

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

19. JAHRGANG
HEFT 4/2012



**BRECHTS UMGANG MIT DEM SATZ
„GEMEINNUTZ VOR EIGENNUTZ“ (BILD)
DIE „DRITTE SACHE“ BERTOLT BRECHTS
BRECHTPROJEKT EINER REALSCHULKLASSE**

Wibner



Ändere die Welt, sie braucht es.

Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444
info@spd-fraktion-augsburg.de www.spd-fraktion-augsburg.de

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

SPRACHE

Der Nationalismus der Armen	3
Brechts Kritik am nationalsozialistischen Sozialismus am Beispiel des Satzes „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ <i>Von Dieter Henning</i>	

KLEINIGKEIT

Wie aus Stalin Lenin wurde	14
<i>Von Jan Knopf</i>	

FREUNDSCHAFT

Die „dritte Sache“ Bertolt Brechts	16
<i>Von Will Sebode</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

Brecht, Dante und des Cortez Leute	22
<i>Von Nadine Raffler</i>	
Der Brecht der Weimarer Republik in der Theorie des Konsums	26
<i>Von Zbigniew Feliszewski</i>	

KLEINIGKEIT

Kaspar oder Kasper?	31
Ein Korrekturvorschlag zu Brechts Anmerkungen zum „Tonfilm ‚Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“ <i>Von Helmut G. Asper</i>	

THEATER

Brecht auf den Bühnen	33
Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2012/2013, mit geplanten Premierenterminen	
Kurt Weill in Paris, Ute Gfrerer in Dessau, Oskar Hobusch in Berlin	34
Eine Rückschau auf das 20. Kurt-Weill-Fest und einen Skandal in Dessau <i>Von Andreas Hauff</i>	

BRECHTHAUS

Projekt zu Bertolt Brecht	42
in der Klasse 9D an der Bertolt-Brecht-Realschule Augsburg <i>Von der Klasse 9D</i>	

REZENSIONEN

„Lohnt es sich zu denken?“	43
<i>Von Marion Schmaus:</i>	
Was war und was hätte werden können: Koloman Wallisch	46
<i>Von Michael Friedrichs</i>	
Ach, in jener Nacht der Liebe: Brecht Lieder, Balladen & Songs	47
<i>Von Andreas Hauff</i>	

Brechts dänischer Zufluchtsort ...

... Svendborg hat vom 4. bis 9. September 2012 ein Brechtfestival veranstaltet: „Svendborg Dage med Brecht“. Wir bemühen uns um einen Bericht.
Schon zugesagt wurde uns ein Bericht über die Brecht-Tagung in Argentinien, die ebenfalls im September stattgefunden hat.

Viele gewichtige Beiträge haben wir diesmal für unser kritisches und wissbegieriges Lesepublikum, und auch einige substanzielle Lektüretipps.

- Dieter Henning setzt sich mit Brechts Kritik an dem Satz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ auseinander, der als sozialistischer Satz missverstanden werden kann.
- Der Analytische Psychotherapeut Will Sebode würdigt Brechts prägnante Formulierung von der „dritten Sache“ und ihre Bedeutung in der Zweierbeziehung.
- Nadine Raffler hat in Brechts „Ballade von des Cortez Leuten“ Bezüge zu Dante entdeckt und geht ihnen nach.
- Zbigniew Feliszewski hat für uns eine gekürzte Version seines Vortrags von der Konferenz „Theater – Drama – Gesellschaft. Die heutige Perzeption des Werkes von Bertolt Brecht“ (Katowice 19.–21.04.2012) erstellt und untersucht den „Brecht der Weimarer Republik in der Theorie des Konsums“.

Dazu kommen ein paar Entdeckungen wie die von einer rückwirkenden Umbenennung des Stalin-Preises (Jan Knopf) und ein Korrekturvorschlag zum Film „Kuhle Wampe“ (Helmut G. Asper). Und eine ausführliche Würdigung des diesjährigen Kurt-Weill-Festivals in Dessau, wie immer von Andreas Hauff.

Und die von vielen geschätzte Übersicht über Brecht auf den deutschsprachigen Bühnen, die uns wie immer freundlicherweise vom Suhrkamp-Verlag zur Verfügung gestellt wurde. Und: ein schönes Schulprojekt. Und Buch- und CD-Besprechungen.

Also: Augen auf und durch!
Ihr Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994
Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn
Einzelpreis: 3,- €
Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Im Tal 12, 86179 Augsburg
Telefon: 0821-25989-0
www.wissner.com
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de
www.dreigroschenheft.de
Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Stadtsparkasse Augsburg Kto.-Nr. 28 24 1 BLZ 720 500 00
Swift-Code: AUGSDE77
IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (*mff*)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißefer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,
Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Helmut G. Asper, Zbigniew Feliszewski, Andreas Hauff,
Dieter Henning, Michael Friedrichs, Jan Knopf,
Nadine Raffler, Marion Schmaus, Will Sebode

Titelbild:

Die Reichsmark-Münze von 1934
(Foto © Renaldo Slezak)

Druck: Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg

 Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

DER NATIONALISMUS DER ARMEN

Brechts Kritik am nationalsozialistischen Sozialismus am Beispiel des Satzes „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“

Von Dieter Henning

Brecht scheint die Parole aus dem Parteiprogramm der NSDAP von 1920 „Gemeinnutz vor Eigennutz“¹ genauso wichtig und ernst genommen zu haben wie die Partei selbst. Im Dezember 1934 schreibt er an Johannes R. Becher und unterbreitet den Vorschlag der „Herausgabe einer neuen Enzyklopädie“, Brecht will ein Arbeitsprogramm und nicht nur Zusammenkünfte „zum Zwecke des Zusammen seins“. Unter den Themen, die zu bearbeiten wären, schlägt Brecht ausdrücklich vor: „politische Parolen, Sätze wie ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘“.² Im NS-Staat wird der Satz auf die Rückseiten verschiedener Münzen geprägt. Die Deutschen damals konnten also den Satz jederzeit vor Augen haben. Sie sollten ihn als zentrales Bekenntnis des Regimes wahrnehmen. Brecht bekümmert der Satz: „Viele halten ihn sogar für einen wirklich sozialistischen Satz.“³ Er meint ironisch, der Satz sei eine „wahre Ohrenweide.“⁴ Brecht ist sich seines Urteils anscheinend noch nicht recht sicher und kommentiert den Satz, als die projektierte Enzyklopädie nicht zustande kommt, mehrfach in verschiedener Hinsicht. Einer



„Gemeinnutz vor Eigennutz“ – Die Reichsmark-Münze von 1934

der Texte Brechts trägt die Überschrift: „Wie man erreichen kann, dass gute Sätze einer schlechten Sache dienen.“⁵ Gegen Ende des Textes fällt Brecht das Urteil: „der gute Satz“. Man wird ihm widersprechen müssen. Andererseits sieht Brecht den Satz auch deutlich negativ. In einer frühen Fassung seiner Beschäftigung mit dem Satz (in BFA 22.2, S. 900f aus dem Nachlass zitiert) schreibt Brecht: „Unsere Meinung ist, daß es kein sozialistischer Satz ist“ und wiederholt: „ein richtiger Bonze von einem Satz!// Aber er ist kein Sozialist“. Zu erschließen ist auf jeden Fall, wie interessant der Satz für Brecht ist. Ihn beschäftigt die Sorge einer Unterscheidung vom falschen Sozialismus des Nationalsozialismus. Er ängstigt sich wegen der Wirkung des Satzes. Wem gegenüber der Wirkung gezeigt hat, wird vermutet. In der

1 Unter der Ziffer 24 steht: „Sie (die Partei, DH) bekämpfen den jüdisch-materialistischen Geist *In* und *außer* uns und ist überzeugt, daß eine dauernde Genesung unseres Volkes nur erfolgen kann von *Innen* heraus auf der Grundlage: *Gemeinnutz vor Eigennutz*“ (Hervorhebungen dort, zitiert nach: Grundkurs Geschichte, Berlin 1993, S. 290).

2 BFA Bd. 28, S. 470f. Außerdem interessierte sich Brecht für Münzenbergs Plan, ein Archiv zum Studium des Faschismus zu gründen (vgl. BFA 22.2, S. 899) und hat versucht zu einem „Schlagwörterbuch des Faschismus“ anzuregen (BFA 26, S. 339).

3 BFA Bd. 22.1, S. 58. In den „Flüchtlingsgesprächen“ nimmt Brecht den Satz belustigt auf. Ziffel äußert sich gegenüber Kalle: „Die Nazis sagen ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘. Das ist Kommunismus, und ich sags der Mama“ (BFA Bd. 18, S. 266).

4 Bd. 18, ebd.

5 BFA Bd. 22.1, S. 59

erwähnten frühen Fassung aus dem Nachlass heißt es: „*Es ist ein so dicker, runder, gutmütiger Satz. Er sitzt so sicher da und lächelt so freundlich und ist so offenkundig für die kleinen Leute.*“ Über die kleinen Leute wird zu sprechen sein. Wer immer darunter zu zählen ist. Die aus bestimmten Gründen wirklich Kleinen, zum Beispiel die Armen, oder auch andere, die sich klein gemacht oder klein wähen, um unter Umständen groß herauszukommen. Andere haben Ängste vor dem sozialen Niedergang. Die Großen wären zu betrachten, die mit den Kleineren und Kleinen kalkulieren. Sie alle wissen sich beflügelt durch den Satz, planen Aufstieg und Erfolg in der Aussicht auf Volksgemeinschaft und den auf diese Weise gestärkten deutschen Staat. Die Parole der NSDAP wendet sich an alle; sie erklärt die Unterstützung all derjenigen zum Standpunkt der Partei, die sich vom Einsatz für den nationalen Gemeinnutz mehr Eigennutz oder überhaupt einen versprechen. Im Satz „*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*“ findet sich eine Kritik von Eigennutz, die dessen Einschränkung anspricht. Letzterer wird nicht abgelehnt, sondern an seiner Ausrichtung bemessen. Wer Eigennutz anstrebt, ohne auf Gemeinnutz zu achten, oder dessen Vorrangigkeit bestreitet und anzweifelt oder wem man das nachsagen kann oder nachsagen will, der gibt ein Feindbild ab.

Im Zentrum steht eine Analyse und Kritik des Satzes aus dem Parteiprogramm der NSDAP,⁶ und das Sichten der Argumente von Brecht soll der inhaltlichen Darstellung dienen. Was lässt sich zur Kritik des nationalsozialistischen Sozialismus bei Brecht bezüglich des besagten Satzes finden?⁷

6 In Texten aus dem Umkreis der Terrorgruppe „Nationalsozialistischer Untergrund“, wie sie in der Presse veröffentlicht wurden, werden Verlautbarungen „sozialistisch“ genannt. Eine Erläuterung, was das bedeutet, sollte hervorheben, inwiefern die Vorstellung von Sozialismus auf der extremen Rechten eine bekannte Vorstellung aus der Zeit des Nationalsozialismus ist und daran anscheinend angeknüpft wird.

7 An verschiedenen Stellen findet sich der NS-Satz

Brecht hält den Satz „*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*“ für gut, aber einer schlechten Sache dienlich. Er beschreibt in seinen Anmerkungen zum Satz die schlechte Sache und findet manchmal auch Schlechtes über den Satz, ohne jedoch zum negativen Gesamturteil über den Satz zu gelangen. Das ist jedoch zu fällen. Einzuschätzen ist er hinsichtlich der Aussage Brechts, inwiefern ihn denn viele für einen sozialistischen Satz halten. Spricht man sich für den Sozialismus nationalsozialistischer Provenienz aus, ist es ein zu diesem passender sozialistischer Satz. Ein Sozialismus wird deutlich, der in verschiedener Weise das Opfern im Programm hat und die Opferbereitschaft. Die nationale Sache läuft auf Kosten der Menschen. Zuallererst auf Kosten derer, die als Gegner gesehen, verfolgt und um ihr Leben gebracht werden.

Von einem Sozialismus, für den Brecht stehen will, kann der Sozialismus des Nationalsozialismus geschieden werden, und Brecht nimmt diese Unterscheidung vor, er hält sie für wichtig und sie bewegt ihn und an jeder Stelle, an der eine Parteinahme für den einzelnen Menschen geschieht, ist das Bild von einem anderen Sozialismus kenntlich, der für die individuelle Person und deren Interesse an sich selbst einsteht. Sozialismus wäre insofern keine politische Auffassung oder Weltanschauung, sondern eine Form der Kritik, weshalb es denn verschiedenen Leuten nicht so gut geht, wie es

im Werk Brechts. Neben dem Brief an Becher gibt es eine Auseinandersetzung in den „Schriften“: „Über den Satz ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘“ (BFA Bd. 22.1, S. 58), dazu in den „Flüchtlingssprachen“ (BFA Bd. 18, S. 266f) und zweimal im „Buch der Wendungen“, dort unter: „Ordnung und Unordnung“ (BFA Bd. 18, S. 128) und „Aussprüche des Anstreichers“ (BFA Bd. 18, S. 49), zudem kann eine Kurzgeschichte von Brecht herangezogen werden: „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ (BFA Bd. 19, S. 390f). Zum Begriff Egoismus äußert sich Brecht hin und wieder. Zwei Texte, wieder aus dem „Buch der Wendungen“, werden später zitiert. In einer späteren Arbeitsphase zu „Der Messingkauf“ wird in der Szene „Der Wettkampf des Homer und Hesiod“ der Satz vom Gemeinnutz ebenfalls angesprochen.

ihnen vielleicht gehen könnte, oder eben wenigstens ein bisschen besser. Ein konkretes Befassen mit den Lebensumständen läge an. Mit Wünschen, Interessen und Zielen, wie sie im gesellschaftlichen Bereich auftreten und vorliegen.

1 Besitzverhältnisse und „Ausnutz“

Einsichten Brechts werden deutlich, wie vielleicht auch Fehler. Und Blickschnitten auf Verhältnisse heutzutage sollen offen bleiben oder sogar geöffnet werden. Brecht schreibt, dass es (seinerzeit) wenige gebe, die sich gegen den Satz aussprechen, indem sie sagen, damit identifizierten sie sich nicht, was dort geschrieben stehe, und folgert: *„Dies, daß es wenige gibt, beweist, daß es einer sehr großen Zahl von Menschen schlecht geht.“*⁸ Man kann die Frage stellen, wie es damit heute in Deutschland aussehe; wer was sagen würde und wie es den Leuten gehe. Anhängerschaften an die NS-Parole verwiesen auf Aussichten radikaler rechter Politik. Zugleich auf Bewusstseinszustände, in denen das Wertschätzen des Volksgemeinschaftlichen weiter haust und die Verachtung gegen Singuläres und Individuelles ausgeprägt ist. Brechts Urteil meint, mit zunehmenden Problemen einer zunehmenden Zahl von Menschen wird das Bemessen am *„Gemeinwohl“* (wie Brecht an dieser Stelle sagt, der Zusammenhang zum NS-Satz ist aber klar) wahrscheinlicher. Brecht sieht soziale Unterschiede: *„bei der guten Gesellschaft, bei den feinen Leuten ist er (der Satz, DH) nicht eingeführt, man nimmt ihn dort nicht für voll, er spielt keine Rolle.“*⁹ So sehr Charity gepflegt werden kann. Hätte der Satz Gültigkeit, sagt Brecht, und er galt ja dann als Maxime realer staatlicher Politik, bliebe es dabei: *„immer noch würden dann die vielen Millionen einzelnen sich zuschanden plagen müssen. ... Jeder wüsste, wenn er seine Lohntüte ansähe, daß er sich nicht genützt hat durch die ganze lange Arbeits-*

*woche, und die Familie, die den kurzen Brief von der Obrigkeit bekäme, in dem steht, daß der Vater oder Sohn gefallen sei, wüßte, daß er sich und ihr nicht genützt hat, aber immer noch wäre das Gerede, der Allgemeinheit sei genützt worden.“*¹⁰ Brecht ist in der Emigration, als er dies 1934 schreibt, er ist weg davon, Kalkulationen vor Augen zu haben, die Leute mit Lohntüte in NS-Deutschland anstellen. Aber er will sich in seinen eher ohnmächtigen Hinweisen auf diese Kalkulation einstellen. Er betreibt insofern kein Rechten um Gesinnungen. Das jeweilige Bewusstsein, das materiellen Kalkulationen zugrunde liegt, müsste aufgegriffen werden, wie diese selbst. Das tut Brecht nicht konkret, sondern recht allgemein, er verweist darauf, dass es *„immer noch“* ein Plagen gibt und Lohntüten und bald wieder Krieg. Aber der Verweis auf die sozialen Unterschiede, wie die Frage, wie nutzt euch denn der Gemeinnutz, sind gut angebracht, weil überhaupt auf gesellschaftliche Grundlagen hingewiesen wird, auf denen sich ein Staatsaufbau erhebt. Nur, manche hatten überhaupt wieder Lohntüten oder hatten Stellungen, die sie dem Ausschalten jüdischer Mitbürger verdankten, und sahen den Gemeinnutz, für den sie sich aussprachen, im rosigen Licht, und Krieg war noch nicht. Damals hätte darüber geredet werden müssen, wer mit der Positionierung des eigenen Ichs zum Täter im Sinne der Gemeinschaft auf welche Gegnerschaft verfällt und wie er mit dieser verfährt. Diese Gegnerschaft müsste Thema sein. Sie ist schlimm und eine falsche.

Brecht kommt auf die Idee, den Satz für einen Betrüger zu halten¹¹, bzw. den, der ihn propagiert: *„Herr Hitler betrügt mit dem Satz X uns die Leute, weil er ihnen einredet, durch das und das Verhalten werde der und der Zustand behoben, der für sie nachteilig ist.“*¹² Der Satz Brechts stimmt nicht, so

10 Ebd.

11 BFA Bd. 22.1, S. 58 „Denn der ... Satz ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘ ist ein Betrüger“.

12 BFA Bd. 22.1., S. 61. Dass Brecht verkürzend vom

8 BFA Bd. 22.1, S. 59

9 Ebd.

richtig der Ansatz wieder ist, Überlegungen aufzunehmen, dass sich jemand Vorteil verspricht, der Eigennutz in der Gemeinwohlperspektive sucht. Hitler redet es nicht den Leuten ein, selbstverständlich redet er als Politiker und sagt dergleichen, aber die Kalkulation, die Hitler vorschlägt, stellen die Leute selber an, „seine“ Bewegung und Partei ist das Produkt dieser Kalkulation. Ein Gegensatz zwischen Hitler und den Leuten wird konstruiert, den es selbstverständlich gibt, aber nicht so, wie Brecht behauptet, die Leute werden als Unschuld vom Lande gesehen, die sich etwas haben einreden lassen, ein bisschen blöd sind sie auch noch; das kann sein, aber dann muss man sie kritisieren in dem, was sie denken (damit interessiert man sich für sie), und nicht sie entschuldigen, sie wären nicht so schlimm, aber leider hätten sie sich etwas betrügerisch aufhalsen lassen. Das liest sich wie das später übliche Rechtfertigungsverhalten vieler Täter und Träger des Systems, verführt seien sie gewesen und einzig schlimm waren die Verführer und die Verführung. In solchen Begrifflichkeiten ist der Nationalsozialismus nicht zu fassen; und auch nicht der Satz vom Gemeinnutz. Es müsste vom Staatsbürgerdasein die Rede sein und von dessen konkreter Gestalt, z. B. 1934. Und davon, wie sehr die Leute dieses Dasein in langem auch historisch weit vorgängigem Training als eine zweite Natur ausgebildet haben.

Hitler lediglich als Betrüger zu kritisieren, begreift die Figur nicht, er ist als „Führer“ die Personalisierung der Gemeinnutz-Frage, sein Führer-Job besteht darin, erster und oberster Verfechter und Eiferer des Satzes vom Lob des Gemeinnutzes zu sein (insofern hat Brecht an anderer Stelle recht, wenn er sagt, für Hitler sei Gemeinnutz sein Eigennutz), er ist von der Volksbewegung zur Erringung der Staatsmacht,

„Satz X“ schreibt, könnte dafür sprechen, dass er sich weiterhin und ausführlicher mit dem Satz befassen wollte. Das Pronomen „uns“ bei Brecht müsste an anderer Stelle ausführlich analysiert werden.

die eine Korrektur des Beschädigens von Eigennutz durch absoluten Einsatz für Gemeinnutz sucht und einen umfassenden Fanatismus der Staatlichkeit predigt, in Amt und Würde gesetzt worden und Fleisch von deren Fleisch, er gehört denen hinzu und die zu ihm, er ist nicht deren Betrüger. Im Denken an eine bestmögliche Staatsmacht wird ein Bestmöglichster aus der Mitte aller Gesinnungstreuen hervorgehoben. Es ist viel schlimmer, als Brecht das sieht. Die bekannten Mordtaten waren Resultat eigenen Bewusstseins der Täter, das wäre zur Kenntnis zu nehmen. Sie waren keine Betrogenen, die etwas ausführten, wovon sie bis zum Schluss nichts kapierten. Sie zögen sich fein aus der Affäre, eher als dumm zu gelten, denn als Schlächter.

Nationalsozialistisches Gedankengut war unmittelbar vorfindliches Gedankengut aus dem Volk, nicht dem gesamten, aber durchaus aus dem Volk, es war Ausdruck von politischem Willen im Volk. Ganz offensichtlich gab und gibt es Leute, die ihre Volks- und Staatszugehörigkeit wichtiger und ernster nehmen als ihren jeweils unterschiedlichen Platz in der Gesellschaft. Zu erklären wäre, warum sie dies tun und wie. Welche Begehrlichkeiten versuchen sie zu befriedigen? Es ist eine Kalkulation des Eigennutzes aus Gemeinnutzperspektive. Nicht nur eine materielle, sondern eine das Ego betreffende und dieses stabilisierende. Ich-Stärke wird aus der Zugehörigkeit und Unterordnung gewonnen. Was sich in den Köpfen und Seelen abspielt, ist eine Erfolgsgeschichte von Staatlichkeit.

Der national Beflissene unterzieht sich einem spezifischen Aufopferungsprozess. Sein Schrumpfen erscheint ihm als Wachstumsprozess. So sucht er sein Ich und will es gewinnen. Der Weg, das soldatische Ego herauszustreichen, wird beschritten. Die Neigung zum Zeigen von Zeichen und Symbolen, zu Fahnen und zum Tragen von Uniformen bildet sich aus. Zugehörigkeit

wird demonstriert. Der Krieger gibt seine Individualität nicht auf, das wäre eine falsche Kritik an ihm, er strebt nach ihrer Vervollkommnung. Er kann sich sehr groß darin vorkommen, permanent mobil als Wächter an der nationalen Front zu stehen, voller emsiger Energie gegen den gedachten Feind. Als Teilhaber an der Macht will er sich als wirklich Mächtiger ansehen können. Um dieses Begehren, in dem eine Ich-Abwägung nicht vollständig zur Ruhe kommt, zu befriedigen, ist die Bereitschaft, die Zurichtung seiner Person zuzuspitzen, sein Risiko. Härte wird gelobt.

Brecht weist diejenigen, die sich von ihrer politischen Position, dem Einsatz für Gemeinnutz, etwas versprechen, darauf hin, dass sich an ihrem gesellschaftlichen Ort nichts verändert, jedenfalls nichts Grundlegendes. Die schon erwähnte Bemerkung Brechts zur Lohntüte zielt in diese Richtung, wie eine Reihe anderer Aussagen. Im Text *„Aussprüche des Anstreichers“* schreibt Brecht: *„er (der Anstreicher, DH) forderte es gerade von den vielen, sie alle sollten, jeder einzelne von ihnen sollte den Gemeinnutz vor den Eigennutz stellen“* und *„auf ausreichenden Lohn verzichten.“* Brecht fährt fort: *„Es stellte sich heraus, daß die Nation in einem Zustand war, in dem ein wirklicher Nutz von jemandem nur dadurch gewonnen werden konnte, daß er andere schädigte, und der Nutz war desto größer, je mehr er andere schädigte.“*¹³ Brechts Hinweis auf den größeren „Nutz“ bei bestimmten Einzelnen ist richtig, er ergänzt auch, was nötig gewesen wäre: *„eine solche Umänderung aller Besitzverhältnisse, dass es den einzelnen unmöglich gewesen wäre, aus den vielen ihren Nutzen zu ziehen“*. Eine Kritik an denen wird geäußert, die sich aus der Anhängerschaft an die Radikalisierung von Gemeinnutz und an die Partei, die jene propagiert, für sich in ihrer Lage der Abhängigkeit etwas versprechen. Brecht spricht über vorausgesetzte gesell-

schaftliche Tatbestände. Er spricht sie zumindest an.

Brecht schreibt, jemand gewinne einen „Nutz“, indem er *„andere schädigte“*, darin habe der *„Zustand“* der Nation bestanden, legt also die Orientierung am Nutzen in die Gesinnung und in das Begehren des Nutzenbetreibers, statt die konkreten ökonomischen Verhältnisse zu betrachten. Die bleiben außen vor. Verlegt man die Kritik am Verhältnis von Lohnarbeit und Kapital in eine an der Böswilligkeit des Kapitalisten, ist das ein Standpunkt, der durchaus vom Anhänger des Gemeinnutzes aufgenommen werden kann; solchen am Eigennutz Orientierten, denen, die schädigen und für das Raffen stehen, müsse entweder eine andere Gesinnung beigebracht oder abverlangt werden oder sie erführen eine Gegnerschaft, die sich gewaschen habe. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt auf völkischer und staatlicher Seite und weiß eine Gewalt im Hintergrund und in Schlagbereitschaft, auf die sie mit Häme hinweisen kann. Im Zuge eigenen Bekennens zur Volksgemeinschaft sehen sich viele als Nutznießer ihrer Gesinnung. Durch politische Säuberungen, Arisierungen, Krieg und Vernichtungspolitik werden sie zu Gewinnern. Dass es diese Vorteilsnahmen bereits zu der Zeit gab, als Brecht die Auseinandersetzung mit dem Satz aus dem NSDAP-Parteiprogramm beibringt, wird von ihm nicht einbezogen.

In Brechts *„Flüchtlingsgesprächen“* sagt der Disputant Kalle: *„Einem Kapitalisten Egoismus vorwerfen heißt ihm vorwerfen, daß er ein Kapitalist ist. Einen Nutz hat überhaupt nur er, da es ein Ausnutz ist. Die Arbeiter können doch den Kapitalismus nicht ausnutzen.“*¹⁴ Das Pronomen „es“ erbringt eine Korrektur von Brechts im Absatz zuvor zitiertem Satz. Es heißt nicht, er, der Kapitalist ist ein „Ausnutz“, „es“, das Wort stimmt, darum geht es; das gesellschaftliche System ist der „Ausnutz“ und der Kapita-

13 BFA Bd. 18, S. 49

14 BFA Bd. 18, S. 266

list zieht seinen Vorteil daraus in anderem Maße als dies dem Arbeiter möglich ist. Brechts Darstellung begreift hier ein, dass der Kapitalist den Vollzug des Wertgesetzes betreibt, also abhängig ist, oder, nicht in der Begrifflichkeit von Marx formuliert, den Märkten unterworfen ist; in diesem Ausgesetztsein nützt er sich selbst; dass jedoch etwas vorgeht, was unabhängig von ihm gebieterisch und fordernd erscheint, ergibt den Hinweis auf eine bestimmte Form von gesellschaftlicher Organisation. In den Formulierungen von Brecht bleibend, haben vom „Ausnutz“ manche größeren „Nutz“ und manche wenig oder gar keinen. Das ließe sich korrigieren. Vor Ort und an der Stelle, an der diese Differenz ausgemacht wird, in der gesellschaftlichen Organisation der Ökonomie. Der Rechtsradikalismus, der sich den Begriff Sozialismus an die Fahne heftet und ihn mit Parolen wie „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ schmückt, propagiert ein anderes Vorgehen, er setzt auf alle Einsatzfreudigen, die eine Allmacht der Staatsapparates verkörpern wollen und sich diese wünschen. Seit 1933 hatten sie diese Macht. Auch der Kapitalismus wird geprügelt, um ihn volks- und staatskonform zu machen. Statt zu raffen, wie gesagt wird, solle er schaffen. In diesem Einspruch besteht der gesamte Antikapitalismus des nationalsozialistischen Sozialismus.

Brecht weiß, dass im Spruch „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ der Anschein formuliert ist, als läge eine Beseitigung des Kapitalismus an, dies aber nicht gemeint ist.¹⁵ Er will denen, die in der politischen Aus-

15 An anderer Stelle weist er darauf hin. Im Text: „Eine notwendige Feststellung zum Kampf gegen die Barbarei“ (Brechts Rede in Paris auf dem „Internationalen Schriftsteller-Kongress“ 1935), schreibt Brecht: „daß die Wurzel aller Übel unserer Eigentumsverhältnisse sind.“ (BFA Bd. 22.1, S. 145). Dort kritisiert Brecht Feuchtwanger, der zum bekannten Satz einen Witz gemacht hat: „Gemeinheit geht vor Eigennutz (so die Abwandlung Feuchtwangers, DH), aber er (Feuchtwanger, DH) hat nicht recht. Die Roheit (sic) kommt nicht von der Rohheit, sondern von den Geschäften“.

einandersetzung stehen, das mitteilen und begibt sich auf diese Weise selbst in sie hinein: „Den Satz X sagend (wieder unterstellt, Brecht meint hier den inkriminierten Satz, DH), haltet ihr am Kapitalismus fest, und zwar zu eurem Nachteil. Wir nehmen an, daß ihr nicht wißt, daß ihr am Kapitalismus festhaltet, und daß ihr nicht wißt, daß dieser zu eurem Nachteil dient.“¹⁶ Der Satz lässt an Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig.¹⁷ Was sich ergibt, führt zu einer klaren und eindeutigen Unterscheidung. Brechts Sicht auf den Sozialismus, sagt man das verkürzt so, steht für eine grundlegende und umwälzende gesellschaftliche Veränderung. Die Vorstellung von Sozialismus, die mit dem Satz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ hauiert, steht für einen Sozialismus der totalen Staatsmacht, die das Paket einer Volksgemeinschaft zusammenschnürt und sich somit von vorneherein der Gewalt verschreibt. Es ist kein Nichtsnutz, Brechts Texte über den Satz zu lesen. Sie führen zur Deutlichkeit einer wesentlichen Differenz.

2 Die Rettung des Gemeinwesens

Weshalb streicht Brecht den Satz nicht ganz und gar? Er schreibt, es sei ein guter Satz und prächtig sei er. Selbst wenn man Untertöne eines Absetzens mitliest, verbleibt eine Undeutlichkeit der Kritik, die sich in manchen Aussagen Brechts ebenfalls finden lässt. Es ist bei aller zitierten und betrachteten richtigen Kritik ein Einräumen zugunsten des Satzes, als gäbe es an ihm etwas Aufrechterhaltendes. Brecht will sagen, im Sozialismus existiere die Identität von Gemeinnutz und Eigennutz und dann werde alles gut. Damit trifft er die fanatische Forciertheit der rechten Gemeinnutzorientierung nicht

16 BFA Bd. 22.1, S. 60, Hervorhebung Brecht

17 Über das Verwenden der Plurale „wir“ und „uns“ wäre nachzudenken, das sei angemerkt. Als wäre ein Exklusivitätsanspruch repräsentierender Intellektueller für die Leute gemeint, eine Zuständigkeit, in der man sich so selbstverständlich sieht, dass man ihre Einstellung bevorzugt darin kritisiert, dass sie sich betrügen lassen und Hitler auf den Leim gehen. Eigentlich wären sie ganz anders.

(oder spielt ihr sogar in die Hände) und lässt sich neben der Kritik auf einen Vergleich der Gültigkeit des Satzes ein. Im Sozialismus, einem wahren und eigentlichen, besitze dieser Satz erst eine Richtigkeit, im anderen hingegen sei er eine Schimäre. Dabei war er dort sehr lebenskräftig, Gewalt herausfordernd und diese anleitend. Und eine Zeitlang hatten die Gewalttäter Erfolg. An sämtlichen Stellen, an denen Brecht positiv über Gemeinnutz oder Gemeinwesen im Verhältnis zu Eigennutz schreibt, werden seine Darstellungen schwach. Brecht kritisiert die zur Steigerung aufgelegte und aufrufende Staatsgläubigkeit, die im Satz vom Vorzug der Gemeinnutzorientierung ausgesprochen ist, nicht hinreichend. Als würde dahingegen ein „sozialistisches Gemeinwesen“, wie Brecht schreibt, identitätsstiftend sein: „Im sozialistischen Gemeinwesen ist der Satz Gemeinnutz geht vor Eigennutz also überflüssig und arbeitslos, und ein anderer Satz gilt, nämlich der Satz Eigennutz ist Gemeinnutz.“¹⁸ Die Ablehnung des Satzes fällt ihm anscheinend schwer, als gehöre er doch irgendwie zum Sozialismus und müsste dort eingemeindet werden.¹⁹

Der Satz ist der Satz gefährlicher Staatstäter, der Paladine von Macht und Gewalt. Den Satz als im Sozialismus „überflüssig“ zu kritisieren, wie es Brecht tut, ist matt und nicht auf der Höhe der Kritik, die er anderswo ausspricht. Falsch wird dagege gehalten, im Sozialismus, wie Brecht ihn sich vorstellt, sei Identität erreicht, so als sei dieser Sozialismus deswegen noch weit besser und dem andern vorzuziehen, der mit dem Propagieren des Satzes „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ sich vorträgt. An die Stelle

von Relativierung wird die Einheit gesetzt. Brechts Aussage macht frösteln. Jetzt darf Eigennutz überhaupt nichts anderes mehr sein als Gemeinnutz. Brecht konnte am Beispiel der stalinistischen Politik sehen, mit welcher Gewalt diese Identifizierung durchgesetzt wurde. Brechts Aussage stellt eine Zielvorgabe in Aussicht, die Gegnerschaft in die Konkurrenz verwandelt, wer denn die bessere, die wirkliche Gültigkeit des Satzes vorstellig machen und politisch liefern kann. Als bediene der Glaube an Gesetze über historische Verläufe, wie sie in der sowjetkommunistischen Auffassung des historischen Materialismus dargestellt sind, die Orientierung an einer noch größeren Gemeinschaft. Man ordne sich bitte der Geschichte unter und nicht bloß Deutschland.

Das ergibt manchen falschen Augenschein. Es ist dies ein schwieriger Sachverhalt. Insgesamt und auch bei Brecht. Im Weiteren wird zu sehen sein, wie sehr er sich für Eigenliebe und Eigensinn, man könnte sagen durchaus für Egoismus stark macht. Selbst wenn man die Beschäftigung mit der Sowjetunion zur Zeit der Aussagen Brechts einschlösse und sogar die mit der späteren DDR, es besteht keine Not und es ist auch kein Grund dafür zu sehen, in der politischen Auseinandersetzung auf die Verteidigung von Eigennutz und Egoismus zu verzichten. Egoismus ist zu propagieren, allerdings auch zu kritisieren. Ohne auf die Ebene des sozialistischen Nationalismus zu wechseln, auf die Ebene der Staatlichkeit. Eigennutz bleibt ein Maßstab von Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ihm eine bestimmte Gestalt geben, die ihn prägen, in gewisser Weise ihm Vorschriften erlassen. Egoismus existiert nicht unabhängig von jenen Verhältnissen und ihren Brandzeichen, er ist nicht denen entgegen als vorgängige anthropologische Wahrheit anzusehen und als solche zu begrüßen oder zu geböseln.²⁰

18 BFA Bd. 22.1., S. 58

19 Im genannten Dialog von Homer und Hesiod in „Der Messingkauf“ lässt Brecht Homer sagen: „es muß alles so eingerichtet im Staat sein/ Daß der Eigennutz immer auch gleich den Gemeinnutz bedeutet.“ Hesiod antwortet „Also bist du dafür, daß man selbstisch ist ...?“ Homer entgegnet darauf, ein wenig nietzscheanisch, wie foucaulthaft: „Daß man erkennend sein Wohl, es allzeit gut mit sich selbst meint.“

20 In der historischen Herausbildung demokratischer



Ein bekannter Satz der Shen Te aus Brechts Gutem Menschen von Sezuan (hier gespielt von Chen Xiaoxue in einer Inszenierung an der Fakultät für Europäische Sprachen an der Guandong-Universität 2008) lautet: „Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber/ Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das/ Ist gut.“ (BFA 6, S. 237; Foto: Mona Li und Linda Yu, english.gdufs.edu.cn)

Was aus Eigennutz und Selbstliebe wird, wenn gesellschaftliche Verhältnisse verändert sind, darüber lässt sich kaum etwas sagen, außer Negationen aufzuhäufen gegenüber ihrer gegenwärtigen Existenz; woraus sich Einschätzungen oder sogar Ableitungen ergeben können. Warum nicht sagen, es gilt die Befreiung des Egoismus, es gilt Eigennutz, der das Joch bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse abgeschüttelt hat; und in welcher Form das Freigesetzte Gestalt gewinnt, darüber sollte keiner Vorschriften erlassen, da käme es auf das Ausprobieren an, auf Experiment wie Überraschung. Dazu passte zusätzlich ein intensiveres Diagnostizieren des über lange Zeit Geschehenen und Angerichteten, dessen, was sich als jeweils subjektive Er-

Staatlichkeit, der die Sorge um das allgemeine Wohl übertragen und überantwortet wird, erscheint der vorausgesetzte Bereich der Gesellschaft losgelöst davon, selbst Ausdruck einer bestimmten Allgemeinheit zu sein, und bekommt leicht den Stempel des Natürlichen. So sei der Mensch; wie er da lebe, das entspräche ihm. Vermeintliche Natur wird nicht in Frage gestellt, das Austragen von Konflikten tendenziell verlagert auf die Ebene der Staatlichkeit.

scheinungsform von Eigennutz durch historische und politische Übungsleistungen in den Köpfen und Herzen umfanglich herausgebildet hat. Man wird sich auch mit der eigenen Person anlegen müssen. Das könnte spannend sein, und ist es kaum je in einer sozialistischen Entwicklung gewesen.

Brechts mitunter falscher Zungenschlag zeigt sich auch daran, dass er sagt, der „populäre, gutmütige, piffige Satz“ sei ein „Betrüger“;²¹ Brecht meint, er bekäme erst in einem wahren Sozialismus seine Wahrheit. Das ist nicht so. Der Satz ist und bleibt eine Parole der Gegenseite. Er ist nicht umzuformatieren. Bei Strafe der

Ähnlichkeit und des Verwechselns, tut man es doch. Brechts auch fehlerhaften Aussagen zum inkriminierten Satz haftet also das Unternehmen eines Konkurrerens um die Gestaltung eines Gemeinwesens an, statt an der Auseinandersetzung um das spezifische Eigennutz-Kalkül der Anhänger des Satzes festzuhalten und anzuschließen, welche Sorte von Staatlichkeit da vorgestellt (und dann real aufgebaut) wird.

Im Text: „Wie man erreichen kann, daß gute Sätze einer schlechten Sache dienen“, es ist der schwächste Text Brechts über den Satz aus dem NS-Programm, schreibt Brecht: „Wie man es aber jetzt macht, dient der gute Satz ‚Gemeinwohl geht vor Eigenwohl‘, da er zur Rettung eines schlecht geordneten Gemeinwesens, aber nicht zur Rettung des Gemeinwesens, sondern zur Rettung seiner schlechten Ordnung, verwendet wurde, einer durch und durch schlechten Sache.“²² Da macht Brecht die Konkurrenz um das

21 BFA, Bd. 22.1, S. 58f
22 Ebd., S. 60

Eigentliche auf, „nicht zur Rettung des Gemeinwesens“, schreibt Brecht und muss danach den Unterschied erklären zur „Rettung eines schlecht geordneten Gemeinwesens.“

Brecht hat anscheinend eine Scheu vor dem Verteidigen von Eigennutz. Er tut so, als sei Eigennutz überhaupt zu kritisieren und nicht der in seiner kapitalistisch geprägten Gestalt und in der Notwendigkeit des Vollzugs von Marktgesetzen praktizierte. Da war er an anderer Stelle in seiner Argumentation und Kritik weiter. Letzter unzureichender Satz bei Brecht: „man muß den Staat so einrichten, daß einer, wenn er sich nützt, auch dem gemeinen Wohl nützt.“²³ Es steht erstens nicht die Einrichtung von Staat an, sondern die einer anderen gesellschaftlichen Organisation, damit verändert sich zweitens die Art und Weise, wie einer sich selbst nützt, es wird z. B. u. U. schwieriger, dazu kommt drittens die Orientierung am „gemeinen Wohl“ aus der Kalkulation des gehabten Alten, da gibt es z. B. die (in der deutschen Geschichte und Politik leider wenig beliebte) liberale Vorstellung, durch möglichst viel Egoismus baut sich gerade besonders viel Allgemeinwohl auf und den nationalsozialistischen Konter etc. (gegen den Liberalismus ein Widerstandspotential hätte sein können), viertens wäre also abzuwarten, was sich herausstellt und das wäre offen zu lassen, fünftens wäre damit keine Einschränkung formuliert, wie man sich selbst nützt. Weshalb muss denn ein Eigennutz dem Gemeinnutz dienen? Ist das Interesse, für sich selbst Platz zu schlagen und die eigene Individualität zu erleben, ein sofort zu bemessendes und zu ordnendes? Warum an dieser Stelle kein Lob von Phantasie und Abenteurer, von Neugier und Abweichen? Die Einmaligkeit jeder Individualität wäre zu feiern und Eigensinn zu belobigen. Im „Buch der Wendungen“ spricht sich Brecht für die Ordnung aus: „Me-ti sagte: Der Satz des Hu-ih ‚Gemeinnutz geht vor Eigennutz‘ sieht aus wie Ordnung. Er deutet

aber auf die größte Unordnung.“²⁴ Selbst unterstellt, mit Unordnung seien die Zustände des Kapitalismus kritisiert, die der Satz als Parole unangetastet lasse, wird die Aussage nicht richtiger. Eine Kritik der radikalen Ordnungsvorstellung des Hu-ih und seiner Leute findet nicht statt, behauptet man, ihre Ordnung blamiere sich daran, für eine Unordnung einzustehen.

3 Egoismus und Eigenliebe

Nimmt man einige Texte von Brecht hinzu, in denen er sich mit dem Begriff Egoismus beschäftigt und landet dann noch bei einer anderen, weiteren, eher belletristischen Befassung mit dem NS-Satz in seinem Werk, lässt sich trotz der genannten erheblichen Einschränkungen das Schlussurteil fällen, dass sich Brecht für Egoismus und Eigenliebe ausspricht und sogar reichlich raffiniert davon erzählt. Im „Buch der Wendungen“ befasst sich Brecht zweimal mit Egoismus und die Verbindungen zum Begriff Eigennutz sind offensichtlich. Brecht unterscheidet die Begriffe Egoismus und Eigenliebe. Während er sich für Egoismus eher eingeschränkt ausspricht, tut er das gegenüber Eigenliebe deutlicher. Brecht schreibt: „Gegen den Egoismus reden bedeutet oft: einen Zustand erhalten wollen, der Egoismus möglich oder gar nötig macht.“²⁵ Das ist richtig beobachtet und der Zusammenhang gilt heute noch. In der Bundesrepublik wird allenthalben gegen Egoismus geredet, zugleich beruht die gesellschaftliche Organisation auf dem egoistischen Bezug auf die eigene Revenuequelle. Letztere ist so unterschiedlich wie der Bezug darauf. Wenige haben viel Eigentum, viele nichts als ihre Arbeitskraft als Ware im Angebot.

Bei Brecht ist vielleicht nicht ausführlich genug im Visier, dass nicht entweder Befindlichkeit oder Anschauung, eben jeweils die, egoistisch zu sein, die Grundlage für

23 Ebd.

24 BFA Bd. 18, S. 128

25 Ebd., S. 72

Egoismus bilden, sondern ökonomische Verhältnisse. Deutlich erkennbar ist diese Sicht jedoch durchaus, diese Kritik. Wenn ein „Zustand“, wie Brecht schreibt, Egoismus nötig macht, ist nicht ausgesagt, dass der Egoismus den „Zustand“ verursacht, sondern es wohl eher umgekehrt liegt. Darum geht es. Egoismus wäre freizusetzen und zu verändern. Er würde, befreit aus den kapitalistischen Fängen, ein anderer werden. „Wenn man keinen Egoismus haben will, dann muß man nicht gegen ihn reden, sondern einen Zustand schaffen, wo er un nötig ist.“²⁶

Den Gefolgschaftstreuern der Vorstellung von Gemeinnutz wäre nicht vorzuhalten, dass sie falsch für Gemeinnutz fechten oder für die falsche Gemeinschaft, sondern falsch für sich selbst und sich selbst verfälschend. Kritisiert man nicht konkret einzelne gesellschaftliche und ökonomische Zustände, die auf Kosten der Mehrheit der Betreiber gehen, bewegt man sich in die Richtung einer Argumentation mit der Betonung von Gemeinnutz, auch eines alternativ gedachten. So stützt man leicht die Politik eines radikal und total zu stärkehenden starken Staates und nähert sich einem falschen Sozialismus oder eben dem nationalsozialistischen. Im Beharren auf der Kritik jener Zustände, der Zustände der gesellschaftlichen Organisation, hat Brecht durchaus eine Demarkationslinie im Blick.

Man muss sich das Auffinden dieser Unterscheidung bei Brecht ein wenig zusammensuchen. Der zentrale Satz im genannten Text ist der nachfolgende, wieder wechselt Brecht das Wort, Eigennutz, Egoismus, Eigenliebe, alle drei Begriffe werden verwendet, aber das sei beiseitegelassen, nur erwähnt und eingeräumt: „Wohl aber kann man gegen den Mangel an Eigenliebe etwas haben.“²⁷ Wer sich den Bezug auf die eigene Person, die Sorge um diese, die Pflege

des Selbst durch die Bezugnahme auf den Gemeinnutz abkaufen lässt, den beherrscht ein „Mangel an Eigenliebe“, der sieht ab von sich und relativiert. Auch wenn die Relativierung eine Selbst-Optimierung zum Ziel hat, bleibt sie eine und offenbart ihre Fehlerhaftigkeit. Gegen den Satz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ ist nicht mit den Argumenten zu streiten, es gäbe anderen Gemeinnutz (und anderen Eigennutz) oder besseren und schöneren als den im NS-Programm gemeinten. Man bliebe kleben auf dem Leim des Satzes, spräche ihm damit, ihn mit anderen Inhalten zu füllen, eine gewisse Berechtigung zu. Historisch mag dies zeitweise und in Teilen eine Hilflosigkeit in der Kritik am nationalsozialistischen Sozialismus durch den anderen Sozialismus beschreiben. Und es kann sein, dass Brecht davon etwas gespürt hat und deswegen im Brief an Becher ausgerechnet auf den Satz zu sprechen kommt, an dem eine Unterscheidung und Abgrenzung genau und ausführlich einsehbar zu machen ist oder eben zu machen sein sollte.

Der Nationalsozialismus war in Deutschland von Beginn an derart barbarisch, dass man meinen sollte, nichts als ein Dagegenstehen hätte die Reaktion sein müssen und man hätte sich mehr antifaschistische Praxis erhoffen können. Das ist nicht so gewesen und ein bitterer Sachverhalt des Scheiterns von Aufklärung. Eine staatsbürgerhafte Grundanhängerschaft gegenüber dem Satz vom Gemeinnutz mag mitverantwortlich sein und einen Aspekt des Ausbleibens von genügend und aussichtsreichem Widerstand bilden.²⁸

28 Die Herkunft des Satzes wird gemeinhin aus Montesquieus „Der Geist der Gesetze“ aus dem Jahr 1748 abgeleitet. Was auch da angeführt wird, ob XXVI, 15 oder 23, müsste jeweils im Kontext jenes Buches genauer ermittelt werden. Montesquieu stützt die Herausbildung einer Staatlichkeit, die so unabhängig wie zugleich untergeordnet gegenüber einer ebenfalls in der Entwicklung befindlichen gesellschaftlichen Grundlage erscheint. Jedenfalls den in BFA 22.1, S.901 aus XXVI, 15 angeführten Satz meint Montesquieu nicht positiv. In der Überset-

26 Ebd.

27 Ebd.

In einer Geschichte, die aus dem Jahr 1935/1936 stammt und den Titel trägt „*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*“²⁹, greift Brecht den Satz noch einmal auf. Er erzählt etwas dazu. Am Schluss sei berichtet, in welcher Weise Brecht von einem Fall von Eigennutz und Eigenliebe schreibt. Eine einzige Warnung liegt vor, sich auf die nationale Spekulation einzulassen. Man könnte schlussfolgern, bei allem, was Brecht dem Satz an falschen Zugeständnissen macht, liegt im Ergebnis eine Ablehnung vor, zumindest ein Bemängeln, an dem eben einiges abzulesen ist. In der Beschäftigung mit seinem Text lässt sich eine solche herausarbeiten. Das Ende der Geschichte ist aufschlussreich.

Eine Frau kommt zur Schneiderin, die vier Kinder hat und diesen nichts von den Äpfeln und Nüssen gibt, die sie für die „*Winterhilfe*“ spenden will. Es soll geopfert werden. Der Mann der Schneiderin arbeitet in einer Munitionsfabrik. Das Geld reicht nicht. Die Schneiderin schneidert, obwohl Doppelverdienst im Regime unerwünscht

zung von Kurt Weigand lautet er (Stuttgart 1965, S. 383): „Die Behauptung, der Privatbesitz müsse hinter dem öffentlichen Wohl zurückstehen, ist ein Paralogismus.“ Kritisiert wird ein auf Fehlschlüssen basierender Denkfehler, eine irreführende Folgerung. Montesquieu hält das bürgerliche Gesetz für „das Palladium des Eigentums“ (S. 383) und sagt von ihm, es „betrachtet den Privatmann mit den Augen einer Mutter“ (S. 384). So falsch es sein mag, Staatliches familiär zu formulieren, ergibt sich aus den Aussagen keine Vorform faschistoider Dominanz von Staatlichkeit.

29 BFA Bd. 19, S. 390, daraus ist im Folgenden zitiert. Die im Zusammenhang mit dieser Geschichte überlieferte „Im Kino“ greift den Begriff „Volksgenosse“ bei den Nazis auf. Der enthält im Wort die volksgemeinschaftliche Auffassung des nationalsozialistischen Sozialismus. Man war Genosse in der nationalen Zugehörigkeit, im Dasein der Gemeinschaft und im Dasein für sie. Damit war man im Einsatz und in der Bewährung gegen andere. Brecht greift Otto Gebührs Wochenschauwerbung (die er im Kostüm Friedrichs des Großen vorführt) für das „Winterhilfswerk“ auf, in der davon die Rede ist, dass „Pflichterfüllung und Opfermut das Herz eines jeden Volksgenossen mit Macht erfüllen“ soll. Eine der vielen Ausstaffierungen des Satzes vom Gemeinnutz.

ist. Soviel Resistenz, andererseits hat sie mit vier Kindern die Mutter-Aufgabe für den Gemeinnutz, um die zahlenmäßige Stärke des Volks aufzufüllen, bereits angetreten. Die Frau in der Geschichte hat keinen Namen, sie ist die Figur einer Agitation, stellt in Frage und macht nachdenklich, indem sie eigenes Nachdenken vorführt. Als die Frau bemerkt, wie hungrig die Kinder der Schneiderin sind, die Äpfel und Nüsse verboten bekommen, um die korrekte Opfergesinnung auszubilden („*man muß nicht immer an sich denken*“, sagt die Mutter, „*wir sollen alle opfern*“), nimmt sie die Kinder auf die Straße und kauft ihnen Schokolade. So pragmatisch in vermeintlicher Geringfügigkeit kann sich Widerstand äußern und vortragen. Die Frau lässt sich vom Monatslohn des Mannes berichten, es sind 35.- Mark in der Woche, und sagt, ungläubig wie ironisch gegenüber so viel Opfersinn: „*Das sollen die Millionen Arbeiter opfern.*“ Die Schneiderin hat kein Problem mit dieser Aufgabe: „*Die Hauptsache ist ja auch, daß wir eine große und starke Nation werden.*“ Die Proletenfrau formuliert damit eine Anhängerschaft an den Satz aus dem Parteiprogramm und steht für ein Beispiel, wie schwierig die Nuss des Nationalismus zu knacken ist. Ihre härteren Schalen besitzt sie nicht bei den Unternehmerpersönlichkeiten oder im Management etc. der kapitalistischen Großunternehmen, sondern eher bei denen, die sich auf den unteren Leitersprossen von Abhängigkeit aufhalten, die auf Aufstieg hoffen und den Abstieg fürchten. Deutschland erscheint ihnen ein starkes Argument. Deutschland. Das seien sie immerhin, sagen sie sich, deutsch, in der Furcht, sonst nichts mehr zu sein oder nicht mehr viel; Deutsche, das seien und blieben sie doch, und daraus, denken sie, ließe sich eine ganze Menge ableiten und damit Politik machen, die ihnen helfe.

Unter dem Titel „*Der Nationalismus der Armen*“ hat sich Brecht im „*Buch der Wendungen*“ zu dergleichen Entwicklungen

geäußert: „Der Nationalismus der großen Herren nützt den großen Herrn. Der Nationalismus der armen Leute nützt ebenfalls den großen Herren. Der Nationalismus wird nicht besser dadurch, daß er in armen Leuten steckt; dadurch wird er nur ganz und gar unsinnig.“³⁰ Brecht hat ein Bewusstsein vom Unterschied im Nationalismus bei arm und reich und lanciert den Hinweis darauf, woher Reichtum und Armut stammen, jedenfalls nicht aus einer unmittelbaren Gabe von Staat und Nation. Die Unsinnigkeit, die Brecht attestiert, müsste am Sinn, den die Armen ihrem Nationalismus geben, im jeweils einzelnen Gedankengang nachgewiesen werden. Der Satz „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ bietet eine Zusammenfassung der Vorstellungen von Nationalismus, die sie hegen und politisch leben wollen und auch leben, und des Sinns, den sie ihrem Nationalismus geben. Und den sie sich notfalls sogar als Sozialismus gesagt sein lassen.

Was macht die Frau aus Brechts Geschichte? Sie gibt ein Beispiel für vielerlei. Der letzte Satz der Geschichte lautet: „*Sie verabschiedet sich und beschließt, viele Kleider bei Frau Ilgenstein machen zu lassen.*“ Die Frau opfert nicht, indem sie auf Kleider verzichtet, mit dem NS-Spruch von der Relation

30 BFA Bd. 18, S.92

des Verzichts hat sie nichts im Sinn, ihre Orientierung bleiben viele Kleider, eine Ich-Ausstattung in Schönheit, Eigennutz, zweitens hat sie das Geld, sich dieses Vergnügens leisten zu können. Brecht serviert den Verweis darauf, dass die bestimmten gesellschaftlichen Verhältnisse unterschiedliche soziale Lagen beinhalten, worüber eigentlich nachzudenken und zu reden wäre, die Frau muss nicht mit dem Lohn aus der Munitionsfabrik und mit dem Schneiderinnenverdienst hantieren, sie hat mehr zur Verfügung, drittens hilft sie der Schneiderin und deren Familie, sie steigert deren Einkommen, insofern ist ihr Eigennutz eine Demonstration. Er ist nicht Gemeinnutz, sondern Solidaritätsnutz und Aufklärungsnutz. Sie hilft und hofft ein Beispiel zu geben, das nicht die Konsequenz nach sich zieht, dass Frau Ilgenstein die Mehreinnahmen zum „Winterhilfswerk“ oder sonst wohin zum Gemeinnutz schleppt. Viertens ist ein Schluss auf die Art und Weise von Agitation möglich, wie sie Brecht am Beispiel der Frau vorführt. Von antinationalsozialistischer Politik. Die Frau lässt sich auf ihre Schneiderin ein, sie konfrontiert sie nicht mit der Lächerlichkeit ihres Einsatzes für die Nation, sondern beginnt ein ausführliches Sorgen. Die anstehende Kritik muss Frau Ilgenstein selbst entwickeln. Wie der Leser Brechts auch. ¶

WIE AUS STALIN LENIN WURDE

Von Jan Knopf

Bekanntlich gab Stalins Nachfolger Nikita Chruschtschow auf dem 20. Parteitag der KPdSU von 1956 auf einer geheimen Sitzung Stalins Verbrechen bekannt, an denen er als Parteisekretär in Moskau und der Ukraine selbst beteiligt war, verurteilte den um Stalin veranstalteten Personenkult und proklamierte die friedliche Koexistenz. Das war immerhin ein Schritt, aber noch lange nicht der aus der Diktatur. Stalin wurde

geächtet und verschwand aus der sowjetischen Öffentlichkeit und natürlich auch aus der der DDR – da waren's nur drei von den großen Vier: Marx, Engels, Lenin; Stalin fortan gestrichen.

Nun verband sich aber auch Brechts Name, der zur großen Erleichterung der DDR-Oberen am 14. August 1956 gestorben war (*siehe nebenstehende Ausführungen von Erich Mielke*), mit Stalin; denn der erhielt – übrigens als Ersatzkandidat für Thomas Mann – im Dezember 1954 den Internationalen Stalin-Friedenspreis zugesprochen

**Wörtlicher Auszug
aus der Rede von
Erich Mielke am
1. September 1957 zur
„Perspektivplanung
des Ministeriums für
Staatsicherheit“**

„Interessant ist, daß diese [Harich-Janka-] Gruppe, Genossen, die den Stalinisten, den Menschen, die also als Stalinisten hier bezeichnet werden, die Führung unserer Partei und alle Menschen, die

zur Führung dieser Partei stehen, verleumdete. Sie führten eine Politik, jene Politik, die sie den Stalinisten unterschoben, daß die Stalinisten diejenigen wären, die eine Atmosphäre des Mißtrauens und der Verleumdung und der Verfolgung organisierten. Als Schlußfolgerung aus den Ergebnissen der Rede des Genossen Chruschtschow über die Fehler des Genossen Stalin und über die Frage des Personenkults. Sie organisierten überhaupt die Diskussion hauptsächlich über diese Fragen der Fehler, der Mängel, die sich gezeigt haben auf bestimmten Gebieten in der Sowjetunion und die als Ergebnis des XX. Parteitages der gesamte internationalen Arbeiterklasse eben als Lehre vermittelt wurde. Und diese Gruppe, die also so argumentierte, ist also jene Gruppe, die besonders diese Art der Zersetzung führte, der Verleumdung, der Untergrabung, die eine Politik der Untergrabung des Vertrauens organisierte. Die Politik der Verleumdung und des Betruges! Die Genossen, die auf dem Prozeß waren, werden sich erinnern an einige dieser Dinge. Ich möchte eins der krassesten Beispiele bringen, Genossen, weil es wichtig ist, daß man als Staatssicherheitsmann, nicht wahr, genau weiß, wie diese Brüder gedacht haben – auf dem Prozeß haben sie dann erklärt, das haben sie damals so gedacht – daß also in der Staatssicherheit die Verhafteten geschlagen und mißhandelt worden sind, auch hier in der DDR! Und daß deshalb also der bekannte Schriftsteller und Dramaturg (sic!) Brecht Strafantrag stellen wollte also gegen einen leitenden Funktionär der Staatssicherheit! Und dann ist der Brecht erlegen einem Herzschlag. Das haben also diese Brüder dort auf dem Prozeß, nicht wahr, als sie gefragt wurden, na wen sie denn alles entfernen wollten aus der Regierung, aus dem Staatsapparat also mit geschildert unter anderem, Genossen.“



ert Meter von
aller nötigen
ich mit zahl-
s ausprobieren



ZUR VERLEIHUNG DES LENIN-FRIEDENSPREISES

Ein solcher Preis scheint mir der höchste und meist erstrebenswerte von allen Preisen, die heute verliehen werden können. Was immer man ihnen einreden will, die Völker wissen: Der Friede ist das A und O aller menschenfreundlichen Tätigkeiten, aller Produktion, aller Künste, einschließlich der Kunst zu leben. (1955)

»für die Festigung des Friedens unter den Völkern«, den er am 25. Mai 1955 in Moskau entgegennahm. Er hielt eine kleine Rede und legte die 160 000 Rubel in Franken auf einer Schweizer Bank sicher an. Im Westen ergossen sich Wogen von Hohn auf den »kapitalistischen Rückversicherer«, der nun endgültig in den Orkus des untätigen Staatsdichters der DDR als »Knecht Pankows« gestoßen wurde.

Aus Brechts Biografie allerdings ließ sich die Tatsache, dass er den Preis erhalten hatte, nicht streichen – oder doch? Jedenfalls wurde der Preis ein Jahr später in „Lenin-Friedenspreis“ umbenannt, und wenn der Preis schon einen neuen Namen hatte, so konnte man ihn auch ein wenig zurückdatieren. Jedenfalls ist es so geschehen in der beim Henschelverlag 1978 in Berlin/DDR erschienenen großen Bildmappe zu Brechts 80. Geburtstag, in der einen Preis verliehen bekommt, den er nie erhalten hat. Hauptsache die Ideologie stimmt, und dafür schrieb man schon immer ein wenig die Geschichte um. ¶

DIE „DRITTE SACHE“ BERTOLT BRECHTS

Von Will Sebode

Das Wort „Sache“ hat im Deutschen eine lange Geschichte und viele Facetten, nachzulesen etwa im Grimm'schen Wörterbuch. Als älteste Bedeutung gilt „Streitigkeit, Zwist, Rechtshandel“; in dieser Bedeutung wird es ja auch immer noch im Gerichtswesen benutzt: „in der Sache *x* gegen *y*“. In weiterer Entwicklung bedeutet Sache „dasjenige, was jemand zu vertreten, zu vollbringen, zu tun hat“, oder auch „Angelegenheit im allgemeinsten Sinne“.¹

In dieser Bedeutung etwa verwendete Friedrich Engels den Begriff im Vorwort zu seiner Abhandlung *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845): „unserer gemeinsamen Sache dienen, der Sache der *Menschheit!*“ Man kann vermuten, dass Brecht 1927/32 während des Studiums marxistischer Schriften den Begriff der „Sache“ – der zum festen terminologischen Bestandteil der deutschen Arbeiterbewegung geworden war – aufgriff und in sein Schriftgut einbrachte.

Schon viel früher wird das Wort von ihm in ähnlichen Bedeutungszusammenhängen verwendet, etwa im „Baal“ von 1919: „Es ist eine Sache eines jeden Menschen selbst und er kann sterben daran“.²

Der Begriff der „dritten Sache“ spielt bei Brecht eine zentrale Rolle, wobei der Terminus „Sache“ auf den materialistischen Ansatz hindeutet. Wir gehen davon aus, dass die „dritte Sache“ bei Brecht erstmalig in der „Mutter“ im „Lob der dritten Sache“ auftritt. Der Begriff wurde von Brecht geprägt. Das Stück „Die Mutter“ wurde nach



Plakat zur Aufführung am Berliner Ensemble 1951

dem Roman von Maxim Gorki im Herbst 1931 durch das „Brecht-Kollektiv“ unter Verwendung der dramatischen Vorlage von Günther Stark und Günther Weisenborn neu geschrieben. Eine lediglich historisierende Bearbeitung erschien Brecht und seinem bewährten Kollektiv in der Endphase der Weimarer Republik politisch unvertretbar. Es war eine Zeit, die für die Revolution reif schien.

Im Stück „Die Mutter“, uraufgeführt am 15. Januar 1932 in Berlin, dem 13. Todestag Rosa Luxemburgs, trägt die Mutter des russischen Revolutionärs Pawel das „Lob der dritten Sache“ vor:

Immerfort hört man, wie schnell
Die Mütter die Söhne verlieren, aber ich
Behielt meinen Sohn. Wie behielt ich ihn?
Durch

1 Im Netz unter <http://www.dwb.uni-trier.de>.

2 GBA 1, S. 29.

Die dritte Sache.
 Er und ich waren zwei, aber die dritte
 Gemeinsame Sache, gemeinsam betrieben,
 war es, die
 Uns einte.
 Oftmals selber hörte ich Söhne
 Mit ihren Eltern sprechen.
 Wieviel besser war doch unser Gespräch
 Über die dritte Sache, die uns gemeinsam
 war
 Vieler Menschen große, gemeinsame Sache!
 Wie nahe waren wir uns, dieser Sache
 Nahe. Wie gut waren wir uns, dieser
 Guten Sache nahe.³

Brecht gelang es, die Wandlung der Titelheldin Pelagea Wlassowa von einer unpolitischen, mit dem Schicksal hadernnden Arbeiterfrau zur Revolutionärin herauszuarbeiten. Mit der „dritten Sache“ begründet sie ihre neu gewonnene Einsicht in die Notwendigkeit revolutionärer Erhebung. Als sie sich dem Kampf der Befreiung gegen Unterdrückung anschließt, gewinnt die Gemeinsamkeit zu ihrem Sohn eine neue Qualität.

Das Engagement der Wlassowa für die „dritte Sache“ verringert keinesfalls ihren tiefen Schmerz über den Verlust des einen Sohnes, lässt ihn wohl aber ertragbar sein, indem sie die Solidarität der Vielen erfährt und sich – im übertragenen Sinne – als Mutter vieler Söhne und Töchter erweist. Albrecht Dümmling hat das so beschrieben:

Auf durchaus dialektische Weise verbindet sich darin die Klage über die Abreise des Sohnes mit dem positiven Gefühl der inneren Nähe, die durch das gemeinsame Ziel, eben die „dritte Sache“, zustandekommt. Privates und Öffentliches, Psychologisches und Politisches, finden so zu einer Einheit.⁴

Brecht stellte bereits 1932 die persönliche

3 GBA 3, S. 307.

4 „Die Mutter“, in: Jan Knopf, Hrsg., Brecht-Handbuch Band 1, Stücke, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2001, S. 304.

Geschichte der Titelheldin in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang. Ihr Erleben ist mit der Sache der Partei eins geworden. Pelagea Wlassowa ist in Brechts Bühnenstücken die erste Figur, die bewusst handelnd den Kampf gegen die Herrschenden für eine bessere Zukunft auf sich nimmt. „Ihre individuellen Interessen und Bedürfnisse sind die allgemeinen der Arbeiterklasse, die nur noch vom Kollektiv, durch den Sturz der alten [Ordnung], realisiert werden können.“⁵

Im vierten Jahr des Exils ging Brecht daran, im Zusammenhang mit der „Realismusdebatte in der Literatur“, die Mitte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts von der damaligen Sowjetunion ausging, seine Gedanken in einzelnen Aufsätzen zusammenzufassen. Realistische Kunst bedeutete für ihn „kämpferische Kunst. Sie bekämpft falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten ...“⁶

Und in einer kurzen Abhandlung „Thesen für proletarische Literatur“ schrieb er etwa 1934 unter anderem:

Kämpfe, indem du schreibst! Zeige, dass du kämpfst. Kräftiger Realismus. Die Realität ist auf deiner Seite, sei du auf ihrer! ... Widersprich, statt zu monologisieren! Erwecke Widerspruch! ... Wenn du recht hast mit deinen Folgerungen und Vorschlägen, dann, dann mußt du den Widerspruch der Realität vertragen können, die Schwierigkeiten in ihrer furchtbaren Gesamtheit erforschen ... Tue alles um die Sache deiner Klasse vorwärts zu bringen, die die Sache der ganzen Menschheit ist, ...“⁷

Brecht geht davon aus, dass der Schriftstel-

5 Käthe Rüllicke-Weiler: Über den Aufbau der Fabel, in: Materialien zu Bertolt Brechts „Die Mutter“, zusammengestellt von W. Hecht, Frankfurt a. M. 1976, S. 147.

6 Bertolt Brecht: GBA 23, S. 287.

7 GBA 22.1, S. 39.

ler beim Schreiben den Klassenstandpunkt vertritt, gesellschaftliche Widersprüche aufdeckt und politisch realistische Lösungen für seine Leser bereithält. Die „Sache“ wird von Brecht hier als Streben nach Humanität, der „menschenswürdigen Daseinsgestaltung“ gesehen: in Verhältnissen, in denen der Menschen frei von Ausbeutung und Unterdrückung ist.⁸

Im „Buch der Wendungen“, den Me-ti-Geschichten, philosophierte Brecht im skandinavischen Exil über die „dritte Sache“:

Me-ti⁹ sagte: dass das Verhältnis gut sei, wenn da eine dritte Sache vorliege, der das Interesse beider gelte. Mi-en-leh¹⁰ fügt hinzu, dies gelte auch für das Verhältnis beliebig großer Menschenmengen. Dadurch, dass sie gemeinsam einer äußeren Sache ergeben sind, ordnet sich alles unter ihnen viel leichter, eben nach dem Bedürfnis dieser Sache. Was Me-ti sich Gutes erwartete, wenn zwei Hände etwa von Mann und Frau, sich bei einer gemeinsamen Arbeit, beim Eimertragen, berühren, das erwartete sich Mi-en-leh für junge Völker, wenn sich ihre Hände beim Treiben des Rades der Geschichte berühren.¹¹

Es ist eine der Me-ti-Geschichten, in der Brecht das Thema der Liebe dialektisch zu beschreiben versuchte. Die „dritte Sache“ bekam eine grundlegende Bedeutung für die Gestaltung der Beziehung. „Gut sei“ es, wenn zwei eng zueinander stehende Menschen durch gemeinsame Interessen und ihr Handeln verbunden sind. Bezogen auf soziale Gruppen, Klassen und Schichten einer Gesellschaft vollziehe sich ein gleicher Vorgang, wenn diese „gemeinsam

einer äußeren Sache“ folgen. Die Beweggründe ihres Handelns – sowohl in einer Partnerschaft als auch in sozialen Gruppen – sind immer gesellschaftlich motiviert. Sie entspringen nach der Auffassung der marxistisch-leninistischen Philosophie zwar „ideellen Triebkräften“, denen aber letztlich „materielle Ursachen zugrunde liegen“.¹²

Die vielfältigen Bedürfnisse der Menschen, die sich im Handeln manifestieren – somit auch das Sich-einsetzen für eine ideelle „Sache“ oder, siehe Brecht, das Eintreten für die „dritte Sache“ –, weisen demzufolge auf ein materialistisches Denken hin, das sich auf das gesellschaftliche Sein bezieht. Aktivität und Bewegung sind in diesem Sinne Elemente des bewussten Seins. Wenn von der gesellschaftlichen Realität der Menschen ausgegangen wird, ihrem Lieben, Hassen und Leiden, ihren Kämpfen und Siegen aber auch Niederlagen, dann gibt es kein gesellschaftliches Sein, das nicht gleichzeitig ein Werden und Sich-Verändern impliziert.

Außer literarischen Quellen, die zur Klärung der „dritten Sache“ führten, gelang es mir, in dem 1972 produzierten DEFA-Dokumentarfilm „Die Mitarbeiterin – Gespräche mit Elisabeth Hauptmann“ schreibmaschinengeschriebene Aufzeichnungen mit dem von Bertolt Brecht signierten Satz „aber die dritte Sache gemeinsam betrieben, war es, was uns einte“ zu eruieren.¹³ Brechts Begriff der „dritten Sache“ ist damit verifizierbar.

Außerhalb des literarisch-theatralischen Bereichs, in den der Brecht'sche Terminus „dritte Sache“ eingegangen ist, findet sich auch in vielen Briefen Brechts, die er seiner Mitarbeiterin Ruth Berlau 1940–1956 schrieb, die von ihm geprägte Bezeichnung.

8 Alfred Kosing: Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie, Berlin/DDR 1985, S. 234.

9 Me-ti steht für Brecht (vgl. Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, hg. v. Hans Bunge, Darmstadt: Luchterhand, 2. Aufl. 1985, S. 79).

10 Mi-en-leh = Lenin (vgl. Bertolt Brecht, Me-ti, Buch der Wendungen, Frankfurt: Suhrkamp, 7. Aufl. 1992, S. 7).

11 Bertolt Brecht, Me-ti, S. 143; GBA 18, S. 173.

12 Wörterbuch des wissenschaftlichen Marxismus, Berlin/DDR 1986, S. 50.

13 DEFA-Dokumentarfilm: Die Mitarbeiterin (Gespräche mit Elisabeth Hauptmann), Produktion: DEFA-Studio für Kurzfilme, Arbeitsgruppe „Profil“, im Auftrag des Fernsehens der DDR, 1972.

Lidingö, Mitte April 1940

[...] Und für Lai-tu:¹⁴ sie bekommt den Auftrag, auf sich achtzugeben und sich nicht in Gefahr zu bringen, bis *unsere* Sache beginnt, die echte, für die sie sich aufsparen muß.¹⁵

Ruth Berlau war damals in Dänemark, arbeitete im Untergrund. Die „Deutsche Wehrmacht“ hatte am 9. April 1940 Dänemark und Norwegen überfallen. Brecht bereitete die Flucht von Schweden nach Finnland vor. Er erwartete, dass Ruth Berlau ihm als Mitarbeiterin folgte.

Berlin, 10. März 1950

An Ruth Berlau

1 Es gibt wieder die *Dritte Sache* und das Persönliche und Private tritt wieder zurück. Die *Dritte Sache* ist der Sozialismus und wichtig ist, was wir für den Sozialismus auf dieser Stufe und in diesen Jahren tun können, konkret.

2 [...]

3 Da wir der Zukunft und nicht der Vergangenheit zugewendet sind, wird, die Vergangenheit betreffend, das Gute erinnert, das Böse vergessen – und gemeint ist: Das eigene gut Getane wird vergessen und des andern Gutgetanes wird erinnert. In der Zukunft gibt es nicht mehr Tribute (die geschuldet werden), sondern Geschenke (die gern gegeben sind), keine Bedingungen mehr, nur noch Bitten. Keiner schuldet keinem etwas, jeder schuldet alles der *Dritten Sache*.

4 So, als träfen wir einander neu, wollen wir versuchen, uns einander angenehm zu machen.¹⁶

Brecht appellierte mit Hinweis auf die dritte Sache an Ruth Berlaus Einsicht und Verständnis. Sie war von ihm enttäuscht, weil sie in Berlin nicht mehr so gebraucht wurde, wie Brecht es ihr im Exil versprochen hatte.

Buckow, September 1953

Liebe Ruth, ich bin immer froh, wenn ich Deine Stimme höre: sie ist ganz wie früher, frisch und nüchtern und voll einer dritten Sache. Ich glaube, dass Du es gut machst. ... Wichtig, dass Du alles aufschreibst.¹⁷

Der Brief wurde offenbar nach einem Telefonat geschrieben. Ruth Berlau arbeitete damals an der Kopenhagener Courage-Inszenierung.

Auf der Basis der dritten Sache entwickelten sich mehr und mehr die Beziehungen zwischen Brecht und seinen Mitarbeiterinnen. Grundsätzlich stabilisiert diese gemeinsame dritte Sache eine Beziehung oder sichert sie für eine gewisse Zeit ab. Ist es nicht eine psychologische Erfahrung, die auch andere Paare betrifft? Das galt für Marie und Pierre Curie ebenso wie für Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre. Das Neue bei Brecht lag in der Natur der Sache, die Kollektivarbeit auf den Kulturbereich zu übertragen. Die dritte Sache war für ihn keine Theorie, sondern die lebendige Verbindung mit geistig-schöpferischen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, die über den Rahmen der persönlichen Beziehung hinausging, mit dem Ziel gemeinsamer Projektarbeit. Anfang der dreißiger Jahre war Brecht von einem festen Kreis engagierter Künstler und Künstlerinnen und Literaten und Literatinnen umgeben, mit denen er im Kollektiv seine künstlerischen und politischen Schritte beriet und theaterpolitisch wegweisende Pläne durchdachte, die eine gesellschaftsverändernde Wirkung hervorgerufen sollten. Man denke nur an die „Mahagonny-Oper“ und „Die Maßnahme“.

Sabine Kebir belegt in ihrem Essay „Ich fragte nicht nach meinem Anteil“, dass auch für Elisabeth Hauptmann „die Basis der Gemeinsamkeit zwischen Brecht und seinen Freundinnen von Anfang an auch eine ähnliche Weitsicht war, die auf eine

14 Lai-tu: Pseudonym für Ruth Berlau.

15 GBA 29, S. 163-164.

16 GBA 30, S. 19.

17 GBA 30, S. 210-211.

– zunächst noch gar nicht genau definierte – radikale Veränderung der Welt zielte. Der sogenannten dritten Sache waren Brechts Mitarbeiterinnen mindestens ebenso leidenschaftlich verbunden wie ihm ... eine Bindung, die über jede körperliche Attraktion hinaus ging.“¹⁸

Peter Palitzsch, Regisseur und ehemaliger Brecht-Schüler, schrieb 1998:

Die Dritte Sache ist für Marxisten der Kommunismus. Ist es verwegen zu sagen, für die Arbeit des BE war sie das Stück, die Sprengkraft, der tätige Humanismus, der utopische Gehalt der Mutter Courage, des Kaukasischen Kreidekreises ...¹⁹

Was die dritte Sache substantiell im Sinne gemeinsamer künstlerischer Arbeit ausmachte, wird in den weiteren Ausführungen Palitzschs deutlich:

In Brechts Theater gab es keine Trennung der Aufgabenbereiche. Wir diskutierten die gesellschaftliche und künstlerische Aktualität des Stoffes, ... sammelten Material und Zeugnisse der Zeit, verglichen Fassungen, ... kurz wir nahmen an allen dramaturgischen Vorarbeiten teil, begleiteten die Proben vom Beginn bis zur Premiere, machten selbständig notwendige Umbesetzungen, ... wir lernten, um mit Brecht zu sprechen, die Kunst der Beobachtung. Hoffentlich.²⁰

Die Proben am BE waren öffentlich. Brecht gab Anregungen, wünschte Kritik. Aber Begriffe wie „Dialektisches Theater, Verfremdungseffekt“ waren sicherlich die Basis von Brechts Theaterarbeit, tauchten aber auf den Proben nicht auf ...“²¹ Ebenso wurde

18 Sabine Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Berlin 1997, S. 91.

19 Peter Palitzsch: „Ich begriff, dass es galt, die richtigen Fragen zu stellen.“ In: Frankfurter Rundschau, 10.02.1998, S. 7.

20 Peter Palitzsch: a.a.O.

21 Peter Palitzsch: a.a.O.

die „dritte Sache“ in der Praxis nicht erwähnt, denn wer sich verbunden fühlte, war interessiert dabei.

Trotz der jahrelang anhaltenden positiven Publikums- und Presseresonanz, die das Berliner Ensemble für seine erfolgreichen Inszenierungen in der DDR erfuhr, wurde Brechts künstlerische Produktion – insbesondere die Aufführung der „Mutter“ vom Januar 1951 – vom Zentralkomitee der SED attackiert. Kritische Stimmen bemängelten, dass sein Stück Elemente des „sozialistischen Realismus“ vermissen ließ. Dennoch, alle Schwierigkeiten „denen er sich in der DDR ausgesetzt sah, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß Brecht stets Partei genommen hat, Partei nicht für die Partei, der er niemals angehörte, aber Partei für den Kommunismus“, dem er bereits 1932 in der „Mutter“ mit den Versen „Lob des Kommunismus“ seine solidarische Haltung erwiesen hatte.²²

Ehe der Stückeschreiber an ein „Lob“ der KPD denken konnte, war es notwendig, dass er sich das theoretische Wissen aneignete, um gesellschaftliche Prozesse verstehen und analysieren zu können. Seit 1926 hatte sich Brecht intensiv mit dem „Kapital“ beschäftigt und bekam von den Lehrern der Marxistischen Arbeiterschule (MASCH) wesentliche Anregungen über die philosophischen, ökonomischen und politischen Grundlagen des Marxismus. So basierte seine Methode des epischen Theaters – außer der im Piscator-Kollektiv gewonnenen Erfahrung – auf den Theorien und Erkenntnissen des Marxismus. Ein wesentliches Anliegen seines schriftstellerischen Schaffens war es, die Methode des dialektischen Materialismus in Anwendung zu zeigen und die Welt als veränderbar darzustellen. Inspiriert durch das marxistische Denken kristallisierte sich seit dieser

22 Helmut Kinder: Einleitung. In: Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen. Eine Dokumentation von Monika Wyss, München 1977, S. XXXIII.

Zeit in seinen Arbeiten immer deutlicher eine Ausdrucksform heraus, die im Laufe der Jahre und Jahrzehnte an Bedeutung gewann: die philosophische Sichtweise. Gleichzeitig ging es ihm damals darum, mit allen künstlerischen und technischen Möglichkeiten wirkungsvoll in den historischen Prozess einzugreifen. Aus der Produktion der „Maßnahme“ ging das Filmprojekt „Kuhle Wampe“ hervor. Es wurde „Die Mutter“ inszeniert und die Dramatisierung „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ für den Hörfunk vorgenommen.

Brecht wurde nicht Kommunist, „weil er sich nach seiner etwas anarchistischen Vergangenheit mit irgendetwas identifizieren wollte oder musste, sondern weil er erkannte, dass die marxistisch-leninistische Theorie für seine schriftstellerische Arbeit eine neue Qualität“ bekam.²³ Die sozialen Kämpfe und die wirtschaftliche Notlage der Arbeiterschaft, deren Beobachter Brecht in der Endphase der Weimarer Republik war, beschleunigten diese Entwicklung und prägten sein sozialistisches Bewusstsein. Er hatte die Sache des Proletariats zu der seinen gemacht. Brecht sagte doch: „... ich verließ meine Klasse und gesellte mich / Zu den geringen Leuten“.²⁴

Abschließend soll nochmals die Frage gestellt werden, wie kam Brecht auf die „dritte Sache“? Das „Dritte“ ist das Vermittelnde, das tertium comparationis. Die „dritte Sache“ ist

ein alter Terminus der Logik: *tertium non datur*, die Brecht [möglicherweise] dialektisch auflöst in die praktische vorwärtstreibende Tätigkeit: das dritte existiert doch und ist nicht ausgeschlossen, nämlich die Vorstellung von der Veränderung zum Besseren.²⁵

Soweit der Versuch, im Umkehrschluss den Brecht'schen Begriff der „dritten Sache“ zu deuten. Und wird die „dritte Sache“ auf ihren konkreten Ursprung zurückgeführt, kann belegt werden: Brecht suchte neben einer emotionalen und sexuellen Verbindung immer auch eine von einer gemeinsamen dritten Sache geprägte Arbeitsbeziehung. Indem er Frauen an seiner literarischen Produktion beteiligte, bezeichnete er sie für sich als Mitarbeiterinnen.

Für Brecht gab es nicht nur *die Sache* schlechthin, sondern vor allem die „dritte Sache“ als das Verbindende unter den Mitstreitern für die gemeinsame Sache des Kommunismus.

Ruth Berlau:

Eine Klassenkampfthetäre kommt in Schwierigkeiten, weil sie nicht erkennen kann, wer am besten der dritten Sache nützt.

Ist es nun der Fahnenträger
oder ist es der Fahnenweber?

Ist es der, der die Fahne trug
vor Madrid und jetzt noch dafür
verfolgt wird?

Oder sollte es derjenige sein
der weit vom Schlachtfeld
unter einem Strohdach die Fahne
webte?²⁶

Die Bearbeitung dieses Textes verdanke ich meiner literarisch interessierten Ehefrau und der zuverlässigen langjährigen Sekretärin, weil ich seit einiger Zeit stark sehbehindert bin. Dank an Erdmut Wizisla und Michael Friedrichs für bibliografische Unterstützung. ¶

23 Klaus Völker: Bertolt Brecht. Eine Biographie, München 1976, S. 164.

24 GBA 12, S. 84.

25 Michael Buckmiller: Brief a. d. Autor vom 23.02.1999.

26 Brechts Lai-tu, S. 264.

BRECHT, DANTE UND DES CORTEZ LEUTE

Von Nadine Raffler

Hinab ins Inferno, „den Beginn nie endenden Leides“ (Hillesheim 38), schickt Bertolt Brecht die Soldaten des Spaniers Cortez in der *Ballade von des Cortez Leuten* (1919), wobei laut Hinck die „verwegene[n], harte[n] Männer in die unerschlossene Natur [vordringen]“ (Hinck 123).



William Blake, Illustration zu *Inferno*, Canto XIII (Bild: Wikipedia)

In der Tat schildert das Gedicht, wie die Cortez-Leute auf einer Wiese rasten und sich im Verlauf der Zeit, nämlich binnen vier Tagen, ein Wald um sie herum bildet, der schlussendlich alles einnimmt und den Menschen das Leben zunächst erschwert und letztlich zerstört. Folglich dringt die Natur vor, nicht die Männer, die sich verzweifelt gegen die siegreiche Natur zu wehren versuchen und dabei scheitern, denn zuletzt „[frisst] der Wald [...] still / [d]ie Wiesen in den nächsten Wochen auf“ (V. 49–51)¹. Diese surreale Naturdarstellung wird bevorzugt als magisch aufgefasst, wobei das Gedicht als naturmagische Ballade in der Tradition Goethes verstanden wird (vgl. Grimm 135 und 140; vgl. auch Arendt 54, Hinck 125, sowie Müllers „immergleichen Kreislauf der Natur“ (Müller 61)).

Das Entstehungsdatum und Brechts politisches Interesse legen allerdings nahe, das Gedicht in den Kontext des Weltkrieges zu setzen und die übermächtige Natur mit Krieg zu ersetzen. Aus dem „Kreislauf der Natur“ wird somit ein Kreislauf des Kriegs – dem Krieg folgt Krieg und aus Krieg erwächst nichts als Krieg. Es ist nicht die Natur, die die Cortez-Leute, welche sich ihrer bemächtigen wollen, frisst (vgl. Müller 62), sondern der Krieg, bei dem es ums Fressen und Gefressenwerden geht, ums Angreifen und Angegriffenwerden, ums Erschießen und Erschossenwerden. Dass dies alles ein Kreislauf ist, dem Krieg somit nur Krieg entwachsen kann, zeigt sich in der Parallelität des Beginns und Schlusses des Gedichts², was Anfang und Ende und somit Ende und Neuanfang verbindet und an Nietzsches Wiederkehr des Gleichen erinnert. Dem vernichtenden Krieg wird nichts anderes folgen als ein weiterer vernichtender Krieg. Die Opfer der Soldaten, die vielen gestorbenen „Heldentode“, sind sinnlos und haben ebensowenig Bedeutung und somit „Zukunft“ wie Suizid. Dieser Aspekt

1 Die Zitate beziehen sich auf die im Dezember 1922 in *Der Feuerreiter* veröffentlichte Version des Gedichts; diese unterscheidet sich von der Version der *Hauspostille* in fünf Punkten:

(1) V. 1: *Feuerreiter*: „siebenten“;

Hauspostille: „siebten“

(2) V. 3: *Feuerreiter*: „Rollten“;

Hauspostille: „Rollen“

(3) V. 13: *Feuerreiter*: „entschlafen“;

Hauspostille: „entschliefen“

(4) V. 25: *Feuerreiter*: „brüllte“;

Hauspostille: „brüllte“

(5) V. 29: *Feuerreiter*: „durch gestrichen“;

Hauspostille: „durchgekrochen“.

2 Diese Parallelität äußert sich nicht nur inhaltlich in den Wiesen und dem Wind, sondern auch im ähnlichen, relativ distanzierten Stil, sowie im Metrum, das im Gegensatz zum restlichen Gedicht meist regelmäßig ist.

wird für die vorgeschlagene Dante-Lesart von Bedeutung sein.³

Dass das Gedicht des jungen Augsburgers mehr beinhaltet als Naturmagie und Kriegskritik, deuten bereits die vielen Bibelzitate zu Beginn der Ballade an. So wird nicht nur „[a]m siebenten Tage“ (V.1) gerastet (vgl. V.3), sondern zudem wird die Sonne als „gut“ bewertet (vgl. V.2) und „um die neunte Stunde“ (V.9) beginnen die Soldaten zu singen (vgl. V.9) und trinken (vgl. V.10), kurzum: sie feiern, während Jesus in der Passion fürchtet, von Gott verlassen worden zu sein, und werden verlassen, beziehungsweise ihrem Schicksal überlassen. Das wüste Geschehen wird elf Tage lang mit Zeitangaben geschildert, doch der zwölfte Tag, der „perfekte Tag“, wird übersprungen, so dass nur noch von „den nächsten Wochen“ (V.52) gesprochen wird.

Die „neunte Stunde“ (V.9) lenkt hierbei den Blick, und das nicht nach oben, gen Himmel, sondern in die Tiefe, ins Inferno: Das Ende der Bibelzitate ist der Anfang des Untergangs. Während Dante und Vergil neun Höllenkreise visitieren, betreten die Soldaten des Cortez „um die neunte Stunde“ (V.9) den Höllenkreislauf aus Krieg und Zerstörung. Beide erwartet ewige Qual, die göttlich oktroyierte in der Hölle und die menschlich initiierte des Krieges, der jedoch aus der Kontrolle gerät und unaufhaltsam fortschreitet. Die Infinitheit des Geschehens wird auch formal insinuiert, indem die strophen- und reimlose Ballade einem unregelmäßigen Blankvers (vgl. Hinck 123) folgt und durch zahlreiche Enjambements die Verse ineinander fließen.

3 Dass Brecht sich mit dem Werk Dantes auseinandergesetzt haben muss, obwohl er keine Studien zum italienischen Dichter erstellte, wurde bereits in der Forschung diskutiert. Als Brecht-Texte sind hierbei insbesondere das *Dreizehnte Sonett*, sowie dessen Vorgänger der Reihe, *Zwölftes Sonett* zu nennen, wo direkt auf Dante Bezug genommen wird. Auch das Gedicht *Die Oberen* und *Zu Besuch bei den verbannten Dichtern* sind klar im Intertext Dantes zu verstehen.

Daraus resultiert ein permanenter Fluss, der sich verselbstständigt, sobald er in Gang gesetzt wird.

Formal wird bereits suggeriert, was inhaltlich mit den Cortez-Leuten geschieht: Sie sind verdammt und in einen ewigen Kreislauf des Verderbens – Krieg – verbannt. In den göttlichen ewigen Kreislauf des Verderbens, nämlich die Hölle und somit Abstraktum des ewigen Leids, sind laut Dantes dreizehntem Gesang des *Inferno* Selbstmörder verbannt – folglich diejenigen, die das Leben als Verderben erachtet haben und diesem Leid entfliehen wollten. So haben sie aufgegeben und wurden bei Dante zu Sträuchern. Diese zu Flora verwandelte Hoffnungslosigkeit und Selbstaufgabe findet sich auch in der *Ballade von des Cortez Leuten*, wenn der Wald wächst und die Situation der Soldaten immer auswegloser wird. Zunächst kämpfen sie noch gegen ihren Untergang an (vgl. V.30f.), doch schon bald geben sie sich geschlagen (vgl. V.38f.) und ihre Hoffnung und ihr Lebenswille sind nur noch „dumpf und verhallt“ (V.45).

Zur Selbstaufgabe zwingt sie der Wald und sein unaufhaltsames Wachsen. Einen Wald (vgl. V.16, 44, 49) finden wir nicht nur bei Brecht, sondern auch bei Dante, genauer gesagt: eben jene Selbstmörder, die zu Sträuchern verdammt wurden (vgl. Dante 2). Dantes Selbstmörder sind die Soldaten in der Kriegsinterpretation. Soldaten mit Selbstmördern gleichzusetzen, untersagt die gesellschaftliche Konvention und darauf will man hier nicht hinaus, auch wenn Walter Flex' heroischer *Wanderer zwischen zwei Welten* einen Sturmangriff ersehnt, was wohl ähnlich effektiv ist wie Suizid. Vielmehr sei der Blick auf den durch das Mittel des Dialogs näher dargestellten Selbstmörder aus Dantes *Inferno* gelenkt, den Kanzler des Kaisers Friedrich II. Dieser will „durch den Tod die [sic] Schmach [...] fliehen“ (Dante 71) und schwört, er habe „nie die Treu gebrochen an [s]einem

Herrn, der jeder Ehre würdig“ (Dante 74f.). Statt ihn zu verdammen, solle man „droben [s]ein Gedächtnis heben“ (Dante 77). Ein Tod auf Grund Taten Anderer, ein Tod für Andere. Wie ein Soldat für sein „Vaterland“ stirbt und so sein Leben freiwillig aus der Hand gibt. Anschließend wird er zum Wald.

Bevor es jedoch zum Wald kommt, werden „armdicke Äste“ (V.7) geschlagen, wobei diese ebenso „knorrig“ (ebd., Dante 5) sind wie Dantes wilde Sträucher. Diese Äste sind „gut zu brennen“ (V.7), sind somit gut tauglich und werden auch verbrannt im Laufe der Zeit. Dass dieses frisch geschlagene Holz der verfolgten Lesart nach frisch rekrutierte Soldaten darstellen, die ebenso „gut zu brennen“ sind, liegt auf der Hand. „Brennen“ ist hierbei nicht nur im wortwörtlichen Sinne zu verstehen, sondern auch als doppelter zynischer Kommentar: Einerseits sind junge, frisch rekrutierte Soldaten hoch motiviert, „brennen“ für den Krieg, zudem sind sie jedoch auch als Frontsoldaten leichte Beute, können „verheizt“ werden. Das werden sie auch, denn „[e]r wacht gen Mittag, sind sie schon im Wald“ (V.16); der Krieg hat begonnen, die ersten sind gefallen und zu Sträuchern im Dante'schen Sinn geworden. Diese Sträucher bestehen aus „armdicke[n] Äste[n]“ (V.19), es sind also dieselben wie anfangs, dieselben Soldaten, ebenso „knorrig“ (ebd.), doch diesmal als Gefallene, als Sträucher, die „höher als mannshoch“ (V.20) und somit unmenschlich sind.

Im Laufe der Zeit sterben immer mehr der rekrutierten Soldaten, beziehungsweise des geschlagenen Holzes, und so dichtet sich das Blattwerk (vgl. V.23). Das „rauh[e] und dicht[e] Gestrüppe“ (Dante 7) des zweiten Streifens des siebten Höllenkreises taucht in Brechts Gedicht als „Astwerk“ (V.28), „Gewächs[...]" (V.31) und „schreckliche[s] Gewirr“ (V.36) auf, wobei dreifach betont wird, dass „[d]ie Äste w[a]chsen“ (V.35), es folglich immer mehr Gefallene gibt (vgl.

V.23, 35, 40). Die Leute des Cortez können nur noch singen (vgl. V.9, 44, 45), wie auch im Gesang Dantes „auf allen Seiten Wehklagen“ (Dante 22) zu hören ist, und sich am Schluss „nimmer s[e]hen, bis sie st[e]rben“ (V.43) – wie auch der reisende Dante „keinen Menschen sehn [kann], der klagt“ (Dante 23), denn die Singenden und Klagenden sind „vor uns verborgen“ (Dante 27) und die Stimmen kommen nur noch „aus den Zweigen“ (Dante 26).

Letztendlich frisst der Wald mit der Zeit langsam die Wiesen, die am Anfang standen und einst Glück verhiessen, auf (vgl. V.49–51). Das geschlagene Holz wird verbrannt und die knorrigen Äste rächen sich an ihren Zerstörern; die rekrutierten Soldaten fallen und kehren als wuchernde Denkmäler zurück, die sich an denen rächen, die sie einst rekrutierten; der Krieg frisst alles und jeden: das verheißene Glück und die Illusion, die Soldaten und jene, die diese zu Soldaten machten und sie – wie Dantes Kaiser und dessen Hof – fallen ließen. Die Männer sind mit dem Wald „zumindest metaphorisch [...] schon verschmolzen“ (Müller 61), sie verlieren ihre Menschlichkeit, wenn sie sterben, indem sie nicht nur ihr menschliches Leben lassen, sondern auch ihre menschliche Gestalt verloren wird und sie zu nicht nur anonymem, sondern gar leblosem Gestrüpp werden. Diese wuchernden Sträucher sollen mit Äxten gebändigt werden (vgl. V.25), wobei anfangs die Soldaten selbst „vom Holz des nachbarlichen Sumpfes“ (V.6) geschlagen wurden. Mit Waffen soll somit zerstört werden, was mit Waffen erschaffen wurde: Neue Rekrutierungen sollen helfen, doch wird dies verwehrt, denn „man [sieht] sie nicht“ (V.27) und geht anschließend selbstverschuldet unter. Dieser Untergang wird am neunten Tag endgültig bestätigt (vgl. V.43) und bereits anfangs mit der doppelten Nennung des bei Brechts mit der Symbolik des Verderbens belegten Adjektivs „kühl“ (V.5, 10) prophezeit (vgl. Arendt 55).

„Es ist erkennbar keine göttlich geordnete Welt, von der die Ballade berichtet. Handelt es sich überhaupt um eine von Gott geschaffene Welt, so hat dessen Schöpfer sie *Am siebten Tage* unwiderruflich sich selbst überlassen“ (Müller 61). Anders ausgedrückt: „Am siebenten Tage unter leichten Winden“ (V. 1) betreten wir nicht das Paradies, sondern das Inferno.

Literaturverzeichnis

Quellen:

- Alighieri, Dante und Hermann Gmelin: *Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 2001.
- Brecht, Bertolt und Jan Knopf: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main 2007.
- Brecht, Bertolt und Siegfried Unseld: *Über Klassiker*. Frankfurt am Main 1965.
- Brecht, Bertolt: „Ballade von des Cortez Leuten“. In: *Der Feuerreiter*. Jg. 2, H. 1, (Dezember 1922). S. 4–5.
- Brecht, Bertolt: *Hauspostille*. Berlin 1927.
- Forschungsliteratur:**
- Adès, Timothy: „Bertolt Brecht: Selected Rhythmed Poems“. In: *Translation and Literature* 15 (2006), S. 203–237.
- Arendt, Christine: *Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts*. Frankfurt am Main, New York 2001.
- Ewen, Frederic: *Bertolt Brecht: His Life, His Art, And His Time*. London 1970.
- Grimm, Reinhold: „Naturmagie bei Brecht? Zu einigen seiner frühen Gedichte und Geschichten“. In: Jürgen Hillesheim und Stephen Brockmann (Hg.): *Young Mr. Brecht becomes a writer. Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller*. Madison, Wisconsin 2006, S. 135–154.
- Hardt, Manfred: *Die Zahl in der Divina Commedia*. Frankfurt am Main: 1973.
- Hillesheim, Jürgen: „Zur neunten Stunde: Auf den Weg zum Epischen Theater; Zur Bach-Rezeption des jungen Brecht“. In: Carolin Raffelsbauer und Gerd Holzheimer (Hg.): *Literatur in Bayern* 105/106 (2011/12), S. 34–39.

- Hinck, Walter: *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung*. Göttingen 1978.
- Hölter, Eva: *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*. Würzburg 2002.
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater: Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart 1980.
- Knopf, Jan, Brigitte Bergheim und Joachim Lucchesi: *Brecht Handbuch*. Stuttgart 2001.
- Marsch, Edgar: *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1974.
- Müller, Hans-Harald und Tom Kindt: *Brechts frühe Lyrik. Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München 2002.
- Pöckl, Wolfgang: „Bertolt Brecht und Dante“. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 63 (1988), S. 75–86.
- Rey, William H.: „Hohe Lyrik im Bordell: Bertolt Brechts Gedicht ‚Die Liebenden‘“. In: *Monatshefte* 63 (1971), S. 1–18.
- Ross, Werner: „Der siebenhundertjährige Dante im Astronautenzeitalter“. In: *Die Zeit*, 05.1965.
- Schreckenberger, Helga: *Ästhetiken des Exils*. Amsterdam, New York 2003.
- Schwarz, Peter Paul: *Brechts frühe Lyrik 1914–1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts*. Bonn 1980.
- Vogt, Jochen: „Unlikely Company. Brecht and Dante“. In: Helen Fehervary und Alexander Stephan: *Kulturpolitik und Politik der Kultur. Festschrift für Alexander Stephan – Cultural Politics and the Politics of Culture*. Oxford 2007, S. 457–472.

Nadine Raffler studiert Germanistik und Anglistik in Augsburg.
nadine.raffler@student.uni-augsburg.de ¶

DER BRECHT DER WEIMARER REPUBLIK IN DER THEORIE DES KONSUMS

Von *Zbigniew Feliszewski*

Die Lektüre von Brechts Werken macht auf verschiedene Konsumaspekte aufmerksam. Sie reichen von der Darstellung der kühlen, vergegenständlichten Menschenbeziehungen, über die Bestandsaufnahme der Randexistenzen vieler Helden mit ihrer Verachtung gegenüber habgierigen Verbrauchern, aber auch die Reflexion über die Konsumtion der Kunst, bis hin zum Kreieren des Spektakels, hinter dessen Maskerade allein Wonne, Schmerz und Tod das einzig Reale ausmachen. Hierzu wird der Konsum als Mittel zur Artikulation des Widerstandes gegen die kapitalistische Gesellschaft verwendet und ist eine Form der Negation, die auf die Desillusionierung falscher Vorstellungen ausgerichtet ist.¹

Doch das Prinzip der Theorie des Konsums besteht nicht bloß in der Deskription eines vorhandenen Sachverhaltes, sondern weist über ihre narrative Funktion hinaus auf industriell angelegte Produktionssysteme, Lebenshaltungen und nicht zuletzt Denkweisen und Wertbereiche hin, an denen sich alle anderen Handlungen und Aktionen der Menschen orientieren. Anderenfalls hätte der Konsum als Grundprinzip praktisch in allen Kulturen zu allen Zeiten eine zentrale Bedeutung gehabt. Dabei sind die Prämissen der Konsumkultur und der sich daraus ergebenden Konsumtheorie bereits in der Produktionskultur aufgesetzt, zu der sie sich optionell ausprägte.

Die Konsumtheorie vereinigt in sich sowohl die Strukturen des makroangelegten Ab-

1 Vgl. hierzu beispielsweise den Beitrag von F. Vahen: Bertolt Brecht (1898–1956). In: Allo Allkempner, Norbert Otto Eke: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000, S. 272.

Der Artikel ist eine verkürzte Form eines Referates, das bei der Konferenz „Theater – Drama – Gesellschaft. Die heutige Perzeption des Werkes von Bertolt Brecht“ (Katowice 19.–21.04.2012) gehalten wurde. Er wird im für 2013 geplanten Konferenzband in voller Länge erscheinen.

satzmarktes von den in überzähligen Mengen hergestellten Waren, und dessen Auswirkung auf scheinbar außer- oder sogar antikonsumentive Wirklichkeit, z.B. Schulwesen oder Kirchen, wie es etwa George Ritzer² untersucht, die semiotische Bedeutung von Zeichen, die jedem Gegenstand in kombinatorischen Variationen anhaften, was u.a. Jean Baudrillard³ erkundet, als auch die Veränderung der Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen der einzelnen Konsumenten – hierzu kann repräsentativ Zygmunt Bauman⁴ genannt werden.

Konsumtion, deren einziges Ziel der Verkauf der Waren und Dienstleistungen und das Kreieren der Bedürfnisse ist, führte zur Homogenisierung und Trivialisierung des gesamten menschlichen Universums und ihre Philosophie wurde zum organischen Bestandteil vieler Handlungen. Kurzum haben wir mit der Ritzerschen McDonaldisierung des Lebens zu tun, das nun jeglicher Transzendenz beraubt ist und dessen Ideengehalt monopolistisch verwaltet wird. In der scheinbar rationell orientierten Welt findet man zwar irrationale Haltungen, doch auch diese lassen sich im Paradigma der Konsumkultur logisch erklären. So ist für die heutige Gesellschaft das Verschwinden ein bedeutender Aspekt des Alltagslebens. Nach Baudrillard sollen wir darin gar nicht

2 Vgl. George Ritzer: McDonaldisierung der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995.

3 Vgl. Jean Baudrillard: The Consumer Society: Myths and Structures. London 1998.

4 Vgl. Zygmunt Bauman: Leben als Konsum. Hamburg 2009.

ein Fossil der vergangenen Zeiten sehen, denn es „erfüllt eine positive Funktion, indem es die rationale Nutzbarkeit (...) im Bereich der sozialen Logik ersetzt“.⁵ Wer mehr hat, als er braucht, positioniert sich entsprechend hoch in der gesellschaftlichen Hierarchie und sichert sich somit seine eigentliche Existenz.

Mit der Entwicklung und Vervollkommnung der industriellen Technologien ging also die Verlagerung der Rolle und der Bedeutung einher, die seit Jahrhunderten dem Menschen in seiner sozialen Dimension beigemessen wurden. Im praktischen Ausmaß bedeutet es, dass die moderne Gesellschaft zum wirtschaftlichen, sozialen und rein existenziellen Funktionieren nun keine Arbeitskraft der Menschen mehr, sondern lediglich deren Verbrauchspotential benötigt.⁶ Es wundert nicht, dass die sozialen Institutionen die Mitglieder der Gesellschaft regelmäßig und sorgfältig auf ihre Rolle als Verbraucher vorbereiten, aber der Aufwand, der diesen Prozess begleitet – sowohl der finanzielle als auch der propagandistische, wie auch das Tempo des Lehrprozesses – mag den kritischen Beobachter in Erstaunen versetzen. Der globale Ansatz findet sein Echo in der Veränderung der Textur der Mikrowelt und wird in soziologischen Schriften eingehend diskutiert.

Der ideale Verbraucher bewährt sich nicht in Verbindlichkeit der Beziehungen oder Verhältnisse und nicht in Erwartung auf



absolute Befriedigung der Bedürfnisse, geschweige denn darin, in der Tradition zu verharren; was zählt, ist nämlich die Flüchtigkeit, immanente Temporalität aller Verbindlichkeiten⁷. Der Konsument strebt konsequent seine Zufriedenheit an, die im „Hier und Jetzt“ mündet, im sofortigen Erfüllen der Bedürfnisse, für deren Erreichen man weder besondere Fähigkeiten besitzen noch lange und mühsame Vorbereitungs-

phasen durchgehen muss – die Glückseligkeit darf und kann nur einen Augenblick wahren.

Ferner scheint die Konsumkultur auf den freizügigen Umgang mit dem Gedächtnis und der Erinnerung fokussiert zu sein. Da der Mensch einen neuen Platz brauchte, um dem Streben nach Erlebnis gerecht zu werden, verdrängte das Vergessen immer mehr das Erinnern. Der Mensch von heute geht willkürlich mit seiner fragmentarischen Erinnerung um, nicht zuletzt wegen seines Imperativs zur permanenten Bewegung. Nach Bauman ist das „mobile Zusammensein“⁸ eine der bedeutendsten Formen der konsumorientierten Gesellschaft, das die „Unkenntnis der Absichten“⁹ der Mitseienden als markantes Kriterium inne hat. In der Potentialität der Geschehnisse und Erlebnisse mag die Essenz der Konsumphilosophie verankert sein, da nicht im real Gegebenen, sondern im Scheinbaren, nicht im Wirklichen, sondern im Simulierten und nicht im Entsagen, geschweige denn im Maßhalten, sondern im ungezügelten, entideologisierten Hedonismus der Mensch

5 Jean Baudrillard: *The Consumer Society: Myths and Structures*. London 1998, S. 43. (Übers. Z.F.)

6 Vgl. Zygmunt Bauman: *Leben als Konsum*. Hamburg 2009, S. 64. Bauman schreibt hier: „Die Konsumgesellschaft floriert, solange sie erfolgreich dafür sorgt, dass die Nicht-Befriedigung ihrer Mitglieder (und damit, in ihren eigenen Begriffen, ihr Unglücklichsein) fortwährend ist.“ Zu diesem Thema siehe auch: Zygmunt Bauman: *Globalizacja*. Warszawa 2000, S. 95-101.

7 Vgl. Zygmunt Bauman: *Globalizacja*. Warszawa 2000, S. 95-101.

8 Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Ed. 1997, S. 76.

9 Ebd.

seine Erfüllung findet. Die Folge ist leicht vorauszusehen. Die Epoche des Konsums eröffnet vor dem Menschen das Paradies des Flitterglanzes, rückt ihn aber zugleich in eine grenzenlose Alienation.

Konsumtheorie und Brecht

Die Konsumtheorie kann bei Brecht sowohl im Bezug auf seine Lebenshaltung, seine kritische Vision und eingehende Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, in der er lebte, als auch als Schlüssel zur Deutung seiner fiktionalen Texte eingesetzt werden.

In den biografischen Beiträgen wird Brechts Schaffensweise mit Selbstinszenierung, Medialität und konkreter Marketingstrategie, die der Autor geschickt verwendet, attribuiert. So betont Jaretzky in seiner Brechtmonographie das enorme, marktorientierte Selbstinszenierungstalent des Schriftstellers als Zeichen für sein mediales Denken. Die Autopräsentation ist gewiss nichts Besonderes unter den Künstlern, Brecht scheint jedoch über eine strikte inszenatorische Arbeit eines Schriftstellers hinaus in Richtung mediales Denken zu schwimmen, als hätte er McLuhans Aufruf „Das Medium ist die Botschaft“ längst gekannt. Nicht die Wirklichkeit determiniert die Form der Bilder und die Weise ihrer Darstellung in den Medien, sondern umgekehrt – die Medien zwingen diese sozusagen auf: „Die Autorschaft dürfte sich nicht auf ein Dichtertum jenseits der Technik beschränken“¹⁰. Als Künstler konnte sich Brecht auch in der Boulevardpresse gut zurechtfinden. Und auch die Produktion und der Vertrieb seiner Kunst erinnerten an die marktorientierten und -gesteuerten Verhältnisse. Seine Manuskripte wurden einem Hollywoodfilm ähnlich einer ständigen Überprüfung, Kritik und Überarbeitung durch seine Freunde und Mitarbeiter unterzogen.¹¹ Aber auch in

einer viel breiter konzipierten Idee erfolgte die Kontrolle und Aufbereitung seiner Werke in verschiedenen Medien, wodurch der Fertigungsprozess seiner Kunst jeglicher Verzücktheit entbehrt. Dies kommt so in Brechts Definition seiner Kunst zum Ausdruck: „Ich stelle Mischungen von Worten“, wie auch auf der trivialen, materiellen Ebene, als er beispielsweise für sein Gedicht „Singende Steyrwägen“ angeblich ein nagelneues Steyr-Automobil bekommen haben soll.¹² In solch einer Auffassung wird der Kultur die kombinatorische Beschaffenheit zugeschrieben. Laut Baudrillard werde Kultur immer mehr auf die Rolle eines Gadgets reduziert, das sich größtenteils durch die Art und Weise des Umgangs mit ihm definiert – es hat weder einen utilitären noch einen symbolischen Charakter, sondern einzig und allein einen ludischen.¹³ Das Ludische wird zur dominierenden Charakteristik unseres alltäglichen Verhaltens und Handelns und der Umgang mit Kultur, so wie im Falle eines Gadgets, ähnelt immer häufiger einem Spiel. Was Baudrillard als Kulturrezeption im gesellschaftlichen Sinne einer Konsumgesellschaft thematisiert, kann im Fall von Brecht neben einer Selbstinszenierung als Vorwegnahme bestimmter gesellschaftlicher Prozesse, von denen sich der Autor bald distanzieren wird, bezeichnet werden. Dabei verbindet der Konsum von Kultur auch zwei Pole eines und desselben gesellschaftlichen Raumes – den Empfang der Kultur, der eines durch bestimmte Bildungsprozesse anzueignenden Codes bedarf, und die ganz natürliche, „naive“ Rezeption der Kultur. Dazu schreibt Bourdieu: „Ein umfassendes Verständnis des kulturellen Konsums ist freilich erst dann gewährleistet, wenn ‚Kultur‘ im eingeschränkten und normativen Sinn von ‚Bildung‘ dem globaleren ethnologischen Begriff von ‚Kultur‘ eingefügt und noch der raffinierteste Geschmack für erlesene Objekte wieder mit dem ele-

10 Burkhardt Lidner: Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien. In: Heinz Ludwig (Hrsg.): Bertolt Brecht I. München edition text + kritik 2006, S. 22.

11 Vgl. Reinhold Jaretzky: Bertolt Brecht. Reinbek bei

Hamburg 2010, S. 24.

12 Ebd., S. 9.

13 Vgl. Jean Baudrillard: The Consumer Society: Myths and Structures. London 1998, S. 113-114.

mentaren Schmecken von Zunge und Gaumen verknüpft wird“.¹⁴

Brechts Geste, die erlesene Kultur mit dem trivialen Materialismus zu verbinden, liegt überraschenderweise eine tiefere Bedeutung zu Grunde. Gerade im Zusammenbringen des Hohen mit dem Trivialen, des Abstrakten mit dem Konkreten, etwas, was bestimmte intellektuelle Vorbereitung, ja Bildung verlangt, mit etwas, was man ohne größere Arrangements besitzen kann, kommt die Idee zum Ausdruck, die Brecht in seinem Postulat formulierte: „die Umwelt, in der die Menschen lebten, groß und ‚bedeutend‘ zur Geltung zu bringen“¹⁵.

Und auch die „Beziehungen der Menschen untereinander“¹⁶, wie sie Brecht selbst bezeichnet, scheinen nicht das Ideal, geschweige denn eine Transzendenz zu erstreben, im Gegenteil, ihre Bausubstanz liegt in einer vernünftigen Abmachung, die bei der Herausbildung des gesellschaftlichen Konsenses erforderlich ist. Brecht sieht in dem zwischen den Menschen geschlossenen Vertrag die Ursache der Unstimmigkeiten, Konflikte und aller Disharmonie, die das Wohl der Menschen verunmöglicht. Eine Sozialität funktioniert richtig, wenn Vernunft anstelle der Emotion tritt, und lediglich eine quasi kaufmännische Denk- und Vorgehensweise ist ein Mittel zur Gewähr-



leistung der gelungenen glücklichen Verhältnisse. In diesen Überlegungen geht Brecht sehr konkret, ja ratgebermäßig vor. Den Vertrag versteht er als die nächste Stufe einer Beziehung. Damit sie bestehen kann, muss ihr Wert erkannt werden und die Vereinheitlichung der Ausfertigungen des Vertrags erfolgen. Interessant

ist, dass gerade der Begriff *Vertrag* oft als Charakteristikum der menschlichen Beziehungen in postmodernen Zeiten verwendet wird. Mit ähnlichen Begriffen operiert Zygmunt Bauman: Die Verbindlichkeiten – bis der Tod uns trennt – wechseln zu befristeten Verträgen mit der Zufriedenheitsgarantie.¹⁷ Aus der Definition des Vertrags geht – seiner Meinung nach – hervor, dass er immer vorübergehend, zeitlich befristet und entweder infolge einer Verständigung oder einseitig abbrechbar ist. Kurzum betrachtet man die Beziehungen unter den Menschen nicht als eine auszuführende Aufgabe, sondern als ein Konsumgut, das denselben Bewertungskriterien unterliegt, die man gegenüber allen anderen Konsumgütern verwendet.¹⁸ Der Unterschied zwischen Baumans und Brechts Auffassung der sozialen Beziehungen ist auffallend, da der letztere eher diese Methode einsetzte, um die Bindung der Beziehungen zu fördern, während der postmoderne Soziologe deren Verdinglichung betont. Nichtsdestoweniger zeigt Brecht sein Fingerspitzengefühl, mit dem er die Brüchigkeit der Beziehungen schildert und die Flexibilität der Menschen postuliert. Während jedoch in Brechts Notiz aus dem Jahre 1925 die Instabilität eher als Ausnahme von der Regel und das Kon-

14 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982, S. 17.

15 Bertolt Brecht: Das epische Theater. In: Ders.: Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater 1. Band 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 264.

16 Bertolt Brecht: Notizen über die Zeit 1925–1932 (Beziehungen der Menschen untereinander). In: Ders.: Gesammelte Werke 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 22.

17 Vgl. Zygmunt Bauman: Flüchtige Moderne. Frankfurt am Main 2003, S. 154–197.

18 Vgl. eBd.

stante als musterhaftes Vorbild gilt, erreicht sie im Essay von Bauman den Stellenwert des Sachverhalts, an dem eigentlich nichts zu ändern ist.

Dass der Autor der *Dreigroschenoper* vor der Konsummetaphorik, die er beliebig zur Beschreibung der Verhältnisse, darunter auch seines eigenen Lebens, einsetzt, nicht zurückschreckt, bezeugt eine Notiz aus der Zeit um 1926. Brecht schreibt darin:

„Ich sitze nicht bequem auf meinem Hintern: er ist zu mager. Das schlimmste ist: Ich verachte die Unglücklichen zu stark. Ich mißtraue den Mißtrauischen, habe etwas gegen die, denen es nicht gelingt, zu schlafen. ... Mein Appetit ist zu schwach – ich bin gleich satt!! Die Wollust wäre das einzige, aber die Pausen sind so lang, die sie braucht! Wenn man den Extrakt ausschlürfen könnte und alles verkürzen! Ein Jahr vögeln oder ein Jahr denken!“¹⁹

Brecht setzt das Konsummodell zum Bewirken einer intellektuellen Befriedigung ein. „Für einen starken Gedanken“, schreibt er, „würde ich jedes Weib opfern, beinahe jedes Weib. Es gibt viel weniger Gedanken als Weiber“²⁰. Das Prinzip der Rarität hat sich in der Konsumkultur bequem domestiziert und eine Machtposition erobert. In dem Produktions- und Verkaufszyklus wird ständig mit der Kreierung und Bedeutung von den die jeweiligen Verbraucher differenzierenden Zeichen gearbeitet, deren Wert je nach ihrer Anzahl und Begehren unterschiedlich ist. Rarität ist hier der Begriff, der den Menschen aus der Masse hervorhebt und ihn zugleich in die Gesellschaft integriert. Die soziale Integrationskraft des Konsums liegt in der Potentialität der Wahl zwischen den Produkten.

Und gerade in der Feststellung Brechts, es

19 Bertolt Brecht: Beziehungen der Menschen untereinander. In: Ders.: Gesammelte Werke 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 15.

20 Ebd.

sei vielleicht ein „Konstitutionsfehler, aus dem Denken eine Wollust zu machen“²¹, liegt die Vermutung nahe, dass gerade in der Befriedigung die absolute Sinnstiftung der Menschen verankert ist. Der hinterfragende Ansatz der Feststellung mag daraus resultieren, dass Brecht die Verhältnisse zwischen den Menschen beobachtete und auch sich vor dem Hintergrund der Gesellschaft wahrnehmen konnte. Wir sollen allerdings nicht vergessen, dass Brecht die Notiz in der Zeit der Produktionsära verfasste, die dem Konsumzeitalter erst voranging. Darin liegt vielleicht die ironische Kritik des Autors. An manchen anderen Stellen findet man eine ähnliche Stilistik – die Konsummetapher dient Brecht zur Kritik der Kirche, die für ihre Anhänger mit schöner Verpackung wirbt, hinter der sich etwas Gewöhnliches befindet. Die Kirche sei für ihn ein Zirkus für die Masse, eine starke Idee, deren Kraft viele verführte, obwohl sie im Inneren nichts beinhaltete, und ihre Verkaufsstrategie ging so weit, dass sie die Menschen zur Lust am Sterben überzeugte.²² Brecht erkennt eine Tendenz, die 50 Jahre später, in ganz anderen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, erstmals wissenschaftlich ausgearbeitet wird. Dabei geht es nicht nur um die Kritik der Kirche, sondern um den Weg der Distribution und Redistribution von bestimmten Gütern.

Zbigniew Feliszewski, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Schlesischen Universität in Katowice.
zbigniewfeliszewski@wp.pl ¶

21 Ebd.

22 Bertolt Brecht: Aus Notizbüchern 1919–1926 (Notizen ohne Titel). In: Ders.: Gesammelte Werke 20. Schriften zur Politik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 11–13.

KASPAR ODER KASPER?

Ein Korrekturvorschlag zu Brechts Anmerkungen zum „Tonfilm ‚Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?‘“

Von Helmut G. Asper



mehrere Gründe. Erstens hatte Neher nicht das geringste mit der Produktion des Films „Kuhle Wampe“ zu tun. Der Kommentar in der GBA bemüht die Hilfskonstruktion, dass Neher hier genannt sei, weil er „das Drehbuch kannte und

In seinen Anmerkungen zum „Tonfilm ‚Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?‘“¹ schilderte Brecht 1932, wie er gemeinsam mit den anderen Herstellern des Films einen Vertrag durchsetzte, der sie auch zu den „Urhebern im rechtlichen Sinne“ machte. Diese „kleine Gesellschaft“, schrieb Brecht weiter, „bestand aus zwei Filmschreibern, einem Regisseur, einem Musiker, einem Produktionsleiter und last not least einem Rechtsanwalt.“ Die Nachnamen der sechs Mitglieder listete Brecht zum Schluss handschriftlich auf, wobei auffällt, dass der „Musiker“, nämlich der Komponist Hanns Eisler, fehlt; genannt werden die beiden Autoren bzw. „Filmschreiber“ Brecht und Ernst Ottwalt, der Regisseur Slatan Dudow, der Produktionsleiter Georg Höllering, der zweite Produktionsleiter und Architekt Robert Scharfenberg und an vierter Stelle ein bisher stets als „Kaspar“ gelesener Name, von dem die bisherigen Kommentatoren annehmen, dass damit Brechts Freund, der Bühnenbildner Caspar Neher gemeint sei.²

Gegen diese Zuschreibung sprechen jedoch

Brecht mehrfach beraten hat.“³ Dem steht jedoch entgegen, dass Brecht in dem Text ausdrücklich von den „Herstellern“ spricht, die mit der Produktionsgesellschaft einen Vertrag hatten – und dazu gehörte Neher keinesfalls. Auch der Produktionsleiter des Films, Georg Höllering, auf dessen sehr vage Vermutung in einem Interview aus dem Jahr 1974 die Zuschreibung an Neher zurückgeht, betonte ausdrücklich, dass Neher nur „privat“ mit den Herstellern über das Drehbuch gesprochen habe. Außerdem sprach er in seiner Antwort auf die Frage, wer mit „Kaspar“ gemeint sei, noch die weitere Vermutung aus „es könnte der Rechtsanwalt gewesen sein.“⁴ Diese von Höllering genannte Alternative ist jedoch bislang unberücksichtigt geblieben.

Zweitens muss der Name wohl „Kasper“ und nicht „Kaspar“ gelesen werden, denn wenn man im Original im Brecht-Archiv bei den handschriftlich eingetragenen Namen die Buchstaben „a“ in dem Namen „Ottwalt“ und dem „e“ in „Brecht“ und in „Scharfenberg“ in dem handschriftlichen Eintrag miteinander vergleicht, so kann man den – zugegeben schwer lesbaren – Buchstaben eher als „e“ entziffern.⁵

1 „Tonfilm ‚Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?‘“ In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (= GBA). Hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller. Schriften 1 (= Bd. 21), 1997, S. 544ff.

2 Vgl. die Erläuterung in GBA Bd. 21 S. 795. Alle Namen sind von Brecht handschriftlich hinzugefügt. Burkhard Lindner und Raimund Gerz formulieren im Brecht Handbuch in ihrem Beitrag „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“ sehr missverständlich, der Beitrag sei von Brecht, Dudow, Höllering, Ottwalt und Scharfenberg „gezeichnet“. In: Brecht Handbuch Hg. v. J. Knopf, Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart, Weimar 2002, S. 452.

3 Erläuterung in GBA, Bd. 21, S. 795.

4 Wie Kuhle Wampe gemacht wurde. Ein Interview mit Georg Hoellering. In: Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Hrsg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1977, S. 550–552, S. 552. Erstveröffentlicht in Screen, Winter 1974/75, S. 71–78.

5 Im Bertolt-Brecht-Archiv wird normalerweise nur die verkleinerte Fotokopie des Textes zur Verfügung gestellt, in der die Namen fast unlesbar sind. Auf meine Bitte hin hat das Archiv mir einen Scan-Ausdruck auf Din A4 zugeschickt, auf diesem Ausdruck

Drittens benutzt Brecht bei diesem Zusatz bei allen anderen Genannten, auch bei sich selbst, den Familiennamen – weshalb sollte er ausgerechnet bei Neher den Vornamen benutzen? Viertens muss darauf hingewiesen werden, dass bei der namentlichen Aufzählung bisher kein Rechtsanwalt identifiziert werden konnte, den Brecht in dem Text sehr betont erwähnte und den auch Höllering mit dem Namen „Kasper“ in Verbindung brachte.⁶

Nach den Aussagen von Brecht und Höllering steht zunächst als Fakt fest, dass Brecht und seine Mitstreiter bei dem Vertrag mit der Prometheus Filmgesellschaft die Hilfe eines Anwalts in Anspruch genommen haben. Dass es unbedingt ratsam war, bei Verträgen mit Filmgesellschaften einen Anwalt zu konsultieren, hatte Brecht bei den Verhandlungen über die Verfilmung der „Dreigroschenoper“ mit der Nero Filmgesellschaft und im „Dreigroschenprozess“⁷ lernen müssen. Die Verhandlungen mit der Prometheus fanden denn auch „unter dem frischen Eindruck der Erfahrungen aus dem Dreigroschenprozess“ statt, wie Brecht schrieb, und deshalb ist es sehr wahrscheinlich, dass ihn bei den Verträgen für „Kuhle Wampe“ derselbe Rechtsanwalt beraten hat, der ihn im „Dreigroschenprozess“ vertreten hatte – und das war der Berliner Rechtsanwalt Dr. Casper, der auch nachweislich noch nach Beendigung des Prozesses 1931 mit Brecht in Verbindung stand.⁸ Dieser Dr. Paul Casper⁹ ist meiner Auffassung nach der

beruht meine Lesung der Buchstaben. Für ihre freundliche Hilfe danke ich den Archivarinnen Frau Thiemann und Frau Aders.

6 Interview Hoellering, S. 552.

7 Zum Dreigroschenprozess vgl. die umfangreiche Dokumentation in Photo: Casparius. Filmgeschichte in Bildern. Hrsg. v. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1978, S. 173–223.

8 Das Berliner Tageblatt rekapitulierte im Februar 1931 ausführlich den Prozess und veröffentlichte am 28.2.1931 eine ausführliche Stellungnahme von Rechtsanwalt Casper „Für Bert Brecht“. Zitiert nach: Photo: Casparius, S. 175ff.

9 Den vollständigen Namen Dr. Caspers, der in den Zeitungsberichten stets ohne Vornamen genannt ist,

von Brecht in seinen Anmerkungen zum Tonfilm „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“ handschriftlich an vierter Stelle eingetragene „Kasper“. Die Zuschreibung an ihn ist wesentlich besser zu begründen als die an Neher: Erstens ist „Casper“ der Nachname und damit ist die handschriftlich zugefügte Namenreihe in sich konsistent, zweitens ist nach Buchstabenvergleich die Lesart „Kasper“ wahrscheinlicher als „Kaspar“, und drittens wäre mit Casper der in Brechts Text so herausgehoben genannte Rechtsanwalt gefunden, den auch Höllering hinter dem Namen vermutete. Dass 1932 im Zensurverfahren um „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“ andere Rechtsanwälte die Filmfirma vertraten, spricht nicht gegen diese Zuschreibung, denn die Anwälte Otto Landsberg und Dr. Dienstag¹⁰ waren ja von dem Schweizer Produzenten Lazar Wechsler bestellt worden, dessen Firma Praesens nach der Insolvenz der Prometheus Fertigstellung und Verleih des Films übernommen hatte.

In den wenigen zum Film „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“ überlieferten Dokumenten haben sich keine weiteren Anhaltspunkte gefunden, die diese neue Zuschreibung endgültig verifizieren oder widerlegen.

Helmut G. Asper ist Theater- und Filmhistoriker und lehrte bis 2010 an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Zahlreiche Veröffentlichungen zum Theater- und Filmexil, zuletzt 2011 „Max Ophüls. Deutscher – Jude – Franzose“. helmut.g.asper@gmx.de ¶

verdanke ich einem Hinweis von Erdmut Wizisla, der den Namen in Berliner Adressbüchern ermitteln konnte.

10 Die Namen sind in den Akten der Film-Prüfstelle und der Film-Oberprüfstelle genannt, die auf der Website des Deutschen Filminstituts (www.wwf.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2tai01.htm) veröffentlicht sind.

BRECHT AUF DEN BÜHNEN

Deutschsprachige Inszenierungen in der Spielzeit 2012/2013, mit geplanten Premierenterminen

Laut Mitteilung des Suhrkamp Verlags, Stand: 3. Sept. 2012. Ohne Berliner Ensemble.

STÜCK	Ort	Bühne	Datum
BAAL	Graz	Theater t'eig	14.08.2012
BAAL	Radebeul	Landesbühnen Sachsen	19.04.2013
BERTOLT-BRECHT-ABEND	AUGSBURG	FaksTheater Augsburg	24.11.2012
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Oldenburg	Oldenburgisches Staatstheater	06.06.2013
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Aachen	Theater Aachen	12.01.2013
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Cottbus	Staatstheater Cottbus	24.11.2012
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Salzburg	Schauspielhaus Salzburg	03.10.2012
DER KAVKASISCHE KREIDEKREIS	Innsbruck	Tiroler Landestheater	12.01.2013
DER KAVKASISCHE KREIDEKREIS		Große Bühnen Gera und Altenburg	
DIE DREIGROSCHENOPER	Altnau/Kreuzlingen	See-Burgtheater	11.07.2013
DIE DREIGROSCHENOPER	Brixen	Gruppe Dekadenz	20.09.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Castrop-Rauxel	Westfälisches Landestheater	29.06.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	14.09.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Hagen	Theater Hagen	04.05.2013
DIE DREIGROSCHENOPER	Koblenz	Theater Koblenz	13.04.2013
DIE DREIGROSCHENOPER	Marburg	Hessisches Landestheater	31.08.2012
DIE DREIGROSCHENOPER	Paderborn	Theater Paderborn	26.04.2013
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Bozen (ITALIEN)	Freies Theater Bozen	09.11.2012
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Dinslaken	Landestheater Burghofbühne	
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Zürich	Schauspielhaus Zürich	29.09.2012
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Saarbrücken	Staatstheater Saarbrücken	01.12.2012
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	Köln	Das Spielbrett	02.11.2012
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Detmold	Landestheater Detmold	28.09.2012
IM DICKICHT DER STÄDTE	AUGSBURG	Theater Augsburg	07.02.2013
LEBEN DES GALILEI	Berlin	Maxim Gorki Theater	25.05.2013
LEBEN DES GALILEI	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	01.03.2013
LEBEN DES GALILEI	Trier	Theater Trier	23.09.2012
MANN IST MANN	Esslingen	Württembergische Landesbühne	01.02.2013
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Göttingen	Deutsches Theater Göttingen	09.03.2013
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Mannheim	Nationaltheater Mannheim	03.11.2012

Hier, wie inzwischen im *Dreigroschenheft* schon gewohnt, zum Beginn der Spielzeit eine Übersicht über den Stand der Brecht-Inszenierungspläne deutschsprachiger Bühnen bei Redaktionsschluss dieses Heftes.

Als Motto kann hier auch mal Wilhelm Busch dienen: „Ja, zum Ins-Theater-Gehen, ja zu so was hat man Zeit“¹ (mf) ¶

¹ „Trauriges Resultat einer vernachlässigten Erziehung“, *Fliegende Blätter*, 1860.

KURT WEILL IN PARIS, UTE GFRERER IN DESSAU, OSKAR HOBUSCH IN BERLIN

Eine Rückschau auf das 20. Kurt-Weill-Fest und einen Skandal in Dessau

Von Andreas Hauff

Hommage à Paris! Natürlich gehören die *Sieben Todsünden* zu Weills Pariser Zeit. Allerdings ist in zwei Jahrzehnten Kurt-Weill-Fest kein Bühnenwerk öfter erkungen als das am 7. Juni 1933 uraufgeführte *Ballet chanté*, zu dem Kurt Weill, Bert Brecht und Caspar Neher ein letztes Mal zusammenfanden. Mit den *Sieben Todsünden* kann man praktischerweise einen halben Konzert- oder Theaterabend füllen, sie bieten eine ebenso originelle wie dankbare Verbindung von Gesang, Tanz und sinfonischer Musik, und sie haben in all den Jahren ihren kapitalismus- und konsumismus-kritischen Stachel nicht verloren. Typisch für die relativ kurze Phase, die Weill zwischen seiner Flucht aus Deutschland im März 1933 und der Einschiffung Richtung USA im September 1935 in Frankreich verbrachte, ist das Ballett allerdings nicht, denn es knüpft vor allem an die deutschen Bühnenwerke zwischen dem *Mahagonny-Songspiel* (1927) und dem *Silbersee* (1932) an. Damit sprach es die starke Gemeinde der deutschen Exilanten an, aber auch die Kreise des Pariser Konzertpublikums, bei denen Weill im Dezember 1932 mit dem Berliner Gastspiel der Schulooper *Der Jasager* und des erweiterten *Mahagonny-Songspiels* einen triumphalen Erfolg erzielt hatte.

Hommage à Paris lautete das Motto des 20. Kurt-Weill-Festes in Dessau-Roßlau – als mittlere Station des an Weills Biographie angelehnten Dreischrittes Berlin – Paris – New York. In der Konzeption ist dieses Fest sicher das schwierigste, denn man wusste bislang nicht viel über diese zweieinhalb Jahre in der französischen Hauptstadt. Dass



sich das Dunkel ein ganzes Stück weit lichte, ist ein Verdienst des diesjährigen Programms, vor allem aber des begleitenden *Internationalen Symposiums der Kurt-Weill-Gesellschaft*, bei dem eine Menge neuer Fakten und Hintergründe zu erfahren waren. Prinzipiell offen für jeden Interessenten, blieb diese Veranstaltung leider eine ziemliche Insider-Angelegenheit. Dabei hätten die oft spannenden und gut vorgetragenen Referate renommierter Weill-Experten und qualifizierter junger Nachwuchswissenschaftler ein breiteres Publikum verdient. Alle Vorträge zu erwähnen, ist auch hier nicht möglich. Erfreulicherweise sollen sie schon 2013 in der Schriftenreihe der Kurt-Weill-Gesellschaft beim Waxmann-Verlag in Münster (Westfalen) publiziert werden.

Vor allem aus den Referaten von Pascal Huynh (Paris) und Jean-François Trubert

(Nizza) wurde deutlich: Je fester Hitler im Sattel saß, und je mehr deutsche (und speziell deutsch-jüdische) Musiker nach Frankreich strömten, desto schwieriger wurde auch Weills Position. Im November 1933 musste er erleben, wie bei einem Konzert in der Salle Pleyel nach der Ballade *Cäsars Tod* aus dem *Silbersee* zwei Personen, darunter der französische Komponist Florent Schmitt, sich erhoben und laut schriegen: „*Es lebe Hitler!*“ Einer der beiden rief dann noch: „*Wir haben genug schlechte Musiker in Frankreich, ohne dass man uns die ganzen Juden aus Deutschland schickt.*“ Dahinter steckte natürlich zum Teil eine Haltung, die der in Paris lebende Schweizer Komponist Arthur Honegger gegenüber einem Freund Weills, dem Dirigenten Maurice Abravanel, mit den Worten beschrieb: „*Wir alle sitzen an einem großen Käse, doch je mehr dazu kommen, desto kleiner wird das Stück für jeden.*“

Doch es steckte tatsächlich noch mehr hinter Schmitts antisemitischer Entgleisung: Ein scharfer Konkurrenzkampf nämlich im Pariser Musikleben, das sich 1933/34 zu einem wahren Hexenkessel kämpfender musikalischer Fraktionen entwickelte. Florent Schmitt gehörte der neu gegründeten Gesellschaft *Triton* an, die einen „zweiten Neoklassizismus“ vertrat, in dem außermusikalische Bezüge und erst recht Politik keine große Rolle mehr spielen sollten. *La Sérénade* stand dagegen Weills Kompositionen und seiner Ästhetik nahe. *Triton* hatte Mühe, sich gegen die bereits etablierte *Sérénade* zu behaupten, und das Weill-Gastspiel am 11.12.1932 überlagerte in der öffentlichen Wahrnehmung völlig das Eröffnungskonzert von *Triton* fünf Tage später – natürlich sehr zu Schmitts Ärger. Weill war nicht der einzige deutsche Musiker, der zwischen die Fronten geriet. Hermann Scherchen konnte, wie Joachim Lucchesi (Karlsruhe) berichtete, 1933 das Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Straßburg noch mit Ver-

tretern der verschiedenen französischen Komponistenfraktionen veranstalten. Eine in Eigeninitiative 1934 in Paris organisierte Nachfolge-Veranstaltung musste er nach einem Eklat aus bisher unbekanntem Grund abbrechen.

Hanns Eisler dagegen hatte diese Probleme nicht: Er pendelte 1933 als Aktivist der Arbeiterbewegung zwischen Paris, London und der Sowjetunion. Mit seinen drei französischen Filmarbeiten von 1933, die Jürgen Schebera (Berlin) vorstellte, bewegte er sich im Grunde in einer kulturellen und politischen Nische, in der Nationalismus und Rassismus verpönt waren. Spannend war, wie sich Anna Langenbruch (Hannover) der Lebensrealität exilierter Musikerinnen und Musiker annahm und beispielsweise Wohnorte und Umzüge unter die Lupe nahm. Weill fiel mit seinem Umzug in den Vorort Louveciennes im November 1933 hier aus dem Rahmen. Als Komponist war er allerdings weniger auf die Nähe zu den innerstädtischen Kulturinstitutionen angewiesen als Instrumentalisten, Sänger und andere Theaterleute. Konnte man sich bisher wundern, wieso Weill schon am 16.7.1933 in einem Brief an Lotte Lenya eine „*rührige Anti-Weill-Clique*“ am Werk sah und davon sprach, er wolle „*weit draußen wohnen und nur arbeiten*“, so zeigte sich beim Symposium, dass hier keine Überempfindlichkeit, sondern eine recht realistische Einschätzung der Situation am Werk war. Dennoch zeigte der Komponist sich ein knappes Jahr später in einem Interview mit der dänischen Zeitung *Aften Avisen* zuversichtlich: „*Es ist schwer, aber schön, das Leben von vorn zu beginnen.*“

Die positive Einschätzung des Pariser Exils in diesem Interview erstaunt weniger, wenn man Weills frühere Berührungen mit der französischen Kultur berücksichtigt. Andreas Eichhorn (Köln) machte darauf aufmerksam, dass Weill schon 1918 in seiner frühen Berliner Studienzeit mit Begeiste-



Das Anhaltische Theater zeigte die Uraufführung von „Oskar und die Groschenbande“, einer Kinderoper von Christoph Reuter und August Buchner (Foto links, Probe im Bauhaus: Christian Melms, rechts: Claudia Heysel)

zung den deutsch-französischen Künstlerroman *Jean Christophe* des französischen Nobelpreisträgers Romain Rolland verschlang. Matthias Henke (Siegen) machte auf eine weitere Spur aufmerksam: In der Berliner Kulturzeitschrift *Der Querschnitt* spielte Frankreich eine wichtige Rolle, es erschienen sogar Texte in französischer Sprache. Der französische Komponist Darius Milhaud, mit dem Weill später eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte, arbeitete regelmäßig für das Blatt und schrieb auch über seine Begegnungen mit authentischer Jazz-Musik im New Yorker Stadtteil Harlem. Weill lernte Milhaud 1927 auf dem Festival *Deutsche Kammermusik* in Baden-Baden persönlich kennen. Tobias Faßhauer (Berlin) machte darauf aufmerksam, dass die Amerikanismen in Weills Musik auch ihre französischen Vorbilder – etwa bei Claude Debussy – haben. Eichhorn verwies in der Diskussion darauf, dass auch Weills Violinkonzert eine starke impressionistische Komponente zeigt – jedenfalls sobald die Dirigenten die entsprechenden Akkorde als solche identifizieren.

Nun aber in Paris zerschlugen sich viele Pläne, und so blieb die einzige Musik, die Weill überhaupt für ein französisches Bühnenwerk

schrrieb, diejenige zu Jacques Devals Schauspiel *Marie Galante*, das am 22.12.1934 im Théâtre de Paris herauskam. Zwar arbeitete er in Paris auch an der Operette *Der Kuhhandel*, aber diese war ursprünglich für ein deutschsprachiges Publikum bestimmt und wurde dann als *A Kingdom for a Cow* für eine Uraufführung in London umgearbeitet. Das szenische Monumental-Oratorium *Der Weg der Verheißung* auf einen Text von Franz Werfel schließlich war es, das Weill zeitig (und rechtzeitig!) in die USA brachte. Es hatte 1937 seine Broadway-Premiere unter dem Titel *The Eternal Road*. (Die Kurt Weill Foundation in New York arbeitet zur Zeit an einer praktikablen Oratorien-Fassung, die beim kommenden Weill-Fest 2013 erklingen soll.) Interessant in diesem Zusammenhang war auch der Vortrag von René Michaelsen (Köln), der die Verbindung „Weill und Offenbach“ untersuchte – mit einem verblüffenden, aber plausiblen Ergebnis: Nicht etwa in der Operette *Der Kuhhandel* verbirgt sich eine Weill'sche Offenbachiade, sondern in dem Operneinakter *Der Zar lässt sich fotografieren* (Text: Georg Kaiser), der unmittelbar der Zusammenarbeit mit Brecht voranging.

Unter diesen Umständen wäre es natür-

lich interessant gewesen, *Marie galante* als komplettes Schauspiel mit Musik zu erleben. Dass Deval die Bühnenadaption seines erfolgreichen gleichnamigen Romans von 1931 halbherzig betrieb, dass die Uraufführung ein Misserfolg war und das Stück über eine junge Französin, die es nach Panama verschlagen hat, allgemein als misslungen gilt, ist dabei nicht unbedingt ein Argument. Schon manches „schlechte Stück“ hat es unter den Händen einer intelligenten Regie zu einer bemerkenswerten Aufführung gebracht! Und wie will man denn ohne Kontext beurteilen, wie Weills Musik Figuren und Situationen charakterisiert? Hier, meine ich, hat das Weill-Fest eine Chance verpasst. Dass *Marie-Galante* durch zahlreiche Programm und Programmtitel geisterte – selbst durch einen Jazz-Abend *Kühn plays galante* mit Joachim Kühn und Band im Bauhaus – war mir nur ein schwacher Trost. – Die *Suite panaméenne*, die Lys Symonette und Kim Kowalke zusammengestellt haben, um die Musik wenigstens für den Konzertsaal zu retten, gab es gleich zweimal zu hören: Einmal in der Marienkirche bei einem Konzert des *Ensemble modern* im Rahmen eines Programms *Les deux amis: Milhaud & Weill*, dann mit der Anhaltischen Philharmonie im Ballettprogramm *Hotel Montparnasse* des Anhaltischen Theaters. Im *Marsch der panamäischen Armee* jedenfalls höre ich durchaus Operette heraus – aber die Berliner Operette (Paul Lincke u. a.). In der Tanzszenen hat Weill das *Lied von der harten Nuss* aus *Happy End* wiederverwertet – eine der vielen Selbstentlehnungen, die Stephen Hinton (Stanford) in seinem Referat untersuchte.

Ballettdirektor Tomasz Kajdanski erzählt in *Hotel Montparnasse* ein Emigrantenschicksal nach – in freier Anlehnung an verschiedene Exilantenbiographien. Im ersten Teil erklingen Weills in Paris entstandene, aber 1934 in Amsterdam uraufgeführte *Sinfonie Nr. 2* und die Musik aus *Marie galante*, im zweiten Teil von George Gershwin ver-

schiedene Klavierlieder und die sinfonische Dichtung *Ein Amerikaner in Paris*. Über Weills 2. Sinfonie wurde im Anschluss an den anregenden Vortrag von Hartmut Hein (Köln) intensiv diskutiert. Kann man das Stück, das voller Reminiszenzen an vorausgegangene Bühnenwerke steckt, programmatisch oder autobiographisch deuten? Kajdanskis Ballettversion entpuppte sich als interessanter Beitrag zu dieser Frage: Seine Choreographie zeigt sehr glaubwürdig den von Juan Pablo Lastras-Sanchez getanzten Protagonisten mit seiner von Laura Costa Chaud verkörperten Gefährtin zwischen beunruhigenden Reminiszenzen und hoffnungsvoller Neuankunft. Zu pauschal fand ich hingegen die Gestaltung der inhaltlich und musikalisch sehr unterschiedlichen *Marie-Galante*-Ausschnitte als Folge tänzerischer Variété-Nummern. Hier saß mit der Kammerbesetzung des Orchesters auch die Sopranistin Ute Gfrerer im Bühnenhintergrund – eine unglückliche Konstellation, bei der sie dem Publikum kaum nahe kommen konnte.

Im allgemeinen gelang dies der diesjährigen Artist-in-Residence ausgezeichnet. Nachdem Gfrerer schon 2009 und 2010 beim Weill-Fest gastiert hatte, stürzte sie sich regelrecht in ihre Aufgabe und war in fünf verschiedenen Programmen präsent. Mit unaufdringlichem Charme, differenzierter musikalischer Gestaltung und inhaltlicher Neugier zog die aus Spittal an der Drau stammende, aber mit ihrer Familie im amerikanischen Boston (Massachusetts) lebende Sopranistin das Publikum in ihren Bann. Ihre beiden großen Soloprogramme hatte Gfrerer intensiv vorbereitet: Im Bauhaus-Konzert *Lebenswege – Voyages à Paris* dokumentierte sie in Songs und Chansons die Paris-Aufenthalte deutscher und amerikanischer Komponisten und Textdichter (mit einigen zu Unrecht vergessenen Autoren wie Norbert Glanzberg, Hermann Leopoldi und Joseph Beer). Bei *Leben im Rampenlicht – je ne regrette rien* in der Ma-

rienkirche stellte sie vier berühmte Sängerdarstellerinnen aus Chanson und Theater im Umkreis von Weill vor. Aus den Songs und den von Alexander Kuchinka vorgebrachten Texten entstanden in einer jeweils knappen halben Stunde vier Kurzporträts von Edith Piaf, Judy Garland, Marlene Dietrich und Lotte Lenya. Wie über die biographische Skizze hinaus Licht und Schatten im Leben der vier Künstlerinnen sichtbar wurden, und wie die Sängerin es verstand, jeder der vier in Kostüm, Habitus und Timbre ein eigenes Profil zu verleihen, war sehr eindrucksvoll. Begleitet wurde sie von einem aus versierten Musikern der Region zusammengestellten Ensemble namens *Marie Galante Septett*. Am Pult stand James Holmes, zugleich Autor der gelungenen Arrangements. Der mit dem „amerikanischen Weill“ sehr vertraute britische Dirigent wird 2013 nächster Artist-in-Residence in Dessau.

Im Abschlusskonzert mit dem MDR-Sinfonieorchester unter Lukasz Borowicz gab es dann endlich die *Sieben Todsünden* – wiederum mit Ute Gfrerer als Solistin. Sie wirkte im Selbstgespräch – als Anna I und Anna II zugleich – sehr plausibel, nuanciert und eindringlich. Dirigent und Orchester unterstrichen deutlich den sinfonischen Anspruch der Partitur – auch das eine instruktive Erfahrung. Weill scheint es bei der Komposition tatsächlich um die sinfonische Durchdringung seines populären Songstils gegangen zu sein. Das passt zum wenig später realisierten Sinfonie-Projekt, macht in den *Todsünden* aber auch inhaltlich Sinn: Was von der Protagonistin auf dem gnadenlosen Weg zu Erfolg und Eigenheim nicht mehr gedacht und gefühlt werden darf, macht sich im Orchester Luft. Vorangestellt war dem Weillschen Werk die Musik zum Kinderballett *L'éventail de Jeanne*, zu dem 1928 gleich zehn (!) französische Komponisten (darunter Maurice Ravel, Darius Milhaud und Florent Schmitt) jeweils einen Satz beitrugen.



Ute Gfrerer, in diesem Jahr Dessauer „Artist-in-Residence“, beim Abschlusskonzert (Foto: Andreas Burkhardt)

Gemeinschaftskompositionen waren im Paris der 20er Jahre nicht ungewöhnlich. Katja Bethe (Hannover) zählte beim Symposium eine ganze Reihe auf. Weill hingegen arbeitete zwar gerne mit Dichtern und Bühnenbildnern zusammen, nicht aber mit anderen Komponisten. Zur Kooperation mit Hindemith bei Brechts *Lindberghflug* (später *Ozeanflug*) 1929 sagte er im Gespräch mit dem *Filmkurier*: „Wir sind uns wohl bewusst gewesen, dass bei unseren verschiedenen Naturen keine künstlerische Eignigkeit zustande kommen könnte.“ – Es ist schon etwas Besonderes mit dem Anspruch an die Autoren, gerade in der Musik. Mal sieht man vor sich das inspirierte, angestrengt aus sich selbst heraus schaffende Originalgenie, mal den Sammler und Monteur, der geschickt zusammenbringt und bearbeitet, was eigentlich schon auf der Straße liegt. Brecht konnte dem „Dichter“ unbeschadet den „Stückeschreiber“ zur Seite stellen, doch zwischen „Komponist“ und „Arrangeur“ liegen im Sprachgefühl immer noch Welten.

Schon viele Bearbeitungen hat die *Beggars' Opera* von John Gay und Christopher Pepusch erlebt. Weills und Brechts *Dreigroschenoper*, selbst eine dieser Bearbeitungen, produziert nun ihrerseits Nachfahren. 2010 hatte beim Kurt-Weill-Fest Moritz Eggerts Songspiel *Die Dreigroscherlballade* Premiere,

jetzt legte das Anhaltische Theater nach mit der Uraufführung von *Oskar und die Groschenbande*, einer Kinderoper von Christoph Reuter und August Buchner: Oskar Hobusch, ein pfiffiger, etwas altkluger Schüler von etwa 12 Jahren, wird von seinem Vater am Dessauer Bahnhof in den Zug nach Berlin gesetzt. Dort soll er Anschluss an seine Schulklasse finden, deren Abfahrt er wegen Krankheit verpasst hat. Als Reiselektüre gibt ihm der Vater ein Buch mit. Ob es nun am Sog der erzählten Geschichte oder an den Nachwehen des Fiebers liegt – Oskar gerät in die Handlung des Buches selbst hinein. Als er am Bahnhof Zoo aussteigt, um die Diebe seines Rucksacks zu verfolgen, findet er sich zu seinem Erstaunen in der Vergangenheit wieder: „1928 – kein Wunder, dass ich kein Netz habe!“ Und da in seinem Buch anstelle einer Fortsetzung nur noch blanke Seiten zu sehen sind, muss er das Abenteuer dieser Zeitreise nun selbst bestehen.



Ähnlich wie in Erich Kästners Kinderbuch *Emil und die Detektive*, dem *Oskar* etliche Motive verdankt, gibt es einen Kriminalfall zu lösen. Doch die eigentliche Handlung ist eher einfach gestrickt. Der Reiz des Stückes liegt – nicht anders übrigens als bei dem legendären Berlin-Musical *Linie 1* – in den einzelnen Etappen und dem entfalteten Berlin-Panorama. Nur ist es hier das Berlin vom September 1928, und wie zufällig ist die gerade am Schiffbauerdamm-Theater uraufgeführte *Dreigroschenoper* in aller Munde. Oskar trifft sogar die drei Star-Darsteller Erich Ponto, Kurt Gerron und Harald Paulsen beim Plausch in der Garderobe. „*Kurt war darunter und Erich dabei, und Harald*

hat Macheath gegeben“ singen die Drei im *Garderobensong*, und spätestens wenn Christoph Reuters Musik den *Kanonensong* anklingen lässt, wird klar, dass das Stück voll witziger Verweise auf die *Dreigroschenoper* steckt. Der Text bringt es fertig, Brecht unter der Hand zu parodieren und trotzdem ganz eigene Geschichten zu erzählen – wie die von der Kudamm-Polly, die sich anders als die Seeräuber-Jenny kein Piratenschiff, sondern eine Schauspielkarriere erträumt.

Auf der Bühne standen, sangen, tanzten und wirkelten 18 namentlich genannte Kinder, von denen Conrad Felix Papesch (Oskar Hobusch) und Hannah Fricke (Polly Braun) unbedingt genannt werden müssen, dazu Kinderchor, Kinderballett und vier erwachsene Darsteller des Anhaltischen Theaters. Unter der Leitung von Stefan Neubert begleiteten im Orchestergraben Mitglieder der Anhaltischen Philharmonie zusammen mit Kindern und Jugendlichen der Dessauer Musikschule.

Zahlreiche begeisterte Angehörige saßen im Zuschauerraum. Andernorts mag so ein Projekt eine Selbstverständlichkeit sein. In Dessau-Roßlau, das um die verbliebenen Reste von Urbanität kämpft, ist es das nicht. Ob der *Oskar* auf irgendeiner Bühne noch die Zukunft haben wird, die er eigentlich verdient, muss man leider bezweifeln. Als nämlich zwei Wochen nach dem Festival *Der Spiegel* aufdeckte, dass sich hinter dem pseudonymen Textautor August Buchner in Wirklichkeit Andreas Hillger, Feuilleton-Redakteur der *Mitteldeutschen Zeitung* verbarg, war mit einem Mal von den Qualitäten des Stückes nicht mehr die Rede, sondern nur noch von dem Skandal, dass

hier ein Autor als Rezensent sich selbst protegiert hätte.

Hillger selbst gab das Pseudonym sofort zu, räumte ein, sich in einer Grauzone bewegt zu haben, und quittierte seinen Dienst bei der *Mitteldeutschen Zeitung*. Über *Oskar* hatte dort ein freier Mitarbeiter namens Franz Werfel (kein Pseudonym!) geschrieben. Dass zudem die im Internet nun lautstark auftretenden Hillger-Kritiker die Rezension eines Werkes großenteils nicht von einer bloßen Erwähnung unterscheiden konnten, nimmt dem Fall einiges von der behaupteten Brisanz. Nur ist die Verantwortung eines Redakteurs für die journalistische Unabhängigkeit natürlich besonders hoch – und Hillgers Rolle dadurch noch problematischer, dass die *MZ* als Tageszeitung im Raum Halle/Dessau eine Monopolstellung hat. Weill hatte es seinerzeit leichter, als er im zeitungreichen Berlin nebenbei Kritiken für die Wochenzeitschrift *Der deutsche Rundfunk* schrieb, sehr bald mit vollem Namen. Wichtige Auführungen seiner Werke wurden von Kollegen wohlwollend besprochen, selbst nach seinem Ausscheiden. Chefredakteur Hans Siebert von Heister hatte ebenso wie Weill der Novembergruppe angehört, und beide fühlten sich in den künstlerischen und kulturpolitischen Zielen verbunden.

Betrachten wir *Oskar* näher, so geht es dem Autor Buchner weniger um eine originale Schöpfung als darum, an vorhandene Tradition anzuknüpfen, sie wieder zu entdecken, neu zu vernetzen und für die Gegenwart fruchtbar zu machen durch eine originelle Form der Vermittlung. Damit unterscheidet er sich wenig von seinem Alter Ego, dem Journalisten Hillger, der sich immer wieder als engagierter Kenner, Verteidiger und Ermutiger des kulturellen Potentials in Stadt und Region profiliert hat. Wenn Oskar Hobusch seinen Berliner Freunden von 1928 das Lied *Meine Stadt* singt, ist da auch von einer legendären Institution die Rede: „Das

Bauhaus ist ein Bürgerschreck aus Dreieck, Kreis, Quadrat, ein rotgelbblauer Schönheitsfleck, ein Zukunftsautomat.“ Das wirkt wie ein Weckruf an die Stadt an Mulde und Elbe, die zunehmend in Lethargie und musealer Nostalgie zu versinken scheint. Vielleicht geht ja Poesie tiefer als ein Leitartikel, mag sich der Journalist gedacht haben.

Stapel von Literatur über den Alten Dessauer an den wenigen Stellen, wo noch Bücher verkauft werden; Gaststätten im Zentrum, die trotz Festival am Wochenende menschenleer bleiben; junge Leute, die einem erklären, es in dieser Stadt nicht mehr lange auszuhalten – Warnzeichen dieser Art gibt es viele. Schwarz malen sollte man indessen auch nicht. Weill und das Weill-Fest sind ein fester Bestandteil der städtischen Identität geworden, der Stadtrat hat einstimmig für den Erhalt des Anhaltischen Theaters in der bisherigen Form votiert, und 400 engagierte Dessauer Bürger stellten sich während des Festivals 120 demonstrierenden Neonazis entgegen.

Merkwürdig allerdings bleibt, dass bei aller Anknüpfung an historische Vorbilder in Aufklärung und Moderne bestimmte Traditionen der 1920er Jahre in der Stadt unbeachtet liegen bleiben. Der sogenannte Kristallpalast, einst Zentrum der städtischen Unterhaltungskultur, und noch heute auffälliger Bestandteil der wenigen erhaltenen Vorkriegsarchitektur, verfällt zusehends. Noch schlimmer steht es um das Tivoli, einst beliebtes Gartenlokal, dann Kulturhaus der SPD, in dem Anfang 1931 der ehemalige Reichskanzler Hermann Müller (SPD) auf einer Massenversammlung gegen das herausziehende Dritte Reich sprach. Das auf halbem Weg zwischen Marienkirche und Bauhaus versteckt gelegene Gebäude ist inzwischen ausgebrannt. Als ich tagsüber dort vorbeikam, waren Jugendliche dabei, die verbliebenen Reste zu demolieren. ¶

Brechts lyrischer Gestus



Kittstein
Das lyrische Werk Bertolt Brechts
2012. 383 S. Geb. € 69,95
ISBN 978-3-476-02451-0

Von den Weltkriegsgedichten der Jahre 1914 bis 1918 über Natur-, Liebes- und Großstadtlyrik, das sozialistische Engagement des Dichters, den antifaschistischen Kampf und das Exil bis zu Brechts Kinderliedern, seiner Auseinandersetzung mit der jungen DDR und seinen letzten Gedichten, die um Themen wie ‚Weisheitslehre‘, Tod und Nachleben kreisen. Eine Gesamtdarstellung der Lyrik Brechts mit Interpretationen ausgewählter Gedichte, die die jeweils literarhistorischen, sozialgeschichtlichen und politischen Zusammenhänge berücksichtigen.

- ▶ Brechts Lyrik im vielschichtigen Kontext ihrer Epoche
- ▶ Mit Einzelinterpretationen und umfangreicher Bibliografie
- ▶ Mit einem kritischen Blick auf die letzten 20 Jahre Forschung



info@metzlerverlag.de
www.metzlerverlag.de

J.B.METZLER



Die Klasse 9D mit ihrem Deutschlehrer Simon Mayer vor dem Brechtthaus Augsburg, Juli 2012 (Foto: H. Ladenburger)

PROJEKT ZU BERTOLT BRECHT

in der Klasse 9D an der Bertolt-Brecht-Realschule Augsburg

Von der Klasse 9D

Wir, die Schüler der Klasse 9D der Bertolt-Brecht-Realschule in Augsburg, haben in sechs Schulstunden ein interessantes Projekt über Eugen Berthold Friedrich Brecht durchgenommen. In der ersten Stunde des Projekts haben wir uns mit der Kindheit und der Schulzeit Brechts beschäftigt. Da wir das „Plärrierlied“ gemeinsam durchgelesen haben, motivierte es uns, selbst ein Gedicht über Augsburg zu verfassen. Hierbei entstanden einige wunderbare Gedichte, wie z. B. dieses, das von Calvin Willkommen verfasst wurde:

Augsburg
Augsburg klein und alt
steckt voller Gewalt
überall nur Polizei
ich denk mir nur eieiei

gestern erst in alter Stund,
wurd geklaut ein Schlüsselbund.
Dieser Bund war ein bestimmter
vom Herrn Oberbürgermeister.
Da fiel des Bürgermeisters Wort -
Polizei im ganzen Ort

Letztendlich bracht sein Sohn zurück,
des Bürgermeisters bestes Stück.

In der zweiten Stunde lernten wir Brechts Freunde näher kennen und betrachteten seine Beziehung zu den Frauen genauer. Drei Schüler spielten Freunde Brechts und erzählten der Klasse von ihren Er-

fahrungen mit Brecht. Dadurch erfuhren wir, dass Berthold der Mittelpunkt seiner Clique war und er oft mit seinen Freunden über seine selbst verfassten Gedichte diskutierte, wobei ihm die Meinung seiner Freunde sehr wichtig war. Am dritten Projekttag startete die Klasse gemeinsam einen Rundgang durch Augsburg, um die wichtigsten Orte in Brechts Leben zu besuchen. Bei dieser „Brechttour“ am 12. Juli 2012 war unser erster Halt der Augsburger Rathausplatz, wo ein Schüler die berühmte „Serenade“ vortrug. Daraufhin besuchten wir das allen bekannte Brehthaus, wo wir die Atmosphäre des Hauses und noch weitere interessante Aspekte kennenlernten durften. Unser weiterer Weg führte uns zur Taufkirche, welche den Namen „Barfüßerkirche“ trägt. Daraufhin liefen wir zu Gablers Taverne, wo eine Schülerin das Lied „Über den Schnapsgenuss“ vortrug. Dort erzählte uns Herr Mayer, dass hier die Freunde des Öfteren gefeiert haben. Gegenüber der Kahnfahrt wurde uns eines der schönsten Liebesgedichte der deutschen Sprache vorgetragen, welches den Namen „Erinnerungen an die Marie A.“ trägt.

Zum Ende einer jeden Stunde und des Rundganges wurden unsere Gedanken auf Video festgehalten, damit wir einen Video-Blog erstellen konnten. Dieser ist im Internet zu sehen unter der Adresse <http://brechtinaugsburg.tumblr.com/>.

Durch das bessere Kennenlernen des vielfältigen und äußerst interessanten Lebens des Schriftstellers Brecht konnten wir ihn von einer anderen Perspektive kennenlernen. Nun wissen wir, dass es eine große Ehre ist, dass unsere Schule nach Bertolt Brecht benannt worden ist. Die Schulstunden und die „Brechttour“ hatten jedem viel Spaß bereitet und wir würden uns für unsere Mitschüler wünschen, dass sie ebenfalls die Erfahrung machen dürfen, Bertolt Brecht auf diese Weise näher kennenzulernen. ¶

„LOHNT ES SICH ZU DENKEN?“

Von Marion Schmaus:

Mathias Mayer (Hg.): Der Philosoph Bertolt Brecht. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011. 298 Seiten, ISBN 978-3826045523, 39,80 €

Die vom Augsburger Germanisten Mathias Mayer initiierte und nun in dem Sammelband *Der Philosoph Bertolt Brecht* vorgelegte Ringvorlesung betreibt keinen „Eti-kettenschwindel“, sondern zeigt eindrücklich, dass der Weg des Philosophierens von und mit Brecht in eine „philosophische Offenheit und Weiträumigkeit“ jenseits „jeder ideologischen Vereinnahmung und Vereinseitigung“ (7) führt. Mit Brecht richten die Beiträge den Blick zurück auf ein lebensnahes Verständnis von Philosophie als Liebe zur Weisheit, die mit dem *thau-mazein*, dem Staunen beginnt. So wird mit Brechts Herrn Keuner ein Alltagsphilosoph konturiert, ein in schwäbischer Mundart gekleideter Keuner oder Jedermann, der die Grundfragen menschlicher Existenz stellt, etwa: „Lohnt es sich zu denken?“ (211). Der



Die Vortragsreihe, die als Ringvorlesung in einem Saal in der Stadtmitte von Augsburg angeboten wurde, war durchweg sehr gut besucht.

Einfachheit der Frage folgt in Brechts Texten allerdings oft genug eine Antwort, die ins Paradoxe weist und sich einer simplen Lehre verweigert, wie dies Helmut Koopmann überzeugend an den Keuner-Geschichten veranschaulicht.

Die Beiträge dieses interdisziplinären Sammelbandes, der Neu- und Altphilologie, Philosophie und Politikwissenschaft ins Gespräch bringt, widmen sich dem Philosophen Brecht nicht allein als „Materialverwerter“ (8) philosophischer Texte, die von Empedokles und Lukrez über Bacon, Bruno, Hegel, Marx und Nietzsche bis zur Kritischen Theorie und dem Taoismus reichen, sondern sie nehmen Brecht ernst in einem genuin philosophischen Erkenntnisinteresse und einer eigenständigen literarischen Philosophie.

Erkennbar wird, dass Brecht nicht zimperlich mit seinem Material umging, dies entstellte, verkehrte, mal wörtlich zitierte, mal Forschung konsultierte. Jürgen Hillesheim konstatiert, Nietzsches Einfluss auf Brechts Ästhetik sei vom Früh- bis zum Spätwerk prägend, der „Philosoph“ erscheine allerdings „gebrochen, modifiziert, in wesentlichen Aspekten seiner ‚Lehre‘ gar auf den Kopf gestellt.“ (185) Erdmut Wizisla spricht von einem „gerüttelt Maß an Ignoranz“ (215) gegenüber Walter Benjamin. Sein Beitrag zu *Brechts Verhältnis zu Walter Benjamin und zur Kritischen Theorie* zeigt aber auch den intensiven Austausch zwischen beiden Denkern, der zur gemeinsamen Erfindung des Begriffs „*eingreifendes Denken*“ (211) geführt hat. Andere Vertreter der Kritischen Theorie, von Brecht abschätzig „Frankfurtisten“ (222) genannt, hält er auf Distanz, und es erstaunt, dass er, trotz der



zeitweiligen Nähe zu Adorno, offenbar Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* nicht zur Kenntnis genommen hat.

Der vorliegende Sammelband zeigt einen „schöpferischen Dialog“ zwischen Literatur und Philosophie, der, wie Markus Janka zu Recht reklamiert, vor dem Hintergrund der „Intertextualitätstheorie“ (40) wahrzunehmen ist. Brecht arbeitet gleichsam mit doppeltem oder gar dreifachem Boden, indem

er nicht allein Leben und Werk der Philosophen zitiert, sondern deren Diskursivierungen in Legendenbildung und Forschung mit einbezieht. Daraus erwächst ein eigenständiger Gegenstand ethischer Bearbeitung, den Frank D. Wagner treffend pointiert: „Die Geschichtsschreibung könnte Gerechtigkeit herstellen“ (146). So liest der Altphilologe Oliver Primavesi die zwei Varianten vom Freitod des griechischen Dichterphilosophen im Gedicht *Der Schuh des Empedokles* (1935) als Reproduktion der antiken, bei Diogenes Laertios überlieferten Doppelung der Legendenbildung in Verherrlichung einerseits, Denunziation andererseits. Zudem entspreche Brechts gegensätzliches Empedokles-Bild zwischen „Mythos und Physik“ (34) demjenigen „der Forschung des späten 19. Jahrhunderts“ und trage darin „anachronistische Züge“ (37). Der nachfolgende Beitrag von Janka zur Rezeption epikureischer Philosophie in Brechts *Lukullus-Texten* benennt das Paradoxon von Brechts Abarbeitung an der Antike: „Die von Brecht erstrebte Entmonumentalisierung der antiken Geschichte und Literatur zur ‚Dreigroschenhistorie‘ [...] tritt vielfach in produktive Wechselbeziehung zu Neuhistorisierung einerseits und Remythisierung andererseits.“ (42) Eine ähnliche Spannung konstatiert Hein-

rich Detering in dem Svendborger Gedicht *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1938), wenn dieser in gegensätzliche Rollenentwürfe aufgespalten werde: in den alten Weisen, der „durch sein Lehrbuch ruhmreich und unsterblich wird“, und zugleich in den „in der Namenlosigkeit verschwindenden“ (80). Jenseits des Zitats vollziehe sich hier die taoistische „Ethik von situativer Geschmeidigkeit“ (69) auf dem Wege einer „*Semantisierung des Metrums*“. Der „daktylisch ‚mäch-ti-ge Stein‘: das ist der Stein der Mächtigen“ werde durch den „Trochäenfall“ abgeschliffen: „Dú verstehst: das Härte únterliegt.“ (82f.)

„Formprinzipien“ sind, so Detering vor dem Hintergrund der sogenannten Expressionismusdebatte, eine „Überlebensfrage“ (80). Dies ließe sich im Hinblick auf Brechts literarische Philosophie verallgemeinern, wie weitere Beiträge des Sammelbandes zeigen, die den Akzent auf Performatives des Brecht'schen Werkes legen. Friedmann Harzer bringt die *Flüchtlingsgespräche* (1944) zwischen Kalle, dem Arbeiter, und Ziffel, dem Intellektuellen, in Zusammenhang mit Axel Honneths Philosophie der Anerkennung. Im Rollenwechsel der Protagonisten und der Entwicklung einer „solidarischen Anerkennungsbeziehung“ (254) im Gespräch werde die „literarische Form“ des Textes auch als „philosophische“ (247) lesbar. Das Exil, im Text konkretisiert im „Nicht-Ort des Bahnhofsrestaurants von Helsinki“ (251), wird in der Deutung Harzers zu einem literarischen Utopos, der privat-freundschaftliche und sozial-solidarische Anerkennung ermöglicht, wo die rechtliche verweigert wird.

„Mein Theater [...] ist ein philosophisches“ (119), behauptet Brecht apodiktisch, und Bernadette Malinowski verweist darauf, dass dieser Anspruch weniger auf „Inhalte“ zu beziehen sei, als auf ein „affektiv wie kognitiv konnotiertes Staunen“ und auf

„eine philosophische Haltung, die zu [...] pragmatischem Handeln zum Nutzen der Gesellschaft“ (121) antreibe. An den drei Fassungen des *Leben des Galilei* geht sie Klaus-Detlef Müllers These von der Figur Galileis als „Ahnherr des Verfremdungseffekts“ (104) nach, konturiert das Stück allerdings stärker als Reinszenierung des frühneuzeitlichen „Wandels des Wahrheits- und Neugier-Diskurses“ (112). Die Umdeutung „der *curiositas* vom Laster zur Wissenschaftstugend“ (109) sowie die Ablösung eines theologischen bzw. philosophischen Wahrheitsprivilegs durch die Naturwissenschaften werde von Brecht, unter dem Eindruck Hiroshimas, zunehmend ambivalenter in Gestalt einer „pluralisierenden Aporie“ (120) dramatisiert.

Die Beiträge sind dazu angetan, ideologische Verhärtungen der Brechtforschung in Bewegung zu bringen; auch das wohl anstößigste Stück, Brechts *Maßnahme*, stellt sich in Jan Knopfs Lektüre als diskutierbar dar. Durch das vorgesehene Rotationssystem der Schauspieler sei jeder Akteur auf der Bühne dazu „gezwungen“, sich ins Opfer hineinzusetzen, mithin sei das Lehrstück darauf angelegt, „das ‚Opfer‘ [...] zu verhindern“ (170). Brechts philosophisches Theater zielt auf Verhaltensänderung und auf Haltungen. Das ist umfassend zu verstehen und schließt den Körper ein, worauf die von Koopmann gezogene Analogie zwischen Keuner, dem „Denkenden“ (278), und Rodins Plastik *Le penseur* weist, denn *Weise am Weisen ist die Haltung*, auch die Sitzhaltung.

Prof. Dr. Marion Schmaus lehrt Neuere Deutsche Literatur an der Universität Marburg. ¶

WAS WAR UND WAS HÄTTE WERDEN KÖNNEN: KOLOMAN WALLISCH

Von *Michael Friedrichs*

Werner Wüthrich, *Koloman Wallisch*. Drama nach einem Handlungsplan von Bertolt Brecht. Innsbruck: Studien-Verlag, 228 Seiten, 26,90 €



Dem Schweizer Werner Wüthrich kommt Seltenheitswert in der Kombination von Fähigkeiten zu: Er ist Wissenschaftler und Literat zugleich und obendrein literaturwissenschaftlicher Detektiv, der in der Schweiz umfangreiche Brecht-Hinterlassenschaften aufspüren konnte, die dessen Bild nachhaltig verändert haben. Für den vorliegenden Band hat sich Wüthrich in Auswertung seiner Funde nach Österreich begeben, um Brechts fragmentarischer „Koloman Wallisch Kantate“ nachzuforschen (vgl. sein Beitrag in 3gh Heft 2+3/2011).

Koloman Wallisch war ein im heutigen Rumänien geborener Sozialdemokrat, Jahrgang 1889. Er unterstützte die Räterepublik 1919 in Ungarn, floh dann nach Österreich, wo er in Partei und Staat wichtige Funktionen übernahm; 1934 unterstützte er den Generalstreik im Rahmen der Februartkämpfe gegen den Faschismus, wurde verurteilt, verhaftet, zum Tode verurteilt und sofort hingerichtet. Seine Frau konnte eine Biografie veröffentlichen, und mehrere literarische Texte würdigen ihn.

Zu dem bekannten Brecht-Text (GBA 14, 261–270) entdeckte Wüthrich 2002 in Zürich eine fünfseitigen „Handlungsplan“ von Brecht, im Buch abgedruckt und mittlerweile in Berlin archiviert. Und sah sich angestachelt, sowohl die Entstehungsgeschichte

dieser Texte zu rekonstruieren als auch, unter Berücksichtigung der heute ermittelbaren Tatsachen, eine spielbare Fassung zu Papier zu bringen, wie sie von Brecht hätte kommen können in jenen Jahren 1934-35. Das Buch enthält nicht nur das Drama – ergänzt wird es durch einen schönen Abbildungsteil und einen ausführlichen, sehr sorgfältigen Essay über die Hintergründe.

Das Thema erscheint in mehrfacher Weise als schwergängig. Brechts Verse sind eher holzschnittartig. Das Thema „bewaffneter Arbeiteraufstand in Europa“ ist heute (im Unterschied zu Aufständen in arabischen Ländern) extrem unpopulär. Man muss sich einlesen und hineindenken, um die damalige Entwicklung nachvollziehen zu können. Brechts Skizze (der Ausdruck „Handlungsplan“ stammt wohl von Wüthrich) legt den Akzent auf den Ablauf der Auseinandersetzung und den blutigen Zynismus der Machthaber. Entsprechend hat Wüthrich das Stück gestaltet. Es gibt einen Chor, aus dem einzelne oder Gruppen im Lauf des Spiels heraustreten, um Szenen darzustellen; dazu als feste Rollen nur einen Spielleiter und einen Balladensänger. Die Rollenverteilung im Chor kann wechseln, Wüthrich übernimmt viel von der Dramaturgie der „Maßnahme“, historische Abläufe werden gemeinsam nachgespielt. In Frage gestellt werden sie aber hier nicht. Der Fokus liegt auf der Gerichtsszene am 19. Februar 1934. Ähnlichkeiten mit der Christusfigur („Koloman Wallisch, Zimmermannssohn“) sind von Brecht angelegt.

2014 wird das hier behandelte Geschehen 80 Jahre her sein, und die deutschsprachigen Bühnen haben zu entscheiden, ob sie das Drama „Koloman Wallisch“ für austro-regional oder für Brecht-relevant halten. Ob es theatertauglich ist, kann nur eine Brecht-kundige Inszenierung erweisen. ¶

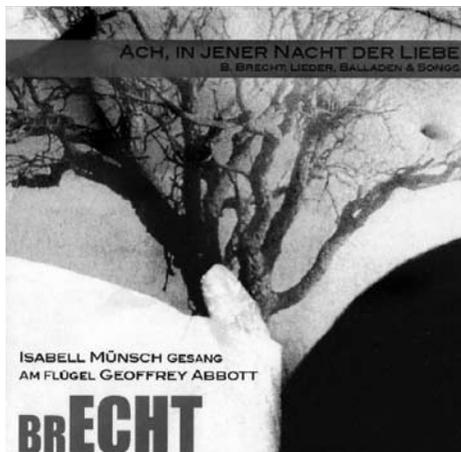
ACH, IN JENER NACHT DER LIEBE: BRECHT LIEDER, BALLADEN & SONGS

Von **Andreas Hauff**

Es gibt viele CDs mit Brecht-Liedern, manchmal denkt man, es seien inzwischen genug. Aber diese lässt doch aufhorchen, denn ihr ist die intensive Beschäftigung der beiden Augsburger Künstler mit dem Stückeschreiber anzumerken – und auch die Erfahrung gemeinsamer Auftritte beim Augsburger Brecht-Festival. (Wenn hier ein Wort nach Bayerisch-Schwaben gestattet ist: Bei allem nötigen und unnötigen Streit, den die Augsburger über ihr Festival führen, sollten sie nicht übersehen, wie fruchtbar die Einbindung einheimischer Qualität in einen überregionalen und internationalen Kontext wirken kann.)

Am Klavier dieser Aufnahme sitzt der erfahrene Geoffrey Abbott, als Pianist, Dirigent, Arrangeur, Wissenschaftler und Pädagoge mit Musik vielfältig befasst. Sein gewitztes, waches und zuverlässiges Klavierspiel verortet den gewieften Theaterkapellmeister. Und in Isabell Münsch finden wir eine junge Sängerin, die mit wacher Neugier an Musik herangeht und keine stilistischen Scheuklappen kennt. Mit gut 45 Minuten für 13 Titel ist die CD zwar recht kurz, aber die Auswahl vielseitig und ungewöhnlich in der Kombination. Leider fehlt dazu ein Booklet mit zumindest den Liedtexten.

Die drei „großen“ Brecht-Komponisten dominieren auch diese Platte, allerdings sind sie mosaikartig durchmischt. Hanns Eisler macht den Anfang: Die *Ballade vom Wasserrad* erhält durch musical-nahes Timbre eine frische, aktualisierende Note. Die *Ballade von der Judenhure Marie Sanders* bleibt näher an der Tradition ungekünstelten Singens, steigert sich aber eindrucksvoll vom Nüchternen ins Dramatische. Ganz am



Isabell Münsch, Gesang,
am Flügel: Geoffrey Abbott
(zu beziehen z.B. über den Brechtshop Augsburg: Brechtshop@t-online.de)

Ende steht, vorgetragen mit hintergründiger Sprödigkeit, die selten gehörte *Kavatine der Isabella* aus *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*.

Nicht nur hier beeindruckt der bewusste Umgang mit dem Text, die unverkrampften Übergänge zwischen Sprechen und Singen und das Gespür für die verschiedenen Rollen einer Szene: „Schön und bleich“ klingt tatsächlich die *Gräfin*, kräftig und selbstbewusst der *Förster* in Dessaus Ballade. Dessaus *Bitten der Kinder* überzeugen nicht nur durch das schlichte, kindhafte Timbre, sondern auch durch den nuancierten Wechsel der Färbung – so als ob ein Kind nach dem anderen ans Mikrofon träte. Hier und auch manchmal sonst wirkt in der Höhe die insgesamt ausgewogene Stimme ein bisschen schmal.



Isabell Münsch und Geoffrey Abbott bei der Langen Brechnacht im Schaezler-Palais, Brechtfestival 2012
(Foto: Nina Hortig)

Von Kurt Weill erklingt als erster Titel *Die Liebenden*. Dahinter verbirgt sich das *Kraniche-Duett* aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, bei dem die Sängerin den Männerpart mit übernimmt. Das tut sie unauffällig, aber die entstehenden melodischen Girlanden wirken doch etwas langatmig. Enorm kurzweilig ist die *Arie der Lucy* aus der *Dreigroschenoper* – eine ausgezeichnete Opernparodie mit kräftiger Opernstimme und boshaft-hinterhältigem Sprechtonfall, begleitet von einem entsprechend sinfonisch wirkenden Klavier. *Nannas Lied* ist im Grundton schlicht, aber im Detail fein gestaltet. Weills französischer Tango *Youkali*, dessen Text nicht von Brecht, sondern von Roger Fernay stammt, könnte in der französischen Diktion deutlicher sein, erscheint aber sehr differenziert im Gefühlsgehalt.

Gar nicht von Brecht ist Michel Emers Lied *L'accordéoniste* (ein alter Edith-Piaf-Titel); und es klingt auch nicht nach Brecht. Doch es führt die französische Linie weiter und

erlaubt Isabell Münsch, ihr Talent als Chanson-Sängerin zu demonstrieren. Dass man Brecht im Liedermacher-Stil ansprechend vertonen kann, zeigt sie an der Komposition *Sentimentales Lied Nr. 78* des (ost-)deutschen Autors und (*Pankow*-)Sängers André Herzberg. Ganz von Brecht in Text und Melodie ist dann *Jakob Apfelböck*, die Sängerin singt sieben Strophen im fein geschliffenen Moritatenstil, und Geoffrey Abbott liefert ein pointiertes, witziges Arrangement dazu. Wenn die Liedfolge sich mit der *Kavatine der Isabella* zu einem etwas plötzlichen Ende rundet, stellt man sich die Interpretin als packende Bühnenpersönlichkeit vor – ausgestattet mit starkem situativen Gespür und einer fast chamäleonhaften Wandlungsfähigkeit. Doch die CD ist ein anderes Medium als das Theater, mehr lyrisch und weniger dramatisch. Und da fragt man vielleicht auch, wo hinter allen virtuosen Rollen und Verkleidungen die eigentliche Isabell Münsch steckt. ¶



Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den
größten Vergnügungen
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

Jetzt Termin vereinbaren!



Auch Ihre Mutter würde es wollen.
Die Sparkassen-Altersvorsorge.

 **Stadtsparkasse
Augsburg**

Tun Sie es Ihrer Mutter zuliebe. Und vor allem sich selbst. Mit einer Sparkassen-Altersvorsorge entwickeln wir gemeinsam mit Ihnen ein auf Ihre individuellen Bedürfnisse zugeschnittenes Vorsorgekonzept und zeigen Ihnen, wie Sie alle privaten und staatlichen Fördermöglichkeiten optimal für sich nutzen. Vereinbaren Sie jetzt ein Beratungsgespräch in Ihrer Geschäftsstelle oder informieren Sie sich unter www.sska.de. **Wir begeistern durch Leistung - Stadtsparkasse Augsburg.**