*MARTIN ESSLIN*

# BERT BRECHT: VERNUNFT GEGEN INSTINKT

In einem seiner frühen Gedichte, der *Ballade vom Mazeppa*, behandelt Brecht die Hinrichtung des Kosakenhauptmanns Mazeppa, der, wie die Legende berichtet, auf den Rücken eines wilden Pferdes gebunden wurde, das dann, in den endlosen Steppen Rußlands freigelassen, sein Opfer in wildem Lauf seinem Tod entgegentrug:

Drei Tage will er zum Sterben sich strecken
Er kann's nicht im Flug zwischen Himmel und Gras
Und die Geier lauern schon auf sein Verrecken
Und sehnen sich wild auf das lebende Aas.

. . . . . .

Drei Tage, dann mußte alles sich zeigen:
Erde gibt Schweigen und Himmel gibt Ruh.
Einer ritt aus mit dem, was ihm zu eigen:
Mit Erde und Pferd, mit Langmut und Schweigen
Dann kamen noch Himmel und Geier dazu.

Dieses großartige Gedicht gibt einem der Grunderlebnisse des jungen Brecht Ausdruck: der Hilflosigkeit des Menschen, seiner Unfähigkeit, die Welt um ihn zu beeinflussen, so daß er dazu verurteilt ist, passiv dahinzutreiben – dem unvermeidlichen Tod entgegen. Das gleiche Erlebnis finden wir immer wieder in Brechts frühen Gedichten und Stücken. Wir finden es ganz offen und unverblümt in Gedichten wie der Ballade *Über die Anstrengung:*

Man raucht. Man befleckt sich. Man trinkt sich hinüber.
Man schläft. Man grinst in ein nacktes Gesicht.
Der Zahn der Zeit nagt zu langsam, mein Lieber!
Man raucht. Man geht k.... Man macht ein Gedicht.

. . . . . .

O himmlische Frucht der befleckten Empfängnis!
Was sahest du, Bruder, Vollkommnes allhier?
Man feiert mit Kirsch sich sein Leichenbegängnis
Und kleinen Laternen aus leichtem Papier.

Dieses Grunderlebnis des Sich-Treibenlassens erscheint dann wieder im Bild der im Strom treibenden Leiche:

Jene verloren sich selbst aus den Augen.
Jeder vergaß sich selbst. Es schwemmte das Meer seinen Leichnam
Einmal an irgendein Riff .....

*(Gedichte II, p. 60)*

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Oder des im Meer treibenden morschen Wracks:

Durch die klaren Wasser schwimmend vieler Meere
Löst ich schaukelnd mich von Ziel und Schwere
Mit den Haien ziehend unter rotem Mond.

*(Das Schiff)*

Immer wieder auch tritt neben das Bild vom passiven Dahintreiben das Symbol der wuchernden Vegetation. Es ist diese Vegetation, das wuchernde, unbewußt wachsende und daher unkontrollierbare Gewirr der Natur, das in der *Ballade von des Cortez Leuten* die spanischen Conquistadoren buchstäblich erstickt:

Erst gegen Morgen war das Zeug so dick
Daß sie sich nimmer sahen, bis sie starben.

Ebenso aber vegetiert der Mensch: der Elternmörder *Jakob Apfelböck*, der Vater und Mutter ermordet und im Schrank vermodern läßt:

Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn
Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht
Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

Nicht umsonst lautet der Untertitel dieses Gedichts: *Die Lilie auf dem Felde*. In Apfelböck, der dahinvegetiert, steigt der Mord auf wie der Saft in der Lilie, die ebenso passiv dahinlebt. So nimmt auch in der *Kindesmörderin Marie Farrar* der biologische Prozeß seinen Lauf, ohne daß das schwachsinnige Mädchen weiß, was ihm geschieht, als es einem Kind das Leben schenkt und es, ebenso passiv, wieder tötet:

Dann zwischen Kammer und Abort — vorher, sagt sie
Sei noch gar nichts gewesen — fing das Kind
Zu schrein an, das hab' sie so verdrossen, sagt sie
Daß sie's mit beiden Fäusten, ohne Aufhören, blind
Solang geschlagen habe, bis es still war, sagt sie.

„Ich weiß es nicht" sagt Apfelböck. Blind schlägt Marie auf ihr Kind ein. Mit gleicher Blindheit hat der Urwald die Leute des Cortez erdrosselt.

So handelt der Mensch zwar, wie Apfelböck und die Marie Farrar, aber ohne zu wissen, was er tut. Am eindringlichsten vielleicht in Brechts berühmtestem Jugendgedicht, der *Legende vom toten Soldaten:* hier wird der Soldat in den Krieg getrieben, obwohl er bereits tot ist. Er treibt auf einer See von begeisterten Menschen, wie der Leichnam des *ertrunkenen Mädchens* dem Meer und der endgültigen Auflösung zutreibt.

Leben, und vor allem Bewußt-Sein, die Illusion, handelnd in den Weltvorgang einzugreifen, erscheint so als eine Selbsttäuschung. Das ist das Lebensgefühl des triebhaften Dichters Baal:

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

> Wenn man nachts im Grase liegt, ausgebreitet, merkt man mit den Knochen, daß die Erde eine Kugel ist und daß wir fliegen ...

Fliegen ist eine Form des Dahintreibens im Weltall, ebenso wie –

> ... wenn man auf einem reißenden Strom auf dem Rücken hinschießt, nackt unter orangefarbenem Himmel und man sieht nichts, als wie der Himmel violett wird, dann schwarz wie ein Loch wird ...

was wieder ganz das gleiche Bild ist, das Mazeppa sieht, der an sein wildes Roß gebunden ist –

> ... Wo der Himmel bald dunkler und wo er bald heller
> Doch immer unermeßlicher ward.

Nach seiner Bekehrung zum Marxismus sprach Brecht in seiner Lyrik oft von der Notwendigkeit, die Natur zu ignorieren, da der soziale Kampf wichtiger und vordringlicher sei –

> Warum rede ich nur davon
> Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?
> Die Brüste der Mädchen
> Sind warm wie ehedem ...
>
> *(„Schlechte Zeit für Lyrik" in Gedichte III)*

Und Brechts alter ego Herr Keuner warnt vor den Verführungen der Natur: „Es ist nötig für uns, von der Natur einen sparsamen Gebrauch zu machen. Ohne Arbeit in der Natur weilend, gerät man leicht in einen krankhaften Zustand, etwas wie Fieber befällt einen" (Herr Keuner und die Natur, *Versuche 5*, p. 457).

Es ist dieser krankhafte Zustand, dieses Fieber des von der Natur in Gestalt seiner Triebe und Instinkte bedrohten Menschen, den Brecht in seinen frühen Dramen gestaltet. Mit einer aus Schauer und Wollust gemischten Hingabe überließ er sich dem dunklen, irrationalen Drang. So ist auch Baal vor allem ein Dichter, aber sein dichterisches Genie wird von Brecht als direkt aus seiner Passivität fließend dargestellt. Er ist ein Dichter, *weil* in ihm dunkle, chthonische Kräfte am Werk sind. Ebenso ist Baal außerstande, seinen Geschlechtstrieb bewußt zu kontrollieren: er kann nichts dagegen tun, daß er Frauen verführt und ins Unglück stürzt (wie der Verführer der zu Wasserleichen gewordenen Mädchen). Noch kann er etwas dagegen tun, daß er durch die Bande einer homosexuellen Hörigkeit an seinen Freund Ekart gekettet ist. Und als Ekart ihn dann mit einer Frau betrügt, kann Baal nichts dagegen tun, daß er Ekart in Eifersucht ermordet (wie Apfelböck, der nicht weiß, warum er seine Eltern getötet hat). Darin gleicht Baal Brechts Vorbildern, den poètes

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

maudits; auch sie waren gerade deshalb Dichter, weil sie von irrationalen Triebkräften beherrscht waren. Es steht außer Zweifel, daß Brecht, als er neunzehnjährig den *Baal* schrieb, seinem eigenen Lebensgefühl Ausdruck gab.

Ebenso ist Kragler, der Held von Brechts zweitem Stück *Trommeln in der Nacht*, im Banne von außerhalb seiner Kontrolle stehenden Impulsen. Noch vollständiger sind es die beiden Männer im *Dickicht der Städte* (einem Dickicht, weit vegetativer und tödlicher als das Gestrüpp des Urwalds, der die Männer des Cortez erstickte); ihre Haß-Liebe zueinander ist unerklärlich und entzieht sich jedem rationalen Verständnis. Der Held von *Mann ist Mann*, Galy Gay, ist so passiv, daß drei brutale Kolonialsoldaten seine Individualität völlig auslöschen können. Um einen bei einem Diebstahl hängengebliebenen vierten Mann zu ersetzen, verwandeln sie den milden Galy Gay in den blutrünstigen Soldaten Jeriah Jip. Zwischen ihm und dem Garga in „Im Dickicht der Städte" besteht ein innerer Zusammenhang: dort beginnt der Kampf zwischen Shlink und Garga damit, daß Shlink Garga seine Meinung über ein Buch abkaufen will, das heißt, daß er an die Stelle von Gargas eigener Persönlichkeit eine andere setzen will; Garga soll das gefallen, was Shlink gefällt. Garga stellt diesem Ansinnen Widerstand entgegen. Galy Gay widerfährt dasselbe, aber er kämpft nicht und verliert so seine Individualität. Dabei handeln weder er noch Garga bewußt, beide verhalten sich durchaus triebhaft-instinktiv; ihr Widerstand gegen die Umwelt wie ihre Anpassung an sie erfolgt schlafwandlerisch nach dem Diktat unbewußter Impulse. Die Hilflosigkeit des einzelnen wird gesteigert durch seine Abgesondertheit, seine Einkerkerung im eigenen Ich. Wie Shlink zu Garga sagt:

> Die Liebe, Wärme aus Körpernähe, ist unsere einzige Gnade in der Finsternis! Aber die Vereinigung der Organe ist die einzige, sie überbrückt nicht die Entzweiung der Sprache ... Wenn ihr ein Schiff vollstopft mit Menschenleibern, daß es birst, es wird eine solche Einsamkeit in ihm sein, daß sie alle gefrieren ...

Dies ist die Seite von Brechts Charakter, die Feuchtwanger veranlaßte, ihn in der Gestalt des Ingenieurs Proeckl als einen Menschen zu kennzeichnen, der außerstande ist, mit anderen Menschen Kontakt herzustellen. Und tatsächlich nehmen Brechts frühe Stücke die moderne Literatur der Vereinzelung, der Kommunikationslosigkeit und Absurdität vorweg, vor allem Beckett und Genet. Die Gesichte Franz Kafkas, die irrationalen Dichtungen und Gemälde der Surrealisten, die abstrakte Kunst, die Dramatisierung des Absurden von Alfred Jarry bis Beckett und Ionesco,

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

sie alle sind Ausdruck für den gleichen Verlust des Kontakts mit der Außenwelt. Brechts frühe Schriften stellen ihn in die gleiche Reihe. Und das ist eine für das Verständnis seines Gesamtwerks entscheidende Erkenntnis. Der aggressive Rationalist ist zutiefst ein Dichter des Absurden, einer unerklärlich gewordenen Wirklichkeit.

Worauf es vor allem ankommt, ist, daß Brechts Werk immer wieder um diesen Kernpunkt kreist: den Konflikt zwischen dem unkontrollierbaren, triebhaften Impuls und der Notwendigkeit rationaler Steuerung. Hier liegt eine der Quellen der Sehnsucht des Dichters nach einer festen politischen Bindung, nach kritischer Bewußtheit, nach Wissen und Wissenschaftlichkeit. In Brechts erster Schaffensperiode tritt dieser Konflikt am klarsten und unverhülltesten zu Tage. Schon in den frühen Gedichten finden wir bei allem Zynismus, aller passiven Hingabe an die Triebe immer wieder Anzeichen von Schuldgefühlen. Besonders bezeichnend sind etwa die Gedichte: *Auslassungen eines Märtyrers* (das eine sehr deutliche Zurechtweisung der Mutter an den jungen Brecht zum Gegenstand hat), *Vision in Weiß*

> ... Es wird die Rechnung präsentiert über die orangenen Himmel, die Leiber und das Andere. Ich kann nicht bezahlen.

– oder *Vom schlechten Gebiß*. Später verdichtet sich diese Angst zu positivem Abscheu vor dem Verlust der Selbstkontrolle: das ist auch der Grund, warum Brecht den Anblick eines Zuschauerraums voller Menschen, die in orgiastischer Identifizierung mit den Gestalten auf der Bühne die rationelle Kontrolle über sich selbst verloren haben, als ekelerregend und obszön empfand. Selbst in seiner Lyrik setzt er den Ausdruck persönlicher Bindungen und Beziehungen auf ein Minimum herab. Unter den vielen Gedichten, die neuerdings veröffentlicht wurden, gibt es nur ganz wenige, in denen in einem Liebesgedicht etwa eine mit Namen genannte Partnerin angesprochen wird. In Brechts zartestem Liebesgedicht, der *Erinnerung an die Marie A.*, geht es ja gerade darum, daß sich der Dichter an nichts von der Person der einstigen Geliebten erinnert, nur an die Wolke, die am Himmel vorbeizog, als er mit ihr unter dem Pflaumenbaum lag. Das gleiche gilt von dem aus dem Nachlaß veröffentlichten Gedicht:

> Ich habe dich nie je so geliebt, ma soeur
> Als wie ich fortging von dir in jenem Abendrot.
>
> *(Gedichte II, p. 59)*

Auch in Brechts Stücken ist die Verhaltenheit der Liebesszenen, soweit sie nicht parodistisch übertrieben sind und somit das Gefühl in die

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Karikatur abgebogen werden konnte, bezeichnend. So sprechen im *Kaukasischen Kreidekreis* Grusche und ihr Soldat in der dritten Person zueinander, als hätten sie Angst, einander direkt anzureden. Die zarte Liebesszene zwischen Paul und Jenny in *Mahagonny* wird durch die wartende Menge von Männern, die auf Einlaß in das Bordell warten, brutal entsentimentalisiert. Es ist die ostentative Verwerfung aller Gefühlsäußerungen, die Brecht zu seiner so oft zur Schau getragenen Derbheit und Arroganz in seiner Enfant-terrible-Periode führte. Die Freundschaft mit Boxern und Radrennfahrern, sein Angriff auf feinfühlige junge Dichter in jener Zeit entspringt dem gleichen Drang nach äußerer Härte und Männlichkeit.

Aber diese Flucht in anarchische Rauheit war nicht genug. Es fehlte ihr der positive Inhalt. Nur die harte Disziplin der politischen Bindung konnte die negativen Kräfte von Passivität und überkompensierender Aggression positiv binden und rationalisieren. Die kommunistische Ideologie, besonders in ihrer in den späten zwanziger Jahren unter deutschen Intellektuellen verbreiteten Spielart, eignete sich dazu besonders gut. Sie verwarf die bestehende Gesellschaftsform kompromißlos und gab dem zu ihr Bekehrten eine Technik der Selbstkontrolle, ohne dabei die Aggression gegen alles Bestehende einzudämmen. Sie verwarf Sentimentalität und Gefühlsduselei und erhob den Anspruch auf höchste Wissenschaftlichkeit. Nur ist die Annahme einer so totalen Ideologie, die Unterordnung unter das intellektuelle Diktat geistig unterlegener Funktionäre, für einen anarchischen Künstler von feinster Sensibilität kein Leichtes. Das ständig in Brechts mittlerer Periode wiederkehrende Motiv des ‚großen Einverständnisses' spiegelt daher seinen eigenen seelischen Konflikt wieder. Die Flugzeugbesatzung im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* erklärt sich bereit, ihren individuellen Lebenswunsch den historischen Notwendigkeiten unterzuordnen, und findet Erlösung durch ihren Opfertod für die Sache des technischen (und damit gesellschaftlichen) Fortschritts. Der japanische Knabe im *Jasager* erklärt sich damit einverstanden, zu sterben, damit die Reise seiner Kameraden nicht behindert wird. Der junge Genosse in der *Maßnahme* ist einverstanden mit der Entscheidung der Partei und bittet darum, um der gemeinsamen Sache willen liquidiert zu werden. Das alles sind harte, brutal sachliche Entscheidungen, nach außen hin das gerade Gegenteil des triebhaften Sichgehenlassens von Baal, Kragler, Garga, auch Eduard II. Sieht man jedoch genauer zu, so erscheint dieser Gegensatz weit weniger tief. Die Helden der harten, auch sprachlich viel strengeren Stücke sind im Grunde genommen ebenso passiv wie jene der früheren, überschwänglichen Werke

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Brechts. Schließlich lassen die Flieger des „Badener Lehrstücks" ihr Schicksal passiv über sich ergehen, der Knabe im „Jasager" ergibt sich der Notwendigkeit in mystischer Hingebung, und der junge Genosse der „Maßnahme" gleicht Baal in seiner Unfähigkeit, die Impulse seines Unbewußten zu bändigen. Der Unterschied liegt lediglich darin, daß die Helden der frühen Stücke mit der gleichen Unbekümmertheit in den Tod gehen, mit der sie die Wechselfälle ihres Lebens passiv ertragen haben, ihr Tod daher ohne Schuldgefühl, moralisch neutral, eintritt, während der junge Genosse der „Maßnahme" vorsätzlich getötet wird zur Strafe dafür, daß er seinen Impulsen ohne wirksamen Widerstand nachgegeben hat.

Das neue Element ist also die Verbindung von passivem Getriebenwerden mit heftigen Schuldgefühlen. In „Mann ist Mann" kastriert sich der blutrünstige Sergeant Fairchild, um die Kontrolle über seine „schrecklichen Zustände von Sinnlichkeit" wiederzugewinnen und wieder hart und männlich zu werden. Diese Entmannung ist analog der Hinrichtung des jungen Genossen, dem ja auch seine weichen Instinkte, sein mitleidiges Herz die Erfüllung seiner partei-militanten Pflicht unmöglich gemacht hatten. Und ebenso entmannt sich der Hofmeister in Lenz' von Brecht bearbeitetem Stück. Dem Impuls zur Selbstkasteiung entspricht die Strenge gegen die Mitmenschen. So war Brecht, nach außen trotz gelegentlicher Temperamentsausbrüche der mildeste und höflichste Mensch, sein Leben lang mit dem Problem der Gewalt beschäftigt. Das Reich der Vernunft soll errichtet werden; aber der Sieg der Ratio kann nur durch die Anwendung der irrationalsten Mittel, durch Gewalt und Terror zur Wirklichkeit werden. Wenn einmal das Chaos aus der Welt verbannt, wenn Freundlichkeit und konfuzianische Höflichkeit das Zusammenleben der Menschen untereinander bestimmen, dann wird auch die Gewalt aus der Welt verschwinden. Aber bis es so weit ist, muß sie herrschen: die Gewaltanwendung der kommunistischen Agitatoren gegen ihren eigenen jungen Genossen in der *Maßnahme*, das brutale Chaos der Leidenschaften in *Mahagonny* oder in der *Dreigroschenoper*. Selbst die milde kleine Johanna Dark in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, die an Gott, christliche Nächstenliebe und Gewaltlosigkeit glaubte, bis die Ereignisse sie eines besseren belehrten, stirbt mit der Forderung nach Gewalt auf den Lippen.

Dabei ist bei Brecht die Gewalt ebenso ambivalent wie Instinkt und Vernunft. Sie ist verwerflich und moralisch negativ in den Händen der Gangster der „Dreigroschenoper", der Goldgräber und Holzfäller von „Mahagonny", des Konservenkönigs Mauler in der „Heiligen Johanna

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

der Schlachthöfe"; aber sie ist positiv in den Händen der kommunistischen Partei, wo sie moralisch vertretbar ist als Gewalt im Dienste der Abschaffung der Gewalt. Wesentlich hierbei ist die Tatsache, daß jene, die die Gewalt anwenden, von Brecht immer mit mehr oder weniger unverhohlener Bewunderung gezeichnet sind, ebenso wie Brecht Boxer und Radrennfahrer der Gesellschaft der Poeten vorzog. Es ist die Bewunderung für den Täter im Gegensatz zum Denker und Träumer, die wir immer wieder in der deutschen Literatur finden, selbst oder besonders bei so eindeutigen Nicht-Tatmenschen wie Brecht. Diese Haltung entspricht einer bestimmten Entwicklung der deutschen Gesellschaftsordnung, die seit jeher für den Intellektuellen weniger Platz im Staate gehabt hat als etwa Frankreich oder England, so daß Dichter und Philosophen hier mehr als anderswo zu Außenseitern der Gesellschaft wurden, ohne Einfluß auf die Gestaltung der Wirklichkeit. Kein Wunder, daß dem deutschen Dichter der Tatmensch zugleich abstoßend, weil ungeistig, und bewundernswert, weil erfolgreich und wirksam erschien. Marx' Forderung, die Philosophie solle endlich aufhören, bloße Theorie und Träumerei zu sein und zur Grundlage praktischer Maßnahmen werden, entspringt der gleichen Quelle – und zieht unweigerlich die Anwendung von Gewalt nach sich.

Kann aber die Welt durch Gewaltanwendung geändert werden? Für Brecht, der sich verzweifelt darum bemühte, die Mächte des Chaos in sich selbst zu bändigen, war eine positive Beantwortung dieser Frage von äußerster Wichtigkeit. Wenn Gewalt die Welt zweifellos schlechter machen konnte, warum sollte es nicht möglich sein, mit Gewalt auch Veränderungen zum Guten zu erreichen? Wie üblich ging Brecht auch an dieses Problem indirekt, von der negativen Seite heran. In „Mann ist Mann", Mitte der zwanziger Jahre entstanden, gelingt es tatsächlich, einen gutmütigen kleinen Mann mit gewaltsamen Mitteln in einen wilden Soldaten zu verwandeln, mit Hilfe einer Methode, die aufs Haar den Jahrzehnte später von den totalitären Diktaturen entwickelten gleicht – ein weiteres Beispiel für den prophetisch-intuitiven Blick des Dichters, der ja auch in der „Maßnahme" in Einzelheiten die großen Säuberungsprozesse der stalinistischen Zeit vorweggenommen hatte. Brechts Argumentation ist klar: wenn es möglich ist, einen Menschen in einen Schlächter zu verwandeln, warum sollte er nicht gleichermaßen zum Besseren zu ändern sein – und mit gleich gewaltsamen Mitteln? Die Veränderbarkeit der menschlichen Natur durch revolutionäre Aktion ist ja ein Kernpunkt des Marxismus.

Dabei ist die Haltung Brechts zu den Soldaten, die Galy Gay um-

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

montieren, alles andere als eindeutig. Bewundert er sie? Sieht er die drastische Selbstdisziplinierung des Sergeanten Fairchild mit Sympathie? Oder mit Abscheu? Hier wie so oft in Brechts Werk ist es nicht möglich, eine eindeutige Antwort zu geben. Es ist gerade die Ambivalenz von Brechts Symbolen, die oft den Reiz und die Wirkung seiner Dichtung ausmacht – und diese Ambivalenz selbst ist die direkte Folge seiner eigenen: der Tatsache nämlich, daß er durch die Struktur seiner Persönlichkeit tiefer als andere in den Grundkonflikt des Menschen, den Widerstreit von Instinkt und Vernunft, verwickelt war. Darüber hinaus spiegelt sich die Ambivalenz nicht nur in der Wahl seiner Themen, sondern in gleichem Maße auch in den formalen Aspekten seines Schaffens. Das ständige Wechselspiel zwischen brutaler Direktheit und lyrischer Verhaltenheit, Banalität und höchster Einfachheit, anarchischem Bilderreichtum und äußerster Knappheit ist zutiefst das Kennzeichen seiner dichterischen Eigenart. Ihr bezeichnendstes Merkmal ist Brechts parodistische Note. Die Parodie ist wohl die ambivalenteste aller Formen – sie verspottet das Vorbild und ahmt es gleichzeitig nach, ist also im selben Augenblick für und gegen das Vorbild. Sie erlaubte Brecht, der emotionellen Seite seines Wesens freien Lauf zu lassen, während sein Verstand ihm gleichzeitig die Rechtfertigung gab, seine Lieder dienten eigentlich der Verhöhnung der Sentimentalität.

Die Ambivalenz von Brechts Haltung liefert auch den Schlüssel zum Verständnis seiner Theorie der Schauspielkunst; indem die Identifizierung von Schauspieler und Figur unterbunden wird, entsteht ein gespaltenes Bild. Der Schauspieler stellt die Figur zwar dar, steht aber zugleich über ihr und kommentiert ihre Handlungsweise. Mit anderen Worten: er zeigt in einem, wie die Figur handelt und warum sie *nicht* so hätte handeln sollen. Das so entstehende Bild ist ein Bild des Menschen, der von seinen Impulsen getrieben ist und ständig darum kämpft, sie durch kritisches Bewußt-Sein zu meistern.

Die Heftigkeit von Brechts innerem Konflikt ließ sichtbar nach, als er die Bindung an den Kommunismus endgültig vollzogen hatte. Diese Ideologie, beziehungsweise Brechts eigene höchstpersönliche Spielart, lieferte ihm den Brennpunkt, in dem die in so verschiedene Richtungen ziehenden Kräfte gesammelt werden konnten. Dabei gab die Hegelsche Dialektik auch den irrationalsten, widerspruchsvollsten Tendenzen die Aura der Rationalität. Der marxistische Anspruch auf mathematisch exakte Wissenschaftlichkeit rechtfertigte die aus unterbewußten Schichten stammenden Haßgefühle, während die marxistische Gesellschafts-

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

kritik es erlaubte, auch dem Nihilismus dichterischen Ausdruck zu geben, ohne in Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit zu verfallen.

Es ist wohl kein Zufall, daß diese Wendung Brechts, die einer Reintegration seiner zutiefst gespaltenen Persönlichkeit entsprach, zeitlich zusammenfällt mit dem Auftauchen einer neuen archetypischen Figur in seinem Werk: der Muttergestalt. Bis dahin waren die meisten weiblichen Figuren in Brechts Stücken Dirnen und Kupplerinnen, Kindesmörderinen und gefallene Mädchen gewesen. *Die Mutter* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* stellen nun eine ganz andere weibliche Figur auf die Bühne: die Revolutionärin. Während Johanna Dark aber geschlechtslos ist, fast eine Knabenfigur, hat Pelagea Wlassowa die Züge einer wirklichen Frau; ihre Haltung ist sowohl gefühlsmäßig als auch rationell, ihre revolutionäre Haltung entspricht einer mütterlichen Liebe zur Menschheit. Diese Figur wird von nun ab eine der dominierenden und ständig wiederkehrenden Gestalten des Brecht'schen Dramas: in *Mutter Courage*, wo die Mütterlichkeit selbst durch die Profitgier der Kriegsgewinnlerin hindurch das Publikum anspricht; in den *Gewehren der Frau Carrar*, wo die Mutterliebe letzten Endes ihre Selbstsucht ablegt und bereit ist, ihre Kinder dem revolutionären Kampf zu opfern; im *Guten Menschen von Sezuan*, wo die einzige positive Gestalt zwar eine Dirne ist, aber zugleich eine mütterliche Frau, die bereit ist, für ihr noch ungeborenes Kind zu kämpfen; und im *Kaukasischen Kreidekreis*, wo die Muttergestalt in zwei Figuren gespalten ist: die leibliche Mutter und die Frau, die durch tätige Liebe zum Kind das Recht erwirbt, Mutter genannt zu werden.

Sobald Brecht die Disziplin seines neuen Glaubens auf sich genommen hatte, erschien also die Gefühlsseite in einem wachsend milderen Licht. Es ist, als hätte er die Schuldgefühle nun auf das gegenteilige Konto gesetzt; nun werden sie durch die Elemente rationaler Kälte und Disziplin wachgerufen.

In dem Ballett *Die sieben Todsünden*, wo sich Emotion und Verstand in den zwei Inkarnationen der Heldin Anna als Tänzerin und als Sängerin gegenübertreten, erscheint die Instinktwelt als natürlich und gut, kalte Berechnung als negativ und böse. Ganz analog ist das Thema des *Guten Menschen von Sezuan:* wieder ist die emotionelle Seite die gute, die berechnend kommerzielle, die negative – aber notwendige. In der Figur des *Puntila* erscheint die rationale Seite seiner Persönlichkeit im nüchternen Zustand: dann ist Puntila hart und unbarmherzig; ist er betrunken, wird er menschlich, gütig und hilfsbereit. Alle drei Fälle zeigen den Kontrast zwischen Brechts erster Schaffensperiode und der Zeit seiner Reife. Dennoch ist der Umschwung nicht so weitgehend, wie er auf den ersten

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Blick erscheinen mag: folgte man, auch in den späteren Stücken, den instinktiven Impulsen, würden diese doch wieder zum Ruin führen: Anna würde ihren Lebensunterhalt nicht verdienen, Shen Te ihr Kind nicht ernähren können, und Puntila würde seinen Hof verlieren. Nur erscheinen diese Impulse nicht mehr als gefährlich-chaotisch, sondern als das Gute, das in einer bösen Welt keinen Platz hat.

Was ist geschehen? Wie schon erwähnt, hat das Schuldgefühl seinen Standort verändert. Der junge Brecht, der um Selbstkontrolle kämpfte, fühlte sich schuldig, wenn er nicht handeln konnte, wie sein Verstand es ihm vorschrieb; später, wenn er etwa, wie der junge Genosse in der „Maßnahme", aus politischen Beweggründen außerstande war, den Armen und Beladenen zu helfen oder, in der letzten Phase seines Lebens, die zerbrochenen Finger der Opfer des 17. Juni im Traum auf sich gerichtet sah. Wesentlich hierbei ist jedoch, daß in der letzten Phase von Brechts Schaffen das berechnende, wissenschaftliche Element, das in den frühen Lehrstücken positiv-marxistisch bewertet wurde, immer mehr als negativ erscheint – als ein Merkmal kapitalistischer Kalkulation oder der sich aus den Bedingungen des Kampfes ergebenden Notwendigkeit kommunistischer Taktik, schließlich als ein über den Menschen verhängtes, Schuldgefühle auslösendes notwendiges Übel. Es ist die Frage des „Guten Menschen von Sezuan" an die Götter:

> Warum stehn sie den Guten nicht bei mit Tanks und Kanonen
> Und befehlen: Gebt Feuer und dulden kein Dulden?

So bestimmt der Konflikt zwischen Instinkt und Vernunft auch Brechts reifste Werke, den *Kaukasischen Kreidekreis* und das *Leben des Galilei*, in denen überdies die Hauptfiguren klar die Züge des Dichters selbst tragen. Hier hat Brecht endlich einen Weg gefunden, seinen persönlichen Konflikt direkt auf die Bühne zu stellen. Der schelmenhafte Richter Azdak im „Kaukasischen Kreidekreis", mit seiner Geilheit und seinem verschmitzt-listigen Opportunismus ein Narr und Weiser zugleich, verhilft der Gerechtigkeit zum Sieg, gerade weil er irrational ist und so unehrlich, daß er auch nach dem Einstecken von Bestechungsgeldern die Bestecher betrügt. Gerade weil er seinem Instinkt folgt, tut er Gutes. Brecht hat hier ein dichterisch übertriebenes Selbstporträt gezeichnet: einen überaus komplizierten und zwiespältigen Menschen, zugleich arrogant und unterwürfig, schlau und töricht, demütig und überheblich, ironisch-humorvoll, eigensinnig-vertraulich und unnahbar – und ein Genie.

Auch Galilei ist ein Genie; auch er ist ein sinnlicher und gefräßiger Mensch. Aber sein mächtigster Trieb ist der Drang nach Wissen. Hier

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

steht Brecht an der Wurzel des Problems: er erkennt, daß die rationalste aller menschlichen Tätigkeiten, die Wissenschaft selbst, letzten Endes auch ein triebhafter Drang ist; um ihm frönen zu können, verkauft er den Venezianern eine Erfindung, die nicht seine eigene ist, sondern ein zynisches Plagiat (ein klar autobiographisches Motiv). Mit der instinktiven Feigheit eines sinnlichen Menschen widerruft er seine eigenen Entdeckungen. In der ersten Fassung des Stücks erschien Galileis Widerruf als ein vorbedachter Akt schlauer Berechnung, um die Zeit für seine Arbeit zu gewinnen. In späteren Fassungen, und noch bei den Proben für die Aufführung des Berliner Ensembles in den letzten Wochen seines Lebens, bestand Brecht immer deutlicher auf der Schuld Galileis und erklärte den Schauspielern:

„Galilei ist gezeigt als ein Mann, der recht hat, einer der großen Helden der nächsten fünfhundert Jahre, der alle Widerstände niedertrampelt — der aber dann umfällt und zum Verbrecher wird. Das ist eine der großen Schwierigkeiten: aus dem Helden den Verbrecher herauszuholen. Trotzdem: er ist ein Held — und trotzdem: er wird zum Verbrecher ...“ (Vgl. Käthe Rülicke, „Leben des Galilei / Schlußszene“ in *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, 1957).

Held und Verbrecher zugleich: wieder stoßen wir auf die tiefe innere Zwiespältigkeit von Brechts Figuren. Galilei wird zum Verbrecher, weil er aus Feigheit die Tradition der Unterwerfung des Wissenschaftlers unter die staatliche Obrigkeit begründet — eine Tradition, die in Brechts Augen später dazu führte, daß die Wissenschaft die Atombombe der Obrigkeit für ihre Ziele zur Verfügung stellte, ohne sich ihrer eigenen moralischen Verantwortung bewußt zu werden. Der größte Intellekt, die Wissenschaft selbst, ist an die blinden Triebe des Unbewußten gekettet wie Mazeppa an sein wildes Roß. Der Versuch, Instinkt und Trieb zu verbannen und ganz als rationales Wesen zu leben, ist und bleibt zum Scheitern verurteilt. Obwohl Brecht nach außen, in der politischen Debatte, diese Wahrheit abzustreiten suchte, wußte er genau, wie es darum steht. In einem seiner wenigen wirklich persönlichen Gedichte, in der großartigen Reihe der *Psalmen*[1]), hat er es offen ausgesprochen:

Ich bin der praktischste von allen meinen Brüdern —
Und mit *meinem* Kopf fängt es an!
Meine Brüder waren grausam, ich bin der grausamste —
Und *ich* weine nachts!

[1]) Brecht, Der vierte Psalm. *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, 1957, p. 141. Das gleiche Gedicht, mit dem von den Herausgebern hinzugefügten Titel *Was erwartet man noch von mir* erschien in *Gedichte II*.

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:14 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH