

Lexikon-Artikel:

## Leben und Werk von Bertolt Brecht

Brecht, Bert(olt), eigentlich: Eugen Berthold Friedrich B., auch: Berthold Eugen, Kin-jeh, \* 10. 2. 1898 Augsburg, † 14. 8. 1956 Berlin/DDR; Grabstätte: ebd., Dorotheenstädtischer Friedhof.

»Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern«, betont B. in dem Gedicht *Vom armen B.B.* seine Herkunft. Der Vater Berthold Brecht stammte aus Achern/Schwarzwald, war kaufmännischer Angestellter in Augsburg und stieg 1914 zum Direktor einer Papierfabrik auf. Die Mutter Sophie, geb. Brezing, kam aus Schwaben. B.s Geburtsort, der seinen Glanz als frühbürgerliche Handelsmetropole verloren hatte und gegenüber München und Nürnberg provinziell geworden war, galt als Hauptstadt des schwäbischen Landesteils von Bayern. Die schwäbische Mundart setzte B. in seinem poetischen Werk zeitlebens produktiv um.

Das Kind wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen auf, erhielt aber vom Elternhaus, in dem es nur wenige Bücher gab, kaum literarischen Anregungen. Die übliche Schulausbildung absolvierte B. als durchschnittlichen Schüler. 1922 schrieb er rückblickend: »Die Volksschule langweilte mich vier Jahre. Während meines neunjährigen Eingewekktseins an einem Augsburger Realgymnasium gelang es mir nicht, meine Lehrer wesentlich zu fördern. Mein Sinn für Musse und Unabhängigkeit wurde von ihnen unermüdlich hervorgehoben.« Die enge Bindung des Unterrichts an die christliche Erziehung machte B. früh mit der Lutherbibel vertraut, deren Lektüre nachhaltigen Eindruck hinterliess und das literarische Interesse in ihm weckte. Der Lateinunterricht konfrontierte ihn mit dem antiken Rom, das in seinem Werk als römische Tradition lebendig bleiben sollte. Die lateinische Syntax, später von B. bewusst angewendet (Partizipialkonstruktionen, v. a. das Partizip Präsens), prägte den Duktus seiner Sprache nachhaltig.

Nach dem Abitur 1917 schrieb sich B. in München als Student der Medizin und der Naturwissenschaften ein, ohne jedoch das Studium ernsthaft aufzunehmen (1921 exmatrikuliert). Er war fest entschlossen, seine dichterischen Neigungen beruflich zu verfolgen, verfasste Theaterkritiken und besuchte das Theaterseminar von Artur Kutscher, das ihn zu seinem ersten Drama *Baal* anregte. Es gelang ihm, mit verschiedenen Verlagen Verträge abzuschliessen. Die Abenteuer-Erzählung *Bargan lässt es sein* (Mchn. 1921) machte B. erstmals überregional bekannt. Sein Drama *Trommeln in der Nacht*, 1922 in München uraufgeführt, brachte ihm im selben Jahr den Kleist-Preis ein. Der Kritiker Herbert Ihering schrieb in seiner Laudatio: »Der vierundzwanzigjährige Dichter Bert Brecht hat über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verändert.« Ein Dramaturgenvertrag an den Münchner Kammerspielen folgte (bis 1924).

B., dem München zu konservativ und nationalistisch wurde (SA-Aufmärsche, Hitlerputsch), zog es in die Metropole Berlin. Seit 1921 suchte er Kontakte zu Berliner Theatern, 1924 übersiedelte er endgültig in die Hauptstadt. Dort erhielt er am Deutschen Theater (Leitung: Max Reinhardt) die Stelle eines Dramaturgen und konnte auch eigene Stücke inszenieren (1924-1926). Die Erfahrung der Grossstadt, ihrer Anonymität und ihrer versachlicht-veräusserlichten Lebensweise bestimmte von da an sein poetisches Werk. Freundschaften mit linksgerichteten Künstlern und Publizisten (Arnolt Bronnen, George Grosz, Fritz Sternberg, Sergej Tretjakow u.a.) brachten ihn zunehmend in Opposition zur Weimarer Republik. Bei der Bemühung, die ökonomischen Zusammenhänge und Hintergründe der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung zu verstehen, stiess er auf Karl Marx' „Kapital“. Seine Lektüre machte ihn mit dem Marxismus vertraut, und er fand Anschluss an die kommunistische Bewegung, ohne sich jedoch mit dem Parteikommunismus zu identifizieren.

1924 hatte B. drei Kinder mit drei Frauen: den Sohn Frank (1919) mit der Jugendliebe Paula Banholzer, deren Eltern sich einer Heirat widersetzen; die Tochter Hanne (1923) mit der Sängerin Marianne Zoff, die er 1922 geheiratet hatte (1927 geschieden), und den Sohn Stefan (1924) mit der Schauspielerin Helene Weigel, mit der er 1929 die Ehe einging; das vierte Kind B.s, die Tochter Barbara, brachte Helene Weigel 1930 zur Welt. Die Beziehung zu Frauen, mit deren Liebe B. stets ein intensives, z. T. auch ausbeuterisches Arbeitsverhältnis verband, spielte für seine Produktivität eine entscheidende Rolle. Neben vielen weiteren (wechselnden) Mitarbeitern benötigte er sie als Anregerinnen, Materialsammlerinnen sowie für seine Arbeitsweise im Kollektiv: Indem er die Poesie als »Ausdrucksmittel« eines bürgerlichen Individuums ablehnte, versuchte er - nach dem Vorbild der Theaterarbeit - die dichterische Produktion vom einzelnen abzulösen und zum »Bau gemeinsamer Werke« zu gelangen. Seine wichtigsten Mitarbeiterinnen wurden Elisabeth Hauptmann (ab 1925), Margarete Steffin (1931-1941) sowie Ruth Berlau (ab 1933).

1928 brachte ihm die Uraufführung der *Dreigroschenoper* den durchschlagenden Erfolg in Berlin, ein Erfolg, der zur Legende wurde und B. als »Stückeschreiber«, wie er sich gern nannte, durchsetzte. Die Spielstätte der Uraufführung, das Theater am Schiffbauerdamm, stand ihm von da an (bis 1933) für seine Experimente zur Verfügung. Daneben machte B. konkrete Erfahrungen in der - kommunist-

tisch orientierten - Arbeiterbewegung, und zwar über seine »Lehrstücke«, die die Trennung von Darstellern und Publikum aufheben und zu einem neuen künstlerischen Gemeinschaftserlebnis führen sollten. Die freundschaftlichen Verbindung zu Hanns Eisler, der wesentlich an den Lehrstücken beteiligt war, zu seinem »marxistischen Lehrer« Karl Korsch, zu dem er aber stets Distanz wahrte, und die Zuspitzung gesellschaftlichen Gegensätze in Deutschland bestimmten ab 1929 B.s gesellschaftskritische Haltung immer mehr und führten zur Politisierung seines Werks.

Am Tag nach dem Reichstagsbrand (27. 2. 1933) ging B. mit seiner Familie in die Emigration. Nach verschiedenen Stationen (Prag, die Schweiz, Paris) bezog er im Dez. 1933 ein Haus bei Svendborg auf der dänischen Insel Fünen. Hier lebte er mit Unterbrechungen bis 1939. 1935 wurde ihm die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Vom Publikum und von der praktische Theaterarbeit abgeschnitten, begann die reichste Phase seiner poetischen Produktion. Sie stand fast ausschliesslich im Dienst des antifaschistischen Kampfes, dem er sich zusammen mit Walter Benjamin, Karl Korsch, Hanns Eisler u.a. widmete. An der Öffentlichkeitsarbeit beteiligte sich B. z.B. als Mitherausgeber der Moskauer Exilzeitschrift »Das Wort«, in der er auch einen Teil seiner Arbeiten publizierte. Über Schweden (1939) und Finnland (1940/41) flüchtete er vor dem sich ausbreitenden Krieg in die USA (Santa Monica, 1941-1947). Obwohl ihn sein Fluchtweg über die Sowjetunion führte - er liess dort seine kranke Mitarbeiterin Steffin zurück -, vermied er es, anders als z.B. der kommunistisch orientierte Schriftsteller Johannes R. Becher, sie zum Land seines Exils zu wählen. Seine Haltung zu Stalin und der Eskalation dessen Terrors war widersprüchlich und herausfordernd: Einerseits verurteilte er zwar Stalins Politik gegenüber Freunden (Walter Benjamin), andererseits rechtfertigte er dessen »Säuberungsaktionen« angesichts des zunehmenden Hitlererrors sowie der Erwartung, dass Hitler die Sowjetunion überfallen werde und nur Stalin der Garant für eine wirksame Verteidigung sei. Obwohl er auch rechtfertigende Erklärungen zur Liquidierung seines Freundes Tretjakow (1938) und zu den Moskauer Prozessen abgab, fühlte er sich in der Sowjetunion persönlich gefährdet. Hinzu kam, dass er durch die - bereits 1934 auf dem »Allunionskongress« formulierte - Kunst doktrin des »Sozialistischen Realismus« keine Möglichkeit sah, dort seine Anschauungen durchzusetzen und frei zu arbeiten. Die kapitalistischen USA, auf die er mit zunehmender Verachtung reagierte, waren für ihn das kleinere Übel.

B.s Versuche, sich den amerikanischen Verhältnissen anzupassen und in Hollywood als Drehbuchautor tätig zu werden, schlugen allerdings fehl. Als Autor und Stückeschreiber konnte und wollte er sich dann auch nicht mehr etablieren. Die erfolgreiche Theaterarbeit mit Charles Laughton am *Leben des Galilei* (1945-1947) blieb Episode. Statt dessen setzte er seine schriftstellerische Arbeit - u.a. mit Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Eric Bentley, Hanns Eisler, Paul Dessau im Hinblick auf das Kriegsende und die Rückkehr nach Deutschland fort.

Die Rückkehr erfolgte 1947 über Zürich und Prag in den Ostsektor von Berlin (1949), wo Brecht bis zu seinem Tod lebte und arbeitete. Seine 1950 erworbene österreichische Staatsbürgerschaft sollte ihn - trotz seiner Entscheidung für den sozialistischen Staat der DDR für das gesamte Deutschland, an dessen Zustandekommen er bis zuletzt geglaubt hatte, offenhalten. B. setzte sich für den Aufbau des Sozialismus in der DDR ein und widmete ihm auch einen Grossteil seiner künstlerischen Arbeit. Allerdings vertrat er - entgegen der tatsächlichen Politik - prinzipiell eine Revolutionierung »von unten« (z.B. mit *Die Tage der Kommune*, 1949. Urauff. Bln./DDR 1956), kritisierte die Etablierung des Funktionärsstaats, der nicht auf »die Weisheit des Volkes« baute, und versuchte - z.T. unter erheblichen Schwierigkeiten -, seine Kunstauffassung gegen die des offiziell vertretenen »Sozialistischen Realismus« durchzusetzen. Obwohl B. aussergewöhnliche Arbeitsbedingungen erhielt und offiziell geehrt wurde, blieben seine Arbeiten in der DDR während seiner Lebenszeit umstritten und zum Teil auch missverstanden.

1949 gründete Helene Weigel das »Berliner Ensemble«, das ab 1954 unter ihrer Leitung im Theater am Schiffbauerdamm arbeitete. Damit bot sich für B. die Möglichkeit, durch Modellinszenierungen seiner und fremder Stücke seine Vorstellungen von einem neuen »epischen Theater« zu realisieren. 1950 wurde er Mitglied der Deutschen Akademie der Künste in Berlin/DDR, 1951 erhielt er den Nationalpreis der DDR, 1954 den Stalin-Friedenspreis.

Obwohl B.s Bedeutung und Wirkung im Wesentlichen auf den Dramen beruhen, umfasst sein Werk auch alle anderen Gattungen der Literatur: Lyrik, Erzählung, Roman, Epos (Versifizierung des kommunistischen Manifests von Marx und Engels), Tagebuch (in Form des Arbeitsjournals), literatur-, dramentheoretische und philosophisch-gesellschaftlichen Schriften sowie die Medien Hörfunk (*Flug der Lindberghs*, Radiolehrstück. Erstsending Baden-Baden 1929) und Film (*Kuhle Wampe*, 1931). Das poetische Werk präsentiert sich als Zeitchichtung. Viele seiner Dichtungen stellen Gegenentwürfe zu bereits Vorhandenem (Tradition) und zugleich Auseinandersetzungen mit Ereignissen der Zeit dar. Ihre Gültigkeit und damit ihre prinzipielle Abgeschlossenheit als autonome Kunstwerke bestritt B. dadurch, dass er sie als *Versuche* (Name der Publikationsreihe der Werke seit 1930) deklarierte. Er bearbeitete, veränderte und aktualisierte bei allen sich bietenden Gelegenheiten. Viele seiner Stücke liegen in mehreren - z. T. radikal veränderten - Fassungen vor. Andere Arbeiten blieben im Entwurf stecken (*Buch der Wendungen*, *Der Tui-Roman*, *Der Messingkauf*, 1937-55. Ffm. 1963) und gewinnen gerade als Fragmente ihre eigentlichen Bedeutung. Auch die Lyrik arbeitete B. für Ausgaben oder

Drucke um und fasste sie teilweise neu. Veränderung und Veränderbarkeit sind die grundlegenden Kategorien für B.s Werk und seine Inhalte.

Literarisch beeinflusst wurde er schon früh durch Knut Hamsun, Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind und vor allem durch François Villon und die poètes maudits Arthur Rimbaud und Paul Verlaine. Wedekind, der im Ruf eines unsittlichen Dichters stand, war für ihn als Dramatiker und Lyriker Vorbild für sein antibürgerlichen und provozierendes Auftreten, das er von Beginn an pflegte und später politisierte. Mit den Franzosen, v. a. mit dem Vaganten Villon, mit dessen Leben in Freiheit und Unmoral, identifizierte B. seine anarchistische und nihilistische Haltung, die zunächst die Loslösung von seiner bürgerlichen Herkunft förderte und von ihm dann gesellschaftskritisch gewendet wurde. Ihre nachhaltige Wirkung bleibt auch in seinen späten Werken spürbar. Durch den Komiker Karl Valentin, in dessen Kabarett B. auftrat, lernte er die Durchschlagskraft volkstümlich-populärer Kunst sowie Parodie und Satire kennen. Noch der späte B. kennzeichnete sich mit Vorliebe als »satirischen Schriftsteller«.

Bereits im dramatische Erstling *Baal* (1. Fassung 1918. Urauff. Lpz. 1923), ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts Grabbe-Drama *Der Einsame* (Mchn. 1917), gelang B. in der Figur des Bohemiens und Vagabunden die Gestaltung eines Menschentypus: Baal ist der »Lebensverbraucher«, der sich und andere Menschen rigoros »auslebt«. Als Nihilist weist er alle metaphysische Beruhigung von sich, als zynischer Lebensbejaher kostet er sein Leben und das der ihm begegnenden Menschen in vollen Zügen aus und vernichtet es: »Lasst euch nicht verführen! / Zu Fron und Ausgezehr! / Was kann euch Angst noch rühren? / Ihr sterbt mit allen Tieren / Und es kommt nichts nachher.« Auch das zweite Stück *Trommeln in der Nacht* (1919) stellt eine Herausforderung an die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit dar. In der Form des expressionistischen Heimkehrerdramas entwirft B. ein kritische Bild des Bürgertums, das das Kriegsende und die (verratene proletarische) Revolution von 1918/19 dazu benutzt, seine Pfründe erneut zu sichern. Theatralisch endet das Drama mit der erstmals angewendeten Technik der Desillusionierung: »Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond und dahinter die Fleischbank, die allein ist leibhaftig.«

In *Mann ist Mann* (1924-26. Urauff. 1926) konfrontierte B. seine Zeit mit dem von ihr geschaffenen Typus des auswechselbaren Individuums, dem »Gummimenschen«. Angesiedelt im scheinbar fernen Indien, zeigt das Stück den Verlust der Persönlichkeit, wie ihn die kapitalistische Industriegesellschaft durch Anonymität, Arbeitsteilung und Kulturindustrie hervorgebracht hat. Die »Verwandlung« des Packers Galy Gay in die »menschliche Kampfmaschine« Jeraiah Jip beurteilte B. zunächst (1. Fassung 1926) positiv. Indem der Mensch seine Individualität aufgibt und den gesellschaftlichen »Tod« stirbt, geht er in der Anonymität der Masse auf und gewinnt sich »in seiner kleinsten Grösse« neu zurück. Als Massenmensch meistert er die menschenverachtenden Realitäten dadurch, dass er sie auf sie selbst anwendet. Später konfrontiert mit den brutalen Schlägertrupps der Nationalsozialisten, veränderte B. die Figur ins Negative, indem er die Schlusszenen des Stücks 1931 neu bearbeitete. Jeraiah Jip wird das willenlose, unmenschliche Werkzeug der neuen Barbarei.

Als Gegenentwurf zu John Gays *Beggar's Opera* (1728) entstand 1928 das satirische Spektakel *Die Dreigroschenoper* mit der Musik von Kurt Weill. Sie zeigt die bürgerliche Gesellschaft als ausbeuterisches Raubsystem, das sich hinter der Maske der Wohlanständigkeit versteckt. Umgekehrt entwickelt der Protagonist, der Räuber und Mörder Macheath, Mackie Messer genannt, den Hang, sein verbrecherisches Treiben durch bürgerliches Verhalten zu veredeln. Die Handlung ist als Nummernoper mit eingestreuten Liedeinlagen realisiert. Die Einsicht in die Auswechselbarkeit von Bürger und Räuber veranlasst Macheath am Ende, ins Bankfach zu wechseln: »Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?« Der Erfolg der Oper hängt wesentlich mit Kurt Weills Vertonungen zusammen. Die Moritat von Mackie Messer oder das Lied der Seeräuberjenny wurden Schlager. Die Absicht des satirisch-kritische Stücks kehrt die Rezeption in ihr Gegenteil um: Am Ende der »Goldenen Zwanziger« feiert das Weimarer Bürgertum das Huren- und Gangstermilieu der Oper als laszives Gesellschaftsspiel. Gegen B.s Versuche nach dem Zweiten Weltkrieg, durch Neufassungen der Songs das Stück auch auf die NS-Zeit zu beziehen, setzte sich der Unterhaltungswert der Oper erneut durch und leitete B.s Nachkriegswirkung bruchlos ein.

Ende der 20er Jahre entwickelte B. eine neue Dramenform, die er - auch angesichts des Erfolgs der Dreigroschenoper - dem kulinarischen Schautheater der Zeit entgegengesetzte: das sogenannte Lehrstück. Es handelt sich um eine (fast) geschlossene Stückfolge: *Flug der Lindberghs*. Radiolehrstück (später Ozeanflug benannt), das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (Urauff. Baden-Baden 1929), *Der Jasager* (Urauff. Bln. 1930), *Der Jasager und der Neinsager* (Urauff. Bln. 1930), *Die Massnahme* (Urauff. 1930), *Die Ausnahme und die Regel* (1930. Urauff. Givat Chaim/Palästina 1938); später kam noch *Die Horatier und die Kuriatier* (1934. Urauff. Halle/DDR 1958) hinzu. B. wollte mit den Stücken die gewohnte Konsumentenhaltung des Zuschauers aufbrechen, zunächst im Hinblick auf die Distributionsfunktion der neuen Medien (Rundfunk), die er wieder in Kommunikationsapparate verwandeln wollte, dann im Hinblick auf den Zuschauer selbst, der in einen Mitspieler verwandelt werden sollte - mit der Konsequenz, dass das Lehrstück in seiner extremsten Ausprägung ohne Publikum bleibt. Verbunden ist damit die Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, mit der die Darstellen-

den angehalten werden, indem sie in gezielt einfacher Handlung realisierte Experimentalsituationen durchspielen (meist Grenzsituationen), Lehren für ihr eigenes Verhalten in der Realität ziehen. Die Lehrstücke blieben Episode, weil die politischen Zustände am Ende der Weimarer Republik eine angemessene praktische Umsetzung der Stücke verhinderten.

Als erstes marxistisches Stück gilt *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-31). Es basiert auf alten Plänen, die Hintergründe der kapitalistischen Ökonomie und der Vorgänge an der Börse dramatisch zu veranschaulichen. B. verband eine der üblichen Börsenspekulationen der Zeit mit der Geschichte des Heilsarmee-Mädchens Johanna Dark innerhalb einer komplexen Handlungsstruktur. Johanna will die Ursachen für das Elend der Arbeitermassen in Chicago ergründen und stösst dabei auf die ausbeuterischen Verhältnisse ihrer Gesellschaft. Ihr Entschluss, sich den streikenden Arbeitern anzuschliessen, scheitert an ihrer Schwäche. Sie verrät den Streik und kann dadurch von den Ausbeutern als Retterin glorifiziert und heiliggesprochen werden. Ihre Einsicht, dass nur Gewalt hilft, wo Gewalt herrscht, kommt zu spät. Die heilige Johanna wurde am Ende der Weimarer Republik nicht mehr aufgeführt. Die späte Uraufführung durch Gustaf Gründgens 1959 in Hamburg setzte das Werk postum als »klassisches« Stück B.s durch.

Gleichzeitig entwickelte B. mit der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929/30) seine Theorie vom »epischen Theater«. Er stellte dem »Handelnden« der dramatischen Form das »Erzählende« der epischen Form des Theaters gegenüber. Gegen die Verwicklung des Zuschauers in die Aktion setzte er dessen betrachtend distanzierte Haltung. Die Vermittlung des blossen Erlebnisses ersetzte er durch die des reflektierten Weltbilds, das Gefühl durch die Ratio. Im marxistischen Stück *Die Mutter* (1931. Urauff. Bln. 1932), einer Dramatisierung des Romans von Maxim Gorki (1907), realisierte B. seine Theorie erstmals konsequent. Die theoretische, alternativ formulierte Auswechslung des sogenannten aristotelischen Theaters durch das neue »dialektische Theater« erfolgt künstlerisch durch das Prinzip der »Aufhebung« im doppelten Wortsinn. Die »Einfühlung« des Zuschauers in die dramatische Figur wird nicht ausgeschlossen, sondern durch Illusionsbrüche sowie erzählend-distanzierte Darstellungsweise zu Kritik und Reflexion geführt. Angestrebt ist nicht Gefühllosigkeit oder bloss rationale Haltung, sondern ein neues Gefühl, das die dargestellten Figuren und Vorgänge nicht mehr bewusstlos hinnimmt, das vielmehr aus reflektierter Einsicht und bewusstem Verständnis zu Engagement und Parteinahme herausfordert.

Ab 1936 benutzte B. für die Beschreibung seines »epischen Theaters« den Begriff der »Verfremdung« bzw. (für die darstellerischen Mittel) den des »Verfremdungs-Effekts« (auch »V-Effekt« genannt). B.s Definition lautet: »Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen« (Über experimentelles Theater. 1939). Gemeint ist eine Absage an alle »Widerspiegelung«, die bloss abbildet, was ohnehin sichtbar ist. Durch bewusst eingesetzte ästhetische Mittel sollen vielmehr die »Vorgänge hinter den Vorgängen« veranschaulicht und so als die eigentlichen Wirkungskräfte von Realität ins künstlerische Bild gebracht werden (Sichtbarmachung des gesellschaftlich Unsichtbaren). Da die »Verfremdung« zugleich den Kunstcharakter der Darstellung betont, konkret im Drama: das Spiel auf der Bühne als eingeübtes und künstlerisch gestaltetes Spiel regelrecht ausstellt, haben die Verfremdungs-Effekte auch die Tendenz zum Komischen. Freilich meint Komik hier nicht traditionell das auf einem Missverhältnis von Sein und Schein basierende Lachen, sondern die Darstellung von gegenwärtigen, noch wirksamen Verhältnissen vom Standpunkt einer »zukünftigen Epoche« aus, und zwar so, dass ihr »Ernst«, den sie (noch) beanspruchen, als bereits vergangen und deshalb als überholt bzw. als blosser Anmassung denunziert wird. Was historisch überlebt ist, wirkt - erhebt es den Anspruch, noch gültig zu sein - zum Lachen bzw. lächerlich. B. prägt nach dem Krieg (1948) dafür den Begriff des »Gesellschaftlich-Komischen«.

Die Theorie des »epischen Theaters« ist verbunden mit der Ausarbeitung eines eigenen Realismus-Konzepts, das B. vor allem während der Exilzeit und in Auseinandersetzung mit der Position von Georg Lukács (sog. »Expressionismusdebatte« 1938) entwickelte. Sein Leitsatz »Über literarische Formen muss man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus« wendet sich gegen die Propagierung innerliterarischer Vorbilder und fordert die Ausbildung von künstlerischen Formen nach den jeweiligen realen Gegebenheiten und Möglichkeiten der Zeit (auch der Technik und der Massenmedien). Dabei lehnte B. jede (blosse) »Widerspiegelung« als naturalistisch ab und propagierte stattdessen die bildnerische Aufdeckung der verborgenen gesellschaftlichen Realitäten und ihrer Widersprüche. »Dazu ist aber Kunst nötig.« Kunst bildet nicht Realität ab, sondern zeigt - selbst autonom und sich als Kunst bewusst bleibend - mit ihren Mitteln und Formen auf sie hin.

B.s grosse Stücke entstanden während des Exils, weitgehend ohne Kontakt zum Theater. Mit *Leben des Galilei* (1. Fassung 1938/39. Urauff. Zürich 1943) kehrte B. mit der Form der dramatischen Biographie teilweise zur aristotelischen Dramatik zurück. Die historische Grösse der Titelfigur steht Spannungsvoll gegen die Verurteilung ihres Verrats an der Wissenschaft durch das Stück. B. deutete Galileis Widerruf vor der Inquisition in der ersten Fassung als Selbstausslöschung des Wissenschaftlers. Galileis Erkenntnisse werden »enteignet«, die Wissenschaft muss sich ohne ihn durchsetzen. B.s Annahme, dass sich die wissenschaftlichen Wahrheit unabhängig von der Person, die sie ent-

deckt, verbreitet, wurde desillusioniert, als die neue Wissenschaft der Physik in Gestalt der Atombombe Weltgeschichte machte. Der Galilei der ersten Fassung wurde in der Neubearbeitung des Stücks mit Charles Laughton als Verbrecher und Verräter seiner Wissenschaft gebrandmarkt. Er figuriert im historischen Fall den prinzipiellen »Sündenfall« der Physik: die Wissenschaft verkauft sich an die Politik und überlässt ihr die Anwendung. »Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschritt von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so gross werden, dass euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte.«

Mit *Mutter Courage und ihre Kinder* schrieb B. 1939 sein zum »Klassiker« gewordenes Antikriegsstück (Urauff. Zürich 1941). In der Übernahme einer Figur von Grimmelshausen zeichnet er den Weg der Marketenderin Anna Fierling durch den Dreissigjährigen Krieg nach und mit ihm den Krieg als »Fortsetzung der Geschäfte mit anderen Mitteln«. Die Versuche der Courage, am Krieg »ihren Schnitt« zu machen, bezahlt sie mit dem Verlust ihrer drei Kinder und ihrer Habe. Ohne Einsicht, dass sie mit ihrem Verhalten den Krieg unterstützt und am »Leben« erhält, zieht sie am Ende allein weiter, Täterin und Opfer zugleich. Das Stück wendet als »Chronik« die epische Technik konsequent an. Im Couragemodell 1949, der ersten Arbeit des »Berliner Ensembles«, hielt B. seine Vorstellung vom Stück musterhaft fest, jedoch ohne dass die Aufführung mit Helene Weigel in der Rolle der Anna Fierling entsprechende Wirkung gezeitigt hätte. Weigels Spiel wurde als »Niobetragedie« aufgenommen, ihre Verkörperung als »erschütternde Lebenskraft des Muttertiers« angesehen. Die Modellinszenierung bildete dennoch B.s legendären Nachkriegserfolg. Das Schlussbild - die Courage spannt sich allein vor ihren Wagen und zieht ihn mit schwerem Schritt im Kreis der Drehbühne - erlangte den Ruhm einer archetypischen Darstellung menschlichen Leidens und menschlichen Ausweglosigkeit. Mit der Inszenierung begann B.s internationaler Durchbruch und Weltruhm (u.a. Gastspiel 1954 in Paris).

*Der gute Mensch von Sezuan* (1939-41. Urauff. Zürich 1943) bildet ein weiteres Musterstück epischer Dramatik, und zwar in der Form der Parabel. B. gestaltete die Handlung als gesellschaftswissenschaftlichen Experiment, angesiedelt in einem scheinbar fernen, poetischen China. Drei Götter kommen auf die Erde und wollen ihre Welt als gute Einrichtung gerechtfertigt sehen, wenn auf ihr ein guter Mensch leben kann. Sie finden zwar in der Prostituierten Shen Te ihren guten Menschen, sie kann jedoch die Güte nur durch ihre Verwandlung in den bösen Vetter Shui Ta gesellschaftlich durchsetzen. Im Verlauf der Handlung dominiert die Maskierung des Shui Ta immer mehr, bis Shen Te hinter ihr ganz verschwindet. In einer abschliessenden Gerichtsverhandlung entdecken die Götter in Shui Ta ihren guten Menschen, verschwinden in ihr Jenseits und überlassen Shen Te sich selbst. Der Epilog überantwortet den »offenen Schluss« den Zuschauern und hält sie an, selbst das gute Ende zu finden: in ihrer eigenen sozialen Wirklichkeit. Theatralisch greift B. auf das Muster der Renaissance-Komödie und der Hosenrolle zurück. Die Doppelrolle der Shen Te soll die Gespaltenheit des Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft anschaulich werden lassen. Güte kann unter den gesellschaftlichen Verhältnissen nur durch gleichzeitige Ausbeutung durchgesetzt werden. Die Entrückung des Geschehens in die chinesische Fremde sowie die Maskierung der Hauptfigur stellen die theatralisch anschaulichste Form der Brecht'schen »Verfremdungs-Theorie« dar.

Eine weitere archetypische Figur schuf B. in seiner Komödie *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940. Urauff. Zürich 1948), die im finnischen Exil entstand und auf einen volkstümlichen Stoff seiner Gastgeberin Hella Wuolijoki zurückgeht. Puntila, Besitzer eines Gutshofs, pflegt sich in betrunkenem Zustand mit seinem Gesinde »gemein« zu machen, um dann in den »Anfällen von Nüchternheit« seine bewusstlosen Entschlüsse wieder zurückzunehmen. Gegenspieler ist der - in feudalen Verhältnissen Finnlands - als Proletarier gezeichnete Knecht Matti, der Puntila durchschaut und ihn am Ende verlässt. Obwohl B. Puntilas trunkene Kumpanei als das nur scheinbar menschliche Antlitz rücksichtsloser Willkürherrschaft entlarven wollte, hat sie im Gegenteil gerade als Ausdruck seiner eigentlichen Freundlichkeit und Menschlichkeit gewirkt. Als Gestaltung urwüchsiger volkstümlicher Lebenskraft nahmen Kritik und Publikum das Stück ab 1949 auf, das B. zu einem seiner nachhaltigsten Theatererfolge verhalf.

Als Parabel einer möglichen Erneuerung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland verfasste B. am Kriegsende den *Kaukasischen Kreidekreis* (1944. Urauff. Northfield/Minnesota 1948). In der Leidensgeschichte der Magd Grusche, die das Kind ihrer Herrschaft rettet und als eigenes aufzieht, thematisiert das Stück das Besitzrecht der Arbeiter am »Produkt« ihrer Arbeit. In der Kreidekreisprobe nach dem biblischen Muster Salomos erhält am Ende nicht die leiblichen Mutter das Kind zugesprochen, sondern Grusche, die es aufgezogen und damit zu »ihrem« Kind gemacht hat: »Dass da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also / Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen / Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird / Und das Tal den Bewässern, damit es Frucht bringt.«

Die dramatische Tätigkeit B.s nach dem Krieg war hauptsächlich von praktischer Theaterarbeit bestimmt, die sich in vielfältigen Bearbeitungen und Modellinszenierungen fremder Stücke niederschlug: *Die Antigone des Sophokles* (1948. Urauff. Chur 1948), *Der Hofmeister nach Lenz* (1949.

Urauff. Bln./DDR 1950), *Coriolan nach Shakespeare* (1950/51. Urauff. 1962), *Don Juan nach Molière* (1952-54. Urauff. Rostock 1950) u.a. Die Arbeit galt in erster Linie der Wiederherstellung eines »Standards« in der Schauspielkunst.

Diese sah B. in der »Ästhetisierung der Politik« durch das »Einfühlungs- und Suggestions-Theater«, das die Nationalsozialisten in der alltäglichen Wirklichkeit mit aller Rücksichtslosigkeit gespielt hatten, als grundsätzlich korrupt an. Der Ästhetisierung der Nationalsozialisten stellte B. seine »Politisierung der Ästhetik« entgegen, die das Ziel haben sollte, nach der Erfahrung der Barbarei zu einem menschlicheren Zusammenleben zu kommen.

Mit ungefähr 2500 Gedichten war B. einer der produktivsten Lyriker seiner Zeit. Obwohl er auch in der Lyrik den »Ausdruck« von Persönlichkeit mied, die übliche lyrische Gefühlshaftigkeit und Stimmung missachtete und keinen einheitlich gestimmten subjektiven Ton entwickelte, gewinnen seine Gedichte durch Vielfalt in Motiven, Bildern, Sprache und durch thematische Reichtum ihre unverwechselbare Eigenart, ohne den lyrischen Ton zu verlassen. So schrieb er Gedichte über Alltägliches, Frivoles, Obszönes und Politisch-Brisantes, nahm aber auch traditionelle Themen der Lyrik auf und brachte sie in neue, überraschende und provozierende Zusammenhänge. Satire und Parodie gehören ebenso zum Erscheinungsbild von B.s Lyrik wie politische und humanes Engagement sowie die B. eigene Freundlichkeit. Das Besondere seiner Lyrik, v. a. der frühen, ist durch ihre Sprechbarkeit bzw. Singbarkeit markiert; sie entsteht vorwiegend zur Klampfe, als spontane Erfindung oder häufig auch als Parodie. Selbst das berühmte »sentimentale« Gedicht Erinnerung an die Marie A. (in: Hauspostille. Bln. 1927) greift in Text und Melodie auf einen populären Schlager der Zeit zurück und parodiert ihn. B. wünschte sich seine Lyrik in den Köpfen, nicht auf dem Papier, und förderte ihre produktive Weiterentwicklung, so als ob es sich um volkstümliches Liedgut handelte.

B. verfügte über alle wesentlichen Formen der Lyrik: Er übernahm mit Hexametern und Odenstrophen antike Metren (*Das Manifest* 1945-55. *Beim Lesen des Horaz. In: Buckower Elegien.* Bln./DDR 1953), dichtete mit Kinderreimen, Knittelversen in volkstümlichen Liedformen (*Kinderlieder.* 1934 und 1937. Ftm. 1964. *Kriegsfibel.* Bln./DDR 1955), schuf mit Sonetten, Balladen klassische Gedichtformen (*Augsburger Sonette.* 1925-27. Ffm. 1960), schrieb »reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen« (*Deutsche Satiren.* In: *Svendborger Gedichte.* London 1939), epigrammatische Gedichte (*Deutsche Kriegsfibel.* 1937), Erzählgedichte (*Legende von der Entstehung des Buches Taoteking.* In: *Svendborger Gedichte*) bis hin zu Prosagedichten (*Psalmen.* In: *Hauspostille*), zu Gedichten in Zwei-Wortversen (*Vergnügungen.* Um 1954) und Wandinschriften (*Theater.* Um 1955).

Die Texte wurden in der Regel distanziert und versachlicht präsentiert, indem B. die Strophen durchzählte und im Vortrag die Strophenkennziffer als Ordinalzahl mitsprach. Viele seiner Gedichte publizierte B. als Lieder mit Noten. Wenn er sie nicht selbst vertonte, schrieb er sie häufig zur Vertonung oder sie wurden unabhängig von ihm mit Kompositionen versehen. Seine wichtigsten Komponisten waren Franz S. Bruinier (*Erinnerung an die Marie A.*), Kurt Weill (*Das Lied vom Surabaya-Johnny*), Hanns Eisler (*Die Ballade vom Wasserrad*), Paul Dessau (*Der Mann-ist-Mann-Song*) und Rudolf Wagner-Régeny (*Lied der Melinda*).

B.s politische Lyrik, insbesondere die der Exilzeit, hat die deutsche Lyrik einschneidend verändert und zugleich ihre Ausdrucksmöglichkeiten um neue Dimensionen erweitert. B. integrierte in ihr persönlichen Betroffenheit, Zeitthematik, gesellschaftskritische Engagement und humane Anteilnahme (*An die Nachgeborenen.* In: *Svendborger Gedichte*). Diese Gedichte wurden Vorbild für die Politisierung der Lyrik in den 60er Jahren, die unter dem Schlagwort »Veränderung der Lyrik« stand.

B. publizierte drei grosse Gedichtsammlungen: 1927 *Bert Brechts Hauspostille*, 1934, zusammen mit Hanns Eisler, *Lieder Gedichte Chöre* (Paris) und 1939 die *Svendborger Gedichte*. Die erste Sammlung parodiert das lutherische Vorbild in Anordnung (Einteilung in »Lektionen« mit den Gedichten als »Kapiteln«) und Thematik (nihilistisch-vitalistische Grundhaltung). Mit ihr zog B. die Summe seines lyrischen Frühwerks. Sie enthält - abgesehen von der späten Lyrik - seine lyrischsten Gedichte. Als antifaschistisches Liederbuch machte die zweite Anthologie (auch) politische Geschichte. Ihre Lieder, die z. T. bereits während der Weimarer Republik in der Arbeiterbewegung verbreitet waren, setzten sich als Massenlieder durch. Sie wurden u.a. im Spanischen Bürgerkrieg im alltäglichen Kampf gesungen oder von Exilsendern gegen die Nationalsozialisten ausgestrahlt (z.B. *Das Einheitsfrontlied*). Die letzte Sammlung vereinigt die politische Lyrik des skandinavischen Exils. Der Wechsel der Formen (vom Epigramm bis zum Erzählgedicht), der thematische Reichtum (vom antiken Mythos bis zur politische Zeitsatire) und die Vielfalt des lyrischen Gestus (von der engagiert-bissigen Tonlage bis zum persönlich gestimmten Ton) bestimmen ihr Bild und zeichnen sie als eine der wichtigsten Gedichtsammlungen des 20. Jahrhunderts aus.

Obwohl der Prosasat B. hinter den Stückeschreiber und Lyriker zurücktritt, liegt auch mit seinem Prosawerk ein wesentlicher Beitrag zur Literatur des 20. Jh. vor. Ein charakteristisches Merkmal ist die eigenartige Distanz des Erzählers zum Erzählten und die stete Bewusstheit, dass erzählt wird (»vermittelndes Erzählen«). Die Prosasatire *Dreigroschenroman* (1933/34. Amsterdam 1934) verknüpft traditionelle Erzählmuster (Kriminalroman) mit »technifizierter« Prosa nach dem Vorbild des Films. Der *Tui-Roman* (1930-42. Ffm. 1967) stellt eine Auseinandersetzung mit der Haltung der Intel-

lektuellen (von B. »Tuis« genannt) in der Weimarer Republik und während des Faschismus dar und knüpft mit seiner satirischen Darstellungsweise an Swift an. Als gross angelegtes Projekt sollte er die Gattungen Roman, Epos, Erzählung, Lyrik, Drama und Aufsatz miteinander vereinen, blieb jedoch Fragment. Die *Kalendergeschichten* (Halle/Saale 1948) gehören zu den bekanntesten Geschichten der Nachkriegszeit und sind in den Lesestoff der Schulen eingegangen. In ihnen verband B. volkstümlichen Tradition (Johann Peter Hebel) und gesellschaftskritische Zeithematik. In den Geschichten dominiert die Darstellung menschlicher Freundlichkeit in schwierigen Zeiten. Wie sein gesamtes Werk dokumentieren sie B.s Überzeugung, dass die Kunst nur einer Instanz zu dienen habe: der Lebenskunst.

B. hat überdies ein umfangreiches theoretische Werk hinterlassen: Auseinandersetzungen mit Literatur und Kunst, Schriften zur Philosophie und Ästhetik sowie v. a. die Schriften zum Theater, die in ihren häufig apodiktischen Formulierungen das poetische Werk überdeckt haben und in seinem spezifisch ästhetischen Charakter verkennen liessen. Die theoretische Hauptschrift stellt das *Kleine Organon für das Theater* (1948. Erstdr. Bln./DDR. 1949) dar, eine an Francis Bacons *Novum Organon* (1621) orientierte Aphorismensammlung, die B.s »episches Theater« als »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« neu bestimmt und gegen die bürgerlichen Unterhaltungsindustrie abgrenzt (»Zweig des bourgeois Rauschgifthandels«). Fragment geblieben ist das grossangelegte Projekt des *Messingkaufs*, ein Streitgespräch auf dem Theater über das Theater mit eingestreuten Übungsszenen, Gedichten und theoretische Aufsätzen. Intensive Auseinandersetzungen mit den modernen Medien (Rundfunk/Film) führte B. im *Dreigroschenprozess* (Bln. 1931) sowie mit seiner Radiotheorie, die allerdings nicht zu Lebzeiten publiziert wurde. Wie er mit seinem Theater eine neue, dem wissenschaftlichen Standard der Zeit entsprechende Ästhetik einführen wollte, die in erster Linie den Zuschauer aus seiner passiven Konsumentenhaltung befreien sollte, so prangerte er mit seinen medientheoretische Schriften den Einsatz der modernen Apparate zugunsten seichter Unterhaltung und Ablenkung an; Ziel war es, die Distribution (Zerstreuung) wieder durch Kommunikation zu ersetzen und zugleich die noch im Beginn liegende Funktion der Medien, Lebensersatz zu produzieren, aufzudecken. Die Schriften zur Ästhetik, die erst 1967 durch die Ausgabe der Gesammelten Werke bekannt wurden, wirkten im Kontext der Studentenrevolte (1968) in der BR Deutschland als Ersatzphilosophie für eine weitgehend fehlende - marxistische Theorie; die wichtigsten Schriften, geschrieben um 1938 in der Auseinandersetzung mit Georg Lukács, beeinflussten wesentlich den Realismusbegriff in der Kunst und Literatur der damaligen Zeit und führten dazu, B. in erster Linie als Theoretiker zu rezipieren, dessen Werk den eigenen Überzeugungen weitgehend nicht standzuhalten schien. Die Kampagne »Brecht ist tot«, die 1978 einsetzte und B. der Vereinfachung sowie eines oberflächlichen Verständnisses von Kunst (als Vehikel von Propaganda und »Lehre« im Dienst einer zweifelhaften Ideologie) zu überführen meinte, basiert auf der dominanten Rezeption der Theorie sowie der aus ihr abgeleiteten Überzeugung, mit Kunst und Literatur zur Veränderung der (realen) Verhältnisse beitragen zu können: Die Enttäuschungen, die die gesellschaftlichen Entwicklung mit sich brachte, wurden dem (ehemaligen) Lehrmeister als »Fehler« angelastet. Es war und ist das Verdienst des Theaters, die Spielfreude der Brecht'schen Stücke stets neu entdeckt und damit auch für ein heutiges Publikum bewahrt zu haben.

B. zählt zu den »modernen Klassikern« der deutschen Literatur, stellt aber insofern einen Sonderfall dar, als er mit seiner Entscheidung, in der DDR zu leben, zu arbeiten und am Aufbau des Sozialismus mitzuwirken, für eine Weile zum Streitfall der Politik geworden war. In der BR Deutschland galt er offiziell lange Zeit als kommunistischer Dichter, der Propaganda für die Unmenschlichkeit des Sozialismus machte. 1953, nach dem 17. Juni, sowie 1961 nach dem Mauerbau gab es regelrechte Anti-Brecht-Kampagnen. Dennoch setzten v. a. die Theater und das Publikum das Werk B.s durch und sorgten dafür, dass B. mit seinen grossen Dramen (*Galilei*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Mutter Courage*) sowie mit seinen Geschichten (v. a. den *Geschichten vom Herrn Keuner*) auch zum Schulbuchautor wurde und seitdem nicht mehr aus dem Literatur-Kanon von Schule und Hochschule wegzudenken ist. Sein Werk wurde jedoch nicht in seinem Sinn als Zeitdichtung, sondern als Ausdruck all-gemeinmenschlichen Problematik interpretiert. Die DDR dagegen beanspruchte B. nach seinem Tod als »Nationaldichter«, kanonisierte sein Werk, v. a. die politisch engagierten Stücke (insbes. *Die Mutter* und *Die Gewehre der Frau Carrar*. Urauff. Paris 1937) sowie seine Kampflieder, und sorgte mit der Fortführung der Modellinszenierungen am Berliner Ensemble für eine bis heute fast ungebrochene, inzwischen aber umstrittene Kontinuität von B.s Theaterarbeit. Einrichtungen wie das »Brecht-Zentrum der DDR«, dem in der BR Deutschland trotz der ungebrochenen Popularität B.s nichts Vergleichbares entgegensteht, sehen sich im Dienst einer weltweiten Verbreitung eines dichterischen Werks, das in der Verbindung von hoher poetischer Bedeutung und politisch-sozialistischen »Anliegen« in der deutschen Literatur als einzigartig gilt.

Jan Knopf