

HANS PETER HERRMANN

Wozu Brecht?

1961 – 1971 – 1993 – 2004

Ein autobiographischer Bericht

1961/62

Ich erinnere mich heute, Ende 2005, nicht mehr, warum ich für das Wintersemester 1961/62 ein Proseminar über Brechts *Der Gute Mensch von Sezuan* geplant hatte. Dem üblichen Freiburger Lehrprogramm entsprach ein solcher Ausflug in die „Gegenwartsdichtung“ nicht, das hatte seinen Schwerpunkt im traditionellen Zeitraum zwischen 1770 und 1900 und wagte sich nur ausnahmsweise bis zu Trakl, Kafka oder Musil vor. In Freiburg betrieb man Literatur-„geschichte“, die Gegenwart gehörte nicht dazu. *Die Blechtrommel* zum Beispiel lasen wir Assistenten 1959/1960 privat und diskutierten sie heftig; im Lehrbetrieb hatte Grass keinen Platz.

Nun also Brecht. Vor diesem Hintergrund war das schon eine Provokation, wenn auch keine sehr große. Schließlich war Brecht seit fünf Jahren tot, es gab bereits drei Dissertationen namhafter Nachwuchswissenschaftler zu seinem Werk. Umstritten war er auch: das gute deutsche Thema, Poesie versus politische Doktrin, durchzog auch die wissenschaftlichen Arbeiten über ihn. Und Brecht begann als Autor von Weltrang zu gelten. So mußte ich im Sommer 1961 zwar mein gewagtes Vorhaben gegenüber dem Institutsdirektor Walther Rehm rechtfertigen, aber untersagen wollte er es mir nicht.

Das war es wohl auch, was mich zu diesem Seminarplan angetrieben hatte: ein noch gut tolerierbarer Ausbruch aus dem Üblichen, geboren aus Neugierde und Profilierungswillen des 32-Jährigen auf dem Weg zu einer Universitätskarriere. Von Brecht

standen bereits die schmalen grauen Bände der *Versuche* und die *Kalendergeschichten* (rororo 1953) im Bücherschrank, dazu das *Sonderheft Bertolt Brecht von Sinn und Form* („Chefredakteur Peter Huchel“, Berlin 1949); einige Brecht-Gedichte gehörten zum festen Bestand meiner literarischen Hausapotheke, die *Morgendliche Rede an den Baum Green* etwa oder *An die Nachgeborenen*, diese Ikone meiner akademischen Nachkriegsgeneration. Gerade Brechts Gedichte waren ein Geheimtip, die Literaturwissenschaft fing eben erst an, sie zu entdecken; vom essayistischen und theoretischen Werk war vorerst nur wenig bekannt.

Das alles liegt allerdings 45 Jahre zurück und ist von Schichten späterer Brechtlektüren zugedeckt worden. Noch bei den Vorüberlegungen zu diesem Essay war ich mir sicher, in meinem 61er-Seminar, einer damals beliebten Rezeptionslinie folgend, Brecht und sein Parabelstück in die Tradition der deutschen Literaturgeschichte zurückgeholt zu haben, all seinen formalen Neuerungen und seinem „Kommunismus“ zum Trotz: Shen Te als eine verantwortungsethische Neuauflage von Goethes Iphigenie. Darum sollte das Seminar eigentlich auch nur kurz erwähnt werden in diesem Text; mit dem ich mir etwas mehr Klarheit darüber verschaffen wollte, was ich denn zu den verschiedenen Zeiten an Brecht gesucht und an ihm gefunden hatte und was davon heute vielleicht noch brauchbar sein könnte.

Doch dann stieß ich auf meine alten Vorbereitungsnotizen vom Sommer 1961 und meine Rückschau begann plötzlich, Fahrt aufzunehmen: die Erinnerung war falsch. Zwar, einen Großteil der 15 Sitzungen lang beschäftigten wir uns mit konventionellen Themen, die Brechts Werk an die Tradition anschlossen, auch wenn sie diese oft neu perspektivierten: Parabelform (und ihre Geschichte seit dem Barock), Lustspielelemente bei Brecht und in der Tradition, Brechts Theatertheorie im Verhältnis zu der Friedrich Schillers, „Verfremdung“ als Stilelement des „epischen Theaters“ (Marianne Kestings einschlägiges Buch war 1959 erschienen). Doch die Unterlagen von damals zeigen, daß der Schwerpunkt meiner eigenen Auseinandersetzung mit Brecht in entgegengesetzter Richtung lag. Ich las damals Brecht als explizit ‚modernen‘ Autor, dessen Dramen,

Gedichte und theoretische Aussagen eine durchgehende, vielfältige Kritik derjenigen ästhetischen und philosophischen Traditionen enthielten, die in der Goethezeit ausgebildet wurden und bis in den Naturalismus die deutsche Literaturgeschichte bestimmten. In fast jeder Stunde versuchte ich, mir und dem Seminar Brecht als Inbegriff einer solchen ‚Modernität‘ darzustellen.

Was von diesem Programm bei den Studierenden angekommen ist, kann ich nicht mehr rekonstruieren; insgesamt galt das Seminar als interessant. Wichtiger ist mir hier jedoch, wie sehr in meinen Notizen dieses Generalthema dominiert. Ganz offensichtlich habe ich Brechts Werke benutzen können und benutzt, um eine für mich selbst wichtige, grundsätzliche Einsicht in die Gegenwart von 1961 als eine Welt der Moderne auszuarbeiten, unterschieden von der Welt und dem Selbstverständnis des 18. und 19. Jahrhunderts.

Das hatte erhebliche Konsequenzen. Ich war, wie andere aus der sogenannten Flakhelfergeneration, in der Kriegs- und Nachkriegszeit aufgewachsen mit der klassischen deutschen Literatur von Goethe bis Raabe (plus Ina Seidel und Hesse) und mit der klassischen deutschen Musik von Schütz bis Brahms; ich hatte in Göttingen und Freiburg studiert in einer kulturellen Umgebung und bei akademischen Lehrern, für die diese Literatur der Inbegriff von Dichtung war, ihr Menschenbild als normsetzend galt und ihr Weltbild als der Inbegriff von ‚Welt überhaupt‘. Gewiß hatte ich inzwischen eine wachsende Distanz zu dieser prägenden Tradition bildungsbürgerlichen Elitebewußtseins gewonnen. Aber offenbar gab erst die intensive Beschäftigung mit Brecht in diesem Seminar die Möglichkeit, die ‚Welt‘, aus der ich kam, wirklich als historisch zu verstehen und im Medium von Brechttexten ein Verständnis dafür zu formulieren, daß Hochindustrialisierung, 1. Weltkrieg und Nationalsozialismus nicht einen Einbruch des Bösen in die deutsche Geschichte bedeuteten, wie es ein breiter Nachkriegskonsens gewollt hatte, sondern daß sie einen umfassenden, historisch bedingten Epochenumbruch darstellten, über den kein direkter Weg mehr in die Vergangenheit zurück führte.

Nun war 1961 ein wissenschaftliches Interesse für die „Moderne“ auch in Freiburg nicht allzu neu, nicht ohne Vorbild und nicht bloß

im universitären Garten gewachsen. Bereits 1953/54 hatte Kurt Bauch eine große Vorlesung über *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* gehalten, 1956 Hugo Friedrich sein Epochenbuch *Die Struktur der modernen Lyrik* herausgebracht. Die Vorlesung hatte ein erstes systematisches Verständnis moderner Kunst eröffnet, das Buch einen ersten historischen Zugang zu moderner Literatur gezeigt. Solche, mit heißen Ohren aufgenommen Anregungen vermittelten eine Ahnung davon, was selbst in Freiburg außerhalb des eigenen Faches möglich war. Andere, kulturelle Erfahrungen taten das ihre. Nach 1956 hielt mit den inzwischen sprichwörtlichen Braun-Radios das funktionale Bauhaus-Design Einzug auch in meine und meiner Freunde Akademikerwohnung, seit 1959 prangte mit der *Liegenden* von Henry Moore ein heftig umstrittenes Denkmal moderner Kunst an einem repräsentativen Ort vor der Universität – die Beispiele ließen sich mehren. „Moderne“ wurde mit den fortschreitenden Fünzfzigern zu einer positiv besetzten, in die eigene Zukunft weisenden Kategorie. Nur, bis zu dem Punkt, diese Kategorie zu benutzen, um die überkommenen Begriffe und Leitvorstellungen des eigenen Faches zu historisieren, war es noch ein gutes Stück Weg.

Doch Anfang der Sechziger hatten sich dafür offenbar auch die Voraussetzungen geändert. Im gleichen Wintersemester 1961/62, in dem das Brecht-Seminar stattfand, las Hugo Friedrich erstmals über *Lyrik von Baudelaire bis Mallarmé*, begann der Freund und Historiker-Dozent Dr. Hans-Günther Zmarzlik eine viel besuchte Vorlesungsreihe zur neuesten Geschichte seit 1871, hielt der Kunsthistoriker Dr. Martin Gosebruch, auch er Privatdozent, eine Vorlesung über *Moderne Malerei: Abstraktion – Surrealismus*. Die Häufung in diesem Semester war Zufall, ist aber wohl auch ein Symptom: bis dahin waren moderne Kunst und Geschichte im Freiburger Vorlesungsverzeichnis kaum vertreten. Und natürlich wird auch erst in der Rückschau erkennbar, wie sehr die Entscheidung für Brecht und die Perspektive, unter der ich ihn sah, von einer breiteren Zeitströmung getragen war.

Auch für Brecht änderte sich in diesen Jahren das Klima. Ab 1960/61 nahmen die editorischen und wissenschaftlichen Brecht-Veröffentlichungen sprunghaft zu. Die Erstauflage von Reinhold

Grimms Brecht-Bibliographie 1961 in der *Sammlung Metzler* ist dafür ein Indiz; 1960 war auch der private *Arbeitskreis Bertolt Brecht* gegründet worden. Auch hier also lag mein Brecht-Interesse durchaus im Trend, auch wenn mein Brecht-Bild nicht recht zum mainstream der Brechtliteratur paßte. – Kapital für weitere Seminarthemen oder Veröffentlichungen habe ich vorerst nicht daraus geschlagen, intensivere Brecht-Auseinandersetzungen begannen (für mich) erst wieder im Umkreis von „68“.

Vorher noch ein paar Sätze zu ‚meinem‘ Brecht von 1961. In drei Punkten führen die Seminarnotizen Brechts Praxis und Theorie gegen traditionelle Vorstellungen ins Feld. Theater, Literatur, Kunst überhaupt sei bei ihm kein eigenes Reich neben oder über der Wirklichkeit des gesellschaftlichen und politischen Lebens der Menschen wie im Kunstbegriff der deutschen Klassik, sondern Teil dieser Wirklichkeit selbst. Anders als weite Bereiche der deutschen Literaturgeschichte verstehe Brecht die Welt, in der die Menschen handeln und leiden, nicht unter dem Begriff der Natur, sondern als Gesellschaft: von Menschen gemacht, historisch geworden und in Widersprüchen sich bewegend. Und: im Gegensatz zum Menschenbild des 18. Jahrhunderts, das bis in den Naturalismus hinein wirksam sei, sei bei Brecht das Ich nicht mehr Herr im eigenen Haus, auch nicht dem Anspruch oder dem Wunsche nach, sondern durchgängig durch gesellschaftliche Kräfte und Funktionen bestimmt.

Im Seminar habe ich diese abstrakten Formeln in genauen Textvergleichen anschaulich zu machen versucht. Mir lag viel an der konkreten Erfahrung, die Brechts Texte vermitteln konnten: Herr Keuner als eine Figur, die uns näher ist als der (imponierende) preußische Reiter in Kleists Anekdote. Oder: „Die drei Götter“ als ein befreiender kritischer Blick auf Goethes Bajaderen-Gott. Denn das schien das Besondere an Brechts Texten: sie machten Momente widersprüchlicher Gegenwartswirklichkeit unmittelbar anschaulich, ihre Figuren und Geschichten waren Figuren und Geschichten von heute, und die treffsicheren Formulierungen ihrer oft überraschenden Sätze brachten zur Sprache, was wir selber als Gegenwart erfuhren, ohne es bisher so begriffen zu haben. So nahm denn auch der Blick

auf Brechts Schreibtechniken breiten Raum in der Seminararbeit ein: Brecht als literarischer Könner; die faszinierende Widersprüchlichkeit seiner Stücke mit ihrer „stereometrischen Struktur“ (Andrzej Wirth) und mit ihren Figuren von scheinbar einfacher Gestalt, vielfältiger Funktion und großer theatralischer und sprachlicher Eindrücklichkeit. „Faszination“ war ein Leitbegriff des Seminar, und ich wurde (auch später) rasch ärgerlich, wenn Studierende beim Reden über Brechts „Verfremdungseffekt“ Sekundärliteraturthesen nachplapperten und das Moment der emotionalen Identifikation mit den Figuren und der Faszination durch Brechts theatralische Mittel und Sprache unterschlugen.

Gewiß: Defizite der damaligen Brechteuphorie lassen sich inzwischen leicht ausmachen. Ihr Begriff von „Moderne“ hatte wenig historische Schärfe. Brechts Gesellschaftsbild wurde verharmlost: weder die Kälte (und der Reiz) der Städte beim frühen Brecht noch die Härte von Ausbeutung und Klassenkampf beim mittleren kamen in den Blick, den offenen Schluß des *Sezuan*-Stücks lasen wir als optimistischen Appell, nicht als verzweifelten Aufschrei. Und eine Diskussion über Marxismus hatte ich von vornherein unterbunden: Brechts „Kommunismus“ ginge uns nichts an, wir seien ein literaturwissenschaftliches Seminar und keine Politologen, basta.

Dennoch: so völlig unpolitisch war dieser Seminar-Brecht nun auch wieder nicht. Sein Bild einer Gesellschaft, die, „in raschen Veränderungen begriffen“, aber eben damit auch „veränderbar“ sei, und sein Begriff einer Kunst, die gegenüber einer solchen Gesellschaft „eingreifendes Denken“ praktizieren solle und könne, – das kam mir (vielleicht auch den Studies) nicht nur emotional entgegen, als Formulierungsangebot für ein Lebensgefühl, das die Stagnation der fünfziger Jahre hinter sich zu lassen begann, – es beflügelte nicht nur intellektuell, als notwendige Kritik klassischer Kunstvorstellung. Sondern ich verstand Brechts Gesellschaftsbild wie seinen Kunstbegriff auch pragmatisch, als Kritik an einer lebensfernen Wissenschaft, in der ich mich wachsend unbehaglich fühlte (wohl deshalb auch Brecht, und nicht Musil, mein anderes Muster eines „modernen“ Autors). Und diesem Praxishunger kam es

durchaus entgegen, als, nach einer leisen Anregung, eine Gruppe von TeilnehmerInnen im Januar 1962 einen offenen Protest-Brief an den Oberbürgermeister von Baden-Baden schrieb, der gerade eine Aufführung der *Mutter Courage* an seinem Theater verboten hatte, weil der Kommunist Brecht nach dem Mauerbau auf Westdeutschlands Bühnen untragbar sei. Der Brief, ausführlich argumentierend und mit „92 Unterschriften eines Brecht-Seminars in Freiburg“ unterzeichnet, griff in eine seit Herbst 61 laufende öffentliche Diskussion ein, aber ein Unikum war dieser Beitrag eines Germanistikseminars im Jahr 1962 wohl doch – zudem für alle Beteiligten eine nicht unwichtige Erfahrung in demokratischer Praxis. Und der Satz in dem Schreiben, Brecht gehe es in seinen Werken „um die Möglichkeit, Humanität unter den Bedingungen der modernen Industriegesellschaft zu verwirklichen“, war eine erste Formulierung von Brechts realutopischem Anspruch.

1971/72

Es war ein sehr verändertes Umfeld, in dem ich 10 Jahre später, nach mehreren Vorstufen seit 1967, eine dreistündige Vorlesung *Bert Brecht* im Audi-Max der Freiburger Universität hielt. Marxismus war nun auch in der germanistischen Brechtforschung kein Tabuthema mehr, politische Zeitschriften wie *alternative*, *Kursbuch* oder *Das Argument* mischten sich in die literaturwissenschaftliche Fachdiskussion, die auf breiter Front in Bewegung geraten war. Zugleich waren unorthodoxe Marxisten wie Brechts „Lehrer“ Karl Korsch und Walter Benjamin wiederentdeckt worden, waren die Auseinandersetzungen der *Brecht-Lukács-Debatte* ins Blickfeld getreten; Brechts Marxismus konnte damit situiert, benannt und diskutiert werden.

Dabei ging es 1971 in der Vorlesung, auf die ich mich hier konzentriere, keineswegs nur um eine stärkere Politisierung der Lektüre und ein Ernstnehmen von Brechts Marxismus, sondern um ein breit gefächertes Spektrum auch scheinbar unpolitischer Themen. Denn „68“, diese tiefgreifende gesellschaftliche Krise Westdeutschlands, hatte viele Lebensbereiche in Bewegung

gebracht. Die Bundesrepublik mußte ihre Strukturen an die veränderten sozialen und ökonomischen Bedingungen des fortschreitenden 20. Jahrhunderts anpassen und brach mit alten politischen und kulturellen Selbstverständlichkeiten ihrer Geschichte. Widersprüchliche Entwicklungen mischten sich und prallten aufeinander, die Folgen sozialer Ausdifferenzierungs- und Individualisierungsprozesse traten an die Oberfläche, bereits angelaufene „Liberalisierungs- und Demokratisierungsbestrebungen“ (Ulrich Herbert) brachen sich Bahn, Deutschland tat einen entscheidenden Schritt auf seinem „langen Weg nach Westen“ (Heinrich August Winkler).

Die Situation eines weltweiten Aufbruchs und harter Kontroversen auch in der BRD wurde von vielen, vor allem jüngeren Mitgliedern der westdeutschen Bildungseliten als subjektive Befreiung erfahren, in der Tabus durchbrochen und bisher beschwiegende Themen auf die Tagesordnung gesetzt werden konnten. Da stellten die Texte vor allem des jungen Brecht, mit ihren provokatorischen Gesten und ihren großartigen Bildern des Anarchischen, der Triebenentfesselung, der Ichauflösung und der Natur-Gesellschafts-Dialektik willkommene Spiegelungs- und Reibungsflächen zur Verfügung. So kreiste denn die erste Semesterhälfte der Vorlesung um die verschiedenen Fassungen des *Baal*, die frühe Lyrik und den wissenden Außenseiter der Ichthyosaurus-Anekdote (*Betrachtungen bei Regen*). Baals „Himmel, aber immer Himmel“ war zeitlang ein geflügeltes Wort für alle Lebenslagen, ebenso wie *Laßt Euch nicht verführen* oder die „schwarzen Wälder“ des *armen B.B.*; – Apfelböcks absurder Elternmord faszinierte ebenso wie auf der anderen Seite die wundersame Schweben-Metapher aus dem Lied *Vom ertrunkenen Mädchen*; – Brechts und seiner Zeitgenossen Kampf gegen das Sexualtabu fand großes Interesse und bot Anlaß zu Ausflügen ins neue Feld psychoanalytischer Deutung; – Baals Frage nach der „Verwertbarkeit oder Verwurstung“ menschlicher Produktivität in der Warengesellschaft führte hinüber zur Kritischen Theorie; – mein eigenes Bedürfnis nach genauer Textinterpretation sollte das breite Themenspektrum zusammenhalten; – und der professionelle

Dozenten-Blick auf den Kontext zeitgenössischer Literatur und Publizistik sowie auf den sozialgeschichtlichen Erfahrungshintergrund der Dichtungen sollte für die notwendige Distanz und Historisierung sorgen.

Das war ein buntes Bild, mir lag an seiner Vielfalt und ich verwandte viel Zeit darauf, es auszuleuchten – so viel, daß einige entschieden linke Studierende unruhig wurden und nach Weihnachten forderten, ich solle nun endlich mit ‚meiner‘ „marxistischen Methode“ ernst machen und Brechts Dichtung aus der ökonomischen Situation seiner Zeit „herleiten“. Solch „Ableitungsmarxismus“ war allerdings nicht meine Sache. Ich suchte relevante Widersprüche im Werk auf und versuchte dann sie zu erklären. Das führte zu einer gründlichen literatursoziologischen Kontextualisierung, begnügte sich aber nicht mit einer sozialgeschichtlich-beschreibenden Zuordnung, sondern arbeitete mit der Vorstellung grundsätzlicher Widersprüchlichkeiten innerhalb der geschichtlichen Situation des Bürgertums, die vom Schriftsteller erfahren wurden und auf die er in seinen Werken auf unterschiedlichen Ebenen reagierte.

Hinsichtlich Brechts hieß das, daß auch seine ästhetischen Neuerungen auf Wirklichkeitserfahrungen hin befragt wurden, die ihnen zu grunde lagen. So diente zum Beispiel in meiner Interpretation Brechts Theaterreform durchaus dazu, die Zuschauer zu aktivieren, wie überall zu lesen war. Vorgängig aber lag der Anlaß für sie in einer komplexer gewordenen gesellschaftlichen Realität, deren Tiefenstrukturen und Mechanismen nicht mehr mit den Mitteln der überkommenen Dramaturgie darzustellen waren. Umwillen einer angemessenen Repräsentation der Wirklichkeit auf dem Theater entwickelte Brecht seine neue Dramatik, die auch dem Publikum eine neue Rolle zuwies, und machte er sich auf die Suche nach neuen Formen der Theaterorganisation, die über den Rand des herrschenden Kunstbetriebs hinaus führten, bis der Sieg des Nationalsozialismus diese Experimente beendete. – Ich las also Brecht vom Mimesisproblem her (wobei Mimesis bei ihm Praxis mit einschließt). Das war kein ganz neues Brechtbild und von vielerlei Anregungen abhängig, aber es war das bei Brecht, was mir inhaltlich

wichtig war; es konnte sich auf seine Texte stützen und es hatte durchaus Konsequenzen. Daß die Methode das ästhetische Vergnügen an seinen Texten nicht vernachlässigte, sondern von ihm ausging, war eine dieser Konsequenzen.

Nicht unwichtig für Gang und Intensität dieser Brecht-Rezeption war der neue Typ Vorlesung, den die Studierenden forderten und der meinen eigenen Bedürfnissen und didaktischen Vorstellungen entgegenkam: ausführliche Diskussionsstunden mit den TeilnehmerInnen, oft getragen von Mitgliedern der „Basis-“ und anderen politischen Studentengruppen, Einbeziehung studentischer Arbeitspapiere aus dem parallel laufenden Hauptseminar sowie die Gestaltung einzelner Stunden durch interessierte Doktoranden und Habilitanden, die von ihren einschlägigen Arbeitsvorhaben berichteten. Diese Öffnung war oft mühsam, aber sorgte für Kontroversen und bewirkte, daß viele Fragen, die die diskussionsfreudige akademische Öffentlichkeit umtrieben, einbezogen wurden und nicht nur das zur Sprache kam, was der da auf dem Katheder von sich aus für wichtig hielt.

Bis Semesterende behandelte die Vorlesung Brechts Schriften von den Anfängen bis zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Zu den Werken im Exil kam ich nicht mehr, was nicht zufällig war. Brechts Regiearbeit in Ostberlin, seine Gedichte und theoretischen Arbeiten wurden (soweit damals bekannt) mit einbezogen. Der Blick lag auf der Entwicklung des jungen Brecht vom Bürgerssohn (Brechts konventionelle Anfänge waren inzwischen bekannt) und anarchischen Vitalisten zum Marxisten; „Lernweg“ und „Ideologieabbau/Ideologiezerstörung“ waren ihre Leitbegriffe. Beide Aspekte habe ich 1972 und 74 in Aufsätzen behandelt, die das Brecht-Bild der Vorlesung nachzeichnen; von beiden will ich hier noch etwas berichten.

Es liegt auf der Hand, daß Brechts Weg eines bürgerlichen Antibürgerlichen zum explizit marxistischen Schriftsteller auf junge und engagierte Intellektuelle im bürgerlich-akademischen Ausbildungsbetrieb von 1971 eine starke Faszination ausüben konnte. „Marxist“ zu werden – was immer das im Einzelnen hieß –,

war in diesen Jahren für viele ein erstrebenswertes Programm, war „in“; manche gar postulierten mit starken Sätzen, es schon zu sein. Doch Brechts Bedeutung ging über die Funktion eines nachahmenswerten Rollenmusters hinaus. Seine Texte zeigten etwas, das in bundesrepublikanischen Vorstellungen nicht vorkam: einen Schriftsteller, der emotionsstark war, sprachbegabt, differenziert, hoch intelligent, – und ein Marxist. Marxist sein und trotzdem intelligent: das konnte es nicht geben. Denn daß „der Marxismus“ primitiv, wirklichkeitsfremd und „dumm“ war, das wußte doch jeder. – Nach meiner Erfahrung ist es kaum zu überschätzen, welche Bedeutung Brecht-Lektüren damals für linke Intellektuelle in der BRD bereits dadurch besaßen, daß sie diesen kollektiven öffentlichen Konsens widerlegten (eine Bedeutung, die bald von originalen Marx-Lektüren ergänzt werden konnte).

Diskutiert wurde dann Brechts Weg „zum Marxisten“ oft unter dem Begriff des „Klassenverrats“, einem magischen Wort mit widersprüchlichen, emotionsträchtigen Konnotationen, das bewußt hielt und betonte, daß die Beschäftigung mit „dem Marxismus“ nicht nur eine ernsthafte, sondern auch eine gefährliche und nicht nur intellektuelle Angelegenheit war. Ab Januar 1972 sorgte der *Radikalerlaß* mit seinen bald folgenden Berufsverboten dafür, daß diese Gefährlichkeit auch im inneruniversitären Raum nicht bloß theoretisch blieb.

Nicht nur als Ganzes, auch in einzelnen Stationen schien Brechts einstiger Lernweg auf gegenwärtige Situationen zugeschnitten. Brechts Subjektkritik in *Mann ist Mann* faszinierte mit ihrer provokatorischen Formel vom „Abbau des Charakterkopfs“ und ihrer kühlen, witzig-einfallsreichen, Brutalitäten nicht scheuenden epischen Parabelstruktur. Hier war mitreißend, grob unfertig, aber sehr brauchbar eine prinzipielle Einsicht in die Gesellschaftlichkeit des Ich postuliert, die Perspektiven öffnete. „Einer ist keiner. Es muß ihn einer anrufen“ (2,142,35): das war so einer dieser typischen Brecht-Sätze, die ganze Landstriche blitzartig erhellten und Anlaß gaben zu weitreichenden Überlegungen, hier sozialpsychologischer und subjekttheoretischer Natur. Auch das hatte seinen Kontext. Kritik traditioneller ‚bürgerlicher‘ Individuumsvorstellungen in und

seit dem 18. Jahrhundert, mit ihrer Subjektzentrierung und ihrem Selbstverwirklichungsanspruch: das war um und nach 1970 ein verbreitetes wissenschaftliches Thema in der Freiburger Neugermanistik – und nicht nur dort. Wir bürgerlich sozialisierten Individuen, die diese Kritik betrieben – teils mit, teils ohne die eben wiederentdeckte psychoanalytische Methodik –, wir waren dabei durchaus auch privat engagiert; das Ineinander von wissenschaftlichem Sachinteresse und Selbstaufklärung gehörte zum Thema, machte seinen Reiz aus und war selbst Gegenstand der Reflexion.

So entwickelte ich denn für *Mann ist Mann* ein besonderes Interesse und bin eigens ins Ost-Berliner Brecht-Archiv gereist, um an weiteres Material für dieses Schlüsselstück in Brechts Entwicklung zu kommen (herausgegeben hat es dann 10 Jahre später Carl Wege). Und erstaunt nahm ich zur Kenntnis, wie intensiv und nach wie vielen Seiten Brecht sich auch theoretisch mit dem prekären Verhältnis von Individuum und Gesellschaft beschäftigt hatte. Da gibt es in den *Schriften* zwischen 1926 und 1933 selbstgrüblerische Sätze *Über die Person* („Ich bin keine Person. Ich entstehe in jedem Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent ist“, 21,404.) und umfangreiche Vorschläge, das Individuum von der Masse her aufzubauen (z.B. 21,359). Da wird die Individuumsproblematik nach ihrer erkenntnistheoretischen Seite hin entwickelt, zum Beispiel in philosophischen Reflexionen im Anschluß an Descartes- und Kantlektüren. Da gibt es durchaus postmodern interpretierbare Aussagen über die Diskursabhängigkeit jeder Wahrheit und die Unerkennbarkeit von Wirklichkeit überhaupt (*Wahrheit [1]*, 21,360).

Den Wirklichkeitsbegriff selbst allerdings hat Brecht nie aufgegeben. Deshalb sein vielfältiger Versuch, mit marxistischer Dialektik Bewegungsgesetze der Wirklichkeit auszumachen, oder doch wenigstens, immer wieder erneut, den Charakter gesellschaftlicher Wirklichkeit, weil sie sich ständig verändert, zum ständigen Anreiz für die Erkenntnisaufgabe der Kunst zu erklären. Auch dies nicht ein Weg zu einer festen Weltanschauung, sondern ein Hilfsmittel auf einer lebenslangen Problembewältigungssuche.

Und nicht zuletzt gibt es auch die moralische Frage, ob bei solcher Determiniertheit des Ich irgend etwas in den Menschen auszumachen sei, das nicht zerstörbar, das ihnen eigen, das ein Ansatzpunkt für Menschlichkeit ist. *Mann ist Mann* hatte diese Frage verneint; der aggressive Zynismus des Stückes läßt darauf schließen, das das nicht leichtfertig geschah. 30 Jahre später, 1953 *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, formulierte Brecht, nun im Anschluß an *Baal*, so etwas wie die Hoffnung auf eine endlich doch noch gefundene utopietragende Kraft in den Individuen: „Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten“ (23,242,7f.). Den Satz hatte Brecht unterstrichen, aber die entsprechende Oper *Die Reisen des Glücksgotts*, an der er zwischen 1939 und 1950 immer wieder gearbeitet hat, blieb Fragment.

Das war kaum Zufall. Utopisches wurde von Brecht nur selten ausgemalt, und wenn, dann kamen zum Teil recht fragwürdige Texte heraus wie die bertüchtigte *Erziehung der Hirse*. Überzeugender scheint er mir dort, wo utopietragende Naturbilder für Augenblicke in anderen, in sozialen Zusammenhängen aufblitzen, wie das Hoffnungsbild vom weichen Wasser, das den harten Stein besiegt, in der flüchtigen, fast nebensächlich gesagten Verständigungsformel in der *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking* (12,32,29ff.); oder wie das Bild vom Fluß der Zeiten in der dunklen Prager NS-Situation des *Schweyck im Zweiten Weltkrieg*, wo es im Moldau-Lied noch einmal eingerahmt wird von den Kontexten historischer Erfahrung: „Es liegen drei Kaiser begraben in Prag“ (7,252,4). Aber die eigentliche utopische Potenz von Brechts Texten sehe ich dort, wo ihre Figuren in großen wie in kleinen Gesten zeigen, daß sie festhalten an ihrem Willen zu Freundlichkeit und Mitmenschlichkeit, und ich sehe sie dort, wo der Autor auch in den wahrlich „finsternen Zeiten“ des Exils mit seinem Werk darauf besteht, daß es eine Welt geben muß, in der „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“ (12,87,77).

Weitere Vorlesungsthemen? Der Fortschrittsoptimismus und die Technikbegeisterung Brechts in manchen *Lehrstücken* und im Film *Kuhle Wampe* führten direkt in aktuelle Diskussionen der siebziger

Jahre, in denen der Vernunftglaube der frühen Studentenbewegung verlassen und die Machbarkeitspolitik der Schmidt-Schiller-Ära einer fundamentalen linken Kritik unterzogen wurde. Brechts Klassik- und Idealismusparodien der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* paßten in die linksgermanistische Landschaft der frühen siebziger, als die Auseinandersetzung mit der werkimmanenten Literaturwissenschaft durch eine grundsätzliche Kritik an der Rolle der „Klassiklegende“ in Schule und Universität abgelöst wurde (das Buch vom gleichnamigen Wisconsin-Workshop war 1971 erschienen). Zugleich öffneten diese Arbeiten des ‚mittleren‘ Brecht, *Lehrstücke* und *Johanna*, einen Einblick in die sozialen, politischen und kulturellen Kämpfe der späten Weimarer Republik. Deren proletarische Kultur und linksintellektuelle Experimente mußten hinter den dunklen Schlagschatten von Drittem Reich und Adenauerzeit erst wieder hervorgeholt werden; gerade hier hatte bereits vor 68 eine breite Rekonstruktionsarbeit an diesen verschütteten Traditionen eingesetzt. Auch hier also war ‚meine‘ Vorlesung Teil eines breiteren Trends und versuchte, ihn nach Kräften zu unterstützen. Das machte mich selbst produktiv und verschaffte mir zugleich einen intellektuellen und sozialen Ort in der linken Bewegung, der meinem Dozentenberuf Sinn gab.

Was aber die linken Traditionen der Weimarer Republik betraf, so gab es auch viel später noch Überraschungen. Im Juli 1998, auf dem Berliner Kongreß über Brechts umstrittenstes Stück, *Die Maßnahme*, wurde die Aufführung dieser Oper am Berliner Ensemble mit der Eislerschen Musik in der originalen Besetzung – wenn auch ohne die riesigen Massenchöre der einstigen Arbeiterbewegung – zum schockartigen Erlebnis eines großen Kunstwerks, dessen Gestus es mit den repräsentativen Werken der Vergangenheit von Bach bis Brahms aufnehmen konnte. Hier, fand ich, war zu erfahren, zu hören und zu verstehen, an welche Hoffnungen auf eine neue, umfassende ‚proletarische‘ Kultur in Deutschland 1930 überzeugend geglaubt werden konnte. Die frische Unbekümmertheit der jungen Sängerinnen und Sänger verstärkte die Lebendigkeit, um die es im Text und in der Musik geht; die fürchterlichen Phrasen vieler Brechtschen Sätze in diesem Stück –

Sätze, die gesprochen oder gesungen wurden und noch einmal auf eine Leinwand projiziert – rückten das Stück zugleich ganz weit weg. Die Widersprüche der Oper zerrissen den Eindruck; sie historisierten die Welt, die das Stück repräsentierte. Hier zeigte sich eine vergangene Kultur in ihrem Anspruch, ihrer Stärke und in ihrem unwiderruflichen Vergangensein.

Neben „Lernweg“ war „Ideologiezerstörung“ das andere Leitwort der Vorlesung. Damit war mehr gemeint als Brechts ätzende Kritik an bildungsbürgerlichem Kulturgut in Teilen seiner Lyrik, in den Parodien der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, in der *Dreigroschenoper* oder im oft provokanten Auftreten des Autors in den zwanziger Jahren. Es ging darum, „den Schein von Naturnotwendigkeit, Sachrationalität und Undurchdringlichkeit zu zerstören, der alle Einzel-Ideologeme der kapitalistischen Gesellschaft trägt“, wie es in einem meiner Stundenmanuskripte heißt – eine Formel, deren zeitgenössischer Ideologiebegriff heute nur noch bedingt freigibt, auf was er zielte.

Es war eine der Grunderfahrungen der Jahre um 68, daß gesellschaftlich hoch sanktionierte Gebräuche und Regeln, die als unabdingbar und unverrückbar galten, plötzlich ins Rutschen kamen. Die Szenarien sind inzwischen weidlich bekannt: Unverheiratete junge Studierende, zum Beispiel, konnten jetzt angstfrei miteinander schlafen und über Sexualität öffentlich reden (wenn auch noch nicht über die eigene), ohne daß die Zivilisation zusammenbrach. Ein Student konnte vor einem Gericht juristisches Autoritätsgebaren ironisieren, und alle Welt freute sich darüber. Allerdings: diejenigen, die das taten, brauchten Mut dafür und stießen auf Widerstand. Denn auch das war eine neue Erfahrung, die sich ins Gedächtnis eingebraunt hat: freundliche junge Polizisten, die im friedlichen Freiburg auf einen Befehlsruf hin plötzlich mit verzerrten Gesichtern auf Demonstranten einschlugen. Gebräuche und Regeln also ließen sich ändern, aber sie wurden verteidigt, weil sich in ihnen Herrschaft manifestierte. Herrschaft durchzog alle Ordnungen der Gesellschaft – und gerade die, die selbstverständlich schienen und unauffällig waren.

So banal das heute klingen mag, so neu war das damals, als grundlegende Einsicht, für einen geisteswissenschaftlichen Akademiker wie mich. Immerhin: als neue und durchaus umstrittene Erkenntnis verkündeten es auch „die Studenten“. Und ebenso, wenn auch entsprechend komplexer, lasen wir es bei Adorno, Habermas, Lukács und Marx, die, meist in dieser Reihenfolge, von meinen Freunden und mir zwischen 67 und 71 rezipiert worden waren und mit denen wir uns, vor allem was Marx betraf, weiter auseinandersetzten. Das war ein neues Ineinander von konkreten Erfahrungen und theoretischer Arbeit und führte zu der weiteren Einsicht, daß zwar alle bisherigen Gesellschaften ihre Herrschaftsstrukturen durch Gebräuche und Regeln abgesichert hatten, daß aber darüber hinaus ‚unsere‘ „bürgerlichen“, „kapitalistischen“ Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert ihre neuen Herrschaftsstrukturen unter dem Schein von Natur- und Sachnotwendigkeiten verbergen. „Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht“, hieß das im *Dreigroschenprozeß* (21,469,11f. – auch einer dieser weit reichenden Brecht-Sätze).

In diesem Kontext kamen Brechts Schriften gerade zurecht. Sie führten Herrschaftskritik nicht nur als theoretische Arbeit vor, sondern als umfassende und vielgestaltige kulturelle Praxis, auf avanciertem künstlerischen Niveau, ästhetisch lustvoll, mit intellektuellem Anspruch und viel Selbstreflexion. Das konnte unscheinbar daherkommen als piffiges Aufmerksam-Machen auf einfache Gewohnheiten wie in den hintsinnigen Formulierungen mancher Kalender-, Keuner-oder Tui-Geschichten (der erbleichende Herr K. ist inzwischen sprichwörtlich geworden, doch es lohnt den Versuch, auszuformulieren, was denn den „Witz“ dieser Geschichte ausmacht). Es konnte eine ausgearbeitete komplexe Kritik des kapitalistischen Kulturbetriebs sein wie im *Dreigroschenprozeß*. In den *Stücken* bildete Herrschaftskritik ohnehin das Rückgrat der Fabeln, den Inhalt vieler Songs, den Sinn ihrer Dramaturgie ... Aber das muß ich jetzt nicht durch die 20 grauen Bände der damaligen Werkausgabe durchdeklinieren; die Brechtliteratur bietet gute wie weniger gute Analysen zu diesem Komplex. Noch jüngst hat Fredric Jameson in seinem weit ausholenden Brechtbuch an einem kleinen

Beispiel (*Über Dialektik I*, 21,521,25-32) gezeigt, wie komplex Brechts marxistische Dialektik bei der Beurteilung historischer Vorgänge verfahren kann.

Mir war ein weiterer Aspekt daran wichtig. Herrschaftskritik war kein Novum in der Geschichte der deutschen Literatur. Lessing, Heine, Büchner und andere hatten sie praktiziert. Neu war bei Brecht, daß Herrschaftskritik zum expliziten, theoretisch begründeten und schwierigen Programm einer künstlerischen Intellektuellen-Existenz ausgearbeitet wurde, unter Einschluß der Organisationsformen, in denen intellektuelle Produktion stattfand. Das gab ein Modell ab für die eigene wissenschaftliche Arbeit. Es wies einen Weg aus dem universitären Elfenbeinturm mit seiner traditionellen Trennung zwischen unpolitischer, angeblich nur sachorientierter wissenschaftlicher Arbeit und gesellschaftskritischem außerakademischen Engagement. 1962 hatte ich diese Trennung noch theoretisch vertreten (wenn auch schon praktisch durchbrochen); jetzt gaben Brechts Überlegungen den Anstoß, auch die wissenschaftliche Arbeit selbst als „eingreifendes Denken“ zu verstehen, in ihren Inhalten als Auseinandersetzung mit herrschenden Denkweisen, und in ihren Formen, etwa der akademischen Lehre, als praktische Kritik herrschender Organisationsstrukturen.

Über Freiburger Versuche zur Kritik herrschender Lehr- und Organisationsformen habe ich unlängst berichtet; der neue Begriff von literaturwissenschaftlicher Arbeit ist dabei zu kurz gekommen, von ihm schreibe ich deshalb hier, im Hinblick auf Brecht, etwas mehr. Nicht, weil meine Rolle und meine Einsichten 1971 besonders bedeutend gewesen wären. Ich habe ein politisches, herrschaftskritisches Verständnis von Literatur und Literaturwissenschaft nicht erfunden; auch der Weg, mich dabei an Brecht zu orientieren, hatte Vorbilder und lebte von Mitstreitern. Und von Brechts vielfältigem Werk hatte ich nur Ausschnitte wirklich genau untersucht und dies nur unter ausgewählten Perspektiven; es gibt viele andere Möglichkeiten, Brechts Texte zu lesen. Aber anders als andere, die ich damals auf ähnlichem Feld arbeiten sah und die sich später davon machten, scheint mir das, was mich damals beschäftigte, auch heute noch relevant. Und dann gibt es seit den

achtziger Jahren bis heute immer wieder, in Sammelbänden und auf Tagungen, Anläufe zu einer „Aktualisierung“ oder „Wiederentdeckung“ Brechts, deren Persistenz mit bloßer Nostalgie nicht zu erklären ist, so sehr Nostalgie an ihnen beteiligt sein mag. Offenbar verbinden sich auch für andere mit seinem Namen Eindrücke und Erwartungen, die quer liegen zu Frischs oft bemühtem Wort von der „durchschlagenden Wirkungslosigkeit eines Klassikers“, zu der Brechts Werk (schon 1964) verkommen sei. Worin diese Erwartungen bestehen, darüber wird kaum öffentlich gesprochen. So mag es vielleicht nicht ohne Nutzen sein, genauer als üblich über eine persönliche Beschäftigung mit Brecht zu berichten und zu versuchen, – nicht ohne Mühen, nicht ohne Lust – ein individuelles Erkenntnisinteresse und seine Ergebnisse zu rekonstruieren. Und es mag vielleicht für solch eine private Rückschau ein Geburtstagsband der geeignete Ort sein, wenn er, wie hier, einem Freund und Kollegen gewidmet ist, dem die Faszination durch Brechts Schriften und dem ein politischer Begriff von Wissenschaft nicht gerade fremd sind.

Ein solcher Rückblick fördert nicht nur Positives zu Tage. Viel Kritisches ist in den letzten Jahren geschrieben worden über den Macho Brecht, über sein Verhältnis zu Frauen, über Fragwürdiges in den Männer- und Frauen-Bildern seiner Poesie, – Kritisches auch über sein Verhältnis zum Stalinismus, über seine peinliche öffentliche Stalinverehrung bei halbherziger privater Distanzierung, über sein Verhältnis zur DDR. Beide Kritikpunkte, sorgfältig behandelt, sind meines Erachtens berechtigt und beide wichtig, die Gender-Frage ebenso wie die Frage nach dem politischen Verhalten auch in schwieriger Situation. Bei anderen Autoren bin ich diesen Fragen nachgegangen, bei Brecht habe ich mich an ihrer Untersuchung nicht beteiligt. Sie schienen mir für das, was mich bei ihm interessierte, nicht von zentraler Bedeutung zu sein. Zumindest für den zweiten Punkt halte ich das heute für falsch. Denn der gehörte damals zu einem aktuellen Problem: die undeutliche Position, die viele nicht dogmatische Linke, auch ich, zum DDR-Marxismus und zum Realsozialismus insgesamt einnahmen. Das war

eine Mischung aus Skepsis und Respekt, aus politisch-taktischer Rücksichtnahme und scharfer Kritik, aus Unkenntnis und Desinteresse einerseits und dem Gefühl, mit den Problemen im eigenen Teilstaat schon genug zu tun zu haben, andererseits. Und dann war da auch, wohl nicht nur bei mir, ein heftiger Wunsch, daß es dort nebenan doch etwas geben möge, das etwas anderes sei, als das, was wir sonst überall haben: Kapitalismus. Vielleicht verständlich das alles, erklärbar durchaus, aber nicht gut. – Gewiß: der Versuch, Brechts Situation in der DDR und sein Verhältnis zu ihr genauer zu untersuchen (soweit das damalige Material es hergab), hätte die eigene zwiespältige Position kaum zu ändern vermocht. Aber er hätte dazu beitragen können, ihre Widersprüchlichkeiten offener zu diskutieren.

Noch ein Aspekt damaliger Brechtbeschäftigung gehört in den Kontext linker Diskurssituationen der siebziger Jahre. Mein Aufsatz zur *Heiligen Johanna* von 1974 bereitet mir heute Unbehagen, wenn ich ihn wieder lese. Der Text ist damals von Theatern und in der Forschung nachgedruckt worden, galt gar als Muster einer marxistischen Brechtinterpretation. 1986 wurde eine seiner Hauptthesen falsifiziert. Jan Knopf konnte zeigen, daß Brecht die ökonomischen Abläufe in der *Johanna* keineswegs nach einem angeblich Marxschen Schema kapitalistischer Krisenzyklen gestaltet hat (wie bei mir zu lesen), sondern nach den Mechanismen eines börsenbekanntem Spekulationstyps (dem sog. „Corner“). Zu Recht wies Knopf darauf hin, daß die durchgängige Karriere dieser „Krisenzyklus“-Theorie in der damaligen Forschung von Ost und West auf eine seltsame Bereitschaft deute, Brecht einen starren, auf Gesetzmäßigkeiten fixierten Marxismus zu unterstellen. Das laufe Brechts Willen zuwider, marxistisches Denken als Methode, und gerade nicht als Weltanschauung, zu praktizieren.

Mehr als dieser handfeste Fehler (den ich mit anderen teilte) stört mich heute ein bestimmter Sprachduktus des Textes. In ihm häuft sich ‚hartes‘ marxistisches Vokabular: „Klassenkampf“, „kapitalistische Gesellschaft“, „herrschende Klasse“, „die Bürger“, „Bourgeoisie und Proletariat“, „bürgerliche Ideologie“ gegen „tatsächliche Wirklichkeit“, *Johanna* begreife „die Armen in ihrer

politökonomischen Realität: als arbeitende Proletarier“, dazu viele Adornosche Satzformen ... Das war eine damals in linken Arbeiten übliche Begrifflichkeit. Hier, bei der Interpretation der *Johanna*, war sie zudem durch den Gegenstand gedeckt: sie beschreibt das Stück und seine Rezeption mit Brechts eigenem marxistischen Vokabular. Und doch (oder gerade deshalb?) bleibt Unbehagen.

Linkes Vokabular war in den siebziger Jahren Teil der Auseinandersetzungen, mit denen in den Kultur- und Sozialwissenschaften neue Methoden und traditionskritische Inhalte gegen zum Teil heftige Widerstände durchgesetzt wurden. Die Begriffe, die dabei verwendet wurden, waren nicht nur Sachbeschreibungen, sondern zugleich auch Kampfmetaphern, die in einer germanistischen Arbeit durchaus provozierend wirken konnten und oft auch sollten. Wer sie benutzte, distanzierte sich vom herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch, dessen Prinzipien, zum Beispiel einer genauen Textanalyse, er gleichwohl verpflichtet blieb. Zugleich suchte er mit seinen Begriffen Schulter schluß zu verwandten Arbeiten und, wo möglich, wie hier im Falle von Brecht, Unterstützung durch den Gegenstand.

An und für sich gehört dergleichen zu normalen wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen, mitsamt den dabei unvermeidlichen Überpointierungen und Vereinseitigungen. In den Siebzigern war das allerdings radikaler und riskanter als sonst. Schließlich gab es auf der Linken Hoffnungen auf eine wirkliche Revolution und Forderungen nach völliger „Abschaffung der bürgerlichen Wissenschaft“, und Anfang der Siebziger war kaum mit Gewißheit zu unterscheiden, was daran ernst zu nehmende Drohung und was politische Rhetorik war.

Von revolutionären Forderungen ist im *Johanna*-Aufsatz nicht die Rede. Doch sein marxistisches Vokabular positionierte den Text nicht nur in Bezug auf die Fronten innerhalb der Literaturwissenschaft, es positionierte ihn auch innerhalb des Gegenstandsfeldes, von dem da die Rede ist. Ich erinnere mich, daß beim Schreiben des Textes gerade die Arbeit mit den linken Wörtern mir viel Mühe bereitete und zugleich einen erheblichen Reiz besaß. Es war eine richtige Herausforderung, das genaue Ausprobieren

einer halb fremden, halb eigenen Sprache mit ihrem Sich-Hineinschreiben in eine linke Position, mit ihrer Selbstdistanzierung von den Schreibweisen der eigenen Vergangenheit, aber auch mit einem Sich-Distanzieren von etwas, das man ein Stück von sich abstoßen konnte, indem man es „bürgerlich“ nannte.

„Marxistisch“ vs. „bürgerlich“ – diese strikte Entgegensetzung, die den Aufsatz durchzieht, ist dort inhaltlich durchaus differenziert ausgearbeitet, wie überhaupt der Text auch für meinen heutigen Blick noch Richtiges, auch scharfsinnig Formuliertes, über Brechts Drama sagt. Und doch bilden der kämpferische Unterton dieser Formel, ihre provokatorische Geste und ihr erkennbares Gleiten zwischen der Gegenstandsbeschreibung für 1931 und der Selbstaussage von 1974 einen irritierenden Überschuß über ihren Erkenntnisinhalt. Denn wo war in Wirklichkeit, 1974 im bundesdeutschen akademischen Freiburg, die marxistische Position, die nicht ihren Anteil am Bürgerlichen hatte? Die radikale Kapitalismuskritik, die hier im Medium der Brecht-Interpretation, auf den Schultern ihres Gegenstands stehend, vorgetragen wurde, hatte selbst keinen eindeutigen und schon gar keinen sozialen Ort. Sie war ein verbales Postulat, eine theoretische Standortklärung, die eine komplizierte Sachlage zu begründen suchte. Deshalb blieb es im Aufsatz auch bei der immanenten Brecht-Interpretation; eine praktische Nutzenanwendung der Analyse und ihres marxistischen „Standpunkts“ auf die eigene Situation des Schreibers oder seiner Leser wird gar nicht erst versucht, obwohl der Bezug zu dieser Situation im Text nicht nur untergründig mitläuft.

2004, bei einer erneuten Lektüre der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, zeigte sich, daß auch Brechts Text zwiespältiger ist und sich noch anders auf die von ihm selbst kritisierte „Bürgerlichkeit“ einläßt, als ich 1974 gesehen hatte. Bis dahin allerdings dauerte es noch eine lange Zeit.

1993/94

1978 und 1980 enttäuschten zwei aufwendige Brecht-Konferenzen (in Frankfurt und Tübingen) nicht nur mich durch die

Sprachlosigkeit der Linken, die abstrakt Brechts politischen Veränderungswillen beschworen und konkret in kaum einer ihrer Analysen auf seine Texte eingingen. Anfang 1991 brachte der Golfkrieg eine ganz andere Erfahrung mit Brechttexten: Studierende und Theaterleute hatten für ihre Protestdemonstrationen Antikriegsliteratur gesucht und stellten überrascht fest: unter den wenigen heute noch überzeugenden Texten zu diesem Thema waren die von Bert Brecht oft die überzeugendsten, sowohl in der Schärfe ihrer Verurteilung und Geißelung des Krieges wie in der Glaubwürdigkeit ihrer Sehnsucht nach Frieden und einer „freundlichen“ Welt.

1993/94 hielt ich noch einmal ein Hauptseminar zu Brecht. Bei den Vorarbeiten dazu hatte ich das Abflauen der Brechtforschung in den achtziger Jahren registriert. Über die siebziger hinaus war das ein ungewöhnlich dicht bebautes Gelände gewesen, auch systematisch erschlossen mit eigenen Bibliographien, Materialienbänden, Einführungen, Chroniken, Handbüchern und Kommentaren. Dann erlahmte der linke Aufarbeitungseifer. Klaus-Detlev Müllers *Brecht-Arbeitsbuch* von 1985 markiert diese Grenze, auch wenn es weiterhin gewichtige Einzelbeiträge gab und Brechts Lyrik zum wiederholten Male ‚neu‘ entdeckt wurde. 1988 hatte mit dem ersten Band der großen Gesamtausgabe endgültig eine neue historisierende Forschungsetappe begonnen. So hielt auch ich im Seminar Distanz zum Erkenntnisinteresse der siebziger Jahre und bot den Studierenden den Autor als einen Schriftsteller an, den kennen zu lernen sich lohnen würde, wegen seiner Erfahrungen mit einer aus den Fugen geratenen, chaotisch gewordenen Gesellschaft und wegen seiner unterschiedlichen, auch marxistischen Versuche, diese Realitätserfahrungen zu verarbeiten. Die Wirkung war größer, als ich erwartet hatte. Viele Studierende, die auf der Schule den Achtundsechziger-Brecht ihrer Religions- und Deutsch-Lehrer als etwas öden Gutmenschen und moralischen Weltverbesserer wahrgenommen hatten, staunten fasziniert über den Reichtum seiner Texte an Provokationen, Härte, Witz und Formulierungskraft, an Zynismus, Weisheit, Pornographie und Lyrik, an kreatürlicher Mitmenschlichkeit, gedanklicher Arbeit und Selbstdistanz. Brechts

Marxismus wurde zur Kenntnis genommen, ohne die Gemüter groß zu erregen. Brechts Gesellschaftskritik handelten wir am historischen Beispiel ab, dem *Galileo Galilei*; über Fragen nach heutigen Konsequenzen aus Brechts Kritik finde ich nur wenig in meinen Notizen. Die *Heilige Johanna* hatte ich nicht in die breite Stoffpalette aufgenommen, die *Lehrstücke* am *Jasager* und *Neinsager* exemplifiziert („warum schreibt er zuerst so ein Scheißstück?“, steht in meiner Diskussionsmitschrift), aber viel mehr interessierte, in der Abschlusssitzung, das Verhältnis von Heiner Müller zu Brecht. Müllers Düsternis, die doch daran festhält, daß die ‚Welt‘ anders sein sollte, als sie ist: da waren viele der Studierenden – wenn ich das richtig sehe – in ihrer Gegenwart.

Mit dem Marxismus war es auch in anderer Hinsicht schwierig geworden. 1993/94 bereiteten Rüdiger Scholz und ich eine Tagung vor mit ostdeutschen, westdeutschen und US-amerikanischen GermanistInnen über *Postmoderne und Marxistische Literaturwissenschaft heute*. Wir wollten versuchen, die allgemeine Lähmung und Sprachlosigkeit auf der Linken in unserem Fach nach 1989 zu durchbrechen. Aber klärende Diskussionen über Inhalt und Bedeutung einer »marxistischen Literaturwissenschaft« fanden auch dort kaum mehr statt. Erst im Buch, das aus der Tagung hervorging, *Literaturtheorie und Geschichte*, sind einige gewichtige Aufarbeitungstexte zur *Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft* (so der Untertitel) zusammen gekommen. Wie schon der Wechsel von »marxistisch« zu »materialistisch« andeutet, gingen die Beiträge von einer Situation aus, in der „der Marxismus“ nicht mehr diskursbestimmend war, und dies nicht nur aufgrund der realhistorischen Entwicklungen, sondern auch, weil die imponierende Geschlossenheit des Marxschen Thoriegebäudes inzwischen unabweisbar ihre fragwürdigen Seiten gezeigt hatte und selber historisch geworden war. Ein systematisch gesicherter Begriff von „materialistischer Literaturwissenschaft“ ist in diesem Band nicht entwickelt worden, aber viele Aufsätze forderten weiterhin eine politische, kritische Wissenschaft, die diejenigen diskursiven und nichtdiskursiven Strukturen in unserer Gesellschaft nicht außer acht läßt, deren Eigendynamik und „materiale“ Gewalt von den

Menschen als Ungerechtigkeit, Diskriminierung und Ausbeutung erfahren wird. Auch die Gegenstände der Literaturwissenschaft wurden unter solcher Perspektive gesehen, so unterschiedliche Folgerungen die einzelnen Autorinnen und Autoren daraus für ihre eigene wissenschaftliche Praxis zogen. – Von Brecht war hier nur gelegentlich die Rede (das immerhin), aber was über die Aufgabe künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit gesagt wurde, passte zu dem, was ich in seinen Schriften las.

Registriert hatte ich bei der Seminarvorbereitung in der älteren Brechtliteratur auch einen auffallenden „gestus dessen, der es genau weiß“, der in jedem Konkreten stets auf ein Allgemeines abzielt als etwas, „dessen man sich sicher ist“. Ich habe mir das damals in meinen Lesenotizen klar zu machen versucht als eine Haltung, die es auch bei Brecht gibt und die „viele bei ihm offenbar sehr angezogen oder verführt hat – der Optimist Brecht, der den Kampf gegen den Drachen führt, der trotz allem aufs Proletariat setzt – und noch dazu so sensibel und komplex. Solange man Brecht hatte, konnte mit dem Sozialismus nicht alles ganz schief liegen. (Deshalb noch einmal eine Brecht-Welle bis in die Wende hinein).“ Daß auch meine eigene Brechtrezeption in den siebzigern nicht frei gewesen war von diesem Gestus, der mich bei anderen störte, habe ich – nach Auskunft der damaligen Notizen – 1994 nicht wahrgenommen, im Gegenteil, mit einem gewissen Stolz festgestellt: „das habe ich nie gemocht. Sicher schien mir immer nur das Einzelne, Konkrete, der Text“. Das war nun gerade einmal die halbe Wahrheit.

2004

Die bisher letzte, intensive Brecht-Lektüre wurde von außen nahegelegt. Ein Freund bat 2003 für seine Brecht-Tagung um einen Vortrag über die *Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Auch dieses Mal hatte ich in der Zwischenzeit die weitere Entwicklung der Brechtliteratur nur gelegentlich verfolgt, auch wenn 1998 die Teilnahme an zwei Brecht-Kongressen (St. Diego und Berlin) einen Eindruck vom Forschungsstand gab. Aber was interessant werden

konnte, war die Wiederbegegnung mit dem *Johanna*-Text nach so langer Zeit.

So geschah es denn auch. Wieder einmal zeigte eine genaue Lektüre eine weit über das Erinnerte hinausgehende Vielfalt dieses Brecht-Stückes, das in der Spannweite seiner poetischen Bilder, Stimmungen, Themen und Handlungselemente durchaus etwas vom Welttheater-Charakter Shakespearescher Prägung hat, wie etwa die *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* auch. Die folgenreichste Entdeckung dabei war, wie komplex Brecht seine Personen anlegt und wie sehr es sich lohnt, sorgfältiger als bisher dem nachzugehen, was sie über sich und über ihre Beziehungen zu einander sagen. Johannas ‚Versagen‘ zum Beispiel, in Brechts Fabelanlage von großem Gewicht, wird nicht angemessen interpretiert, wenn es traditionell als tragisches Scheitern an der Begrenztheit der eigenen Kräfte gedeutet wird. Das hatte ich schon 1974 so gesehen. Jetzt aber sah ich, daß Johannas Versagen ebenso unangemessen interpretiert wird, wenn es gut marxistisch als Verfangenheit in kleinbürgerlicher Ideologie gedeutet wird. Beide Deutungen sind nicht falsch, aber beide werden Brechts Text nicht gerecht. Der macht sich nämlich die Mühe, Johannas Entscheidung, vor dem drohenden Arbeitskampf zu fliehen, eigens zu rechtfertigen, und er zeigt dabei eine Frau, deren Selbstidentität begründet ist in dem wechselseitigen Vertrauen der Menschen zu einander, in dem sie aufgewachsen ist. Nicht, weil Johanna Angst vor der Gewalt hat, die sie im Streik erdulden könnte, flieht sie, sondern sie flieht, weil sie im Streik auf die Seite derer geraten würde, die Gewalt ausüben. Sie flieht, weil sie zu Recht fürchtet, dort zu einem anderen Menschen zu werden, als der sie ihrer Herkunft nach ist, – zu einem Menschen, „der verfolgt und verfolgt wird“: „Ein solcher stünd ja / Voller Arglist gegen den Mitmenschen“: „So könnt ich nicht sein. Und drum geh ich“ (3,202,1ff.). Brecht sagt nichts über die Realität der „vertrauten Welt“, aus der Johanna kommt und in der sie ihre Prägung erfahren hat (spricht sie von einer bürgerlich-kleinfamilialen Kindheit? von der heilen Welt einer christlichen Sekte?), aber der lange Monolog, den er ihr gönnt, beschreibt die Strukturen dieser Herkunftswelt in

einer sorgfältig aufgebauten, sehr genauen und umfassenden Argumentation.

Johannas Entscheidung hat katastrophale Folgen und Johanna selbst interpretiert sie als Versagen und Schuld. Aber tragisches Scheitern an der Diskrepanz zwischen Wollen und Können? Damit wird nicht erfaßt, welches Gewicht Brecht auf die konkrete soziale Begründung von Johannas Entscheidung legt; dies ist ein historisch situierter Einzelfall, kein Exemplum menschlicher Begrenztheit. Und kleinbürgerlich-ideologische Verfangenheit? Damit wird nicht erfaßt, wie bedacht Brecht zeigt, daß Johannas Herkunft ihre Person konstituiert und, vor allem, daß diese Herkunft ihre Würde hat. Denn die Welt und deren ‚Werte‘, in denen Johanna da in ihrer Not verfangen ist, wird vom Text nicht desavouiert, sondern mit einem hohen Eigenrecht ausgestattet. Johannas Offenheit für die Not anderer, ihre Hilfsbereitschaft, ihre Vertrauensbereitschaft wie ihre Naivität haben viel zu tun mit dieser behüteten, auf Vertrauen gründenden Herkunftswelt, die Brecht mit Genauigkeit, Verständnis und Respekt ins Spiel bringt.

Mit dem gleichen Respekt werden auch andere *Johanna*-Figuren in ihrer Fragwürdigkeit oder Begrenztheit dargestellt, Mauler zum Beispiel, aber auch Nebenfiguren wie Martha oder die „kleinen Viehzüchter“. Ähnliches ließe sich auch in anderen Stücken zeigen und auch an der Art darstellen, in der Brecht in seiner praktischen Regiearbeit am Berliner Ensemble seine (und anderer Autoren) Theatercharaktere historisch situierte und mit je durchaus eigenen, komplex-widersprüchlichen Identitäten ausstattete. Brecht opferte die dramatischen Personen nicht der Fabel, seine Texte halten daran fest, daß die Menschen mehr sind als ihre dramatische Funktion. In der klassischen Dramaturgie ist diese Erkenntnis das (tragische) Endergebnis des „dramatischen“ Geschehensablaufs: die handelnden Personen sind reicher, vielfältiger, widersprüchlicher, auch schwächer, auf jeden Fall: anders, als sie für die Handlung, in die sie verfangen sind, gebraucht werden. Erst am Ende, in ihrem tragischen Scheitern, stellt sich diese Erkenntnis heraus und muß nach beiden Seiten hingenommen werden: sowohl als Gewißheit, daß ‚der Mensch‘ mehr und anderes ist, als er im politischen und sozialen

Geschehen verwirklichen kann, wie als Anerkennung der Macht des politischen oder sozialen Weltlaufs, der Selbstverwirklichung nicht zuläßt, ‚Schicksal‘ eben. In Brechts „epischer“ Dramaturgie ist diese Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Personen, ist ihr Nicht-Aufgehen in ihrer Funktion durchgehend präsent. Ihr Glücksstreben, Helfenwollen oder Freundlichsein wird durch die Zeige-Techniken seines Theaters unterwegs immer wieder ausgestellt und in Kontexte gebracht (manchmal auch, wie hier in der *Johanna*, durch einen konventionellen Monolog). Daß der Ablauf der politischen und sozialen Handlung die Vielfältigkeit der Personen und ihren berechtigten Anspruch auf Selbstsein gefährdet und zerstört, ist das durchlaufende Skandalon von Brechts Dramen: es soll auch an ihrem Ende gerade nicht hingenommen werden. An ihrem Ende steht vielmehr Empörung über die ungerechten Zustände, die dieses Skandalon bewirken, und die Aufforderung, es nicht bei den Zuständen zu belassen. Der Sinn dieser Dramen ist Herrschaftskritik.

Herrschaftskritik ist auch der Sinn der Klassikerparodien der letzten Szene. Die belustigen heutige Leser- und ZuschauerInnen mehr als daß sie provozieren, wie 1931. Aber die satirische Dekonstruktion weltanschaulicher Oben-Unten- und Geist-Materie-Schemata, die Brecht mit ihnen unternimmt, halte ich für unvermindert aktuell. Andererseits: nicht alles Traditionelle in diesem Stück kommt, wie sich gezeigt hat, als Satire daher. Das klassische Versmaß zum Beispiel, das die Kapitalisten sprechen, ist von Brecht ausdrücklich ernsthaft gemeint, als Stilmittel, um die Sprecher an die Tradition Shakespearescher Heldenfiguren anzuschließen und diese Tradition damit zugleich auszustellen und bewußt zu machen. Daß alle Wirklichkeit diskursiv verfaßt ist, ist nicht erst eine Einsicht der Postmoderne. Ein widersprüchliches Umgehen mit Traditionen also auch hier – wie vielfach bei Brecht. Der Marxist Brecht, der das ‚bürgerliche‘ Theater bekämpfte, war ein genauer Kenner bildungsbürgerlicher Traditionen und arbeitete tief in ihrem Material, auch dort, wo er sie kritisierte, und auch dann, wenn er sie mit anderen, zum Beispiel plebejischen Traditionen mischte. Es ist eine der schwierigen Aufgaben der Brechtforschung, bei der Interpretation seiner Texte die ständige Gegenwart

vielfältiger literarischer Traditionen zu registrieren und doch nicht zu übersehen, wo er mit diesen Traditionen bricht.

2004 habe ich von Brechts Marxismus nicht mehr gesprochen und in den Diskussionen der Tagung wurde nicht nach ihm gefragt. Eine Verständigung über den politischen Anspruch von Brechts Drama entzündet sich derzeit kaum mehr an diesem Begriff, sondern muß meines Erachtens aus einem neuen Blick auf die Fabeln und die ästhetischen Strukturen der Texte selbst kommen – was ja ein Gespräch über Brechts Marxismus nicht ausschließt.

Den kritischen, politischen Anspruch der *Johanna* zu betonen, schien mir 2004 zusätzlich geboten angesichts der jüngsten, seit langem besten und an prominentem Ort erschienenen Interpretation dieses Werkes, von Burkhardt Lindner in Jan Knopfs *Brecht-Handbuch* 2001. Dort habe ich viel für meinen eigenen Blick auf die Metaphern- und Bildschicht der *Johanna* gelernt, aber Lindners Rückkehr zu einer tragischen Deutung des Schlusses und seine Adorno-Formel von der „Kunst“, die am Ende von Brechts Stück „über ihre Ohnmacht“ erschrecke, gehen meines Erachtens an Brechts Text vorbei. Ich meine, die Historisierung Brechts kann nicht bedeuten, sein Werk erneut, wie schon einmal am Anfang der Brechtrezeption, in die Traditionen zurück zu holen, von denen es sich abgesetzt hat. Die Kunst beugt sich bei Brecht nicht der gesellschaftlichen Wirklichkeit, schon gar nicht in Ohnmacht; sie bleibt in ständigem Widerspruch zu ihr und verneint die Wirklichkeit gerade dort, wo sie sie anerkennt, sie auf die Bühne bringt und ihre historischen Formen auf ihre Widersprüche hin abklopft. Denn „Die Widersprüche sind die Hoffnungen!“ (21,448,3) – nur noch die Widersprüche, die aber immerhin. Das Motto der Schrift *Der Dreigroschenprozeß* benennt den Kernpunkt utopischen Denkens in Brechts literarischem Werk.

Erwähnte Literatur

- Bertolt Brecht: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller, Berlin-Weimar und Frankfurt a. M. 1988 ff. (Stellenzitate ohne weitere Angabe nach dieser Ausgabe mit Band, Seite, ggfls. Zeilen. Titel von Brecht-Werken, auch Gedichten, wurden oben nicht im einzelnen nachgewiesen).
- Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg 1956 u.ö.
- Max Frisch: Der Autor und das Theater. Rede auf der Frankfurter Dramaturgentagung 1964. In Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. V, Frankfurt a.M. 1976, S. 339-345, hier S. 342.
- Reinhold Grimm: Bertolt Brecht, Stuttgart 1961, 2. Aufl. 1963, 3. völlig neu bearbeitete Auflage 1971 (Sammlung Metzler).
- Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.): Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop, Frankfurt a. M. 1971.
- Ulrich Herbert: Liberalisierung als Lernprozeß. Die Bundesrepublik in der deutschen Geschichte – eine Skizze. In Ulrich Herbert (Hrsg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980, Göttingen 2002, S. 7-49.
- Hans Peter Herrmann: Von Baal zur Heiligen Johanna der Schlachthöfe. Die dramatische Entwicklung des jungen Brecht als Ort gesellschaftlicher Erfahrung. In: Poetica 5, 1972, S. 191-211.
- Wirklichkeit und Ideologie. Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ als Lehrstück bürgerlicher Praxis im Klassenkampf. In: Brechtdiskussion. Hrsg. von Joachim Dyck u. a., Kronberg 1974, S. 52-120. – Teilabdrucke in: Schauspielhaus Bochum: Bertolt Brecht: Die Heilige Johanna der Schlachthöfe, Bochum 1979 (ProgrammBuch Nr. 4), S.

- 201-229; Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. Hrsg. von Jan Knopf, Frankfurt a. M. 1979, S. 306-333.
- Der gefeierte Brecht – oder wie man eine Diskussion über den Marxismus vermeidet. Nachtrag zum Frankfurter Kolloquium „Brecht mit 80 Jahren“. In: Berliner Hefte 10, 1979, S. 110-113.
- Die Widersprüche waren die Hoffnungen. Eine Geschichte der Reformen am Institut für Neuere deutsche Literaturgeschichte der Universität Freiburg im Breisgau 1956 bis 1977. In: Innovation und Modernisierung. Germanistik von 1965-1980. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Oliver Müller, Heidelberg 2005, S. 67-107.
- Die Heilige Johanna der Schlachthöfe. Über Vielfalt und Reichtum von Brechts realistischer Schreibweise. In: „Armut sparet nicht und Mühe“. Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts. Hrsg. von Rüdiger Sareike, Iserlohn 2005, S. 27-52.
- Fredric Jameson: Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge. Brecht und die Zukunft. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Pelzer, Berlin 1999 [Dort S. 151 die oben erwähnte Interpretation].
- Marianne Kesting: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart 1959.
- Brechts Heilige Johanna der Schlachthöfe. Hrsg. von Jan Knopf, Frankfurt a. M. 1986.
- Burkhardt Lindner: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: Brecht-Handbuch. Hrsg. von Jan Knopf, Bd. 1, Stücke, Stuttgart-Weimar 2001, S. 266-288.
- Siegfried Mews: Zur Wirkungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Brecht-Handbuch, Bd. 4. Schriften, Journale, Briefe, Stuttgart-Weimar 2003, S. 499-523.
- Klaus-Detlev Müller (Hrsg.): Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. Von Jörg-Wilhelm Joost, Klaus-Detlef Müller und Michael Voges, München 1985.
- Rüdiger Scholz und Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Literaturtheorie und Geschichte. Zur Diskussion materialistischer Literaturwissenschaft, Opladen 1996.

- Heinrich August Winkler: *Der lange Weg nach Westen II. Deutsche Geschichte vom „Dritten Reich“ bis zur Wiedervereinigung*, München 2000.
- Andrzej Wirth: *Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke*. In: *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 346-387; wieder abgedruckt in: *Episches Theater*. Hrsg. von Reinhold Grimm, Köln 1972, S. 197-230.