

Hans Peter Herrmann (Freiburg i. Br.)

## VON BAAL ZUR HEILIGEN JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE

Die dramatische Produktion des jungen Brecht als Ort gesellschaftlicher Erfahrung\*

Die Entwicklung des jungen Bert Brecht als Dramatiker wirft methodisch zwei Fragen auf, deren richtige Beantwortung die Voraussetzung dafür ist, daß es gelingt, Brechts Weg vom anarchisch-vitalistischen Dichter des *Baal* zum marxistischen Stückeschreiber der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* angemessen darzustellen: 1) Mit welchem Denkmodell soll man den Gegenstand ‚Entwicklung eines Dichters‘ begreifen? 2) Wie ist das Endergebnis des Entwicklungsganges – in diesem Fall die Einheit von Marxist und Poet — zu beurteilen? Es ist evident, daß die zweite Frage unmittelbar vom Standort des Interpreten abhängt: ein bürgerlicher Literarhistoriker wird das Verhältnis von dichterischer Potenz und Marxismus bei Brecht anders bestimmen als ein Marxist. Doch auch die erste Frage nach dem angemessenen Denkmodell für Brechts Entwicklung ist positionsgelungen. Ein grob schematisierender Überblick über die drei wichtigsten Versuche, Brechts Entwicklung zu beschreiben, mag das belegen.

1965 kam Reinhold Grimm in einem Aufsatz über „Brechts Anfänge“ zu folgendem Schluß:

Auch die literarischen Götter sind nicht ohne Fehl und Tadel und gehen keineswegs gerüstet aus dem Haupte des Zeitgeistes hervor. Aber einiges Unverwechselbare und Fernhinterfrende, welches dauert, tragen sie, so scheint es, von allem Anfang an mit.<sup>1</sup>

---

\* Leicht veränderte Fassung eines in Marburg, Saarbrücken und Erlangen gehaltenen Vortrags. Da der Verfasser beabsichtigt, eine größere Arbeit über den jungen Brecht zu veröffentlichen, wurde auf die genauere Ausfüllung des hier nur in Umrissen entworfenen Rahmens sowie auf eine Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur verzichtet. Ebenso mußten realgeschichtliche Vorgänge unberücksichtigt bleiben. In dieser Vorstudie geht es nicht um geschichtliche Begründungszusammenhänge, sondern um das Herausarbeiten der einzelnen Erfahrungsschritte Brechts in seinen Dramen. Daß sein Weg von der Situation und Entwicklung in der Weimarer Republik isoliert wurde, verzerrt das Bild in doppelter Hinsicht: es entsteht der Eindruck 1) eines für sich bestehenden Erfahrungsbereichs „Dramenschreiben“ und 2) einer als statisch erfahrenen Gesellschaft. Beides wird später zurechtzurücken sein; hier mußte die Verzerrung in Kauf genommen werden, um anderes schärfer zu konturieren.

<sup>1</sup> „Brechts Anfänge“, in: *Aspekte des Expressionismus*. Periodisierung, Stil, Gedankwelt. Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst, Mass., hrsg. von W. Paulsen, Heidelberg 1968, S. 133–152, hier: S. 152.

Das verbale Understatement kann nicht verdecken, wovon der Sache nach gesprochen wird: vom literarischen Gott, vom Genie. Das Erkenntnisinteresse eines solchen Ansatzes zielt erklärtermaßen beim Dichter auf die Entfaltung des Individuellen, „Unverwechselbaren“ und bei der Dichtung auf dessen Manifestation in durchgehenden ‚Grundthemen‘ und im Stil. Grimm gehört zu jener Gruppe neugermanistischer Interpreten, die Brechts Dichtungsweise mit den Mitteln der Stilanalyse sorgsam dargestellt haben, ohne die theoretischen Voraussetzungen dieses Dichtens eigens zu thematisieren. Brechts Marxismus wurde mitregistriert, aber nicht als Herausforderung empfunden, sondern zum vagen Begriff einer allgemeinen ‚Gesellschaftskritik‘ heruntergestuft. Brecht galt in erster Linie als Dichter, als kommunistischer, gewiß, aber doch als Dichter primär. Und als Dichter war er werkimmanent heimzuholen in die bürgerliche Tradition, gegen die sein Werk gerichtet war, auch wenn es ihr viel verdankte. Das am Geniebegriff orientierte ‚Entfaltungsmodell‘ und das bereits mit der Methode implizierte Postulat von der Prädominanz des Dichters über den Marxisten Brecht entsprechen einander genau.

Der Schein eines nichtpolitischen Standpunktes, den Grimm und andere mit den Mitteln angeblich wertneutraler Interpretation erwecken, wird von anderen Autoren aufgegeben. Als Beispiel mag Martin Esslin gelten<sup>2</sup>. Poetische Potenz gilt ihm, alter deutscher Tradition gemäß, als unvereinbar mit politischem Engagement. Der junge Brecht ist in seiner Darstellung vor allem Lyriker und Baalsdichter, ein anarchisch gefährdetes Temperament, für das die Begegnung mit dem rationalen, dogmatischen Marxismus zum willkommenen, ja notwendigen Ausweg wird, die eigenen, sprengenden emotionalen Kräfte zu domestizieren.

Die interpretatorische Unergiebigkeit dieses ‚Kontrastmodells‘ liegt auf der Hand. Brechts Hinwendung zum Marxismus privat-therapeutisch zu begründen, verkennt den sachlichen Ernst seines politischen Engagements; und mit dem aus dem historischen Waffenarsenal der Romantik geholten Schema vom Gefühl-Verstand-Gegensatz ist selbst beim jungen Brecht nichts auszurichten, von dem der Jugendfreund Hans Otto Münsterer zu berichten weiß, mit welcher bewußt artistischer Rationalität der 21jährige seine wilde *Seeräuberballade* zu gestalten verstand<sup>3</sup>. Aber auch Grimms ‚Entfaltungsmodell‘ leistet zu wenig. Mit seiner Fixierung an das Individuum und dessen Stil verstellt es dem, der es benutzt, den Blick auf die Realgeschichte,

<sup>2</sup> Brecht. *The Man and His Work*, New York 1959; deutsch: *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*, Frankfurt a. M./Bonn 1962; jetzt auch als Taschenbuch in einer vom Autor durchgesehenen und ergänzten Ausgabe: Dtv. 702, München 1970.

<sup>3</sup> Bert Brecht, *Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*. Mit Photos, Briefen und Faksimiles, Zürich 1963, S. 86.

in deren Ablauf das Individuum mit seiner Entwicklung eingebettet ist; darüber hinaus nivelliert es den Unterschied zwischen Brechts betont apolitischen Anfängen und seinen marxistischen Hauptwerken, und es entzieht seinen Marxismus prinzipiell der Diskussion: die Auseinandersetzung mit ihm gehört offenbar nicht in die Literaturwissenschaft.

Ganz anders Ernst Schumacher<sup>4</sup>, der die bisher umfang- und materialreichste Darstellung des jungen Brecht schrieb, von dezidiert marxistischem Standpunkt aus, stark der damals, 1954, gültigen Parteilinie des Sozialistischen Realismus verpflichtet, und stets darauf bedacht, Zusammenhänge aufzuzeigen zwischen dem sozialen und politischen Geschehen der Weimarer Republik und Brechts Werk. Auch Schumacher ist darauf aus, bereits in den Anfängen Brechts Vorformen späterer Positionen aufzudecken, z. B. gesellschaftskritische Ansätze im *Baal*, aber im Gegensatz zu Grimm geht es ihm nicht um die im Stil sich manifestierende Individualität, sondern um die inhaltlichen Positionen Brechts und die Frage nach deren Allgemeingeltung. Der Schwerpunkt des Interesses, soweit es sich wertsetzend ausdrückt, rückt damit von den Anfängen ab und hin zum endlich erreichten Ziel, dem „proletarischen Standpunkt“, den Brecht mit der *Mutter* einnimmt. Ihm gegenüber erscheint alles Vorangegangene als Vorstufe. Dem Entfaltungsmodell Grimms und dem Kontrastmodell Esslins steht hier ein ‚Erfüllungsmodell‘ gegenüber, unter dem die dichterische Entwicklung Brechts gesehen wird: erst mit der Gestaltung des ‚sozialistischen Helden‘ ist Brecht die Lösung der ihm gestellten Aufgabe gelungen. Mit diesem festgelegten Ziel entfallen für den Interpreten allerdings Fragemöglichkeiten, z. B. die zu Brechts Zeiten im „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ und später auch in der DDR umstrittene Frage nach der Gestalt des ‚sozialistischen Helden‘<sup>5</sup> oder die Frage, die jeden Brechtinterpreten heute beunruhigen muß, ob es nicht auch an Brechts Ansatz gelegen hat, daß sein Werk inzwischen auf dem Theater von eben derjenigen kapitalistischen Gesellschaft reibungslos integriert worden ist, gegen die es doch gerade geschrieben wurde.

So scheint es notwendig, den marxistischen Ansatz Schumachers zu differenzieren. Festzuhalten ist dabei die Einheit von dichterischer und politischer Entwicklung Brechts. Schumacher stellt sie von der politischen Seite her dar, während sie hier stärker von der Poesie her gesehen wird. Dadurch kann die Eigenständigkeit der einzelnen Entwicklungsstufen deutlicher zutage treten, ohne daß das Ende der Entwicklung, die volle Kongruenz von neuer poetischer Form und marxistischem Standpunkt, aus dem Blick gerät.

---

<sup>4</sup> *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918–1935* (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. 3), Berlin 1955.

<sup>5</sup> Für Schumacher ist diese Frage bereits entschieden, und zwar im Sinne Lukács' gegen die Montage, für das typische „ganze“ Individuum; vgl. Schumacher, S. 175 ff. und passim.

Von Peter Suhrkamp, Brechts Verleger, ist das Wort überliefert, Brecht sei Marxist geworden durch Kunsterfahrung<sup>6</sup>. Wenn dieses Diktum mehr ist als ein Aperçu, dann enthält es einen neuen methodischen Ansatz, Brechts Entwicklung zu verstehen: das Lernmodell.

Voraussetzung für die Anwendbarkeit dieses methodischen Schlüssels wäre zweierlei. Erstens, daß das Schreiben, hier also: das Schreiben von Theaterstücken, für Brecht wirklich einen beschreibbaren Lernprozeß darstellt, nicht im Sinne von wachsender Beherrschung der Mittel, sondern im vollen Sinn des Lernmodells: Erfahrungen machen, derart, daß bereits mit dem ersten Stück eine zentrale Aufgabenstellung gegeben ist, die — mehr oder weniger klar erfaßt — im Stück nur erst vorläufig gelöst wird; daß im Verlauf der weiteren Stücke nicht nur bessere Antworten auf die Ausgangsfrage gefunden, sondern auch diese Frage präzisiert oder gar umformuliert wird, so daß erst am Ende des Prozesses eine richtigere Antwort auf die inzwischen richtiger gestellte Frage gegeben werden kann.

Voraussetzung wäre zweitens, daß dieser Lernprozeß unmittelbar auf Erkenntnis gesellschaftlicher Zusammenhänge gerichtet ist, daß also Brechts Stücke nicht nur, wie jede Dichtung, mehr oder weniger verschlüsselte Widerspiegelung der Welt, hier der Sozialordnung der kapitalistischen Gesellschaft in Deutschland zwischen den beiden Weltkriegen sind, sondern daß es Brecht beim Schreiben seiner Stücke von Anfang an um die ‚Erfahrung‘, d. h. die Aufarbeitung bestimmter Widersprüche dieser Sozialordnung geht, daß aber Brecht sich zur Erkenntnis der objektiven Form dieser Widersprüche erst durcharbeiten mußte.

Das Folgende ist der Versuch, dieses ‚Lernmodell‘ auf die Entwicklung von Brechts dramatischer Produktion zwischen *Baal* und *Heiliger Johanna*, also zwischen 1918 und 1930 anzuwenden und auf seine Brauchbarkeit hin zu überprüfen.

Sucht man nach einem Bild, das den Gehalt von Brechts erstem großen vitalistischen Stück, *Baal* von 1918/1920, möglichst konzis und anschaulich darstellt, so bietet sich die Fabel vom Ichthyosaurus in der Sintflut an, die Brecht 1926 in eine Theaterbearbeitung des *Baal* hineinnahm:

Es regnet. In der Zeit der Sintflut sind alle in die Arche gegangen. Sämtliche Tiere einträchtig. Das war die einzige Zeit, wo die Geschöpfe der Erde einträchtig waren. Es sind wirklich alle gekommen. Aber der Ichthyosaurus ist nicht gekommen. Man sagte ihm allgemein, er solle einsteigen, aber er hatte keine Zeit in diesen Tagen. Noah selber machte ihn darauf aufmerksam, daß die Flut kommen würde. Aber er sagte ruhig: Ich glaub's nicht. Er war allgemein unbeliebt, als er ersoff. Ja, ja, sagten alle, der Ichthyosaurus, der

<sup>6</sup> M. Frisch, „Erinnerungen an Brecht“, *Kursbuch* H. 7/September 1966, S. 54–79, hier: S. 75; als Einzelausgabe: Berlin: Friedenaue Presse, 1968, S. 20.

kommt nicht. Dieses Tier war das älteste unter allen Tieren und auf Grund seiner großen Erfahrungen durchaus imstande auszusagen, ob so etwas, wie eine Sintflut, möglich sei oder nicht.<sup>7</sup>

Baal ist das alte, unzählbare Tier – „d a s Tier. Das Urtier. Ein schmutziges, hungriges Tier, das schön ist und gemein“<sup>8</sup>, das lieber zugrunde geht, als sich den Zwängen einer von ihm verachteten Gesellschaft zu beugen. Das Stück handelt denn auch von einem Menschen, der frei sein, leben und genießen will, damit notwendig zum Außenseiter der Gesellschaft wird, deren verlogene Verhaltensnormen und verklemmten Moralkodex er ablehnt, und dafür mit einem jämmerlichen Tod in Einsamkeit bezahlt.

Brecht nimmt das vertraute Thema der bürgerlichen Literatur vom Künstler als Außenseiter der Gesellschaft wieder auf, allerdings in der vitalistischen Form, die Frank Wedekind dem Außenseiterthema gegeben hatte. Auf Wedekinds *Lulu*-Tragödie weist die Tiermetaphorik des *Baal* deutlich genug hin. Bewußt schiebt Brecht mit dieser Anknüpfung den Idealismus seiner expressionistischen Zeitgenossen beiseite. Dabei entwickelt er Wedekinds Vitalismus, d. h. die Beschränkung des Menschen auf seine sinnliche Existenz, in drei Richtungen weiter: er radikalisiert und sichert ihn weit über Wedekinds Position hinaus, er arbeitet die bei Wedekind verdeckt gebliebenen utopischen Implikate des Vitalismus heraus, und er präzisiert seine sozialkritischen Momente — was alles zusammen nicht ohne Widersprüchlichkeiten abgeht.

Eine Radikalisierung gegenüber *Lulu* bedeutet *Baal* vor allem insofern, als Baal die Aufhebung bürgerlicher Triebnormen, die ihn mit Lulu verbinden, nicht mehr innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zu verwirklichen sucht, sondern außerhalb ihrer. Daher die größere Aggressivität von Figur und Stück bei Brecht. In den gleichen Zusammenhang gehört, daß „Wollust“ und „Genuß“, die Leitworte von Baals Leben, nicht als Passivität, sondern als aktives Tun gezeigt werden: Mit dem Entbinden bisher unterdrückter Triebenergien wird Produktivität freigesetzt. So heißt es im *Choral vom großen Baal*, der dem Stück vorangestellt ist und in Balladenform das Substrat der Baalsfigur enthält:

Nicht so faul, sonst gibt es nicht Genuß!  
Was man will, sagt Baal, ist was man muß.  
Wenn ihr Kot macht, ist, sagt Baal, gebt acht  
besser noch, als wenn ihr gar nichts macht!

<sup>7</sup> *Lebenslauf des Mannes Baal*. Dramatische Biografie, in: B. B., *Baal*. Drei Fassungen, hrsg. von D. Schmidt (Edition Suhrkamp. 170), Frankfurt a. M. 1966, S. 156 (diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als: *Baal* [ES 170]). Vgl. auch die Kurzgeschichte *Von der Sintflut*, in: B. B., *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt a. M. 1967 (im folgenden zitiert als: *Gesammelte Werke*), Bd. 5, S. 101.

<sup>8</sup> *Baal* (ES 170), S. 119.

[. . .]

Man muß stark sein, denn Genuß macht schwach;  
 Geht es schief, sich freuen noch am Krach!  
 Der bleibt ewig jung, wie ers auch treibt,  
 der sich jeden Abend selbst entleibt.<sup>9</sup>

Produktivität sichert Brecht seiner Baals-Gestalt auch dadurch, daß er Baal als ständig produzierenden Autor lyrischer Gedichte auftreten läßt — ob schon dieses Moment Widersprüche in die Gestalt hineinbringt: Zum einen ist für Baal Dichten unmittelbares Ausleben seiner Vitalität wie sexuelle und anale Aktivität auch; zum andern verbleibt er damit im konventionellen Schema des Dichter-Außenseiters, das Brecht mit *Baal* ausweitet, aber nicht durchbricht.

Die beiden letzten Zeilen der zitierten Strophen mit ihrer Einheit von Tun und Sterben weisen auf eine weitere Eigenart von Brechts Baal-Vitalismus hin: Baal nimmt die Zwänge seiner vitalen Existenz nicht nur naiv hin, wie Wedekinds Lulu, sondern er unterläuft ihren Zwangscharakter, indem er ihn bewußt in seinen Willen aufnimmt. Gerade der Tod, als natürliche Begrenzung seines Lebensdranges, wird von ihm rückhaltlos bejaht, indem er ihn als Bedingung eben des kreatürlichen Daseins akzeptiert, aus dem er seine Kraft schöpft. Das Sterbenmüssen wird als Sterbenwollen, als Genughaben gedeutet:

Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunter zieht:  
 Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.

Oder das gleiche generalisiert:

Was man will, sagt Baal, ist was man muß.

Die Endlichkeit der Existenz auf dieser Erde wird akzeptiert, weil es die Endlichkeit der eigenen Existenz ist, die Bedingung dieses Sterns:

Und wär Schmutz dran, er gehört nun doch einmal  
 ganz und gar, mit allem drauf, dem Baal!  
 Und sein Stern gefällt ihm. Baal ist drein verliebt —  
 schon weil es für Baal 'nen andern Stern nicht gibt.<sup>10</sup>

Bei aller Asozialität von Baals Vitalismus, wie sie im Stück dann massiv zum Ausdruck kommt: Brecht hält unbeirrbar daran fest, daß die freigesetzte Triebhaftigkeit die Triebnatur des Menschen<sup>11</sup> ist, daß sie

<sup>9</sup> *Baal* (ES 170), S. 82. Der Handschriftenbefund legt die Vermutung nahe, daß der Baal-Choral während der Arbeit an der ersten Fassung des Stückes entstanden ist (vgl. S. 58 ff. und S. 194); der Fassung von 1919 wird er zum ersten Mal vorangestellt. In der Gestalt, die Brecht ihm dort gegeben hat, wird er hier zitiert, ungeachtet einzelner späterer Umarbeitungen.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Erkennbar schon in Brechts Nachruf auf Frank Wedekind (wozu unten, S. 202).

an der körperlichen Not und dem Tod ihre Grenze findet, und daß der Mensch zu dieser Grenze sich als Mensch, d. h. frei verhalten kann.

So gelingt es Brecht, im Vitalismus das Element freizulegen, um das es ihm eigentlich geht, für das er später, bei der Neuausgabe der frühen Stücke, die präzisere Formel vom unzerstörbaren „Glücksverlangen der Menschen“ findet<sup>12</sup>. Oder anders gesagt: Erst indem der junge Brecht das Glücksverlangen des Menschen ‚unterhalb‘ aller gesellschaftlichen Konventionen, in der vitalen Triebsschicht des Menschen ausmacht, sichert er ihm jene Unzerstörbarkeit, die die Kraft seiner Figuren von Baal bis zu Grusche, Shen Te und Galilei ausmacht. Die Asozialität Baals wird verherrlicht, aber nicht idealisiert, sondern auf ihren ‚Materialwert‘ hin befragt: den in ihr enthaltenen Anspruch des Menschen auf Selbstsein und Glücklichsein.

Doch das Glücksstreben des Menschen als utopische, gegengesellschaftliche Komponente des Vitalismus erschöpft sich nicht im Postulat vom Selbstsein; schon im *Baal* ist auch die Vision vom unverstellten, unentfremdeten Miteinandersein gestaltet. Nur für Augenblicke im Verhältnis Baals zu anderen Menschen, durchgängig in seinem Verhältnis zur Natur. Auch hier greifen wir aus heuristischen Gründen auf die lyrische Gestaltung des Baalthemas in der Ballade zurück. Natur erscheint dort vor allem zusammengezogen in der lyrischen Metapher des Himmels. Das Gedicht beginnt mit seiner Beschwörung:

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal  
war der Himmel schon so groß und weit und fahl  
blau und nackt und ungeheuer wundersam  
wie ihn Baal dann liebte – als Baal kam.<sup>13</sup>

Dieser Himmel, schon vor Baals Auftreten präsent, überfängt dann auch bergend Baals Erdenlauf:

Torkelt über den Planeten Baal  
bleibt ein Tier vom Himmel überdacht  
[. . .]

und:

In der Sünder schamvollem Gewimmel  
lag Baal nackt und wälzte sich voll Ruh:  
Nur der Himmel, aber i m m e r Himmel  
deckte mächtig seine Blöße zu.

Der Himmel schließlich begleitet Baal in den Tod:

Soviel Himmel hat Baal unterm Lid,  
daß er tot noch grad gnug Himmel hat.

<sup>12</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 948.

<sup>13</sup> Dieses und die folgenden Zitate: *Baal* (ES 170), S. 81 ff.

Genug Himmel — wofür? Genug, um überhaupt genug zu haben, um satt sterben zu können; genug, um auch im Tod noch gehalten zu sein:

Mag Baal müd sein, Kinder, nie sinkt Baal:  
Baal nimmt seinen Himmel mit hinab.

Der Himmel umgreift Baals Erde, sorgsam und unerbittlich. Äußerste Grenze der Immanenz, umhüllt und trägt er den Menschen, als gäbe es hinter ihm noch eine Transzendenz. Ein vorkopernikanisches, geozentrisches, fast mythisches Weltbild:

Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da  
auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:  
[. . .]

Doch hinter dem Himmel ist nichts, kein Gott und keine Götter. Die Immanenz trägt sich selbst. Innerhalb der Ballade erscheint die Allgegenwart des Himmels als lyrisches Zeichen für einen Zustand befriedeter Einheit des Menschen mit der ihn umgebenden Welt. Ein utopischer Zustand der Stille und der Einheit hart an der Grenze des Nichts, ein Zustand, der als lyrischer Traum die positive Entsprechung zur Negation ist, wie sie der Ichthyosaurus in seiner großen Verweigerung vollzieht — ein Traum, der die ganze Lyrik des jungen Brecht durchzieht und auch in der lyrischen Sprachschicht des *Baal* stets gegenwärtig ist, z. B. wenn es von dem durch die Welt gehetzten Abenteurer heißt, er träume

gelegentlich von einer kleinen Wiese  
mit blauem Himmel drüber und sonst nichts.<sup>14</sup>

Auch dies ist ein traditionelles Thema: Landschaft als lyrische Phantasie eines nicht-entfremdeten Weltzustands. Aber anders als in Romantik und Neuromantik, wo Natur noch wirklich als ausgeführte Landschaft erscheinen konnte, schrumpft sie hier bei Brecht zusammen zum nur noch einzelnen Symbol, das fast jeder Gegenständlichkeit entleert ist. Auch hier wird jede idealistische Überhöhung vermieden: Natur spiegelt weder eine höhere Ordnung noch seelische Unendlichkeit vor. Auch hier begrenzen der Himmel, die Welt und der Tod den Menschen auf ihre Endlichkeit:

Was kann euch Angst noch rühren?  
Ihr sterbt mit allen Tieren  
Und es kommt nichts nachher.

heißt es noch 1927 im Schlußgedicht der Hauspostille<sup>15</sup>. Wichtiger aber für unseren Zusammenhang: es bleibt nicht beim lyrischen Traum.

<sup>14</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 217.

<sup>15</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 260.



Brecht konfrontiert seine lyrisch getönte Baals-Utopie mit der realen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, gegen die sie geschrieben war. Diese Konfrontation geschieht nicht in einem Anlauf, sondern in stufenweiser Auseinandersetzung in der dramatischen Produktion. Brecht hatte nicht, sondern suchte die Form der Gesellschaft, die seinem lyrischen Protagonisten Baal der eigentlich gemeinte, aber noch verdeckte Gegner war.

Es ist vor allem dieser Wille zur Erkenntnis der Gesellschaft, durch den Brecht von Anfang an seine älteren, expressionistischen Zeitgenossen überragt.

Einem Literaten wie Georg Kaiser z. B. wurden alle Zeitthemen unter der Hand zur Literatur; er verbrauchte sie, aber er verfolgte keines von ihnen. Für Brecht wird das Theater zum Erkenntnisinstrument, und die Erkenntnis Schritte sind zugleich Veränderungen der dramatischen Form. Dies kann man bereits im *Baal* verfolgen.

Der weitaus größte Teil des Stückes mit seiner lockeren, episierenden Szenenreihung läßt sich unter den Wollust- und Genußbegriff der Ballade stellen; auch das Thema des Einverständenseins wird aus der Ballade ins Stück hinübergenommen, in die Todesszene. Eine Szene aber trennt das Stück grundsätzlich von der Ballade, die erste.

Hier sehen wir Baal auf einer bürgerlichen Literatensoirée, seine Gedichte vorlesend und die braven Bürger provozierend. Das ist ein sehr schmaler Sektor der Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg, zudem ein literarisch schon recht abgenutztes Klischee und vom Anfänger Brecht nicht gerade meisterhaft gestaltet. Doch die verschiedenen Fassungen des Stückes zeigen, wie Brecht sich schrittweise zur ersten relevanten Erkenntnis durcharbeitet.

Schon die exzeptionelle Spitzenposition dieser ersten Szene ist Ergebnis von Umarbeitungen. In der ersten Version des Stückes von 1918<sup>16</sup> hatte Baal noch in mehreren Szenen vergeblich um seine bürgerliche Rehabilitation gekämpft. In der zweiten Fassung von 1919 wurden diese Versuche bereits reduziert, in der dritten von 1919/1920 tritt bürgerliche Gesellschaft nur noch in der ersten Szene auf. Jetzt, erst jetzt besiegelt bereits eine einzige Begegnung zwischen Baal und ihr Baals Feindschaft der Gesellschaft gegenüber: der Ichthyosaurus weigert sich nach kurzer Besichtigung endgültig, die Arche zu betreten.

In der dritten Fassung bekommt aber auch das Bild dieser Gesellschaft, von der Baal sich abstößt, schärfere Konturen, 1918 provoziert Baal seinen Gastgeber durch impertinente Unhöflichkeit<sup>17</sup>, 1919 durch Aggression gegen

<sup>16</sup> Die verschiedenen Fassungen des *Baal* in: B. B., *Baal, der böse Baal der asoziale*. Texte, Varianten, Materialien, hrsg. von D. Schmidt (Edition Suhrkamp. 248), Frankfurt a. M. 1968 (im folgenden: *Baal* [ES 248]), und in *Baal* (ES 170).

<sup>17</sup> *Baal* (ES 170), S. 15 f.

die Sexualmoral der Spießbürger<sup>18</sup>; 1919/1920 aber verprellt Baal den gastgebenden Kaufmann, der seine Lyrik verlegen will, dadurch, daß er sich weigert, seine Produktion zu verkaufen, seine Dichtung zu Waren werden zu lassen wie Zimthölzer und Tierfelle, die der geschäftstüchtige Mann ebenfalls vertreibt<sup>19</sup>.

Mit der Entwicklung dieser Szene ist die erste soziale Implikation der Baal-Ballade und der Lyrik des jungen Brecht herausgetrieben: Baal wehrt sich gegen die Fremdbestimmung, in die er und seine Produktivität hineingezwungen werden soll. Fremdbestimmung seiner Produktivität durch die kapitalistische Verdinglichung ihrer Produkte auf dem Warenmarkt — das ist das Gesetz der Gesellschaft, gegen die Baals Figur den Gegenentwurf darstellt. In Brechts Arbeit an der ersten Szene haben Gesellschaft und Figur sich zum ersten Mal wechselseitig artikuliert.

Nun war allerdings die Ausbeutung eines Künstlers durch einen Kaufmann, der nicht nur mit Zimthölzern, sondern auch mit Gedichten handeln will, nur ein sehr partikularer Aspekt der gesellschaftlichen Wirklichkeit um 1920, und Brecht war bei weitem noch nicht in der Lage, ihn zur Totalität eines umfassenden Gesellschaftsbildes zu erweitern oder ihn mit dem andern Aspekt seiner Gesellschaftskritik, dem Protest gegen die bürgerliche Triebunterdrückung zu verbinden. Derlei hätte mehr als seine begrenzte Erfahrung, es hätte umfassendes Wissen über die Mechanismen der spätkapitalistischen Gesellschaft verlangt, wie es Brecht damals noch nicht zur Verfügung stand und das zu erlangen er vorerst noch keine Notwendigkeit sah. Noch lange verhielt er dort, wo allein er vorerst einer Totalität sicher zu sein glaubte: nicht auf seiten der Gesellschaft, sondern auf seiten des von ihr bedrohten Individuums. Zwar konfrontiert er seine Protagonisten in den folgenden Dramen mit auffälligeren Zeiterscheinungen, mit dem Kriegsgeschehen und dem Spartakusaufstand in *Trommeln in der Nacht*, mit dem Phänomen der modernen Großstadt in *Im Dickicht*, aber es sollte sich zeigen, daß er dabei weder zu weitergehenden Erkenntnissen über die Gesellschaft noch zu einer tragbaren Dramenform kommen konnte.

Wenig befriedigend ist denn auch Brechts zweites Stück, *Trommeln in der Nacht*<sup>20</sup>. Zwiespältig ist schon der Handlungsaufbau: einerseits die Ge-

<sup>18</sup> *Baal* (ES 170), S. 86 f.

<sup>19</sup> *Baal* (ES 248), S. 131 ff.

<sup>20</sup> Jede genauere Interpretation von *Trommeln in der Nacht* in unserem Zusammenhang hätte auszugehen von der Frühfassung des Stücks, von der bisher nur die Drucke von 1922, 1924, 1927 und 1929 vorliegen (vgl. W. Nubel, „Bertolt Brecht-Bibliographie“, *Sinn und Form* Jg. 9/1957, H. 1–3 [Zweites Sonderheft Bertolt Brecht], S. 479–623, hier: S. 499 ff.). Die recht tiefgreifenden Veränderungen, die Brecht 1953 für die erste Suhrkamp-Ausgabe vornahm, verschieben die Zwiespältigkeit des Stücks, ohne sie zu beseitigen. Aus Gründen der Praktikabilität wird jedoch auch hier, soweit möglich, nach den *Gesammelten Werken* zitiert.

schichte von dem Kriegsheimkehrer, auf den die Braut nicht warten konnte, so daß er sie erst einem andern abjagen muß, anderseits der Spartakusaufstand 1918/1919. Aber beide Handlungsstränge greifen nicht ineinander, das Revolutionsgeschehen bleibt im Hintergrund. Damit bleibt auch das Gesellschaftsbild des Stückes trotz aller äußeren Gegenwartsnähe antiquiert: da weder Krieg noch Kriegsfolgen, noch der Revolutionsversuch einer — sei es nur ansatzweisen — Analyse unterzogen werden, kommt Brecht über die Dimension der Bürgersatire à la Sternheim, versehen mit einem Schuß Lumpenproletariat, nicht hinaus. Mit solchen Mitteln aber war der gesellschaftlichen Wirklichkeit von 1919 nicht beizukommen.

So nimmt es nicht wunder, daß auch die Form des Stückes unbefriedigend bleibt. Nach den gereihten Einzelszenen des *Baal* versucht Brecht es jetzt mit dem traditionellen fünfaktigen Aufbau und mit der Standardeinleitung des naturalistischen Dramas: familiäres Interieur, in das ein Außenseiter einbricht, die latenten Spannungen enthüllend. Aber die noch vom Naturalismus festgehaltenen Formen waren inzwischen auch dramaturgisch obsolet geworden. Die Expressionisten hatten bereits zur Simultanbühne gegriffen, um Polyperspektivismus zu erzeugen (z. B. Reinhard Johannes Sorge, *Der Bettler*, 1912), zur Chorteknik, um Massen auf der Bühne darzustellen (z. B. Georg Kaiser, *Gas I*, 1918; Ernst Toller, *Die Wandlung*, 1919), zur Abstraktion der Figuren und der Sprache, um die Maschinenwelt zu repräsentieren (z. B. Kaiser, *Gas I* und *Gas II*, 1920). Brecht kommt 1919 nur zum Formzerfall. Im Verlauf des Stückes zerfasert die Handlung in Einzelstränge, die nicht mehr zu einem geschlossenen Ablauf zusammenfinden; der traditionelle Bau des Fünfakters wird überflutet vom Strudel einander jagender, „offener“ Szenenfetzen. In solcher Formaauflösung kann man das Chaos der ersten Nachkriegsjahre realistisch gespiegelt sehen — aber zugleich zeigt sich darin auch Brechts Unfähigkeit, hinter den Oberflächenphänomenen die bestimmenden gesellschaftlichen Kräfte zu erkennen.

Was sich allerdings dem Leser auch heute noch nachdrücklich einprägt, ist die Figur des Protagonisten. Kragler, das ist Baal als Frontheimkehrer, mit einem Glücksverlangen, dessen Ansprüche zu reduzieren, dessen Kraft aber nicht zu brechen ist. „Rechtfertigung eines Mannes durch sich selbst“<sup>21</sup>, kommentiert Kragler zum Abschluß seine Bereitschaft, auch noch das beschädigte Glück — die Braut mit einem Kind vom andern — als Glück, nämlich als sein eigenes zu akzeptieren; ein durchaus Baalscher Anspruch. Anderseits hat Kragler eine Dimension hinzugewonnen, die im *Baal* nur latent vorhanden war: die Dimension mitmenschlicher Güte. *Trommeln* endet mit einer scheuen Geste Kraglers, der seiner Braut, die ihn betrogen

---

<sup>21</sup> B. B., *Trommeln in der Nacht*, Berlin: Propyläen, 2o. J., S. 94. Nicht in den *Gesammelten Werken*, Bd. 1, S. 123.

hat, fast linksich seine Jacke umlegt, damit sie nicht friert<sup>22</sup>. Es ist kalt auf dieser Welt. Man denkt an den Refrain der Ballade *Von der Kindsmörderin Marie Farrar*:

Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen  
Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.<sup>23</sup>

Züge solch kreatürlicher Mitmenschlichkeit finden sich durchgehend in Brechts Dichtung, und es sei daran erinnert, daß einer der Leitbegriffe schon in den Augsburgener Theaterkritiken wie im Wedekind-Nachruf des jungen Brecht ein Wort ist, das sehr wenig zum Standardbild des aggressiven, schnoddrigen Bürgerschrecks Brecht paßt: „Menschlichkeit“<sup>24</sup>.

Neben der Figur des Kragler ist es die Sprache, die in *Trommeln* fasziniert, eine Sprache von sinnlicher Dichte und Aggressivität, die ein Netz von Metaphern über das Stück zieht und deren Bilder ständig von realer Bezeichnung zu sinnbildhaften Bedeutungen hinüber- und zurückspielen.

Den Weg, das Sichversagen der dramatischen Form durch Intensivierung der Sprache zu kompensieren<sup>25</sup>, geht Brecht in seinem nächsten Stück *Im Dickicht* (1921/1924) weiter. Technisch handelt es sich wieder, wie im *Baal*, um gereimte Einzelszenen unterschiedlicher Länge, aber das Stück lebt nicht von den Handlungspartikeln in den Szenen und auch nicht vom Dialog, sondern von der Metaphorik, die Handlung und Dialog überwuchert und im Bild des Stücktitels konvergiert. Das undurchdringliche Dickicht ist in jeder Szene verbal und atmosphärisch gegenwärtig; in ihm verfangen sich Handlung und Dialog. Hier konkretisiert sich zum ersten Mal Brechts Bild von der Gesellschaft im Drama zum wirklichen Bild: dem des Dschungels. Vom Dschungel hatte schon die frühe Lyrik gesprochen; jetzt hat das Drama den Vorentwurf der Lyrik eingeholt.

Dabei ist der zweite Aspekt von Natur beim jungen Brecht, Landschaft als Fluchtraum, verlorengegangen. Es gibt kein Entrinnen mehr. Ein Ausbruch aus der Gesellschaft (*Baal* nach der ersten Szene), eine Selbstdispensierung von ihr (Kragler angesichts der Aufforderung, am Spartakusaufstand teilzunehmen) ist nicht mehr möglich; ebenso unmöglich ist ein Durchstoß nach innen, zur Intensität eines unmittelbaren Gefühls. Haß und Liebe erreichen ihr Gegenüber nicht mehr, Spontaneität erlahmt, die Selbstbestimmung des Menschen wird unmöglich gemacht. *Baal* ist im Dickicht der modernen Großstadt erstickt.

Als Brecht 1919 die *Baal*-Ballade schrieb, sprach er von einem Menschen in absoluter Gesellschaftsferne, nur mit sich selbst, einigen Kumpanen und

<sup>22</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 123.

<sup>23</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 4, S. 176 ff.

<sup>24</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 4, 22; ähnliches passim.

<sup>25</sup> Vgl. dazu die theoretischen Überlegungen Brechts in den *Gesammelten Werken*, Bd. 7, S. 53 f. und S. 950.

der Natur allein. Als er 1922 *Im Dickicht* schrieb, sprach er von einem Zustand absoluter Vergesellschaftung. Baal war einsam, weil niemand außer ihm da war. Die Figuren des *Dickicht* sind einsam, weil alles um sie herum voll ist mit Menschen. „Wenn ihr ein Schiff vollstopft mit Menschenleibern, daß es birst, es wird eine solche Einsamkeit in ihm sein, daß sie alle gefrieren.“<sup>26</sup>

Brecht hat später den Titel *Im Dickicht* erweitert durch den erläuternden Zusatz *Im Dickicht der Städte*. Die moderne Massenstadt ist der gesellschaftliche Ort, für den der Baal der Ballade als lyrisches Gegenbild konzipiert ist. Noch an der Figur Kraglers zeigte er seine Kraft. Als Brecht ihn — im Drama — in die Gesellschaftsform einbezieht, der er — in der Lyrik — transzendent bleiben konnte, verliert Baal diese Kraft. Bild und Gegenbild fallen in eins, damit bricht die fruchtbare Spannung zwischen beiden zusammen. In Metaphern und Bildern der Natur ließ sich jetzt nicht mehr dichten, wenigstens nicht mehr im Drama, nachdem gerade das Naturbild dramatische Handlung unmöglich gemacht und den Dialog aufgelöst hatte. Brecht war an einem Punkt angekommen, an dem sein Drama sich selbst aufhob.

Diese Krise hat jedoch nicht nur innerdramaturgische Gründe. Im Bild vom ‚Dickicht‘ wird die moderne Stadt nicht objektiv erfaßt, sondern in einer Metapher, in subjektiver Ansicht von außen. Im dramatischen Motiv ‚Großstadt‘ hatte Brecht ein aktuelles Zeitthema aufgegriffen, wie in *Trommeln* auch – diesmal ausgelöst durch seine Übersiedlung von München in die fremde Großstadt Berlin –, aber in beiden Fällen hatte er nur die Oberflächengestalt dieses aktuellen Themas darstellen können. Im Dschungelbild spricht, trotz der dramatischen Form, immer noch der Lyriker Brecht, der arme B.B., der von außen, aus den „Schwarzen Wäldern“ sich der Stadt nähert und ihre erstickende Undurchsichtigkeit feststellt. Wollte der Dramatiker weiterkommen, mußte er nunmehr diese konstatierte Undurchsichtigkeit analytisch auflösen. Dazu aber mußte er auch die subjektive Perspektive vom Individuum her aufgeben. Nach dem ersten Aufblitzen von gesellschaftlicher Erkenntnis in der Eingangsszene des *Baal* wird jetzt der erste wirkliche Lernschritt vollzogen, das Räumen eines als falsch eingesehenen Standortes, genauer: Ideologieabbau. Was abgebaut wird, ist — wie es im nächsten Stück selbst programmatisch heißt — der ‚Charakterkopf‘, d. h. das bürgerliche Ideologem von der sich selbst bestimmenden Persönlichkeit, wie es bis jetzt, als selbstverständliche Grundannahme, auch Brechts Dichtungen bestimmt hatte.

Das Stück *Mann ist Mann*, 1924/1926 in der ersten Fassung geschrieben, erzählt die Geschichte des einfachen Packers Galy Gay in der fiktiven indi-

<sup>26</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 187.

schen Hafenstadt Kilkoa, der aus seiner friedlichen Alltagswelt in eine Gruppe englischer Kolonialsoldaten gerät, denen ein Mann abhanden gekommen ist, an dessen Stelle sie nun Galy Gay zum Zählappell mitnehmen und vom harmlosen Zivilisten in einen kampflüsternden Krieger ummontieren. Vor den Augen des Zuschauers wechselt er sozialen Ort, Rolle und Charakter. Die neue Rolle formt sich ihren Menschen. Mann ist Mann.

Daß Brecht mit dem neuen Stoff, der Fabel von der sozialen Determiniertheit des Menschen, ein wichtiger Durchbruch gelang, zeigt bereits die neue Form dieses „Lustspiel“ überschriebenen Dramas. Es ist die erste Anwendung der Parabelform, die für Brecht von nun an so große Bedeutung erlangen sollte, d. h. einer Form, die das Allgemeine im Besonderen nicht mehr durch symbolische Präsenz, sondern durch strukturelle Analogie verdeutlicht. Zugleich ist es das erste Stück mit der für Brechts Dramatik nunmehr typischen konsequenten Illusionsdurchbrechung durch direkte Wendung des Schauspielers an den Zuschauer und mit einer strukturell veränderten Mehrdeutigkeit in Handlung, direkt-prosaischem und indirekt-lyrischem Kommentar.

Mit *Mann ist Mann* ist die erste große Schranke gefallen, die den Gestaltungs- und Erkenntniswillen des Dramatikers Brecht bis dahin gefangen hielt. Zur Grundannahme der Selbstgewißheit des Ich beim jungen Brecht trat schon früh die Erfahrung von der Gefährdung eben dieses Ich. Der Lyriker konnte sie als natürliche Gefährdung, d. h. als Sterblichkeit interpretieren und durch ‚Einverständnis‘ abfangen. Der Dramatiker erkannte sie, weitergehend, als gesellschaftliche Gefährdung, ohne jedoch deren Form zu durchschauen, da er sie auch im Drama weiterhin nur vom Ich aus sah, an dem er dann folgerichtig nur eine wachsende Fremdbestimmung feststellte. Erst in *Mann ist Mann* ist Brecht imstande, ein gesellschaftliches Subjekt dieser Fremdbestimmung auszumachen: die soziale Gruppe, die dem Menschen seine Rolle aufzwingt. Erst jetzt wird die Determination des Ich durchsichtig als gruppen- und rollenabhängige Funktionalität des Menschen: „Einer ist keiner, es muß ihn einer anrufen.“<sup>27</sup> Was vorerst noch fehlt, ist der Blick über die Gruppe hinaus, die Analyse gesamtgesellschaftlicher Zusammenhänge, die die Normen innerhalb der einzelnen Gruppen allererst bestimmen.

Der ‚Abbau des Charakterkopfes‘, die Reduktion der Persönlichkeit auf ihre soziale Funktion, ist nicht Brechts Entdeckung. Innerhalb der deutschen Literatur war gesellschaftliche Determination des Menschen bereits die Basis des naturalistischen Dramas; den Anpassungsvorgang an die bürgerliche

<sup>27</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 360. Ähnliches auch in der *Baal*-Fassung von 1926: SOPHIE BARGER. „Aber etwas, was nicht benützt wird, das ist doch nichts!“

(*Baal* [ES 170], S. 164)

Gesellschaft als Veränderung des Ich hatten Carl Sternheim und Heinrich Mann detailliert beschrieben, und selbst Hugo von Hofmannsthal konnte in seinem Vorspiel zu *Baal* 1926 — also zur Zeit der Erstaufführung von *Mann ist Mann* — bereits dieses Stück Brechts höchst sensibel als Zeichen für das Ende des bürgerlich-idealistischen Individualitätsbegriffs ausdeuten (um es allerdings im gleichen Atemzug selbstverfängen als bloße Variation altösterreichischer Schauspielerproblematik mißzuverstehen<sup>28</sup>). Wichtiger noch sind Brechts eigene Hinweise auf den Behaviorismus und die deutsche Sozialpsychologie der Zeit als wissenschaftliche Voraussetzung der Dichtung<sup>29</sup>.

Doch trotz solcher Berührungspunkte und Voraussetzungen: Erst Brecht faßt die Funktionsabhängigkeit des Ich auch in der Dichtung als Erkenntnisproblem auf, erst ihm gelingt es, aus der Verarbeitung dieser Erfahrung über ihre bloße Konstatierung und anschauliche Darstellung hinauszugehen und sie zum Ausgangspunkt weiterer Erkenntnisprozesse zu machen, dabei sein neues Drama inhaltlich und formal weiterentwickelnd. Das Stück *Mann ist Mann* hat selbst bereits teil an dem Erkenntnisprozeß, der von *Baal* zur Preisgabe der ihn tragenden Ideologie führt. Die Arbeit am Stück ist seit 1920 belegt<sup>30</sup>. Am Anfang, also noch zur Baalszeit, stand offenbar ein sehr diffuser, kosmischer Determinationsgedanke<sup>31</sup>. Dann erscheint in einer Arbeitsnotiz von 1921 Galy Gay als eine Art Baalsbruder:

Es ist die Vision vom Fleischklotz, der maßlos wuchert, der, nur weil ihm der Mittelpunkt fehlt, jede Veränderung aushält, wie Wasser in jede Form fließt. Der barbarische und schamlose Triumph des sinnlosen Lebens, das in jeder Richtung wuchert, jede Form benützt, keinen Vorbehalt macht noch duldet. Hier lebt der Esel, der gewillt ist, als Schwein weiterzuleben.

Die Frage: Lebt er denn?

Er wird gelebt.<sup>32</sup>

Baals Vitalismus wird jetzt vom Experimentator Brecht in einen sozialen Kontext gestellt und auf seine gesellschaftliche Brauchbarkeit hin betrachtet. Der Umschlag von Ichstärke bei Baal in Ichschwäche bei Galy Gay erfolgt mit Notwendigkeit. Baals Stärke beruhte auf seiner Ichidentität, die nur in völliger Gesellschaftsferne möglich war; einbezogen in den sozialen Kontext, mußte diese Identität verlorengehen und die Figur damit führungslos werden, denn ihre Selbstbestimmungskraft lag im rein vital-kreatürlichen Bereich. Dieser Bereich bleibt auch nach Brechts Notiz bei der Manipulation

<sup>28</sup> *Das Theater des Neuen*, in: H. v. H., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von H. Steiner, Stockholm/Frankfurt a. M. 1947–1959, *Lustspiele*, Bd. 4, S. 405–426.

<sup>29</sup> Z. B. *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 126 ff. 147. 269. 274; Bd. 8, S. 106.

<sup>30</sup> Vgl. Münsterer, *Bert Brecht*, S. 166 f.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 57.

erhalten und sichert Galy Gay die vitale Überlebenschance — nur muß diese bloße Vitalität, nunmehr kritisch von außen betrachtet, als sozial wertlos erscheinen.

Noch aber kann Brecht mit seinem eigenen Gegenentwurf nichts Wirkliches anfangen. Die zitierte Notiz beginnt mit der ratlosen Frage, ob die „ungeheuerliche Mischung von Tragik und Komik [...] überhaupt zu gestalten ist, welche darin besteht, daß ein Mann ausgestellt wird, der nach solchen Manipulationen an ihm noch lebt“.

1923/1924 erst waren die Möglichkeiten der Baalsfigur ausgeschöpft und hatten ihre Voraussetzungen sich als revisionsbedürftig erwiesen. Jetzt, nach dem Scheitern seines ersten Erkenntnisansatzes (im *Dickicht* und im ersten Galy-Gay-Entwurf) und nach dem ersten Heranziehen wissenschaftlicher Erkenntnisse der Zeit als Hilfsmittel, macht Brecht sich 1924 wieder an seinen frühen Plan und gestaltet dessen ersten Hauptgedanken: die Determination des Einzelnen durch die soziale Gruppe.

Zwischen 1926 — dem ersten Druck — und 1929 kommt dann ein zweites Thema in das Stück, das Thema vom ‚Fluß der Dinge‘, eingeführt durch ein Lied dieses Titels<sup>33</sup>, mit der eine der Hauptfiguren des Stücks, die Witwe Begbick, das kommentiert und generalisiert, was mit Galy Gay geschieht. Erst mit diesem zweiten Thema des Stücks, dem Gedanken von der ständigen Verwandlung der Welt, bekommt der erste Gedanke von der Sozialdetermination des Einzelnen seine eigentliche Schärfe.

In einer frühen Vorrede zu *Mann ist Mann* spricht Brecht von seiner Gegenwart als einer „in starken Übergängen begriffenen Welt“<sup>34</sup>; daß er in einer Zeit der Übergänge, der Veränderungen und Umwälzungen lebe, durchzieht seine theoretischen Überlegungen in den zwanziger Jahren in immer neuen Formulierungen. Erst im Zusammenhang mit dieser stets sich verändernden Gesellschaft wird die soziale Determiniertheit des Menschen überhaupt zum Problem. In einer statischen oder nur langsam sich verändernden Gesellschaftsordnung wird deren determinierende Kraft gar nicht wahrgenommen; da die Zustände sich gleichbleiben, bleibt auch der Charakter konstant, nur Unglück und Tod können ihn bedrohen. Erst in einer in Bewegung geratenen Gesellschaft wird die soziale Determination nicht mehr als Garant der Persönlichkeit, sondern als deren Gefährdung erlebt. Denn der Wechsel der Zustände, das fluktuierende Fortschreiten innerhalb der Gegensätze der Gesellschaft selbst, vernichtet nun auch die Konsistenz des Individuums, in dessen Brust diese Gegensätze ausgetragen werden.

Die Auflösung der bürgerlichen Individualität durch die fortschreitende Entwicklung der spätkapitalistischen Gesellschaft ist für Brecht später zum

<sup>33</sup> So F. Hennenberg, *Dessau – Brecht. Musikalische Arbeiten*, Berlin 1963, S. 106.

<sup>34</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 7, S. 976.



Ausgangspunkt seiner Polemik gegen Lukács in der ‚Realismusdebatte‘ geworden; in der dichterischen Produktion macht der Gedanke mit seiner ersten gelungenen Gestaltung in *Mann ist Mann* den Autor frei für ein neues Drama, in dem nicht mehr die Selbstbewahrung des Individuums gegenüber der Gesellschaft, sondern die Beherrschung der gesellschaftlichen Bewegung zum Hauptthema wird.

Daß gesellschaftliche Bewegung thematisiert wird, und zwar im Inhalt wie in der Form, ist die eigentliche Leistung des Brechtschen Dramas. Dies zu sagen ist ein Gemeinplatz; auch hier ist es nötig, zu verfolgen, wie sich der Gedanke bei Brecht in der dramatischen Praxis entwickelt, denn auch hier läßt sich nicht nur Erkenntniszuwachs, sondern zugleich damit, als dessen Bedingung, Ideologieabbau konstatieren. Der entscheidende Prozeß findet sich in der Abfolge der Lehrstücke von 1928 bis 1930.

Als Voraussetzung ist daran zu erinnern, daß Brecht seit 1926 mit seinen Marxismusstudien beginnt — wie von Elisabeth Hauptmann glaubhaft berichtet, nicht um ihrer selbst willen betrieben, sondern um sich den dramaturgisch notwendigen Einblick in sozialökonomische Zusammenhänge für ein neues Stück zu verschaffen, die spätere *Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Wir wissen wenig über Art und Fortgang dieser Studien — was wir aber beobachten können, ist ihre schrittweise Integration in das dramatische Werk. Von 1926 bis 1928 stagniert Brechts dramatische Produktion. 1928, in der *Dreigroschenoper*, steht ihm der Begriff der kapitalistischen Gesellschaft als Ausbeutergesellschaft zur Verfügung, aber er wendet ihn ganz äußerlich nur auf Bürgertum und Lumpenproletariat an, was den Erfolg des Stückes beim bürgerlichen Publikum nach sich zog. Hier wurde etikettiert und provoziert, aber nicht analysiert; die Produktionssphäre als eigentlicher Ort der Aubeutung kommt nicht in den Blick.

1928 beginnt aber auch die Reihe der „Lehrstücke“ und mit ihnen Brechts Versuch, sein Drama der unverbindlichen Vorzeigebühne zu entziehen und es der gesellschaftlichen Alltagspraxis zu nähern, zuerst noch mit isolierten Spielgruppen, dann mit Schülern, schließlich in unmittelbarer Beziehung zur politischen Praxis der KPD zwischen 1930 und 1933.

Und in den Lehrstücken beginnt auch Brechts eigentliche Auseinandersetzung mit den Bewegungsgesetzen der Gesellschaft. Das erste Lehrstück, *Der Ozeanflug* (1928/1929), fällt noch einmal vollständig hinter die mit den Opern doch schon erreichte Gesellschaftskritik zurück und feiert gesellschaftliche Bewegung ganz naiv als technischen Fortschritt, den Mensch und Maschine in heroischer Zusammenarbeit bewirken. Offenbar mußte Brecht jedes seiner Ideologeme erst in einem Theaterstück manifestieren, ehe er sich von ihm lösen konnte. So mit dem Individualismus von *Baal* bis zum *Dickicht*, so hier mit der optimistischen Begeisterung für die technischen Möglichkeiten der Nachkriegszivilisation. Im *Badener Lehrstück vom Ein-*

*verständnis* (1929) wird zwar die technische Naturbeherrschung noch als Modell gesellschaftlicher Bewegung beibehalten, aber die Heroisierung herabgestimmt: der Fortschritt fordert Opfer, und Armut und Gewalt werden durch ihn nicht abgeschafft. Erst das nächste Stück, der *Jasager* von 1929/1930, gibt den technizistischen Aspekt ganz auf, aber auch hier erscheint gesellschaftliche Entwicklung noch wie ein Naturgeschehen, dem der Einzelne sich notfalls aufzuopfern habe, wenn der Vorteil der Gesamtgesellschaft das erfordert. Es ist nach der neuesten Veröffentlichung von Klaus Völker<sup>35</sup> ungewiß, ob Brecht noch selbst hinter diesem Gesellschaftsbild des *Jasagers* stand; doch scheint tatsächlich erst die Diskussion mit Schülern über das Stück<sup>36</sup> den Autor endgültig von seinem mechanistischen Fortschrittsglauben abgebracht und ihn frei gemacht zu haben für einen Begriff von gesellschaftlicher Bewegung, demzufolge Verbesserung der menschlichen Gesellschaft allein durch die Menschen für die Menschen bewirkt werden kann, also dialektisch zu sehende Praxis ist. In noch partikulärer und problematischer Weise gestaltet er dieses Prinzip vom ‚eingreifenden Verhalten‘ in den nächsten beiden Lehrstücken, dem *Neinsager* von 1930 und der *Maßnahme* aus dem gleichen Jahr. Die erste umfassende dramatische Ausformung erfährt dieser materialistisch-dialektische Praxisbegriff in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* von 1929/1930, nun zugleich mit der Anwendung der inzwischen voll rezipierten Marx-Leninschen Analyse der kapitalistischen Gesellschaft.

Es kann nun in diesem kurzen Abriss nicht darum gehen, eine eingehende Analyse der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* zu leisten – eine Analyse, die damit anfangen müßte zu zeigen, wie Brecht im Stück zum ersten Mal Tiefenstrukturen der kapitalistischen Gesellschaft und ihrer Bewegung aufzeigt, indem er das Modell einer Überproduktionskrise auf der historischen Stufe des Übergangs vom Konkurrenz- zum Monopolkapitalismus aufbaut. Hier soll vielmehr, und auch das nur im Ansatz, die These aufgestellt werden, daß die Absicht dieses Stückes – wie in anderer Form der späteren Stücke Brechts auch – genau der Vorgang ist, der sich uns bei der Analyse von Brechts Entwicklung als entscheidende Voraussetzung für seinen Praxisbegriff gezeigt hatte: die Ideologiekritik, und daß hierin die Leistung wie die Grenze von Brechts Dramatik liegt.

Ideologiekritik nimmt rein äußerlich gerade in diesem Stück einen besonders großen Raum ein und ist z. T. auch von den Interpreten entsprechend benannt worden: Kritik der verschleiernenden Funktion von Religion in der Gestalt der Schwarzen Strohhüte; Kritik des Bildungs-

<sup>35</sup> „Brecht ist entsetzt über die falsche Interpretation und die größtenteils positive Aufnahme, die seine Schulooper *Der Jasager* [...] gefunden hat.“ (K. V., *Brecht-Chronik*. Daten zu Leben und Werk [Reihe Hanser. 74], München 1971, S. 50; ohne Quellenangabe.)

<sup>36</sup> Siehe Völker, ebd.

humanismus in den Goethe-, Schiller- und Hölderlinparodien und in der Figur Maulers; Kritik der Partnerschaftsideologie von Kapital und Arbeit in Johannas Schlichtungsversuch; Kritik der bürgerlichen Gewaltangst als Blindheit gegenüber den im Lohnverhältnis institutionalisierten Formen von Gewalt. Auch Johannas Fixierung an Mauler, als könne ein einzelnes Individuum sich diesem System entziehen oder gar Ausbeutung verhindern, wird als ideologisch gezeigt — Brecht arbeitet hier, wie in anderen Momenten der Johannafigur auch, seine eigene Entwicklung mit auf. Wichtiger aber als diese offen liegenden Momente des Stückes scheint folgendes: Marx analysierte als Grundideologem der kapitalistischen Gesellschaft die scheinbar naturgegebene unveränderbare Notwendigkeit ihrer Entwicklung. Auch hiervon spricht Brecht im Stück, z. B. wenn er die kleinen Spekulanten am Fleischmarkt im Chor singen läßt:

Wehe! Ewig undurchsichtig  
Sind die ewigen Gesetze  
Der menschlichen Wirtschaft!  
Ohne Warnung  
Öffnet sich der Vulkan und verwüstet die Gegend!  
Ohne Einladung  
Erhebt sich aus den wüsten Meeren das einträgliche Eiland!<sup>37</sup>

Aber Brecht zeigt auch, wie die warentauschende Gesellschaft von Privatproduzenten diesen Schein notwendig erzeugt, durch Teilrationalität ihrer Prozesse im Einzelnen und Unberechenbarkeit ihres Ablaufs im Ganzen — ein Eindruck, der sich dem aufmerksamen Zuschauer oder Leser des Stückes unmittelbar aufdrängt. Wohl deshalb hat Brecht auch das Stück in der Zirkulationssphäre auf dem Fleischmarkt angesiedelt und den Produktionsbereich, die Fabriken mehr am Rande aufgeführt, was ihm z. B. Schumacher ankreidet<sup>38</sup>; aber Brecht kam es nicht nur darauf an, Ausbeutung zu zeigen, sondern ebenso zu zeigen, wie Ideologie entsteht und wirkt, die die Aufhebung der Ausbeutung verhindert.

Ideologieverstörung ist auch die Aufgabe von Brechts Dramaturgie. Das dialektische Theater, wie Brecht seine epische Dramaturgie in seinen letzten Jahren sachgerechter nennt, dieses dialektische Theater greift hinter die Personen und Ereignisse, es macht Widersprüche sichtbar und löst scheinbar natürlich Daseiendes in Gewordenes auf. Damit versucht Brecht auf dem Theater eben den Schein von Undurchdringlichkeit und Naturnotwendigkeit zu zerstören, der alle Einzelideologeme der kapitalistischen Gesellschaft trägt.

Hier liegt allerdings auch die Grenze von Brechts Intention. Sein Theater setzt einen Zuschauer voraus, der nicht nur imstande, sondern auch willens, aber eben nicht nur willens, sondern auch imstande ist, solche

<sup>37</sup> *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 735.

<sup>38</sup> *Dramatische Versuche*, S. 442. 468 480 u. ö.

Ideologieauflösung bei sich selbst zu vollziehen. Ein solcher Zuschauer ist eigentlich nur denkbar in steter Rückkoppelung zum Autor und im gleichen Praxisbezug wie jener. Mit Sicherheit sähe Brechts Theater sehr viel anders aus, wenn er die Möglichkeit gehabt hätte, den mit den Lehrstücken begonnenen, aber durch die Nationalsozialisten unterbrochenen Weg fortzusetzen, Dichtung in engstem Kontakt mit politischer Tätigkeit herzustellen. Sein Versuch in Ostberlin nach dem Krieg, in einem sozialistischen Staat ein primär antikapitalistisches Theater zu praktizieren, steht unter ganz anderen, hier nicht zu analysierenden Bedingungen.

Vielleicht aber hätte Brecht, der Dichter im wissenschaftlichen Zeitalter, auch dann nicht nur Fritz Sternberg und Karl Korsch, sondern auch Erich Fromm kennen, also nicht nur Marx, sondern auch Freud aufarbeiten müssen, um zu wissen, welche psychischen Sperrungen und Hemmungen sich Aufklärung widersetzen. Deshalb ist heute auch nicht mehr der Theaterbesuch, sondern die Lektüre und die Diskussion die angemessene Form, sich mit Brecht auseinanderzusetzen. Dann wird man an Johanna nicht nur ihre vielgerühmte Menschlichkeit wahrnehmen, sondern darüber hinaus den Charakterzug, der sie erst wirklich von den Schwarzen Strohütten trennt und auf den Weg in die Schlachthöfe bringt: ihren Erkenntniswillen, der Johanna mit der Wlassowa in der *Mutter* verbindet.

Fragt man abschließend noch einmal nach dem von uns eingangs definierten ‚Lernmodell‘, so hat es offenbar eine gewisse Brauchbarkeit in doppelter Hinsicht erwiesen. Es hat zum ersten Brechts eigene Entwicklung als eine Folge von Lernschritten gezeigt, die sich in seiner dramatischen Produktion vollziehen. In drei großen Anläufen auf jeweils unterschiedlicher Stufe versucht Brecht, seine Vorstellung von der Beziehung zwischen Einzelmensch und Gesellschaft dramatisch zu konkretisieren. Er geht aus von einem antibürgerlichen, aber doch stark individualistisch bestimmten Vitalismus in *Baal*, *Trommeln* und *Dickicht*. Dieser Versuch läuft sich fest, die notwendige Konkretisierung im Drama gelingt nicht, Figur und Gesellschaft bleiben im schlechten Sinn allgemein, die dramatische Form löst sich auf. Brecht holt sich zum ersten Mal Unterstützung von außen, von der Sozialpsychologie seiner Zeit. Sie hilft ihm, seinen ersten Erkenntnisansatz, das Verharren auf der Selbständigkeit des Individuums, zu revidieren; mehr allerdings hilft sie ihm nicht. Doch damit ist immerhin der Weg frei zum zweiten Anlauf in *Mann ist Mann*, dem Stück, in dem Brecht zum ersten Mal die Form seiner neuen, mehrebigigen Dramaturgie entwickelt, ohne daß er allerdings schon zu einem klaren Bewußtsein dieser Form und der in ihr liegenden Möglichkeiten gelangte; denn vorerst konnte er nur seine negative Erfahrung der Ideologiezerstörung gestalten, nicht aber positiv die gesellschaftliche Wirklichkeit, auf die hin Ideologiezerstörung notwendig ist, weil Ideologie ihre adäquate Erfahrung verstellt. So mußte

er sich wiederum Hilfe von außen holen, um sein noch unklares Erkenntnisinteresse an der gesellschaftlichen Bewegung zu befriedigen. Er findet diese Hilfe im Studium des wissenschaftlichen Sozialismus, bei Marx und Lenin. Aber dieses rein theoretische Studium allein nutzt noch nicht viel. Es schlägt erst zu Buch, als er es in Praxis umsetzt, in die engere Praxis seiner eigenen dramatischen Produktion und damit dann bald verbunden in die weitere Praxis politischer Tätigkeit. Erst jetzt arbeitet er sich durch weitere Irrtümer hindurch zur Erkenntnis der historisch bestimmten, dialektischen Bewegung der Gesellschaft und der dieser Gesellschaft entsprechenden Praxis. Erst jetzt, in der *Johanna*, findet er auch die Möglichkeit, das „Glücksverlangen“ des Menschen, das er im *Baal* nur als allgemeine Verweigerung gesellschaftlicher Zumutungen gestaltet hatte, wieder aufzugreifen als konkrete Verweigerung bestimmter gesellschaftlicher Zumutungen und damit als aktives verantwortliches Handeln. Und erst jetzt, in den gleichzeitig beginnenden größeren Abhandlungen zur Theorie des epischen Theaters, beginnt er auch die Form seines Dramas bewußt in den Dienst von dessen Inhalt zu stellen.

So zeigt auch der zweite Aspekt des ‚Lernmodells‘, angewandt auf Brecht: es ist zugleich das Modell seines eigenen Theaters, dessen Ziel Ideologizerstörung war. Wie schwer dieses Geschäft ist, welches Verhältnis es zum eigenen Irrtum als ständigem Begleiter des Erkenntnisprozesses fordert, können wir bei Brecht sehen. Wie nötig es ist, auch.