
Walter Benjamin

Versuche über Brecht

arendt

PT

2603

.R397

752

suhrkamp

Inhalt

- 7 Was ist das epische Theater? *Erste Fassung*
22 Was ist das epische Theater? *Zweite Fassung*
31 Studien zur Theorie des epischen Theaters
34 Aus dem Brecht-Kommentar
39 Ein Familiendrama auf dem epischen Theater
44 Das Land, in dem das Proletariat
nicht genannt werden darf
49 Kommentare zu den Gedichten von Brecht
84 Brechts Dreigroschenroman
95 Der Autor als Produzent
117 Gespräche mit Brecht

139 Nachwort von Rolf Tiedemann

155 Editorische Notiz

Kommentare zu Gedichten von Brecht

ZUR FORM DES KOMMENTARS

Es ist bekannt, daß ein Kommentar etwas anderes ist als eine abwägende, Licht und Schatten verteilende Würdigung. Der Kommentar geht von der Klassizität seines Textes und damit gleichsam von einem Vorurteil aus. Es unterscheidet ihn weiter von der Würdigung, daß er es mit der Schönheit und dem positiven Gehalt seines Textes allein zu tun hat. Und es ist ein sehr dialektischer Sachverhalt, der diese archaische Form, den Kommentar, der zugleich eine autoritäre Form ist, im Dienste einer Dichtung in Anspruch nimmt, die nicht allein nichts Archaisches an sich hat sondern auch dem, dem heute Autorität zuerkannt wird, die Stirne bietet.

Dieser Sachverhalt koinzidiert mit dem, den eine alte Maxime der Dialektik ins Auge faßt: Überwindung von Schwierigem durch Häufung desselben. Die Schwierigkeit, die hier zu überwinden ist, besteht darin, Lyrik heut überhaupt zu lesen. Wie nun, wenn sich diese Schwierigkeit damit parieren ließe, einen solchen Text vollends so zu lesen, als handle es sich um einen vielerprobten, mit Gedankengehalt beschwerten – kurz: klassischen? Wie weiter, wenn man, den Stier bei den Hörnern packend und des besonderen Umstandes eingedenk, der der Schwierigkeit, heute Lyrik zu lesen, genau entspricht: der Schwierigkeit nämlich, Lyrik heut zu verfassen – wie wenn man eine *heutige lyrische Sammlung* dem Unternehmen zugrunde legte, Lyrisches wie einen klassischen Text zu lesen?

Wenn etwas zu solchem Versuche ermutigen kann, so ist es die Erkenntnis, aus der auch sonst der Mut der Verzweiflung derzeit zu schöpfen ist: daß nämlich schon der kommende Tag Vernichtungen von so riesigem Ausmaß bringen kann, daß wir von gestrigen Texten und Produktionen wie durch Jahr-

(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten).

Die Antennen »unterhalten« das Atlantische Meer sicher nicht mit Musik und mit der gesprochenen Zeitung sondern mit Kurz- und Langwellen, mit den Molekularvorgängen, die den physikalischen Aspekt des Radios ausmachen. In dieser Zeile wird die Verwertung der technischen Mittel durch die heutigen Menschen mit einem Achselzucken abgetan.

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind! Wenn der Wind, der durch sie hindurchging, von diesen Städten bleibt, so ist das nicht mehr der alte Wind, der nichts von den Städten wußte. Die Städte mit ihrem Asphalt, ihren Straßenzeilen und vielen Fenstern werden, nachdem sie zerstört und zerfallen sind, im Winde wohnen.

Fröhlich macht das Haus den Esser: er leert es.

Der Esser steht hier für den Zerstörenden. Essen heißt nicht nur sich nähren, es heißt auch zubeißen und zerstören. Die Welt vereinfacht sich ungeheuer, wenn sie nicht so sehr auf ihre Genießbarkeit als auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird. Diese ist das Band, das alles Bestehende einträchtig zusammenhält. Der Anblick dieser Harmonie macht den Dichter so fröhlich. Er ist der Esser mit den eisernen Kinnbacken, der das Haus der Welt leer macht.

Wir wissen, daß wir Vorläufige sind

Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

»Vorläufige« – vielleicht wären sie Vorläufer; aber wie könnten sie es, da nichts Nennenswertes nach ihnen kommt. Es ist nicht so sehr an ihnen gelegen, wenn sie namen- und ruhmlos in die Geschichte eingehen. (Die Gedichtfolge »An die Nachgeborenen« nimmt zehn Jahre später einen verwandten Gedanken auf.)

Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen

Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

Die Häufung von Präpositionen der Ortsbestimmung – drei in zwei Zeilen – muß ungewöhnlich beirrend wirken. Die

und die petites hordes. Die petites bandes haben es mit dem Gartenbau und mit andern ansprechenden Obliegenheiten zu tun. Die petites hordes haben sich mit den Unsaubersten abzugeben. Die Wahl zwischen den beiden Gruppen steht jedem Kinde frei. Die sich für die petites hordes entschieden hatten, waren die geehrtesten. Keine Arbeit durfte im Phalanstère unternommen werden, an die sie nicht die erste Hand legten; die Tierquälerei unterstand ihrer Gerichtsbarkeit; sie hatten Zwergponys, auf denen sie im feurigen Galopp durch das Phalanstère dahinfegten, und wenn sie sich zur Arbeit versammelten, gab ein ohrenbetäubendes Durcheinander von Trompetenstößen, Dampfpeifen, Kirchenglocken und Pauken dazu das Zeichen. In den Angehörigen der petites hordes sah Fourier vier große Leidenschaften am Werke: den Hochmut, die Schamlosigkeit, die Unsubordination. Die wichtigste von allen war aber die vierte: der goût de la saleté, die Freude am Schmutz.

Der Leser denkt an das Schmutzkind zurück und fragt sich: beschmiert es sich vielleicht nur darum mit Aschen, weil die Gesellschaft seine Leidenschaft für den Schmutz keiner nützlichen und guten Verwendung zuführt? nur, um als ein Stein des Anstoßes, als eine dunkle Mahnung ihrer Ordnung im Weg zu stehen (dem bucklichten Männlein nicht unähnlich, das im alten Lied das wohlbestellte Hauswesen aus den Fugen bringt)? Hat Fourier recht, so hätte das Kind gewiß an der Begegnung mit dem Kaiser nicht viel verloren. Ein Kaiser, der nur reinliche Kinder sehen will, stellt nicht mehr vor als die beschränkten Untertanen, die er besucht.

Familiensinn, seine Impotenz hinter Askese, seine Erpressertätigkeit hinter Armenpflege. Am liebsten verschwindet er in seinem Kontor. Das kann man von Macheath nicht sagen. Er ist eine Führernatur. Seine Worte haben den staats-, seine Taten den kaufmännischen Einschlag. Die Aufgaben, denen er zu entsprechen hat, sind ja die mannigfachsten. Sie waren für einen Führer nie schwerer als heutzutage. Es genügt nicht, Gewalt zur Erhaltung der Eigentumsverhältnisse aufzubieten. Es genügt nicht, die Enteigneten selbst zu deren Ausübung anzuhalten. Diese praktischen Aufgaben wollen gelöst sein. Aber wie man von einer Balletteuse nicht nur verlangt, daß sie tanzen kann, sondern auch, daß sie hübsch ist, so verlangt der Faschismus nicht nur einen Retter des Kapitals sondern auch, daß dieser ein Edelmensch ist. Das ist der Grund, aus dem ein Typ wie Macheath in diesen Zeiten unschätzbar ist.

Er versteht es, zur Schau zu tragen, was der verkümmerte Kleinbürger sich unter einer Persönlichkeit vorstellt. Regiert von hunderten von Instanzen, Spielball von Teuerungswellen, Opfer von Krisen sucht dieser Habitué von Statistiken einen Einzigem, an den er sich halten kann. Niemand will ihm Rede stehen, Einer soll es. Und der kann es. Denn das ist die Dialektik der Sache: will er die Verantwortung tragen, so danken ihm die Kleinbürger mit dem Versprechen, keinerlei Rechenschaft von ihm zu verlangen. Forderungen zu stellen, lehnen sie ab, »weil das Herrn Macheath zeigen würde, daß wir das Vertrauen zu ihm verloren haben«. Seine Führernatur ist die Kehrseite ihrer Genügsamkeit. Die befriedigt Macheath unermüdlich. Er versäumt keine Gelegenheit hervorzutreten. Und er ist ein anderer vor den Bankdirektoren, ein anderer vor den Inhabern der B-Läden, ein anderer vor Gericht und ein anderer vor den Mitgliedern seiner Bande. Er beweist, »daß man alles sagen kann, wenn man nur einen unerschütterlichen Willen besitzt«, zum Beispiel das Folgende:

»Meiner Meinung nach, es ist die Meinung eines ernsthaft arbeitenden Geschäftsmannes, haben wir nicht die richtigen

Leute an der Spitze des Staates. Sie gehören alle irgendwelchen Parteien an, und Parteien sind selbstsüchtig. Ihr Standpunkt ist einseitig. Wir brauchen Männer, die über den Parteien stehen, so wie wir Geschäftsleute. Wir verkaufen unsere Ware an Arm und Reich. Wir verkaufen Jedem ohne Ansehen der Person einen Zentner Kartoffeln, installieren ihm eine Lichtleitung, streichen ihm sein Haus an. Die Leitung des Staates ist eine moralische Aufgabe. Es muß erreicht werden, daß die Unternehmer gute Unternehmer, die Angestellten gute Angestellten, kurz: die Reichen gute Reiche und die Armen gute Arme sind. Ich bin überzeugt, daß die Zeit einer solchen Staatsführung kommen wird. Sie wird mich zu ihren Anhängern zählen.«

PLUMPES DENKEN

Macheath' Programm und zahlreiche andere Betrachtungen hat Brecht kursiv setzen lassen, so daß sie sich aus dem erzählenden Text herausheben. Er hat damit eine Sammlung von Ansprachen und Sentenzen, Bekenntnissen und Plädoyers geschaffen, die einzig zu nennen ist. Sie allein würde dem Werk seine Dauer sichern. Was da steht, hat noch nie jemand ausgesprochen, und doch reden sie alle so. Die Stellen unterbrechen den Text; sie sind – darin der Illustration vergleichbar – eine Einladung an den Leser, hin und wieder auf die Illusion zu verzichten. Nichts ist einem satirischen Roman angemessener. Einige dieser Stellen beleuchten nachhaltig die Voraussetzungen, denen Brecht seine Schlagkraft verdankt. Da heißt es zum Beispiel: »Die Hauptsache ist, plump denken lernen. Plumpes Denken, das ist das Denken der Großen.«

Es gibt viele Leute, die unter einem Dialektiker einen Liebhaber von Subtilitäten verstehen. Da ist es ungemein nützlich, daß Brecht auf das »plumpe Denken« den Finger legt, welches die Dialektik als ihren Gegensatz produziert, in sich ein-

schließt und nötig hat. Plumpe Gedanken gehören gerade in den Haushalt des dialektischen Denkens, weil sie gar nichts anderes darstellen als die Anweisung der Theorie auf die Praxis. Auf die Praxis, nicht an sie: Handeln kann natürlich so fein ausfallen wie Denken. Aber ein Gedanke muß plump sein, um im Handeln zu seinem Recht zu kommen.

Die Formen des plumpen Denkens wechseln langsam, denn sie sind von den Massen geschaffen worden. Aus den abgestorbenen läßt sich noch lernen. Eine von diesen hat man im Sprichwort, und das Sprichwort ist eine Schule des plumpen Denkens. »Hat Herr Makeath Mary Swayer auf dem Gewissen?« fragen die Leute. Brecht stößt sie mit der Nase auf die Antwort und setzt über diesen Abschnitt: »Wo ein Fohlen ersoffen ist, da war Wasser.« Einen anderen könnte er überschreiben: »Wo gehobelt wird, gibt es Späne.« Es ist der Abschnitt, in dem Peachum, »die erste Autorität auf dem Gebiet des Elends«, sich die Grundlagen des Bettelgeschäfts vor Augen führt.

»Es ist mir auch klar«, sagt er sich, »warum die Leute die Gebrechen der Bettler nicht schärfer nachprüfen, bevor sie geben. Sie sind ja überzeugt, daß da Wunden sind, wo sie hingeschlagen haben! Sollen keine Ruinierten weggehen, wo sie Geschäfte gemacht haben? Wenn sie für ihre Familien sorgten, sollten da nicht Familien unter die Brückenbögen geraten sein? Alle sind von vornherein überzeugt, daß angesichts ihrer eigenen Lebensweise allüberall tödlich Verwundete und unsäglich Hilfsbedürftige herumkriechen müssen. Wozu sich die Mühe machen zu prüfen. Für die paar Pence, die man zu geben bereit ist!«

DIE VERBRECHER-GESELLSCHAFT

Peachum ist seit der Dreigroschenoper gewachsen. Vor seinen unbetrüglischen Blicken liegen die Bedingungen seiner erfolg-

Da haben Sie das Stichwort, um das herum seit langem sich eine Debatte bewegt, die Ihnen vertraut ist. Sie ist Ihnen vertraut, darum wissen Sie auch, wie unfruchtbar sie verlaufen ist. Sie ist nämlich nicht von dem langweiligen Einerseits-Andererseits losgekommen: *einerseits* hat man von der Leistung des Dichters die richtige Tendenz zu verlangen, *andererseits* ist man berechtigt, von dieser Leistung Qualität zu erwarten. Diese Formel ist natürlich so lange unbefriedigend, als man nicht *einsieht*, welcher Zusammenhang zwischen den beiden Faktoren Tendenz und Qualität eigentlich besteht. Natürlich kann man den Zusammenhang dekretieren. Man kann erklären: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, braucht keine weitere Qualität aufzuweisen. Man kann auch dekretieren: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen.

Diese zweite Formulierung ist nicht uninteressant, mehr: sie ist richtig. Ich mache sie mir zu eigen. Indem ich das aber tue, lehne ich es ab, sie zu dekretieren. Diese Behauptung muß *bewiesen* werden. Und es ist der Versuch dieses Beweises, für den ich Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehme. – Das ist, werden Sie vielleicht einwenden, ein recht spezielles, ja ein entlegenes Thema. Und wollen Sie mit einem solchen Beweis das Studium des Faschismus befördern? – Das habe ich in der Tat vor. Denn ich hoffe, Ihnen zeigen zu können, daß der Begriff der Tendenz in der summarischen Form, in der er in der soeben erwähnten Debatte sich meistens findet, ein vollkommen untaugliches Instrument der politischen Literaturkritik ist. Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder richtigen politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine lite-

rarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt.

Diese Behauptung, das hoffe ich, Ihnen versprechen zu dürfen, wird in Bälde deutlicher werden. Für den Augenblick schalte ich ein, daß ich für meine Betrachtung auch einen anderen Ausgangspunkt wählen konnte. Ich ging aus von der unfruchtbaren Debatte, in welchem Verhältnis Tendenz und Qualität der Dichtung stehen. Ich hätte von einer noch älteren aber nicht weniger unfruchtbaren Debatte ausgehen können: in welchem Verhältnis stehen Form und Inhalt und zwar insbesondere in der politischen Dichtung. Diese Fragestellung ist verschrien; mit Recht. Sie gilt als Schulfall für den Versuch, undialektisch mit Schablonen an literarische Zusammenhänge heranzutreten. Gut. Aber wie sieht denn nun die dialektische Behandlung der gleichen Frage aus?

Die dialektische Behandlung dieser Frage, und damit komme ich zur Sache selbst, kann mit dem starren isolierten Dinge: Werk, Roman, Buch, überhaupt nichts anfangen. Sie muß es in die lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhänge einstellen. Mit Recht erklären Sie, daß man das zu immer wiederholten Malen im Kreise unserer Freunde unternommen hat. Gewiß. Nur ist man dabei oft so gleich ins Große und damit notwendigerweise auch oft ins Vage gegangen. Gesellschaftliche Verhältnisse sind, wie wir wissen, bedingt durch Produktivverhältnisse. Und wenn die materialistische Kritik an ein Werk heranging, so pflegte sie zu fragen, wie dies Werk zu den gesellschaftlichen Produktivverhältnissen der Epoche steht. Das ist eine wichtige Frage. Aber auch eine sehr schwierige. Ihre Beantwortung ist nicht immer unmißverständlich. Und ich möchte Ihnen nun eine näherliegende Frage vorschlagen. Eine Frage, die etwas bescheidener ist, etwas kürzer zielt, aber wie mir scheint, der Antwort mehr Chancen bietet. Anstatt nämlich zu fragen: wie steht ein Werk zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? ist es mit ihnen einverstanden, ist es reaktionär oder strebt es ihre Umwälzung an, ist es revolu-

tionär? – anstelle dieser Frage oder jedenfalls vor dieser Frage möchte ich eine andere Ihnen vorschlagen. Also ehe ich frage: wie steht eine Dichtung zu den Produktionsverhältnissen der Epoche? möchte ich fragen: wie steht sie in ihnen? Diese Frage zielt unmittelbar auf die Funktion, die das Werk innerhalb der schriftstellerischen Produktionsverhältnisse einer Zeit hat. Sie zielt mit anderen Worten unmittelbar auf die schriftstellerische Technik der Werke.

Mit dem Begriff der Technik habe ich denjenigen Begriff genannt, der die literarischen Produkte einer unmittelbaren gesellschaftlichen, damit einer materialistischen Analyse zugänglich macht. Zugleich stellt der Begriff der Technik den dialektischen Ansatzpunkt dar, von dem aus der unfruchtbare Gegensatz von Form und Inhalt zu überwinden ist. Und weiterhin enthält dieser Begriff der Technik die Anweisung zur richtigen Bestimmung des Verhältnisses von Tendenz und Qualität, nach welchem wir am Anfang gefragt haben. Wenn wir also vorhin formulieren durften, daß die richtige politische Tendenz eines Werks seine literarische Qualität einschließt, weil sie seine literarische Tendenz einschließt, so bestimmen wir jetzt genauer, diese literarische Tendenz kann in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik bestehen.

Es ist gewiß in Ihrem Sinne, wenn ich hier, nur scheinbar unvermittelt, in ganz konkrete literarische Verhältnisse hineinspringe. In russische. Ich möchte Ihren Blick auf Sergej Tretjakow und auf den von ihm definierten und verkörperten Typ des »operierenden« Schriftstellers lenken. Dieser operierende Schriftsteller gibt das handgreiflichste Beispiel für die funktionale Abhängigkeit, in der die richtige politische Tendenz und die fortschrittliche literarische Technik immer und unter allen Umständen stehen. Freilich nur ein Beispiel: weitere behalte ich mir vor. Tretjakow unterscheidet den operierenden Schriftsteller vom informierenden. Seine Mission ist nicht zu berichten sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer

Stelle gehabt. Nicht immer ist die Rhetorik eine belanglose Form gewesen, sondern großen Provinzen der Literatur hat sie in der Antike ihren Stempel aufgedrückt. Dies alles, um Sie mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß wir in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen mit-ten innestehen, einem Umschmelzungsprozeß, in dem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten. Lassen Sie mich für die Unfruchtbarkeit solcher Gegensätze und für den Prozeß ihrer dialektischen Überwindung ein Beispiel geben. Und wir werden wieder bei Tretjakow stehen. Dieses Beispiel ist nämlich die Zeitung.

»In unserem Schrifttum, schreibt ein linksstehender Autor¹, sind Gegensätze, die sich in glücklicheren Epochen wechselseitig befruchteten, zu unlösbaren Antinomien geworden. So fallen Wissenschaft und Belletristik, Kritik und Produktion, Bildung und Politik beziehungslos und ungeordnet auseinander. Schauplatz dieser literarischen Verwirrung ist die Zeitung. Ihr Inhalt ›Stoff‹, der jeder anderen Organisationsform sich versagt als der, die ihm die Ungeduld des Lesers aufzwingt. Und diese Ungeduld ist nicht allein die des Politikers, der eine Information, oder die des Spekulanten, der einen Tip erwartet, sondern dahinter schwelt diejenige des Ausgeschlossenen, der ein Recht zu haben glaubt, selber mit seinen eigenen Interessen zu Wort zu kommen. Daß nichts den Leser so an seine Zeitung bindet wie diese tagtäglich neue Nahrung verlangende Ungeduld, haben die Redaktionen sich längst zunutze gemacht, indem sie immer wieder neue Sparten seinen Fragen, Meinungen, Protesten eröffneten. Mit der wahllosen Assimilation von Fakten geht also Hand in Hand die gleich wahllose Assimilation von Lesern, die sich im Nu zu Mitarbeitern erhoben sehen. Darin aber verbirgt sich ein dialektisches Moment: der Untergang des Schrifttums in der

¹ [d. i. Benjamin; vgl. Schriften, Frankfurt a. M. 1955, Bd. I, S. 384.]

bürgerlichen Presse erweist sich als die Formel seiner Wiederherstellung in der sowjetrussischen. Indem nämlich das Schrifttum an Breite gewinnt, was es an Tiefe verliert, beginnt die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum, die die bürgerliche Presse auf konventionelle Art aufrecht erhält, in der Sowjetpresse zu verschwinden. Der Lesende ist doch jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender oder auch ein Vorschreibender zu werden. Als Sachverständiger – und sei es auch nicht für ein Fach, vielmehr nur für den Posten, den er versieht – gewinnt er einen Zugang zur Autorschaft. Die Arbeit selbst kommt zu Wort. Und ihre Darstellung im Wort macht einen Teil des Könnens, das zu ihrer Ausübung erforderlich ist. Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet und so Gemeingut. Es ist mit einem Wort die Literarisierung der Lebensverhältnisse, welche der sonst unlösbaren Antinomien Herr wird, und es ist der Schauplatz der hemmungslosen Erniedrigung des Wortes – die Zeitung also – auf welchem seine Rettung sich vorbereitet.«

Ich hoffe, damit gezeigt zu haben, daß die Darstellung des Autors als Produzent bis auf die Presse zurückgreifen muß. Denn an der Presse, an der sowjetrussischen jedenfalls, erkennt man, daß der gewaltige Umschmelzungsprozeß, von dem ich vorhin sprach, nicht nur über konventionelle Scheidungen zwischen den Gattungen, zwischen Schriftsteller und Dichter, zwischen Forscher und Popularisator hinweggeht, sondern daß er sogar die Scheidung zwischen Autor und Leser einer Revision unterzieht. Für diesen Prozeß ist die Presse die maßgebendste Instanz, und daher muß jede Betrachtung des Autors als Produzenten bis zu ihr vorstoßen.

Sie kann aber hier nicht verweilen. Denn noch stellt ja die Zeitung in Westeuropa kein taugliches Produktionsinstrument in den Händen des Schriftstellers dar. Noch gehört sie dem Kapital. Da nun auf der einen Seite die Zeitung, technisch gesprochen, die wichtigste schriftstellerische Position darstellt,

diese Position auf der anderen Seite aber in den Händen des Gegners ist, so kann es nicht wundernehmen, daß die Einsicht des Schriftstellers in seine gesellschaftliche Bedingtheit, in seine technischen Mittel und in seine politische Aufgabe mit den ungeheuersten Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Es gehört zu den entscheidenden Vorgängen der letzten zehn Jahre in Deutschland, daß ein beträchtlicher Teil seiner produktiven Köpfe unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse gesinnungsmäßig eine revolutionäre Entwicklung durchgemacht hat, ohne gleichzeitig imstande zu sein, seine eigene Arbeit, ihr Verhältnis zu den Produktionsmitteln, ihre Technik wirklich revolutionär zu durchdenken. Ich spreche, wie Sie sehen, von der sogenannten linken Intelligenz und werde mich dabei auf die linksbürgerliche beschränken. In Deutschland sind die maßgebenden politisch-literarischen Bewegungen des letzten Jahrzehnts von dieser linken Intelligenz ausgegangen. Ich greife zwei von ihnen heraus, den Aktivismus und die neue Sachlichkeit, um an ihrem Beispiel zu zeigen, daß die politische Tendenz, und mag sie noch so revolutionär scheinen, solange gegenrevolutionär fungiert, als der Schriftsteller nur seiner Gesinnung nach, nicht aber als Produzent seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt.

Das Schlagwort, in welchem die Forderungen des Aktivismus sich zusammenfassen, heißt »Logokratie«, zu deutsch Herrschaft des Geistes. Man übersetzt das gern Herrschaft der Geistigen. Tatsächlich hat sich der Begriff der Geistigen im Lager der linken Intelligenz durchgesetzt, und er beherrscht ihre politischen Manifeste von Heinrich Mann bis Döblin. Man kann es diesem Begriff mühelos anmerken, daß er ohne jede Rücksicht auf die Stellung der Intelligenz im Produktionsprozeß geprägt ist. Hiller, der Theoretiker des Aktivismus, selbst will die Geistigen denn auch nicht »als Angehörige gewisser Berufszweige« sondern als »Repräsentanten eines gewissen charakterologischen Typus« verstanden wissen. Dieser charakterologische Typ steht als solcher natürlich zwischen den

Klassen. Er umfaßt eine beliebige Anzahl von Privatexistenzen, ohne den mindesten Anhalt für ihre Organisation zu bieten. Wenn Hiller seine Absage an die Parteiführer formuliert, so räumt er ihnen manches ein; sie mögen »in Wichtigem wissender sein . . ., volksnäher reden . . ., sich tapferer schlagen« als er, eines aber ist ihm sicher: daß sie »mangelhafter denken«. Wahrscheinlich, was kann das aber helfen, da politisch nicht das private Denken sondern, wie Brecht es einmal ausgedrückt hat, die Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken, entscheidend ist³. Der Aktivismus hat es unternommen, die materialistische Dialektik durch die klassenmäßig undefinierbare Größe des gesunden Menschenverstands zu ersetzen. Seine Geistigen repräsentieren bestenfalls einen Stand. Mit anderen Worten: das Prinzip dieser Kollektivbildung an sich ist ein reaktionäres; kein Wunder, daß die Wirkung dieses Kollektivs nie eine revolutionäre sein konnte.

Das unheilvolle Prinzip einer solchen Kollektivbildung wirkt aber fort. Man konnte sich davon Rechenschaft ablegen, als vor drei Jahren Döblins »Wissen und Verändern!« herauskam. Diese Schrift erging bekanntlich als Antwort an einen jungen Mann – Döblin nennt ihn Herrn Hocke –, der sich an den berühmten Autor mit der Frage »Was tun?« gewandt hatte. Döblin lädt ihn ein, der Sache des Sozialismus sich anzuschließen, aber unter bedenklichen Umständen. Sozialismus, das ist nach Döblin: »Freiheit, spontaner Zusammenschluß der Menschen, Ablehnung jedes Zwanges, Empörung gegen Unrecht und Zwang, Menschlichkeit, Toleranz, friedliche Gesinnung.« Wie es sich auch damit verhalte: jedenfalls macht er von

3 [Anstelle des folgenden Satzes stand im Manuskript ursprünglich ein anderer, dann durchgestrichener:] Oder mit Trotzki zu reden: »Wenn die erleuchteten Pazifisten den Versuch unternehmen, den Krieg mittels rationalistischer Argumente abzuschaffen, wirken sie einfach lächerlich. Wenn aber die bewaffneten Massen beginnen, Argumente der Vernunft gegen den Krieg anzuführen, dann bedeutet das das Ende des Krieges.«

die gleichnamige Schriftenfolge ein, erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind.« Nicht geistige Erneuerung, wie die Faschisten sie proklamieren, ist wünschenswert, sondern technische Neuerungen werden vorgeschlagen. Auf diese Neuerungen werde ich noch zurückkommen. Hier möchte ich mich mit dem Hinweis auf den entscheidenden Unterschied begnügen, der zwischen der bloßen Belieferung eines Produktionsapparates und seiner Veränderung besteht. Und ich möchte an den Anfang meiner Ausführungen über die ›Neue Sachlichkeit‹ den Satz stellen, daß einen Produktionsapparat zu beliefern, ohne ihn – nach Maßgabe des Möglichen – zu verändern, selbst dann ein höchst anfechtbares Verfahren darstellt, wenn die Stoffe, mit denen dieser Apparat beliefert wird, revolutionärer Natur scheinen. Wir stehen nämlich der Tatsache gegenüber – für welche das vergangene Jahrzehnt in Deutschland Beweise in Fülle geliefert hat –, daß der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilieren, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen. Dies bleibt jedenfalls solange richtig, als er von Routiniers, und seien es auch revolutionäre Routiniers, beliefert wird. Ich definiere aber den Routinier als den Mann, der grundsätzlich darauf verzichtet, den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrschenden Klasse durch Verbesserungen zu entfremden. Und ich behaupte weiter, daß ein erheblicher Teil der sogenannten linken Literatur gar keine andere gesellschaftliche Funktion besaß, als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen. Damit stehe ich bei der neuen Sachlichkeit. Sie brachte die Reportage auf. Wir wollen uns fragen, wem diese Technik nützte?

Der Anschaulichkeit halber stelle ich ihre photographische Form in den Vordergrund. Was von ihr gilt, ist auf die literarische zu übertragen. Beide verdanken ihren außerordentlichen Aufschwung der Publikationstechnik: dem Rundfunk und der illustrierten Presse. Denken wir an den Dadaismus zurück. Die revolutionäre Stärke des Dadaismus bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen. Man stellte Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck eines Mörders auf einer Buchseite mehr sagt als der Text. Von diesen revolutionären Gehalten hat sich vieles in die Photomontage hineingerettet. Sie brauchen nur an die Arbeiten von John Heartfield zu denken, dessen Technik den Buchdeckel zum politischen Instrument gemacht hat. Nun aber verfolgen Sie den Weg der Photographie weiter. Was sehen Sie? Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist schön« – das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patsch, in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen. Denn wenn es eine ökonomische Funktion der Photographie ist, Gehalte, welche früher dem Konsum der Massen sich entzogen – den Frühling, Prominente, fremde Länder – durch modische Verarbeitung ihnen zuzuführen, so ist es eine ihrer politischen, die Welt wie sie nun einmal ist von innen her – mit anderen Worten: modisch – zu erneuern.

Verwandlung des politischen Kampfs aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel ist für diese Literatur das Kennzeichnende. Ein einsichtiger Kritiker⁴ hat dies am Beispiel von Erich Kästner mit folgenden Ausführungen erläutert: »Mit der Arbeiterbewegung hat diese linksradikale Intelligenz nichts zu tun. Vielmehr ist sie als bürgerliche Zersetzungserscheinung das Gegenstück zu der feudalistischen Mimikry, die das Kaiserreich im Reserveleutnant bewundert hat. Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry zerfallener Bürgerschichten. Ihre Funktion ist, politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliques, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen. Agenten oder Routiniere, die großen Aufwand mit ihrer Armut treiben und sich aus der gähnenden Leere ein Fest machen. Gemütlicher konnte man sich in einer ungemütlichen Situation nicht einrichten.«

Diese Schule, so sagte ich, trieb großen Aufwand mit ihrer Armut. Sie entzog sich damit der dringlichsten Aufgabe des heutigen Schriftstellers: der Erkenntnis, wie arm er ist und wie arm er zu sein hat, um von vorn beginnen zu können. Denn darum handelt es sich. Der Sowjetstaat wird zwar nicht, wie der platonische, den Dichter ausweisen, er wird aber – und darum erinnerte ich eingangs an den platonischen – diesen Aufgaben zuweisen, die es ihm nicht erlauben, den längst verfälschten Reichtum der schöpferischen Persönlichkeit in neuen Meisterwerken zur Schau zu stellen. Eine Erneuerung im Sinn solcher Persönlichkeiten, solcher Werke zu erwarten, ist ein Privileg des Faschismus, der dabei so törichte Formulierungen an den Tag bringt wie die, mit welcher Günther Grün-

⁴ [Vgl. Walter Benjamin, Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, in: Die Gesellschaft 8 (1931), Bd. I, S. 182 f.; das Selbstzitat verändert den Originaltext.]

Gespräche mit Brecht

Svendborger Notizen

1934

4. Juli. Langes Gespräch in Brechts Krankenzimmer in Svendborg, gestern, kreiste um meinen Aufsatz »Der Autor als Produzent«. Die darin entwickelte Theorie, ein entscheidendes Kriterium einer revolutionären Funktion der Literatur liege im Maße der technischen Fortschritte, die auf eine Umfunktionsierung der Kunstformen und damit der geistigen Produktionsmittel hinauslaufen, wollte Brecht nur für einen einzigen Typus gelten lassen – den des großbürgerlichen Schriftstellers, dem er sich selber zuzählt. »Dieser«, sagte er, »ist in der Tat an einem Punkt mit den Interessen des Proletariats solidarisch: am Punkt der Fortentwicklung seiner Produktionsmittel. Indem er es aber an diesem einen Punkte ist, ist er an diesem Punkt, als Produzent, proletarisiert, und zwar restlos. Diese restlose Proletarisierung an einem Punkt macht ihn aber auf der ganzen Linie mit dem Proletariat solidarisch.« Meine Kritik der proletarischen Schriftsteller Becherscher Observanz fand Brecht zu abstrakt. Er suchte sie durch eine Analyse zu verbessern, die er von dem Gedicht Bechers gab, das in einer der letzten Nummern einer der offiziellen proletarischen Literaturzeitschriften unter dem Titel »Ich sage ganz offen . . .« abgedruckt war. Brecht verglich es einerseits mit seinem Lehrgedicht über die Schauspielkunst für Carola Neher. Andererseits mit dem Bateau ivre. »Carola Neher habe ich ja verschiedenes beigebracht«, sagte er. »Sie hat nicht nur gelernt zu spielen; sie hat bei mir z. B. gelernt, wie man sich wäscht. Sie wusch sich nämlich, um nicht mehr dreckig zu sein. Das kam ja gar nicht in Frage. Ich habe ihr beigebracht, wie man sich

das Gesicht wäscht. Sie hat es darin dann zu solcher Vollendung gebracht, daß ich sie dabei filmen wollte. Aber das kam nicht zustande, weil ich damals nicht filmen wollte, und vor jemand anderm wollte sie es nicht machen. Dieses Lehrgedicht war ein Modell. Jeder Lernende war bestimmt, an die Stelle seines ›Ich‹ zu treten. Wenn Becher ›Ich‹ sagt, dann hält er sich – als Präsidenten der Vereinigung proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands – für vorbildlich. Nur hat niemand Lust, es ihm nachzutun. Man entnimmt einfach, daß er mit sich zufrieden ist.« Brecht sagt bei dieser Gelegenheit, daß er seit langem die Absicht hat, eine Anzahl von solchen Modellgedichten für verschiedene Berufe – den Ingenieur, den Schriftsteller – zu schreiben. – Auf der andern Seite vergleicht Brecht Bechers Gedicht mit dem von Rimbaud. In diesem, meint er, hätten auch Marx und Lenin – wenn sie es gelesen hätten – die große geschichtliche Bewegung gespürt, von der es ein Ausdruck ist. Sie hätten sehr wohl erkannt, daß darin nicht der exzentrische Spaziergang eines Mannes beschrieben wird sondern die Flucht, das Vagabondieren eines Menschen, der es in den Schranken der Klasse nicht mehr aushält, die – mit dem Krimkrieg, mit dem mexikanischen Abenteuer – beginnt, auch die exotischen Erdstriche ihren merkantilen Interessen zu erschließen. Die Geste des ungebundenen, dem Zufall seine Sache anheimstellenden, der Gesellschaft den Rücken kehrenden Vagabunden in der modellgerechten Darstellung eines proletarischen Kämpfers aufzunehmen, sei ein Ding der Unmöglichkeit.

6. Juli. Brecht, im Lauf des gestrigen Gesprächs: [Ich denke oft an ein Tribunal, vor dem ich vernommen werden würde. ›Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?‹ Ich müßte dann anerkennen: ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zugute kommt, als daß es mir ganz ernst sein könnte. Aber wenn ich diese wichtige Frage verneint habe, so werde ich eine noch wichtigere

Die Verstellung von Dichtern, denen es ganz ernst ist
Behauptung anschließen: daß mein Verhalten nämlich erlaubt ist.« Freilich ist das schon eine spätere Formulierung im Gesprächsgang. Begonnen hatte Brecht nicht mit dem Zweifel an der Statthaftigkeit, wohl aber an der Durchschlagskraft seines Verfahrens. Mit dem Satze, der von einigen Bemerkungen ausging, die ich über Gerhart Hauptmann gemacht hatte: ›Manchmal frage ich mich, ob das nicht eben doch die einzigen Dichter sind, die es wirklich zu etwas bringen: die *Substanz-Dichter*, meine ich.« Darunter versteht Brecht Dichter, denen es ganz ernst ist. Und zur Erläuterung dieser Vorstellung geht er von der Fiktion aus, Konfuzius habe eine Tragödie oder Lenin habe einen Roman geschrieben. Man würde das als unstatthaft empfinden, so erklärt er, und als ein ihrer nicht würdiges Verhalten. ›Nehmen wir an, Sie lesen einen ausgezeichneten politischen Roman und erfahren nachher, daß er von Lenin ist, Sie würden Ihre Meinung über beide ändern, und zuungunsten beider. Konfuzius dürfte auch kein Stück von Euripides schreiben, man hätte das als unwürdig angesehen. Nicht aber sind das seine Gleichnisse.« Kurz, all dies läuft auf die Unterscheidung zweier literarischer Typen hinaus: des Visionärs, welchem es ernst ist, auf der einen und des Besonnenen, dem es nicht ganz ernst ist, auf der andern Seite. Hier werfe ich nun die Frage nach Kafka auf. Welcher von beiden Gruppen gehört er an? Ich weiß: die Frage läßt sich nicht entscheiden. Und eben ihre Unentscheidbarkeit ist für Brecht das Anzeichen, daß Kafka, den er für einen großen Schriftsteller hält, wie Kleist, wie Gräbe oder Büchner, ein Gescheiterter ist. Sein Ausgangspunkt ist wirklich die Parabel, das Gleichnis, das sich vor der Vernunft verantwortet und dem es deshalb, was seinen Wortlaut angeht, nicht ganz ernst sein kann. Aber diese Parabel unterliegt dann doch der Gestaltung. Sie wächst sich zu einem Roman aus. Und einen Keim zu ihm trug sie, genau betrachtet, von Haus aus in sich. Sie war niemals ganz transparent. Übrigens ist Brecht davon überzeugt, daß Kafka seine eigene Form nicht ohne den Großinquisitor

von Dostojewski und jene andere parabolische Stelle in den »Brüdern Karamasow« gefunden hätte, wo der Leichnam des heiligen Staretz zu stinken anfängt. Bei Kafka also liegt das Parabolische mit dem Visionären im Streit. Als Visionär aber hat Kafka, wie Brecht sagt, das Kommende gesehen, ohne das zu sehen was ist. Er betont, wie schon früher in Le Lavandou und mir deutlicher, die prophetische Seite an seinem Werk. Kafka habe ein, nur ein einziges Problem gehabt, und das sei das der Organisation. Was ihn gepackt habe, das sei die Angst vor dem Ameisenstaat gewesen: wie sich die Menschen durch die Formen ihres Zusammenlebens sich selbst entfremden. Und gewisse Formen dieser Entfremdung habe er vorhergesehen, wie z. B. das Verfahren der GPU. Eine Lösung aber habe er nicht gefunden und sei aus seinem Angsttraum nicht aufgewacht. Von der Genauigkeit Kafkas sagt Brecht, sie sei die eines Ungenauen, Träumenden.

12. Juli. Gestern nach dem Schachspiel sagt Brecht: »Also, wenn der Korsch kommt, dann müßten wir mit ihm ja ein neues Spiel ausarbeiten. Ein Spiel, wo sich die Stellungen nicht immer gleich bleiben; wo die Funktion der Figuren sich ändert, wenn sie eine Weile auf ein und derselben Stelle gestanden haben: sie werden dann entweder wirksamer oder auch schwächer. So entwickelt sich das ja nicht; das bleibt sich zu lange gleich.«

23. Juli. Gestern Besuch von Karin Michaelis, die eben von ihrer Rußlandreise zurückgekommen ist und schwärmt. Brecht erinnert sich seiner Führung durch Tretjakow. Dieser zeigt ihm Moskau, ist stolz auf alles, was er den Gast sehen läßt, es mag sein, was es will. »Das ist nicht schlecht«, sagt Brecht, »es zeigt, daß es ihm gehört. Stolz ist man nicht auf anderer Leute Sachen.« Nach einer Weile setzt er hinzu: »Ja, zuletzt wurde ich allerdings etwas müde. Ich konnte nicht alles bewundern, wollte auch nicht. Es ist ja so: es sind seine Soldaten, seine Lastautos. Aber eben leider nicht meine.«

24. Juli. Auf einen Längsbalken, der die Decke von Brechts Arbeitszimmer stützt, sind die Worte gemalt: »Die Wahrheit ist konkret.« Auf einem Fensterbord steht ein kleiner Hölz- esel, der mit dem Kopf nicken kann. Brecht hat ihm ein Schild- chen umgehängt und darauf geschrieben: »Auch ich muß es verstehen.«

5. August. Vor drei Wochen hatte ich B. meinen Aufsatz über Kafka gegeben. Er hatte ihn wohl gelesen, war aber von sich aus nie darauf zu sprechen gekommen und hatte die beiden Male, da ich die Sprache darauf gebracht hatte, ausweichend geantwortet. Ich hatte das Manuskript schließlich stillschwei- gend wieder an mich genommen. Gestern abend kam er plötz- lich auf diesen Aufsatz zurück. Den, etwas unvermittelten und halsbrecherischen Übergang bildete eine Bemerkung, auch ich sei nicht ganz freizusprechen vom Vorwurf einer tagebuch- artigen Schriftstellerei im Stil Nietzsches. Mein Kafkaaufsatz zum Beispiel – er beschäftigte sich mit Kafka lediglich von der phänomenalen Seite – nehme das Werk als etwas für sich Ge- wachsenes – den Mann auch – löse es aus allen Zusammen- hängen – ja sogar aus dem mit dem Verfasser. Es sei eben immer wieder die Frage nach dem *Wesen*, auf die es bei mir herauskomme. Wie dagegen so eine Sache wohl anzufassen wäre: an Kafka müsse man mit der Frage herantreten: was tut er? wie verhält er sich? Und da vor allem zunächst mehr auf das Allgemeine sehen als das Besondere. Dann stellt sich heraus: er hat in Prag in einem schlechten Milieu von Jour- nalist^{en}, von wichtigtu^erischen Literaten gelebt, in dieser Welt war die Literatur die Hauptrealität, wenn nicht die einzige; mit dieser Auffassungsweise hängen Kafkas Stärken und Schwächen zusammen; sein artistischer Wert, aber auch seine vielfache Nichtsnutzigkeit. Er ist ein Judenjunge – wie man auch den Begriff eines Arierjungen prägen könnte – ein dürf- tiges, unerfreuliches Geschöpf, eine Blase zunächst auf dem schillernden Sumpf der Kultur von Prag, sonst nichts. Aber

dann gäbe es doch eben bestimmte, sehr interessante Seiten. Man könnte sie zum Vorschein bringen; man müsse sich ein Gespräch von Laotse mit dem Schüler Kafka vorstellen. Laotse sagt: »Also, Schüler Kafka, dir sind die Organisationen, Pachts- und Wirtschaftsformen, in denen du lebst, unheimlich geworden? – Ja. – Du findest dich in ihnen nicht mehr zu recht. – Nein. – Eine Aktie ist dir unheimlich? – Ja. – Und nun verlangst du nach einem Führer, an den du dich halten kannst, Schüler Kafka.« Das ist natürlich verwerflich, sagt Brecht. Ich lehne ja Kafka ab. Und er kommt auf das Gleichnis eines chinesischen Philosophen über »die Leiden der Brauchbarkeit«. Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme. Aus den dicksten werden Schiffsbalken geschnitten; aus den weniger dicken aber immer noch ansehnlichen Stämmen macht man Kistendeckel und Sargwände; die ganz dünnen verwendet man zu Ruten; aus den verkrüppelten aber wird nichts – die entgehen den Leiden der Brauchbarkeit. »In dem, was Kafka geschrieben hat, muß man sich umsehen wie in solchem Wald. Man wird dann eine Anzahl sehr brauchbarer Sachen finden. Die Bilder sind ja gut. Der Rest ist aber Geheimniskrämerei. Der ist Unfug. Man muß ihn beiseite lassen. Mit der Tiefe kommt man nicht vorwärts. Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann gar nichts zum Vorschein kommt.« Ich erkläre B. abschließend, in die Tiefe zu dringen, sei meine Art und Weise, mich zu den Antipoden zu begeben. In meiner Arbeit über Kraus sei ich in der Tat dort herausgekommen. Ich wisse, daß die über Kafka nicht im gleichen Grad geglückt sei: den Vorwurf, so zu einer tagebuchartigen Aufzeichnung gekommen zu sein, könnte ich nicht abwehren. In der Tat sei die Auseinandersetzung in dem Grenzraum, den Kraus und den auf andere Weise Kafka bezeichne, mir angelegen. Abschließend habe ich diesen Raum, im Falle Kafka, noch nicht erkundet. Daß da viel Schutt und Abfall stecke, viel wirkliche Geheimniskrämerei – das sei mir klar. Aber entscheidend sei doch wohl anderes und einiges davon habe meine Arbeit berührt. B.s Fragestel-

lung müsse sich doch an der Interpretation des Einzelnen bewähren. Ich schlage »Das nächste Dorf« auf. Sogleich konnte ich den Konflikt beobachten, in den B. durch diesen Vorschlag versetzt wurde. Eislers Feststellung, diese Geschichte sei »wertlos«, lehnte er mit Entschiedenheit ab. Auf der andern Seite aber wollte ihm ebensowenig glücken, ihren Wert kenntlich zu machen. »Man müßte sie genau studieren«, meinte er. Dann brach das Gespräch ab; es war zehn Uhr geworden und die Radionachrichten aus Wien kamen.

X
31. August. Vorgestern eine lange und erregte Debatte über meinen Kafka. Ihr Fundament: die Anschuldigung, daß er dem jüdischen Faschismus Vorschub leiste. Er vermehre und breite das Dunkel um diese Figur aus statt es zu zerteilen. Demgegenüber komme alles darauf an, Kafka zu lichten, das heißt, die praktikablen Vorschläge zu formulieren, welche sich seinen Geschichten entnehmen ließen. Daß Vorschläge ihnen entnehmbar seien, das wäre zu vermuten und sei es nur der überlegenen Ruhe wegen, die die Haltung dieser Erzählungen ausmacht. Diese Vorschläge müsse man jedoch in der Richtung der großen allgemeinen Übelstände suchen, die der heutigen Menschheit zusetzten. Deren Abdruck in Kafkas Werk sucht Brecht aufzuweisen. Er hält sich vorwiegend an den »Prozeß«. Vor allem steckt da, wie er meint, die Angst vor dem nicht enden wollenden und unaufhaltsamen Wachstum der großen Städte. Aus eigenster Erfahrung will er den Alldruck kennen, den diese Vorstellung dem Menschen aufwältzt. Die unübersehbaren Vermittelungen, Abhängigkeiten, Verschachtelungen, in die die Menschen durch ihre heutigen Daseinsformen hineingeraten, finden in diesen Städten ihren Ausdruck. Sie finden auf der andern Seite ihren Ausdruck in dem Verlangen nach dem »Führer« – der nämlich für den Kleinbürger den darstellt, den er – in einer Welt, wo einer auf den andern verweisen kann und jeder sich ihm entzieht – haftbar für all sein Mißgeschick machen kann. Brecht nennt den »Prozeß« ein prophe-

tisches Buch. »Was aus der Tscheka werden kann, sieht man an der Gestapo.« – Kafkas Perspektive: die des Mannes, der unter die Räder gekommen ist. Dafür ist bezeichnend Odraček: die Sorge des Hausvaters deutet Brecht als den Hausbesorger. Dem Kleinbürger muß es schief gehen. Seine Situation ist die Kafkas. Während nun aber der heutige geläufige Typ des Kleinbürgers – der Faschist also – beschließt, angesichts dieser Lage seinen eisernen, unbezwinglichen Willen einzusetzen, widersetzt sich Kafka ihr kaum, er ist weise. Wo der Faschist mit Heroismus einsetzt, setzt er mit Fragen ein. Er fragt nach Garantien für seine Lage. Diese aber ist so beschaffen, daß die Garantien über jedes vernünftige Maß hinausgehen müssen. Es ist eine Kafkasche Ironie, daß der Mann Versicherungsbeamter war, der von nichts überzeugter erscheint als von der Hinfälligkeit sämtlicher Garantien. Übrigens ist sein uneingeschränkter Pessimismus frei von jedem tragischen Schicksalsgefühl. Denn nicht nur ist ihm die Erwartung des Mißgeschicks nicht anders als empirisch untermauert – da allerdings vollendet –, sondern das Kriterium des Enderfolges legt er in unbelehrbarer Naivität an die belanglosesten und alltäglichsten Unternehmungen: den Besuch eines Geschäftsreisenden oder eine Anfrage bei der Behörde. – Das Gespräch konzentrierte sich streckenweise auf die Geschichte »Das nächste Dorf«. Brecht erklärt: sie ist ein Gegenstück zu der Geschichte von Achill und der Schildkröte. Zum nächsten Dorf kommt einer nie, wenn er den Ritt aus seinen kleinsten Teilen – die Zwischenfälle nicht gerechnet – zusammensetzt. Dann ist das Leben für diesen Ritt zu kurz. Aber der Fehler steckt hier im »einer«. Denn wie der Ritt zerlegt wird, so auch der Reitende. Und wie nun die Einheit des Lebens dahin ist, so ist es auch seine Kürze. Mag es so kurz sein, wie es will. Das macht nichts, weil ein anderer als der, der ausritt, im Dorfe ankommt. – Ich für mein Teil gebe folgende Auslegung: das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurück-

blättert, ist sie vom nächsten Dorfe an die Stelle gelangt, an der der Reiter den Entschluß zum Aufbruch faßte. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst, und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen.

27. September, Dragor. In einem abendlichen Gespräch, das vor einigen Tagen stattfand, entwickelte Brecht die sonderbare Unschlüssigkeit, die zur Zeit der Bestimmung seiner Pläne im Wege ist. Was zunächst dieser Unschlüssigkeit zugrunde liegt, sind – wie er selbst hervorhebt – die Vorteile, die seine persönliche Lage vor der der meisten Emigranten auszeichnen. Wenn er somit im allgemeinen die Emigration als Grundlage von Unternehmungen und Plänen kaum anerkennt, so fällt die Beziehung auf sie für ihn selbst um so unwiderruflicher fort. Seine Planungen greifen weiter aus. Er steht dabei vor einer Alternative. Auf der einen Seite warten Prosavorwürfe. Der kleinere des Ui – eine Satire auf Hitler im Stile der Historiographen der Renaissance – und der große des Tui-Romans. Der Tui-Roman ist bestimmt, einen enzyklopädischen Überblick über die Torheiten der Tellektuell-Ins zu geben (der Intellektuellen); er wird, wie es scheint, zumindest zum Teil in China spielen. Ein kleines Modell für dies Werk ist fertig. Neben diesen Prosaplänen beanspruchen ihn aber Projekte, die auf sehr alte Studien und Überlegungen zurückgehen. Während die Reflexionen, die im Umkreise des epischen Theaters entstanden sind, zur Not noch in den Anmerkungen und Einleitungen der »Versuche« eine Fixierung gefunden hatten, sind Gedankengänge, die aus den gleichen Interessen entsprangen, seitdem sie mit dem Studium des Leninismus auf der einen, mit den naturwissenschaftlichen Tendenzen der Empiriker auf der andern Seite sich vereinigt haben, aus solch beschränkterem Rahmen herausgewachsen. Sie gruppieren sich schon seit Jahren bald unter diesem bald unter jenem

Stichwort, so daß abwechselnd die nicht-aristotelische Logik, die Verhaltenslehre, die neue Enzyklopädie, die Kritik der Vorstellungen in den Mittelpunkt von Brechts Bemühungen traten. Diese verschiedenen Beschäftigungen konvergieren zur Zeit im Gedanken eines philosophischen Lehrgedichts. Brechts Skrupel gehen nun von der Frage aus, ob er – seiner gesamten bisherigen Produktion nach, besonders aber angesichts ihrer satirischen Teile und zumal des Dreigroschenromans – für eine solche Darlegung beim Publikum den nötigen Kredit finden werde. Es kommen in solchem Zweifel zwei verschiedene Gedankengänge zusammen. Einmal manifestieren sich so Bedenken, denen – je inniger Brechts Befassung mit den Problemen und den Methoden des proletarischen Klassenkampfes wurde – die satirische und zumal die ironische Haltung als solche ausgesetzt werden müßte. Man verstünde diese Bedenken – die eher praktischer Natur sind – aber nicht, wenn man sie mit anderen, tieferliegenden identifizieren würde. Diese Bedenken einer tieferen Schicht richten sich auf das artistische und spielerische Element der Kunst, vor allem aber auf diejenigen Momente, die sie teilweise und gelegentlich refraktär gegen den Verstand machen. Diese heroischen Bemühungen Brechts, die Kunst dem Verstande gegenüber zu legitimieren, haben ihn immer wieder auf die Parabel verwiesen, in der sich die artistische Meisterschaft dadurch bewährt, daß die Elemente der Kunst am Ende sich in ihr wegheben. Und eben diese Bemühungen um die Parabel setzen sich in radikalerer Gestalt zur Zeit in den Überlegungen durch, die aufs Lehrgedicht gehen. Im Verlaufe des Gesprächs selbst suchte ich Brecht klar zu machen, daß ein solches Lehrgedicht ja weniger vor dem bürgerlichen Publikum sich zu beglaubigen hätte als dem proletarischen gegenüber, das seine Maßstäbe vermutlich weniger aus Brechts ehemaliger, teilweise bürgerlich orientierter Produktion nehmen werde als aus dem dogmatischen und theoretischen Gehalt der Lehrdichtung selbst. »Wenn dieses Lehrgedicht die Autorität des Marxismus für sich zu mobilisieren

vermag – sagte ich ihm – so wird die Tatsache Ihrer früheren Produktion sie schwerlich erschüttern können.«

4. Oktober 1934. Gestern ist Brecht nach London abgefahren. – Sei es, daß Brecht sich hin und wieder durch mich dazu besonders versucht fühlt, sei es, daß solches ihm in letzter Zeit überhaupt näher als früher liegt: das, was er selbst die hetzerische Haltung seines Denkens nennt, macht sich jetzt im Gespräch viel deutlicher bemerkbar als früher. Ja, mir fällt ein besonderes, dieser Haltung entsprungenes Vokabular auf. Zumal den Begriff des »Würstchens« handhabt er gern in solchen Absichten. In Dragør las ich »Schuld und Sühne« von Dostojewski. Zunächst einmal gab er dieser Lektüre die Hauptschuld an meiner Krankheit. Und zur Bekräftigung erzählte er mir, wie in seiner Jugend der Ausbruch einer langwierigen und im Keim wohl längst bei ihm angelegten Krankheit erfolgt sei, als ihm eines Nachmittags ein Schulkamerad, gegen dessen Absichten Protest einzulegen er schon zu schwach war, am Klavier Chopin vorspielte. Chopin und Dostojewski schreibt Brecht besonders unheilvolle Einflüsse auf das Befinden zu. Aber er nahm auch sonst auf jede mögliche Weise zu meiner Lektüre Stellung, und da er selbst zur gleichen Zeit im »Schweyk« las, so ließ er sich nicht entgehen, den Wert der beiden Autoren zu vergleichen. Dabei konnte Dostojewski sich neben Hašek nicht sehen lassen, wurde vielmehr ohne Umstände zu den »Würstchen« gerechnet, und es hätte nicht viel gefehlt, so wäre wohl auch auf seine Werke die Bezeichnung ausgedehnt worden, die Brecht neuerdings für alle Arbeiten in Bereitschaft hält, denen ein aufklärender Charakter fehlt oder von ihm abgesprochen wird. Er nennt sie einen »Klump«.

28. Juni. Ich befand mich in einem Labyrinth von Treppen. Dieses Labyrinth war nicht an allen Stellen gedeckt. Ich stieg; andere Treppen führten in die Tiefe. Auf einem Treppenabsatze nahm ich wahr, daß ich auf einem Gipfel zu stehen gekommen war. Ein weiter Blick über alle Lande tat sich da auf. Ich sah andere auf andern Gipfeln stehen. Einer von diesen andern wurde plötzlich von Schwindel ergriffen und stürzte herab. Dieser Schwindel griff um sich; andere Menschen stürzten von andern Gipfeln nun in die Tiefe. Als auch ich von diesem Gefühl ergriffen wurde, erwachte ich.

Am 22. Juni kam ich bei Brecht an.

Brecht weist auf die Eleganz und Lässigkeit in der Haltung Vergils und Dantes hin und bezeichnet sie als den Fond, von dem der große Gestus Vergils sich abhebt. Er nennt die beiden »Promeneure«. – Er betont den klassischen Rang der »Hölle«: »Man kann sie im Grünen lesen.«

Brecht spricht von seinem eingewurzelten, von der Großmutter her ererbten Haß gegen die Pfaffen. Er läßt durchblicken, daß die, welche die theoretischen Lehren von Marx sich zu eigen gemacht und in Behandlung genommen haben, immer eine pfäffische Kamarilla bilden werden. Der Marxismus bietet sich eben allzu leicht der »Interpretation« dar. Er ist hundert Jahre alt und es hat sich erwiesen ... (An dieser Stelle werden wir unterbrochen.) »Der Staat soll verschwinden.« Wer sagt das? Der Staat.« (Hier kann er nur die Sowjet-Union meinen.) Brecht stellt sich, listig und verdrückt, vor den Sessel, in dem ich sitze, hin – er macht »der Staat« nach – und sagt, mit einem scheelen Seitenblick auf, vorgestellten, Mandanten: »Ich weiß, ich soll verschwinden.«

Ein Gespräch über die neue Romanliteratur der Sowjets. Wir verfolgen sie nicht mehr. Dann kommen wir auf die Lyrik und auf die Übersetzungen sowjetrussischer Lyrik aus den verschiedensten Sprachen, mit denen »Das Wort« überschwemmt

wird. Brecht meint, die Autoren drüben haben es eben schwer. »Es wird schon als Vorsatz ausgelegt, wenn in einem Gedicht der Name Stalin nicht vorkommt.«

29. Juni. Brecht spricht vom epischen Theater; er erwähnt das Kindertheater, in dem die Fehler der Darstellung, als Verfremdungseffekte fungierend, der Vorstellung epische Züge geben. Bei der Schmiere könne ähnliches sich ereignen. Mir fällt die Genfer Aufführung des Cid ein, in der mir beim Anblick der schief sitzenden Krone des Königs der erste Gedanke an das kam, was ich neun Jahre später im Trauerspielbuch niederlegte. Brecht seinerseits zitiert hier den Augenblick, in dem die Idee des epischen Theaters verankert ist. Es war eine Probe zur Münchener Aufführung von »Eduard II.«. Die Schlacht, die im Stücke vorkommt, soll die Bühne dreiviertelstunden behaupten. Brecht kam mit den Soldaten nicht zustande. (Asja [Lacis], seine Regieassistentin, auch nicht.) Er wandte sich schließlich an den damals ihm nahe befreundeten Valentin, der der Probe beiwohnte; er tat es, verzweifelt, mit der Frage: »Also was ist das, wie steht es eigentlich mit den Soldaten? was ist denn mit ihnen?« Valentin: »Blaß sind's – Furcht haben's.« Diese Bemerkung war die entscheidende. Brecht setzte noch hinzu: »Müde sind's.« Die Gesichter der Soldaten wurden dick mit Kalk belegt. Und an diesem Tage war der Aufführungsstil gefunden.

Kurz darauf erschien das alte Thema »logischer Positivismus«. Ich erwies mich ziemlich intransigent, und das Gespräch drohte, eine unangenehme Wendung zu nehmen. Sie wurde dadurch verhütet, daß Brecht zum ersten Male die Oberflächlichkeit seiner Formulierungen eingestand. Dies mit der schönen Formel: »Dem tiefen Bedürfnis entspricht ein oberflächlicher Zugriff.« Später, als wir zu seinem Hause herübergingen – denn das Gespräch fand in meinem Zimmer statt –: »Es ist gut, wenn man in einer extremen Position von einer Reaktionsepoche ereilt wird. Man kommt dann zu einem

mittleren Standort.« So sei es ihm ergangen; er sei milde geworden.

Am Abend: Ich möchte jemandem ein kleines Geschenk für Asja mitgeben; Handschuhe. Brecht meint, das sei schwierig. Es könne passieren, daß die Ansicht entstehe, Jahn¹ habe ihr Spionagedienste mit zwei Handschuhen entgolten. – »Das Schlimmste: daß immer ganze Richtungen² abserviert werden. Aber ihre Anordnungen bleiben vermutlich aufrecht.«

1. Juli. Sehr skeptische Antworten erfolgen, sooft ich russische Verhältnisse berühre. Als ich mich neulich erkundigte, ob Ottwald noch sitzt, kam die Antwort: »Wenn der noch sitzen kann, sitzt er.« Gestern meinte die Steffin, Tretjakow sei wohl nicht mehr am Leben.

4. Juli. Gestern abend. Brecht (bei einem Gespräch über Baudelaire): Ich bin ja nicht gegen das Asoziale – ich bin gegen das Nichtsoziale.

21. Juli. Die Publikationen der Lukács, Kurella u. ä. machen Brecht viel zu schaffen. Er meint aber, man solle ihnen im theoretischen Bezirk nicht entgegenreten. Ich spiele die Frage aufs politische Gebiet. Er hält auch dort mit seinen Formulierungen nicht zurück. »Die sozialistische Wirtschaft braucht den Krieg nicht, darum kann sie ihn auch nicht vertragen. Die ›Friedensliebe‹ des ›russischen Volkes‹ bringt das, und nur das, zum Ausdruck. Es kann keine sozialistische Wirtschaft in einem Lande geben. Durch die Rüstungen ist das russische Proletariat notwendigerweise schwer zurückgeworfen worden; und zwar teilweise auf längst überholte Stadien der geschichtlichen Entwicklung. Das monarchische unter anderen. In Rußland herrscht das persönliche Regiment. Das können

1 [Der, wohl den projektierten Überbringer betreffende, Name ist nicht sicher zu entziffern; vielleicht Hans Henny Jahn?]

2 [Unsichere Lesung.]

natürlich nur die Holzköpfe leugnen.« Dies war ein kurzes Gespräch, das bald unterbrochen wurde. – Übrigens hob Brecht in diesem Zusammenhang hervor, daß Marx und Engels mit der Auflösung der Ersten Internationale aus dem Aktionszusammenhange mit der Arbeiterbewegung herausgerissen worden seien und seither nur noch Ratschläge, und zwar private, die zur Publikation nicht bestimmt gewesen seien, an einzelne Führer gerichtet hätten. Auch sei es kein Zufall – wenn auch bedauerlich –, daß Engels sich zuletzt der Naturwissenschaft zugewandt habe.

Bela Kun sei sein größter Bewunderer in Rußland. Brecht und Heine seien die einzigen deutschen Lyriker, die er vornehme [sic]. (Gelegentlich spielte Brecht auf einen bestimmten Mann im ZK an, der ihn stütze.)

25. Juli. Gestern vormittag kam Brecht zu mir herüber, um mir sein Stalin-Gedicht zu bringen, das überschrieben ist »Der Bauer an seinen Ochsen«. Im ersten Augenblick kam ich nicht auf den Sinn der Sache; und als mir im zweiten der Gedanke an Stalin durch den Kopf ging, wagte ich nicht, ihn festzuhalten. Solche Wirkung entsprach annähernd Brechts Absicht. Er erläuterte sie im anschließenden Gespräch. Darin betonte er, unter anderm, gerade die positiven Momente in dem Gedicht. Es sei in der Tat eine Ehrung Stalins – der nach seiner Ansicht immense Verdienste habe. Aber er sei noch nicht tot. Ihm, Brecht, übrigens stehe eine andere enthusiastischere Form der Ehrung nicht zu; er sitze im Exil und warte auf die rote Armee. Der russischen Entwicklung folge er; und den Schriften von Trotzki ebenso. Sie beweisen, daß ein Verdacht besteht; ein gerechtfertigter Verdacht, der eine skeptische Betrachtung der russischen Dinge fordert. Solcher Skeptizismus sei im Sinne der Klassiker. Sollte er eines Tages erwiesen werden, so müßte man das Regime bekämpfen – und zwar öffentlich. Aber »leider oder Gottseidank, wie Sie wollen«, sei dieser Verdacht heute noch nicht Gewißheit. Eine Politik wie die Trotzki'sche aus

ihm abzuleiten, sei nicht zu verantworten. »Daß auf der andern Seite, in Rußland selbst, gewisse verbrecherische Cliquen am Werke sind, darin ist kein Zweifel. Man ersieht es von Zeit zu Zeit aus ihren Untaten.« Schließlich hebt Brecht hervor, daß wir von den Rückschritten im Innern besonders betroffen werden. »Wir haben für unsere Positionen bezahlt; wir sind mit Narben bedeckt. Es ist natürlich, daß wir auch besonders empfindlich sind.«

Gegen Abend fand mich Brecht im Garten bei der Lektüre des »Kapital«. Brecht: »Ich finde das sehr gut, daß Sie jetzt Märx studieren – wo man immer weniger auf ihn stößt und besonders wenig bei unsern Leuten.« Ich erwiderte, ich nähme die vielbesprochenen Bücher am liebsten vor, wenn sie aus der Mode seien. Wir kamen auf die russische Literaturpolitik. »Mit diesen Leuten«, sagte ich, mit Beziehung auf Lukács, Gabor, Kurella, »ist eben kein Staat zu machen.« Brecht: »Oder nur ein Staat, aber kein Gemeinwesen. Es sind eben Feinde der Produktion. Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der ändern haben. Jede ihrer Kritiken enthält eine Drohung.« – Wir kamen, ich weiß nicht auf welchem Wege, auf Goethes Romane; Brecht kennt nur die Wahlverwandtschaften. Er habe darin die Eleganz des jungen Mannes bewundert. Als ich ihm sage, daß Goethe das Buch mit sechzig Jahren geschrieben hat, ist er sehr erstaunt. Das Buch habe überhaupt nichts Spießbürgerliches. Das sei eine ungeheure Leistung. Er könne ein Lied davon singen, da doch das deutsche Drama bis in die bedeutendsten Werke hinein die Spuren des Spießbürgertums trage. Ich bemerkte, die Aufnahme der Wahlverwandtschaften sei auch dementsprechend gewesen, nämlich miserabel. Brecht: »Das freut mich. – Die Deutschen sind ein Scheißvolk. Das ist nicht wahr, daß man von Hitler keine Schlüsse auf die Deutschen ziehen darf. Auch

an mir ist alles schlecht, was deutsch ist. Das Unerträgliche an den Deutschen ist ihre bornierte Selbständigkeit. So etwas wie die freien Reichsstädte, z. B. diese Scheißstadt Augsburg gab es nirgends. Lyon war nie eine freie Stadt; die selbständigen Städte der Renaissance waren Stadtstaaten. – Lukács ist ein Wahldeutscher. Bei dem ist die Puste bis auf den letzten Rest verschwunden.«

An den »Schönsten Sagen vom Räuber Woynok« von der Seghers lobte Brecht, daß sie die Befreiung der Seghers vom Auftrag erkennen lassen. »Die Seghers kann nicht aufgrund eines Auftrags produzieren, so wie ich ohne einen Auftrag gar nicht wüßte, wie ich mit dem Schreiben anfangen soll.« Er lobte auch, daß ein Querkopf und Einzelgänger in diesen Geschichten als die tragende Figur auftritt.

26. Juli. Brecht gestern abend: »Daran kann nicht mehr gezweifelt werden – die Bekämpfung der Ideologie ist zu einer neuen Ideologie geworden.«

29. Juli. Brecht liest mir mehrere polemische Auseinandersetzungen mit Lukács vor, Studien zu einem Aufsatz, den er im »Wort« veröffentlichen soll. Es sind getarnte, aber vehemente Angriffe. Brecht fragt mich, was ihre Publikation angeht, um Rat. Da er mir gleichzeitig erzählt, Lukács habe derzeit »drüben« eine große Stellung, so sage ich ihm, ich könne ihm keinen Rat geben. »Hier handelt es sich um Machtfragen. Dazu müßte sich jemand von drüben äußern. Sie haben doch Freunde dort.« Brecht: »Eigentlich habe ich dort keine Freunde. Und die Moskauer selber haben auch keine – wie die Toten.«

3. August. Am 29. Juli kam es gegen Abend, im Garten, zu einem Gespräch über die Frage, ob ein Teil des Zyklus »Kinderlieder« in den neuen Gedichtband aufzunehmen sei. Ich war nicht dafür, weil ich fand, der Kontrast zwischen den po-

litischen und den privaten Gedichten bringe die Erfahrung des Exils besonders deutlich zum Ausdruck; er dürfe nicht durch eine disparate Reihe geschmälert werden. Ich ließ wohl durchblicken, es sei in diesem Vorschlag wieder einmal Brechts destruktiver Charakter im Spiel, der das kaum Erreichte wieder in Frage stelle. Brecht: »Ich weiß, es wird von mir heißen: er war ein Maniker. Wenn diese Zeit überliefert wird, so wird das Verständnis für meine Manie mit überliefert werden. Die Zeit wird für das Manische den Hintergrund abgeben. Aber was ich eigentlich möchte, das ist, daß es einmal heißen soll: er war ein *mittlerer* Maniker.« – Die Erkenntnis des Mittleren dürfe auch in dem Gedichtbände nicht zu kurz kommen; daß das Leben, trotz Hitler, weitergeht, daß es immer wieder Kinder geben wird. Brecht denkt an die geschichtslose Epoche, aus der sein Gedicht an die bildenden Künstler ein Bild gibt und von der er mir einige Tage später sagte, er hielte ihr Eintreten für wahrscheinlicher als den Sieg über den Faschismus. Danach aber kam, immer noch als Begründung für die Aufnahme der »Kinderlieder« in die »Gedichte aus dem Exil«, etwas anderes zur Geltung, und Brecht brachte es, vor mir im Grase stehend, mit einer Heftigkeit vor, die er selten hat. »In dem Kampf gegen die darf nichts ausgelassen werden. Sie haben nichts Kleines im Sinn. Sie planen auf dreißigtausend Jahre hinaus. Ungeheures. Ungeheure Verbrechen. Sie machen vor nichts halt. Sie schlagen auf alles ein. Jede Zelle zuckt unter ihrem Schlag zusammen. Darum darf keine von uns vergessen werden. Sie verkrümmen das Kind im Mutterleib. Wir dürfen die Kinder auf keinen Fall auslassen.« Während er so sprach, fühlte ich eine Gewalt auf mich wirken, die der des Faschismus gewachsen ist; ich will sagen eine Gewalt, die in nicht minder tiefen Tiefen der Geschichte entspringt als die faschistische. Es war ein sehr merkwürdiges, mir neues Gefühl. Ihm entsprach dann eine Wendung, die Brechts Gedanke nahm. »Sie planen Verwüstungen von eisigem Ausmaß. Darum können sie sich auch mit der Kirche nicht einigen, die auch

ein Gang auf Jahrtausende ist. Mich haben sie auch proletariert. Sie haben mir nicht nur mein Haus, meinen Fischteich und meinen Wagen abgenommen, sie haben mir meine Bühne und mein Publikum auch geraubt. Von meinem Standort kann ich nicht zugeben, daß Shakespeare grundsätzlich eine größere Begabung gewesen sei. Aber auf Vorrat hätte er auch nicht schreiben können. Er hat übrigens seine Figuren vor sich gehabt. Die Leute, die er dargestellt hat, liefen herum. Mit knapper Not hat er aus ihrem Verhalten einige Züge herausgegriffen; viele gleich wichtige hat er fortgelassen.«

Anfang August. »In Rußland herrscht eine Diktatur über das Proletariat. Es ist so lange zu vermeiden, sich von ihr loszusagen, als diese Diktatur noch praktische Arbeit für das Proletariat leistet – das heißt als sie zu einem Ausgleich zwischen Proletariat und Bauernschaft unter vorherrschender Wahrnehmung der proletarischen Interessen beiträgt.« Einige Tage darauf sprach Brecht von einer »Arbeitermonarchie«, und ich verglich diesen Organismus mit den grotesken Naturspielen, die in Gestalt eines gehörnten Fisches oder anderer Ungeheuer aus der Tiefsee zutage befördert werden.

25. August. Eine Brechtsche Maxime: Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue.

Er hat einen solchen Humor gehabt, daß er sich so etwas wie Ordnung z. B. gar nicht hat denken können ohne Unordnung. Er war sich klar, daß sich unmittelbar in der Nähe der größten Ordnung die größte Unordnung aufhält, er ist so weit gegangen, daß er sogar gesagt hat: an ein und demselben Platz!

Brecht

Weit entfernt abgetan zu sein, fehlte nicht viel und der Konzeption politisch engagierter Kunst käme das gleiche Recht zu, daß autonome beansprucht: angesichts der Fragwürdigkeit von Kunst heute überhaupt nämlich. Einem hieratisch stilierten l'art pour l'art jedenfalls stehen nicht mit Brecht allein, auch mit Sartre, unter den Jüngeren etwa mit Rühmkorf unverächtliche Theoretiker gegenüber. Die kunstpolitische Kooperation zwischen Brecht und Benjamin fällt in das Zeitalter vor Auschwitz und Hiroshima; sie kann aus ihrem historischen Kontext nicht herausgelöst werden, war auch wohl weniger unproblematisch, als die Texte glauben machen wollen. Am Ende sind auch diese ein Zeugnis mehr davon, wie Künstler, verzichten sie nicht zynisch auf jede politische Parteinahme, für das ihrem Werk durch die Politik Angetane sich rächen, indem sie der Partei die unsichersten Kantonisten stellen. Manches deutet darauf hin, daß für Brecht im Lauf der Jahre das Artistische immer stärker vors Politische sich schob; gar seine Distanz zur kommunistischen Tagespolitik zu belegen, bedarf es durchaus nicht der Benjaminschen Tagebuchaufzeichnungen, Fritz Sternberg berichtet ähnliches für die Zeit des Vorfaschismus, und aus dem letzten Lebensjahr des Dichters wird das Wort überliefert, nach wie vor seien die Deutschen Nazis, ob sie nun mit dem Parteibuch der CDU oder der SED

monierte, steht am wenigsten bei ihm. – Benjamins Schriften über Brecht wollen von derlei Dialektik nicht viel wissen. Sie geben sich wie scholastische Exegesen, Brecht seinerseits verstand sie auch so; ihm war Benjamin anscheinend nichts als sein bester Kritiker, das heißt der kritikloseste. Aber Brecht hatte in Benjamin einen, auf den konnte er nicht bauen. Dessen Brecht-Apologetik wäre nicht isoliert zu nehmen, jeder Satz Benjamins fordert vom Leser, alle anderen des Autors mitzudenken. Der mit so vielem hinterm Berge zu halten verstand hat doch einmal, in dem zitierten Brief an Rychner, formuliert, was in Wahrheit seine Affinität zum dialektischen Materialismus ausmachte. Nicht den Vertreter desselben »als eines Dogmas, sondern einen Forscher« möge man in ihm sehen, »dem die *Haltung* des Materialisten wissenschaftlich und menschlich in allen uns bewegenden Dingen fruchtbarer scheint als die idealistische. Und wenn ich es denn in einem Worte aussprechen soll: ich habe nie anders forschen und denken können als in einem, wenn ich so sagen darf, theologischen Sinn – nämlich in Gemäßheit der talmudischen Lehre von den neunundvierzig Sinnstufen jeder Thorastelle. Nun: *Hierarchien des Sinns* hat meiner Erfahrung nach die abgegriffenste kommunistische Plattitüde mehr als der heutige bürgerliche Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt.«¹⁰ Gerechtfertigt würde den Benjaminschen Texten über Brecht nur, wer ihr Lapidares in seinen Voraussetzungen entzifferte, wem ihr einfaches Wort in ein komplexes, ihre Simplizität in das Fremdeste sich zurückverwandelten.

¹⁰ Benjamin, Brief vom 7. 3. 1931 an Max Rychner (Manuskript).

Einfache Worte kommen nun nicht immer, wie man gern glaubt, aus einfachem Gemüt [. . .], bilden sich vielmehr geschichtlich. Denn so wie nur das Einfache Aussicht zu dauern hat, ist umgekehrt die höchste Simplizität nur das Produkt von eben dieser Dauer [. . .].

Benjamin

Benjamins Interesse für Brecht ist gleicher Art wie seine Liebe zu Johann Peter Hebel und Robert Walser, ist verwandt auch seiner lebenslangen Faszination durch Kinderbücher. An ihrer aller lakonischen Sprache mag seine Sehnsucht nach jener heiligen Nüchternheit sich entzündet haben, die Hölderlin beschwor und die beinahe die regulative Idee der deutschen Sprache selber abgibt. Den Kommentar zu einem eigenen Versuch, mit einfachen Worten durchzukommen, überschrieb er »Zweierlei Volkstümlichkeit«; eine Art zweiter Volkstümlichkeit, erlöst vom Auratischen der falschen ersten, ohne deren verlogene Anbiederung an die Unterklasse, schien ihm in solchen Gebilden erreicht, an denen er zu lernen versuchte, daß das Einfache das am schwersten zu Machende ist. Doch selbst wenn es gelang, wenn Benjamins eigene Sprache, wie in den Brecht-Arbeiten, lakonisch gleich der der Vorbilder verfährt, bleibt das Ergebnis zwiespältig. Seine Sprache hat dann auch wiederum teil an der gesellschaftlichen Regression, der sie wehren möchte, als selber regredierte ist sie nicht freizusprechen von Adornos Kritik an der Brechtschen, die »sich zum Echo archaischer gesellschaftlicher Verhältnisse, die unwiederbringlich dahin sind«¹¹, mache. Aber kann die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft nicht einfach unterlaufen werden, so sind es doch keineswegs die Heideggerschen

¹¹ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M. 1965, S. 125.

Feld- und Holzwege, auf denen Brecht und Benjamin sich versuchten. Nicht zufällig findet Benjamin sowohl für Hebels wie für Brechts Texte die Metapher von Pasch- und Schleichpfaden; Konterbande wird von ihnen eingeschmuggelt: in Gestalt von Kunstwerken vermittelt, was nicht mehr Kunst ist. Die zweite Volkstümlichkeit, mit der Benjamin experimentierte, schließt in der Konsequenz die Negation von Kunst überhaupt ein. Weil die der Realität nicht länger mächtig ist, weil jene »gründliche Ahnung von der Problematik der Kunst«¹², die Benjamin schon an der barocken Allegorese entdeckte, zur Gewißheit wurde, soll ein exzentrischer Sprung in unmittelbare Praxis hinein unternommen, im Ernst mit der Interpretation der Welt ein Ende gemacht und an ihre Veränderung gegangen werden. Wo Benjamin, verschrien als schwieriger Autor, seiner Neigung zum Einfachen, Reduzierten, Nackten wirklich folgte, gab er die Rolle des Kunsttheoretikers auf und beschied sich als Politiker, genauer: als Pädagoge. Darin aber trifft er sich, hinter die voreilige Vermittlung durch das System Hegels zurückgreifend, mit der Wahrheit in der Konstruktion des Verhältnisses von Theorie und Praxis bei Kant: hier wie in Benjamins Philosophie sind beide Bereiche – im Denken registrierend, was in der Realität sich antagonistisch verhält – absolut voneinander geschieden; Moralität, das Handeln der Menschen ist aus Theorie nicht ableitbar sondern aufs Postulat verwiesen – auch dies eine Gestalt der Utopie, diejenige, welche übers Noch nicht sich und die Menschen nicht betrügt, aber an der Idee festhält, daß es sein könnte. Das Kunstwerk im traditionellen Sinn jedoch, als theoretische Stellung zur Objektivität, verlöre damit an Relevanz; Benjamin wie Brecht war durchaus bewußt, daß ihr Experimentieren Gebilden mit nicht mehr primär künstlerischen Funktionen galt, für welche auch der Begriff des Kunst-

¹² Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1963, S. 195.

109

89 Fächer

123 f. d. Falbmas

132 ~~F~~ Kapitel

132 Lukas

die denselben

132, 144