

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

»**Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern**«, betont B. in dem Gedicht Vom armen B.B. seine Herkunft.

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

In der Asphaltstadt¹ bin ich daheim. Von allem Anfang
Versehen mit jedem **Sterbsakrament:**
Mit Zeitung. Und Tabak. Und Branntwein.
Misstrauisch und faul und zufrieden am End.

Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: Es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: Es macht nichts, ich bin es auch.

In meine leeren Schaukelstühle vormittags
Setze ich mir mitunter ein paar Frauen
Und ich betrachte sie sorglos und sage ihnen:
In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.

¹ Auszusondern waren nach 1933

1. alle „gegen den nationalsozialistischen Staat und gegen die Volksgemeinschaft“ eingestellten Schriften

2. Bücher die „das Christentum betreffen“

3. Die sogenannte „Asphaltliteratur“ sollte verschwinden. Zu dieser „Literatur der Standpunktlosigkeit“ gehörten Werke zahlreicher bekannter Schriftsteller:

Hausmann, Kästner, H. Mann, Remarque, Ringelnatz, Roth u.a.

Gegen Abend versammle ich um mich Männer
Wir reden uns da mit "Gentlemen" an.
Sie haben ihre Füße auf meinen Tischen
Und sagen: Es wird besser mit uns. Und ich rage nicht: Wann?

Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen
Und ihr Ungeziefer, die Vögel, fängt an zu schrein.
Um die Stunde trink ich mein Glas in der Stadt aus und schmeiße
Den Tabakstummel weg und schlafe beunruhigt ein.

Wir sind gesessen, ein leichtes Geschlechte
In Häusern, die für unzerstörbare galten
(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten).

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.

**Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.**

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

Der Vater Berthold Brecht stammte
aus Achern/Schwarzwald, war kaufmänn. Angestellter
in Augsburg u. stieg 1914 zum Direktor einer Papierfabrik auf. Die Mutter Sophie, geb. Brezing, kam aus Schwaben. B.s Geburtsort, der seinen Glanz als frühbürgerl. Handelsmetropole verloren hatte u. gegenüber München u. Nürnberg provinziell geworden war, galt als Hauptstadt des schwäb. Landesteils von Bayern. Die schwäbische Mundart setzte B. in seinem poet. Werk zeitlebens produktiv um.

Das Kind wuchs in gutbürgerl. Verhältnissen auf, erhielt aber vom Elternhaus, in dem es nur wenige Bücher gab, kaum literar. Anregungen. Die übliche Schulausbildung absolvierte B. als durchschnittl. Schüler. 1922 schrieb er rückblickend:
»Die Volksschule langweilte mich vier Jahre. Während meines neunjährigen Eingewecktseins an einem Augsburger Realgymnasium gelang es mir nicht, meine Lehrer wesentlich zu fördern. **Mein Sinn für Muße² und Unabhängigkeit** wurde von ihnen unermüdlich hervorgehoben.«
Die enge Bindung des Unterrichts an die christl. Erziehung machte B. früh mit der **Lutherbibel** vertraut, deren Lektüre nachhaltigen Eindruck hinterließ u. das literar. Interesse in ihm weckte. Der Lateinunterricht konfrontierte ihn mit dem antiken Rom, das in seinem Werk als römische Tradition lebendig bleiben sollte. Die lat. Syntax, später von B. bewußt angewendet (Partizipialkonstruktionen, v. a. das Partizip Präsens), prägte den Duktus seiner Sprache nachhaltig.

Nach dem Abitur 1917 schrieb sich B. in München als Student der Medizin u. der Naturwissenschaften ein, ohne jedoch das Studium ernsthaft aufzunehmen (1921 exmatrikuliert). Er war fest entschlossen, seine dichterischen Neigungen beruflich zu verfolgen, verfaßte Theaterkritiken u. besuchte das **Theaterseminar von Artur Kutscher**, das ihn zu seinem ersten Drama **Baal** anregte. Es gelang ihm, mit verschiedenen Verlagen Verträge abzuschließen. Die Abenteuer-Erzählung **Bargan läßt es sein** (Mchn. 1921) machte B. erstmals überregional bekannt.

² freie Zeit u. [innere] Ruhe, um etwas zu tun, was den eigenen Interessen entspricht

Sein Drama **Trommeln in der Nacht**, 1922 in München uraufgeführt, brachte ihm im selben Jahr den Kleist-Preis ein. Der Kritiker **Herbert Ihering**³ schrieb in seiner Laudatio:
»Der vierundzwanzigjährige Dichter Bert Brecht hat über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verändert.« Ein Dramaturgenvertrag an den Münchner Kammerspielen folgte (bis 1924).

BRECHT, dem München zu konservativ u. nationalistisch wurde (SA-Aufmärsche, Hitlerputsch), zog es in die Metropole Berlin. Seit 1921 suchte er Kontakte zu Berliner Theatern, **1924 übersiedelte er endgültig in die Hauptstadt. Dort erhielt er am Deutschen Theater (Leitung: Max Reinhardt) die Stelle eines Dramaturgen** u. konnte auch eigene Stücke inszenieren (1924-1926). Die Erfahrung der Großstadt, ihrer Anonymität u. ihrer versachlicht-veräußerlichten Lebensweise bestimmte von da an sein poetisches Werk. Freundschaften mit linksgerichteten Künstlern u. Publizisten (**Arnolt Bronnen, George Grosz, Fritz Sternberg, Sergej Tretjakow⁴ u.a.**) brachten ihn zunehmend in Opposition zur Weimarer Republik. Bei der Bemühung, die ökonom. Zusammenhänge u. Hintergründe der polit. u. gesellschaftl. Entwicklung zu verstehen, stieß er auf Karl Marx' Kapital. Seine Lektüre machte ihn mit dem Marxismus vertraut, u. er fand Anschluß an die kommunistische Bewegung, **ohne sich jedoch mit**

³ 1918 wurde er freier Mitarbeiter des Berliner Börsen-Couriers, 1919 wurde er Nachfolger von Alfred Kerr als Theaterkritiker der im Scherl Verlag erscheinenden Tageszeitung Der Tag. 1922-1933 war er Theaterkritiker des von Emil Faktor geleiteten Berliner Börsen-Couriers..

⁴ Sergei Michailowitsch, russ. Schriftsteller, *□Goldingen (heute Kuldiga, Lettland) 20.□6. 1892, □□(in Haft) 9.□8. 1939; Futurist, vertrat eine agitatorisch angelegte »Literatur der Fakten«, z.□B. Drama »Brülle China!« (1926); 1937 verhaftet, 1957 rehabilitiert.

dem Parteikommunismus zu identifizieren.

Kundera eröffnet sein Buch gerade mit dem Gedicht *Der Zweifler* aus dem Jahre 1932:

Der Zweifler

Immer wenn uns

Die Antwort auf eine Frage gefunden schien

Löste einer von uns an der Wand die Schnur der alten

Aufgerollten chinesischen Leinwand, so daß sie herabfiel und

Sichtbar wurde der Mann auf der Bank, der

So sehr zweifelte.

Ich, sagte er uns

Bin der Zweifler, ich zweifle, ob

Die Arbeit gelungen ist, die eure Tage verschlungen hat.

Ob, was ihr gesagt, auch schlechter gesagt, noch für einige Wert hätte.

Ob ihr es aber gut gesagt und euch nicht etwa

Auf die Wahrheit verlassen habt dessen, was ihr gesagt habt.

Ob es nicht vieldeutig ist, für jeden möglichen Irrtum

Tragt ihr die Schuld. Es kann auch eindeutig sein

Und den Widerspruch aus den Dingen entfernen; ist es zu eindeutig?

Dann ist es unbrauchbar, was ihr sagt. Euer Ding ist dann leblos

Seid ihr wirklich im Fluß des Geschehens? Einverstanden mit

Allem, was wird? Werdet ihr noch? Wer seid ihr? Zu wem

Sprecht ihr? **Wem nützt es, was ihr da sagt?** Und nebenbei:

Läßt es auch nüchtern? Ist es am Morgen zu lesen?

Ist es auch angeknüpft an vorhandenes? Sind die Sätze, die

Vor euch gesagt sind, benutzt, wenigstens widerlegt? Ist alles belegbar?

Durch Erfahrung? Durch welche? Aber vor allem

Immer wieder vor allem anderen: Wie handelt man

Wenn man euch glaubt, was ihr sagt? Vor allem: Wie handelt man?

Nachdenklich betrachteten wir mit Neugier den zweifelnden

Blauen Mann auf der Leinwand, sahen uns an und

Begannen von vorne.

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

1928 brachte ihm die Uraufführung der *Dreigroschenoper* den durchschlagenden Erfolg in Berlin, ein Erfolg, der zur Legende wurde u. B. als »Stückeschreiber«, wie er sich gern nannte, durchsetzte. Die

Spielstätte der Uraufführung, das **Theater am Schiffbauerdamm**, stand ihm von da an (bis 1933) für seine Experimente zur Verfügung. Daneben machte B. konkrete Erfahrungen in der - kommunistisch orientierten - Arbeiterbewegung, u. zwar über seine »**Lehrstücke**«, die die Trennung von Darstellern u. Publikum aufheben u. zu einem neuen künstlerischen Gemeinschaftserlebnis führen sollten. Die freundschaftl. Verbindung zu **Hanns Eisler**, der wesentlich an den Lehrstücken beteiligt war, zu seinem »marxistischen Lehrer« **Karl Korsch**⁵, zu dem er aber stets Distanz wahrte, u. die Zuspitzung gesellschaftl. Gegensätze in Deutschland bestimmten ab 1929 B.s gesellschaftskrit. Haltung immer mehr u. führten zur Politisierung seines Werks.

Am Tag nach dem Reichstagsbrand (27. 2. 1933) ging B. mit seiner Familie in die Emigration. Nach verschiedenen Stationen (**Prag, die Schweiz, Paris**) bezog er im Dez. 1933 ein Haus bei **Svendborg** auf der dänischen Insel Fünen. Hier lebte er mit

⁵ Korsch wechselte 1919 parteipolitisch von der SPD zur USPD und 1920 zur KPD, die ihn sechs Jahre später ausschloss. 1924 wurde ihm seine Professur für Zivilrecht in Jena aus politischen Gründen aberkannt. Zu seinen Hörern zählte Bertolt Brecht, mit dem er befreundet blieb. 1933 floh er ins Exil nach England und weiter nach Dänemark, 1936 ging er in die USA, wo er kurzzeitig in New Orleans eine Professur vertrat und sonst als unabhängiger Gelehrter wirkte. „Industrielle Demokratie“ war das Stichwort, das der Jurist, Nationalökonom und Sozialphilosoph Karl Korsch (1886-1961) 1919 in die öffentliche Debatte über Sozialisierungskonzepte nach der Novemberrevolution einbrachte. Eine „Kontrolle von unten“ sollte den „sozialen Rechtsstaat“ herbeiführen und zu einer Gesellschaft wirklicher Gemeinwirtschaft führen. Mit seinen Thesen stand er quer zum bürgerlichen Staat sowie zu sozialistischen Parteien und wurde zum Außenseiter. Dennoch war in jener Zeit seine Studie Marxismus und Philosophie von 1923 eine der am meisten diskutierten Arbeiten zum Marxismus.

Unterbrechungen **bis 1939**. 1935 wurde ihm die dt. Staatsbürgerschaft aberkannt. Vom Publikum u. von der prakt. Theaterarbeit abgeschnitten, begann die reichste Phase seiner poetischen Produktion. Sie stand fast ausschließlich im Dienst des antifaschistischen Kampfes, dem er sich zusammen mit Walter Benjamin, Karl Korsch, Hanns Eisler u.a. widmete. An der Öffentlichkeitsarbeit beteiligte sich B. z.B. als **Mitherausgeber der Moskauer Exilzeitschrift »Das Wort«**, in der er auch einen Teil seiner Arbeiten publizierte. Über Schweden (1939) u. Finnland (1940/41) flüchtete er vor dem sich ausbreitenden Krieg in die USA (**Santa Monica, 1941-1947**).

Die finnische Schriftstellerin Hella Wuolijoki beschaffte der Familie Brecht Einreise- und Aufenthaltserlaubnis. Brecht fand mit seiner Familie Unterkunft in einem Hafenviertel in Helsinki, vom Juli bis zum Oktober 1940 war er **Gast von Hella Wuolijoki** auf ihrem Gut in Marlebäck. Nach Erzählungen von Hella Wuolijoki und nach einem Stückentwurf "Die Sägemehlprinzessin" von ihr, schrieb Brecht das Volksstück "Herr Puntila und sein Knecht Matti". Obwohl ihn sein Fluchtweg über die **Sowjetunion führte - er ließ dort seine kranke Mitarbeiterin Steffin zurück** -, vermied er es, anders als z.B. der kommunistisch orientierte Schriftsteller Johannes R. Becher, sie zum Land seines Exils zu wählen. Seine Haltung zu Stalin u. der Eskalation dessen Terrors war widersprüchlich u. herausfordernd: **Einerseits verurteilte er zwar Stalins Politik gegenüber Freunden (Walter Benjamin), andererseits rechtfertigte er dessen »Säuberungsaktionen« angesichts des zunehmenden Hitlerterrors sowie der Erwartung, daß Hitler die Sowjetunion überfallen werde u. nur Stalin der Garant für eine wirksame Verteidigung sei.** Obwohl er auch rechtfertigende Erklärungen

zur **Liquidierung seines Freundes Tretjakow (1938)** u. zu den Moskauer Prozessen abgab, fühlte er sich in der Sowjetunion persönlich gefährdet. Hinzu kam, daß er durch die - bereits 1934 auf dem »Allunionskongreß« formulierte - Kunst doktrin des »Sozialistischen Realismus« keine Möglichkeit sah, dort seine Anschauungen durchzusetzen u. frei zu arbeiten. **Die kapitalistischen USA, auf die er mit zunehmender Verachtung reagierte, waren für ihn das kleinere Übel.**

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

Die Rückkehr erfolgte 1947 über Zürich u. Prag in den Ostsektor von Berlin (1949). wo Brecht bis zu seinem Tod lebte u. arbeitete. Seine 1950 erworbene österr. Staatsbürgerschaft sollte ihn - trotz seiner Entscheidung für den sozialistischen Staat der DDR - für das gesamte Deutschland, an dessen Zustandekommen er bis zuletzt geglaubt hatte, offenhalten. B. setzte sich für den Aufbau des Sozialismus in der DDR ein u. widmete ihm auch einen Großteil seiner künstlerischen Arbeit. Allerdings vertrat er - entgegen der tatsächl. Politik - prinzipiell eine Revolutionierung »von unten« (z.B. mit Die Tage der Kommu-

ne. 1949. Urauff. Bln./DDR 1956), **kritisierte die Etablierung des Funktionärsstaats**, der nicht auf »die Weisheit des Volkes« baute, u. versuchte - z.T. unter erheblichen Schwierigkeiten -, seine Kunstauffassung gegen die des offiziell vertretenen » Sozialistischen Realismus« durchzusetzen. Obwohl B. außergewöhnl. Arbeitsbedingungen erhielt u. offiziell geehrt wurde, blieben seine Arbeiten in der DDR während seiner Lebenszeit umstritten u. zum Teil auch mißverstanden.

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

Obwohl B.s Bedeutung u. Wirkung im wesentlichen auf den Dramen beruhen, umfaßt sein Werk auch alle anderen Gattungen der Literatur: Lyrik, Erzählung, Roman, Epos (Versifizierung des Kommunistischen Manifests von Marx u. Engels), Tagebuch (in Form des Arbeitsjournals), literatur-, dramentheoretische u. philosophisch-gesellschaftl. Schriften sowie die Medien Hörfunk (Flug der Lindberghs. Radiolehrstück. Erstsending Baden-Baden 1929) u. Film (Kuhle Wampe. 1931). Das poetische Werk präsentiert sich als Zeitdichtung. Viele seiner Dichtungen stellen Gegenentwürfe zu bereits Vorhandenem (Tradition) u. zgl. Auseinandersetzungen mit Ereignissen

der Zeit dar. Ihre Gültigkeit u. damit ihre prinzipielle Abgeschlossenheit als autonome Kunstwerke bestritt B. dadurch, daß er sie als *Versuche* (Name der Publikationsreihe der Werke seit 1930) deklarierte. Er bearbeitete, veränderte u. aktualisierte bei allen sich bietenden Gelegenheiten. Viele seiner Stücke liegen in mehreren - z. T. radikal veränderten - Fassungen vor. Andere Arbeiten blieben im Entwurf stecken (Buch der Wendungen. Der Tui-Roman. **Der Messingkauf**. 1937-55. Ffm. 1963) u. gewinnen gerade als Fragmente ihre eigentl. Bedeutung. Auch die Lyrik arbeitete B. für Ausgaben oder Drucke um u. faßte sie teilweise neu. Veränderung u. Veränderbarkeit sind die grundlegenden Kategorien für B.s Werk u. seine Inhalte.

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

kennen. Noch der späte B. kennzeichnete sich mit Vorliebe als »satirischen Schriftsteller«.

Bereits im dramat. Erstling *Baal* (1. Fassung 1918. Urauff. Lpz. 1923), ein Gegenentwurf zu Hanns **Johsts Grabbe-Drama *Der Einsame*** (Mchn. 1917), gelang B. in der Figur des Bohemiens u. Vagabunden die Gestaltung eines Menschentypus: Baal ist der »Lebensverbraucher«, der sich u. andere Menschen rigoros »auslebt«. Als Nihilist weist er alle metaphys. Beruhigung von sich, **als zynischer Lebensbejaher kostet er sein Leben u. das der ihm begegnenden Menschen in vollen Zügen aus u. vernichtet es:**

»Laßt euch nicht verführen!

Zu Fron und Ausgezehr!

Was kann euch Angst noch rühren?

Ihr sterbt mit allen Tieren

Und es kommt nichts nachher.«

Auch das zweite Stück *Trommeln in der Nacht* (1919) stellt eine Herausforderung an die bürgerl. Gesellschaft seiner Zeit dar. In der Form des expressionistischen Heimkehrerdramas entwirft B. ein krit. Bild des Bürgertums, das das Kriegsende u. die (verratene proletarische) Revolution von 1918/19 dazu benutzt, seine Pfründe erneut zu sichern. Theatralisch endet das Drama mit der erstmals angewendeten Technik der Desillusionierung: »Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond und dahinter die Fleischbank, die allein ist leibhaftig.«

In *Mann ist Mann* (1924-26. Urauff. 1926) konfrontierte B. seine Zeit mit dem von ihr geschaffenen Typus des auswechselbaren Individuums, dem »**Gum-**

mimenschen«. Angesiedelt im scheinbar fernen Indien, zeigt das Stück den Verlust der Persönlichkeit, wie ihn die kapitalistische Industriegesellschaft durch Anonymität, Arbeitsteilung u. Kulturindustrie hervorgerufen hat. Die »Verwandlung« des Packers Galy Gay in die »menschliche Kampfmaschine« Jeraiah Jip beurteilte B. zunächst (1. Fassung 1926) positiv. Indem der Mensch seine Individualität aufgibt u. den gesellschaftl. »Tod« stirbt, geht er in der Anonymität der Masse auf u. gewinnt sich »in seiner kleinsten Größe« neu zurück. Als Massenmensch meistert er die menschenverachtenden Realitäten dadurch, daß er sie auf sie selbst anwendet. Später konfrontiert mit den brutalen Schlägertrupps der Nationalsozialisten, veränderte B. die Figur ins Negative, indem er die Schlußszenen des Stücks 1931 neu bearbeitete. Jeraiah Jip wird das willenlose, unmenschl. Werkzeug der neuen Barbarei.

Als Gegenentwurf zu **John Gays Beggar's Opera (1728)** entstand 1928 das satir. Spektakel Die Dreigroschenoper mit der Musik von Kurt Weill. Sie zeigt die bürgerl. Gesellschaft als ausbeuterisches Raubsystem, das sich hinter der Maske der Wohlständigkeit versteckt. Umgekehrt entwickelt der Protagonist, der Räuber u. Mörder Macheath, Mackie Messer genannt, den Hang, sein verbrecherisches Treiben durch bürgerl. Verhalten zu veredeln. Die Handlung ist als Nummernoper mit eingestreuten Liederlagen realisiert. **Die Einsicht in die Auswechselbarkeit von Bürger u. Räuber veranlaßt Macheath am Ende, ins Bankfach zu wechseln: »Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in**

eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?« Der Erfolg der Oper hängt wesentlich mit Kurt Weills Vertonungen zusammen. Die Moritaten von Mackie Messer oder das Lied der Seeräuberjenny wurden Schlager. Die Absicht des satirisch-krit. Stücks kehrt die Rezeption in ihr Gegenteil um: Am Ende der »Goldenen Zwanziger« feiert das Weimarer Bürgertum das Huren- u. Gangstermilieu der Oper als laszives Gesellschaftsspiel. Gegen B.s Versuche nach dem Zweiten Weltkrieg, durch Neufassungen der Songs das Stück auch auf die NS-Zeit zu beziehen, setzte sich der Unterhaltungswert der Oper erneut durch u. leitete B.s Nachkriegswirkung bruchlos ein.

Ende der 20er Jahre entwickelte B. eine neue Dramenform, die er - auch angesichts des Erfolgs der Dreigroschenoper - dem kulinar. Schautheater der Zeit entgegensetzte: das sog. Lehrstück. Es handelt sich um eine (fast) geschlossene Stückfolge: **Flug der Lindberghs. Radiolehrstück** (später Ozeanflug benannt), das Badener Lehrstück vom Einverständnis (Urauff. Baden-Baden 1929), Der Jasager (Urauff. Bln. 1930), Der Jasager und der Neinsager (Urauff. Bln. 1930), Die Maßnahme (Urauff. 1930), Die Ausnahme und die Regel (1930. Urauff. Givat Chaim/Palästina 1938); später kam noch Die Horatier und die Kuriatier (1934. Urauff. Halle/DDR 1958) hinzu. B. wollte mit den Stücken **die gewohnte Konsumenthaltung des Zuschauers aufbrechen**, zunächst im Hinblick auf die Distributionsfunktion der neuen Medien (Rundfunk), die er wieder in Kommunikationsapparate verwandeln wollte, dann im Hinblick auf

den Zuschauer selbst, der in einen Mitspieler verwandelt werden sollte - mit der Konsequenz, daß das Lehrstück in seiner extremsten Ausprägung ohne Publikum bleibt. Verbunden ist damit die Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, mit der die Darstellenden angehalten werden, indem sie in gezielt einfacher Handlung realisierte Experimentalsituationen durchspielen (meist Grenzsituationen), Lehren für ihr eigenes Verhalten in der Realität ziehen. **Die Lehrstücke blieben Episode, weil die polit. Zustände am Ende der Weimarer Republik eine angemessene prakt. Umsetzung der Stücke verhinderten.**

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

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

Ab 1936 benutzte B. für die Beschreibung seines »epischen Theaters« den Begriff der »Verfremdung« bzw. (für die darstellerischen Mittel) den des »Verfremdungs-Effekts« (auch »V-Effekt« genannt). B.s Definition lautet: »Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden, heißt zunächst einfach, dem Vorgang

oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen« (**Über experimentelles Theater. 1939**). Gemeint ist eine Absage an alle »Widerspiegelung«, die bloß abbildet, was ohnehin sichtbar ist. Durch bewußt eingesetzte ästhetische Mittel sollen vielmehr die »Vorgänge hinter den Vorgängen« veranschaulicht u. so als die eigentl. Wirkungskräfte von Realität ins künstlerische Bild gebracht werden (Sichtbarmachung des gesellschaftlich Unsichtbaren). Da die »Verfremdung« zgl. den Kunstcharakter der Darstellung betont, konkret im Drama: das Spiel auf der Bühne als eingeübtes u. künstlerisch gestaltetes Spiel regelrecht ausstellt, haben die Verfremdungs-Effekte zgl. die Tendenz zum Komischen. Freilich meint Komik hier nicht traditionell das auf einem Mißverhältnis von Sein u. Schein basierende Lachen, sondern die Darstellung von gegenwärtigen, noch wirksamen Verhältnissen vom Standpunkt einer »zukünftigen Epoche« aus, u. zwar so, daß ihr »Ernst«, den sie (noch) beanspruchen, als bereits vergangen u. deshalb als überholt bzw. als bloße Anmaßung denunziert wird. Was historisch überlebt ist, wirkt - erhebt es den Anspruch, noch gültig zu sein - zum Lachen bzw. lächerlich. B. prägt nach dem Krieg (1948) dafür den Begriff des »Gesellschaftlich-Komischen«.

Die Theorie des »epischen Theaters« ist verbunden mit der Ausarbeitung eines eigenen Realismus-Konzepts, das B. vor allem während der Exilzeit u. in **Auseinandersetzung mit der Position von Georg Lukács (sog. »Expressionismusdebatte« 1938)** ent-

wickelte. Sein Leitsatz »Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus« wendet sich gegen die Propagierung innerliterar. Vorbilder u. fordert die Ausbildung von künstlerischen Formen nach den jeweiligen realen Gegebenheiten u. Möglichkeiten der Zeit (auch der Technik u. der Massenmedien). Dabei lehnte B. jede (bloße) »Widerspiegelung« als naturalistisch ab u. propagierte statt dessen die bildnerische Aufdeckung der verborgenen gesellschaftl. Realitäten u. ihrer Widersprüche. »Dazu ist aber Kunst nötig.« Kunst bildet nicht Realität ab, sondern zeigt - selbst autonom u. sich als Kunst bewußt bleibend - mit ihren Mitteln u. Formen auf sie hin.

B.s große Stücke entstanden während des Exils, weitgehend ohne Kontakt zum Theater. Mit **Leben des Galilei** (1. Fassung 1938/39. Urauff. Zürich 1943) kehrte B. mit der Form der dramat. Biographie teilweise zur aristotel. Dramatik zurück. Die histor. Größe der Titelfigur steht spannungsvoll gegen die Verurteilung ihres Verrats an der Wissenschaft durch das Stück. B. deutete Galileis Widerruf vor der Inquisition in der ersten Fassung als Selbstauslöschung des Wissenschaftlers. Galileis Erkenntnisse werden »ent-eignet«, die Wissenschaft muß sich ohne ihn durchsetzen. B.s Annahme, daß sich die wissenschaftl. Wahrheit unabhängig von der Person, die sie entdeckt, verbreitet, wurde desillusioniert, als die neue Wissenschaft der Physik in Gestalt der Atombombe Weltgeschichte machte. Der Galilei der ersten Fassung wurde in der Neubearbeitung des Stücks mit Charles Laughton als Verbrecher u. Verräter seiner

Wissenschaft gebrandmarkt. Er Figuriert im histor. Fall den prinzipiellen »Sündenfall« der Physik: die Wissenschaft verkauft sich an die Politik u. überläßt ihr die Anwendung. »Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschritt von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte.«

Mit **Mutter Courage und ihre Kinder** schrieb B. 1939 sein zum »Klassiker« gewordenes Antikriegsstück (Urauff. Zürich 1941). In der Übernahme einer Figur von Grimmelshausen zeichnet er den Weg der Marketenderin Anna Fierling durch den Dreißigjährigen Krieg nach u. mit ihm den Krieg als »Fortsetzung der Geschäfte mit anderen Mitteln«. Die Versuche der Courage, am Krieg »ihren Schnitt« zu machen, bezahlt sie mit dem Verlust ihrer drei Kinder u. ihrer Habe. Ohne Einsicht, daß sie mit ihrem Verhalten den Krieg unterstützt u. am »Leben« erhält, zieht sie am Ende allein weiter, Täterin u. Opfer zugleich. Das Stück wendet als »Chronik« die epische Technik konsequent an. Im Couragemodell 1949, der ersten Arbeit des »Berliner Ensembles«, hielt B. seine Vorstellung vom Stück musterhaft fest, jedoch ohne daß die Aufführung mit **Helene Weigel in der Rolle der Anna Fierling** entsprechende Wirkung gezeitigt hätte. Weigels Spiel wurde als »Niobetragedie« aufgenommen, ihre Verkörperung als »erschütternde Lebenskraft des Muttertiers« angesehen. Die Modellinszenierung bildete dennoch B.s legendären Nachkriegserfolg. Das

Schlußbild - die Courage spannt sich allein vor ihren Wagen u. zieht ihn mit schwerem Schritt im Kreis der Drehbühne - erlangte den Ruhm einer archetyp. Darstellung menschl. Leidens u. menschl. Ausweglosigkeit. Mit der Inszenierung begann B.s internationaler Durchbruch u. Weltruhm (u.a. Gastspiel 1954 in Paris).

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

durch gleichzeitige Ausbeutung durchgesetzt werden. Die Entrückung des Geschehens in die chinesische Fremde sowie die Maskierung der Hauptfigur stellen die theatralisch anschaulichste Form der B.schen »Verfremdungs-Theorie« dar.

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

Als Parabel einer mögl. Erneuerung der gesellschaftl. Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland verfaßte B. am Kriegsende den *Kaukasischen Kreidekreis* (1944. Urauff. Northfield/Minnesota 1948). In der Leidensgeschichte der Magd **Grusche**, die das Kind ihrer Herrschaft rettet u. als eigenes aufzieht, thematisiert das Stück das Besitzrecht der Arbeiter

am »Produkt« ihrer Arbeit. In der **Kreidekreisprobe nach dem bibl. Muster Salomos** erhält am Ende nicht die leibl. Mutter das Kind zugesprochen, sondern Grusche, die es aufgezogen u. damit zu »ihrem« Kind gemacht hat: »Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also / Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen / Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird / Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.«

Die dramat. Tätigkeit B.s nach dem Krieg war hauptsächlich von prakt. Theaterarbeit bestimmt, die sich in vielfältigen Bearbeitungen u. Modellinszenierungen fremder Stücke niederschlug: *Die Antigone des Sophokles* (1948. Urauff. Chur 1948), *Der Hofmeister* nach **Lenz** (1949. Urauff. Bln./DDR 1950), *Coriolan* nach Shakespeare (1950/51. Urauff. 1962), *Don Juan* nach Molière (1952-54. Urauff. Rostock 1950) u.a. Die Arbeit galt in erster Linie der Wiederherstellung eines »Standards« in der Schauspielkunst. Diese sah B. in der »Ästhetisierung der Politik« durch das »Einfühlungs- und Suggestions-Theater«, das die Nationalsozialisten in der alltägl. Wirklichkeit mit aller Rücksichtslosigkeit gespielt hatten, als grundsätzlich korrumpiert an. Der Ästhetisierung der Nationalsozialisten stellte B. seine »Politisierung der Ästhetik« entgegen, die das Ziel haben sollte, nach der Erfahrung der Barbarei zu einem menschlicheren Zusammenleben zu kommen.

Mit ungefähr 2500 Gedichten war B. einer der produktivsten Lyriker seiner Zeit. Obwohl er auch in der Lyrik den »Ausdruck« von Persönlichkeit mied, die übliche lyr. Gefühlshaftigkeit u. Stimmung mißachte-

te u. keinen einheitlich gestimmten subjektiven Ton entwickelte, gewinnen seine Gedichte durch Vielfalt in Motiven, Bildern, Sprache u. durch themat. Reichtum ihre unverwechselbare Eigenart, ohne den lyr. Ton zu verlassen. So schrieb er Gedichte über Alltägliches, Frivoles, Obszönes u. Politisch-Brisantes, nahm aber auch traditionelle Themen der Lyrik auf u. brachte sie in neue, überraschende u. provozierende Zusammenhänge. Satire u. Parodie gehören ebenso zum Erscheinungsbild von B.s Lyrik wie polit. u. humanes Engagement sowie die B. eigene Freundlichkeit. Das Besondere seiner Lyrik, v. a. der frühen, ist durch ihre Sprechbarkeit bzw. Singbarkeit markiert; sie entsteht vorwiegend zur Klampfe, als spontane Erfindung oder häufig auch als Parodie. Selbst das berühmte »sentimentale« Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*⁶ (in: Hauspostille. Bln. 1927) greift in Text u. Melodie auf einen populären Schlager der Zeit zurück u. parodiert ihn. B. wünschte sich seine Lyrik in den Köpfen, nicht auf dem Papier, u. förderte ihre produktive Weiterentwicklung, so als ob es sich um volkstüml. Liedgut handelte.

B. verfügte über alle wesentl. Formen der Lyrik: Er übernahm mit Hexametern u. Odenstrophen antike

⁶ Drei Strophen, von denen die zweite recht zynisch wirken kann:
 Seit jenem Tag sind viele, viele Monde
 Geschwommen still hinunter und vorbei
 Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen
 Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?
 So sag ich dir: Ich kann mich nicht erinnern.
 Und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst
 Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer
 Ich weiß nur mehr: Ich küsste es dereinst.

Metren (Das Manifest. 1945-55. Beim Lesen des Horaz. In: Buckower Elegien. Bln./DDR 1953), dichtete mit Kinderreimen, Knittelversen in volkstüml. Liedformen (Kinderlieder. 1934 u. 1937. Ftm. 1964. Kriegsfiel. Bln./DDR 1955), schuf mit Sonetten, Balladen klass. Gedichtformen (Augsburger Sonette. 1925-27. Ffm. 1960), **schrieb »reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« (Deutsche Satiren. In: Svendborger Gedichte. London 1939), epigrammat. Gedichte (Deutsche Kriegsfiel. 1937), Erzählgedichte (Legende von der Entstehung des Buches Taoteking. In: Svendborger Gedichte) bis hin zu Prosa Gedichten (Psalm. In: Hauspostille), zu Gedichten in Zwei-Wort-Versen (Vergnügungen. Um 1954) u. Wandinschriften (Theater. Um 1955).**

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

B.s polit. Lyrik, insbes. die der Exilzeit, hat die dt. Lyrik einschneidend verändert u. zgl. ihre Ausdrucksmöglichkeiten um neue Dimensionen erweitert. B. integrierte in ihr persönl. Betroffenheit, Zeitthematik,

gesellschaftskrit. Engagement u. humane Anteilnahme (An die Nachgeborenen. In: Svendborger Gedichte). Diese Gedichte wurden Vorbild für die Politisierung der Lyrik in den 60er Jahren, die unter dem Schlagwort »Veränderung der Lyrik« stand.

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

Obwohl der Prosaist B. hinter den Stückeschreiber

u. Lyriker zurücktritt, liegt auch mit seinem Prosawerk ein wesentl. Beitrag zur Literatur des 20. Jh. vor. Ein charakterist. Merkmal ist die eigenartige Distanz des Erzählers zum Erzählten u. die stete Bewußtheit, daß erzählt wird (»vermittelndes Erzählen«). Die Prosasatire *Dreigroschenroman* (1933/34. Amsterd. 1934) verknüpft traditionelle Erzählmuster (Kriminalroman) mit »technifizierter« Prosa nach dem Vorbild des Films. Der *Tui-Roman* (1930-42. Ffm. 1967) stellt eine Auseinandersetzung mit der Haltung der Intellektuellen (von B. »Tuis« genannt) in der Weimarer Republik u. während des Faschismus dar u. knüpft mit seiner satir. Darstellungsweise an Swift an. Als großangelegtes Projekt sollte er die Gattungen Roman, Epos, Erzählung, Lyrik, Drama u. Aufsatz miteinander vereinen, blieb jedoch Fragment. *Die Kalendergeschichten* (Halle/Saale 1948) gehören zu den bekanntesten Geschichten der Nachkriegszeit u. sind in den Lesestoff der Schulen eingegangen. In ihnen verband B. volkstüml. Tradition (Johann Peter Hebel) u. gesellschaftskrit. Zeitthematik. In den Geschichten dominiert die Darstellung menschl. Freundlichkeit in schwierigen Zeiten. Wie sein gesamtes Werk dokumentieren sie B.s Überzeugung, daß die Kunst nur einer Instanz zu dienen habe: der Lebenskunst.

B. hat überdies ein umfangreiches theoret. Werk hinterlassen: Auseinandersetzungen mit Literatur u. Kunst, Schriften zur Philosophie u. Ästhetik sowie v. a. die Schriften zum Theater, die in ihren häufig apodiktischen Formulierungen das poetische Werk überdeckt haben u. in seinem spezifisch ästhetischen Charakter verkennen ließen. Die theoret. Hauptschrift

stellt das *Kleine Organon für das Theater* (1948. Erstdr. Bln./DDR. 1949) dar, eine an Francis Bacons *Novum Organon* (1621) orientierte Aphorismensammlung, die B.s »episches Theater« als »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« neu bestimmt u. gegen die bürgerl. Unterhaltungsindustrie abgrenzt (»Zweig des bourgeois Rauschgifthandels«). Fragment geblieben ist das großangelegte Projekt des *Messingkaufs*, ein Streitgespräch auf dem Theater über das Theater mit eingestreuten Übungsszenen, Gedichten u. theoret. Aufsätzen. Intensive Auseinandersetzungen mit den modernen Medien (Rundfunk/Film) führte B. im *Dreigroschenprozeß* (Bln. 1931) sowie mit seiner Radiotheorie, die allerdings nicht zu Lebzeiten publiziert wurde. Wie er mit seinem Theater eine neue, dem wissenschaftl. Standard der Zeit entsprechende Ästhetik einführen wollte, die in erster Linie den Zuschauer aus seiner passiven Konsumentenhaltung befreien sollte, so prangerte er mit seinen medientheoret. Schriften den Einsatz der modernen Apparate zugunsten seichter Unterhaltung u. Ablenkung an; Ziel war es, die Distribution (Zerstreuung) wieder durch Kommunikation zu ersetzen u. zgl. die - noch im Beginn liegende - Funktion der Medien, Lebensersatz zu produzieren, aufzudecken. Die Schriften zur Ästhetik, die erst 1967 durch die Ausgabe der Gesammelten Werke bekannt wurden, wirkten im Kontext der Studentenrevolte (1968) in der BR Deutschland als Ersatzphilosophie für eine - weitgehend fehlende - marxistische Theorie; die wichtigsten Schriften, geschrieben um 1938 in der Auseinandersetzung mit Georg Lukács, beeinflussten wesentlich den Rea-

lismusbegriff in der Kunst u. Literatur der damaligen Zeit u. führten dazu, B. in erster Linie als Theoretiker zu rezipieren, dessen Werk den eigenen Überzeugungen weitgehend nicht standzuhalten schien. Die Kampagne »Brecht ist tot«, die 1978 einsetzte u. B. der Vereinfachung sowie eines oberflächl. Verständnisses von Kunst (als Vehikel von Propaganda u. »Lehre« im Dienst einer zweifelhaften Ideologie) zu überführen meinte, basiert auf der dominanten Rezeption der Theorie sowie der aus ihr abgeleiteten Überzeugung, mit Kunst u. Literatur zur Veränderung der (realen) Verhältnisse beitragen zu können: Die Enttäuschungen, die die gesellschaftl. Entwicklung mit sich brachte, wurden dem (ehemaligen) Lehrmeister als »Fehler« angelastet. Es war u. ist das Verdienst des Theaters, die Spielfreude der B.schen Stücke stets neu entdeckt u. damit auch für ein heutiges Publikum bewahrt zu haben.

B. zählt zu den »modernen Klassikern« der dt. Literatur, stellt aber insofern einen Sonderfall dar, als er mit seiner Entscheidung, in der DDR zu leben, zu arbeiten u. am Aufbau des Sozialismus mitzuwirken, für eine Weile zum Streitfall der Politik geworden war. In der BR Deutschland galt er offiziell lange Zeit als kommunistischer Dichter, der Propaganda für die Unmenschlichkeit des Sozialismus machte. 1953, nach dem 17. Juni, sowie 1961 nach dem Mauerbau gab es regelrechte Anti-Brecht-Kampagnen. Dennoch setzten v. a. die Theater u. das Publikum das Werk B.s durch u. sorgten dafür, daß B. mit seinen großen Dramen (*Galilei*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Mutter Courage*) sowie mit seinen Geschichten (v. a. den

Geschichten vom Herrn Keuner) auch zum Schulbuchautor wurde u. seitdem nicht mehr aus dem Literatur-Kanon von Schule u. Hochschule wegzudenken ist. Sein Werk wurde jedoch nicht in seinem Sinn als Zeitdichtung, sondern als Ausdruck allgemeinsch. Problematik interpretiert. Die DDR dagegen beanspruchte B. nach seinem Tod als »Nationaldichter«, kanonisierte sein Werk, v. a. die polit. engagierten Stücke (insbes. Die Mutter u. **Die Gewehre der Frau Carrar**. Urauff. Paris 1937) sowie seine Kampflieder, u. sorgte mit der Fortführung der Modellinszenierungen am Berliner Ensemble für eine bis heute fast ungebrochene, inzwischen aber umstrittene Kontinuität von B.s Theaterarbeit. Einrichtungen wie das »Brecht-Zentrum der DDR«, dem in der BR Deutschland trotz der ungebrochenen Popularität B.s nichts Vergleichbares entgegensteht, sehen sich im Dienst einer weltweiten Verbreitung eines dichterischen Werks, das in der Verbindung von hoher poetischer Bedeutung u. politisch-sozialistischen »Anliegen« in der dt. Literatur als einzigartig gilt.

& WEITERE WERKE: Sammelausgaben: Ges. Werke. 2 Bde., London 1938 (= Malik-Ausg.). - Ges. Werke. Hg. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. 20 Bde., 4 Suppl. -Bde., 1967-82 (= Werkausg. Ed. Suhrkamp). Bde. 1-20, Ffm. 1967. Suppl. -Bde. hg. v. Herta Ramthun. Bde. 1-2, Ffm. 1969. Bde. 3-4, Ffm. 1982. - Ges. Werke. Hg. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. 8 Bde., 2 Suppl. -Bde., Ffm. 1967-82 (= Suhrkamp-

Dünndruckausg.). Bde. 1-8, Ffm. 1967. Bd. 9, Ffm. 1969. Bd. 10, Ffm. 1982. Suppl. -Bde. hg. v. Herta Ramthun. - Werke. Hg. Werner Mittenzwei. 5. Bde., Bln./DDR u. Weimar 1973. - Werke. Hg. Werner Hecht u.a. 30 Bde. Ersch. 1988 ff (= Große kommentierte Berliner u. Frankfurter Ausg.). Bde. 1-5, Bde. 11-12, Ffm. u. Bln./DDR 1988. - Teilausgaben: Hundert Gedichte. 1918-50. Hg. Wieland Herzfelde. Bln./Weimar 1951. - Erste Stücke. 2 Bde., Bln./Weimar 1953. - Stücke. 14 Bde., Bln./Weimar 1955. - B. B.s Gedichte u. Lieder. Hg. Peter Suhrkamp. Ffm. 1956. - Gedichte. 10 Bde., Ffm. 1960-76. - Prosa. 5 Bde., Ffm. bzw. Bln./DDR u. Weimar 1965. - Schr.en zum Theater. 7 Bde., Ffm. bzw. Bln./DDR u. Weimar 1963/64. - Schr.en zur Lit. u. Kunst. 3 Bde., Ffm. 1967. - Schr.en zur Politik u. Gesellsch. Ffm. 1968. - Briefe: Briefe. Hg. Günter Glaeser. 2 Bde., Ffm. 1981. - Tagebücher: Arbeitsjournal. Hg. Werner Hecht. 3 Bde., Ffm. 1973. - Tagebücher 1920-22. Autobiogr. Aufzeichnungen 1920-54. Hg. Herta Ramthun. Ffm. 1975. - Gespräche: B. im Gespräch. Hg. Werner Hecht. Ffm. 1975.

& LITERATUR: Bibliographien: Klaus Dietrich Petersen: B. -B. -Bibliogr. Bad Homburg/Bln./Zürich 1968. - Gerhard Seidel: Bibliogr. B. B. Bd. 1: Titelverz. Deutschsprachige Veröffentlichungen aus den Jahren 1913-72. Bln./Weimar 1975. - Gesamtdarstellungen: Reinhold Grimm: B. B. Stgt. 1961. 31971. - Jan Knopf: B. -Hdb. Eine Ästhetik der Widersprüche. Bd. 1:

Theater. Stgt. 1980. Bd. 2: Lyrik, Prosa, Schr.en.
Mit einem Anhang: Film. Stgt. 1984. 21986. -
Jörg-Wilhelm Joost, Klaus-Detlef Müller u. Mi-
chael Voges: B. B. Epoche, Werk, Wirkung.
Mchn. 1985. - Biographien: Klaus Völker: B. B.
Eine Biogr. Mchn./Wien 1976. - Werner Hecht
(Hg.): B. B. Sein Leben in Bildern u. Texten. Ffm.
1978. - Ernst Schumacher: Leben B.s in Wort u.
Bild. Bln. 1979. - Werner Mittenzwei: Das Leben
des B. B. oder Der Umgang mit den Welträtseln. 2
Bde., Bln./DDR 1986. - Einflüsse: Hans Mayer:
B. B. u. die Tradition. Pfullingen 1961. - Werner
Mittenzwei: B.s Verhältnis zur Tradition. Bln./
DDR 1973. - James K. Lyon: B. B. u. Rudyard
Kipling. Ffm. 1976. - Antony Tatlow: The Mask
of Evil. B.s Response to the Poetry, Theatre and
Thought of China and Japan. Bern/Ffm./Las Vegas
1977. - Eberhard Rohse: Der frühe B. u. die Bibel.
Gött. 1983. - Wirkungen: André Müller: Kreuz-
zug gegen B. Bln. 1962. - Monika Wyss (Hg.): B.
in der Kritik. Rez.en aller B. -Urauff.en. Mchn.
1977. - Beziehungen: Hanns Otto Münsterer: B.
B. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich
1963. - **Arnolt Bronnen: Tage mit B. B.** Wien/
Mchn./Basel 1960. - Hans Bunge: Fragen Sie
mehr über B. Hanns Eisler im Gespräch. Mchn.
1970. - Werner Frisch u. K. W. Obermeier: B. in
Augsburg. Bln./Weimar 1975. - Hans Bunge
(Hg.): B.s Lai-Tu. Erinnerungen u. Notate v. Ruth
Berlau. Darmst. 1985. - Einzelne Gattungen:
Klaus Schuhmann: Der Lyriker B. B. 1913-33.
Bln. 1964. 21971. - Klaus Birkenhauer: Die

eigenrhythm. Lyrik B.s. Tüb. 1971. - Reiner Stein-
weg: Das Lehrstück. Stgt. 1972. - Edgar Marsch:
B. -Kommentar zum lyr. Werk. Mchn. 1974. -
Wolfgang Gersch: Film bei B. Mchn. 1975. -
Klaus-Detlef Müller: B. -Kommentar zur erzählen-
den Prosa. Mchn. 1980. - Christiane Bohnert: B.s
Lyrik im Kontext. Königstein/Taunus. 1982. -
Walter Hinderer (Hg.): B.s Dramen. Neue Interpre-
tationen. Stgt. 1984. - Wolfgang Jeske. B. B.s
Poetik des Romans. Ffm. 1984. - Große Themen:
Ästhetik: Heinz Brüggemann: Literar. Technik u.
soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis
von Kunstproduktion, Marxismus u. literar. Tradi-
tion in den theoret. Schr.en B.s. Reinb. 1973. -
Herbert Claas: Die polit. Ästhetik B. B.s vom Baal
zum Caesar. Ffm. 1977. - Amerika: Helfried W.
Seliger: Das Amerikabild B. B.s. Bonn 1974. -
James K. Lyon: B. B. in Amerika. Ffm. 1984. -
Arbeitsweise: Gerhard Seidel: B. B. Arbeitsweise
u. Edition. Bln. 1970. 21977. - Exil: B. auf
Fünen. Exil in Dänemark 1933-39. Wuppertal
1974. - Frauen: Ute Wedel: Die Rolle der Frau
bei B. Ffm./Bern/New York 1983. - Geschichte:
Hans Mayer: B. in der Gesch. Ffm. 1971. - Klaus-
Detlef Müller: Die Funktion der Gesch. im Werk
B. B.s. Tüb. 1972. - Komik: Peter Christian
Giese: Das ›Gesellschaftlich-Komische‹. Stgt.
1974. - Musik: Fritz Hennenberg: Dessau. B. Mu-
sikal. Arbeiten. Bln. 1963. - Gottfried Wagner: B.
u. Weill. Mchn. 1977. - Albrecht Dümling: Laßt
euch nicht verführen. B. u. die Musik. Mchn.
1985. - Naturwissenschaften: Jan Knopf: B. B. u.

die Naturwissenschaften. In: B. -Jb. 1978, S. 13-39. - Theater: Käthe Rülicke-Weiler: Die Dramaturgie B.s. Bln. 1966. - Manfred Wekwerth: Schr.en. Arbeit mit B. Bln. 1973. 21975. - Manfred Voigts: B.s Theaterkonzeptionen. Entstehung u. Entfaltung bis 1931. Mchn. 1977.

Jan Knopf