

ZWISCHEN BÜCHERVERBRENNUNG UND SOZIALISTISCHER UTOPIE

Bertolt Brecht, die Furcht vor dem Vergessen und
das Problem adäquater Kunstproduktion

Von Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)

I.

Das „Hexentreiben einer Walpurgisnacht des 20. Jahrhunderts“, wie Elisabeth Castonier die Autodafés vom 10. Mai 1933 bezeichnet,¹⁾ markiert nach Reichstagsbrand und Judenboykott das letzte große Schauspiel der ‚revolutionären‘ Phase des Nationalsozialismus. Höhepunkt der Verbrennungsfeier in Berlin war die Rede von Josef Goebbels, die – zusammen mit Berichten über entsprechende Veranstaltungen in anderen deutschen Städten – im Rundfunk übertragen wurde. Obwohl sich der Kampf der neuen Machthaber vor allem gegen die großstadtorientierte „*Asphaltliteratur*“²⁾ richtet, erscheint einer ihrer prominentesten Vertreter bei der eigentlichen Bücherverbrennung nicht in vorderster Front. Der Name ‚Bertolt Brecht‘ ist auf der ersten amtlichen Schwarzen Liste für Preußen – im Unterschied zu Feuchtwanger, Remarque oder Tucholsky – mit keinem „Kreuz“ versehen, d. h. er gehört nicht zu den zwölf Autoren, die bei den Autodafés, „die in diesen Tagen im Reich veranstaltet wurden“, die „Hauptrolle“ gespielt haben.³⁾ Bereits im Rundschreiben des Hauptamts für Aufklärung und Werbung der Deutschen Studentenschaft vom 9. Mai 1933 ist Brecht nicht genannt,⁴⁾ Gleiches gilt für Tucholskys Bericht über die „Proskriptionsliste“ der Schriftsteller, die „dem deutschen Interesse abträglich“ sind.⁵⁾

¹⁾ ELISABETH CASTONIER: Stürmisch bis heiter. Memoiren einer Außenseiterin (= Ullstein-Buch; Nr. 20907), Frankfurt/M. und Berlin 1988, S. 210.

²⁾ Zit. nach: Zum 10. Mai 1933. Die Bücherverbrennung, hrsg. von GERHARD SAUDER, München 1983, S. 120.

³⁾ Ebenda, S. 126.

⁴⁾ Vgl. Das Vorspiel. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933: Verlauf, Folgen, Nachwirkungen. Eine Dokumentation, hrsg. von THOMAS FRIEDRICH (= Edition LitPol 2), Berlin 1983, S. 31f. (Faksimile).

⁵⁾ KURT TUCHOLSKY, Ausgewählte Briefe 1913–1935, hrsg. von MARY GEROLD-TUCHOLSKY und FRITZ J. RADDATZ (= Gesammelte Werke; Bd. 4), Reinbek 1962, S. 258 (Brief vom 17. Mai 1933 an Walter Hasenclever).

Auch unter den „8 der übelsten literarischen Werke“, die am 5. Mai von der Rostocker Studentenschaft „mit haltbaren Vierzöllern geschlagen wurden“, befindet sich keines von Brecht.⁶⁾ Gustav Adolf Scheel, der ‚Führer‘ der Heidelberger Studentenschaft nennt an Autoren ebenfalls nur Gumbel, Remarque, Tucholsky und Heinrich Mann,⁷⁾ obwohl Brecht von Anfang an zu den Hauptrepräsentanten marxistischen Schreibens zählt und der literarischen „Unterwelt“ angehört.⁸⁾ Er ist zwar auf allen Säuberungslisten prominent vertreten,⁹⁾ aber sein Werk wird in den offiziellen Verbrennungssprüchen nicht genannt.

So interessant diese Tatsache ist, sie sollte nicht überbewertet werden, denn die Bücherverbrennung erweist sich mitunter als schlecht organisiert und strategisch inkonsistent. Trotzdem stellt Brecht, der als Verfasser der ›Dreigroschenoper‹ weiten Teilen des Publikums bekannt ist, keineswegs den Hauptangriffspunkt nationalsozialistischer Propaganda dar. Man kennt ihn und weiß um seinen Standpunkt. Aufgrund dieser ‚Berechenbarkeit‘ hält man ihn möglicherweise für weniger gefährlich, so dass seine Werke auch nicht unbedingt in den „Giftschrank“¹⁰⁾ müssen. Brecht besitzt keinen Bezug mehr zur bürgerlichen Welt und ist damit „der einzige wirkliche Dichter des Marxismus in Deutschland“.¹¹⁾ Frank Maraun, der diese Charakteristik 1933 für das ›Literaturblatt der Berliner Börsenzeitung‹ erstellt, sieht in Brecht einen absolut amoralischen Schriftsteller, der den „Drang zur totalen und umfassenden Verwahrlosung“ mit einem „unaufhaltsamen Nihilismus“ verbinde und im ›Baal‹ „bis zur restlosen Vertierung des Menschen“ vorstoße.¹²⁾ Mit der ›Dreigroschenoper‹ verlasse ihn jedoch „seine lyrische Substanz, d. h. alles, was er aus eigenem zu geben hatte“.¹³⁾ Der zum Marxismus konvertierte Autor sei poetisch impotent und ersetze eigene Schaffenskraft durch intertextuelle Reproduktion. Maraun hält Brecht für keinen theoretischen Kopf: die „Annäherung

⁶⁾ HANS-WOLFGANG STRÄTZ, Die geistige SA rückt ein. Die studentische „Aktion wider den undeutschen Geist“ im Frühjahr 1933, in: 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen, hrsg. von ULRICH WALBERER, Frankfurt/M. 1983, S. 84–114, hier: S. 96.

⁷⁾ Vgl. CLEMENS ZIMMERMANN, Die Bücherverbrennung am 17. Mai 1933 in Heidelberg. Studenten und Politik am Ende der Weimarer Republik, in: Bücherverbrennung. Zensur, Verbot, Vernichtung unter dem Nationalsozialismus in Heidelberg, hrsg. von JOACHIM-FELIX LEONHARD (= Heidelberger Bibliotheksschriften 7), Heidelberg 1983, S. 55–84, hier: S. 60 und 63.

⁸⁾ FRIEDRICH HUSSONG, Kurfürstendamm. Zur Kulturgeschichte des Zwischenreichs, Berlin 1934, S. 121. – Vgl. auch: Das Vorspiel (zit. Anm. 4), S. 39f. (Zeitungsbericht über die Bücherverbrennung in Nürnberg).

⁹⁾ Vgl. In jenen Tagen ... Schriftsteller zwischen Reichstagsbrand und Bücherverbrennung. Eine Dokumentation. Zusammengestellt von FRIEDEMANN BERGER, VERA HAUSCHILD und ROLAND LINKS unter Mitarbeit von SIGRID BOCK, Leipzig und Weimar 1983, S. 270; „Das war ein Vorspiel nur ...“. Bücherverbrennung Deutschland 1933: Voraussetzungen und Folgen. Ausstellung der Akademie der Künste vom 8. Mai bis 3. Juli 1983, Wien 1983, S. 39; – Zum 10. Mai 1933 (zit. Anm. 2), S. 123; – und: Das Vorspiel (zit. Anm. 4), S. 78.

¹⁰⁾ Zum 10. Mai 1933 (zit. Anm. 2), S. 120.

¹¹⁾ In jenen Tagen ... (zit. Anm. 9), S. 397.

¹²⁾ Ebenda, S. 396.

¹³⁾ Ebenda.

an den Marxismus geht nur bis zur sozialen Anklage, die als solche nicht einmal beabsichtigt ist, sondern sich aus der Zustandsschilderung für den Betrachter mehr von selbst ergibt“. Durch Verzicht auf revolutionäre „Tiraden“ wirkten seine Stücke allerdings „viel packender und aufreizender“ als Piscators Agitationstheater.¹⁴⁾ Da der sinnlichen Attraktion aber keine konkrete Botschaft entspricht, bleibt Brecht für den Nationalsozialisten ‚harmloser‘ als andere Autoren, deren Gesellschaftskritik einen unmittelbar didaktischen Impetus besitzt. Der gebürtige Augsburger zerstört zwar das metaphysisch fundierte Heldenideal, aber er setzt an dessen Stelle kein Gegenglück, sondern das „Animal“, das „keiner sittlichen Macht, keiner Gemeinschaft, keiner Idee mehr verbunden“ ist.¹⁵⁾ Wer Brecht liest, kann triebhaft vertieren, aber er plant keinen Umsturz, denn er befindet sich „außerhalb jeder geistigen und moralischen Ordnung“.¹⁶⁾ Für Maraun unterminiert sich Brechts Marxismus auf diese Weise selbst: er markiert in erster Linie ein ethisches, weniger ein politisches Problem.

II.

Von Brecht existieren mehrere Reaktionen auf den Vernichtungsakt vom 10. Mai, die in ihrer negativen Bewertung einhellig, mit Blick auf die zu befürchtenden Konsequenzen jedoch ambivalent sind. Am bekanntesten ist sicher das Gedicht ›Die Bücherverbrennung‹ (1938). Brecht verfasst es als Replik auf Oskar Maria Graf's Protest ›Verbrennt mich!‹, der am 15. Mai 1933 in der ›Wiener Arbeiterzeitung‹ und der ›Volksstimme‹ (Saarbrücken) erscheint und bis 1945 unzählige Male in Exilpublikationen zitiert und nachgedruckt wird.¹⁷⁾ Im Unterschied zu anderen Gedichten, die das Autodafé oder die Gefahr einer *damnatio memoriae* thematisieren, besitzt ›Die Bücherverbrennung‹ einen ironischen Unterton und eröffnet daher auch die Sammlung ›Deutsche Satiren (Für den deutschen Freiheitssender)‹. Brecht folgt den historischen Fakten nicht exakt, sondern konzentriert sich auf das Problem von Kunst und Wahrheit. Nicht das Verbrennen schöner Literatur wird gebrandmarkt, sondern das Vernichten eines wesentlichen Erkenntnisträgers. Denn wer die „Bücher mit schädlichem Wissen“¹⁸⁾ beseitigt, nimmt den Menschen die Möglichkeit, auf ästhetischem Wege zum Verständnis der soziokulturellen Zusammenhänge zu gelangen. So heißt es in dem 1933 entstandenen Gedicht ›Deutsch-

¹⁴⁾ Ebenda.

¹⁵⁾ Ebenda.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 397.

¹⁷⁾ Graf's Bibliograph HELMUT F. PFANNER verzeichnet ca. fünfzig Nachdrucke bis zur Mitte der siebziger Jahre (vgl. OSKAR MARIA GRAF, Eine kritische Bibliographie, Bern und München 1976, S. 739 [Titelregister]). – GERHARD SAUDER hält diese Zahl noch für zu gering (vgl. Zum 10. Mai 1933 [zit. Anm. 2], S. 287).

¹⁸⁾ BERTOLT BRECHT, Gedichte 2. Sammlung 1938–1956, bearbeitet von JAN KNOPF (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 12), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988, S. 61.

land: „In deinem Hause | Wird laut gebrüllt was Lüge ist | Aber die Wahrheit | Muß schweigen“.¹⁹⁾ Wie Graf²⁰⁾ und Toller²¹⁾ sieht auch Brecht in der ‚schwarzen‘ Liste der Nationalsozialisten die eigentliche ‚weiße‘. Der ‚verjagte‘ Dichter ist daher nicht über das Autodafé entsetzt, sondern darüber, dass man ihn ‚vergessen‘ hat, d. h. sein Werk politisch wirkungslos war.

[...] Er eilte zum Schreibtisch
Zornbeflügelt, und schrieb einen Brief an die Machthaber.
Verbrennt mich! schrieb er mit fliegender Feder, verbrennt mich!
Tut mir das nicht an! Laßt mich nicht übrig! Habe ich nicht
Immer die Wahrheit berichtet in meinen Büchern? Und jetzt
Werd ich von euch wie ein Lügner behandelt. Ich befehle euch:
Verbrennt mich!²²⁾

Der Schluss des Gedichts zeigt paradigmatisch, was Brecht mit der Assimilation des Antifaschisten²³⁾ an die Erfordernisse der geschichtlichen Wirklichkeit meint. Der Sprachduktus des lyrischen Ich steigert sich von der bloßen Aufforderung über die flehende Bitte bis zum unduldsamen Befehl. Die Kunst wird hier tatsächlich zur ‚Waffe‘,²⁴⁾ und die Diktion hat sich der Rhetorik der Nationalsozialisten angepasst, um ihr ebenbürtig zu sein.

Hieraus erklärt sich auch Brechts Kritik am literarischen Ästhetizismus, der sich in parasitärem (Sprach-)Luxus ergehe und damit das faschistisch-kapitalistische System affirmiere, statt es zu bekämpfen. So heißt es in einem Gedicht aus dem Jahr 1933, das ebenfalls auf die Ereignisse des 10. Mai Bezug nimmt:

ALS ICH LAS, DASS SIE DIE SCHRIFTEN derer verbrannten
Die die Wahrheit zu schreiben versucht hatten

¹⁹⁾ DERS., Gedichte 1. Sammlung 1918–1938, bearbeitet von JAN KNOPF und GABRIELE KNOPF (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 11), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988, S. 253. Vor diesem Hintergrund notiert Brecht 1938 mit Blick auf das „begeisterte Mitgehen“ vieler Deutscher im Vergleich zu dem von ihm praktizierten „oftmalige[n] Prüfen“: „Hätte ich mich der ersten Haltung überlassen, dann lebte ich noch in meinem Vaterland, da ich aber die zweite Haltung nicht eingenommen hätte, wäre ich kein ehrlicher Mensch mehr“ (Journale 1. 1913–1941, bearbeitet von MARIANNE CONRAD und WERNER HECHT [= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 26], Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1994, S. 308).

²⁰⁾ Vgl. OSKAR MARIA GRAF, Verbrennt mich! Protest anlässlich der deutschen Bücherverbrennungen 1933, in: Oskar Maria Graf. Beschreibung eines Volksschriftstellers, hrsg. von WOLFGANG DIETZ und HELMUT F. PFANNER, München 1974, S. 37f., hier: S. 38.

²¹⁾ Vgl. ERNST TOLLER, Offener Brief an Herrn Goebbels, in: DERS., Gesammelte Werke. Bd. 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen, hrsg. von JOHN M. SPALEK und WOLFGANG FRÜHWALD, München 1978, S. 76f.

²²⁾ BRECHT, Gedichte 2 (zit. Anm. 18), S. 61.

²³⁾ Da Brecht die Begriffe ‚Faschismus‘ und ‚Nationalsozialismus‘ als Synonyme betrachtet, werden sie – trotz terminologischer Divergenzen – auch hier entsprechend verwendet.

²⁴⁾ Vgl. BERTOLT BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (= Gesammelte Werke; Bd. 18), Frankfurt/M. 1967, S. 250 (Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur [1937]).

Aber den Schwätzer George, den Schönredner, einladen
 Ihre Akademie zu eröffnen, wünschte ich heftiger
 Daß die Zeit endlich kommt, wo das Volk einen solchen Menschen bittet
 Öffentlich bei einem Bau in einer der Vorstädte
 Einen Schubkarren mit Mörtel über den Bauplatz zu schieben, damit
Einmal einer von ihnen *eine* nützliche Handlung verrichte, worauf er sich
 Für immer zurückziehen könnte, um
 Papier mit Buchstaben zu bedecken
 Auf Kosten des
 Reichen arbeitenden Volkes.²⁵⁾

Wenngleich George jede Unterstützung der neuen Machthaber ablehnt, bleibt die von ihm propagierte Kunstrichtung in den Augen Brechts dekadent, denn sie ignoriert die geschichtliche Vernunft und appelliert allein an das Schönheitsempfinden. Die Literatur nähert sich dadurch der Musik: sie verliert an rationaler Überzeugungskraft und wird zum emotionalen Narkotikum. Wie dem Aufklärer Settembrini erscheint auch dem „Lehrer“²⁶⁾ Brecht die Tonkunst „politisch verdächtig“.²⁷⁾ Faschismus und Musikdrama sind für ihn – in fataler Verkürzung – strukturaquivalent. Hier wie dort kultiviert man die apolitische „Einfühlung“²⁸⁾ und schreitet „wohlgemut zu einer Verurteilung der Vernunft“.²⁹⁾ Die Bücherverbrennung ist somit nur das äußere Zeichen für das Reflexionsverbot, das der Nationalsozialismus zur Systemstabilisierung benötigt:

Von den Künsten ist er der Dichtung am wenigsten grün. Er spricht gar nicht von ihr. Der Musik, ohne die er nicht leben kann, befiehlt er, den Text wegzulassen. Sie braucht keinen Text. Der Hörer kann sich selbst einen Text drauf machen. Sie muß es mit Tönen allein schaffen. Er, als Redner, schafft es schließlich auch beinahe nur mit dem Ton. Jedenfalls, bei der Musik, wenn sich da erst Wörter einschleichen, ist gleich der Teufel los. Unvorsichtig gesetzt, ergeben Wörter einen Sinn, und dann muß man einschreiten. Aber Musik ist eine Kunst, gegen die man nicht soll einschreiten, sondern sich *ein fühlen* müssen. Erfreut stellt er fest: Gehör und Verstand sind oft nicht in *einem* Körper vereinigt. Nette Leute, die Musiker, können so bleiben.³⁰⁾

²⁵⁾ DERS., Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939, bearbeitet von JAN KNOPF und BRIGITTE BERGHELM (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 14). Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1993, S. 166.

²⁶⁾ GÜNTHER ANDERS, Über Brecht. Gespräche und Erinnerungen (Tagebuch 1941), in: DERS., Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, München 1984, S. 133–153, hier: S. 149.

²⁷⁾ THOMAS MANN, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Frankfurt/M. 1990, hier: Bd. 3, S. 162 (Der Zauberberg [1924]).

²⁸⁾ BERTOLT BRECHT, Schriften zum Theater 2 (= Gesammelte Werke; Bd. 16), Frankfurt/M. 1967, S. 563 (Der Messingkauf [1937–1951]).

²⁹⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 243 (Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur [1935]).

³⁰⁾ Ebenda, S. 254f. (Der größte aller Künstler). Tatsächlich gewinnt ‚Einfühlung‘ in späteren Jahren auch für das epische Theater an Bedeutung, und zwar zu Beginn des Rezeptionsprozesses und „in einer bestimmten Phase der Proben“ (DERS., Schriften zum Theater 2 (zit. Anm. 28), S. 853 [Stanislawski-Studien 1951–1954]).

Interessant ist, dass Bertolt Brecht hier dieselbe nationale Prädisposition voraussetzt wie Thomas Mann in den ›Betrachtungen eines Unpolitischen‹ (1918) – allerdings mit konträrer Bewertung. Für beide Autoren sind die Deutschen ein Volk der Musik, nicht der Sprache. Während Mann darin aber einen Ausdruck metaphysischer Tiefe und Zweckfreiheit sieht,³¹⁾ hält Brecht diese Mentalität für zutiefst problematisch, denn sie erlaubt die poetische Feier des reflexiven Bankrotts. Hitler ist daher zugleich Paradigma und Nutznießer dieser Attitüde. Er repräsentiert das „Urbild des Deutschen“: das „Muster der Jugend“, den „Genießer echter deutscher Musik“, den „*Kenner der Architektur*“ und den „*scherzenden Gast des Hauses*“.³²⁾

Darüber hinaus camoufliert der entfremdete ‚Kleinbürger‘³³⁾ die sozialen Probleme, statt sie zu verändern. Hitler erscheint als „Anstreicher“, der einen „Kübel frische Tünche“ nimmt und damit das „ganze deutsche Haus“ bedeckt. Er repariert die „Löcher“, „Risse“ und „Sprünge“ nicht, sondern kleistert die „ganze Scheiße“ einfach zu.³⁴⁾ Um diese Euphemisierung durchsetzen zu können, hat Hitler, nunmehr der einzige „Gott“,³⁵⁾ „dem deutschen Volk“ die Literatur „ausgetrieben“ und es dadurch entmündigt.³⁶⁾ Die Politik ist von einem rationalen Instrument zur Verbesserung des Gemeinwohls zum ästhetisch verbrämten Machtwerkzeug geworden, das jede kritisch orientierte Kunst ausschalten muss. Das Denken wird durch die rhetorische Geste ersetzt. Deshalb soll die Parabel vom ›Aufhaltssamen Aufstieg des Arturo Ui‹ auch „im großen Stile“³⁷⁾ inszeniert werden, d. h. mit deutlichen Reminiszenzen an Richard III.³⁸⁾ und das „elisabethanische Historientheater“³⁹⁾ – ein Beleg dafür, dass Brecht die „Theatralik des Faschismus“⁴⁰⁾ nicht als weltgeschichtlich singuläres Phänomen ansieht. Aber gerade dem auf bloßer Repräsentation basierenden Totalitarismus muss die aufklärerische Macht des Wortes entgegentreten:

Eine solche Beachtung von seiten des Staates [...], eine Ehrung von solchem Ausmaß, wie die deutsche Literatur dieser Zeit erfuhr in Form ihrer totalen Vertreibung, hat kaum je eine Literatur erfahren: Die Verbeugungen der Faschisten bestehen aus Fußritten. Ich hoffe, daß die deutsche Literatur sich dieser außerordentlichen Aufmerksamkeit würdig erweisen wird.⁴¹⁾

³¹⁾ Vgl. MANN, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden (zit. Anm. 27), hier: Bd. 12, S. 49–52.

³²⁾ BRECHT, Schriften zum Theater 2 (zit. Anm. 28), S. 562 (Der Messingkauf [1937–1951]).

³³⁾ Vgl. DERS., Journale 2. 1941–1955, bearbeitet von WERNER HECHT (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 27), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1995, S. 63f. (Notiz vom 28. Februar 1942).

³⁴⁾ DERS., Gedichte 1 (zit. Anm. 19), S. 215 (Das Lied vom Anstreicher Hitler [1933]).

³⁵⁾ DERS., Stücke 3 (= Gesammelte Werke, Bd. 3), Frankfurt/M. 1967, S. 1193. (Anmerkungen zu ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹). – Vgl. auch ebenda, S. 1086 (Furcht und Elend des Dritten Reiches [1938]).

³⁶⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 219 (Das letzte Wort).

³⁷⁾ Vgl. DERS., Stücke 4 (= Gesammelte Werke, Bd. 4), Frankfurt/M. 1967, S. 1722 (Der aufhaltssame Aufstieg des Arturo Ui [1941]).

³⁸⁾ Ebenda.

³⁹⁾ Vgl. ebenda, S. 1837.

⁴⁰⁾ DERS., Schriften zum Theater 2 (zit. Anm. 28), S. 558 (Der Messingkauf [1937–1951]).

⁴¹⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 219 ([Das letzte Wort]).

Die Dichter dürfen demnach nicht bei der ihnen entgegengebrachten negativen ‚Wertschätzung‘ verharren, sondern müssen den Kampf mit dem Faschismus aktiv aufnehmen. Denn wichtiger als die biblische Weisheit, dass das Wort am „Anfang“ stehe, sei, dass die Kunst „das letzte Wort“ behalte.⁴²⁾

III.

Hieraus resultiert auch die bereits erwähnte Ambivalenz in der Bewertung der Bücherverbrennung. Als „symbolische Handlung“⁴³⁾, die mitunter sehr nachlässig geplant und ausgeführt wird,⁴⁴⁾ kann sie mit Blick auf die Menge des vernichteten Materials allenfalls bescheidene Erfolge verbuchen. Viele Werke enden denn auch nicht auf dem Scheiterhaufen, sondern in den Regalen von Studenten oder ausländischen Büchereien. Einem Bericht zufolge soll in Basel während des Sommers 1933 vieles von dem zu geringen Preisen verkauft worden sein, was zuvor auf Schwarzen Listen gestanden habe.⁴⁵⁾ Darüber hinaus ist für den missliebigen Schriftsteller, wie das Beispiel Erich Kästner zeigt, nicht einmal die persönliche Präsenz bei einem der Autodafés lebensgefährlich.⁴⁶⁾ Auch die Werke selbst bleiben zunächst noch zugänglich. So schreibt Brecht Mitte Juli 1933 an einen gewissen Dr. Hain: „Meine Bücher sind, wie Sie wissen, keineswegs verboten in Deutschland.“⁴⁷⁾ Im darauf folgenden Monat muss Brecht allerdings stärkere Auswirkungen der staatlichen Repression spüren, und zwar in Bezug auf den mit Allert de Lange geschlossenen Vertrag über den ›Dreigroschenroman‹. Am 25. August lässt man ihn von Verlagsseite wissen, „daß wir prinzipiell keine Romane oder Bücher verlegen, worin gegen das heutige Regime in Deutschland agiert wird, oder worin selbst die

⁴²⁾ Ebenda.

⁴³⁾ Vgl. Zum 10. Mai 1933 (zit. Anm. 2), S. 181 ([Rede von] Reichsminister Dr. Goebbels). Siehe hierzu auch THOMAS LISCHIED, *Symbolische Politik. Das Ereignis der NS-Bücherverbrennung 1933 im Kontext seiner Diskursgeschichte* (= Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien 4), Heidelberg 2001, S. 110–113, 192–198 und 238ff.

⁴⁴⁾ So enthält eine offizielle Minimalliste, die am 9. Mai als Anweisung für Studenten herausgegeben wird, nur wenige Namen – darunter befinden sich zwar Marx und Kautsky, aber weder Engels noch Lenin, Liebknecht oder Rosa Luxemburg (vgl. In jenen Tagen ... (zit. Anm. 9), S. 9). – Siehe auch ARNOLD ZWEIF, *Rückblick auf Barbarei und Bücherverbrennung [1934]*, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 39 (1983), Nr. 11 (8. Februar), S. 307–310, hier: 307f. (Bericht einer Augenzeugin von der Bücherverbrennung in Berlin am 10. Mai 1933. Aus einem Brief an Zweig).

⁴⁵⁾ Vgl. u. a. HEINRICH MANN, *Die Bücherverbrennung*, in: *Die Neue Weltbühne vom 18. Juni 1936*, Nr. 25, S. 772–775, hier: S. 772; – FRANZ CARL WEISKOPF, *Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. Mit einem Anhang von Textproben aus Werken exilierter Schriftsteller*, Berlin und Weimar 1981, S. 29; – HANS MAYER, *Die deutsche Literatur und der Scheiterhaufen*, in: *Aufbau* 4 (1948), H. 6, S. 463–471, hier: S. 463, – und WALTER KEMPOWSKI, *Schöne Aussicht. Roman*, Hamburg 1981, S. 328.

⁴⁶⁾ Vgl. ERICH KÄSTNER, *Bei Verbrennung meiner Bücher*, in: *Kästner für Erwachsene*, hrsg. von RUDOLF WALTER LEONHARDT, Frankfurt/M. 1966, S. 435.

⁴⁷⁾ BERTOLT BRECHT, *Briefe 1*, bearbeitet von GÜNTER GLAESER (= *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*; Bd. 28), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1998, S. 370.

Rede über die heutige Lage in Deutschland ist“.⁴⁸⁾ Brecht verweist seinerseits auf den gültigen Vertragsabschluss und wendet sich dagegen, „daß für den Verlag ein politisches Zensurrecht in Anspruch genommen wird“. „Ein solches Zensurrecht über die geistig-politische Haltung einer meiner Arbeiten kann ich natürlich unter keinen Umständen zugestehen – so wenig wie irgendein anderer Autor von Gesinnung“.⁴⁹⁾

Wie schon Tacitus glaubt Brecht nicht an die Wirksamkeit von Bücherverbrennungen und Publikationsverboten: „eine dichterische Produktion unter Zensur versucht jetzt das Hitler-Regime in Deutschland in Gang zu bringen; der Mißerfolg eines solchen Versuches kann nicht ausbleiben“.⁵⁰⁾ Hans Sahl verweist in dem Gedicht ›Die Letzten‹ (1973) zudem auf den kontraproduktiven Impetus derartiger Aktionen, denn aus ihnen entstehe lediglich der Zwang, die verbrannten Autoren verstärkt wiederzulesen: „Unser Schicksal steht unter Denkmalschutz. | Unser bester Kunde ist das | schlechte Gewissen der Nachwelt“.⁵¹⁾ Andererseits gibt es auch im Nazi-Deutschland eine Brechtrezeption, wie Jürgen Hillesheim herausgearbeitet hat.⁵²⁾ Er bezieht sich dabei auf ein Mitte der neunziger Jahre aufgetauchtes Typoskript der Songs aus der ›Dreigroschenoper‹, das zwischen 1939 und 1944 entstanden ist. Darüber hinaus sollen noch weitere Kopien und Vervielfältigungen existiert haben⁵³⁾ – nach Hillesheim „ein deutlicher Hinweis“ dafür, dass die Lieder „nicht nur abgeschrieben und bewahrt, sondern tatsächlich in Deutschland verbreitet werden sollten“.⁵⁴⁾

Die ‚rationale‘ Gelassenheit, die Brecht gegenüber den Autodafés an den Tag legt, wird jedoch bald unterminiert – und zwar durch die physische Bedrohung, die von den Nationalsozialisten ausgeht. Im Gegensatz zu anderen Autoren unterschätzt Brecht nie die Gefährlichkeit Hitlers, sondern allenfalls die mögliche Dauer die Regimes.⁵⁵⁾ Schon kurz nach der Machtergreifung agiert er vorsichtig und hält

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 706.

⁴⁹⁾ Ebenda, S. 388 (Brief vom 9. Oktober 1933 an Gerard de Lange).

⁵⁰⁾ Ebenda, S. 388. – Ähnlich sehen es der Korrespondent des ›Neuen Mannheimer Volksblatts‹ (abgedruckt bei STRÄTZ [zit. Anm. 6], S. 108) und der Großteil der ausländischen Presse (vgl. HERMANN WEISS, Besser ein Mühlstein am Halse. Reaktionen in der ausländischen Presse, in: 10. Mai 1933. Bücherverbrennung in Deutschland und die Folgen, hrsg. von ULRICH WALBERER, Frankfurt/M. 1983, S. 116–137, hier S. 119 und 127).

⁵¹⁾ Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente, hrsg. von MICHAEL WINKLER (= RUB 9865[6]), Stuttgart 1977, S. 15.

⁵²⁾ Vgl. JÜRGEN HILLESHEIM, Brecht-Rezeption im Dritten Reich. Ein neu erworbenes Dokument der Brecht-Forschungsstätte Augsburg, in: International Brecht-Society: Communications 25 (1996), Nr. 2, S. 42–47, – und DERS., Mackie Messer im Luftschutzbunker. Brecht-Rezeption im Dritten Reich, in: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, hrsg. VON HELMUT GIER und J. H., Würzburg 1996, S. 254–269. Im Folgenden beziehe ich mich auf den umfangreicheren der beiden Aufsätze.

⁵³⁾ Vgl. ebenda, S. 266.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 264.

⁵⁵⁾ Zu Anfang glaubt Brecht, der Nationalsozialismus werde sich wohl nicht lange halten (vgl. Schriften zur Politik und Gesellschaft [= Gesammelte Werke; Bd. 20], Frankfurt/M. 1967, S. 227 [Die Dauer des Regimes], – und: DERS., Briefe 1 [zit. Anm. 47], [Brief von

sich in den letzten Februartagen in einer Berliner Poliklinik auf. Als Helene Weigel vorübergehend festgesetzt wird und nach dem Reichstagsbrand besonders gefährdet ist, verlassen beide die Hauptstadt in Richtung Prag. Am 8. Juni 1935 verfügt der Reichsminister des Inneren Brechts Ausbürgerung; kurz darauf teilen Helene und der Sohn Stefan dieses Schicksal. Gleichzeitig verliert der nun Staatenlose sein gesamtes Vermögen in Deutschland einschließlich der Tantiemen an dort publizierten Werken. In der amtlichen Verfügung heißt es zur Begründung:

Bertolt (Bert) Brecht, marxistischer Schriftsteller, der in der Nachkriegszeit durch seine tendenziösen Theaterstücke und Gedichte für den Klassenkampf Propaganda machte. Nach der nationalsozialistischen Erhebung sind in der Emigrantenpresse und in Broschürenform zahlreiche deutschfeindliche Artikel und Gedichte von ihm erschienen. Seine Machwerke, in denen er unter anderem den deutschen Frontsoldaten beschimpft, zeugen von niedrigster Gesinnung.⁵⁶⁾

Dennoch bleibt der Kampf gegen Brecht auch jetzt ein distanzierter. Zwar sind seine Werke aus den Buchhandlungen und Bibliotheken verbannt, in den Presseorganen werden sie aber weder besprochen noch beschimpft, sondern ignoriert. Man versucht Brecht allerdings dadurch zu schaden, dass ausländische Theater per Gesetz gezwungen werden, Aufführungsverträge der ›Dreigroschenoper‹ mit dem Bloch-Verlag in Berlin abzuschließen. Dieser besitzt die Verwertungsrechte des Stücks, das dort 1928 erstmals als Bühnenmanuskript erschienen ist. Auf diese Weise soll verhindert werden, dass der exilierte Brecht die ihm zustehenden Tantiemen erhält. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang auch an die schwierige Drucklegung der ›Svendborger Gedichte‹ durch die Zerstörung des sog. „Prager Satzes“ im Januar 1939. Angesichts dieses nach der Bücherverbrennung massivsten Angriffs auf das eigene Werk schreibt Brecht an Hubertus Prinz zu Löwenstein: „Der Satz war schon fertig, als die Hitlerinvasion in die Tschechoslowakei kam und damit eine zweite Vernichtung meiner Bücher.“⁵⁷⁾ Krieg und Exil potenzieren die

Mitte/Ende Mai 1934 an George Grosz]). – 1937/38 urteilt er bereits wesentlich vorsichtiger (vgl. Gedichte 2 [zit. Anm. 18], S. 50ff. [Rat an die bildenden Künstler, das Schicksal ihrer Kunstwerke in den kommenden Kriegen betreffend]; ebd., S. 119 [Gedanken über die Dauer des Exils], – und WALTER BENJAMIN, Versuche über Brecht, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1966, S. 134 [Gespräche mit Brecht]). – Trotz Hitlers militärischer Erfolge bleibt Brecht aber vom Niedergang des faschistischen Systems überzeugt (vgl. Journale 1 [zit. Anm. 19], S. 399 [Notiz vom 6. Juli 1940]).

⁵⁶⁾ Abgedruckt in: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten, hrsg. von WERNER HECHT, Vorwort von MAX FRISCH, Frankfurt/M. 1978, S. 119. – Es ist interessant und belegt durchaus virulente Defizite in der NS-Organisation, dass Brecht noch 1936 seinen deutschen Reisepass in New York verlängern konnte (vgl. ALEXANDER STEPHAN, Bertolt Brecht und die Bewegung ‚Freies Deutschland‘ in den Akten des FBI, in: Literatur und politische Aktualität, hrsg. von ELRUD IBSCH und FERDINAND VAN INGEN unter Mitarbeit von ANTHONYA VISSER (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 36/1993), Amsterdam und Atlanta, GA 1993, S. 299–323, hier S. 307).

⁵⁷⁾ BERTOLT BRECHT, Briefe 2, bearbeitet von GÜNTER GLAESER (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 29), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1998, S. 129 (Brief von Ende Januar 1939).

künstlerische Isolation: „Mit jedem Siegesrapport Hitlers verliere ich an Bedeutung als Schriftsteller. Selbst der Buchhändler und Kritiker Olsoni in Helsingfors findet nicht die Zeit, mein Stück zu lesen. Und es gibt immer weniger Besucher“.⁵⁸) Brecht sieht sich als einer, der „Lehren ohne Schüler“ vertritt und damit notwendig jeder kritischen Replik entbehrt. Der poetisch produktive Diskurs muss ohne Auditorium selbstreferentiell werden: Affirmation tritt an die Stelle der Dialektik und macht das Gesagte ‚unwahr‘:

Dort spricht der, dem niemand zuhört:
Er spricht zu laut
Er wiederholt sich
Er sagt Falsches
Er wird nicht verbessert.⁵⁹)

Dass Brecht die Gefahr einer *damnatio memoriae* für durchaus real hält, zeigt auch der ›Besuch bei den verbannten Dichtern‹ (1938), der intertextuell auf den Gang durch die Hölle in Dantes ›Inferno‹ Bezug nimmt. Im Unterschied zur satirisch-optimistischen Behandlung des Themas in ›Die Bücherverbrennung‹ unterbleibt hier jede Form der Relativierung. Die berühmten Autoren können über ihre Verbannung noch lachen, denn ihre Dichtung hat überlebt; die „Vergessenen“ hausen dagegen in „der dunkelsten Ecke“. „Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet.“ Nun bricht das Gelächter ab, der „Ankömmling“ ist erblasst. Und das zu Recht, denn Brechts eigene Beschreibung des Exils liest sich wie eine Antwort auf die Frage eines der nunmehr Unbekannten: „Du, wissen sie auch | Deine Verse auswendig? Und die sie wissen | Werden Sie der Verfolgung entinnen?“⁶⁰) Der symbolische Gestus der Bücherverbrennung oszilliert eben doch zwischen Metaphorik und Repräsentation. So ist 1937 in einer Presseanweisung der Reichsschrifttumskammer zu lesen: „Thomas Mann soll ausgelöscht werden aus dem Gedächtnis aller Deutschen“.⁶¹) Die Nationalsozialisten unternehmen also nicht nur einen „Generalangriff“ auf die „Demokratie“, sondern auch auf die „Kultur überhaupt“.⁶²) Dadurch wird der Gesellschaft aber ihr wesentliches Erkenntnismedium genommen, denn Kunst ist in erster Linie kritisch orientiert – auch gegen sich selbst. „Die Liquidierung der Literatur besorgt der Faschismus durch Herr Göring, seine eigene (nicht brennende) kann durch Kritik nicht erledigt werden.“⁶³) Den Zurückgebliebenen fehlt damit – wie den Verbannten – die kreative Replik: diesen, weil sie ignoriert, jenen, weil sie zensiert werden. Auch die ‚inneren Emigranten‘ sind deshalb von künstlerischer Impotenz bedroht, und „selbst Herr

⁵⁸) DERS., Journale 1 (zit. Anm. 19), S. 475 (Notiz vom 20. April 1941).

⁵⁹) DERS., Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 315.

⁶⁰) DERS., Gedichte 2 (zit. Anm. 18), S. 35f.

⁶¹) Abgedruckt in: Faschismus. Renzo Vespignani, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst und dem Kunstmuseum Kreuzberg, Berlin 1976, S. 78.

⁶²) BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 248 (Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur [1937]).

⁶³) DERS., Briefe 1 (zit. Anm. 47), S. 359 (Brief vom 15. Mai 1933 an Armin Kesser).

Goebbels langweilt sich in seinen Theatern⁶⁴⁾ Nur dort, wo das Volk – wie in Spanien – aktiv Widerstand leistet, behält es seine kulturelle Produktivität.

IV.

Vor diesem Hintergrund modifiziert Brecht seine ästhetischen Maximen. Die Weiterentwicklung des Lehrstück-Konzepts wird abgebrochen und dem Theater wieder eine unmittelbare Aufklärungsfunktion zugewiesen. Die Möglichkeit, dass der Zuschauer aktiver Teilnehmer der Aufführung ist, d. h. lernend und lehrend daran partizipiert, ist nach der Machtergreifung nicht mehr gegeben. In der letzten Sitzung der „Sektion für deutsche Dichtkunst“ am 6. Februar 1933, also noch vor der eigentlichen Bücherverbrennung, wird das veränderte Programm deutlich. Hermann Kesten, damals Cheflektor bei Kiepenheuer, erinnert sich:

Bert Brecht erklärte, er sei bereit. Bräuchte es Proklamationen, Aufrufe, Reden, Taten, Theaterstücke, dazu sei er da. Nur müsste die Partei (welche?) oder die Rote Hilfe oder die Gewerkschaft ihm eine faustfeste, schußbereite Leibwache stellen, vier oder fünf Mann. Denn allein und schutzlos, nicht wahr, könne keiner diesen Horden entgegentreten.⁶⁵⁾

Die Literatur muss sich aufgrund der politischen Lage ‚ent-poetisieren‘, d. h. Nützlichkeitsabwägungen und Wirkungsstrategien unterordnen. Gleichzeitig sollen die Künstler „Intelligenzbestien“ darstellen und „tödlich schreiben“.⁶⁶⁾ Es wurde bereits auf den ‚Befehlstön‘ in dem Gedicht ›Die Bücherverbrennung‹ hingewiesen, der zeigt, dass man die „Barbarei“ nach Brecht nicht „bekämpfen“ kann, wenn „man sich harmlos gibt“.⁶⁷⁾ Wer nur mit „geistigen Waffen“ erscheint, verkennt die „materielle“ Basis der Kultur, d. h. die sie bedingende Geschichte.⁶⁸⁾ Brechts Marxismus suspendiert hier allerdings nicht nur die ästhetizistische Selbstgenügsamkeit, sondern auch die plumpe politische Agitation.⁶⁹⁾ Beide verkennen die Einheit von

⁶⁴⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 249 (Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur [1937]). – Ähnlich sieht es Hermann Kesten, wenn er konstatiert: „Das mächtige Gesindel hat Bücher verbrannt, Galerien purgiert, die Opfer gefoltert, die neutralen Völker dezimiert. Die Musen wurden ausgetrieben, als wären sie Juden. Von den Dichtern, die im Dritten Reich blieben, büßten einige ihr Leben, und alle ihr Talent ein“ (Rezension zur New Yorker Premiere von ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹ [1942]. Abgedruckt in: Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. Eine Dokumentation von MONIKA WYSS mit einführenden und verbindenden Texten von HELMUT KINDLER, München 1977, S. 193f., hier: S. 194).

⁶⁵⁾ HERMANN KESTEN, Meine Freunde, die Poeten, München 1959, S. 43.

⁶⁶⁾ BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 253 (Gefährlichkeit der Intelligenzbestien). – Vgl. auch DERS., Schriften zur Politik und Gesellschaft (zit. Anm. 55), S. 241f. (Die Kommunisten und die deutschen Religionskämpfe).

⁶⁷⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 253 (Gefährlichkeit der Intelligenzbestien).

⁶⁸⁾ Ebenda, S. 250 (Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur [1937]). – Vgl. auch ebenda, S. 225 (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit).

⁶⁹⁾ Vgl. DERS., Briefe 1 (zit. Anm. 47), S. 398 (Brief von Ende Dezember/Anfang Januar 1934 an Sergej M. Tretjakow).

Materie und Idee bzw. Stoff und Form, wie sie sich in der Forderung nach „Butter“ und „Sonett“ manifestiert. Nur wenn der Schriftsteller diese Tatsache bewusst hält, verwendet er ‚materielle Waffen‘.⁷⁰⁾ Denn die Kunst geht keineswegs in ihrer Propagandawirkung auf; sie gewinnt vielmehr eine quasi transzendente Bedeutung, sobald sie die nationalsozialistische „Vernebelungstechnik“ durchdringt und die „Geschäfte dahinter“ nachweist.⁷¹⁾ Indem Brecht für die „Wiederherstellung der Wahrheit“⁷²⁾ eintritt, ergänzt er Horaz’ poetische Maxime um eine dritte Komponente: ‚*prodesse aut delectare aut informare*‘.⁷³⁾ Zugleich setzt er sich damit von der Bombast-Rhetorik der Faschisten ab und plädiert für die „mühsame Arbeit der Aufklärung“.⁷⁴⁾ Ziel ist die Entwicklung spezifischer Ausdrucksformen wie epigrammatischer oder chronikalischer Gedichte, die zur Vereinfachung der Kommunikation dienen können.⁷⁵⁾ Und tatsächlich ist ein Großteil von Brechts Werk nach 1933 in erster Linie gegen den Nationalsozialismus geschrieben.⁷⁶⁾

In dem Aufsatz ‚Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit‘ (2. Fassung 1935) reflektiert Brecht auf das Problem, welche Kunstproduktion der historischen Gesamtlage angemessen ist und wie deren Wirksamkeit sichergestellt werden kann. Er fordert „Mut, die Wahrheit zu schreiben“,⁷⁷⁾ bleibt sich aber bewusst, dass es „Klugheit“ bedarf, „die Wahrheit zu erkennen“.⁷⁸⁾ Zu diesen produktionsästhetischen Postulaten muss nun ein darstellungsästhetisches Äquivalent treten: die bereits erwähnte „Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe“.⁷⁹⁾ Das so ausgestattete Werk soll aber nicht nur rezeptionstheoretisch, sondern auch rezeptionspraktisch funktionieren, d. h. sowohl aufgrund textimmanenter Dispositionen als auch durch geschickte Nutzung textexterner Strategien. Daher benötigt man das „Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird“⁸⁰⁾ sowie

⁷⁰⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 249 (Rede zum II. Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur [1937]).

⁷¹⁾ Ebenda, S. 253 ([Gefährlichkeit der Intelligenzbestien]).

⁷²⁾ DERS., Schriften zur Politik und Gesellschaft (zit. Anm. 55), S. 191.

⁷³⁾ Vgl. HORST JESSE, Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914–1956 unter besonderer Berücksichtigung der „ars vivendi“ angesichts der Todesbedrohungen (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1467), Frankfurt/M. 1994, S. 105–111.

⁷⁴⁾ BRECHT, Briefe 1 (zit. Anm. 47), S. 398f. (Brief von Ende Dezember/Anfang Januar 1934 an Sergej M. Tretjakow).

⁷⁵⁾ Vgl. JESSE (zit. Anm. 73), S. 157f., – und JOCHEN VOGT, *Damnatio memoriae* und „Werke von langer Dauer“. Zwei ästhetische Grenzwerte in Brechts Exillyrik, in: Peter-Weiss-Jahrbuch 7 (1998), S. 97–114, hier: S. 108–111.

⁷⁶⁾ Vgl. JÜRGEN SCHUTTE, „Die Wiederherstellung der Wahrheit“. Vorüberlegungen zu Brechts „Aufsätzen über den Faschismus“, in: Bertolt Brecht – Die Widersprüche sind die Hoffnungen. Vorträge des Internationalen Symposiums zum dreißigsten Todesjahr Bertolt Brechts in Roskilde 1986, hrsg. von WOLF WÜCHERPENNIG und KLAUS SCHULTE (= Publications of the Department of Languages and Intercultural Studies, University of Aalborg; 3 = Text & Kontext. Sonderreihe; 26), Kopenhagen und München 1988, S. 130–160, hier: S. 158.

⁷⁷⁾ BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 222.

⁷⁸⁾ Ebenda, S. 224.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 226.

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 229.

die „List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten“.⁸¹⁾ Hans Mayer sieht Brecht hier in der Tradition der Sklavensprache, die zu einem neuen Tonfall führe in allen Schriften, die unmittelbar gegen das Dritte Reich gerichtet seien.⁸²⁾ Andererseits gilt das von Brecht entwickelte Modell nicht nur für Autoren, die sich im Kampf gegen den Faschismus befinden, sondern „sogar für solche, die in den Ländern der bürgerlichen Freiheit schreiben“.⁸³⁾ Die Autodafés der Nationalsozialisten sind für ihn keine singulären Erscheinungen, sondern lediglich Extremformen kapitalistischen Verhaltens. Die poetischen Maximen müssen deshalb nur den veränderten Umständen *assimiliert* werden, nicht vollständig *reformiert*.⁸⁴⁾

Brecht urteilt hier im – wie er meint – sicheren Wissen um die eigentliche Provenienz des Faschismus. Das Hitler-Regime erscheint als letztes Stadium einer historischen Phase, als „Verfallsform der einstmals großen und revolutionären bürgerlichen Ideologie“.⁸⁵⁾ Daher sind auch die Gräueltaten der Nationalsozialisten notwendig und keineswegs sinnlos. Vor dem Hintergrund dieser ideologiekritischen Deutung wird auch die Führerfigur dekonstruiert. Wie alle Funktionsträger bleiben Mussolini und Hitler ersetzbar, ohne dass das System dadurch zusammenbräche.⁸⁶⁾ Brecht postuliert oligarchische Zustände, die den Tyrannenmord als nutzlosen Gewaltakt erscheinen lassen.⁸⁷⁾ Die Attentate auf Hitler werden kaum

⁸¹⁾ Ebenda, S. 231. Diese Anweisung wird bereits mit Blick auf die vorliegende Schrift realisiert, die zunächst in der Pariser Ausgabe des Journals ›Unsre Zeit‹ erscheint und dann als Tarnschrift des ›Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller‹ im Reichsgebiet illegal verbreitet wird (vgl. ROLF TAUSCHER, Brechts Faschismuskritik in Prosaarbeiten und Gedichten der ersten Exiljahre, Berlin 1981, S. 44f.).

⁸²⁾ Vgl. HANS MAYER, Brecht in der Geschichte. Drei Versuche, Frankfurt/M. 1971, S. 104–115.

⁸³⁾ BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 222 (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit [2. Fassung 1935]).

⁸⁴⁾ Da Brecht um die „Schwierigkeit“ der Wahrheitserkenntnis weiß, zeigt er auch Verständnis für diejenigen, die angesichts der nationalsozialistischen Praxis in eine künstlerische Krise geraten. So sieht er im ‚offiziellen‘ Verstummen von Karl Kraus nur scheinbar eine Kapitulation vor dem Faschismus (vgl. Gedichte 4 [zit. Anm. 25], S. 195f. [Über die Bedeutung des zehnzeiligen Gedichtes in der 888. Nummer der Fackel; um 1933]). Dennoch teilt Brecht diese Form des Sprachpessimismus nicht (vgl. hierzu JAN KNOPF, Brecht-Handbuch [II.] Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Mit einem Anhang: Film. Ungekürzte Sonderausgabe. Stuttgart 1986, S. 91–94, – und FRANK DIETRICH WAGNER, Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus. Opladen 1989, S. 234ff.).

⁸⁵⁾ ALEXANDER VON BORMANN, Gegen die Beschädigung des menschlichen Denkvermögens: Brechts antifaschistische Dramen, in: Brechts Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. von WALTER HINDERER, Stuttgart 1984, S. 321–342, hier: S. 322. – Vgl. auch BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 226f. (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit [2. Fassung 1935]).

⁸⁶⁾ Nach Ansicht von FRANZ NORBERT MENNEMEIER musste daher die in der Parabel ›Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‹ (1933/1938) bemühte Konstruktion, dass der Vizekönig die Macht besitzt und sie dem Führer Iberin nur leiht, „unmittelbar zur Unterschätzung des Nazi-Terrors und der partiellen (nicht essentiellen) Autonomie der faschistischen Strukturen verführen“ (Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd. 2: 1933 bis zur Gegenwart, München 1975, S. 59).

⁸⁷⁾ Vgl. BRECHT, Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 253 (Gefährlichkeit der Intelligenzbestien).

erwähnt, denn intelligenter Widerstand ist aufklärerisch, d. h. System-, keine Personenkritik. In diesem Sinne deutet Brecht auch die Verbrennung seiner Werke. In einem fingierten Dialog von 1933 heißt es hierzu:

Sind Sie Jude?

Nein.

Warum stehen dann Ihre Bücher als undeutsch auf der schwarzen Liste?

Die Nationalsozialisten halten nur einen Teil aller Deutschen für Deutsche. Diejenigen, welche über die soziale Frage eine andere Ansicht als Herr Hitler haben, halten sie ganz allgemein für undeutsch. Und ich habe ebenso wie viele Millionen Deutsche über die soziale Frage eine andere Ansicht als Herr Hitler.

Sind Sie aus Deutschland geflohen?

Ich war gerade einer Vorlesung wegen in Wien. Dann hörte ich, daß Herr Hitler wünsche, eine Zeitlang die Angelegenheiten Deutschlands, ohne Leute meiner Meinung dabei zu haben, zu führen. Da er sich zu diesem Zweck ganz außergewöhnliche Vollmachten geben ließ, mußte ich meine Rückkehr verschieben.⁸⁸⁾

Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus gerät auf diese Weise nur zu einer verschärften Fortsetzung des Kampfes gegen die kapitalistische Weltordnung. Wer diesen ‚tieferen‘ Zusammenhang erkannt hat,⁸⁹⁾ darf nicht schweigen, so „finster“ die Zeiten auch sind.⁹⁰⁾ Dieser Widerstandswille speist sich aus der Hoffnung auf die elementare Kraft der Vernunft, die noch in Extremsituationen wirksam bleibt.⁹¹⁾ Trotzdem postuliert Brecht – und das verbindet ihn mit Benjamin und Adorno – die partielle Deformierung der Ratio durch das technische Zeitalter:

Sie muß verkrüppelt sein. Es muß eine regulierbare, jeweils mehr oder weniger mechanisch vergrößer- oder verkleinerbare Vernunft sein. Sie muß weit und schnell laufen können, aber zurückpfeifbar sein. Sie muß imstande sein, sich selber zurückzupfeifen, gegen sich selber einzuschreiten, sich selber zu zerstören.⁹²⁾

Die Nationalsozialisten sind aber gleichzeitig „gezwungen“, „große Quantitäten Vernunft bestehen zu lassen, ja selber auszubilden“, um ihre Herrschaft sichern zu können. Jedes totalitäre Regime trägt somit den Keim seiner Zerstörung in sich. Da es das Denken nur teilweise verabschieden kann, wird schließlich das eigene Fundament unterminiert. „Die herrschenden Schichten brauchen zum Zweck der Unterdrückung und Ausbeutung der breiten Massen so große Quanten von Vernunft in so hoher Qualität bei diesen Massen, daß Unterdrückung und Ausbeutung dadurch bedroht sind.“⁹³⁾ Der letztgültige Sieg des Denkens wird hier quasi transzendentalpragmatisch begründet, denn kein politisch-gesellschaftliches

⁸⁸⁾ DERS., Journale 1 (zit. Anm. 19), S. 299.

⁸⁹⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 1 (zit. Anm. 24), S. 246 (Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur [1935]).

⁹⁰⁾ DERS., Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 433 (In finsternen Zeiten [1939]).

⁹¹⁾ Denn das „Rad der Zeit“ – heißt es 1950 – steht zwar nicht still, aber „zum Glücke | Dreht es sich nicht zurück“ (DERS., Gedichte 2 [zit. Anm. 18], S. 294 [Neue Zeiten]).

⁹²⁾ DERS., Schriften zur Politik und Gesellschaft (zit. Anm. 55), S. 253 (Rede über die Widerstandskraft der Vernunft [1937]).

⁹³⁾ Ebenda, S. 255.

System kann Vernunfttätigkeit vollständig unterbinden. Herrschaft setzt a priori Ratio voraus, wenn auch in noch so geringen Mengen. Im Gegensatz zu Adorno, der einen solchen Übergang vom ‚falschen‘ zum ‚richtigen‘ Bewusstsein aufgrund des omnipräsenten Verblendungszusammenhangs für ausgeschlossen hält, vertritt Brecht eine ‚naivere‘ Erkenntnistheorie. Wer „richtiges Denken“ lehre, könne damit „Veränderungen“ in Gang bringen.⁹⁴⁾ Aus diesem Grund postuliert er die „Notwendigkeit einer *Kritik des Faschismus* als eines Komplexes von Verhaltensweisen *durch das eingreifende Denken*“.⁹⁵⁾ Hierzu bedarf es des „aufdringliche[n] Künstler[s]“,⁹⁶⁾ der eine – allerdings wohl durchdachte – „*Propaganda für das Denken*“ entwickeln muss.⁹⁷⁾ Denn die Situation wird dadurch verkompliziert, dass es sich nicht um einen poetischen Transfer unter gleichgradig Vernünftigen handelt. Vor diesem Hintergrund zielt Brecht „nicht aufs Aufdecken, hat kein rasonierendes (sich idealiter selbst bestimmendes) Publikum vor Augen, sondern eines, das Beschädigungen ausgesetzt ist, von denen es zu wenig weiß“.⁹⁸⁾ Aus heutiger Sicht zeigt sich jedoch die Hybris eines solchen Aufklärungsoptimismus, der das Widerstandspotential großer Teile der deutschen Bevölkerung überschätzt. Hinzu kommt Brechts ‚undialektische‘ Vorstellung, im Besitz der *einen* gültigen Geschichts- und Gesellschaftstheorie zu sein, auf deren Basis man ‚falsche‘ Modelle objektiv erkennen und widerlegen könne. So eindeutig jedoch Brechts politische Zielrichtung ist, seine Überlegungen zu Wirkung und Dauer literarischer Werke zeigen dieselbe Ambivalenz, die bereits mit Blick auf die Konsequenzen der Bücherverbrennung beschrieben wurde. Die ästhetische Umsetzung führt zu einer Autonomie gegenüber den marxistischen Vorgaben, ohne die das Werk dennoch nicht zu verstehen ist. Der Affirmation der Theorie im politischen Diskurs entspricht deren Dekonstruktion im poetischen. So wendet sich Brecht explizit gegen eine „ausgewachsene Philosophie“, wie andere Autoren sie formulieren: „Ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen, sie auswendig zu lernen“.⁹⁹⁾

V.

Das Problem der Etablierung einer Erinnerungskultur bleibt für Brecht auch nach dem Krieg virulent, erfährt dabei aber – im Vergleich zu Bücherverbrennung, Boykott und Exil – eine Modifikation. Zwar fürchtet er noch immer um die eigene Fama, aber nicht mehr, weil sie von außen bedroht, sondern weil sie eines Tages

⁹⁴⁾ DERS., *Schriften zur Literatur und Kunst 1* (zit. Anm. 24), S. 237 (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit [2. Fassung 1935]).

⁹⁵⁾ DERS., *Schriften zur Politik und Gesellschaft* (zit. Anm. 55), S. 168 (Das Denken als ein Verhalten [Notizen]).

⁹⁶⁾ DERS., *Prosa 2* (= *Gesammelte Werke*; Bd. 12), Frankfurt/M. 1967, S. 531 (Me-ti/Buch der Wendungen).

⁹⁷⁾ DERS., *Schriften zur Literatur und Kunst 1* (zit. Anm. 24), S. 235 (Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit [2. Fassung 1935]).

⁹⁸⁾ VON BORMANN (zit. Anm. 85), S. 327.

⁹⁹⁾ BRECHT, *Schriften zur Politik und Gesellschaft* (zit. Anm. 55), S. 10 ([Notizen ohne Titel]).

obsolet werden könnte. Die Wahrheit des Dichtens, die er gegen die Nationalsozialisten als ‚tödliche Waffe‘ einsetzt, wendet sich gegen das Werk selbst, wenn der Limes zwischen gesellschaftlicher Realität und poetischer Forderung gegen Null geht. Denn der Leninismus impliziert das Ende der Kunst, weil er Dialektik voraussetzt und mit der Synthese als Annullierung rechnet. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass Brechts Werk voller Abschiedsbekundungen ist und der Reflexion auf das eigene Weiterleben einen bedeutenden Platz einräumt. Bei ihm geht es – so Gerhard Neumann – um Erinnern, „das als Vergessen in Szene gesetzt wird“.¹⁰⁰) Im Gedicht ›Vom armen B. B.‹ heißt es daher ganz modest: „Wir wissen, daß wir Vorläufige sind | Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes“.¹⁰¹) Philip Thomson hat 1980 in einem Aufsatz nachgewiesen, dass der Gegensatz von künstlerischem Ausdrucksbedürfnis und gesellschaftlicher Verpflichtung bei Brecht präsenter ist als bisher angenommen.¹⁰²) Gleichzeitig gewinnt die Ironie eine entscheidende Bedeutung,¹⁰³) denn sie konterkariert das mehrfach bekundete Einverständnis mit dem Vergessen und plädiert so – gleichsam *ex negativo* – für die Notwendigkeit von Kunst auch nach dem Ende des Klassenkampfes.¹⁰⁴) Diese These wird dadurch unterstützt, dass Brecht seine Position als Dichter mitunter sehr offensiv vertritt. So berichtet eine Anekdote, dass er sich als Schüler in der frei gewordenen Nische der Augsburger Schiller-Statue postiert habe, die zuvor zu Kriegszwecken eingeschmolzen worden war, und zwar mit der Begründung, er selbst werde nun diesen Platz in der deutschen Literatur einnehmen.¹⁰⁵) Zudem beobachtet Brecht bereits 1921, „daß ich anfangs, ein Klassiker zu werden“.¹⁰⁶) Auch in dem Gedicht ›Die Auswanderung der Dichter‹ (um 1934) erscheint er – diesmal ganz unironisch – in einer Reihe mit den Großen der Weltliteratur (u. a. Homer, Dante, Euripides und Shakespeare).¹⁰⁷) Es wäre allerdings falsch, die Betonung der

¹⁰⁰) GERHARD NEUMANN. „L'inspiration qui se retire“. Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne, in: Memoria. Vergessen und Erinnern, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP und RENATE LACHMANN (= Poetik und Hermeneutik 15), München 1993, S. 433–455, hier: S. 447.

¹⁰¹) BRECHT, Gedichte 1 (zit. Anm. 19), S. 120. – Vgl. u. a. auch DERS., Gedichte 2 (zit. Anm. 18), S. 87 (An die Nachgeborenen [zwischen 1934 und 1938]); – DERS., Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 191f. (Ich benötige keinen Grabstein [um 1933]), S. 320f. (Einst dachte ich: in fernen Zeiten [1936]); – und: DERS., Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940–1956, bearbeitet von JAN KNOPF und BRIGITTE BERGHEIM, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1993, S. 295 (Der schöne Tag, wenn ich nutzlos geworden bin [um 1955]).

¹⁰²) PHILIP THOMSON, „Exegi momentum“. The Fame of Bertolt Brecht, in: The German Quarterly 53 (1980), S. 337–347, hier: S. 344.

¹⁰³) Vgl. ebenda, S. 340 und 346.

¹⁰⁴) Thomson zeigt dies exemplarisch für die Gedichte ›Einst dachte ich: in fernen Zeiten‹ (vgl. ebenda, S. 338f.) und ›Der schöne Tag, wenn ich nutzlos geworden bin‹ (vgl. ebenda, S. 341f.).

¹⁰⁵) Vgl. WERNER MITTENZWEI, Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß zu einer Brecht-Rezeption der DDR 1945–1975, in: Wer war Brecht. Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht, in: Sinn und Form, hrsg. von W. M., Berlin 1977, S. 7–114, hier: S. 81f.

¹⁰⁶) BERTOLT BRECHT, Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954, hrsg. von HERTA RAMTHUN, Frankfurt/M. 1975, S. 138 (Notiz vom 17. Juni).

¹⁰⁷) Vgl. DERS., Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 256.

eigenen Reputation allein auf Brechts Eitelkeit zurückzuführen, dient sie doch auch der wirkungsästhetischen Fundierung seiner Dichtungstheorie: „Damit das Große erreicht wird, bedarf es großer Änderungen. | Die kleinen Änderungen sind die Feinde der großen Änderungen. | Ich habe Feinde. Ich muß also berühmt sein.“¹⁰⁸⁾ Brechts Poetik ist – wie bereits erwähnt – auf Resonanz und Kritik angelegt; beides scheint durch Bücherverbrennung und Exilsituation kaum mehr möglich. Daher lamentiert der nach Hollywood verschlagene Autor: „Wohin ich komme, hör ich: spell your name! | Ach, dieser ‚name‘ gehörte zu den großen!“¹⁰⁹⁾

Aber selbst als literarischer Klassiker sieht sich Brecht vom Vergessen bedroht.¹¹⁰⁾ Die von Thomson konstatierte Ironie hält dabei den Widerspruch zwischen den konkurrierenden Ansprüchen präsent und scheint jede formallogische Vermittlung zu suspendieren.¹¹¹⁾ Dies trifft jedoch nur bedingt zu, denn im Grunde rechnet Brecht nicht wirklich mit dem Ende der Kunst. Seine Dichtung präsупponiert eine veränderliche Welt, die nicht nur gedeutet, sondern verbessert werden soll.¹¹²⁾ Vor diesem Hintergrund bedarf es ‚unfertiger‘ Werke,¹¹³⁾ die „zur Mühe“ einladen und „Mühe machen“.¹¹⁴⁾ Brecht argumentiert hier im Sinne von Jauß und Iser, die ebenfalls die Unabgeschlossenheit der Rezeption eines Kunstwerks betonen – in historischer wie textgenetischer Hinsicht. Im Unterschied zu den beiden Theoretikern sieht Brecht darin jedoch weniger ein Merkmal literarischer Texte insgesamt, als vielmehr der ‚wahren‘ und damit qualitativ hochwertigen (eine Einschätzung, die ihn übrigens mit dem frühen Foucault verbindet¹¹⁵⁾). So lautet ein Titelverspaar von 1932: „KEINEN GEDANKEN VERSCHWENDET AN | Das Unänderbare!“¹¹⁶⁾ und in dem Gedicht ›Der Gedanke in den Werken der Klassiker‹ (um 1936) empfiehlt Brecht deren ‚Vergessen‘, um sie wieder neu und damit produktiv verstehen zu können.¹¹⁷⁾

Und dies gilt auch für die Zeit nach der Etablierung der marxistisch-leninistischen Gesellschaftsordnung. Das späte Gedicht ›Der schöne Tag, wenn ich nutzlos

¹⁰⁸⁾ Ebenda, S. 343 (Wie soll ich unsterbliche Werke schreiben [um 1936]).

¹⁰⁹⁾ DERS., Gedichte 5 (zit. Anm. 101), S. 48 (Sonett in der Emigration [1941]).

¹¹⁰⁾ Vgl. hierzu auch die fiktive Anekdote ›Aus den Reisen in die Neuzeit‹ (DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 2 [= Gesammelte Werke. Bd. 19], Frankfurt/M. 1967, S. 425f.).

¹¹¹⁾ Vgl. THOMSON (zit. Anm. 102), S. 343f.

¹¹²⁾ Vgl. JOHANNES GOLDHAHN, Vergnügungen unseres Zeitalters. Bertolt Brecht über Wirkungen künstlerischer Literatur [1977]. Berlin [1980], S. 21f. und 27.

¹¹³⁾ Vgl. BRECHT, Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 34f. (Über die Bauart langdauernder Werke [1929]). – Hierauf weist auch LION FEUCHTWANGER hin: „Brecht selber hielt alles, was er geschaffen hatte, für ein Vorläufiges, im Entstehen Begriffenes. Bücher, die er längst hatte drucken lassen, Stücke, die er unzählige Male aufgeführt hatte, waren ihm noch keineswegs fertig, und gerade jene Werke, die ihm die liebsten waren, [...] betrachtete er als Fragmente“ (Bertolt Brecht, in: Sinn und Form 9 (1957), Nr. 1–3, S. 103–108, hier: S. 103 [= Zweites Sonderheft Bertolt Brecht]).

¹¹⁴⁾ BRECHT, Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 34 (Über die Bauart langdauernder Werke [1929]).

¹¹⁵⁾ Vgl. MICHEL FOUCAULT, Das unendliche Sprechen [1963], in: DERS., Schriften zur Literatur. München 1974, S. 90–103, hier: S. 99–102.

¹¹⁶⁾ BRECHT, Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 154.

¹¹⁷⁾ Vgl. ebenda, S. 337.

geworden bin: (um 1955) reflektiert ganz entschieden auf diese Problematik. Am Beginn steht die Imagination der Wirklichkeit gewordenen Utopie:

Das ist ein fröhlicher Tag, an dem es heißt:
 Legt die Waffen weg, sie sind nicht mehr nötig!
 Das waren gute Jahre, nach denen
 Die Waffen aus den Schuppen gezogen werden, und es zeigt sich:
 Sie sind rostig.¹¹⁸⁾

Aber hierbei handelt es sich nicht um das letzte Wort des Dichters. Auf eine Leerzeile folgen zwei Verse, die durch ‚verdrehte‘ Metaphorik das Gesagte unterminieren:

Freilich wünschte ich, daß mich der letzte erst weglegt
 Der von den Hunden gebissen wurde.¹¹⁹⁾

Brecht konstruiert hier eine paradoxe Situation, denn der „letzte“, der das Recht haben soll, die Werke wegzulegen, ist ja gerade derjenige, dem die Bisse der Hunde noch am präsentesten sind. Die Vorstellung paradiesischer Zustände, in denen Gewalt und Ungerechtigkeit kaum mehr erinnert werden, ist damit in das Reich der Phantasie verwiesen. Es gibt keine Idylle ohne Dichtung. Noch die klassenlose Gesellschaft kann ihrer selbst nicht sicher sein, sondern muss den Status Quo immer wieder im Rekurs auf die überwundene Vergangenheit legitimieren. Wie bei Hegel bleibt das Vergangene in der Zukunft ‚aufgehoben‘, d. h. es wird keineswegs vollständig negiert. Aus dieser dialektischen Kontinuität, die geschichtlich, nicht anthropologisch begründet wird, erklärt sich nach Brecht die ungebrochene Rezeption ‚alter‘ Literatur:

Zur Frage, warum Kunstwerke, entstanden in vergangenen Gesellschaftsstrukturen, immer noch Wirkungen auf uns ausüben: noch die klassenlose Gesellschaft wird vermutlich die Grundzüge der wesentlichen historischen Strukturen im Doppelsinn ‚aufgehoben‘ haben. (Wie der menschliche Fötus die niedrigeren Phasen durchläuft und aufhebt. Interessant, wie der moderne Bürgerkrieg etwa die Sklavenheere ‚zurückbringt‘!) Die Hauptwirkungen scheinen sich zu konservieren, wo die Hauptwendungen, Entscheidungen, Umwälzungen, Katastrophen stattgefunden haben.¹²⁰⁾

Daher ist das berühmte „Gespräch über Bäume“,¹²¹⁾ d. h. die Idee reiner Kunst, nicht nur utopisch, sondern unsinnig. Kunst kann niemals geschichtslos sein. Wenn Brecht mit der Möglichkeit ‚guter Zeiten für Lyrik‘ kokettiert und von der „Begeisterung über den blühenden Apfelbaum“ spricht,¹²²⁾ dann ist damit nicht die Hoffnung verbunden, später wieder einmal ‚natürlich-naiv‘ schreiben zu können. Brecht weiß, dass der sentimentalische Dichter nicht mehr hinter das Erlebte zurückkann. Reine Kunst ist ‚unwahr‘ und ‚wirkungslos‘. Im Moment ihres

¹¹⁸⁾ DERS., Gedichte 5 (zit. Anm. 101), S. 295.

¹¹⁹⁾ Ebenda.

¹²⁰⁾ DERS., Journale 2 (zit. Anm. 33), S. 63f. (Notiz vom 3. März 1948).

¹²¹⁾ DERS., Gedichte 2 (zit. Anm. 18), S. 85 (An die Nachgeborenen [zwischen 1934 und 1938]).

¹²²⁾ DERS., Gedichte 4 (zit. Anm. 25), S. 432 (Schlechte Zeit für Lyrik [1939]).

Entstehens destruiert sie sich selbst, denn es fehlt ihr der Kommentar, der zeitgebunden und damit geschichtlich ist. Im Vorspiel zum ›Kaukasischen Kreidekreis‹ erscheint die Parabel denn auch als ästhetisches Medium, das aus der Perspektive der gesellschaftlichen Utopie die überwundene Geschichte im Bewusstsein hält und nachträglich kritisch deutet. Sie dient als Rechtfertigung der eigenen Praxis und als Korrektiv gegen Auswüchse. „Die Gesetze müssen auf jeden Fall überprüft werden, ob sie noch stimmen“.¹²³⁾ Diesem Zweck dient auch die Aufführung eines Theaterstücks, „das mit unserer Frage zu tun hat“,¹²⁴⁾ und bei dem – nicht nur realiter, sondern auch symbolisch – „fast der ganze Kolchos“¹²⁵⁾ mitspielt. Der hier propagierten Mischung von „alte[r] und neue[r] Weisheit“¹²⁶⁾ entspricht der zusammengesetzte Titel des Stücks und die damit verbundene Vorstellung einer nur aus der Vergangenheit erklärbaren Gegenwart – sei sie nun faschistisch oder kommunistisch.¹²⁷⁾ Denn in jeder historischen Situation erscheinen die Jetztlebenden als „die Väter neuer, aber die Söhne alter Zeit“.¹²⁸⁾ Brecht verbindet diese Ästhetik der ‚kritischen Aufhebung‘ mit einer moraldidaktischen Teleologie. So betont er Mitte der fünfziger Jahre, „daß die Menschheit solche Werke aufgehoben hat, die ihre Fortschritte in der Richtung auf immer kräftigere, zartere und kühnere Humanität künstlerisch gestalteten“.¹²⁹⁾ Und auch die „Freuden der Befreiung“¹³⁰⁾ aus dem alten Gesellschaftssystem, die durch das Erkennen der historischen ‚Wahrheit‘ entstehen, dürfen nicht in einen selbstgefälligen Enthusiasmus münden. Sie sollen vielmehr die „Fähigkeit des kritischen Genießens“ ausbilden, denn ohne diese könne „die proletarische Klasse überhaupt nicht das Erbe der bürgerlichen Kultur antreten“.¹³¹⁾ Deshalb hält Brecht den Rekurs der Nachwelt auf sein Werk keineswegs für obsolet. Dieses Anliegen wird zwar durch gegenteilige Äußerungen camouffiert, zugleich aber qua Ironie verstärkt, denn der Autor sucht damit einen möglichen Narzissmus-Verdacht auszuräumen, um die produktive Rezeption der

¹²³⁾ DERS., Stücke 8, bearbeitet von KLAUS-DETLEF MÜLLER (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe; Bd. 8), Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1992, S. 463 (Der kaukasische Kreidekreis [Textänderung von Anfang August 1956]).

¹²⁴⁾ Ebenda, S. 99 (Fassung 1954).

¹²⁵⁾ Ebenda, S. 100.

¹²⁶⁾ Ebenda.

¹²⁷⁾ Vor diesem Hintergrund sollte man auch die ›Me-ti‹-Geschichte ›Über reine Kunst‹ nicht überbewerten (vgl. DERS., Prosa 2 [zit. Anm. 96], S. 509). Wenn KLAUS-DETLEF MÜLLER in Brechts Politisierung eine „Selbstentfremdung“ der Kunst sieht (vgl. Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa, München 1980, S. 223), dann verkennt er nicht nur den ironischen Impetus solcher Formulierungen, sondern auch die Tatsache, dass absolut autonome Dichtung für Brecht nicht existiert. In diesem Zusammenhang sollte man dem Dichter gegenüber tatsächlich „nicht zu wortgläubig“ sein (PETER FUCHS, Bertolt Brecht. Der aufdringliche Dichter. Das Selbstverständnis Bertolt Brechts im Kontext der Moderne, München 1986, S. 142).

¹²⁸⁾ BRECHT, Schriften zum Theater 2 (zit. Anm. 28), S. 593 (Der Messingkauf [1937–1951]).

¹²⁹⁾ Ebenda, S. 936 (Sozialistischer Realismus auf dem Theater [1954]).

¹³⁰⁾ Ebenda, S. 687 (Kleines Organon für das Theater [1948]).

¹³¹⁾ DERS., Schriften zur Literatur und Kunst 2 (zit. Anm. 110), S. 393 ([Die kritische Haltung]).

eigenen Dichtung nicht zu beeinträchtigen. Wolf Biermann hat diese Ambivalenz in seinem Gedicht ›Herr Brecht‹ (1965) poetisch evoziert, wenn er den Geist des Toten die im Archiv tätigen Forscher hintersinnig beobachten lässt:

[...]
Was, dachte er,
seid ihr immer noch nicht fertig
mit dem Ramsch?

Und er lächelte
unverschämt-bescheiden und
war zufrieden.¹³²⁾

¹³²⁾ Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht, hrsg. von JÜRGEN P. WALLMANN, Zürich 1970, S. 29.