltung nur aufgrund der Tatsache, daß für den „Leninist der Schaubühne“<sup>27</sup> — die von Ernst Bloch stammende Bezeichnung erhält in diesem Zusammenhang ihre volle Berechtigung — die ästhetische Sphäre nicht, wie Jacobs' Formulierung es impliziert, a priori „Realitätsdistanz“ ausdrückt, sondern daß sie, vorausgesetzt, sie wird als menschliche Praxis gehandhabt (siehe auch Punkt 11), in die Realität eingreifen kann und deshalb für den Klassenkämpfer ein mögliches Aufgabenfeld ist. Somit ist die ästhetische Sphäre kein Feld außerhalb der politischen Aktion, sondern als Praxis, etwa als „kämpferischer Realismus“ (19, 374) im Sinne Brechts, hat sie Teil an ihr<sup>28</sup>.

## 8.

Ist für Jacobs das „kritische Denken“ Brechts eher ein Zuviel an „geistiger Aktion“, so sieht Hans Mayer<sup>29</sup> „die aktivierenden und antizipatorischen Möglichkeiten des Überbaus nicht selten vernachlässigt“ (214). Daraus entspringe eine „typische Paradoxie des marxistischen Dramaturgen“ (214): die zwischen seinem Anspruch als marxistischer Schriftsteller und der dazu wenig prädestinierten

Herkunft aus bürgerlichem Hause. Mayer geht es zunächst darum, Brechts Interesse an Renegaten, schwindelhaften Ideologen, unsolidarischem Verhalten etc. im Werk aufzuzeigen. Offensichtlich ein „Identifikationsvorgang“; für Mayer jedoch nicht als „psychologischer Prozeß“ (219) zu verstehen: „Das Identifikationsphänomen (...) erwies sich (...) als *marxistisches Problem* (...) Was den Sozialforscher Brecht nachdenklich und den Stückeschreiber Brecht lüsternd machte, war das *soziologische* Thema: *Renegatentum verstanden als Klassenverrat*“ (219 f.). Für Mayer steht fest: auch Brecht hat Klassenverrat begangen. Allerdings — die „Besitzlosen und Unterdrückten gewähren nur Unterschlupf, keine Integration. Man wurde verjagt mit gutem Grund, aber der Ruch des Renegaten will nicht weichen“ (222). Diese Annahme hat Folgen für Mayers Tuiverständnis. Für ihn ist der Tui zunächst offenbar (diese vorsichtige Ausdrucksweise ist geboten, da Mayer — ebenso wie Jacobs — nur in Andeutungen spricht) das Objekt von Brechts persönlichem Haß gegen bestimmte Leute: Die, die ihm als Literaten nicht paßten; diejenigen bürgerlichen Revolutionäre, die ihrer Klasse treu blieben; die, die nicht emigrierten; die, die zwar emigrierten, aber auf aktiven antifaschistischen Kampf verzichteten. Verständlich deshalb Mayers Folgerung: „Es kommt im Denken von Brecht zur Gleichsetzung von Tuixistenz und Verrat“ (226). Unklar bleibt allerdings, wer wen verrät. In diesen Beispielen verraten z. B. bürgerliche Intellektuelle die proletarische Bewegung, wogegen bisher stets vom Klassenverrat der Bürgerlichen die Rede war. Dies scheint Mayer auch hier zu meinen. Diese Ungenauigkeit ist ärgerlich, aber in unserem Zusammenhang noch nicht einmal so wichtig. Mayer will nämlich noch mehr aussagen. Denn wenn es nicht zur Integration des bürgerlichen Revolutionärs in das Proletariat kommen kann, dann besteht zwischen der Tuixistenz des „ideologischen Weißwäschers“ und der Existenz des „ideologischen Hilfsarbeiters“ kein großer Unterschied. „Unter allen marxistischen Positionen Bertolt Brechts“, lautet der entscheidende Passus, „ist diese, die ausgeht von Beziehungen zwischen Basis und Überbau, um die gewonnene Erkenntnis auf die Unterscheidung zwischen falschem und richtigem Bewußtsein der bürgerlichen Intellektuellen anzuwenden, die markanteste. In ihr kulminiert Brechts marxistisches Lernen und Lehren. Aber es führt bloß, wie am deutlichsten das Gedicht ‚An die Nachgeborenen‘ zu melden weiß, zur Absage an die ideologischen Weißwäscher und zum Angebot der Bündnisbereitschaft an die eigentliche Emanzipationsbewegung. Auch der mit gutem Grund verjagte bürgerliche Tui wird nichts anderes als ideologischer Hilfsarbeiter der anderen Klasse. Es kommt nicht zur Integration. Man bleibt zwischen den Fronten stehen“ (226).

Um diese Ansicht zu prüfen, wollen wir Brechts Selbstverständnis als „Renegat“ und als bürgerlicher Schriftsteller näher betrachten.

## 9.

Brechts Verhalten war schon in jungen Jahren ein ausgesprochen antibürgerliches. Er zog sich, den unaufhaltsamen Verfall des „un-

rettbar verkommen(en)“<sup>30</sup> Bürgertums erkennend, in die Außen-seiterposition eines bohèmehaften Literaten zurück. „Ich habe das Zuchthaus an den Nagel gehängt. Damit dürften die letzten Reste bürgerlicher Existenz in die berühmten Binsen gegangen sein. Ich befinde mich auf dem Vormarsch“ (T, 201), notiert er etwa 1923 in sein Tagebuch. Das wirkt wie ein endgültiger Abschied. Über seine Lösung vom Bürgertum war sich Brecht auch später bewußt. „Und ich verließ meine Klasse und gesellte mich / Zu den geringen Leuten“ (9, 721), heißt es in dem Gedicht „Verjagt mit gutem Grund“. Doch hat Brecht trotz der Distanzierung vom Bürgertum niemals seine bürgerliche Herkunft oder gar seine Existenz als *bürgerlicher* Schriftsteller geleugnet. Der bürgerliche Revolutionär, der seine Klasse „verläßt“, bleibt durch seine Sozialisation mit ihr verbunden. Benjamin hat darauf hingewiesen, „daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast niemals einen Proletarier macht. Warum? weil ihm die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung ein Produktionsmittel mitgab, das ihn aufgrund des Bildungsprivilegs mit ihr, und noch mehr sie mit ihm, solidarisch macht“<sup>31</sup>. Unter diesem Aspekt wird deutlich, daß die Verbundenheit der Intellektuellen mit der Bourgeoisie (eine soziologisch bestimmbare Verbundenheit) stärker ist als die sympathisierende Nähe zum Proletariat<sup>32</sup>. Mayers Argumentation zielt also in ihrem Kern an Brechts Selbstverständnis vorbei. Das Erkennen der eigenen „soziologischen Konstitution“, das Brecht als Voraussetzung wirksamer revolutionärer Tätigkeit für den *Intellektuellen* gefordert hat, wurde für ihn nicht zum Problem<sup>33</sup>. So ist es ihm niemals in den Sinn gekommen, sich in die Arbeiterklasse zu integrieren, ja ein Untertauchen im Proletariat wurde geradezu als „konterrevolutionär“ aufgefaßt (s. o.). Deshalb kann man auch nicht davon sprechen, daß der bürgerliche Revolutionär „zwischen den Fronten“ steht. Die Front steht fest: sie verläuft zwischen Proletariat und Kapital, und die Intellektuellen, die die Sache des Proletariats zu der Ihrigen machen, stehen eindeutig auf dieser Seite, aber als Bürgerliche. Dadurch ist auch ihre besondere Aufgabe im Klassenkampf bedingt. Brecht hat diesen Zusammenhang erst spät, 1940 im Exil, ausführlich formuliert. Er schreibt: „solche dichter wie hasek, silone, [o’casey] und mich zögert man oft, bürgerliche dichter zu nennen, aber mit unrecht. wir mögen die sache des proletariats zu der unsrigen machen, wir mögen sogar für eine gewisse zeitspanne die dichter des proletariats sein — dann hat eben das proletariat in dieser zeitspanne bürgerliche dichter, die für seine sache eintreten. wir wiederum mögen uns sagen, daß es weder ein vorteil noch ein verdienst ist, proletarier zu sein, und daß der kampf darum geht, aus dem anltitz der menschheit alle proletarischen züge auszutilgen — dennoch zeigen wir begrenzungen und schwächen unserer klasse, die uns zu kritisch zu betrachtenden mitkämpfern machen. freilich, wenn wir die bürgerliche kultur überliefern, so ist es doch eben die kultur. in gewissen phasen der entwicklung, wenn das proletariat gesiegt hat, aber noch proletariat ist, wird die funktion der bürgerlichen vorkämpfer, wie es sich gezeigt hat, eine for-

malistische. von der eigentlichen entwicklung überholt, entwickeln sie eine zeitlang nur noch die formen. dann ist es zeit, daß die neuen dichter und kämpfer auf den plan treten. sie finden dann in den werken ihrer vorgänger, unsern werken, nicht nur die höchstentwickelten ausdrucks mittel, sondern auch die elemente der neuen kultur, die im kampf immer am schärfsten hervortreten (..) am sichersten geht man, wenn man uns als die dialektiker unter den bürgerlichen dichtern anführt und benutzt. damit stehen wir in einer reihe mit den bürgerlichen politikern, welche die sache des proletariats zu der ihrigen gemacht haben“ (5. 8. 40)<sup>34</sup>.

Kommen wir auf einen weiteren Aspekt von Mayers Tuibestimmung zurück. Wenn er zeigen will, daß die bürgerlichen Intellektuellen lediglich als „ideologische Hilfsarbeiter“ des Proletariats fungieren können und sie zu Tuis macht, dann ist es logisch, daß auch Brecht zu den Tellekt-uell-ins gehört. Weder verkennt Brecht jedoch diese Existenz noch erscheint sie ihm als Nachteil. Eher dürfte es ein Vorteil sein, wenn das Proletariat bürgerliche Schriftsteller als Verbündete hat, die — in die Pläne der Bourgeoisie „eingeweiht“ (9, 721) — „für ihre Sache eintreten“; bürgerliche Schriftsteller, deren Werke „nicht nur die höchstentwickelten Ausdrucksmittel, sondern auch die Elemente der neuen Kultur“ enthalten. Mayers Fehler liegt darin, den bürgerlichen Intellektuellen eine Tuixistenz bereits aufgrund ihrer Klassenstellung zuzuschreiben.

Hans Mayer ist von dieser Position nicht abgegangen. Vor kurzem hat er Brecht mit Thomas Mann — für den Stückeschreiber ein Tui ersten Ranges — verglichen. „Ist auch Selbsthaß bei Brecht im Spiel?“ fragt er in bezug auf diese Antipathie. Er beantwortet die Frage positiv. Ähnlich seien sich beide darin, daß sie „das angeborne Bürgertum transzendieren möchten, dabei jedoch genötigt sind, sich der Arbeitsmaterialien und Traditionen eben dieses Bürgertums und seiner Literatur zu bedienen“<sup>35</sup>. Diese letzte Variante wird hier deshalb erwähnt, weil der Vorwurf des „Selbsthasses“ gegen Brecht in etwas abgewandelter Form öfters erhoben wird. So sieht Hellmuth Karasek in der Turandot-Bearbeitung „Selbstbeziehung“, und Peter Hamm spricht angesichts von Brechts „Einstellung sich selber gegenüber“ von „schlechtem Gewissen“<sup>36</sup>. Prüfen wir diese Vorwürfe.

## 10.

Etwas, was diese Autoren „schlechtes Gewissen“ etc. nennen, ist in Brechts Werk tatsächlich nicht zu verkennen; verschlüsselt und oft nur angedeutet, zumal in die Lyrik und Tagebücher verwiesen, aber unverkennbar. Denn seit der Hinwendung zum Proletariat kam Brecht die eigene Person dem Werktätigen gegenüber auffallend bevorzugt vor. Nach einer Aufzählung seiner Reichtümer findet sich in einer Tagebucheintragung von 1931 der abschließende Satz: „Das Zimmer und die meisten dieser Dinge gefallen mir, aber des Ganzen schäme ich mich, weil es zuviel ist.“ (T, 215) 18 Jahre später nach der Rückkehr aus dem Exil wird ein neues Haus in ähnlicher Weise zum Reflexionsgegenstand: „Fahrend durch die Trümmer /

Werde ich tagtäglich an die Privilegien erinnert / Die mir dies Haus verschafften. Ich hoffe / Es macht mich nicht geduldig mit den Löchern / In denen so viele Tausende sitzen. Immer noch / Liegt auf dem Schrank mit den Manuskripten / Mein Koffer.“ (7. 5. 49) Es sind die Privilegien, die ihn seine Distanz zur Masse spüren lassen. Aber auch das eigene Verhalten wird mißtrauisch betrachtet. Eindeutig ist die Aussage, wenn Brecht von seinen Schwächen spricht. „Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden / Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich. / ... / Die Kräfte waren gering. Das Ziel / Lag in großer Ferne / Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich / Kaum zu erreichen. / ... / Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenket / Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid.“ (9, 724) So heißt es in Brechts berühmter Elegie „An die Nachgeborenen“. Interessant ist die Verallgemeinerung. Brecht spricht vom *kollektiven* „wir“, der allgemeinen Schwäche; sie ist Ausdruck einer historischen Situation, in der das Ziel für die eigene Generation noch in „großer Ferne“ liegt.

Ähnlich ist die Aussage in einem späteren Gedicht, auch an die Nachgeborenen gerichtet, die „Adresse des sterbenden Dichters an die Jugend“ (10, 940 ff.). Es ist die stärkste Selbstanklage, die Brecht geschrieben hat. Er spricht von versäumter Zeit, verschwendeten Tagen, seine besten Worte seien an die Falschen gerichtet gewesen, während die Unbelehrbaren nach Belehrung dürsteten. „Nicht ein Wort / Weiß ich für euch, ihr Geschlechter kommender Zeiten / Nicht einen Hinweis mit unsicherem Finger / Könnt ich euch geben, denn wie / Könnte den Weg weisen, der / Ihn nicht gegangen ist!“ Diese Zeilen weisen in ihrer Deutlichkeit bereits auf das bekannte Gedicht „Böser Morgen“ aus den „Buckower Elegien“ hin, wo „zerarbeitet(e)“ und „gebrochenen(e)“ Finger diesmal auf ihn, den „Aussätzigen“, zeigen. Bezeichnend ist die Reaktion: „Unwissende! schrie ich / Schuldbewußt.“ (10, 1010)

Den „Buckower Elegien“ kommt aber nicht nur wegen diesem Gedicht ein bedeutender Stellenwert im Umkreis von Brechts Selbstreflexion zu. Das Gedicht „Die Lösung“ (10, 1009 f.) als Polemik gegen den „Sekretär des Schriftstellerverbands“ Kurt Barthel oder die Aufforderung an die Literatenfreunde „Die Wahrheit einigt“ (10, 1011) sind Indizien für die Bemühung um Klarheit in den eigenen (Künstler)-Reihen<sup>37</sup>, Bemühungen, die auch vor schärferen Angriffen gegen die offizielle Kulturpolitik nicht haltmachten (vgl. 10, 1007 f.). Aber immer ist die eigene Person in die Kritik mit einbezogen; das kollektive „wir“ der großen Elegie hatte seine Berechtigung. Was sich also auf den ersten Blick als „Scham“ oder „schlechtes Gewissen“ darstellt, sollte man eher als Bestandteil einer bewußten Selbstreflexion Brechts auffassen, in deren Zusammenhang er die *objektiven* „Schwächen“ der Intellektuellen im Klassenkampf durchaus begreift. Gerade Brecht war sich deshalb der Gefahr bewußt, die das „affirmative Parasiten-Dasein der ‚geistig Schaffenden‘“ in der DDR, auf das Karaseks Vorwurf der „Selbstbeichtigung“ sich bezieht, für

den Aufbau des Sozialismus bedeutete. So schreibt er etwa zum 17. Juni 1953: „Vor dem 17. Juni und in den Volksdemokratien nach dem XX. Parteitag erlebten wir Unzufriedenheit bei vielen Arbeitern und zugleich hauptsächlich bei den Künstlern. Diese Stimmungen kamen aus einer und derselben Quelle. Die Arbeiter drängte man, die Produktion zu steigern, die Künstler, dies schmackhaft zu machen. Man gewährte den Künstlern einen hohen Lebensstandard und versprach ihn den Arbeitern. Die Produktion der Künstler wie die der Arbeiter hatte den Charakter eines Mittels zum Zweck und wurde in sich selbst nicht als erfreulich oder frei angesehen. Vom Standpunkt des Sozialismus aus müssen wir, meiner Meinung nach, diese Aufteilung, *Mittel* und *Zweck*, *Produzieren* und *Lebensstandard*, aufheben. Wir müssen das Produzieren zum eigentlichen Lebensinhalt machen und es so gestalten, es mit so viel Freiheit und Freiheiten ausstatten, daß es an sich verlockend ist“ (20, 327 f.). Statt von „Selbstbeziehung“ sollte man daher eher von „Aufforderung zur Selbstverständigung“ sprechen. Eine Aufforderung, die man auch auf „Turandot“ beziehen darf<sup>38</sup>.

## 11.

Versuchen wir jetzt auf dem Boden der bisherigen Ausführungen die Frage nach dem Tui Brecht zusammenfassend zu beantworten. Zunächst erweist sich die Fragestellung „Wer ist Tui?“ überhaupt als unfruchtbar. Einen Idealtypus, an dem der oder die (!) zu messen wäre, hat Brecht nie konstruiert, auch wenn Günther Rühle den „richtigen Namen“ des Tui-Intellektuellen zu kennen glaubt: Hans Mayer<sup>39</sup>. Eine solche Herangehensweise gerät leicht in den Verdacht, den Tui oberflächlich als Charakterbestimmung oder gar als Gegenstand persönlicher Haßgefühle Brechts gegen bestimmte Personen aufzufassen. Hans Mayer ist dieser Gefahr nicht entgangen. Wenn Brecht die Ideologen vom Frankfurter Institut für Sozialforschung häufig als Exempel für seine Tuis erwähnt, dann nicht, weil z. B. Horkheimer finanziell besser gestellt war als er (dies mag das Ergebnis tuistischen Verhaltens sein), sondern weil die Theorieproduktion der „Frankfurtisten“ keinen Bezug auf die *gesamtgesellschaftliche* Produktion hat und deshalb folgenlos bleiben muß (vgl. etwa 22. 8. 42).

Auch vor der Übernahme einzelner Brechtscher Definitionen muß gewarnt werden. Die Aussagen Brechts über die Intellektuellen beziehen sich fast ausschließlich<sup>40</sup> auf deren Funktion und Stellung im Kapitalismus. Notwendigerweise sind *alle* diese Intellektuellen — Tuis wie Nicht-Tuis — von der Grundeigenschaft kapitalistischer Produktionsweise geprägt. Die Bestimmung, daß der Tui der „Intellektuelle dieser Zeit der Märkte und Waren“ (12, 611) sei, greift deshalb zu kurz. Übernehme man die Definition in dieser Form, fiel auch Brecht zeitweise unter die Tuis. Brecht war sich jedoch der „Brotarbeit“, des „Verkaufs von Abendunterhaltung“ vor allem im Exil stets bewußt. So heißt es im Gedicht „Hollywood“: „Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen / Gehe ich auf den Markt, wo Lügen

gekauft werden. / Hoffnungsvoll / Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.“ (10, 848) Solches Verhalten kann außerdem „Schutzfärbung“ sein, wie im Fall von Eislers Auftragsarbeit „Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben“ („Ich habe mich benommen wie ein Tui, um komponieren zu können“, berichtet Eisler Hans Bunge.)<sup>41</sup>, noch sagt die Tatsache des Warenverkaufs in dieser Form etwas über die Art der Ware aus (Wem nützt sie? Wer kauft sie?).

Eher kommt man der Tuibestimmung im Sinne Brechts näher, wenn man sich an Me-tis Äußerungen über die „Törichte Verwendung kluger Köpfe“ erinnert, eine Verwendung, die bestimmten Kopfarbeitern lediglich zur Füllung ihres Bauches dient und nicht den primären Interessen des Proletariats. Die Füllung des Bauches garantieren aber am besten diejenigen, die den eigenen Bauch stets voll haben. Folglich dürften die klugen Köpfe im Interesse dieser Bauchfüller, also als ideologische Absicherung des Status quo, verwendet werden. Damit ist jedoch nur eine Seite der Tuibestimmung angesprochen. Die Brecht-ist-Tui-Unterschiebung orientiert sich nämlich z. T. noch nicht einmal so sehr an der Unterscheidung „Mißbrauch des Intellekts oder nicht“, sondern sie versucht die intellektuelle Tätigkeit des Dichters Brecht als revolutionäre Praxis von vornherein zu diskreditieren und als unwirksam im Klassenkampf zu entlarven.

Wir haben dagegen versucht zu zeigen, daß eine Bestimmung von Brechts revolutionärer Praxis von seiner Stellung im Produktionsprozeß, vom Autor als Produzenten, ausgehen muß. Dabei ist es leicht, die Verbindung zur Tuibestimmung zu ziehen, bei der der Produktionsbegriff ebenfalls eine entscheidende Rolle spielt. „Die Tuis ändern nichts an der Produktion, wollen aber den Konsum vergrößern“ (12, 666), erklärt Brecht einen ihrer „Hauptfehler“. Und ihre letzte Aufgabe sei die „Fesselung der Produktivkräfte“ (12, 699). Demgegenüber hat Brecht sowohl die Rolle einer technisch höchstentwickelten Literatur als auch die Rolle der Produktivkraft „Denken“ stets betont. Der Bezug auf Theater und Literatur als Feld revolutionärer Betätigung erscheint bei ihm auch nicht als Formerneuerung, noch ist dieser folgenlos, wie Adorno es wahr haben möchte<sup>42</sup>. Der Blick dieses Engagement-Kritikers fällt nur auf die politische Tendenz des Werkes, ohne zu bemerken, „daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt“<sup>43</sup>. Was die Tui-Kritiker Brechts verneinen wollen, ist die Möglichkeit des Praktischwerdens von Literatur im Sinne revolutionärer Veränderung der Welt. Damit treffen sie sogar den Kern des Problems, wenn auch von der falschen Seite. Brecht hat nicht ohne Grund zwischen formulierendem, unproduktivem Tuidenken und eingreifendem, von der Praxis herkommendem und auf Praxis zielendem Denken unterschieden. Wie sich der Intellektuelle als Literat antituistisch zu verhalten hat, formulierte Brecht beispielhaft in seinen „Notizen über realistische Schreibweise“: „Der schreibende Realist verhält sich realistisch in jeder Beziehung: seinen Lesern gegenüber, seiner Schreibweise (sich selber) gegenüber, seinem Stoff

gegenüber. Er berücksichtigt die gesellschaftliche Lage seiner Leser, ihre Klassenzugehörigkeit, ihre Stellung der Kunst gegenüber, ihre aktuellen Ziele; er prüft seine eigene Klassenzugehörigkeit; er besorgt sich umsichtig sein Material und kritisiert es sorgfältig. Er entführt nicht seine Leser aus ihrer Wirklichkeit in die seine, er macht sich nicht selber zum Maß aller Dinge, er besorgt sich nicht lediglich einige effektvolle Hintergründe, etwas Kolorit, ein paar einleuchtende Motive und schöpft seine Kenntnis der Wirklichkeit nicht lediglich aus sensuellen Impressionen, sondern er listet der Natur ihre Listen ab mit Hilfe aller Hilfsmittel der Praxis und des Wissens und stellt ihre Gesetzmäßigkeiten dar in einer Weise, die in das Leben selber, das Leben des Klassenkampfes, der Produktion, der besonderen geistigen und körperlichen Bedürfnisse unserer Zeit eingreifen können, er begreift die Wirklichkeit, im ständigen Kampf gegen die Schematik, die Ideologie, das Vorurteil, in ihrer Vielfältigkeit, Abgestuftheit, Bewegung, Widersprüchlichkeit. Er begreift und handhabt die Kunst als menschliche Praxis mit spezifischen Eigenarten, eigener Geschichte, aber doch Praxis unter anderer und verknüpft mit anderer Praxis“ (19, 372 f.)<sup>44</sup>.

#### Anmerkungen

1 Theodor W. Adorno, *Engagement*. In: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1965, S. 109—135; Hans Mayer, *Brecht in der Geschichte. Drei Versuche*, Frankfurt a. M. 1971, S. 214—227; Jürgen Jacobs, *Brecht und die Intellektuellen*. In: *Neue Rundschau* 1969 (2), S. 241—258; Fritz J. Raddatz, Bertolt Brecht „Arbeitsjournal 1938—1955“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10. 3. 73.

2 Jost Hermand, *Zwischen Tuismus und Tümllichkeit. Brechts Konzept eines ‚klassischen‘ Stils*. In: *Brecht-Jahrbuch 1975*, Frankfurt a. M. 1975, S. 11.

3 Vgl. auch folgende Notiz Brechts zum Turoman: „... der Roman kann die Erziehung Hungs und Kwans zu Tuis sein“ (12, 594).

4 Auf diese Weise wird auch im folgenden Text die 20bändige Ausgabe von Brechts *Gesammelten Werken*, Frankfurt a. M. 1967, zitiert. Bei Zitaten aus dem *Arbeitsjournal 1938—1955*, Frankfurt a. M. 1973, wird das jeweilige Datum angegeben, unter dem die Eintragung erfolgte, dagegen bei Zitaten aus den *Tagebüchern 1920—1922* und den *Autobiographischen Aufzeichnungen 1920—1954*, Frankfurt a. M. 1975, die Seitenzahl (etwa T, 215).

5 Ähnliche Argumentation auch 12, 594 und 12, 612.

6 Bezeichnend ist Sens Antwort: „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“ (5, 2217). Diese Betonung des Denkgenußes findet sich in „Turandot“ noch öfters (5, 2212; 5, 2252). Einmal scheint es sogar, als falle auch auf den Tui selbst ein positives Licht. Auf eine Brücke zeigend, fragt Sen seinen Neffen nach den Erbauern. Die Antwort gibt er selbst: „Die Maurer haben sie gebaut, aber ein Tui hat ihnen gesagt, wie. Wir haben sie nur reden hören, aber wir sind nicht vorgestoßen zu ihrem Wissen“ (5, 2249). Aber wenig später wird



deutlich, daß auch das Wissen nicht „neutral“ ist; gut oder schlecht wird es durch die Verwendung. Sen erkennt: „Es ist wahr, man baut hier steinerne Brücken über die breitesten Flüsse. Aber darüber fahren die Mächtigen in die Faulheit, und die Armen wandern über sie in die Knechtschaft“ (5, 2264).

7 Hermand, a.a.O.; Zitate sind im Text nachgewiesen.

8 Vgl. Michael Boedecker, André Leisewitz, Intelligenz und Arbeiterbewegung. Materialien zum politischen Verhalten der Intelligenz und zur Intelligenzpolitik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung bis zum VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale. In: Christoph Kievenheim, André Leisewitz (Hrsg.), Soziale Stellung und Bewußtsein der Intelligenz, Köln 1973, S. 56.

9 Vgl. auch 18, 179.

10 Vgl. dazu die skeptischen Bemerkungen 20, 50 und 20, 64.

11 Vgl. Joachim Dyck u. a., Brechtdiskussion, Kronberg 1974. In diesem Band finden sich mehrere Aufsätze, die die Funktion der Ideologiekritik in Brechts Werk untersuchen.

12 Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch, München 1970, S. 29.

13 Walter Benjamin, Gespräche mit Brecht. In: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, Frankfurt a. M. 1966, S. 117.

14 Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. In: Walter Benjamin, Versuche über Brecht, a.a.O., S. 95—116.

15 Vgl. Peter Mayer, Die Wahrheit ist konkret. Notizen zu Benjamin und Brecht. In: Bertolt Brecht I. Sonderband aus der Reihe Text+Kritik, München 1972, S. 12.

16 Vgl. Benjamin, Der Autor als Produzent, S. 98.

17 Benjamin, Gespräche, S. 132.

18 Zit. nach Reiner Steinweg, Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart 1972, S. 54.

19 Benjamin, Der Autor als Produzent, S. 111.

20 Vgl. aber auch Arbeitsjournal 9. 5. 42: „eisler weist mit recht darauf hin, wie gefährlich es war, als wir neuerungen rein technisch, unverknüpft mit der sozialen funktion, in umlauf setzten. da war das postulat einer aktivisierenden musik. 100mal am tag kann man aus dem radio hier aktivisierende musik hören: chöre, die zum kauf von coca cola animieren. man ruft verzweifelt nach l'art pour l'art.“

21 Zit. nach Steinweg, a.a.O., S. 11 f.

22 Vgl. Steinweg, a.a.O., z. B. S. 22, 32 und 47 f.

23 Vgl. das „Vorwort zum Antigone-Modell 1948“ (17, 1211 ff.) und Erwin Pracht, Bertolt Brecht über die soziale Funktion der Kunst. In: Weimarer Beiträge 1969 (4), S. 56.

24 Jürgen Jacobs, a.a.O.; Zitate sind im Text nachgewiesen.

25 Benjamin, Gespräche, S. 118 f.

26 Ebenda, S. 119; Den Ausdruck „Durchschlagskraft“ erwähnt Benjamin in folgendem Zusammenhang: „Begonnen hatte Brecht nicht mit dem Zweifel an der Statthaftigkeit, wohl aber an der Durchschlagskraft seines Verfahrens.“

27 Ernst Bloch, Ein Leninist der Schaubühne. In: Ernst Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze aus den Jahren 1934—1939, Frankfurt a. M. 1972, S. 359—364.

28 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Herbert Claas, Brechts „Buch der Vertagungen“. Anmerkungen zum „Arbeitsjournal“ anlässlich der Besprechung von Bruno Frei. In: Das Argument 85, 16. Jg. 1974, S. 224;

Claas schreibt: „Die Richtung des Übergreifens von der Literatur her vermutet bei Brecht ästhetischen Idealismus, der sich im politischen Umfeld entsprechend verteidige, die Absicherung abgehobener literarischer Fehden also, zu denen im übrigen auch politische Ansichten gehörten. Tatsächlich spottet Brechts theoretisches und praktisches Verhalten dieser Sphärentrennung. Der von Walter Benjamin berichtete Satz Brechts: ‚ganz ernst ist es mir nicht‘, bezeichnet den Stellenwert der Literatur als Moment der allgemeinen Geschichte. Wenn er ‚zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zugute kommt‘, denkt, vernachlässigt er, was primäre gesellschaftliche Zwecke verlangen. Die Ernsthaftigkeit des konträren literarischen Typs, den Brecht den ‚Visionär‘ nennt, lebt von der Überschätzung ästhetischer Produktion, der ‚Literatur die Hauptrealität‘ ist. Sie hat keinen Blick für die Sphäre materieller Produktion, von der sie zehrt. Demgegenüber verantwortet Brecht als der ‚Besonnene, dem es nicht ganz ernst‘ ist, seine ästhetische Produktion auch vor außerästhetischer Vernunft.“ (Die Unterscheidung der beiden literarischen Typen erwähnt Benjamin auf S. 119.)

Folgendes Problem besteht: Einerseits betont Claas, Brecht vernachlässige durch sein Bemühen ums Theater, „was primäre gesellschaftliche Zwecke verlangen“, andererseits verantwortete Brecht seine ästhetische Produktion „auch vor außerästhetischer Vernunft“. Die zweite Behauptung hat ihre volle Berechtigung, berücksichtigt man den Unterschied zum konträren literarischen Typus, dem seine Literatur die „Hauptrealität“ ist. Nur müßte — bezogen auf die Unterscheidung — Brechts Behauptung vor dem fiktiven Tribunal dann (überpointiert) „denn ich denke zu wenig ans Theater“ lauten, um so seine ästhetische Produktion als sekundär gegenüber seiner politischen Arbeit zu bestimmen.

Dieses Mißverständnis mag darin begründet liegen, daß sich u. E. das erste Nichtganzerntsein Brechts auf das politische Engagement bezieht („Tribunal“, „Ich denke ja auch zu viel an Artistisches“), hingegen das zweite eindeutig auf die ästhetische Produktion. (Ein Problem, das sicherlich auch durch die indirekte Überlieferung Benjamins bedingt ist.)

29 Hans Mayer, a.a.O.; Zitate sind im Text nachgewiesen.

30 Zit. nach Bertolt Brecht, Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt, Frankfurt a. M. 2 1969, S. 104.

31 Benjamin, Der Autor als Produzent, S. 115.

32 Vgl. kritisch Clara Zetkin: „Der Intellektuelle ist in Wirklichkeit mit dem Proletarier verbunden durch seinen Gegensatz zum Kapital; er ist unüberbrückbar getrennt von der Bourgeoisie durch seine Rolle als Kleinwarenverkäufer oder Verkäufer der Ware Arbeitskraft.“ (Clara Zetkin, Die Intellektuellenfrage. In: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. III, Berlin 1960, S. 12.)

33 Eine Tatsache, die man noch nicht einmal Hans Mayer vorhalten sollte, als vielmehr Peter Hamm, der im vielleicht verfehltesten Artikel der neueren Brecht-Forschung („Der wahre und die Ware Bertolt Brecht oder Die umgeschlagene Brecht-Stimmung“, in: Frankfurter Rundschau 6. 9. 75) nichts anderes beweisen will, als daß „Brecht in Wahrheit dem bestehenden Bürgertum weit mehr verhaftet war, als das viele seiner mit Vorliebe zitierten, exponiert klassenkämpferischen Texte ahnen lassen“. Hamm möchte weiter, „freilich thesenhaft verkürzt, behaupten, Brecht habe sich zur Politik und zum Sozialismus geradezu geflüchtet, um seiner wahren Natur, um seiner Herkunft zu entkommen“.

34 Die hier vertretene Auffassung von der Aufgabe der bürgerlichen Intellektuellen ist keineswegs mit der zeitweise im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller vertretenen „Geburtshelferthese“ zu vergleichen. Vgl. Helga Gallas, Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Neuwied und Berlin 1971, S. 50.

35 Hans Mayer, Bosheiten von literarischem Rang. Interpretation einer Feindschaft — Thomas Mann und Bertolt Brecht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 17. 1. 1976.

36 Hellmuth Karasek, Besson machts möglich. In: Die Zeit 14. 2. 69; Peter Hamm, a.a.O.

37 Aus dem Zusammenhang wird klar, daß beide Gedichte nicht als Angriff gegen Partei und Regierung der DDR interpretiert werden. Vor allem „Die Lösung“ muß angesichts des deutlichen Bezugs zum 17. Juni 1953 in etlichen Publikationen als Beispiel für eine Distanzierung Brechts von der Haltung der Partei herhalten. Eine solche Interpretation ist aufgrund der Tatsache, daß sowohl Jürgen Rühle (Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus, München/Zürich 1963, S. 234 f.) als auch Hans-Dietrich Sander (Geschichte der Schönen Literatur in der DDR, Freiburg 1972, S. 133 f.) stichhaltig nachgewiesen haben, daß das Gedicht eindeutig an die Adresse des damaligen Sekretärs des Schriftstellerverbandes Kurt Barthel (=Kuba) gerichtet ist, nicht haltbar. Ähnlich verhält es sich mit dem Gedicht „Die Wahrheit einigt“, das durch die Forderung nach „kräftigem Eingeständnis“ zur Selbstkritik der Literaturfreunde aufruft.

38 Vgl. Predarg Kostić, ‚Turandot‘ — Das letzte dramatische Werk Bertolt Brechts. In: Weimarer Beiträge, Brecht-Sonderheft 1968, S. 192 f.; Kostić weist den Vorwurf, „Turandot“ mit Verhältnissen in der DDR in Verbindung zu bringen, zu voreilig zurück.

39 Günther Rühle, Ein Trabant auf der Spur, die Brecht ins Jahrhundert zog. Klaus Völkers Biographie. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 28. 8. 1976.

40 In der Me-ti Geschichte „Die Prozesse des Ni-en“ (12, 522 f.) erwähnt Brecht auch Tuis in der Sowjetunion.

41 Hans Bunge, a.a.O., S. 190, und Brecht, Arbeitsjournal 20. 4. 42.

42 Adorno, a.a.O.

43 Benjamin, Der Autor als Produzent, S. 96.

44 Der vorliegende Beitrag geht von einigen Gedanken aus, die ich in einer geplanten Arbeit „Das Intellektuellenproblem bei Brecht. Über den Zusammenhang von sozialer Stellung, revolutionärer Praxis und Literaturtheorie eines großbürgerlichen Schriftstellers“ ausführlicher darstellen will.

## II. Buchbesprechungen

**Mo Ti: Solidarität und allgemeine Menschenliebe** (=Schriften I). **Gegen den Krieg** (=Schriften II). 2 Bde. Aus dem Chinesischen übersetzt und herausgegeben von Helwig Schmidt-Glintzer. Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1975 (182 und 198 S., br., je Band 19,— DM).

Bertolt Brecht hat Mo Ti, dem Begründer einer antikonzfuzianischen chinesischen Philosophenschule, der im 5. Jahrhundert v. u. Z. lebte, nicht nur den Sprachduktus für seine Chinoiserien abgeschaut. Sicher trennte ihn von dem Sozialethiker dessen hierarchische Gesellschaftsvorstellung, zu schweigen vom Himmel und den Geistern, die darin ihren Platz haben, aber in der Hochschätzung der Erfahrung, der argumentativen Abwägung gegenseitigen Nutzens, in den Vorschlägen für einigende Liebe der Gesellschaftsmitglieder und eine gerechte Ordnung fand Brecht Anknüpfungspunkte. Die beiden Bände, die Mo Ti in neuer Übersetzung mit Einführungen und Erläuterungen nebst einem Vergleich paralleler Texte in Mo Ti und Me-ti verfügbar machen, enthalten 39 Kapitel der insgesamt 71 überlieferten, die in der von Brecht benutzten Übersetzung Alfred Forkes von 1922 vorliegen. Sie bieten den systematischen Teil der Lehre vollständig. Für den an Brechts Anverwandlung Interessierten fehlen die Kapitel 40 bis 45, die sogenannte „Argumentationslehre“, in der in Aphorismen und Spruchweisheiten Passagen des Me-ti vorgebildet sind.

Herbert Claas (Marburg)

**Brecht, Bertolt: Me-ti, Buch der Wendungen.** Herausgegeben und mit einem Nachwort von Werner Mittenzwei. (=Prosa, Band IV) Aufbau-Verlag, Berlin/DDR und Weimar 1975 (261 S., Ln., 9,— M).

Zehn Jahre liegen zwischen der ersten Veröffentlichung von Brechts nachgelassenen „Me-ti“-Texten und dem kühnen Zugriff Werner Mittenzweis, dessen Neuausgabe „Me-ti“ eigentlich erst als „Buch der Wendungen“ konstituiert. Zwanzig Jahre nach Brechts Tod wird dem allfälligen Rezensentenverdacht, von seinem Nachlaß werde durch absichtsvolle Auswahl und Präsentation politischer Gebrauch gemacht, angemessen begegnet: durch politischen Gebrauch.

Die Zustimmung zu diesem Verfahren kann zu ihrer Begründung auf technische Hinweise nicht verzichten. Alle Herausgeber<sup>1</sup> sind mit einer Materialsituation befaßt, die keine Anordnung ermöglicht, die als von Brecht gewollte angesehen werden könnte. Die dem „Me-ti“-Komplex zuzuweisenden Texte befinden sich wie die ganze Überlieferung in der Anordnung bzw. Unordnung, die nach Brechts Tod angetroffen, in nummerierten Mappen mit fortlaufend gezählten Blättern registriert und durch ein umfassendes Bestandsverzeichnis<sup>2</sup> zugänglich gemacht wurde. Die „Me-ti“-Texte liegen in den Mappen 129 bis 134. Etwa ein Drittel des Materials dieser Mappen ist in Ab-

schriften in der Mappe 136 versammelt, was die Vermutung einer Zwecksetzung nahelegt, aber nicht einem Editionsplan gleichkommt. Mangels anderer Anhaltspunkte für einen solchen beginnen sowohl Johnson als auch Völker ihre „Me-ti“-Ausgabe mit den Texten und in der Reihenfolge der Mappe 136 und schließen dann die Texte aus den Mappen 129 bis 134 an, die nicht in den Abschriften von 136 enthalten sind.

Die Editionstechnik ist auf der Stufe der getreulichen Wiedergabe des Archivbestandes und läßt ein zur beliebigen Nutzung des „Me-ti“ als Steinbruch, dem passende Einzelstücke zu entnehmen durch seine stoffliche Natur nahegelegt scheint. Die Ansammlung gewinnt Zusammengehörigkeit aus der stilistischen Signifikanz der Teilstücke, ihrer chinesischen Manier. Die vorfindliche Abfolge ist aus Sedimenten hervorgegangene absichtslose Formation, die editorisch verdoppelt wird. Dieses Schicksal teilt „Me-ti“ mit den meisten der Brechtschen Werke. Es gibt — verglichen mit dem Reichtum der Gesamtproduktion — wenige „fertige“ Editionen Brechts in dem Sinne, daß er sie in Zusammenstellung und Darbietungsform selber anleitete. Seine Vorstellungen sind am besten erkennbar in den Lyriksammlungen, den Kalendergeschichten und vornehmlich in den Heften der „Versuche“. Gemeinsam ist ihnen die mitgegebene politisch-ästhetische Wirkungsabsicht.

Angesichts dieser Vorgaben steht jede postume Edition vor dem Dilemma, den Zugang zu den Werken zwar philologisch-akribisch zu eröffnen, damit aber latente Wirkungsabsichten zu neutralisieren, oder mit deren Unterstellung problematische Zutaten einzubringen. Mittenzwei macht für die Neugruppierung der „Me-ti“-Texte, deren Prinzip „die innere Ordnung und das kompositorische Prinzip des gesamten ‚Me-ti‘-Komplexes herausarbeiten und die Denkkultur sinnfällig machen“ (236) soll, geltend, daß Brecht einige seiner anderen Werke in „Bücher“, „Lektionen“ oder „Nächte“ gliederte, daß die chinesische Vorlage dies tut und daß Zwischentitel wie „Buch der Erfahrungen“, „Buch der Eigenschaften“ bei den Archivblättern die Annahme einer solchen Absicht Brechts stützen. Es ist aber offenkundig, wie das Material selber sich der Anordnung fügt.

Die „fünf großen Stoff- und Denkkomplexe des Werkes“ (237) werden von Mittenzwei unter fünf Überschriften gruppiert. Das „Buch der Großen Methode“ versammelt die Stücke über Denken als ein Verhalten, den Fluß der Dinge, philosophische Systeme, Spielregeln und deren Durchbrechung, Widersprüche und Wendungen, Dialektik als prozessierendes Moment im weltgeschichtlichen Maßstab und in beiläufigen Vorgängen. Das „Buch der Erfahrung“ umfaßt die Texte über Tugenden und Ethiken, Verhalten des Einzelnen in der Liebe, zur Kunst, als Lehrender und als Lernender, überall wo er seine Geschichte hat und sorgfältiger und anspruchsvoller lebt. Das „Buch über die Unordnung“ zeigt vor, wie die unvernünftige Produktionsweise aller Produktivität ihren Stempel aufdrückt, wie die Fertigkeiten der Hand- und Kopfarbeiter ausgebeutet werden bzw. sich willfährig vermarkten und die einzelnen Fortschritte neuer

Destruktion dienstbar gemacht werden, vollends im Faschismus. Das „Buch der Umwälzung“ sucht die Bedingungen für den Umsturz auf und nennt das Handeln, das die Unordnung zum Verschwinden bringt. Das „Buch der Großen Ordnung“ stellt an den Schluß die Fragen, die sich mit dem Aufbau des Sozialismus in der Sowjetunion ergeben und Entwürfe einer Lebensweise, die durch befreite Produktivität ermöglicht wird.

Der Charakter des „kasuistischen Lehrbuchs“<sup>3</sup> vom richtigen Denken, Sagen und Verhalten wird in großen Linien nach außen gekehrt, ohne das die Leistungsfähigkeit der Manier, der literarischen Verfremdung, im einzelnen Text verloren ginge. Sehr alt und weit weg zeigt sich das Naheliegende als Fremdes und erst zu Erkennendes. Zurückgeholt ist es schwerlich so unachtsam zu betrachten wie zuvor. Die Manier macht Erkenntniseffekt, der ohne sie, etwa in wissenschaftlichem Diskurs, nicht, jedenfalls nicht so vergnüglich zu haben wäre.

Der politische Gebrauch, den Mittenzweis Edition macht, besteht darin, daß sie ihn erst abverlangt. Die wahllosen Abbruchsarbeiten am Steinbruch des „Me-ti“-Komplexes haben innezuhalten und eine Vermessung muß beginnen. Steht die Dialektik zurecht am Eingang, oder machen die „Wendungen“ des Obertitels sie nicht zum durchwaltenden Prinzip des Verhandelten und seiner Behandlungsweise? Sollte sich nicht die Große Methode als fortgeschrittenstes Werkzeug des Denkens und zugleich das Bewegungsgesetz der Wirklichkeit mit dem Vorgehen entfalten, statt sich an der Schwelle der Erfahrung gebieterisch als Regulativ vorzuspannen? Vielleicht steht die Große Ordnung nur für den am Ende, dessen Vorstellungskraft von den Verhältnissen der noch herrschenden Unordnung eingeengt ist, der sich deren Überwundensein als Beruhigung der Geschichte denkt? (Später sah Brecht einen Irrtum in der Definiton des Sozialismus als Großer Ordnung und setzte an ihre Stelle die Große Produktion, wie Mittenzwei weiß.) Die Umwälzung reicht durchaus in die Phase des Aufbaus des Sozialismus hinein und ist unverzichtbar, wo die Freisetzung der Produktivkräfte diktiert wird, wiewohl sie die Demokratie bezweckt. Die auf Stalin und Trotzki bezogenen Texte sind nicht anders zu lesen.

Der politische Gebrauch des „Büchleins mit Verhaltenslehren“ kann nach der editorischen Grundlegung um sich greifen, aber nicht, wo er will, denn die verlagsrechtlichen Verhältnisse, die sind nicht so: „Der Vertrieb ist nur in den sozialistischen Ländern gestattet.“

Herbert Claas (Marburg)

#### Anmerkungen

1 Uwe Johnson als Herausgeber von Me-ti. Buch der Wendungen (Prosa, Band 5), Frankfurt 1965, und Klaus Völker als Herausgeber von Me-ti. Buch der Wendungen, in: Gesammelte Werke, Bd. 12, Frankfurt 1967.

2 Bertolt-Brecht-Archiv, Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses, zusammengestellt und herausgegeben von Herta Ramthun, 4 Bde., Berlin und Weimar 1969 ff.

3 Wolfgang Fritz Haug, Nützliche Lehren aus Brechts „Buch der Wendungen“, Argument 46, März 1968, S. 1—12.

**Ludwig, Karl-Heinz:** Bertolt Brecht. Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie. Bouvier Verlag, Bonn 1975 (307 S., br., 48,— DM).

„Nur wenn man Brecht ändert, gibt es ihn“ (167). Diese Äußerung Ludwigs kann nur vor dem Hintergrund des Grundsatzes verstanden werden, daß „keine Interpretationsmethode ... den Anspruch erheben [kann], die ‚wahre‘ Beschreibung zu geben“ (167). Ludwig sieht sich also vor dem Paradox, daß man Brecht nur verstehen könne, wenn man ihn mißverstehet (167). Sich dessen bewußt, daß Rezeption eine gewisse Verzerrung beinhaltet, ist Ludwig bemüht, ein „Modell zu entwickeln, das es erlaubt, gewissermaßen auf einer gemeinsamen Vergleichsfolie verschiedenste Denkhaltungen zueinander in Beziehung zu setzen“ (xii). Dabei sollen die Widersprüche Brechtschen Denkens nicht heruntergespielt, sondern aufgezeigt werden — es dürfen z. B. „nicht ausschließlich Zitate ausgewählt werden, die sich zur Verifikation der Grundthese eigneten“ (viii). Davon ausgehend, daß seine Interpretation bestenfalls ein „produktives Mißverständnis“ (168) sein kann, legt Ludwig einen Sinn für Ambiguitäten an den Tag, der die Brecht-Diskussion nicht immer auszeichnet.

Ludwigs Konzeption ist problematisch, denn ihr liegt ein Philosophiebegriff zugrunde, der mit den Vorstellungen Brechts nicht übereinstimmt. Nach Ludwig ist Brecht der Meinung, es sei die Aufgabe „der“ Philosophie wie der Naturwissenschaften, „menschliche Produktivität zu entfalten“ (70). Doch berücksichtigt man Brechts Kritik an der Metaphysik, an der im Zweifel beharrenden Erkenntnistheorie, und seine Belustigungen dem klassischen Weisen Sokrates gegenüber, so drängt sich die Frage auf, was wohl von „der“ Philosophie übrigbleibt, die die Rolle des Produktivitätsentfalters zu spielen habe. Zwar kann Ludwig darauf hinweisen, daß der chinesische Philosoph Mo-Ti Vorbildcharakter für Brechts Me-ti hatte (105), doch ist Me-ti kein Philosoph im eigentlichen Sinne, sondern ist stark an Lenin angelehnt. — Ein anderer Typus des Philosophen — der mit dem berufsmäßigen keineswegs identisch ist — entgeht der Ludwigschen Analyse ganz: Brecht leitet seinen Philosophen im Theater nicht von der traditionellen Vorstellung vom Philosophen ab, sondern von einem Volksmund-Typus, dessen Weisheit vor allem dadurch zum Vorschein kommt, daß er Schläge einstecken kann. Die Ableitung ist keine einfache Übernahme, sondern eine kritische Aufnahme der positiven Eigenschaften des Volksmund-Typus, wie z. B. List und Geduld; eine weitere Eigenschaft — das Austeilen-Können von Schlägen — wird hinzugefügt und so der eingreifend Denkende gezeichnet.

Laut Ludwig bereitet das Brechtsche Werk Aesthetikern deswegen Schwierigkeiten, weil sie „von den Formen, nicht aber von erkenntnis-theoretischen Problemen“ ausgehen, „die die Grundlage bilden für seine [Brechts] Rezeption der Wirklichkeit, seine Denk-

haltung“ (46). Die Wahl dieses Ansatzpunktes führt zu der Feststellung, Brechts „Zweifel an der Möglichkeit perfekter Erkenntnis, seine Ablehnung von Totalitätsansprüchen geschlossener Systeme enthalten unausgesprochen Kritik am erkenntnistheoretischen Optimismus der Leninschen Widerspiegelungstheorie, die die grundsätzliche Möglichkeit adäquater Widerspiegelung der objektiven Realität im Bewußtsein annimmt“ (146—147). In der Tat beschäftigte sich Brecht weniger mit der Frage, ob Erkenntnis „perfekt“ sei, als mit der Nutzlosigkeit solcher erkenntnistheoretischer Fragestellungen, die selber nicht zu Erkenntnissen führen. Die Position des erkenntnistheoretischen Zweiflers stellte Brecht wiederholt in Frage. (Seine Ungeduld gegenüber dem Verweilen bei der abstrakten Frage nach der Identität von Denken und Sein kommt besonders deutlich im Turandot, S. 2211—2212 zur Sprache.) Wie Brecht es selber formulierte: „Erkannt zu haben, daß das Denken was nützen müsse, ist die erste Stufe der Erkenntnis“ (Werkausgabe, Frankfurt/M. 1967, Bd. XX, S. 158).

Ludwigs Darstellung tatsächlich vorhandener Spannung zwischen Brechts Vorstellungen und seinem Verhalten, z. B. bezüglich der Partei, Stalin, der DDR, gelingt nicht ganz, weil sein Sinn für Widersprüche zur Untersuchung dieser Objekte nicht ausreicht. Ansonsten kann der Leser die Argumentation von Ludwig nicht immer nachvollziehen, z. T. deswegen, weil er eine „Montagetechnik“ (viii) des Zitierens benutzt, die oft unhandlich ist. Es hätte auch die Lesbarkeit des Buches gefördert, wenn Ludwig die ihm zur Veröffentlichung untersagten Beweiselemente aus dem Brecht-Nachlaß nicht einfach gestrichen, sondern den Text wenigstens referiert hätte.

Karen Ruoff (Berlin/West)

**Pietzcker, Carl:** Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1974 (375 S., br., 28,— DM).

Die Entwicklung der Brechtschen Lyrik ist, wie die Forschungsberichte von Grimm und Knopf ausweisen, nur in wenigen ausführlichen Studien auf ihre gesellschaftlichen Bedingungen und auf den inneren Zusammenhang ihrer Entwicklung untersucht worden. Nicht nur diese Fragestellung aber macht die Bedeutung der vorliegenden Arbeit aus, sondern vor allem ihr methodischer Anspruch, der, weit über borniert literaturwissenschaftliche Fragestellungen hinausgehend, versucht, die Entwicklung der Lyrik des jungen Brecht aus ihren gesellschaftlichen und individualpsychologischen Bedingungen zu erhellen (vgl. 13—18). So versucht Pietzcker, den Aporien vieler bisheriger Arbeiten über Brecht zu entgehen, die entweder versuchen, den ‚Dichter‘ vom ‚Marxisten‘ zu trennen, oder aber Brechts Entwicklung nur als Bruch verstehen können (vgl. die Arbeiten von



Esslin, Rühle, Klotz u. a.), indem er eine Verbindung von historisch-materialistischer und psychoanalytischer Literaturinterpretation versucht (vgl. 18 ff., 299 ff. u. ö.).

Pietzcker trägt, um seinem Anspruch gerecht zu werden, ein immenses Material zusammen, durch das er, ausgehend von der exemplarischen Analyse einzelner Gedichte (Von der Freundlichkeit der Welt, Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde, Vom ertrunkenen Mädchen, Vom Schwimmen in Seen und Flüssen u. a.) viele Bedingungsfaktoren der Stadien der Brechtschen Entwicklung von einer gesellschaftskonformen Kriegslyrik (vgl. 209 ff.) über eine anarchisch-nihilistische Phase (Kap. II und III), einen gesellschafts-abgewandten Vitalismus (Kap. IV) bis hin zu den Anfängen des Marxismus (Kap. V und VI) in ihrem inneren Zusammenhang zeigen kann. Dabei faßt er die Lyrik Brechts weitgehend als Ausdruck eines Reflexionsprozesses, in dessen Verlauf es Brecht immer mehr möglich wird, sein Leiden an der Gesellschaft nicht mehr ontologisierend als unveränderliches, sondern als durch die Gesellschaft bestimmt zu begreifen (vgl. 68—75, 124 ff., 296 f. u. ö.). So wichtig manche der hierdurch gewonnenen Erkenntnisse sind, hier liegt auch die Problematik des Pietzckerschen Ansatzes, die zunächst eine methodische ist. Entgegen seinem eingangs formulierten Anspruch (13—24) ist die Analyse der Entwicklung Brechts weitgehend nur in psychoanalytischen Kategorien fundiert. Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, daß Pietzcker seine methodischen Postulate sehr schnell auf eine Art psychoanalytisch fundierter Hermeneutik reduziert (so explizit 26 f.). Er postuliert eine Trennung von Psychoanalyse und Marxismus für seine Analyse, um „in der Differenz der Ansätze auch die Differenz von Individuum und Gesellschaft gegenwärtig zu halten“ (19). Dieses Unverständnis für den Begriff von Individualität, der einen wesentlichen Bestandteil des historischen Materialismus ausmacht und an dem die Kategorien der Psychoanalyse erst zu messen wären, will man nicht ihrer Ideologiehaltigkeit verfallen, zieht sich durch Pietzcker konkrete Analysen und beeinträchtigt ihren Aussagewert.

Vor allem ist bemerkenswert, daß Pietzcker sich der gesellschaftlichen Analyse mit Hilfe weniger Leitbegriffe glaubt entheben zu können. So verwendet er fast leitmotivisch Begriffe wie ‚Entfremdung‘ oder ‚Verdinglichung‘ als Erklärungszusammenhang (so 32 ff., 100 ff. u. pass.), wo eine konkrete Analyse der historischen Situation notwendig wäre, um die Situation des Individuums Brecht in der Entwicklung Deutschlands nach dem 1. Weltkrieg zu erfassen. Auch in den Ausführungen zum ‚neuen Mittelstand‘, dessen Bedeutung für die Entwicklung Brechts Pietzcker untersucht (128 f., 132—136, 264 f. u. ö.), läßt er sich nur andeutungsweise auf eine Klassenanalyse ein. So entschieden er sich einerseits von Adorno absetzt (61—65), so sehr zeigt er sich andererseits doch dessen Ästhetikverständnis verpflichtet, das ja gerade mit den oben angeführten Kategorien arbeitet (so explizit 172 f.). Da Pietzcker auf eine Analyse der Klassenauseinandersetzungen in der Weimarer Zeit ver-

zichtet (s. auch 330, Anm. 76), sind auch seine entscheidenden Kategorien für den Prozeß der Entwicklung Brechts weitgehend der Psychoanalyse entnommen. So subsumiert er die ontologisierenden Tendenzen der frühen Gedichte Brechts vor allem unter ein kaum einsichtig gemachtes, der Psychoanalyse entlehntes Konzept von ‚Regression‘ und ‚Rückzug aus bzw. zurückweichen vor der Realität‘ (20 f., 92 f. u. ö.), die partielle Passivität, die in den frühen Gedichten gegenüber gesellschaftlicher Realität zum Ausdruck kommt, wird einseitig erklärt als ‚Angst vor der Rache des Über-Ich‘ (120 u. ö.), und auch das Inzestverbot, das Pietzcker in einigen Gedichten am Werk sieht, erscheint als unhistorische Kategorie, die die ganze patriarchalische Gesellschaft übergreift (189 f.). Überhaupt, da Pietzcker Brecht nach dem Modell einer gelungenen Psychoanalyse sich entwickeln sieht (vgl. 153: Brechts Weg „... von außen nach innen und dann wieder nach außen entspricht dem Verlauf einer gelungenen Psychoanalyse...“ — vgl. auch 299), kann ja, den Begriffen der Psychoanalyse entsprechend, der gesellschaftliche Einfluß nur sekundäre Bedeutung haben (vgl. dazu etwa S. 210 ff.).

Pietzckers Analysen bleiben da am überzeugendsten, wo er die gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht nur als zur psychischen Situation Hinzukommendes reflektiert (wie etwa 155 f. u. ö.), etwa in seinen Ausführungen zum Hedonismus der frühen Gedichte (256 ff.) oder zu den Entwicklungsbedingungen der bürgerlichen Familie, die für Brecht entscheidend waren (262 ff.). Hier finden sich auch die überzeugendsten Interpretationsansätze, die den Gedichten als ästhetischen Gebilden, als individueller Verarbeitung einer historischen Situation ihr Recht lassen und sie nicht nur als Material für den psychischen Entwicklungsstand des Autors benutzen.

So bleiben insgesamt die einleuchtendsten Passagen des Buches die, wo der psychoanalytische Ansatz der Untersuchung am wenigsten in den Vordergrund tritt. Dies gilt insbesondere für das erste Kapitel, das als Ausgangspunkt der Arbeit eine sehr überzeugende Analyse der Bedeutung der Ontologisierungstendenzen anhand des Gedichts ‚Von der Freundlichkeit der Welt‘ durchführt (31—68), aber auch — mit den oben gemachten Einschränkungen, was die klassenanalytische Konkretion angeht — für die Untersuchung der existentialistischen bzw. nihilistischen Momente (98 ff., Vergleich mit Camus: 103 ff. und auch 319 ff.). In diesen Passagen kommen auch die große Detailkenntnis, der weitgreifende literarische Überblick und die subtile philologische Arbeit Pietzckers am überzeugendsten zur Geltung.

Hartmut Stenzel (Freiburg)

**Tatlow, Antony:** Brechts chinesische Gedichte. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1973 (164 S., Ln., 20,— DM).

Brecht hat zwölf Gedichte aus dem Chinesischen übertragen, ohne der chinesischen Sprache kundig zu sein. Er benutzte für zehn davon die englische Übersetzung von Arthur Waley und für zwei die deut-

sche von Wu-an und Fritz Jensen. Tatlow hält jeden Text Brechts neben seine Vorlage und auch neben das chinesische Original — dessen Schriftzeichen ergänzt durch lateinische Lautschrift und interlineare englische und deutsche Übersetzungen —, um durch Vergleiche und Interpretationen der Übersetzerleistungen herauszufinden, daß dort, wo Waley und Jensen seinen Sinn verfehlen, Brechts Bearbeitung zu dem ihm unbekanntem Original zurückführt. Wie das möglich ist schreibt Tatlows Kommentar nicht vorschnell einer Affinität Brechts zur sogenannten chinesischen Weisheit zu, sondern untersucht er im rekonstruierbaren Arbeitsprozeß und an technischen und inhaltlichen Nuancen des Resultats. Brechts „paraphrastische Originalprodukte“ (161) erneuern die Wirkungsmöglichkeiten politischer chinesischer Lyrik von Po Chü-yi bis Mao Tse-tung. Tatlows primäres Interesse an den Aufgaben des Übersetzers fördert die Brechtforschung in einem Aspekt, der relativ unentwickelt erscheint angesichts der reichen Aneignung fremdsprachiger Literaturen durch Brecht.

Herbert Claas (Marburg)

**Link, Jürgen:** Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. Wilhelm Fink Verlag, München 1975 (136 S., br., 19,80 DM).

Eine gängige Spielart westlicher Brechtrezeption findet in der Arbeit von Jürgen Link ihren Ausdruck: Brecht als tendenzieller Maoist, der „auf die Dauer“ in „antagonistische Widersprüche“ (113) zur Entwicklung des Sozialismus in der DDR geraten muß. Bemerkenswert ist der Versuch Links, mit Mitteln der strukturalen Semantik die Symbolstruktur in Brechts Buckower Elegien systematisch herzuleiten und sie auf die politischen Ereignisse des Jahres 1953 zu beziehen. Link weist überzeugend nach, wie leitmotivartig angeordnete „Kollektivsymbole“ eine „Brücke von der Poesie zur (marxistischen) Gesellschafts- und Geschichtswissenschaft“ (81) schlagen. Während jedoch die differenzierte Entschlüsselung der Symbole im Zusammenhang mit einer weitgehenden Formalisierung den Ansprüchen einer wissenschaftlichen Textanalyse genügt, bestimmt Spekulation die historische Einordnung des literarischen Materials: die zentrale Fragestellung nach der „Deutung und Praxis des Marxismus“ (94), die Brechts Kritik an der Politik der SED zugrunde lag, wird auf der Basis von W. Leonhards „Dreisplaltung des Marxismus“ angegangen, dessen These, es gebe drei alternative Strömungen des Marxismus, unproblematisiert übernommen wird. Auch die Einordnung historischer Fakten — die im wesentlichen einer Schrift des „Bundesministeriums für gesamtdeutsche Fragen“ entnommen werden — erfolgt nicht im Kontext einer expliziten Gesellschaftstheorie. Vielmehr werden in munterem Reigen „Koinzidenzen“ zwischen Brecht und Stalin, Brecht und Mao, Stalin und Mao „nachgewiesen“, die belegen sollen, daß Brecht im „Neuen

Kurs“ der SED einen Bruch mit der „unter Stalin“ (53) betriebenen Politik sah und gleichsam die maoistische Position in der Debatte um die Generallinie vorwegnahm. Der — teleologische — Versuch, der SED eine „bürgerliche“ Position anzudichten, gipfelt in der Behauptung, Ulbrichts Kritik an einer zu geringen Effektivität des Schulwesens, wie sie 1954 formuliert wurde, stelle einen Angriff auf die Makarenko-Pädagogik „während der letzten Stalin-Zeit“ dar und erinnere an „bestimmte Leserbriefe gegen ‚Leistungsverfall‘“ an den Schulen und Unis der BRD Anfang der 70er Jahre (125)! Durch solche Bemerkungen, wie z. B. auch durch die Befürchtung einer Verfälschung des noch ausstehenden Brecht-Nachlasses in der DDR (110), knüpft Link geschickt an gängige antikommunistische Klischees vieler seiner Leser an und kann sich eine sachliche Beweisführung sparen. Dieser Teil der Arbeit Links ist angetan, die Analyse der Symbolstruktur zu diskreditieren. Die Zurückweisung solcher Ansätze der Brecht-Rezeption, die Brechts-Gedichte als „Naturlyrik“ zu entschärfen suchen, verfällt ihrerseits in eine feuilletonistische Polemik gegen die DDR-Kulturpolitik und Literaturwissenschaft, die eine mangelnde Kenntnis Links bezüglich des gegenwärtigen Standes der Brecht-Forschung in der DDR verrät.

Mit seinem weitgehend positivistischen Faktenverständnis, den Nachweisen „ähnliche(r) Geisteshaltung Brechts und Maos“ (110) und der eklektizistischen Einordnung historischer Daten in eine vorgegebene ideologische Folie, gerät Link zwangsläufig in das Fahrwasser einer in der BRD weitverbreiteten Brecht-Rezeption, die außerstande ist, Wesen, Reichweite und Problematik einer sozialistischen Umwälzung zu erfassen. Indem er Brecht als aufrechten Kämpfer gegen die „Kulturbürokratie der SED“ oder die „Filmbürokratie der DEFA“ (108) ausweist, ordnet er sich dieser Rezeption dort unter, wo sie die Diskreditierung des existierenden Sozialismus betreibt.

Manfred Diekenbrock (Bochum)

**Feilchenfeldt, Konrad:** Bertolt Brecht. Trommeln in der Nacht. Materialien, Abbildungen, Kommentar. Reihe Hanser, Literatur-Kommentare, hg. von Wolfgang Frühwald, Bd. 2. München/Wien 1976 (187 S., br., 14,80 DM).

Es gibt eine „Textkritik, die vom Primat einer ideologisierten Kunstbetrachtung ausgeht“ (12), es gibt ein „marxistische(s) Bedürfnis nach theoretischer Grundlegung von Literatur und Literaturbetrachtung“ (59), ja — es gibt sogar eine „autorimmanente, von Brecht mitbeeinflusste Brecht-Forschung“ (88). Kurz: Es gibt marxistische Literaturwissenschaftler, bei denen Vorsicht angebracht ist. — Es gibt aber auch eine „textanalytisch arbeitende“ Philologie (103), ein „nichtmarxistische(s) Interesse an einem Dichter“ (12). Es gibt Konrad Feilchenfeldt. Und da es ihn gibt, können wir von ihm auch eine astreine ideologiefreie Interpretation erwarten, einen geglückten

Beitrag zur immerwährenden Fahndung nach dem Dichter (nicht zu verwechseln mit dem Marxisten) Brecht. Für diese kriminal-wissenschaftliche Kleinarbeit ist es natürlich am einfachsten, man wendet sich einem Stück zu — „Trommeln in der Nacht“ —, das offensichtlich vor Brechts Hinwendung zum Marxismus geschrieben wurde. Da aber leider noch eine spätere Fassung, die von 1953/55, vorliegt, muß zunächst dieses Hindernis aus dem Weg geräumt werden. Zwei Möglichkeiten sind vorhanden. Man plädiert einmal für die erste Fassung, eben *weil* man den Dichter, den wirklichen Brecht finden will. Oder man beweist, daß Brecht beide Fassungen im Grunde ja gleich beurteilt hat — bis auf die kleinen strukturellen Unterschiede natürlich. Feilchenfeldt beschreitet beide Wege.

Da aber der Verdacht ideologiegefärbter Interpretation gänzlich vermieden werden muß, wählt man einen Untertitel „Materialien, Abbildungen, Kommentar“, der die Abstinenz von eigener Meinung schon auf der Umschlagseite anpreist. Garantieren die Abbildungen — von Bühnenbildentwürfen bis zu Liedertexten — und die Materialien dann auch ein großes Maß an Wertfreiheit, so ist das beim Kommentar nicht immer möglich. Die Zeittafel — na gut, Brecht starb tatsächlich am 14. August 1956; die Personen- und Sacherläuterungen — auch gut. Aber immerhin muß man noch rund 60 Seiten „Darstellung“ überstehen, ohne gar zu sehr etwas von Ideologie spüren zu lassen. Aber — welche Ideologie steckt dahinter, wenn Feilchenfeldt schreibt, Brechts Aufsatz „Bei Durchsicht meiner ersten Stücke“ sei „weniger eine bekenntnishaft Bestätigung seines marxistischen Weltbildes als eine verschlüsselte Kritik an jeglicher Revolution“ (58)? Oder wenn Feilchenfeldt Brechts „Bekanntnis zum Marxismus“ mit dem „literarischen Bemühen um zeitgemäße Vermittlung, zeitgemäße sprachliche Kommunikation“ (79) des Stückeschreibers erklärt? Oder wenn er behauptet, nur Brechts „Zeitempfinden dürfte ihn auch davor bewahrt haben, wie Johst, Bronnen oder auch Jhering für den Nationalsozialismus zu optieren“ (80)? Quintessenz: „Das epische Theater Brechts ist eine folgerichtige Fortsetzung der in der Realität des Lebens mißglückten auf Wandlung zielenden Aktion als Bühnenvorgang, eine Revolution nicht der Wirklichkeit, sondern der Gattungstradition des klassischen Dramas. Es ist eine Allegorie auf die Veränderbarkeit einer Welt, die in der Tat nicht veränderbar ist. Das epische Theater ist eine Illusion, keine Illusionsbühne. Es ist Ausdruck menschlicher Hoffnungslosigkeit, vergeblicher Sehnsucht nach dem Guten, Rückzug in eine literarische Stufe des Lebens.“ (88) Der gemeigte Leser sei aufgefordert, die letzten drei Sätze noch einmal in Ruhe zu lesen.

Solches also findet sich im zweiten Beitrag einer Reihe „Literatur-Kommentare“, deren Anspruch wie folgt formuliert ist: „Die Reihe legt interpretierende Musterkommentare (!) zur neueren deutschen Literatur in Einzelbänden vor, die sich einem bestimmten Autor, Werk oder Thema widmen und gedacht sind als Materialien für den Literaturunterricht an Schulen und Hochschulen. Modellanalysen (!), sozial-, lebens-, werk- und literaturgeschichtliche Einordnungsver-

suche sowie methodologische Hinweise bereiten eine wissenschaftlich abgesicherte(!) Deutung vor.“ (1) Wer sich dafür interessiert, daß „Trommeln in der Nacht“ ein „Zeitstück“ (89) ist, das mit einem „Akt der Einleitung“ beginnt, der „zusätzlich in eine ‚Szene der Exposition‘ und eine ‚erste Szene der Steigerung‘ zerfällt“ (98), wer wissen will, daß Feilchenfeldt's Freund Frühwald es als „Deutschland-Allegorie“ (102) interpretiert hat, ja wer in der Bibliographie unter der Überschrift „Allgemeine Literatur/Primärliteratur“ auch Karl May (?), Gesammelte Werke, Bd. 7, Winnetou Bd. I finden will, der mag diesen „Musterkommentar“ lesen.

Dieter Thiele (Marburg)

**Brecht, Bertolt:** Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. edition suhrkamp 415, Frankfurt/M. 1972 (405 S., br., 12,— DM).

Die „Maßnahme“ von Brecht/Eisler ist ein Lehrstück, das im Zusammenhang einer „Versuchsreihe“ Brechts steht, die es über das „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ mit dem „Lindberghflug“ verbindet und direkt an den „Jasager“ bzw. „Neinsager“ anschließt. „Jeder ‚Versuch‘ gilt für sich, aber ihm ist ein ‚Gegenstück‘ (. . .) zugeordnet, eine Negation, die u. U. in einem dritten Stück ‚aufgehoben‘ wird“ (Steinweg, Die Lehrstücke als Versuchsreihe, alternative 78/79, 121). Die Stücke sprechen verschiedene Klassen, Gruppen oder Schichten an, denen sie als Muster dienen sollen, um „politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen und dadurch richtiges Verhalten zu lehren“ (Brecht, 237). In den Lehrstücken geht es um Elemente der Wirklichkeit (Haltungen, Handlungsweisen, Reden, etc.), die, abstrahiert und sedimentiert in eine Strukturfabel übertragen, dem Spieler dazu dienen, ein wiederum in die Wirklichkeit eingreifendes Verhalten zu üben.

Ausgehend von der Situation der Brechtforschung, die sich beschränkte „in der Feststellung ‚ideologischer‘ Fehler oder Irrtümer, die angeblich den Lehrstücken zugrunde lagen“, erhebt Steinweg Einspruch gegen die These, „daß die Lehrstücke Ausdruck einer noch vulgärmarxistischen Übergangsphase im Denken Brechts seien“ (Steinweg, Das Lehrstück, Stuttgart 1972, X). Steinweg opponiert dagegen mit der Ansicht vom selbständigen Theatertypus des Lehrstücks (gegenüber dem „Schaustück“), von Brecht bis in die DDR-Zeit nie verleugnet und sogar als Theater der Zukunft bezeichnet: nach dem „Theater der Zukunft“ antwortet Brecht wie „aus der Pistole geschossen: Die ‚Maßnahme‘“ (265).

Steinwegs kritische Text- und Materialienedition folgt den wissenschaftlichen Methoden, gewonnen an der Aufarbeitung der Lehrstücktheorie und den Quellen zu den einzelnen Lehrstücken; gleichzeitig aber will er, wie er im „Nachwort für Spiel- und Agitations-

gruppen“ ausführt (475 ff.), die „revolutionäre Aneignung“ des Stückes ermöglichen: „Wir brauchen Modelle, an denen wir uns die Probleme revolutionärer Organisationen vergegenständlichen können“. Steinweg will auf die „Ergebnisse der früheren Kämpfe und damit auch (auf) die ‚Maßnahme‘“ zurückgreifen, denn „heute weiß jeder, wie schnell die der ‚Maßnahme‘ zugrunde liegende ‚Extrem-situation‘ (der Tötung eines Genossen) überall Wirklichkeit werden kann, wo gegen die wirtschaftliche und technische Übermacht der Unterdrücker der Kampf aufgenommen wird“. Entsprechend der Voraussetzung, daß der behandelte Lehrstückgegenstand erst im Prozeß der proletarischen Kritik der Beteiligten zum Lerngegenstand sich ausformt, stellt Steinweg alle fünf Fassungen, zwischen 1930 und 1937/38 entstanden, nebeneinander und ermöglicht so den Vergleich (vgl. hier insbesondere die Kritik Kurellas, 378, die maßgeblich zur dritten Fassung des Stücks beigetragen hat). Die Spieler sollen so in die Lage versetzt werden, „mit einzelnen Sätzen und verschiedenen Szenen verschiedener Textstufen (zu) experimentieren, ihre Folgen und Möglichkeiten (zu) erproben, ehe sie sich an eigene ‚Erfindungen‘ wagen“ (478). Trotz der eingestandenen und mit den beschränkten Möglichkeiten begründeten ‚editorischen Notlösung‘ dieses kritischen Apparates ist es jedoch fraglich, ob derartige Verschlüsselungen von substanzbildenden Erkenntnismöglichkeiten, wie des Zeilen- und Textvergleichs, dann überhaupt etwas leisten, wenn sie nach dem mühsamen Durchdringen des Zeichen- und Siglenapparates nicht mehr an das Tageslicht befördern als die Einsicht, daß es sich um ‚Erweiterung‘, ‚Ersetzung‘, ‚Kürzung‘ oder ‚Wortgruppen-Umstellung‘ im Textvergleich handelt. Von mehr Bedeutung für die Intention des Herausgebers ist dann allerdings der Abdruck der ‚Entwürfe zur Maßnahme‘, die aus der Textgeschichte den Zusammenhang zwischen dem „Jasager“ und andererseits den Keunergeschichten in ihrer gegensätzlichen stofflichen wie formalen Verknüpfung zeigen. Die sich anschließende Zusammenstellung aller wesentlichen Autorenäußerungen, Aufsätze, Berichte und Rezensionen, die zum historischen Verständnis der Rezeption der „Maßnahme“ in der proletarischen wie auch bürgerlichen Praxis beitragen, ist ein Verdienst Steinwegs, das man angesichts der Umstrittenheit des Stückes und der Vergeßlichkeit aktueller Interpretationen nicht hoch genug einschätzen kann. Ergänzt wird dieser Teil durch das Kapitel des ‚Theoretischen Kontextes‘, in dem die Lenintexte, die Brecht bei der Stückkonzeption maßgeblich beeinflussten, in Auszügen wiedergegeben werden. Aufführungs- und Übersetzungsverzeichnis komplettieren die Ausgabe. Für die Rezeptionsgeschichte der „Maßnahme“ sind sie von mehr als nur philologischem Interesse.

Eingeschoben in die Ausgabe ist eine zusammenfassende ‚Charakteristik‘ und außerdem eine „mehr statistische als beschreibende Übersicht über die Anlage der Musik“ (215), die von Manfred Grabs, dem Leiter des Eisler-Archivs in Berlin/DDR, angefertigt wurden. (Die Partitur soll im Rahmen der neuen Gesamtausgabe der Werke

Eislers ediert werden.) Der Nachteil einer knappen Statistik als Partiturersatz ist nun, wenn auch als Notlösung im Rahmen dieser Ausgabe einsichtig, kaum auszugleichen durch ein eventuell überentwickeltes Bedürfnis nach der „Ökonomie der Komposition“ (488), fehlt doch bis heute als gültiges Mittel der Aneignung und Verbreitung eine Gesamtaufnahme der Eislerschen Musik zur „Maßnahme“. So ist es offensichtlich, wenn auch widersinnig, daß die sporadische „Charakteristik“, mit Entstehungsgeschichte durchsetzt, einen wichtigeren Beitrag leistet als die statistische Analyse. Der Interessierte wird sich aber noch immer an die Stuckenschmidtsche Beschreibung der Musik halten müssen (346 ff.). Jürgen Engelhardt (Berlin/West)

**Gersch, Wolfgang:** Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Hanser Verlag, München 1976 (416 S., br., 29,80 DM).

Nachdem Wolfgang Gersch und Werner Hecht 1969 die beiden Supplementbände „Bertolt Brecht, Texte für Filme“ herausgegeben hatten, war der Grundstein für eine eingehende Analyse von Brechts Verhältnis zum Film gelegt. Aber abgesehen von einzelnen Rezensionen dieser Bände, war es allein Karsten Wittes Aufsatz in Text + Kritik (Sonderband Bertolt Brecht I, München 1972), der die Beziehung Brechts zum Film etwas ausführlicher thematisierte. Die nun als Lizenzausgabe des Henschelverlages auch in der BRD erschienene Dissertation Wolfgang Gerschs versucht zum ersten Mal, dieses Verhältnis näher darzustellen. Eislers Aussage: „Denn Brecht hat mit Film ja direkt nichts zu tun gehabt“ (Hans Bunge, Fragen Sie mehr über Brecht, München 1972, S. 191), erweist sich als unhaltbar. Zunächst schildert Gersch sehr ausführlich Brechts frühes Interesse am Film, ging er doch während seiner Zeit in Augsburg und München wöchentlich einmal ins Kino. In diese Jahre fallen auch die Manuskripte, „Drei im Turm“, „Der Brilliantenfresser“, „Das Mysterium der Jamaika-Bar“. Diese Filmstories, die nie verfilmt wurden, schrieb er, um Geld zu verdienen. Dabei erkannte er schon früh, daß „die Knaben, die an der Quelle sitzen, [...] eine tiefe Abneigung gegen die Knaben [haben], die sich an die Quelle setzen wollen“ (GW 18, 137). Er wollte als Filmeschreiber kein Ingenieur sein, der „eine komplizierte Wasseranlage auf Vorrat [produziert] in der Hoffnung, es werde sich schon einmal eine Firma finden, die gerade diese Anlage dringend braucht“ (GW 18, 137). Bei der Verfilmung der Dreigroschenoper sah Brecht seine 1922 getroffenen Feststellungen bestätigt, denn sein Filmentwurf „Die Beule“ wurde von der „Nero“ abgelehnt. Brecht benützte den Dreigroschenprozeß, um in einem soziologischen Experiment „das zu Sehende jedermann sichtbar zu machen“ (GW 18, 140). Recht ausführlich schildert Gersch die einzelnen Schritte, die zum gerichtlichen Prozeß führten, sowie den Prozeß selbst, den Brecht verlor. Bei der etwas zu kurz kommenden Analyse des „Dreigroschenprozesses“ betont Gersch „den neuen kunstsoziolo-



gischen Charakter dieses Schlüsseltextes für Brechts Auffassung von der künstlerischen Produktion, von der Wirkung der Massenmedien, insbesondere des Films“ (75). Bevor „Kuhle Wampe“, Brechts einziger Film, der seinen Vorstellungen gemäß gedreht wurde, als „ästhetisches Abbild der Arbeiterklasse dieser Zeit“ (110) analysiert wird, geht Gersch noch auf „brauchbare Abbildungen im Film“ (85 ff.) ein. Unberücksichtigt bei der Analyse von „Kuhle Wampe“ bleiben die Aufsätze in der englischen Filmzeitschrift „Screen“ (Vol. 15 n. 2, sowie neuerdings Vol. 16 n. 4), vor allem das Interview mit dem Produzenten des Films, Georg Höllering (Screen Vol. 15 n. 4), der die Auffassung vertritt, der Film habe zunächst bezweckt „making a positive film on the Jugendbewegung, the youth movement“, Dies dürfte einige der Aussagen von Gersch relativieren.

Brechts Exilzeit in Hollywood war seine produktivste in bezug auf die Filmskripten, war er doch hier gezwungen, damit sein Geld zu verdienen. „Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen, geh ich zum Markt, wo Lügen verkauft werden. Hoffnungsvoll reihe ich mich unter die Verkäufer“ (GW 10, 848). Von allen Skripten wurde nur „Hangmen also Die“ von Fritz Lang verfilmt. Über die Entstehungsschwierigkeiten dieses Films, sowie die Entstehungsgeschichte der anderen Exposés berichtet Gersch sehr ausführlich. Dabei erfährt man auch einiges über das Verhältnis von Fritz Lang zu Brecht, auch daß Brecht später Lang als Regisseur vorschlug, einen der großen deutschen Zeitromane zu verfilmen (371). Nach dem Krieg fand Brecht bei der DEFA die Arbeitsbedingungen, nach denen er sich lange sehnte, aber auch hier zeigte sich das Primat des Theaters; nachdem der Till-Eulenspiegel-Film (258 f.) verworfen wurde, kam es nur zum Courage-Film der Berliner Theaterinszenierung. Bei dieser Produktion zeigte sich, was Brecht aus dem Umgang mit der Filmindustrie gelernt hatte. Gersch bemüht sich zwar, die einzelnen Etappen des Projekts genau nachzuzeichnen, wozu er sehr ausführlich Material aus dem Brecht-Archiv zitiert, kann aber auch nicht die zentrale Frage beantworten, weshalb der Film letztendlich nicht gedreht wurde. Insgesamt bietet das Buch eine verdienstvolle Materialsammlung über das Verhältnis Brechts zum Film, das aber die spezifische, funktionale Beziehung Brechts zum Medium Film mehr thematisiert als analysiert. Das Material belegt, wie entgegen dem unter Literaturtheoretikern verbreiteten Vorurteil von der Beschäftigung mit dem Film wichtige Impulse auf Brechts Dramentheorie ausgingen.

Dieter Wöhrle (Marburg)

**Wekwerth, Manfred:** Schriften. Arbeit mit Brecht. Schriften der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste der DDR, Bd. 5. Henschel Verlag, Berlin/DDR 1975 (543 S., geb., 16,— M).

Der Band veröffentlicht noch unpublizierte oder schwer zugängliche Schriften des großen DDR-Regisseurs aus der Zeit zwischen

Anfang fünfziger und Anfang siebziger Jahre, Schriften aus der Zusammenarbeit mit Brecht und der unmittelbaren Brecht-Nachfolge.

*Teil I* dokumentiert Wekwerths Lehrjahre. Er enthält Skizzen zur Denk- und Arbeitsweise seiner politischen und theatralischen Lehrer: Abusch, von Apen, Brecht, Busch, Dessau, Eisler, Engel, E. Hauptmann, Heartfield, Piscator. Zentrale Themen sind: Was heißt Politik, Klassenkampf, menschliche Produktivität auf der Bühne? Wie verhalten sich im Theater Genuß zu Erkenntnis zu Schönheit zu Naivität? Was kann man von Stanislawski lernen?

*Teil II* enthält Wekwerths Notate zu seinen Inszenierungen von Mutter Courage, Puntilla, Zerbrochener Krug, Urfaust, Katzgraben, Hirse für die Achte, Winterschlacht, Held der westlichen Welt, Optimistische Tragödie, Arturo Ui, Frau Flinz, Tage der Commune, Schweyk, Coriolan, Sache Oppenheimer, Purpurstaub, Mann ist Mann, Die Mutter, Johanna der Schlachthöfe, Johanna von Döbeln.

Es fasziniert, wie Wekwerth allgemeine dialektische Formen — etwa „Negation der Negation“ — bis hinein in die Figurencharakteristik, in Szenenarrangements, gestische Ausdrucksformen verfolgt, im Detail, im Besonderen das Allgemeine aufweist und zeigt, wie durch diese Betrachtungsweise die Gestaltung nicht nur historisch exakter, sondern zugleich für die Schauspiel- und Zuschauerkunst ergiebiger, genußvoller wird. Der beständige Rückbezug eigener Erkenntnisse auf Brechtsche Theoreme erhellt diese (immer wieder präzisiert Wekwerth umstrittene Brecht-Äußerungen, etwa zu den Lehrstücken, indem er z. B. ihren Kontext rekonstruiert) und treibt sie anhand neuer Probleme weiter.

*Teil III* könnte den Titel seines ersten Beitrags führen: „Nach Brecht“. Er bringt v. a. Überlegungen zur Aufgabe und Funktion des Theaters in der sozialistischen Gesellschaft. Folgende Problemkreise werden diskutiert:

1. Klärung und Präzisierung umstrittener Begriffe wie episieren, dialektisieren, historisieren; Verhaltensweise, Charakter, Parabel; Politischer, wissenschaftlicher Charakter von Theater anhand exemplarischer Konkretionen.

2. Anwendung der „produktiven kritischen Haltung“, das Kernstück des Brechtschen Vermächnisses, auch gegen Brecht, um in seinem Sinne anhand neuer Probleme über ihn hinauszugehen. „Eine Brecht-Mode kann ja nur dort zu Ende gehen, wo man eben Brecht als Mode (statt als Methode U. B.) interpretiert hat“ (280).

3. Bestimmen des neuen Zentralthemas für ein Theater in sozialistischer Gesellschaft: Zum Zwecke der sozialistischen Umwälzung der kapitalistischen Gesellschaft und gegen die bürgerliche Ideologie des autonomen Individuums mußte Brecht die soziale Determiniertheit der Individuen herausstellen; jetzt, in der sozialistischen Gesellschaft, wo die sozialen Vermittlungszusammenhänge zunehmend erkannt und planmäßig organisiert werden, gilt es, das Individuum selbst als den Produzenten seiner und seiner Gesellschaft zu zeigen,

seine soziale Phantasie, seine persönlichen Bedürfnisse zu mobilisieren. Nach den heroischen „Mühen der Gebirge“ rücken nun die in ihrer revolutionären Bedeutung oft schwer erkenntlichen „Mühen der Ebenen“ (des sozialistischen Alltags) ins Zentrum.

4. Ansätze einer systematischen Form- und Funktionsanalyse der Kunstform Theater. Es sind Gelegenheitsnotizen, deren systematische Ausarbeitung in

*Teil IV*, „Theater und Wissenschaft, Überlegungen für eine Theorie des Theaters“ erfolgt. Teil IV ist ein Wiederabdruck von Wekwerths gleichnamiger Dissertation von 1970, „... der Versuch, zwei Jahrzehnte Theaterarbeit systematisch zu ordnen, um zu einigen Aussagen zu kommen, über das, was wir heute unter dem Begriff ‚Theater‘ subsumieren, auch, um zu wissen, wodurch sich Theater von anderen Künsten (Film, Fernsehen usw.) unterscheidet“ (396). Ausgehend von Marx' These, daß der Mensch sich durch seine Arbeit selbst vergegenständlicht, versucht Wekwerth die Theaterarbeit als eine besondere Form dieser Selbstvergegenständlichung zu bestimmen. Da er hierbei die historische Dimension zugunsten bloß formaler Analysen ausklammert, gerät die Arbeit zuweilen ins Schematische. Dennoch hat sie sich — als ein erster Versuch einer systematischen materialistischen Theatertheorie — inzwischen als Standardwerk etabliert. Zu Recht, denn Wekwerths Fähigkeit, theoretische Präzision mit anschaulicher Konkretion zu verknüpfen, stellt seine „Schriften“ in die legitime Nachfolge von Brechts „Schriften zum Theater“.

Urs Bircher (Basel)

**Haarmann, Hermann:** Theater und Geschichte. Zur Theorie des Theaters als gesellschaftlicher Praxis. Reihe Argumentationen, Bd. 15. Focus-Verlag, Gießen 1974 (170 S., br., 12,— DM).

Der Autor narrt seine Leser, indem er ihnen über weite Strecken hinter inhaltlich und terminologisch verschwommenen Gebilden verbirgt, was er mitzuteilen wünscht. Der mäanderartige Aufbau der Arbeit und die Disparatheit der angeschnittenen Themen zwingen den Rezensenten, seine Betrachtung auf einen einzigen, allerdings zentralen Gedankengang zu beschränken, den vom „Gebrauchswerttheater“.

Der Anspruch der Arbeit ist enorm: Sie „versteht sich als Beitrag zu einer längst fälligen Ausbildung materialistischer Wissenschaft (?), indem sie versucht, eine kritische Theaterwissenschaft zu befördern...“ (IX), „die sich selbst als Teil der umfassenden menschlichen Produktionstätigkeit begreift“ und darum „ihren Gegenstand in der Geschichte findet“ (X). Findet? — Eher an folgende u. ä. ‚Definitionen‘, die alles und daher nichts definieren, verliert: „Theater ist Mittel und Ausdruck (arbeitsteiligen) gesellschaftlichen Verhaltens der Menschen“ (X). Immerhin, die Absicht ist zu begrüßen,

Theater und Theaterwissenschaft nicht bloß als passiven Reflex auf gesellschaftliche Entwicklung, sondern als aktiven Faktor in ihr zu begreifen. Aber wie?

Der Autor fragt sich, wie und gegen welche Widerstände Wissenschaft und Kunst zur politischen Bewußtwerdung und damit zur Selbstbefreiung des Proletariats beitragen können. Leider entzieht er solchen Überlegungen durch unzulässige Vereinfachungen und Analogismen bald wieder den Boden. In der kapitalistischen Gesellschaft, so sein Gedanke, ist der „Tauschwert . . . formell und real bestimmender Faktor“ (15). Die „Herrschaft des Tauschwertes“, weil Herrschaft der abstrakten Arbeit, „verkümmert“ (33), „unterdrückt“, negiert die „Sinnlichkeit“, „Individualität“ (32), die „Bedürfnisse und Interessen“ (17, 31), „blockiert die Erfahrung“ der Menschen (15). Demgegenüber sind „Bedürfnisse und Interessen . . . gebunden an Gebrauchswerte“ (17), wird Erfahrung nur in konkreter Arbeit gemacht. Der Gebrauchswertstandpunkt ist daher gewissermaßen der revolutionäre Standpunkt der „konkreten Erfahrung und Sinnlichkeit“ (15), „Geschichte als bewußte Geschichte (kann) sich nur herstellen in der Produktion von Gebrauchswert“ (17 f.), das Proletariat ist die „Gebrauchswertklasse“ (32) und „realistisches Theater ist Gebrauchswerttheater“ (32, a. 56, 109). Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind hier zumindest zwei Punkte zu kritisieren:

1. Der dialektische Zusammenhang von Gebrauchs- und Tauschwert wird zerrissen, Qualitäten, die sich erst aus diesem bestimmen lassen, werden den beiden Polen einseitig zugeordnet. Das Problem der „Modellierung der Sinnlichkeit“ (Haug) unter der Herrschaft der Wertverwertung fällt dieser Vereinfachung schließlich zum Opfer: „Der Gebrauchswert ist zerstört — wir konsumieren Reklame, wenn wir essen und trinken, und ernähren uns doch davon“ (54, Krahl). Wovon? Von hintertürs wieder eingeschmuggelten „Gebrauchswertresten“ (55, Anm. 112)! Sie bilden gewissermaßen die Reservate, worin der Wert sein Terrorregime noch nicht errichtet hat.

2. Die ökonomischen Bestimmungen Gebrauchswert/Tauschwert sagen über spezifisch ästhetische Qualitäten — und um solche geht es dem Autor hier — noch nichts aus. Verwendet man sie metaphorisch, so wären zumindest der spezifische Charakter und Nutzen des „Gebrauchswerttheaters“ herauszuarbeiten. Der Autor unternimmt hierzu einige Versuche, die im wesentlichen darauf hinauslaufen, daß das „Gebrauchswerttheater“ dem Proletariat Einsichten und Antriebe vermitteln soll, die es befähigen, die Revolution und damit sich selbst zu verwirklichen (109 u. a.). War zu Anfang der Analyse ein Theater gesucht, welches zur politischen Bewußtwerdung und Selbstbefreiung des Proletariats beiträgt, so hat dieses Theater nun einen Namen erhalten — „Gebrauchswerttheater“ — und ist genau durch diesen Anspruch definiert. Ein recht tautologischer Gedankengang, zwischen dessen Anfang und Ende sich ein Berg mißlicher Ableitungen türmt. Mag sich der Autor noch so gegen „letztlich mechanistische Parallelen“ (34) zwischen Ökonomie und Ideologie verwehren, in fact konstruiert er solche doch.

Überblättern wir einige Kapitel, um zu dem Punkt vorzustoßen, wo der Gedanke des „Gebrauchswerttheaters“ wieder aufgenommen und exemplarisch konkretisiert wird. Der Autor unterscheidet zwei Formen des „Gebrauchswerttheaters“, die zugleich Entwicklungsstufen sind:

a) Das epische, b) das dialektische Theater (Brechts Lehrstücke). Der primäre „Gebrauchswert“ des epischen Theaters ist die Zerstümmung bürgerlicher Ideologie (124, 126), die „Initiierung eines praktisch-wissenden Lernprozesses“ (129) anhand der „Rekonstruktion von Geschichte und damit von Geschichtsbewußtsein“ (128). Es ist das adäquate Theater einer Situation, wo die Arbeiterbewegung politisch schwach und die antikapitalistische (antifaschistische) Aufklärung vordringlich ist. Dialektisches Theater geht weiter. Es setzt eine starke revolutionäre Arbeiterbewegung als Träger voraus. Die Trennung zwischen Spielern und Zuschauern ist hier aufgehoben, es gibt nur mehr „Spieler, die zugleich Studierende sind“ (129, Brecht). Studiert werden — unter dem Gesichtspunkt revolutionärer Umwälzung — „gesellschaftlich determinierte Verhaltensweisen“ (131). Nun aber nicht mehr, wie im epischen Theater, am Material historischer Wirklichkeit, sondern „in der Absicht, Dialektik als Dialektik zu denken und zu verhandeln“ (133). Denn dieses „Dialektik der Dialektik, welche gleichsam ‚Dialektik sans phrase‘, ist eine Abstraktion, die Wirklichkeit ist“ (138). Wie das? — Indem „das dialektische Theater ... jenes zu erkämpfende Stadium der Geschichte (antizipiert), wo dialektisches Verhalten als Identität von Denken und Handeln unmittelbar Gegenstand gesellschaftlicher Organisation zu werden beginnt“ (134). In dieser „Identität“ verschwinden für den Autor alle kategorialen Unterschiede zwischen Denken und Sein; dialektisches Theater und kommunistische Gesellschaft fallen schließlich zusammen. Denken und Handeln sind in beiden identisch, mit der Beseitigung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung (vorweggenommen durch die beliebige Austauschbarkeit und Veränderbarkeit der Spielrollen und die Beseitigung der Spieler-Zuschauer-Trennung im dialektischen Theater!) wird die „universelle Entwicklung der Individuen“ (135) wirklich. Fazit: kommunistische Gesellschaft als *theatrum mundi*, vorwegverfahren im dialektischen Theater. Der Purzelbaum in den Idealismus ist geglückt, und es rächt sich nun der Umstand, daß der Autor im Bestreben, Theater als eine Form sozialer Praxis zu fassen, durchgängig die Differenz zwischen objektiver Wirklichkeit und deren gedanklicher Rekonstruktion verwischt. (Besonders deutlich in seiner Polemik „Wider die Widerspiegelungstheorie“, 119 ff.). Zwar versucht er das offene Umschlagen seiner Ausführungen in idealistische Rollenspielleidologie abzufangen, indem er dialektisches Theater auf „jene revolutionäre Avantgarde“ beschränkt wissen will, „deren Klassenbewußtsein sie hindert, in der Nachahmung der Verhaltensmuster, die das dialektische Theater anbietet, der Gefahr der Idealisierung zu erliegen“ (139), weil sie „ihren gesellschaftlichen Zusammenhang nicht erst mit dem Theater begreifen lernen, vielmehr ihre Wirklichkeit in bewußten, d. h. re-

volutionäres Bewußtsein produzierenden Klassenauseinandersetzungen bereits erfahren haben“ (140). Daher können sie die „Dialektik der Dialektik“, die Gegenstand des dialektischen Theaters ist, wieder mit der Dialektik wirklicher Geschichtsentwicklung auffüllen. Diese Zurücknahme ändert allerdings nichts am grundsätzlichen Konstruktionsfehler, daß gesellschaftliche Erfahrung auf der Spielbene und auf der Wirklichkeitsebene nicht einfach austauschbar, „identisch“ sind. Da hilft auch eine klassenbewußte „Sichtweise“ nichts, ganz abgesehen davon, daß man sich fragt, welches denn der Lehrnutzen dieses „dialektischen Theaters“ gerade für „jene revolutionäre Avantgarde“ ist, die ihre gesellschaftlichen Zusammenhänge auch ohne es bereits durchschaut hat. Sie braucht es nicht, und für alle ändern taugt es nicht. Anstelle all dieser spekulativen Konstruktion zu Brechts Lehrstücken wäre endlich deren historische Aufarbeitung vonnöten.

Sonst enthält die Arbeit Ausführungen sehr unterschiedlicher Qualität zum antizipatorischen Charakter der Kunst, zum Realismusproblem, zur Geschichte des bürgerlichen Theaters, zur Kritik traditioneller und neuerer Theaterwissenschaft, zur Interaktions- und zur Widerspiegelungstheorie.

Urs Bircher (Basel)

**Mittenzwei, Werner (Hrsg.): Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács.** Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1975 (474 S., br., 3,70 M.).

Der Titel des Bandes trägt programmatischen Charakter. Der „Dialog“ an erster Stelle wird jeden aufmerken lassen, der die Auseinandersetzung mit Lukács in der DDR seit 1958 vor allem als scharfe, z. T. polemisch geführte Kontroverse im Grundsätzlichen kennt. Und er verweist — was aus erstem folgt — auf das Begreifen der im Band untersuchten Literaturdebatten der dreißiger und vierziger Jahre (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Expressionismusdebatte, Brecht-Lukács) eben als Dialoge und Kontroversen — die Betonung der Gemeinsamkeit im Grundsätzlichen bleibt Folie der dargestellten Differenzen.

Daraus folgt die — von Mittenzwei in seinem Vorwort explizit formulierte — Wendung gegen eine in der sich marxistisch verstehenden Literaturwissenschaft der BRD wirksame Rezeptionsweise der untersuchten Literaturdebatten, repräsentiert von Helga Gallas (6, 50). Sie begreift diese nicht als — durchaus auch kontroverses — gemeinsames Ringen zur Beförderung der gemeinsamen Sache, sondern als Konflikt von *für sich* fertigen Standpunkten zur Durchsetzung des jeweils aparten Interesses. Es folgen aus dieser kritischen Abgrenzung Konsequenzen für das eigene methodische Verfahren der Auseinandersetzung mit Georg Lukács. Gemeinsamkeit als Folie von Differenzen zu bewahren, bedeutet nicht sich ihrer abstrakt ständig zu versichern. Sie als konkret vorhanden

auszuweisen, macht es nötig, die kritisierten Positionen — ohne zu harmonisieren — auch unter dem Gesichtspunkt des Momentes ihrer Produktivität, ihres Beitrages zur progressiven Entwicklung der Gegenwart aufzunehmen. Mittenzwei nennt es: es gilt sie zu historisieren (56).

Allein die Formulierung dieses Anspruches — die Frage nach der Umsetzung noch dahingestellt — signalisiert das Ende der Etappe der Auseinandersetzung mit G. L. in der DDR, die gekennzeichnet war durch die Aufkündigung jenes Momentes von Gemeinsamkeit — objektiv Symptom der aktuellen, gesellschaftlich signifikanten Wirksamkeit der kritisierten Position als solcher —, während die gegenwärtige Souveränität des Historisierens deren Überwindung und damit die Tendenz zum faktischen Aufgehobensein ihres produktiven Momentes anzuzeigen scheint.

Historisierend vorzugehen bemüht sich Werner Mittenzwei in seinem Beitrag über die Entwicklung der literaturtheoretischen Positionen von G. L. Allgemein fällt auf, daß wohl die historische Bedingtheit von Einfluß und Wirkung (oder auch nicht) Lukács' hinterfragt wird. Nicht einmal im Ansatz allerdings werden die spezifischen real- und theoriegeschichtlichen *Produktionsbedingungen* der Lukácsschen Theorie problematisiert. Das Mittenzweische Verfahren tendiert dahin, die Wirklichkeit freizusprechen von der Verantwortung für festgestellte Lukácssche Mängel. So dessen Verabsolutierung der Übergangsphase der „demokratischen Diktatur“, die damit verbundene Betonung kultureller Kontinuität gegenüber dem z. B. von Brecht akzentuierten Bruch (im Sinne kritischer Aufhebung), die Fixierung auf die Schreibweise des bürgerlich-kritischen Realismus — all das konnte wirksam werden unter den Bedingungen der Volksfront und der antifaschistischen Aufbauphase der DDR. Und es wurde unter diesen Bedingungen durchaus produktiv wirksam. — Bei der Darstellung dieser Zusammenhänge liegt der stoffliche Schwerpunkt des einleitenden Beitrages von Mittenzwei (65—90).

So weit so gut. Nur — das Verhältnis von Ideologie und Wirklichkeit ist nicht taktischer Natur. Ideologie wirkt nicht in Segmenten — z. B. nur ihren brauchbaren. Sie wirkt ganz — auch in ihren unbrauchbaren. Für das Problem Lukács-Volksfront-„frühe“ DDR hieße das: auch der negativen Dimension seiner Wirkung zu dieser Zeit nachzugehen und — sie damit nicht nur als Wirkungsobjekt des „positiven Lukács“ zu fassen, sondern sie bei ihrer Verantwortung für „Lukács ganz“ zu nehmen. Noch einmal: sie auch als Produktions- und Rezeptionsbedingung seiner Theorie anzugehen.

Bleibt hier vieles offen, so besteht die wesentliche Leistung des ganzen Bandes zur Historisierung und Konkretion der Lukács-Kritik vor allem darin, daß seine ehemaligen Kontrahenten ausführlicher und weniger von eigentlich Lukácsschen Ressentiments aus, wie paradoxerweise bisher häufig geschehen, in den Blickpunkt geraten.

Was bisher vor allem für Brecht galt, die ausführliche Repräsentation seiner Position gegenüber Lukács — Mittenzweis „alter“ Brecht-Lukács-Aufsatz ist um einige polemische Spitzen entschärft

im wesentlichen unverändert wieder aufgenommen worden — wird nun weiteren Lukács-Kontrahenten zuteil.

Benjamins und Tretjakows Konzeptionen der Materialrevolution und der Faktenliteratur werden als bedenkenswerte Ansätze gegenüber der Lukácsschen „Werkapologie“ in Mittenzweis Einleitungsaufsatz referiert. Hier, wie auch im Beitrag von Ingeborg Münz-Koenen zur „Debatte der proletarisch-revolutionären Schriftsteller mit Georg Lukács“, wird vor allem in der Betonung bzw. Vernachlässigung des „Funktionsaspektes“ revolutionärer Kunst der Springpunkt der Kontroversen gesehen. So bescheinigt Münz-Koenen Lukács' Linkskurve-Beiträgen vor allem den Entwurf einer den Rezipienten kontemplativ haltenden Gestaltungstheorie und eines objektivistischen Parteilichkeitsbegriffs (137). Ansätze einer Alternative, den Funktions- und Wirkungsaspekt von Kunst in den Mittelpunkt der Überlegungen stellend, sieht sie bei Hanns Eisler (148—151).

Gegen Lukács' zu dieser Zeit (Ende der dreißiger Jahre) rigiden Rationalismus in Fragen künstlerischer Produktion (235) läßt Kurt Batt in seinem Beitrag über den Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Lukács Seghers Akzentuierung von Unmittelbarkeit und Spontaneität des künstlerischen Erlebnisses zur Geltung kommen. Zugleich wird die damalige Tendenz der Seghers, den Standpunkt der Unmittelbarkeit gegenüber dem der weltanschaulichen Verallgemeinerung zu hypostasieren, durchaus kritisch gesehen.

Bemerkenswert ist Batts Beitrag insofern, als er versucht, die eingangs „angemahnte“ Historisierung unter dem Gesichtspunkt der Frage nach den real- und theoriegeschichtlichen Produktionsbedingungen zu thematisieren. Er zeigt, inwiefern Lukács' Forderung nach geschlossener Totalität des Werkes dem Hegelschen Ideal des Kunstschönen als dem „sinnlichen Scheinen der Idee“ verpflichtet war (227), und er erwägt den Zusammenhang dieses Objektivismus in der Theorie mit subjektfeindlichen Unterströmungen des Stalinismus („Personenkultes“) (235).

Mayer und Knepler sehen „die Alternative“ — ähnlich wie Münz-Koenen — bei Eisler, Simone Barck weist dem Becher der späten dreißiger und der vierziger Jahre Tendenzen zu Lukácschem Klassizismus nach: die Lukács-Kritik in der DDR ist konkret geworden in dem Sinne, daß alternative Konzeptionen intensiv rezipiert werden — das ist eine Stufe der Kritik, die große Nähe zur praktischen Konsequenz zeigt. Abstrakt bleibt sie noch insofern, als Lukács zu sehr als Individuum und zu wenig als „Typus“ — in seinem Sinne — genommen wird. Gerhard Friedrich (Marburg)

**Braun, Volker:** Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. edition suhrkamp 799, Frankfurt/M. 1976 (148 S., br., 6,— DM).

Volker Braun, als DDR-Autor von Theaterstücken, Erzählungen und Gedichten bekannt, veröffentlicht in den „Notaten“ eine Samm-



lung seiner in den Jahren 1964 bis 1973 aus jeweils aktuellen Anlässen entstandenen Anmerkungen und Kommentare zur Literatur und zur Kunstpolitik in der DDR, wie auch Beiträge, die die eigene Position theoretisch entwickeln. Sie gewinnen Anschaulichkeit durch die mitaufgenommenen Gedichte. Diese enthalten jene Provokation zur politischen Aktivität, von der Volker Braun sagt, daß sie den Gestus seiner Arbeit bestimme: „... / Die Zeitungen melden unsere Macht. / Wie viele von uns / Nur weil sie nichts zu melden hatten / Halten noch immer den Mund versteckt / Wie ein Schamteil? / ... / Viele verfügen sich nur / In die Fabriken. Auf den Thronen sitzen / Unsre Leute: fragen wir uns / Oft genug? Warum / Reden wir nicht immer?“ (37)

Das methodische Verfahren dieser Gedichte besteht darin, wie Braun notiert, die Wirklichkeit selbst sprechen, ihre „Widersprüche sozusagen strophisch miteinander kämpfen“ (117) zu lassen. „So wird auch das Abbild Prozeß und historisch“ (24). Die Lösbarkeit der Widersprüche, nicht aber ihre Lösung soll vorgeführt werden. Als „aufwühlendsten Widerspruch zwischen den Leuten, die in die sozialistischen Revolutionen verwickelt sind“, benennt Volker Braun den „zwischen den politisch Führenden ... und den Geführten ... Es unterscheidet sie nicht der Charakter, kaum der Besitz, aber sehr die Mittel ihrer Macht“ (19 f.). Doch „wenn irgend etwas zugunsten des Sozialismus genannt werden kann, ist es das bewußte Eingreifen des Volks in den Geschichtsprozeß. Dies Eingreifen verlangt, frei zu sein von falschen Hoffnungen. Die schlimmste Hoffnung des Volks war immer die, daß die Geschichte von anderen gemacht wird“ (58). Diese Hoffnung zu enttäuschen, indem er „die objektiven Notwendigkeiten bewußt (macht) in subjektiven Interessen, in Leidenschaften“ (58), darin sieht Braun die Funktion seines literarischen Schaffens.

Diese Funktion der Literatur und die neuen sozialistischen, d. h. nicht mehr klassenantagonistischen Verhältnisse erfordern auch eine neue Bauweise von Theaterstücken. „Brechts Dramaturgie hat es zum letztenmal, und nun rücksichtslos, mit Klassenkämpfen zu tun“ (19). Sie ist von den unversöhnlichen Konflikten der Figuren bestimmt: „die einen müssen verschwinden, damit die andern leben können. Es gibt nur diese Lösung. Sie wird dem Publikum demonstriert. Es genügt die einfache Wahrheit“ (19). Die notwendig neue Dramaturgie ergibt sich dagegen daraus, daß die Figuren alle in ähnlichen Widersprüchen stehen. Ihre Konflikte beruhen jetzt darauf, „daß sie je nach ihrer gesellschaftlichen Position, ihrem Mut und ihren Fähigkeiten verschiedenes Interesse haben, die Entwicklung zu fördern. ... Die Leute kollidieren, weil sie sich verschieden entschieden den Notwendigkeiten stellen“ (126). Aber die unterschiedlichen Interessen sind nicht mehr unversöhnlich. „Es gibt keine ‚Lösung‘. Sie muß dem Publikum mit überlassen werden“ (20). — Es genügt nicht die einfache Wahrheit.

In der oft „theorievernebelten Feldschlacht“ (142) um die realistische Kunst meldet sich Volker Braun mit guten Gründen als ein

Verfechter ihrer operativen Funktion zu Wort. Seine auf die widersprüchliche Wirklichkeit und das eingreifende Handeln der Menschen orientierenden Arbeiten lassen ihn denjenigen widersprechen, die noch immer „die Aufgaben der Literatur . . . bruchlos aus weimarer Verhältnissen“ interpretieren. „Dieses ästhetische Räkeln auf den verlassenen, auf den Sterbebetten der Altväter ist eine gesellschaftliche Haltung, es ist die Haltung von Leuten, die die Arbeiten der Gesellschaft für erledigt erachten“ (142 f.). Sozialistische Kulturpolitik und Kunst werden nur dann praktisch, wenn sie nicht auf die Veränderung des Bewußtseins, sondern auf eine das Bewußtsein verändernde Praxis zielen. Denn „was könnte für die Literatur wichtiger sein als die Arbeit, die täglich in den Fabriken und Baugruben getan wird, wochenlang, jahrelang — mitunter das Leben lang? Wichtiger ist die Veränderung dieser Arbeit zu menschenmäßiger, die Automatisierung des ewig Wiederholten, die Ermöglichung schöpferischer Tätigkeiten“ (69).

Von Beginn seiner Aufzeichnungen hat sich Volker Braun, trotz des lange in der Kunstdiskussion der DDR im Vordergrund stehenden Problems einer „wahrheitsgetreuen“ künstlerischen Abbildung der Wirklichkeit, konsequent die Frage gestellt, wie die Wirklichkeit in der Literatur so abgebildet werden kann, daß ihr künstlerisches Abbild bewußt veränderndes Handeln ermöglicht und provoziert. Von dieser Fragestellung her sind die „Notate“ ein Modellfall dessen, was Brecht als „eingreifendes Denken“ bezeichnet hat.

Freya Mülhaupt (Berlin/West)

**Hecht, Werner (Hrsg.): Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews.** Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975 (210 S., br., 7,— DM).

Der Band enthält 25 Texte zu verschiedensten Themen. Neun davon sind Erstveröffentlichungen, vier bis fünf schwer zugänglich, der Rest einschlägig publiziert. Wozu die Auswahl? Angeblich um „dem Leser den Dialogpartner Brecht zu verschiedenen Zeiten und vor verschiedenen Problemen bekannt zu machen“ (206) und „Brecht als Meister der Dialektik im Dialog zu zeigen“ (207). Ein eher vages Editionsprinzip. Was bringen die Erstveröffentlichungen neues? Fünf dieser Texte — es sind Gelegenheitsgespräche im US-Exil und nach der Rückkehr in die DDR — exemplifizieren an unterschiedlichen Gegenständen die allgemeinen Prinzipien Brechtscher Theaterarbeit, und zwar für Leute, die darüber noch keine oder kaum Kenntnisse haben. Die gedankliche Substanz dieser Gespräche ist z. B. in „Messingkauf“ weit präziser und umfassender ausgearbeitet. Die Texte vermitteln daher allenfalls einen Eindruck in die Verständnisschwierigkeiten, auf welche Brecht mit seinen Neuerungen immer wieder gestoßen ist. Das Gespräch über den „Courage-Film“ (90 ff.) ist nützlich, soweit es z. T. detailliertere Betrachtungen zum grund-

sätzlichen Handlungsmotiv dieser Figur bringt, als man sie aus den „Anmerkungen zum Stück“ u. a. kennt. „Über Kritiken“ (133 ff.) ruft auf „zum Kampf gegen die Verklüderung und verlumpfte Theaterberichterstattung“ (136). Wie können Theaterkritiker für ihre große Verantwortung qualifiziert werden, wie können Theatermacher vor unqualifizierter Kritik geschützt werden? — Ein anregendes Gespräch, auch für heutige Theatermacher. „Über politische Programme“ (175 ff.) stellt — leider nur organisatorische — Überlegungen zum Aufbau kleiner Agitgruppen im Sozialismus an. Der interessanteste Text ist das „Gespräch über Malerei“ (139 ff.), da hierbei grundsätzliche Fragen marxistischer Ästhetik und sozialistischer Kunstpolitik angerissen werden. Gegen die moralisierende Kritik — „wahre“, „große“ Kunst nützt dem Fortschritt immer, sozial-schädliche Kunst ist daher keine Kunst und als Nichtkunst zu unterdrücken etc. — setzt Brecht politische Kriterien: Es gibt große Kunst, die in bestimmten Situationen sozial schädlich wirken kann und daher, trotz Kunst, unterdrückt gehört, es gibt nicht die wahre, die echte Kunst, sondern nur „vollkommen von der Zeit bestimmte“ Kunstwerke (146). Inhalt eines Kunstwerkes ist nicht die „Moralität“ sondern seine konkrete „Tendenz“, „Haltung“ usw. Von dieser Kritik wird auch die Sowjetkunst der Zeit nicht ausgenommen, bei der so mancher den moralischen Anspruch mit dem Inhalt verwechselt und daher dem Widerspruch hilflos gegenüber steht, daß aus einem fortschrittlichen Land nicht-fortschrittliche Malerei kommen kann (151). Die zuweilen unflätige Polemik Brechts sollte nicht nur die damaligen Schwierigkeiten einer sozialistischen Kulturpolitik indizieren, sondern Anstoß sein in unserer heutigen Kulturpolitik, jene „moralinsauren“ Fehler, die Brecht so sehr enervierten, zu vermeiden.

Urs Bircher (Basel)

**Völker, Klaus:** Bertolt Brecht. Eine Biographie. Hanser Verlag, München 1976 (448 S., 32 S. Abb., Ln., 34,— DM).

Biographien entspringen dem Bedürfnis der Nachwelt, Leben und Werk großer Individualitäten verfügbar zu machen, und formulieren eine These, die das überkommene Material ordnet. So lieferten Marianne Kesting, Martin Esslin und Frederic Ewen Lebensbeschreibungen Brechts aufgrund der These, der Dichter und Mensch habe sich im Spannungsverhältnis zum Marxisten und Politiker befunden (wobei sich ersterer behauptet habe), sein Beispiel belege die Unmöglichkeit, poetisches Genie im Dienste eines organisierten gesellschaftlichen Zwecks zu disziplinieren, und die literarische Qualität verdanke sich einer Kette von Verstößen gegen das selbstgewählte theoretische Reglement. Zwar weiter unbekümmert verbreitet, ist dieser Deutung, die das Problem durch Zerstückelung verschwinden läßt, seit Publikation der *Schriften zur Politik und Gesellschaft* und erst recht des *Arbeitsjournals* der Boden entzogen. Brechts *Arbeits-*

*journal* — eben kein *journal intime* — wurde übelgenommen, die Produktion vorzuschieben, um den Verfasser zu verstecken, dessen man statt des entrückten Klassikers habhaft werden wollte. Auf solch unbefriedigtes Bedürfnis trifft Völkers Buch, das als Biographie antritt, ihm aber hartnäckig das Angebot einer neuen These verweigert.

Völker stellt sich mit der Widmung für Elisabeth Hauptmann, die gewissenhafte Mitarbeiterin Brechts über 30 Jahre hin, völlig zu Recht in die Tradition ihrer Zuverlässigkeit, was die Übermittlung angeht, aber auch ihres Hintanstellens der Subjektivität des Vermittlers. Das Freud-Motto verheißt zusätzlich das Problembewußtsein Völkers bezüglich biographischer Wahrheit, die nicht zu haben und als habhafte unbrauchbar wäre. Er präsentiert nach der bunten Perlenschnur seiner *Brecht-Chronik* die erste Biographie, die sich auf gesicherte Fakten statt liebgewonnene Legenden stützt. In das Datengerüst der Chronik fügt er den Reichtum authentischen Materials, verweist auf die Beziehungen der Teile untereinander und stellt von den Werken vor, die ihm wichtig erscheinen oder bisher zu wenig beachtet. Er läßt Brecht möglichst oft selber zu Wort kommen oder paraphrasiert ihn, wo der Biograph, der eine These explizierte, seinem Helden nicht über die Schulter schaute, sondern unter die Schädeldedecke: an den interpretationsheischenden Drehpunkten, an denen die Selbstzeugnisse so leicht schönen. Welche objektiven und subjektiven Bedingungen kommen zusammen, den am Umbau des Theaters Interessierten an der Revolutionierung der Gesellschaft teilnehmen zu lassen? Wo sind historische Haupt- und Seitenlinien im Werk, die sich unter wechselnden Plänen und Entwicklungen verschränken? Welchen Platz nehmen Brechts private Beziehungen ein in dem System, vermittels dessen er seine Produktion organisiert?

Völkers strikte Zurückhaltung, biographische Konstruktion einzumischen, begünstigt da die Spekulation, die das Menschliche pur haben will. Die Chronologie gibt das objektive Gliederungskriterium vor. Die vier Bücher gruppieren zwanglos die Lebensalter Brechts mit der Epochenproblematik, in die er hineinwächst. 34 Kapitel entzerren das Geflecht. Als geschlossene Blöcke liegen darin ein halbes Dutzend Stückanalysen, die ohne Beiwerk die Fabel und die ästhetische Besonderheit ihrer Verwendung erörtern. Lyrik und Prosa sind nicht so prominent behandelt. Das Verweilen bei einzelnen Werken nimmt der Leser gerne wahr, wenn er dazwischen von der Massenrevue der Details kurzatmig wurde. Diese sind klug plaziert und folgen so dicht aufeinander, daß Völkers Anstrengung geahnt werden kann, die Zettelflut in diesem homogenen Konzentrat einzukochen. Personen- und Titelregister erschließen auch eiligen Zugang, aber das Buch kann und will gelesen werden, wo immer man aufschlägt. Dem dient der Verzicht auf einen wissenschaftlichen Apparat und auf den Nachweis der Brecht-Zitate. Wem daran gelegen ist, der wird generell auf die Werkausgabe verwiesen und im Falle anderer Autoren auf die Fundstellen im Anhang, wo das Auffinden etwas Gelduld braucht.

Eine Biographie, die den Erwartungen an das Genre am entscheidenden Punkt nicht entgegenkommt, weil ihr Held sich dagegen sperrt und weil ihr Verfasser sich an dessen Seite hält. Ein Lesebuch, das den Umgang mit Brecht denjenigen erleichtert, die von den vielen nummerierten Leinenrücken im Regal abgewiesen wurden. Eine andere Nachwelt braucht vielleicht weniger einen biographischen Umweg, die Vorschläge Brechts kennenzulernen.

Herbert Claas (Marburg)

## ARGUMENT-SONDERBÄNDE AS

### AS 5 Hanns Eisler

#### I. Zur Eisler-Rezeption

*D. Süverkrüp:* Was ich von Hanns Eisler gelernt habe; *Ch. Hoffmann:* Über die Arbeit des Hanns-Eisler-Chores; *F. Tomberg:* Politisch Lied ein garstig Lied. Zur Eisler-Kritik des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus; *S. Haberditzl:* Der abscheuliche Optimismus und sein Opfer. Peter Hamms Fernsehfilm über Hanns Eisler; *W. F. Haug:* „Kunst und Gesellschaft“ und Hanns Eisler; *G. Mayer:* Einige Bemerkungen zur wissenschaftlichen Eisler-Rezeption.

#### II. Die Entwicklung der politischen und ästhetischen Position Eislers

*A. Dümling:* Eisler und Schönberg; *H. Fladt:* Eisler und die Neue Sachlichkeit; *J. Engelhardt:* Eislers Weg vom Agitprop zum Lehrstück; *D. Kolland:* Eislers Beitrag zur antifaschistischen Bündnispolitik unter den Musikern; *M. Tibbe:* Volkstümlichkeit als Problem des Komponierens; *D. Stern:* Zur Theorie des musikalischen Materials bei Adorno und Eisler

#### III. Musikalische Analysen

*H. Fladt, H.-W. Heister u. D. Stern:* Eislers Massenlieder – Der Rote Wedding, Solidaritätslied, Einheitsfrontlied; *H. Kolland:* „Auf den Straßen zu singen“; *W. Molkow:* „Litanei vom Hauch“; *S. Schutte:* Nationalhymnen und ihre Verarbeitung; *K. Csipák:* „Neue Deutsche Volkslieder“

#### IV. Faustus-Diskussion

*W. Zobl:* Die Auseinandersetzung um Eislers revolutionäre Umfunktionierung des Dr. Faustus; *K. Völker:* Der positive und der negative Faust; *W. F. Haug:* Hans Faust und Hans Wurst in Eislers Version der Faust-Sage

#### V. Besprechungen

#### VI. Kommentierte Bibliographie und Diskographie

*A. Dümling:* Rezension der Eisler-Bibliographien; *F. Niermann:* Kommentierte Diskographie: Hanns Eisler  
332 S., Preis des Einzelheftes 15,50 DM, im Abo 12,- DM; für Schüler und Studenten 11,- DM, im Abo 9,- DM.

### III. Geschichten

---

Wolfgang Fritz Haug

## Der Kongreß der Ausdrucksberater

### Zeitungsgeschichten

Den folgenden Versuchen liegen Zeitungsmeldungen zugrunde. Die geistreichsten Wendungen sind zumeist wörtlich übernommen. Der Verfasser hat nur eine dürftige Einfassung zusammenfabuliert, um einige der geschliffenen Begründungen, mit denen die Tui unseres Landes die hier herrschenden Verhältnisse täglich rechtfertigen, gebührend zur Wirkung kommen zu lassen.

Die Quelle, aus der er sein Material schöpft, ist unerschöpflich. Zeitungsgeschichten nennt er seine Versuche deshalb, um auf diese Quelle zu verweisen und um anzuregen, daß auch andere aus ihr schöpfen und die rudimentären Geschichten des Alltags ergänzen, damit aus ihnen gelernt werden kann.

### Aus neu mach alt oder Der umgekehrte Jungbrunnen

Um die Mitte des Jahres 1974 warb ein großes Kaufhaus des Rhein-Main-Gebietes mit der Losung AUS ALT MACH NEU. Unter dieser Überschrift bot die Firma dem Käuferpublikum an, seine alten Geräte für ihre neuen in Zahlung zu nehmen. Erwähnt wurde z. B. ein Fernsehgerät zu 1798,— Mark, das man im Rahmen dieses Verkaufsfeldzuges möglicherweise zu nur 1198,— Mark erstehen könne.

Was dieses „möglicherweise“ betraf, so waren als seine Umstände folgende Bedingungen angegeben: „... maximale Inzahlungnahme für Altgeräte bis 600 DM. Möglicher Restkaufpreis 1198,— Mark.“

Als die Konkurrenten unseres Großkaufhauses diesen Knüller zu Gesicht bekamen, erschrakten sie zunächst sehr, fürchtend, die Käufer würden auf diese Werbung hereinfliegen — statt auf die ihre. Dann aber sagten sie sich, an dem sensationellen Angebot AUS ALT MACH NEU werde wohl ein Haken sein — der übliche Haken, den ja auch ihre eigenen Angebote, wie ihnen wohl bewußt war, nur allzuoft enthielten. Auf alle Fälle schickten sie, um Näheres in Erfahrung zu bringen, erst einmal ihre Kundschafter aus, die sich zum Schein auf den Handel einlassen sollten.

Der Haken war im Nu gefunden. Sie zogen vor Gericht und beantragten das Verbot jener Werbeaktion des Konkurrenten.

Zur Begründung ihrer Klage führten sie sinngemäß folgendes aus: Das inserierende Kaufhaus biete an, „Altgeräte“ in Zahlung zu nehmen. Aber wenn man versuche, sein altes Fernsehgerät in diesen Handel einzubringen, müsse man zu seiner Überraschung feststellen, daß die Firma unter annehmbaren „Altgeräten“ nur Geräte verstehen wolle, die im Jahre 1974 gekauft worden waren, und dabei schreibe man erst Mitte 1974! Die Geräte aus dem Vorjahr, Geräte mithin, die z. T. noch nicht einmal ein Jahr alt waren, würden hier sozusagen als Uraltgeräte behandelt, die überhaupt nicht mehr zählen. Sie würden, philosophisch gesprochen, kurzerhand als nicht-mehr-seiend gesetzt und funktionierten doch sogar noch.

Das Gericht stand — ähnlich wie die Kläger selbst — vor einem kniffligen Problem. Denn die Veraltung von Waren — das taten die Firmen alle, das war sozusagen marktüblich, und die Kläger wären tödlich erschrocken, würde dieses allgemein geübte Verfahren vom Gericht zum Verbrechen erklärt worden sein oder würde gerichtlich auch nur festgestellt, daß Fernsehgeräte, Elektroherde, Kühlschränke, Waschmaschinen, Plattenspieler, Staubsauger usw. usf., daß solche und ähnliche Geräte auch nur von 1973 im folgenden Jahr, also 1974, noch als relativ neue Geräte zu gelten hätten. Konkurrenz hin, Konkurrenz her — die nachteiligen Folgen einer solchen gerichtlichen Feststellung waren nicht auszudenken, sie bedrohten die gesamte Ver Silberung. Hier saß man mit der Konkurrenz in ein und demselben Boot. Dies überlegend hatten die Kläger sogar einen Augenblick lang geschwankt, ob sie die Klage nicht lieber zurückziehen sollten.

Das Gericht bewies volles Verständnis für die delikatsten Komplikationen des Falles. Es fand einen Ausweg, indem es festlegte, daß 1974 unter „Altgeräten“ nicht solche des Baujahres — bzw. Verkaufsjahres — 1974 verstanden werden dürften, „sondern mindestens solche aus dem Baujahr 1973, wenn nicht gar“ — und hier stockte allerdings den Klägern und der Angeklagten gleichermaßen der Atem — „wenn nicht gar noch aus älteren Baujahren“. Gegen das Verfahren, ein, sagen wir, zu Weihnachten 1973 gekauftes Gerät zu Ostern 1974 als „Altgerät“ zu behandeln, hatte das Gericht mithin nichts einzuwenden.

Die Formulierung aus dem Gerichtsurteil, „... wenn nicht gar noch aus älteren Baujahren...“, deutet darauf hin, daß das Gericht sich der Kühnheit bewußt war, die in dem Gedanken liegt, noch 1974 Geräte von 1972 — zwar nur als „Altgeräte“, aber immerhin doch als rechtens existierend — anzuerkennen, statt ihnen einfach das Existenzrecht abzustreiten, womit zwar in diesem Fall beiden Parteien, den Klägern wie den Beklagten,

am besten gedient gewesen wäre, was aber möglicherweise die anonyme Masse der „Verbraucher“ bzw. der „Versorgten“, wie man neuerdings lieber sagte, hätte aufscheuchen können, bzw. wie ein Richter zum andern beim Umkleiden sagte, „professionellen Unruhestiftern Vorwände geboten hätte, die Bevölkerung zu beunruhigen“. Schlafende Hunde soll man nicht wecken.

„Und außerdem“, sagte der Richter am Abend bei der wöchentlichen Skatpartie am Stammtisch, „außerdem ist es ja im Grunde doch eine Sauerei, was die da anstellen. Schließlich sind wir doch alle Verbraucher.“ Unter dem beifälligen Gelächter der Skatrunde schlug ein anderer vor, die Kaufhäuser sollten ihre Aktionen umbenennen. Statt AUS ALT MACH NEU müsse es in Wirklichkeit heißen: AUS NEU MACH ALT.

### **Tampo hat nichts gegen Schnupfen**

In der Fa. Tampo — genauer gesagt in der Tampo-Abteilung des Meierhai-Konzerns — ging es hoch her. Endlich war der Sommer vorüber. Der Herbst hatte so kühl und feucht begonnen, wie man es sich nur wünschen konnte. Die Grippe grassierte, mit ihr der Schnupfen, und die Leute kauften wie verrückt die bekannten „Tampo-Taschentücher“. In der Vorstandsetage beugten sich zufriedene Gesichter über die Umsatzzahlen. Für ein paar Tage waren die tückischen Angriffe der französischen Konkurrenz, die den leitenden Herren schwer im Magen lag, beinahe vergessen. Diese Konkurrenz hatte sich nämlich gegen ein Honorar, dessen Höhe man sich flüsternd zuraunte, der Dienste der Ausdrucks-Agentur Allmacht und des mit ihr verbundenen Eindrucksforschungsinstituts versichert.

„Wir müssen weg von dem Wort Taschentuch!“, hatte Willy Koeder von der „Allmacht“ den Franzosen vorgeschlagen. „Die Leute denken an Schnupfen, wenn sie Taschentuch hören. Und sie haben nun mal was gegen Schnupfen.“ Willy Koeder lachte dreimal trocken. „Das Wort Taschentuch“, fuhr er fort, „löst daher Unlustgefühle in ihnen aus.“ Dann hatte er vor den aufmerksam zuhörenden französischen Herren seine Vorstellungen von dem fälligen Ausdrucksfeldzug entwickelt.

Seit Wochen konnte man keine Illustrierte mehr aufschlagen, an keiner Plakatwand vorübergehen und keine Werbesendung des Fernsehens anstellen, ohne jene „Blütentücher“ — denn dies war der von Koeder kreierte neue Ausdruck — in den verlockendsten Tönen und Farben ausgemalt und mit den schönsten Frauen und Ferenzielen in Zusammenhang gebracht zu finden. „Blütenweiß — blütenrein — blütenfrisch“, lautete die nähere Beschreibung der „Blütentücher“, und der gewöhnliche Verwendungszweck wurde nicht erwähnt.



„Dabei sind es genau die gleichen Papiertaschentücher wie unsere“, sagte einer der leitenden Herren des Meierhai-Konzerns verbittert zu seiner Gattin, als er abends zufällig den Blütentücherspot im Fernsehen mitbekommen hatte. Und der Silber-Blick schrieb in seiner nächsten Ausgabe: „Nichts erinnert mehr daran, daß diese Tücher eigentlich Taschentücher sein sollen. Der Hinweis auf das Schnupftuch aus Papier fehlt vollkommen.“ In den Illustrierten sah man drei Blondinen mit langen Haaren und wehenden pastellfarbenen Kleidern in einem Meer von Lotusblüten schwelgen. „Mit dem Lotus-Blütentuch soll der Schnupfen Spaß machen“, faßte der Silber-Blick seinen Eindruck zusammen.

„Damit haben sie es überdreht“, sagte anderntags der zuständige Herr von der Meierhai-Geschäftsführung, nachdem er jenen Artikel aus dem Silber-Blick in der Stabsbesprechung gelesen hatte. „Meine Herren, jetzt heißt es aufgewacht“, wandte er sich mit schneidender Stimme an die anwesenden Vertreter der Ausdrucksberatung. „Wofür zahlen wir Euch eigentlich“, sollte der Ton seiner Stimme besagen. „Wir müssen nun um so deutlicher ausdrücken, daß man beim Schnupfen — jawohl, beim Schnupfen! — Tampo-Taschentücher kauft!“

Zwei Wochen später schrie es von allen Plakatwänden, aus den Illustrierten und aus den Fernsehempfängern: TAMPO HAT WAS GEGEN SCHNUPFEN!

„Ein verlogener Dummenfang“, kommentierte Willy Koeder von der AAA. „Wenn es keinen Schnupfen gäbe, dann würde ihn Meierhai erfinden! Außerdem sind Taschentücher doch gar kein Mittel gegen Schnupfen! Man müßte die Versorgtenverbände mobilisieren!“

### **Diebsvermietung GmbH**

In Kanada hat eine Ausdrucksberatungs-Agentur eine Tochterfirma unter dem Namen „Rent a Thief“, was soviel wie „Diebsvermietung“ heißt, gegründet. Obwohl sich auch mit dem Vermieten von ausgebildeten Dieben Geld verdienen läßt, ist dies von der Firma „Diebsvermietung“ nicht so gemeint, und führt ihr Name also, wörtlich genommen, in die Irre. Denn sie vermietet in Wirklichkeit den zu ertappenden Dieb. Das geht so: Die Firma kauft für rund 25 Dollar pro Tag die Arbeitskraft eines Studenten oder stellungslosen Schauspielers und vermietet sie für 100 Dollar pro Tag weiter an ein Kaufhaus. Die Vermieteten müssen für den jeweiligen Käufer ihrer Arbeitskraft folgende Arbeit leisten: sie müssen sich als Ladendiebe entdecken lassen. Dabei müssen sie im Zusammenspiel mit dem Kaufhausdetektiv — wie der Dieb nur gespielter Dieb, so ist der Detektiv

nur gespielter Detektiv — zum Schein eine höchst unschöne Szene aufführen. Der „Silber-Blick“ schildert das Szenario wie folgt: „Der gemietete Dieb beteuert erst seine Unschuld, bittet dann, ihm diesmal seinen Fehltritt noch zu verzeihen, und läßt sich, da beides nicht hilft, mit lautem Protest aus dem Geschäft fortschleppen, während die Detektive ihn ebenso laut beschimpfen.“

Dem Leser, der wissen will, was dieses Theater soll, antwortete der „Silber-Blick“: „Die ganze gestellte Szene soll einen läuternden Einfluß auf die Kunden haben und sie davon abhalten, eine Handlung zu begehen, in deren Gefolge sie ebenfalls öffentlich beschimpft und gedemütigt werden könnten.“

„Was soll dieses Theater?“ So hatte auch der Chef der berühmten Kaufhauskette „Erdball“ unwirsch gerufen, als ein Repräsentant der „Inter-Diebsvermietungs GmbH“ ihm die Dienstleistungen seines Unternehmens anbot. Der Repräsentant, ein kühler intellektueller Typ mit randloser Brille, hatte ihm die Idee erläutert. „Wir fassen“, sagte er, „die gesamte Käuferschaft als eine Versammlung in Versuchung geführter möglicher Diebe auf. Deshalb stellen wir einen Jedermannstyp, der den durchschnittlichen namenlosen Käufer darstellt, an den Pranger als Dieb, der er ja in der Tat möglicherweise ist. Damit die Läuterung bei den Zuschauern auch wirklich eintritt, darf das Theater nicht als bloßes Theater aufgefaßt werden. Die Illusion muß vollkommen sein. Darauf achtet meine Firma besonders. Daß unsere Szenen nur gespielt sind, muß daher genau so geheim gehalten werden wie sonst Ihre verkleideten Detektive, Herr Direktor!“

Manches deutet darauf hin, daß das gleiche Verfahren auch in der Politik angewandt wird. Betreiben die Versilberer am Ende gar, ohne daß wir es wissen, Tochterfirmen nach der Devise **R e n t - a - R e d ?**

### **Kostendeckende Bekämpfung von Ladendiebstahl oder**

### **Die Versilberer handeln, der Staatsanwalt liefert die Argumente**

Das Aufkommen immer größerer Selbstbedienungsläden führte nicht nur zum Ruin Hunderttausender von kleinen Ladenbesitzern, sondern es führte auch dazu, daß immer öfter die in der Bezeichnung Selbstbedienungsladen steckende Aufforderung wörtlich genommen wurde. In einem gewissen Jargon nahm das Wort „Selbstbedienung“ geradezu die Bedeutung von Ladendiebstahl an. Die Ladenbesitzer, die sich in der „Hauptgemeinschaft der Einzel-Versilberer“ (HEV) zusammengeschlossen hatten, warfen sogar den Gerichten des Landes vor, sich für

ihre, der Ladenbesitzer, Interessen nicht genügend einzusetzen. „Ladendiebstahl“, erklärte die HEV, „wird von den Gerichten allzuoft als Bagatelle behandelt!“

Die folgende Fallgeschichte zeigt, daß wenigstens die Staatsanwaltschaft unseres Landes volles Verständnis für die Belange der großen Einzelversilberungsunternehmen hat.

Die Kaufhäuser hatten ein Verfahren der Behandlung von Ladendieben eingeführt, das sie das Prinzip „kostendeckender Bekämpfung von Ladendiebstählen“ nannten. Man nahm dabei dem erwischten Dieb nicht mehr nur die Ware wieder ab, um dann Anzeige gegen ihn zu erstatten. Man hatte nämlich festgestellt, daß die Erwischten große Angst vor einer Anzeige hatten und daß einige von ihnen geradezu darum bettelten, sich mit Geld freikaufen zu dürfen. So entdeckten die Versilberer im Ladendiebstahl eine Einnahmequelle. Sie erhoben von jedem, den sie beim Versuch, sich ohne Bezahlung selbst zu bedienen, gefaßt hatten, einen Tribut, mit dem er sich freikaufen konnte. Für den Fall, daß er Einwände gegen die Bezahlung des Tributs hatte, drohten sie ihm mit der Anzeige bei der Staatsanwaltschaft. Den Tribut nannten sie „Verwaltungsgebühr“. Die Höhe dieser Gebühr berechneten sie aus der Höhe der Kosten für sämtliche Kameras, Spiegel, Hausdetektive, Kosten für die Räume, in denen die Diebe verhört wurden, für das Büromaterial, das beim Aufnehmen der Personalien und des jeweiligen Tatbestands und des Schuldbekenntnisses des Diebes verbraucht wurde, zuzüglich einer gewissen durchschnittlichen Gewinnrate. Den Betrag, der sich auf diese Weise für die Dauer eines Jahres errechnete, dividierten sie durch die Anzahl der während desselben Zeitraums gefaßten Diebe bzw. der Fälle, in denen Diebe gefaßt wurden — denn es kam vor, daß derselbe Dieb mehrmals ertappt wurde. Die Summe, die der einzelne Dieb zu zahlen hatte, richtete sich also nicht nach dem Wert der Waren, die er zu stehlen versucht hatte; sondern sie hing einzig und allein ab vom Verhältnis der Kosten des gesamten Kriegsmaterials und -personals, das die Kaufhäuser in ihrem Feldzug aufgeboden hatten, zur Anzahl der mit oder ohne Hilfe dieses Materials und Personals gelösten Fälle.

Bei diesem Verfahren ergab sich die sonderbare Nebenwirkung, daß es desto kostspieliger wurde, sich beim versuchten Ladendiebstahl fassen zu lassen, je unfähiger die Detektive und je schlechter die Kameras usw. waren.

Einer derer, denen mit Anzeige wegen versuchten Diebstahls gedroht worden war, falls er nicht einwilligen sollte, diese „Verwaltungsgebühr“ zu entrichten, wandte sich an die Staats-

anwaltschaft und erstattete Anzeige wegen Nötigung. Die Staatsanwaltschaft hatte jetzt die Frage zu beantworten, ob der Tatbestand der Nötigung erfüllt war, wenn jemand durch Drohung mit Anzeige bei ihr, derselben Staatsanwaltschaft, zum Zahlen gebracht werden sollte. Der Fall wurde zudem noch dadurch kompliziert, daß sowohl jegliche Art von Privatjustiz ungesetzlich war — und hier doch von den Kaufhäusern etwas geübt wurde, was verblüffend nach Privatjustiz aussah —, als auch die Berechnung jener „Verwaltungsgebühr“ fragwürdig war, mußte doch bei diesem Verfahren der zufällig erwischte Dieb die Kosten zur Bekämpfung der zufällig nicht erwischten Diebe tragen, was erst recht ungesetzlich schien.

Die Staatsanwaltschaft entschied, das Verfahren der Kaufhäuser sei Rechtens. Die Entscheidung war schneller gefaßt, als begründet. Denn selbstverständlich sollte sie juristisch sorgfältig begründet werden.

Relativ leicht war es noch, den Nötigungs-Vorwurf von der Hand zu weisen. Denn bedurfte nicht ein Genötigter eines Zeugen, um seine Behauptung zu beweisen? Und käme als Zeuge hier, wie die Staatsanwaltschaft treffend erkannte, nicht einzig die der Nötigung beschuldigte Gegenpartei in Frage? Mithin könnte der Tatbestand der Nötigung nur dann beweisbar behauptet werden, wenn die nötigende Seite ihn vor Gericht bezeugen, sich also selber beschuldigen würde, womit nicht zu rechnen sei. Und da Nötigung sich folglich nicht werden nachweisen lassen, sei schließlich davon auszugehen, daß keine Nötigung vorliege.

Aber war, auch wenn keine Nötigung vorlag, nicht die von den Kaufhäusern so nachdrücklich erhobene „Verwaltungsgebühr“ sowohl der Form als auch der Höhe nach, in der sie erhoben wurde, rechtswidrig? Die Staatsanwaltschaft begründete die Verneinung dieser Frage zunächst hinsichtlich der Form. Es sei davon auszugehen, hieß es in ihrer Begründung, „daß das Kaufhaus, wenn es den Schadenersatz auf dem Prozeßwege geltend mache, die Zuerkennung von Schadenersatz erreichen werde“. Was also sprach dagegen, diesen umständlichen Weg abzukürzen und dem Betroffenen das Geld unmittelbar abzunehmen?

Die nächste Hürde, die von der Staatsanwalt in ihrer Begründung genommen werden mußte, bestand darin, daß hinsichtlich der Höhe der eingetriebenen „Verwaltungsgebühr“ natürlich kein Gericht es jemals mit noch so kunstvollen Wendungen würde begründen können, das „kostendeckende“ Verfahren als Rechtens zu beurteilen. Außer dem Gerechtigkeitsproblem —

das sich umgehen ließ — steckte darin ein logisches, ja, philosophisches Problem, inwieweit man das Individuum für ein Allgemeines verantwortlich und haftbar machen könnte, also den einzelnen Dieb für den Diebstahl überhaupt.

Die Staatsanwaltschaft nahm auch diese Hürde. Zwar besteht, begründete sie weiter, „auch dann“, nämlich bei gerichtlicher Verurteilung eines Ladendiebes zur Zahlung von Schadenersatz, natürlich „kein Anspruch auf den Ersatz eines pauschalierten Betrags“, — wie ihn die Kaufhäuser allerdings bis heute ja eintreiben, um, wie der „Silber-Blick“ schrieb, „auf diese Weise die Kosten zu decken, die ihnen durch den Einsatz von Detektiven und Überwachungsgeräten entstehen“. Also rechtlich und rechtens besteht, wie unsere Staatsanwaltschaft wohl sah, kein Anspruch auf diese — tatsächlich erhobene — Pauschalgebühr, „sondern lediglich auf die Vergütung der Aufwendungen zur Diebstahlermittlung im konkreten Einzelfall“. Die Staatsanwaltschaft schlug den Kaufhäusern angesichts dieser rechtlichen Schwierigkeit vor, einfach die Benennung und Begründung jener Pauschale zu verändern, nicht also das Handeln, wohl aber die das Handeln begleitende Redeweise zu ändern.

Der „Silber-Blick“ referierte den Vorschlag der Staatsanwaltschaft in folgenden Worten: Die von den Kaufhäusern erhobene pauschale Gebühr wäre zwar als pauschale unzulässig, sei „aber wohl immer mit den tatsächlichen Unkosten für die Beschäftigung eines Detektivs, die schriftliche Erfassung des Diebstahlvorgangs, die Unkosten für Büromaterialien und anderes zu begründen“. So war durch eine einfache Formulierungshilfe die Verletzung des Gesetzes abgewendet.

Im übrigen konnte die Staatsanwaltschaft davon ausgehen, daß die von ihr vorgeschlagene Kunst der Begründung einer Pauschale als Nichtpauschale für die Fachleute der Versilberung kein Problem darstellen würde, werden entsprechende Begründungskünste doch bei Preiskalkulationen und vor allem bei Steuererklärungen und dergleichen so allseitig geübt, daß es ohne weiteres gehen würde, das X der Pauschale für das U der Einzelfallkosten vorzumachen.

Nachtrag: Nicht einmal dagegen hatte die Staatsanwaltschaft etwas einzuwenden, daß die Kaufhäuser ertappten Ladendieben die Erlaubnis zu einer privaten Haussuchung abnötigten. Sie verlangte allerdings das Vorliegen eines Schriftstücks, in dem der Betroffene seine freiwillige Zustimmung erklärte. Es genügte ihr, daß im Ergebnis — der Zustimmung — die Spur seines Zustandekommens ausgelöscht war.

## **Die Reglementierung der Werbegeschenke durch die versorgungspolitische Regierung**

Als der Verein für Versorgungspolitik bei den Wahlen gesiegt hatte, erinnerte er sich an die Versprechungen, die er seinen Wählern, vornehmlich kleinen Leuten, gemacht hatte, und ließ im Parlament ein umfangreiches Gesetz verabschieden, das den Unternehmern schärfstens verbot, wie bisher eine Unmenge von Geschenken, Hotelrechnungen usw. von der Steuer abzusetzen. Das Gesetz schrieb zwingend vor, daß die Absetzung der Kosten für diese Geschenke, Hotelrechnungen usw. nunmehr ausschließlich mit einer neuen Art von Begründung erlaubt war.

Zahllose Mitarbeiter in den Ministerien und Ämtern, den Ausdrucksberatungs- und Erscheinungsbildungsfirmen sowie den Unternehmensleitungen wurden durch das neue Gesetz in Bewegung gesetzt. Sie zerbrachen sich, wie das Wirtschaftsorgan „Der Silber-Blick“ mitteilte, „zunehmend den Kopf darüber, ob Kränze und Blumen für Beerdigungen, Kekse und Tee, Torten und Tischfeuerzeuge steuerlich absetzbar sind“. Die Fachleute für Steuer-Absetzung waren sich mit den Fachleuten für Steuer-Festsetzung darin einig, daß die Antwort war: „Es kommt darauf an.“ Ungezählte Einzelfälle mußten konkret geprüft werden. Ein Sprecher der Regierung erklärte: „Der hierbei zutage tretende neue Bedarf an Arbeitskräften paßt gottlob in die arbeitsmarktpolitische Landschaft.“ Eine wachsende Zahl von Arbeitnehmern fand nämlich wieder einmal niemanden, der ihnen Arbeit gab, und die Abgeordneten des Vereins für Versorgungspolitik wurden gelegentlich schon von Wählern oder den Mitgliedern ihrer Vereinsgruppen beschuldigt, zu wenig für die kleinen Leute zu tun.

Vieles war noch zu tun. Beachtlich viel war aber, wie der „Silber-Blick“ mitteilte, schon geklärt worden. Z. B. Postwertzeichen, Banknoten, Gutscheine würden nicht als steuerlich absetzbare Geschenke angesehen, ebensowenig Schuldscheine, Wechsel, Pfandbriefe und Aktien. Es wurde ferner scharf untersagt, Aktentaschen von der Steuer abzuziehen, die auf der Innenseite des Deckels einen Werbehinweis trugen; statt dessen konnte der Werbehinweis auf der Unterseite angebracht werden. Bei angeklebten Werbehinweisen wurde verbindlich ein sogenannter Zwei-Komponenten-Kleber vorgeschrieben. War anderer Klebstoff verwendet worden, durfte das Geschenk nicht mehr von der Steuer abgesetzt werden.

Es war, alles in allem, eine sehr einschneidende Reform im Interesse der Versorgten, wie jener Regierungssprecher erklärte, und die Versilberer waren in der Tat auch sehr empört. Sie

sprachen von einer weiteren Einschränkung der Freiheit und von einem gefährlichen Schritt in Richtung auf den totalen Versorgungsstaat. Dabei waren die Versilberer nicht so sehr empört über die Vorschrift, ein ganz bestimmtes Klebemittel zu verwenden, sondern mehr noch über den unerträglichen Zwang, daß alle Geschenke, die von den Unternehmen an wichtige Leute in Ämtern und anderen Unternehmen gegeben wurden, künftig überhaupt einen Werbehinweis tragen sollten, zudem noch einen, der laut Gesetz „von außen leicht erkennbar“ war. Stand das nicht im Widerspruch zum Zweck des Werbegeschenks?

Bitter schrieb der Silber-Blick: „Keine Anerkennung von Aufnähetiketten, von Etuis oder Plastiktaschen, wenn der Inhalt geschenkt wird. Nicht auf der Umhüllung, sondern auf dem Gegenstand selbst muß man die Werbung finden; bei Parfums und Lebensmitteln kann allerdings der Werbeträger auch (!) auf der Verpackung angebracht werden.“

Preise für Tombolas, Siegerpokale und Ruhebänke gelten als kennzeichnungspflichtige Geschenke. Bei einem aus Messer und Gabel bestehenden Besteck ist die Kennzeichnung sowohl auf dem Messer als auch auf der Gabel vorzunehmen, selbst wenn beides zusammengehört. Metallartikel dürfen von „hinten oder von unten“ gekennzeichnet werden. Das Sparkassen-„S“ reicht als Hinweis aus. Dauerhaft ist die Kennzeichnung aber erst dann, wenn der Werbeträger nur unter Zerstörung des Gegenstandes entfernt werden kann.“

Und mit bitterem Humor, den man in den Spalten des Silber-Blicks gar nicht zu finden gewohnt war, fügte die Schriftleitung hinzu: „Weitere offene Fragen ließen sich hiernach — völlig unverbindlich — wie folgt beantworten: Krawattennadeln kommen wohl als Geschenke nur in Betracht, wenn der Werbehinweis größer als die Nadel ist.“

Tiere müssen einen Werbehinweis durch Gravieren oder Einbrennen bekommen; im Falle der Kennzeichnung eines Hofhundes durch die Raiffeisenkasse genügt dabei das „Raiffeisen-Giebelkreuz“; beim Schenken von Streichhölzern sollte jedes Hölzchen den Werbehinweis tragen; wird einem Silberfreund ein Theaterbesuch offeriert, genügt sicherlich der Werbehinweis auf der Theaterkarte nicht, vielmehr müßten Bühne, Theaterraum oder Schauspieler Werbeträger sein.“ Die Bundesregierung ließ durch ihren Sprecher erklären, sie fühle sich von den Versilberern mißverstanden.

### **Wer Ware verschenkt, macht sich strafbar**

Nie hätte sich der als Vernunfttist verschriene P. Mauler träumen lassen, daß der oberste Gerichtshof des Landes eines

Tages Auffassungen für rechtsverbindlich erklären würde, die er in seinem Buch „Der durchschaute Silberausdruck“ vor Jahren dargelegt hatte. Und doch war es so. „Was die Versilberer dem kleinen Mann als Geschenkwerbung zukommen lassen“ — lehrte er in dem Buch —, „ist nicht viel mehr als Verpackung mit dem besonderen Ausdruck des jeweiligen Versilberers und geringen Spuren der betreffenden Ware. Was die Versilberer sich dagegen untereinander oder was sie den Beamten zukommen lassen, ihre Werbegeschenke, sind Dinge so prall vor Nützlichkeit, wie man sie kaum gegen Silber erstehen kann.“

Seitdem hatten die Gerichte wiederholt eingegriffen, um zu verhindern, daß mehr als bloße Warenspuren in den Ausdrucks- packungen der Geschenkwerbung kostenlos verteilt wurden; und die gesetzgebende Versammlung hatte ein Gesetz erlassen müssen, um die Versilberer zu zwingen, auf ihren so überaus nützlichen Werbegeschenken wenigstens einen Ausdruck ihrer sonstigen Versilberungsabsicht anzubringen.

Wie es gekommen ist, daß die Gerichte das Verschenken von Waren an den kleinen Mann unter Strafe stellen mußten, zeigt die folgende Geschichte.

Unter den Regeln, die sich die Versilberer gegeben hatten, befand sich seit langer Zeit der nie angefochtene Grundsatz: „Warenproben dürfen — auch in großer Breite und längere Zeit hindurch — unentgeltlich an Versorgte verteilt werden, wenn es sich um eigens dafür hergestellte Probepackungen handelt.“ Die leitenden Herren des Colkrake-Konzerns, der bekanntlich wie aus vielen Ländern, so auch aus dem unsrigen seine Kraft saugt, wähten sich mit jenen Regeln voll übereinstimmend, als sie dem Feldzugsplan ihrer Ausdrucksberater zustimmten.

Anfangs lief alles generalstabsmäßig ab. Zahncreme, Seife, Schweißvertuschungsmittel wurden in eigens hergestellte kleinere Ausgaben der unverwechselbar ausdrucksvollen Colkrake-Verpackungen gefüllt und je ein Exemplar dieser Probepackungen in einen auf die unverwechselbare Colkrake-Weise aufgemachten Plastikbeutel gesteckt. Sodann wurden diese Beutel an ausgesuchten Orten als Geschenkwerbung verteilt.

Den konkurrierenden Konzernen — genauer dem einzigen konkurrierenden Konzern, der seinen Hauptsitz in unserem Lande hat, ohne allerdings darauf zu verzichten, seine Kraft auch aus vielen anderen Ländern zu ziehen —, der Konkurrenz also war die Sache unheimlich und denkbar zuwider. „Diese Amerikaner . . .!“ schrie krebsrot vor Erregung Direktor Greifer vom einheimischen Meierhai-Konzern, „. . . eine Unverschämtheit!“ Seine Umgebung stimmte ihm zu. Aber was sollte man machen? „Der Staat müßte einschreiten!“ Bloß, wogegen sollte



er einschreiten? Tat Colkrake doch nur, was rechtlich abgedeckt und mit den Regeln der Versilberung in Einklang zu stehen schien, indem das Unternehmen „in eigens dafür hergestellten Probepackungen Warenproben unentgeltlich an Verbraucher verteilte“. So stand es im führenden Kommentar zu den Regeln über die lautere Versilberung. Was konnte man also tun?

Nach fieberhaften Beratungen in der Rechtsabteilung von Meierhai sowie in den Kanzleien einiger renommiertes Rechtsbeschaffungsfirmen wurde endlich eine Begründung für die Unrechtmäßigkeit des Vorgehens von Colkrake gefunden und vor Gericht Klage erhoben.

Die Begründung hakte ein bei der Größe der eigens für Geschenkwerbung hergestellten Probepackungen. Diese kostenlos verteilten Packungen enthielten nämlich jeweils halb so viel wie die teuer verkauften Originalpackungen. Anklagend verwiesen die Anwälte von Meierhai darauf, diese Menge, die da kostenlos verteilt wurde, reiche ja aus zum mehrmaligen Putzen der Zähne, zum öfteren Waschen der Hände und zum wiederholten Auslöschen des eigenen Schweißgeruchs.

Der Bundesgerichtshof gab den Klägern recht und ergänzte den bisher geltenden Grundsatz um einen weiteren. Diesem neuen Rechtsgrundsatz zufolge dürfen „die Proben nur so viel von der Ware enthalten, daß sich der Verbraucher von ihrer Qualität unterrichten kann. Wird dem Verbraucher“, befand das Hohe Gericht, „aber probeweise mehr geschenkt, als er zum Ausprobieren braucht, dann ist die Warenverteilung wettbewerbswidrig. Denn was als ‚Probe‘ gemeint ist“, befand das Gericht, „führt dann zu einer Bedarfsdeckung“.

Die „Probepäckchen in der Verpackung von Markenartikeln“, als die das eingangs erwähnte Buch die Geschenkwerbung definiert hatte, sind damit rechtsverbindlich geworden, und der Autor jenes Buches, als er von der Begründung des Gerichts erfuhr, soll aufgelacht und sich anerkennend über die Begründungskünste des Gerichtshofs geäußert haben, zumal er nicht annahm, daß dieser sein Buch gelesen hätte. Vor allem anerkannte er den aufklärerischen Gehalt jener Urteilsbegründung. Hat sie doch festgelegt, daß die Gesellschaft der Versilberer es sich verbieten muß, daß ein Bedarf ohne Silber, als wäre es um seiner selbst willen, gedeckt würde.

## Warenbegleitende öffentliche Dienste

### 1

Jeder Bürger unseres Landes, der auch nur einen Funken Gemeinsinn in sich hat, muß wünschen, daß die Firma Koerblé so viel wie möglich von ihren Waren versilbert und dabei so viel

wie möglich verdient. Den Grund erläuterte der Vorsitzende der Geschäftsleitung von Koerblé. Während seine Angestellten, so weit sie überhaupt von ihm Notiz zu nehmen Gelegenheit haben, von ihm, wenn sie unter sich sind, vermutlich als dem „Chef“ sprechen, hat sich sein Name dem der Firma angepaßt und endet genau wie dieser mit einem zärtlichen -le. Der Chef von Koerblé heißt Schefflé. Der Name deutet darauf hin, daß sein Träger für diese seine Stellung wie geboren ist. Um den verkleinernden Ausklang seines Namens aufzufangen und in Ermanglung eines adligen „von“, hat Direktor Schefflé einen respektheischenden Dokortitel erworben.

Dr. Schefflé also erläuterte unlängst der Öffentlichkeit gegenüber, warum jeder Bürger unseres Landes dringend wünschen sollte, daß die Firma Koerblé viel verdient. Der Auftritt ging zurück auf einen Einfall der Ausdrucksberater des Konzerns. Koerblé war in der Öffentlichkeit wieder einmal Anfeindungen ausgesetzt. Vermutlich waren sie vernunfttistisch gesteuert. Diesmal ging es darum, daß eine Säuglings-Nahrung, die Koerblé dank den unkonventionellen Methoden seiner Ausdrucksberater vor allem in Afrika glänzend versilberte, angeblich zum Säuglingssterben führte, weil die Benutzer von den als Krankenschwestern verkleideten Verkäuferinnen nicht darauf hingewiesen worden waren, daß jenes Mittel nur mit keimfreiem Wasser angerührt werden durfte. Als ob sich das nicht in jedem halbwegs zivilisierten Land von selbst verstanden hätte! Jedenfalls genügte es nicht mehr wie bisher, in den Illustrierten jene kunstvoll gedruckten Farbfotos blühender schwarzer Babys zu veröffentlichen mit dem Text „Koerblé kennt, was Kindern bekommt“. Das genügte in der jetzigen Situation nicht mehr, und die Abteilung für Ausdrucksberatung hatte den Auftrag bekommen, einen Ausdrucks-Feldzug zu entwickeln, der das vorübergehend verdunkelte Bild Koerblés in der Öffentlichkeit wieder zum Strahlen brächte. Auf die Vorschläge der Ausdrucksberater ging der jetzige Auftritt Dr. Schefflés vor den Fernsehkameras zurück.

Dr. Schefflé teilte mit, seine Firma sei dazu übergegangen, den Käufern ihrer Waren eine, wie er das, von der Vorlage seiner Ausdrucksberater ablesend, bezeichnete: „eine über die Versorgung hinausgehende Problemlösung anzubieten“. Diese Ausdrucksweise war Dr. Schefflé zunächst äußerst nebulös vorgekommen, und nebulöse Ausdrucksweise schätzte er im Geschäftsleben sonst überhaupt nicht; aber Dr. Truebfischer, der Leiter der Abteilung für Ausdrucksberatung hatte ihn davon überzeugt, daß logisch klare Aussagen von den Menschen als kalt empfunden und dem Konzern keine Sympathie eintragen

würden. „Die Menschen machen sich allerlei Sorgen“, erklärte Dr. Truebfischer, „daher müssen wir zum Ausdruck bringen, daß es uns um ihre Versorgung geht. Die Menschen haben Probleme, — sagen wir ihnen doch, daß wir ihre Probleme lösen!“ — Daher teilte Dr. Schefflé der Öffentlichkeit jetzt mit, die Firma Koerblé sei dazu übergegangen, „eine über die Versorgung hinausgehende Problemlösung anzubieten“.

Das zu lösende Problem bestand in folgendem: bei dem Mangel an Kindergärten und ausgebildeten Pädagogen mußten noch nicht schulpflichtige Kinder des Landes von ihren Eltern, die ihren Erwerbstätigkeiten nachgingen, um die Küchengeräte, den Farbfernseher, die in der Zeitnot unentbehrlich gewordenen kostspieligen Halb- und Ganzfertigprodukte, darunter die der Fa. Koerblé, sowie das Auto, ohne das der Vater morgens nicht mehr an seinen Arbeitsplatz gelangen konnte — um dies alles zu bezahlen, die Wohnung nicht zu vergessen —, kurz, die Kinder des Landes mußten bedauerlicherweise immer öfter mit dem Farbfernseher und den Fertigprodukten alleingelassen werden. Koerblé hatte diesen öffentlichen Notstand erkannt und von erstklassigen Erziehern in Zusammenarbeit mit einem berühmten Erscheinungsbildner ein Lernspiel entwickeln lassen, mit dem die Kinder sich auf gewinnbringende Weise beschäftigen konnten.

„Gewinnbringend“ freilich nicht für seinen Konzern, wie Dr. Schefflé mit einem raschen Lächeln anmerkte. Das Spiel wurde über den Vielmehr-Verlag für „nur 19,80 DM“ verkauft — der Preis, unterhalb der Schwelle von 20 Mark, ging auf eine Empfehlung von Dr. Truebfischers Assistenten zurück —, und Dr. Schefflé versicherte, weder der Koerblé-Konzern noch der Vielmehr-Verlag erzielten dabei irgendeinen Gewinn. Für die Entwicklung des Spiels habe der Konzern 90 000 Silberlinge ausgegeben. Bescheiden verschwieg der Redner, daß diese Summe beinahe seinem eigenen Vorstandsgehalt zweier ganzer Monate entsprach! „Den Gewinn“, erläuterte Dr. Schefflé offenherzig, „erzielen wir mit unseren Produkten und erzielen mit ihnen das Geld, das wir, wie in diesem Falle, zum Nutzen der Allgemeinheit investieren können“.

## 2

Hiermit, denkt man vielleicht, hat die Sache ihr Bewenden. Koerblé hat der Öffentlichkeit eingepreßt, daß der Konzern etwas für die Menschen tut, damit die Öffentlichkeit die Waren dieses Konzerns denen seiner Konkurrenten vorziehe.

Erstaunlicherweise schien diese allgemein für natürlich gehaltene Grenze hier nicht zu existieren. Dr. Schefflé wandte sich nämlich anschließend vor aller Öffentlichkeit an seine Versil-

bererkollegen und forderte sie auf, es ihm nachzutun. „Ich muß mich wundern“, sagte er, „daß nicht noch mehr Unternehmen so wie das unsere handeln.“ Seine Brillengläser funkelten intelligent, als er fortfuhr: „Diese Art unternehmerisch zu denken ist in unserer heutigen Gesellschaftssituation eigentlich die einzig reale Konsequenz für unternehmerisches Handeln geworden.“

Dr. Schefflés Worte wurden von denen, an die sie gerichtet waren, selbstverständlich ohne weitere Ausführungen verstanden. Schließlich war zwar die Geschäftslage der großen Unternehmen immer wieder erstaunlich gut, während die öffentliche Armut mit den Aufgaben der öffentlichen Hand wuchs. Die Möglichkeit war nicht von der Hand zu weisen, daß sich in der Öffentlichkeit Unzufriedenheit bemerkbar machen könnte, zumal die kleinen Leute dem „Verein für Versorgungspolitik“ bei der letzten Wahl zu einem Sieg verholfen hatten und nicht auszuschließen war, daß der „VVP“ aus falsch verstandener Verbundenheit mit seinen Wählern zu irgendwelchen unerfreulichen Konsequenzen gedrängt würde. Deshalb war es verständlich, daß das Verlangen der Versilberer, einander die Kundenschaft abzujagen, in unserer heutigen Gesellschaftssituation zum Teil zurücktreten mußte hinter den allgemeinen Belangen.

Auch in der Besprechung zwischen der Geschäftsleitung und Dr. Truebfischer war klar zum Ausdruck gekommen, daß man die anderen Großunternehmen drängen mußte, gleichfalls „produktbegleitende öffentliche Dienste“ anzubieten. „Wir müssen ihnen klarmachen, daß wir in unserer heutigen gesellschaftlichen Situation alle im selben Boot sitzen“, hatte Dr. Schefflé unterstrichen. Zudem kosteten solche öffentlichen Dienste zwar nur einen Bruchteil dessen, was gewöhnliche Ausdrucks-Feldzüge kosteten, aber wenn man die Wähler des Vereins für Versorgungspolitik beeindrucken wollte, mußten alle Großunternehmen ihren Anteil an dieser Aufgabe übernehmen.

Dr. Schefflé erinnerte sich sekundenschnell an diese Überlegungen, die er hier nicht auszusprechen brauchte, als er, durch seine im Scheinwerferlicht funkelnden Brillengläser hindurch fest in die Fernsehkameras blickend, sagte: „Für eine solche öffentliche Nützlichkeit gibt es noch ein sehr großes Betätigungsfeld.“ Und wer, der den Zustand der öffentlichen Angelegenheiten zur Kenntnis zu nehmen bereit war, hätte ihm da widersprechen können?

Aber war die Öffentlichkeit nicht ein Faß ohne Boden? Und konnte man den Großunternehmen, die diesem Faß den Boden immer wieder ausschlugen, zumuten, es zu füllen? Wie sollte denn das gehen? Bei der Vorbesprechung in der Vorstandsetage des Koerblé-Konzerns hatte man zwar solche Gedanken natür-

lich unausgesprochen gelassen, hatte sich aber doch besorgt gezeigt, daß durch die Aktion übertriebene Ansprüche der Wähler des Vereins für Versorgungspolitik geschürt werden könnten. Um solchen Mißverständnissen einen Riegel vorzuschieben, erklärte Dr. Schefflé jetzt: „In welchem Umfang dafür Mittel zur Verfügung gestellt werden, hängt weniger von den zu lösenden Aufgaben ab . . .“ Nach einer kurzen Pause fügte der Redner hinzu: „Es kommt darauf an, für Abnehmer und Unternehmer zu einer Nutzenkombination zu kommen.“

Das mußte schließlich jeder einsehen, daß man der Öffentlichkeit nur dann und in dem Maße nützen konnte, als einem das selber nützte.

Die Assistenten von Dr. Truebfischer, die den Auftritt des „Chefs“ am Bildschirm verfolgten, lachten anerkennend, und einer sagte, man müßte ein Gesetz erlassen, daß solche Beiträge zur Öffentlichkeitsarbeit vorschreibe wie das Kunst-am-Bau-Gesetz, das öffentliche Bauherrn verpflichtete, einen bestimmten Prozentsatz der Baukosten für solche Gegenstände auszugeben, mit deren Herstellung man Künstler beauftragen mußte. „Es geht hier praktisch um Werbegeschenke an die Allgemeinheit“, warf ein anderer ein. Und der dritte schlug vor, man solle allen Großunternehmen ein Tausendstel ihres Umsatzes für solche warenbegleitenden öffentlichen Dienste abverlangen. — Der Eintritt von Dr. Truebfischer beendete die Unterhaltung, und jeder wandte sich wieder den besonderen Ausdrucksproblemen zu, für deren Lösung er Vorschläge zu entwickeln hatte.

### **Eine Anfrage in der Volksvertretung**

Mit dem Ansehen der Ausdrucksversilberer ging es bergab. Es kam immer öfter vor, daß Käufer über ihre Ausdruckskünste lachten. Sie mußten zwar dann doch irgend etwas kaufen, das die Versilberer ihnen, eingehüllt in verlockende Ausdrücke, anboten. Aber an ihrem Lachen war ein Unterton, der die Versilberer mit Sorge erfüllte.

Eines Tages war es so weit. In der Volksvertretung wurde die Meinung vertreten, die Ausdrucksversilberer dürften nur noch Tatsachen auf vernünftige Weise zum Ausdruck bringen. Ein radikaler Vertreter des Vereins für Versorgungspolitik hatte die Anfrage an die Regierung gerichtet, ob sie es billige, daß die Versilberer in ihrem Ausdruckswesen statt tatsächlicher Informationen vorwiegend unvernünftige Gefühlsreize brachten und zum Beispiel den Käufern ihrer Waren die Verwirklichung menschlicher Werte wie Liebe oder Freundschaft versprachen. Was die Regierung, falls sie dies mißbillige, dagegen tun wolle, war gefragt worden.

Namens der versorgungspolitischen Regierung antwortete Staatssekretär Weißmacher vom Versilberungsministerium.

„Ausdruck“, erklärte er, „wird sich nicht auf bloße vernünftige Information beschränken lassen. Jedem Ausdruck wohnt ein Gefühlselement inne. Dieses Element sollte aber nicht in den Vordergrund treten und den Informationsgehalt überlagern. Der Ausdruck würde seine Aufgaben in der Versilberungswirtschaft verkennen, wenn er den Menschen vorgaukelt, durch den Kauf einer Ware der Verwirklichung menschlicher Werte wie beispielsweise Liebe oder Freundschaft näherzukommen.“

Während die Zuhörer sich fragten, ob der Staatssekretär Weißmacher hatte sagen wollen, daß die Ausdruckswirtschaft, indem sie den Menschen solches tatsächlich Tag um Tag vorgaukelte, ihre Rolle verkannte, oder, daß der Ausdruck seine Rolle nur in dem Fall, daß er das täte, verkennen würde, — währenddessen fuhr der Staatssekretär fort:

„Die Regierung ist überzeugt, daß der Versorgte nicht bereit sein wird, jeden Ausdruck hinzunehmen. Er erwartet Information. Die Regierung unterstützt diese kritische Haltung des Versorgten, damit der Versorgte in die Lage versetzt wird, selbst seine Bedürfnisse zu formulieren und seine Kaufentscheidungen an ihnen auszurichten.“

Während die Zuhörer rätselten, ob Staatssekretär Weißmacher nun hatte sagen wollen, daß die Bürger des Landes tatsächlich in der Lage waren, sich so zu verhalten, oder ob es darauf ankam, sie erst in diese Lage zu versetzen, — währenddessen fuhr Staatssekretär Weißmacher fort:

„Die Regierung geht davon aus, daß die ausdrucks-treibenden Versilberer diesen Ansprüchen Rechnung tragen werden. Sie erklärt in aller Schärfe, daß sie die Entwicklung aufmerksam beobachten und solange keine gesetzlichen Eingriffe vorschlagen wird, solange nicht sichtbar wird, daß diese Entwicklung zu keinem positiven Ergebnis führen wird.“

### **Ausdruck findet keinen Glauben mehr**

Das Nürnberger Institut für Versorgungs-, Eindrucks- und Versilberungsforschung (IVEV) veröffentlichte zu Beginn des Jahres ein Forschungsergebnis, das in den Kreisen der Ausdrucksversilberer wie eine Bombe einschlug. Ein Agent des IVEV war ausgeschiedt worden, unter den Versorgten unauffällig die Stimmung zu erkunden. Die Auftraggeber, ein Kartell von Großversilberern, wollten wissen, ob die Versorgten von ihren Ausdruckskünsten günstig beeindruckt waren und darin Ausdruck ohne falschen Hintergedanken sahen. Der Agent fragte also einzelne Versorgte: „Erblicken Sie in den Ausdrücken

unserer Versilberer Ausdruck ohne Hintergedanken bzw. mit falschen Hintergedanken?“ Mit niederschmetternder Regelmäßigkeit lautete die Antwort „mit falschen Hintergedanken“, und der Befrager fürchtete schon, er würde überhaupt niemanden mehr finden, der die Produkte der Ausdrucksversilberer als frei von falschen Hintergedanken anerkannte. Nur der Portier des Burghotels, der ein Trinkgeld erhoffte, hatte bisher sein uneingeschränktes Vertrauen zur Ausdruckswirtschaft bekundet.

Um halb elf begegnete dem IVEV-Agenten der Filialleiter der Bayrischen Löwen-Bank auf dem Weg zu seinem Frühschoppen. Dieser Herr erklärte schneidend: „Keinerlei Hintergedanken!“ Dabei vollführte er eine Art Handkantenschlag durch die Luft. Nun hatte der IVEV-Agent schon zwei Ja-Stimmen. Als er mutlos zu werden begann, weil er schon ein halbes Hundert Nein-Stimmen gesammelt hatte, wobei er einige unflätige Einladungen gar nicht erst mitzählte, stieß er, so gegen zwölf, auf den Pfarrer der Ignatius-Gemeinde. Hochwürden sah ihn kurz an, dann strahlten seine geröteten Züge gottselige Frömmigkeit aus, und er bekannte sich mit singender Stimme zum Guten im Menschen, folglich auch zum Guten in den Ausdrucksversilberern. Hochwürden winkte noch seinen Meßdiener heran, der sich entschieden zum selben Glauben bekannte wie sein Herr und dabei fortwährend so stark nickte, daß der IVEV-Mann fürchtete, der Meßdiener würde sich noch den Hals brechen. Also machte er sich eilends aus dem Staub.

Nun hatte er wenigstens vier günstig Beeindruckte aufgetrieben, nachdem er schon gefürchtet hatte, überhaupt niemanden zu finden. Also machte er zuerst einmal Mittag im Wirtshaus zum Kreuzl. Als der Wirt ihm das fünfte Maß Bier und einen Teller mit Bratwürsten hinstellte, fragte er ihn nach seinem Eindruck. „An guat'n“, sagte der Wirt, und der Agent beschloß, auch diese Antwort als Ja-Stimme zu verbuchen.

Als der IVEV-Agent wieder ins Freie trat, schneite es naß, und die Dämmerung brach herein. Der Agent entdeckte in sich eine sonderbare Scheu, Leute anzusprechen. Aufatmend steuerte er schließlich auf einen amtlich und zugeknöpft aussehenden Herrn zu, ob er nicht auch an den Ausdruck ohne Hintergedanken glaube. „Leider muß man immer wieder feststellen, daß man getäuscht worden ist“, sagte dieser streng, denn er plagte sich noch immer mit Kopfschmerzen von dem angeblich naturreinen Wein, dem er am Vorabend reichlich zugesprochen hatte.

Nun hatte unser Agent schon hundert Stellungnahmen gesammelt und erst fünf positive waren darunter. Er fühlte sich wie ausgestoßen. Zum Schluß hatte er das Glück, auf eine stocktaube Urgroßmutter zu stoßen. Als er ihr zum dritten mal seine

Frage ins Ohr geschrien hatte, verstand sie, er wolle ihr falsche Hintergedanken unterstellen. „Kane Hintergedanken“, stammelte sie, „überhaupt kane“. So hatte der Agent endlich sechs Ja-Stimmen aufgetrieben.

Einige Zeit später lief über die Fernschreiber der Nationalen Presse-Agentur eine Meldung, die sich in der Fabrikanten-Zeitung vom 3. Januar 1974 in folgender Notiz niederschlug:

### **Ausdruck findet weniger Glauben**

NÜRNBERG, 2. Januar (npa). Den Nutzen der Ausdruckswirtschaft erkennt nicht einmal mehr die Hälfte der Bürger unseres Landes an. Mehr als ein Viertel der Bevölkerung hält sie für überflüssig; nur sechs Prozent der Befragten glauben ihren Ausdrücken. Zu diesem Ergebnis kommt eine Untersuchung des Instituts für Versorgungs-, Eindrucks- und Versilberungsforschung (IVEV). 1954 meinten noch fast zwei Drittel aller Versorgten, daß Ausdruckswirtschaft notwendig sei. Weniger als zehn Prozent bezweifelten ihren Nutzen.

Der Leiter des IVEV hatte lange geschwankt, ob er das niederschmetternde Ergebnis veröffentlichen sollte. Aber dann hatte er sich gesagt, dieser Schreckschuß könne den Versilberern nichts schaden. Er würde sie daran erinnern, daß es Institute voller tüchtiger Fachkräfte gab, die nur auf die fetten Aufträge warteten, um den Eindruck, den die Öffentlichkeit von der Ausdruckswirtschaft oder überhaupt von den Versilberern hatte, aufzubessern.

### **Der Kongreß der Ausdrucksberater wird einberufen**

Der Zentralausschuß der Ausdruckswirtschaft und das Präsidium des Bundes der Ausdrucksberater (BAB) hielten eine gemeinsame Sitzung ab. „Alle Zeichen stehen auf Sturm“, sagte Ernst Streng, der Präsident des BAB, und zählte sie alle auf: Die niederschmetternden Erfahrungen des IVEV-Agenten zu Nürnberg, die Anfrage in der Volksvertretung, den Unterton im Lachen der Käufer, das Durchgreifen der versorgungspolitischen Regierung, den Sabotagefall mit dem Loch im doppelten Boden der Crèmedosen des Meierhai-Konzerns und vieles Ähnliche mehr. „So dürfen wir die Dinge nicht weiter treiben lassen! Es ist fünf Minuten vor zwölf“, schloß Ernst Streng.

„Wir müssen uns an die Öffentlichkeit wenden und zum Ausdruck bringen, daß wir immer nur ihr gedient haben“, schlug Dr. Trueblischer vor, eingedenk seines Ausdrucksfeldzuges für den Koerblé-Konzern. Das dumpfe Schweigen von Männern, die nicht mehr überzeugt waren, mit Derartigem auf Glauben zu stoßen, war die einzige Antwort.



Harry Lohengrin unterbrach das Schweigen. Seine übliche Munterkeit wirkte auf die andern etwas gekünstelt, als er sagte: „Ich verstehe nicht, warum wir so die Flügel hängen lassen! Wir haben schließlich erstklassige Ausdrucksfachleute unter uns und verkaufen den Leuten jeden Dreck, als wär' es weiß der Himmel was! Und da sollen wir ihnen nicht verkaufen können, daß unser Metier ein phantastisches Metier ist, ohne das ihr Leben grau, traurig und langweilig wäre?“

Ernst Streng war zwar pikiert über die Ausdrucksweise, vor allem über das Wort „Dreck“, aber diesmal war er doch froh. „Vielleicht sollten wir eine Anzeigenserie starten“, dachte er laut. Die Besitzer der Zeitungen und Illustrierten, die schließlich genauso wie die Ausdrucksberater von der Ausdrucksversilberung lebten, würden den Anzeigenraum zur Verfügung stellen müssen, die Ausdrucksberater die Idee. Die Anregung stieß auf Zustimmung, ebenso der Vorschlag, eine Ausstellung zu machen. „Warum nicht mit Witzen arbeiten?“ Lohengrin schlug vor, eine Serie von „Schmunzelwitzen“ herauszubringen, in denen man sich über die Ausdruckskritiker lustig machte. Die Witze konnte man in den Straßenbahnen und Vorortzügen anbringen, mit denen die unteren Schichten der Versorgten frühmorgens zur Arbeit fuhren.

Zwar spürten die Versammelten allmählich wieder, welche Ausdrucksfähigkeiten in ihnen steckten, aber die Niedergeschlagenheit wich erst völlig, als Willy Koeder den Vorschlag machte, einen großen Kongreß abzuhalten.

Das Wort „Kongreß“ wirkte wie ein Zauberwort. Die Sache nahm rasch Gestalt an. Es sollte der größte Ausdruckskongreß aller Zeiten werden. Die Internationale Ausdrucks-Association sollte vertreten sein, die Presse, die Parteien, das Fernsehen, der Bundeskanzler, natürlich die Eindrucksforschungsinstitute und vor allem auch die Versilberer, die schließlich die Auftraggeber waren, und der Kongreß würde in den größten, feierlichsten Räumen stattfinden. Es war nur schade, daß das Volksvertretungsgebäude für solche Zwecke nicht zu haben war. Statt dessen würde sich der ZAW um die Bonner Beethoven-Halle bemühen, aber war sie feierlich genug? War es nicht besser, das Festspielhaus in Bayreuth zu mieten? Also hier mußte eine besonders würdevolle Räumlichkeit gefunden werden.

Als man befriedigt auseinander gehen wollte, hielt Ernst Streng die Teilnehmer der Besprechung zurück: „Unter welchem Motto sollen wir den Kongreß einberufen? Wie soll er heißen?“ Es war klar, daß solche abgegriffenen Ausdrücke wie AUSDRUCK BLEIBT AUSDRUCK oder AUSDRUCK IST DAS BESTE nicht wirkungsvoll genug waren. Auch AUSDRUCK

MACHT DAS LEBEN ERST SCHÖN, überzeugte nicht. „Das reißt keinen vom Stuhl“, meinte Harry Lohengrin. Ernst Streng, von dem man wußte, daß er Mitglied des Vereins zur Förderung des Eigentumsgedankens (VEFEG) war, schlug vor: „FREIHEIT DES AUSDRUCKS — FREIHEIT DES EIGENTUMS oder so ähnlich.“ — „Nicht so direkt“, wandte Willy Koeder ein, „dann schon so: FREIHEIT DES AUSDRUCKS — GRUNDLAGE JEDER FREIHEIT!“ — „Meinen Sie nicht, daß das zu abgegriffen ist?“

„Wie wäre es mit: KOMMUNIKATION JA — KOMMUNISMUS NEIN!“ „Zu direkt politisch, das geht nicht!“ — „Aber KOMMUNIKATION ist gut. Was wir Ausdrucksberater tun, ist doch dies: wir machen den Versorgten Mitteilungen, nicht wahr? Das heißt, wir betreiben Kommunikation. Und es ist einfach undenkbar, daß unsere Gesellschaft auf Kommunikation verzichten könnte! Sie braucht sie täglich mehr. Stellen Sie sich vor, es würden alle verstummen müssen...!“ Willy Koeder hatte das Gefühl, sich irgendwie verrannt zu haben. Schließlich fing er sich wieder und fügte hinzu: „DAS LEBEN VERLANGT NACH AUSDRUCK!“

„Ja, schon...“, sagte Ernst Streng ohne rechte Überzeugung. Harry Lohengrin, der den Wahlausdruck des Vereins für Versorgungspolitik gemacht hatte, schlug vor: „AUSDRUCK ALS INFORMATION IM DIENSTE DER VERSORGTEN oder INFORMATION IN DER VERSORGUNGSGESELLSCHAFT oder so ähnlich.“ — „Warum nicht gleich mit einem Shakespeare-Titel?“ fragte spitz Willy Koeder dazwischen, der sich etwas auf seine Bildung zugute hielt. „Wie wäre es mit WAS IHR WOLLT oder WIE ES EUCH GEFÄLLT?“

Nach längerem Hin-und-Her, das des öfteren, wenn die Auseinandersetzung sich festgerannt hatte, von brütendem Schweigen unterbrochen war, einigte man sich. Der Kongreß sollte einberufen werden unter dem Thema:

„AUSDRUCK IN DER INFORMIERTEN GESELLSCHAFT  
AUFGABE UND VERANTWORTUNG AUSDRUCKS-  
HAFTER KOMMUNIKATION“

Auf Betreiben von Koeder und Lohengrin wurde der erklärende Zusatz beschlossen:

„Im Mittelpunkt des Kongresses der Ausdrucksberater steht die Frage nach dem Standort von Ausdruck und Kommunikation in einer sich ständig wandelnden Gesellschaft.“

Zwei Wochen später brachte die Post Tausenden von Öffentlichkeits-Arbeitern, Ausdrucksberatern, Eindrucksforschern,

Formulierungshelfern, Sprechern, Ghostwritern, Zweck-Optimisten, Auftraggebern, Tagesschreibern und Volksvertretern kostbar gedruckte Einladungen zur Teilnahme am größten Ausdrucksberater-Kongreß aller Zeiten.

### **Die Grußbotschaft der versorgungspolitischen Regierung**

Die Grußbotschaft der versorgungspolitischen Regierung verlas Staatssekretär Weißmacher vom Versilberungsministerium. Der Regierungschef hätte es vorgezogen, persönlich zu den Teilnehmern dieses hochinteressanten und wichtigen Kongresses zu sprechen, sei aber durch Staatsaktionen hoher Dringlichkeit verhindert. Im Saal wurden bei dieser Eröffnung skeptische oder ironisch bedeutungsvolle Blicke ausgetauscht.

Es war ein offenes Geheimnis, daß die Beziehungen zwischen den Ausdrucksversilberern und dem Verein für Versorgungspolitik gespannt waren wegen des „Versorgungsklimbims“, wie die Förderer des Eigentumsgedankens einige der von der Regierung eingeführten Neuerungen verächtlich zu nennen pflegten. „Mit diesem Klimbim führt die versorgungspolitische Regierung den Versorgten an der Nase herum“, hatte der Sprecher des VEFEG erklärt und auf die tatsächliche Oberflächlichkeit dieser Neuerungen verwiesen. Die Regierung hatte durch ihren Sprecher erwidern lassen, dies seien „vernunftistische Töne“, die dem Eigentumsgedanken abträglich seien. Es gehe um Neuerungen mit Augenmaß. Wer sie zu verhindern trachte, spiele das Spiel der Vernunftisten.

Diese Auseinandersetzungen belasteten naturgemäß auch die Beziehungen zwischen den Ausdrucksberatern und der versorgungspolitischen Regierung, obwohl die Gruppe der „Modernen“ um Harry Lohengrin nicht müde wurde zu verkünden, daß es nicht um die Alternative moderner oder veralteter Ausdruck ging, es für die Ausdrucksberater folglich mehr denn je zu tun gebe. Dessenungeachtet war allen Anwesenden jetzt der wirkliche Grund bewußt, warum der Regierungschef sich durch einen Staatssekretär vertreten ließ.

Staatssekretär Weißmacher legte zunächst die Auffassungen der Regierung zum Ausdruck im allgemeinen dar. „Der Ausdruck ist nach Auffassung der Regierung ein entscheidendes Versilberungsinstrument. Unsere Gesellschaft ist ohne Ausdruck nicht denkbar. Durch seine Intensität, seine Allgegenwärtigkeit und seine versorgungsbezogene Darstellung bestimmter Lebenssituationen nimmt der Ausdruck wesentlichen Einfluß auf den Lebensstil der Menschen unserer Zeit. Der Ausdruck ist daher von zeitgemäßer Menschlichkeit nicht wegzudenken, und wer den Ausdruck angreift, greift insofern die Menschlichkeit an.“

Der Beifall, der den Staatssekretär hier zu einer Pause nötigte, hatte etwas Vorwurfsvolles, als wolle er bei der Regierung einklagen, sich an diese ihre Worte mehr zu halten.

„Aber“, sagte der Staatssekretär in den nachlassenden Beifall hinein, „aber die Regierung verhehlt sich nicht, daß es unter den Versorgten in letzter Zeit Mißverständnisse hinsichtlich dieser Bedeutung des Ausdrucks gegeben hat, und sie erklärt hier in aller Offenheit, daß sie erwartet, daß die Ausdrucksberater von sich aus alles Erforderliche tun werden, um solchen Mißverständnissen den Boden zu entziehen.“

Der dünne Beifall, der hier folgte, kam von Harry Lohengrin und seinen Freunden. Die Mehrzahl der Anwesenden blickte mißmutig drein. Weißmacher fuhr fort:

„Vor allem besteht in weiten Kreisen der Versorgten das Mißverständnis, Ausdruck diene in erster Linie den Versilberern. Vor allem die Vernunftisten bemühen sich, den Versorgten einzureden, hinter allem stehe nur das Silberinteresse. Es ist unnötig darauf hinzuweisen, daß die versorgungspolitische Regierung solche einseitigen Gedanken in aller Schärfe ablehnt. Aber sie verkennt andererseits nicht die Notwendigkeit, alles zu vermeiden, was solche gefährlichen Mißverständnisse scheinbar — ich betone: scheinbar! — ins Recht setzen könnte.“

Die kurze Pause, die der Staatssekretär hier einlegte, wurde nur durch vereinzelt Räuspern ausgefüllt. Keine Hand regte sich zum Beifall. Es war offensichtlich: Die Ausdrucksberater erwarteten die Vorschläge der Regierung.

„Die Regierung“, nahm der Staatssekretär den Faden wieder auf, „erwartet daher von den Ausdrucksberatern auch weiterhin Verantwortungsbewußtsein für die allgemeinen Ziele der Gesellschaft, Beachtung ihrer Spielregeln und Erfüllung ihrer Anforderungen. Vor allem gilt es, den Versorgten deutlicher als in der Vergangenheit zu zeigen, wem der Ausdruck letztendlich wirklich nützt.“

Einen Augenblick lang schien der Versammlung der Atem zu stocken. Doch dann fuhr Weißmacher fort: „Je verantwortungsbewußter der Ausdruck diese Aufgabe löst, um so selbstverständlicher wird er im Bewußtsein der Öffentlichkeit Verankerung finden, um so weniger der Kritik ausgesetzt sein.“

Jetzt ging es wie ein allgemeines Aufatmen durch die Reihen, und der Saal spendete nachdenklichen Beifall.

„Die Regierung, fuhr Weißmacher fort, „zweifelt nicht daran, daß die Ausdrucksberater den geeigneten Ausdruck finden werden, um klarzustellen, daß ihre Tätigkeit den Versorgten nützt.“

Wer in diesem Zusammenhang von ‚Versorgungsklimbim‘ spricht, bedroht in gefährlicher Weise den inneren Frieden unserer Gesellschaft.“

Weißmachers Stimme war metallisch geworden und stieß die Worte einzeln ab.

„Worum es in Wirklichkeit nach Ansicht der Regierung geht, ist, die Versorgungspartnerschaft voll zum Ausdruck zu bringen.“

### **Die Grußansprache des Vefeg-Delegierten**

Nach dem Vertreter der versorgungspolitischen Regierung trat als Abgesandter des Vereins zur Förderung des Eigentumsgedankens (VEFEG) Professor Biederkopf ans Mikrophon. Als die Scheinwerfer des Fernsehens aufflammten und sich auf ihn richteten, bewies er wieder einmal seine erstaunliche Fähigkeit, der er seinen Aufstieg zum führenden Politiker des VEFEG zum Teil verdankte: „er knipste sein sympathisches Lächeln an“, wie die Fabrikanten-Zeitung tags darauf schrieb. Der sympathische Ausdruck dieses Lächelns war eine Kreation seines Freundes Carl-Hanns Dammpf. „Ein erfolgreicher Politiker ist ein Markenartikel“, hatte dieser ihm erklärt und ihn mühelos davon überzeugt, daß auch er, Kurt Georg Biederkopf, eines Markenzeichens bedürfe. Also hatte er sich den Ausdruck dieses Lächelns von ihm gestalten lassen. Der versorgungspolitische Regierungschef verdankte seinen Wahlerfolg nach Meinung von Kurt Georg Biederkopf sowieso hauptsächlich seinem Gebiß, daß er dem Fernsehpublikum bei jeder Gelegenheit zeigte. „Die einzige Hinsicht, in der er ohne Zweifel der beste im Lande ist“, pflegte Professor Biederkopf im vertraulichen Gespräch zu den Presseleuten zu sagen, „ist sein fabelhaftes Gebiß — er hat eindeutig die besten Zähne, pardon! den besten Zahnarzt!“ Kurz, Biederkopf wußte, wie wichtig ein bezeichnender Ausdruck war. Also hatte er tagelang, wochenlang vor dem Spiegel verbissen dieses Lächeln geübt, das sein Freund Dammpf, einer der wichtigsten Ausdrucksberater des VEFEG, nach gründlicher Erforschung des Eindrucks, den das Biederkopfsche Gesicht auf die Wähler bisher gemacht hatte, sowie dessen, was Dammpf „die Eindrucksbereitschaft des Wählers“ nannte, eigens für ihn kreiert hatte. Professor Biederkopf hatte es dank seiner Verbissenheit inzwischen so weit gebracht, daß er dieses höchst sympathische Lächeln jederzeit innerhalb des Bruchteils einer Sekunde an- und auszuknippen vermochte wie seinen Taschenrechner.

Dieses Lächeln also knipste er auch jetzt an, als er zum Mikrofon schritt und als die Scheinwerfer des Fernsehens aufblinzelten.

„In einer Zeit“, führte Professor Biederkopf nach ehrerbietiger Anrede des Präsidiums und der geschätzten Versammlung dieser international renommierten Ausdrucksberater aus, „in einer Zeit, die durch die von vernunftistischer Seite systematisch geschürte Krise der Werte der Freiheit gekennzeichnet ist, eine Krise, die durch die nachgiebige Haltung der versorgungspolitischen Regierung erst ermöglicht worden ist, in einer solchen Zeit begrüßt der Verein zur Förderung des Eigentumsgedankens die Einberufung dieses großen Kongresses, mit dessen Zielen er sich zutiefst einig weiß.“

Er machte eine Pause, um Gelegenheit zum Beifall zu geben, und fuhr dann fort: „Genau wie Sie, meine sehr verehrten Damen und Herren von der Ausdrucksversilberung, ist auch der VEFEG immer wieder die Zielscheibe von Angriffen, die letztlich alle sittlichen Werte in Frage stellen. Lassen Sie mich ein Beispiel geben! Dem VEFEG wirft man von versorgungspolitischer Seite in zügellosem Ausdruckskampf vor, er betreibe das politische Geschäft der Großversilberer. Die Absicht dieser verleumderischen Angriffe ist nur allzu offensichtlich. Man will die vielen Mitbürger, die durch ihre eigene ehrliche Arbeit sich ihr Leben in Freiheit zu gestalten wünschen, dem VEFEG entfremden.“

Aber, meine Damen und Herren, wäre dem so, daß der VEFEG der Verein der Großversilberer wäre, so müßte er ja gar nichts dagegen haben, daß das Ausdruckswesen verboten würde, wie die Vernunftisten es wollen. Denn das Monopol braucht keinen Ausdruck mehr. Was den Ausdruck braucht, ist der freie Wettstreit der Versilberung. Und sind es nicht die Ausdrucktreibenden, die den frischen Wind in die Versilberung bringen? Sind nicht sie es, die es jedem ermöglichen, neu in irgend einen Versilberungszeit zu eintreten?“

Der Beifall, der diese Beweisführung belohnte, war, wie Professor Biederkopf spürte, noch etwas ungleichmäßig und ungeschlüssig. Vor allem die Erwähnung eines vernunftistischen Ausdrucksverbots hatte verstimmt. „Ich muß noch einmal anders anfangen“, dachte Professor Biederkopf und knipste sein berühmtes Lächeln wieder an. Dann fuhr er fort:

„Letztlich dreht es sich nicht ums Silber, wie Böswillige behaupten, sondern um das Menschenbild. Das Menschenbild der gegenwärtigen Regierung ist das Bild des Versorgten, ein Bild das jeden Freiheitsfreund mit Sorge erfüllen muß.“

Den Versorgten stellt mein Verein die Denkenden gegenüber. Wir haben uns die Förderung des Gedankens, des eigenen Gedankens, des Eigentumsgedankens zur Aufgabe gemacht. Seien wir doch ehrlich, daran denken wir doch alle!“

Der Beifall, der diesen Worten folgte, hatte an Lebhaftigkeit gewonnen, stellte Professor Biederkopf erfreut fest. Seine Ausdrücke kamen also an. Er fuhr fort:

„Neben dem Denken ist es vor allem die Menschlichkeit, was meinen Verein bewegt. Und deshalb ist uns auch die Erziehung zur Menschlichkeit so wichtig. Ich sage zu meinen Kindern immer: Menschlich muß man sein! Durch und durch menschlich! Durchsetzen muß sich der Mensch!“

Der nun folgende Beifall war einmütig, wie Professor Biederkopf mit Genugtuung spürte. Auch Harry Lohengrin, wiewohl Ausdrucksberater der versorgungspolitischen Regierung, sagte anerkennend zu seinem Nachbarn: „Einen Ausdruck hat er, das muß ihm der Neid lassen!“ Dann fuhr der Redner fort:

„Zur Förderung des Gedankens und der Erziehung zur Menschlichkeit brauchen wir alle, braucht die Nation die Ausdrucksversilberung! Und wenn uns einer fragt, warum, dann sagen wir ihm in aller Entschiedenheit: Wer die Ausdrucksversilberung in Frage stellt, der stellt unsere ganze sittliche Welt in Frage. Denn die Freiheit des Ausdrucks ist die Freiheit der Versilberung, und die Freiheit des Versilberns ist die Freiheit des Silbergedankens. Die Freiheit des Silbergedankens aber ist die Grundlage jeder Gedankenfreiheit, und die Durchsetzung im Geiste dieses Gedankens ist die Durchsetzung der Menschlichkeit!“

Der Beifall, der jetzt losbrach, drückte die Erleichterung des Saales aus. Denn als Professor Biederkopf die rhetorische Frage gestellt hatte, warum die Nation die Ausdrucksversilberung brauche, da hatte sich blitzschnell ein unbehagliches Gefühl verbreitet.

Herbert Claas

## Die Verwirrung der Wörter

### Theoriewachstum

Mit dem Wachsen der Produktion im Abendland und den verbündeten Ländern waren zwanzig Jahre lang auch die Theoriengebäude darüber gewachsen, so daß allenthalben mit Fug und Recht von Wachstumstheorie gesprochen werden konnte. Der Hexenmeister Gottlob Bombast genoß großes Ansehen, weil er erfolgreich vier allgewaltige Dämonen beschwor, genannt Produktionswachstum, Vollbeschäftigung, Preisstabilität und ausgeglichene Außenhandelsbilanz, die im magischen Viereck tanzten und dabei vermöge geheimer Absprachen besagten Wachstumspfad erklimmen, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. Jahrelang erhielt sich der Zauber, und Seitensprünge eines der vier Magischen konnten jeweils vom Schwung der rasanten Gesamtbewegung aufgefangen werden. Die Wachstumstheorie und die auf ihr begründeten Zauberformeln verloren an Glanz, als die Vollbeschäftigung ihre Gefolgschaft aufkündigte. Die um sich greifende Arbeitslosigkeit erklärten die Formulierer flugs als *Abbau der Überbeschäftigung*, so als sei zähneknirschend eingesehen worden, es sei zuviel Arbeitsleistung abverlangt worden. Leider aber verteilte sich die Erleichterung nicht auf alle, kam nicht einmal vielen zugute, sondern traf einige, die meisten von diesen vollständig. Unerwartet von der Theorie verhartete die Produktion abwartend und geradezu irregulär stiegen die Preise und nur die Außenhandelsbilanz fing sich nach katastrophalen Schwankungen.

Der unbotmäßigen Wirklichkeit gegenüber begann ein zuredendes Taktieren von seiten der Wachstumstheoretiker, die doch nicht alles Geschaffene aufgeben wollten. Sie wuchsen mit ihren Aufgaben und bewahrten ihrer Theorie unter schwersten Anfechtungen die Konturen mit der Verbreitung des Wortes vom *Nullwachstum*, was besagt, daß die Theorie nicht stimmt, im übrigen aber beibehalten wird. Ein erlauchter Club in Rom erkannte auf einem Kongreß in der Wirtschaftslage nicht etwa einen Stillstand, sondern die segensreiche Pause, eine Chance zur Selbstbesinnung. Der Kongreß wies nach, daß die



Natur den menschlichen Fortschritt ohnehin nicht mehr ausgehalten hätte, woraufhin die Produktionsstättenbesitzer erbötig waren, ihren Beitrag zur Erholung der Natur zu erbringen und eine starke Reduzierung des Pro-Kopf-Konsums materieller Güter zugunsten immaterieller und ideeller Güter zu fördern.

### **Bewußtseinskrisen (1)**

Das Volk im Bonner Abendland erstickte allmählich im Unrat, der auf Geheiß der Produktionsstättenbesitzer in die Flüsse geleitet, die Luft geblasen und an die Wegraine geschüttet wurde. Der zuständige Minister erklärte diesen Zustand für unerträglich und entwarf ein Notprogramm der Regierung, das die Schaffung eines **Bewußtseins** von der Notlage bei jedem einzelnen aus der wahlberechtigten Bevölkerung zum Ziel hatte. Er nannte es **Umweltbewußtsein** und erwartete es von den Verbrauchern, insbesondere von den Autofahrern, den Zigarettenrauchern und den Hausfrauen, die aufgerufen wurden, bei ihren täglichen Verrichtungen unentwegt die Überlebenschancen unseres Planeten im Auge zu behalten, am besten, indem sie die Erzeugnisse der Industrie restlos vertilgten. Wenn sich der Himmel über einem Stadtteil von giftigen Dämpfen verfärbte, setzten die Behörden Meßwagen ein, die alle Straßen abfuhren, um mit ihren Instrumenten der Quelle des Übels auf die Spur zu kommen, und der Bevölkerung über Lautsprecher Verhaltensregeln zukommen ließen. Das Parlament verabschiedete schließlich ein Gesetz, das die Giftanschläge unter Strafe stellte, die Bußen aber billiger ansetzte als die Kosten zu deren Vermeidung.

### **Bewußtseinskrisen (2)**

Gleichzeitig war die Republik von einem unerklärlichen Verfall des Geldwertes betroffen, den der Kabinettschef als **Inflationsmentalität** bekämpfte, während sein Wirtschaftsminister die anderen krisenhaften Erscheinungen in der Ökonomie als **herbeigeredet** entlarvte und deshalb zu ihrer Behebung folgerichtig schwieg.

### **Bewußtseinskrisen (3)**

Einer seiner Vorgänger hingegen war in ähnlicher Lage durch seine Reden berühmt geworden, in denen die Geschäfte, die von Menschen betrieben werden, oft an Beispielen von Vorgängen in der Natur beschrieben wurden, was ihnen den Anschein von Natürlichkeit gab. So lehrte er seine Zuhörer, die Unvorhersehbar-

keit des Konjunkturverlaufs wie die Unübersichtlichkeit einer Landschaft zu betrachten, wobei die Wanderung in einer Talsohle den geringsten Überblick vermittele, wiewohl aber die Gewißheit baldiger stürmischer Aufwärtsentwicklung beinhalte, da die Landschaft hügelig. Neben den naturverbundenen Fußgängern sprach er auch die technikbegeisterten Autofahrer an, denen er die Wirtschaftspolitik der Regierung als situationsbedingte Entscheidungsfindung zwischen **Bremsen** und **Gasgeben** näher brachte. Er gedachte, damit seinen Ruf als reaktionsschneller, dem Leben zugewandter Tatmensch zu festigen. Den so Belehrten drängte sich indessen der Eindruck der Unfallträchtigkeit des Straßenverkehrs auf. Der Redner zerstreute die unbeabsichtigten Bedenken, indem er seine Metaphorik ins wohlgefällige Reich der Musik verlegte und den Interessenausgleich organisierter Gesellschaftsmitglieder als klangvoll abgestimmtes Zusammenwirken in der **konzertierten Aktion** pries. Den Gipfelpunkt begrifflich-reiner Ausdruckskraft erreichte er mit der der Mathematik entlehnten Formel von der **sozialen Symmetrie**, deren Abstraktheit jedem in Aussicht stellte, das von ihm Gewünschte zu erlangen. In der Befürchtung, diese Leistung nie überbieten zu können, demissionierte er mit der offiziellen Verlautbarung, alle dächten leider nur an sich.

### **Wörtermarkt**

Der Generalsekretär der Union der Religionsdemokraten beklagte in einem großen Aufsatz, den die führende Börsenzeitung zwischen den Aktienkursen und den Rohstoffpreisen veröffentlichte, den außerordentlichen Kursgewinn, den Wörter wie **Solidarität**, **Mitbestimmung** und **Reform** im allgemeinen Bewußtsein verzeichneten, während **Eigeninitiative**, **Leistungswille** und **Aufstiegsdenken** schwächer notierten. Der Generalsekretär, der, ehe er beschloß, Politiker zu werden, eine Universität gegründet und **Waschmittel** hergestellt hatte, bot seinen politischen Freunden unter den Lesern der Börsenzeitung an, diese Wörter erhöhten Kurswertes aufzukaufen und unter Beibehaltung ihres für viele angenehmen Wohllautes solche Verhältnisse mit ihnen zu bezeichnen, wie sie die Religionsdemokraten schätzten.

Als er mit dieser Vorgehensweise seinen Wahlkampf bestritt und zudem die alten Gewerksvereine des Ämterschachers beschuldigte und des unerhörten Machthungers, blieb er doch glücklos, weil er in dem Wahlkreis auftrat, in dem die Mitglieder der Gewerksvereine ihn schon als **Universitätsgründer** und als **Waschmittelhersteller** kennengelernt hatten.

### **Obszönität**

Ehe das Große Land ASU den zweihundersten Jahrestag der Erfindung der Volksherrschaft, die es sich zuschrieb, mit einem Feuerwerk begehen konnte, entledigte es sich seines Präsidenten, weil er in einen schlechten Ruf geraten war, der die Feierlichkeit beeinträchtigt hätte. Nicht die Einfälle in die Gebiete kleinerer Völker, die sich der Kultur ASUs widersetzen, und nicht die Einbrüche in die Büros und Wohnungen von Politikern, die sich um seine Ämter bewerben wollten, schadeten seinem Ruf hinreichend, vielmehr ließen ihn die Frauenvereine ASUs erst fallen, als Tonbandaufnahmen bekannt wurden, auf denen er die Aufträge für die verübten Verbrechen unter Verwendung obszöner Wörter erteilte.

### **Staatsableitung**

Ein wissenschaftlich ausgebildeter Weinhändler, der unbeirrt durch ihm ungünstige Auslegungen des Tafelgesetzes nach einer Anstellung im Staatsdienst strebte, ohne die gegen ihn vorgebrachten Ablehnungsgründe jemals ganz überblicken zu können, hatte auf seinen langen Geschäftsreisen sieben Gruppen von Ideen darüber ermittelt, wie der Staat sich zu den Geschäften seiner Mitglieder verhalte. Ein Weintrinker ersetzte die sieben Gruppen von Ableitungen gesprächsweise anlässlich eines Weinkaufs durch eine einzige Erklärung, mit der er bisher ausgekommen war. Er sagte: Politik und Geschäft sind dasselbe. Der Weinhändler nahm das erleichtert auf, indem er nun seinen Weinhandel als Politik betrieb und für seine Verstaatlichung kämpfte.

## Argument (Zeitschrift) – Verzeichnis

- 46 Brecht/Lukács/Benjamin / Fragen der marxistischen Theorie (I)
- 47 Faschismus und Kapitalismus/Faschismus-Theorien (V) / Diskussion
- 48 Kalter Krieg und Neofaschismus in der BRD / Materialien zur „formierten Demokratie“ (II)
- 49 Kritik der bürgerlichen Germanistik / Wissenschaft als Politik (II)
- 50 Kritik der bürgerlichen Sozialwissenschaften
- 51 Zur Politischen Ökonomie des gegenwärtigen Imperialismus / Probleme der Entwicklungsländer (IV)
- 52 Entfremdung und Geschichte / Fragen der marxistischen Theorie (II)
- 53 Zur politischen Ökonomie des gegenwärtigen Imperialismus / Probleme der Entwicklungsländer (V)
- 54 Vom Bildungsbürgertum zur Funktionseelite / Schule und Erziehung (IV)
- 55 Argument-Register / 1.–11. Jahrgang 1959–1969
- 56 Sexualität und Herrschaft (V) / Schule
- 57 Revolution und Konterrevolution in Griechenland
- 58 Faschismus-Theorien (VI) / Diskussion
- 59 Afrika zwischen Imperialismus und Sozialismus / Probleme der Entwicklungsländer (VI)
- 60 Kritik der bürgerlichen Medizin
- 61 Klassenstruktur und Klassenbewußtsein / Die Arbeiterklasse im Spätkapitalismus (I)
- 62 Klassenbewußtsein und Klassenkampf / Die Arbeiterklasse im Spätkapitalismus (II)
- 63 Geschichte und Geschichtsschreibung der deutschen Arbeiterbewegung (I)
- 64 Probleme der Ästhetik (III)
- 65 Fragen der marxistischen Theorie (III)
- 66 Wissenschaft als Politik (III)
- 67 Emanzipation der Frau / Sexualität und Herrschaft (VI)
- 68 Ausländerbeschäftigung und Imperialismus / Die Arbeiterklasse im Spätkapitalismus (III)
- 69 Lohnarbeit und Medizin / Kritik der bürgerlichen Medizin (II)
- 70 Kritik der bürgerlichen Geschichtswissenschaft (I)
- 71 Argumente für eine soziale Medizin (III)
- 72 Probleme der Ästhetik (IV) / Literatur- und Sprachwissenschaft
- 73 Probleme der Produktivkraftentwicklung (I)
- 74 Fragen der marxistischen Theorie (IV)
- 75 Kritik der bürgerlichen Geschichtswissenschaft (II)
- 76 Entwicklungstendenzen der politischen Ökonomie in der DDR
- 77 Widerspiegelungstheorie und Ideologiekritik / Fragen der marxistischen Theorie (V)
- 78 Argumente für eine soziale Medizin (IV)
- 79 Kapitalistische Entwicklung und koloniale Unterentwicklung – Genese und Perspektive / Probleme der Entwicklungsländer (VII)
- 80 Schule und Erziehung (V)
- 81 Widerspiegelungs-Diskussion / Streitfragen materialistischer Dialektik (I)
- 82 Beiträge zu Theorie und Praxis des Sozialismus
- 83 Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Theorien

## **Argument (Zeitschrift) – Verzeichnis**

- 84 Zum Verhältnis von Logischem und Historischem / Streitfragen materialistischer Dialektik (II)
- 85 Widerspiegelungs-Diskussion / Streitfragen materialistischer Dialektik (III)
- 86 Klassenkämpfe in der BDR / Die Arbeiterklasse im Spätkapitalismus (IV)
- 87 Faschismus – Entstehung/Verhinderung. Faschismus-Theorien (VII)
- 88 Naturwissenschaftliche Erkenntnis und gesellschaftliche Interessen (I)
- 89 Anti-Psychiatrie – Konservative Gehalte radikaler Entwürfe / Argumente für eine soziale Medizin (VI)
- 90 Widerspiegelungs-Diskussion: Literatur- und Kunsttheorie / Streitfragen materialistischer Dialektik (IV)
- 91 Diskussion von Verhaltenstherapie und Gruppendynamik / Kritische Psychologie (I)
- 92 Widerspiegelungs-Diskussion: Praxis / Streitfragen materialistischer Dialektik (V)
- 93 Umwelt – Zum Verhältnis von Gesellschaft und Natur
- 94 Antworten auf Althusser
- 95 Sprachwissenschaft und Sprachunterricht
- 96 Naturwissenschaftliche Erkenntnis und gesellschaftliche Interessen (II)
- 97 Marxismus und Kritische Theorie
- 98 Sozialismus-Diskussion (I)
- 99 Faust-Diskussion
- 100 Ideologischer Klassenkampf / Sozialismus-Diskussion (II)
- 101 Sozialismus-Diskussion (III)

## **Argument-Sonderbände – Gesamtverzeichnis**

- 50 Kritik der bürgerlichen Sozialwissenschaften
- 60 Kritik der bürgerlichen Medizin
- 70 Kritik der bürgerlichen Geschichtswissenschaft (I)
- 75 Kritik der bürgerlichen Geschichtswissenschaft (II)
- 80 Schule und Erziehung (V)
- AS 1/1 Argument-Reprint 1–17
- AS 1/2 Argument-Reprint 18–21
- AS 2 Gewerkschaften im Klassenkampf  
Die Entwicklung der Gewerkschaftsbewegung in Westeuropa  
2. verbesserte Auflage
- AS 3 Vom Faustus bis Karl Valentin / Der Bürger in Geschichte und Literatur
- AS 4 Entwicklung und Struktur des Gesundheitswesens / Argumente für eine soziale Medizin (V)
- AS 5 Hanns Eisler
- AS 6 Zur Theorie des Monopols / Staat und Monopole (I)
- AS 7 Projekt Automation und Qualifikation: Automation in der BRD  
Probleme der Produktivkraftentwicklung (II)  
2. verbesserte und erweiterte Auflage
- AS 8 Jahrbuch für kritische Medizin, Band 1
- AS 9 Gulliver. Deutsch-Englische Jahrbücher / German-English Yearbook,  
Band 1
- AS 10 Massen / Medien / Politik
- AS 11 Brechts Tui-Kritik
- AS 12 Lohnarbeit, Staat und Gesundheitswesen

## AS 3 Vom Faustus bis Karl Valentin. Der Bürger in Geschichte und Literatur

*Editorial: Der Bürger in Geschichte und Literatur; W. F. Haug: Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel; T. Metscher: Faust und die Ökonomie; U. Stadler: Notiz über den „Faustus“; G. Voigt: Forster, Lichtenberg und die Revolution; O. A. Böhmer: Revolution, Vernunftspriorität und Hofmeisterei; M. L. Könniker: Der Struwwelpeter als Radikaler; J. Moebus: Zur Figur des bürgerlichen Heros; A. Hauff: Die einverständigen Katastrophen des Karl Valentin*

## AS 10 Massen / Medien / Politik

Editorial

### I. Neue Techniken

Ekkehardt Jürgens

Neues vom Hörensehen. *Die neuen audiovisuellen Medien*

Horst Holzer

Kabel-Fernsehen in der BRD?

Jean Rocchi

Möglichkeiten alternativer Nutzung der neuen audiovisuellen Medien in Frankreich

### II. Mediengeschichte

August Soppe

Die Einführung des Rundfunks in Deutschland. Ein Beitrag zur Historisierung der Diskussion um das Kabelfernsehen

Erwin Reiss und Siegfried Zielinski

Internationaler Medienzusammenhang. Am Beispiel der Entwicklung des Rundfunks in Deutschland, Frankreich und England

Jörg Jochen Berns

„Parteilichkeit“ und Zeitungswesen. Zur Rekonstruktion einer medienpolitischen Diskussion an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert

### III. Medienarbeiter

Cornelie Unger

Journalisten und Gewerkschaft. Materielle Bedingungen und Bewußtseinsstrukturen

Dieter Kramer und Gerd Würzburg

Gewerkschaften und öffentlich-rechtliche Medien

\*\*\*

Burkhard Hoffmann

Die Entwicklung einer materialistischen Theorie der Massenkommunikation in der BRD



# DAS ARGUMENT AS 11