

Lenz Prütting

Brechts Metamorphosen

VERLAG KARL ALBER 

# *Literatur & Philosophie*

---



Herausgegeben von  
Jennifer Pawlik und René Torkler

Wissenschaftlicher Beirat:  
Katharina Bauer, Monika Class, Josef Früchtli,  
Barbara Hahn, Vittorio Hösle

Band 1

Lenz Prütting

# Brechts Metamorphosen

Von Jesus zu Stirner,  
Lenin und Lao-tse

Verlag Karl Alber Freiburg / München

Lenz Prütting

## Brecht's metamorphoses

From Jesus to Stirner, Lenin and Lao-tse

Bertolt Brecht was not only a Marxist, but in the course of his intellectual development he adopted a whole range of religious and philosophical positions and made them fruitful for his poetic work. The present study takes a closer look at those positions which have been neglected so far, overlooked or simply denied in Brecht's research: the pietistically influenced national Protestant beginnings of the very young author in his Augsburg period, the neo-pagan attitude under the sign of the biblical Baal, the close orientation to the philosophy of Max Stirner in the early Augsburg dramas and the equally close orientation to Lao-tse in the late classical works.

The Author:

Lenz Prütting, born in 1940, studied philosophy, literature and theatre studies in Erlangen and Munich. After his dissertation and after ten years of work at the Institute for Theatre Studies at the University of Munich, he went into theatre practice and worked at various theatres as a dramaturg and director as well as translator of dramatic texts (Shakespeare, Molière, Synge).

Lenz Prütting

## Brechts Metamorphosen

Von Jesus zu Stirner, Lenin und Lao-tse

Bertolt Brecht war nicht nur Marxist, sondern hat im Laufe seiner geistigen Entwicklung eine ganze Reihe von religiösen und philosophischen Positionen eingenommen und für sein poetisches Werk fruchtbar gemacht. Die vorliegende Studie fasst diejenigen Positionen näher ins Auge, welche bisher in der Brecht-Forschung zu kurz gekommen, übersehen oder schlachtweg gelegnet worden sind: die pietistisch geprägten nationalprotestantischen Anfänge des ganz jungen Autors in seiner Augsburger Zeit, die neuheidnische Gesinnung im Zeichen des biblischen Baal, die enge Orientierung an der Philosophie von Max Stirner in den frühen Augsburger Dramen und die ebenso enge Orientierung an Lao-tse in den späten klassischen Werken.

Der Autor:

Lenz Prütting, Jahrgang 1940, begann sein Berufsleben als Bergmann im Ruhrgebiet, machte dann Abitur und studierte in Erlangen und München Philosophie, Literatur- und Theaterwissenschaft. Nach seiner Dissertation und nach zehn Jahren Arbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität München ging er in die Theaterpraxis und wirkte dort an verschiedenen Theatern als Dramaturg und Regisseur sowie als Übersetzer dramatischer Texte (Shakespeare, Molière, Synge).

Im Verlag Alber sind vom Autor bereits erschienen: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens* (2016); *Seinem Führer treu ergeben. Mein Vater im Dritten Reich* (2019).



Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER  
in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2020  
Alle Rechte vorbehalten  
[www.verlag-alber.de](http://www.verlag-alber.de)

Satz: SatzWeise, Bad Wünnenberg  
Herstellung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-495-49147-8

Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muss mehrere haben, vier, viele! Er muss sie sich in die Taschen stopfen wie Zeitungen, immer die neuesten, es lebt sich gut zwischen ihnen, man haust angenehm zwischen den Theorien.

*Brecht*



Für  
Rudi Schweikert  
alias  
Rudi ben Nemsi



# Inhalt

<b>Vorwort</b> . . . . .	17
<b>Einleitung</b> . . . . .	19
1) Brechts Kämpfe »mit mir gegen mich« . . . . .	19
2) »Ich muss immer dichten.« . . . . .	27
3) Stirner und Lao-tse . . . . .	33
4) Ausblicke . . . . .	35
<b>Kapitel I</b>	
<b>Gläubigkeiten und Ergriffenheiten oder</b>	
<b>Die Frage nach Sünde, Schuld und Buße</b> . . . . .	38
1.1 Im Würgegriff der Herzneurose . . . . .	38
1.2 »Ich bin's, ich sollte büßen.« . . . . .	44
1.3 Passions-Szenarios . . . . .	50
1.4 »Wir opfern uns gern.« . . . . .	56
1.5 Erste Zweifel . . . . .	62
1.6 »Heil mir, dass ich Ergriffene sehe!« . . . . .	69
1.7 Der fremde Mann . . . . .	74
<b>Kapitel II</b>	
<b>Umbrüche und Aufbrüche oder</b>	
<b>Die Suche nach der »Anima naturaliter pagana«</b> . . . . .	76
2.1 Einleitung . . . . .	76
2.2 Umbrüche »im Banne Griechenlands« . . . . .	80
2.2.1 <i>Goethe und Heine</i> . . . . .	80
2.2.2 <i>Feuerbach</i> . . . . .	85
2.2.3 <i>Nietzsche</i> . . . . .	88

## Inhalt

2.3	Der Umbruch im Zeichen Baals . . . . .	93
2.3.1	<i>Der biblische Baal</i> . . . . .	93
2.3.2	<i>Der Baal des jungen Brecht</i> . . . . .	101
2.4	Der Umbruch im Zeichen Stirners . . . . .	117
2.4.1	<i>Das Geheimnis der hohen Stirn</i> . . . . .	117
2.4.2	<i>Forschungslücken und Forschungsansätze</i> . . . . .	126
2.4.3	<i>Stirners Frohe Botschaft für den jungen Brecht</i> . . .	135
2.4.4	<i>Stirners Kritik der gläubigen Unvernunft</i> . . . . .	144
2.5	Bilanz und Ausblick . . . . .	149
<b>Kapitel III</b>		
<b>Selbstverausgabungen und Verklärungen oder</b>		
<b>Der Einzige Baal und sein Eigentum</b> . . . . .		152
3	<b>Vom Einsamen zum Einzigen</b> . . . . .	152
3.1	Johsts Einsamer Grabbe . . . . .	152
3.2	Brechts Einziger Baal . . . . .	156
3.2.1	<i>Der Choral vom großen Baal</i> . . . . .	157
3.2.2	»Baal frisst« . . . . .	160
3.2.3	<i>Baal verzehrt sich</i> . . . . .	166
3.2.4	»Baal tanzt« . . . . .	169
3.2.5	<i>Baal verklärt sich</i> . . . . .	172
3.3	Bilanz und Ausblick . . . . .	180
<b>Kapitel IV</b>		
<b>Vereinzigungen und Aneignungen oder</b>		
<b>Der Einzige Kragler und sein Eigentum</b> . . . . .		182
4.1	Brechts spätes Unbehagen an seinem frühen Stück . . .	182
4.2	Kraglers Emanzipation zum Eigner seiner selbst . . . .	190
4.3	Partei und Verein . . . . .	195
4.4	Revolutionäre und Empörer . . . . .	198
4.5	Bilanz und Ausblick . . . . .	201

**Kapitel V****Enteinzigungen und Enteignungen oder**

<b>Der Einzige im Sog des Man</b> . . . . .	205
5.1 Einleitung . . . . .	205
5.2 Man ist Man . . . . .	208
5.3 Man ist Niemand . . . . .	223
5.4 »Verwisch die Spuren!« . . . . .	228
5.5 Bilanz und Ausblick . . . . .	235

**Kapitel VI****Vereisungen und Gefeitheiten oder**

<b>Der Kult des kalten Herzens</b> . . . . .	236
6.1 Einleitung . . . . .	236
6.2 Haltungen tendenzieller Unbetroffenheit: kynisch, zynisch, stoisch, sachlich . . . . .	237
6.3 Exerzitien tendenzieller Unbetroffenheit . . . . .	245
6.3.1 »Ist es nicht kälter geworden?« . . . . .	245
6.3.2 »Nicht mit dem Herzen, sondern kalt!« . . . . .	251
6.3.3 <i>Baal III</i> . . . . .	260
6.4 Bilanz und Ausblick . . . . .	264

**Kapitel VII****Verkennungen und Verblendungen oder**

<b>Weh dem, der mitgeht!</b> . . . . .	265
7.1 Einleitung . . . . .	265
7.2 Zur Ätiologie des Mitgehens . . . . .	267
7.3 Die Einfühlungstheorie . . . . .	279
7.4 Brechts Rezeption und Kritik der Einfühlungstheorie . . . . .	283
7.5 Platons theatralische Sendung . . . . .	289
7.6 Bilanz und Ausblick . . . . .	292

## Inhalt

### Kapitel VIII

Neue Umbrüche, neue Aufbrüche, neue Gläubigkeiten, neue Sünden oder	
Weh dem, der seinem Herzen folgt! . . . . .	295
8.1 Einleitung . . . . .	295
8.2 Neue Gläubigkeiten . . . . .	301
8.3 »Mosaische Unterscheidungen« aller Art . . . . .	309
8.4 Das Prinzip Einverständnis . . . . .	317
8.5 Selbstbelehrungen aller Art . . . . .	320
8.5.1 <i>Ein Lehrstück über Egoismen aller Art</i> . . . . .	320
8.5.2 <i>Ein Lehrstück über das Einverständnis mit Enteinzigungen und Enteignungen aller Art</i> . . . . .	326
8.5.3 <i>Ein Lehrstück über das Einverständnis mit Säuberungen aller Art</i> . . . . .	337
8.5.3.1 Der Handlungsverlauf . . . . .	337
8.5.3.2 Lehrstück-Theorie und Lehrstück-Praxis . . . . .	343
8.5.3.3 Die »bürgerliche« Rezeption der MASSNAHME . . . . .	345
8.5.3.4 Die kommunistische Rezeption der MASSNAHME . . . . .	351
8.6 Bilanz der Lehrstück-Phase . . . . .	359
8.7 Weitere Aufkündigungen . . . . .	362
8.8 Mutter Partei . . . . .	367
8.9 Ausblick . . . . .	370

### Kapitel IX

Erwärmungen und Aufschmelzungen oder	
Die Entdeckung des »sanften Prinzips« . . . . .	372
9.1 Einleitung . . . . .	372
9.2 Leben »in finsternen Zeiten« . . . . .	374
9.2.1 <i>Gewalt-Phantasien im Geiste Lenins</i> . . . . .	374
9.2.2 <i>Gewalt-Maßnahmen im Geiste Stalins</i> . . . . .	383
9.2.3 <i>Gewalt-Rechtfertigung im Geiste der Soziodee</i> .	389
9.3 Gewalt-Abwehr im Geiste des Herrn Keuner . . . . .	398
9.4 Gewalt-Kritik aus dem Geiste des Lao-tse . . . . .	408
9.4.1 <i>Brechts Entdeckung des TAOTEKING</i> . . . . .	408
9.4.2 <i>Brechts Aneignung des TAOTEKING</i> . . . . .	420
9.4.3 <i>Das »sanfte Prinzip« und die Frage »Wer wen?«</i> .	432

## Inhalt

9.5 Die Wiederkehr des ›Guten Menschen‹ . . . . .	443
9.5.1 <i>Einleitung</i> . . . . .	443
9.5.2 <i>Der ›Gute Mensch‹ in Brechts Frühwerk</i> . . . . .	446
9.5.3 <i>Der ›Gute Mensch‹ und die Forderungen des Kollektivs</i> . . . . .	452
9.5.4 <i>Die ›Guten Menschen‹ und das ›sanfte Prinzip‹</i> . .	453
9.6 »Und er gürte den Schuh.« . . . . .	475
 <b>Kapitel X</b>	
<b>Zumutungen und Entmutigungen oder</b>	
<b>Die Frage: »Wer wen?«</b> . . . . .	483
10.1 Einleitung . . . . .	483
10.2 Zumutung I: Der Streit um die LUKULLUS-Oper . . . . .	489
10.2.1 <i>Die kulturpolitischen Rahmenbedingungen</i> . . . .	489
10.2.2 <i>Der Kampf um Werk und Aufführung</i> . . . . .	497
10.3 Zumutung II: Der Streit um Eislers FAUSTUS-Libretto . .	507
10.3.1 <i>Eislers FAUSTUS-Libretto im Kontext der Faust-Literatur</i> . . . . .	507
10.3.2 <i>Der Prozess gegen Eislers FAUSTUS-Libretto</i> . . .	524
10.4 Zumutung III: Der Aufstand vom 17. Juni 1953 und der böse Morgen danach . . . . .	534
10.5 Entmutigung I: Verfremdete Existenz . . . . .	540
10.6 Entmutigung II: »Ich bin's, ich sollte büßen!« . . . . .	555
10.7 Wer wen? – Eine Bilanz . . . . .	563
10.8 Confessio »in finsternen Zeiten« . . . . .	565
 <b>Anmerkungen</b> . . . . .	568
 <b>Abbildungen</b> . . . . .	627
 <b>Nachwort</b> . . . . .	629



## Vorwort

Brecht war nicht nur Marxist, auch wenn uns dies viele Vertreter der Brecht-Philologie lange Jahre hindurch gepredigt haben mochten, sondern hat im Laufe seiner geistigen Entwicklung eine ganze Reihe von religiösen und philosophischen Positionen eingenommen und für sein poetisches Werk fruchtbar gemacht, von denen die marxistische nur eine von vielen gewesen ist, und wahrscheinlich nicht einmal die wichtigste und die poetisch fruchtbarste schon gar nicht.

Aus diesem Grund bietet es sich an, ganz unbefangen und mit einem neuen Blick auf Brecht und sein Werk bei der inneren Dynamik dieser immer wieder erfolgten Umbrüche und neuen Aufbrüche anzusetzen und die einzelnen Stationen dieser ideologischen Entwicklung aufzuzeigen und ausführlich darzulegen, wie diese aufgegriffen, überwunden und wieder aufgekündigt worden sind, und dabei vor allem die Positionen näher ins Auge zu fassen, die bisher in der Brecht-Forschung zu kurz gekommen, übersehen oder schlichtweg geleugnet worden sind: die pietistisch geprägten nationalprotestantischen Anfänge des ganz jungen Autors in seiner Augsburger Zeit, die neuheidnische Gesinnung im Zeichen des biblischen Baal, die enge Orientierung an der Philosophie von Max Stirner in den frühen Augsburger Dramen und die ebenso enge Orientierung an Lao-tse in den späten klassischen Werken.

Die Frage aber, wer in all diesen Wandlungen und Phasen der wahre Brecht gewesen sei, stellt sich somit nicht, denn wer möchte sich erdreisten, die Frage nach der wahren Farbe eines Chamäleons überzeugend beantworten zu wollen?



# Einleitung

## 1) Brechts Kämpfe »mit mir gegen mich«

Auf den letzten Seiten seiner monumentalen Brecht-Biographie, mit der er dem Leser verspricht, Brechts »Umgang mit den Welträtseln«<sup>1</sup> darzustellen und zu deuten, muss Werner Mittenzwei eingestehen, dass für ihn bestimmte Verhaltensweisen Brechts völlig rätselhaft geblieben seien, denn er schreibt:

»Bei den Begräbnisvorbereitungen stellte sich heraus, dass Brecht, den viele [und sicher auch Mittenzwei selbst, L. P.] für einen ausgesprochenen Rationalisten hielten, einige Merkwürdigkeiten mit sich herumgeschleppt hatte, die den Tod betrafen. So hatte er verfügt, dass ihm die Ärzte die Herzschlagader öffneten, denn er ängstigte sich zeitlebens, er könne scheintot begraben werden. Der Eingriff wurde am 15. August mittags vorgenommen, bevor man den Sarg schloss. Weiterhin wollte er in einem Stahlsarg begraben werden.« (II,664)

Dass Brecht zeit seines Lebens von der Angst geplagt gewesen sei, er könne einmal scheintot begraben werden, belegt Mittenzwei allerdings nicht durch ein explizites autobiographisches Zeugnis, sondern behauptet dies einfach hin, weil ihm diese traditionelle Erklärung für diese auf den ersten Blick so seltsame Verfügung wohl am plausibelsten erschien.<sup>2</sup> Denn ganz so aus der Luft gegriffen ist diese Erklärung ja auch wieder nicht, weil es v. a. im 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von Autoren gegeben hat, die von der gleichen Angst umgetrieben worden sind, wie z. B. Nestroy, Poe, Gogol, Lenau, Keller, Schopenhauer und Schnitzler, sodass dieses Thema des Scheintodes in der Literatur des 19. Jahrhunderts<sup>3</sup> denn auch eine gewisse Rolle gespielt hat. Dann fährt Mittenzwei fort:

»Aus solchen Details zu schließen, dass es in Brechts Denken eine verborgene Schicht gegeben habe, in der das Wunderbare, das Abseitige und Geheimnisvolle nisteten, wäre ganz verfehlt.« (II,664)

## Einleitung

Doch dann nimmt er diese Behauptung sofort wieder weitgehend zurück und bietet das Argument an:

»Bei Menschen, die ihr ganzes Leben unter eine große Aufgabe gestellt haben, bleibt meist ein Rest, der nicht in Übereinstimmung zu bringen ist mit den Denkgewohnheiten, die sie ein Leben lang verfolgen. Brecht selber wusste darum, daß nicht alles in einem Menschen auf einen Nenner zu bringen ist, dass Abseitiges bleibt, ohne dass es das Wesen in Frage stellt.« (II,664)

Einige Seiten vorher hatte Mittenzwei schon vorsichtig eine ganz andere Erklärung für diese so irritierende letztwillige Verfügung angedeutet, die in der Behauptung bestand, Brecht habe aus seiner Augsburger Kindheit auch »viel Abergläubisches« (II,656) bis an sein Lebensende mit sich herumgeschleppt. Worin diese »abergläubischen« Kindheitsreste bestanden haben könnten, auf die Mittenzwei hier anspielt, und in welcher Verbindung sie mit dieser seltsamen letztwilligen Verfügung stehen, wird deutlich in einem Gedicht, das Brecht kurz nach dem Tod seiner Mutter geschrieben hat und das diese »abergläubischen« Kindheitsreste heraufbeschwört, auf das Mittenzwei in diesem Zusammenhang aber nicht verweist, welches hier aber zitiert werden muss:

### ERINNERUNGEN

Meine Mutter sagte: die Einfältigen liebt der Herr, Kind  
Und legte mir die Bibel immer auf den Tisch  
Ich habe drin gelesen, bis mir die Augen zugefallen sind  
Dann war ich am anderen Morgen auch frisch.

Ich war immer gern lang auf dem Abort  
Und meine Mutter schämte sich vor andern Leuten dessen  
Und ich hörte oft aus ihrem Mund das Wort:  
Die Drohnen werden von den Bienen gefressen.

Den tiefen Sinn verstand ich damals noch nicht  
Jetzt liegt meine Mutter unter der Erde  
Ich höre sie noch, wie sie meinen Konfirmationsspruch spricht:  
Es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde.<sup>4</sup>

Brechts Konfirmationsspruch, den seine überaus fromme Mutter für ihren vermeintlich herzkranken »Aigin« ausgesucht hatte (so sprach sie seinen Vornamen Eugen aus), stammt aus dem Brief des Paulus an die Hebräer und lautet in der Lutherbibel:

»Lasset euch nicht mit mancherlei und fremden Lehren umtreiben, denn es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde, welches geschieht durch Gnade.« (Hebr. 13,9)

Wir werden sehen, dass sich Brecht zwar sehr wohl mit »fremden Lehren« aller Art »umtrieb«, das in seinem Konfirmationsspruch formulierte Programm aber tatsächlich in die Lebenspraxis umzusetzen suchte, wenn auch auf eine ganz andere Art und Weise, als seine Mutter dies wohl beabsichtigt haben mochte, denn diese lebenspraktische Umsetzung bestand in dem Entschluss, das eigene Herz völlig dem eigenen Willen zu unterwerfen, und das hieß eben: »Ich kommandiere mein Herz.«<sup>5</sup>

Und diese rabiate letztwillige Verfügung des alten Brecht, nach seinem eigenen Tod auch sein Herz eigens noch zerstören und damit endgültig stillstellen zu lassen, hieß doch wohl: »Ich kommandiere mein Herz auch noch über meinen eigenen Tod hinaus.« Es wäre dies somit der letzte Schritt in dem lebenslangen Bestreben, die uneingeschränkte Herrschaft über das eigene Herz und über alles zu behalten, wofür das Herz stellvertretend steht. So gesehen gibt es also viel triftigere Gründe für diese letztwillige Verfügung als die Angst davor, lebendig begraben zu werden.

Werner Mittenzweis Scheu, näher auf diese »abergläubischen« Kindheitsreste einzugehen, dürfte zwei Gründe gehabt haben. Der eine Grund könnte darin bestanden haben, dass er durch die Darstellung dieser Augsburger Kindheitsreste das Bild des marxistisch orientierten Rationalisten, das er über tausend Seiten hinweg von Brecht entworfen hatte, wieder hätte beeinträchtigen oder gar widerrufen müssen. Und der andere Grund bestand wohl darin, dass er zur Erörterung dieser Augsburger Kindheitsreste allzu viele Anleihen bei der ›bürgerlichen‹ Wissenschaft hätte nehmen müssen, was er sich als der langjährige Inhaber des Lehrstuhls für Geisteswissenschaften beim ZK der SED<sup>6</sup> wohl nicht erlauben wollte. Doch all dies mindert den Wert seiner überaus informativen Brecht-Biographie in keiner Weise.

Auf die wegweisende Studie von Carl Pietzcker über Brechts Herzneurose<sup>7</sup> oder den umfangreichen Aufsatz des Psychologen Hans A. Hartmann<sup>8</sup> konnte er zwar nicht zurückgreifen, weil diese, als er seine Brecht-Biographie abgeschlossen hatte, noch nicht erschienen waren. Er hätte aber sehr wohl die Studie von Horst-Eberhard Richter und Dieter Beckmann über Herzneurosen<sup>9</sup> zu Rate zie-

## Einleitung

hen können, die schon seit den frühen siebziger Jahren vorlag und wiederum als Grundlage für Pietzckers und Hartmanns Studien diente. Hier hätte er einen Deutungsansatz finden und aufgreifen können, um Brechts letztwillige Verfügung als einen zwar reichlich rabiaten, aber doch in sich konsequenteren letzten Schritt eines lebenslangen Kampfes gegen das eigene Herz zu deuten, der ja auch in Brechts Werk in einem fort ausagiert wird, wenn z. B. bestimmte Gestalten seiner Stücke, die der Stimme des eigenen Herzens folgen, sofort gnadenlos vernichtet werden.

Jan Knopf hätte für seine Brecht-Biographie Carl Pietzckers Studie sehr wohl zu Rate ziehen können, fegt sie aber mit einer verächtlichen Handbewegung vom Tisch, wenn er das Kapitel HERZNEUROSE: FEHLANZEIGE mit den Sätzen beendet:

»Dass er [Brecht, L. P.] sein Verhalten und Denken, einschließlich sein Schreiben, unbekümmerten oder gar unbewussten Kräften auslieferte, wie das bei Neurotikern der Fall sein könnte, ist nicht belegt. Dass er Angst hatte, an den Herzschocks zu sterben, lässt sich ebenfalls nur mit Anstrengung neurotisch deuten; denn Extrasystolen (unregelmäßiger, zu schneller Herzschlag) lösen physische Beklemmungen und damit Angstzustände aus, die vorbei sind, wenn die Attacke überstanden ist. Alle Äußerungen Brechts gehen in diese Richtung. Dieses Thema ist damit ad acta zu legen.«<sup>10</sup>

In den drei letzten Kapiteln seiner Brecht-Biographie geht Knopf zwar ausführlich auf Brechts Gesundheitszustand ein, auch auf die nach dem 17. Juni 1953 »plötzlich wieder auftretenden Herzbeschwerden« (S. 507) und deren Behandlung, kommt aber nicht auf die Idee, dass diese »plötzlich« wieder aufgetretenen Herzbeschwerden eine neue Herzneurose und somit eine psychosomatische Antwort auf die tiefe Verstörung durch den 17. Juni 1953 hätte sein können, und erwähnt Brechts rabiate letztwillige Verfügung auch mit keinem Wort.<sup>11</sup>

Dass Knopf der Argumentation Pietzckers weder folgen wollte noch ihr folgen konnte, zeigt schon der erste Satz des betreffenden Kapitels, in dem es heißt, es gelte als ausgemacht, »Brecht habe unter einer angeborenen (!) Herzneurose gelitten, die wesentlich sein poetisches Werk bestimmte.« (S. 16) Doch das hatte ja niemand behauptet, und Pietzcker und Hartmann schon gar nicht, denn kein Psychologe wird je von einer »angeborenen« Herzneurose reden, weil eine Herzneurose ein Verhalten ist, mit dem man auf eine akute bedrängende Situation antwortet, die erst mal vorhanden sein muss, damit

man auf sie reagieren kann, und dann reagiert man auf sie eben mit allem, was man ist und hat und kann und tut, also synergetisch. Der 17. Juni 1953, der für Brecht, wie er im Tagebuch notiert, »die ganze Existenz verfremdet«<sup>12</sup> hatte, war so eine synergetisch bedrängende Situation, auf die er als Autor zwar mit den BUCKOWER ELEGIEN und mit dem TURANDOT-Stück reagierte, als Person aber auch mit dieser »plötzlich« wieder auftretenden Herzneurose, die sich nun aber als besonders fatal erwies, weil sie sich an einem eh schon kranken Herzen austobte.

Bei Jan Knopfs verächtlicher Abweisung psychoanalytischer Methoden für die Analyse literarischer Werke hat wohl Brecht selbst Pate gestanden, der die Psychoanalyse immer zutiefst verachtete und sie im Hinblick auf ihre Wissenschaftlichkeit noch jenseits der Astrologie<sup>13</sup> ansiedelte. Das mochte vielleicht für die Psychoanalytiker der ersten Generation gelten, die noch die erkenntnis-theoretischen Hypothesen ihres Lehrers<sup>14</sup> mit sich herumschleppten, nicht jedoch für die der dritten Generation, zu der eben auch Autoren wie Carl Pietzcker, Walter Muschg oder Peter von Matt gehören.

An diesem Punkt setzt nun meine eigene Untersuchung an, indem ich den jungen Berthold Eugen Brecht selbst beim Wort nehme und von einem Eintrag im Tagebuch vom 21. Oktober 1916 ausgehe, in dem es heißt:

»Ich kommandiere mein Herz. Ich verhänge den Belagerungszustand über mein Herz. Es ist schön, zu leben.«<sup>15</sup>

Am Tag darauf heißt es dann allerdings wieder:

»Nein, es ist sinnlos, zu leben. Heute Nacht habe ich einen Herzkrampf bekommen, dass ich staunte, diesmal leistete der Teufel erstklassige Arbeit. Heute philosophiere ich wieder ...

Ich bin schon etwas verdorben, wild und hart und herrschsüchtig. Wenn ich jemand hätte, der still ist und gütig und mit mir gegen mich kämpfen wollte, könnte alles wieder gut werden.«<sup>16</sup>

Hier hätte auch schon Mittenzwei ansetzen können, denn in diesem Eintrag des 18-Jährigen ist der Kreuzzug schon vorformuliert, den der erwachsene Brecht dann zeit seines Lebens »mit mir gegen mich« und zugleich damit gegen sein Herz führen sollte, und der dann in dieser rabiaten letztwilligen Verfügung seinen krönenden Abschluss gefunden hat.

## Einleitung

Mittenzwei hätte sich aber auch an der Studie der Brüder Hartmut und Gernot Böhme *DAS ANDERE DER VERNUNFT*<sup>17</sup> orientieren können, die am Beispiel Kants aufgezeigt haben, zu welchen Verlusten es führen muss, wenn eine radikal einseitige Form von Rationalität Denken und Handeln bestimmt, denn auch bei Kant ließe sich dieser Kampf »mit mir gegen mich« nachweisen, und das heißt eben auch gegen das eigene Herz mit dem Ziel, dieses restlos dem eigenen Willen verfügbar zu machen. Auch diese Orientierung musste sich Werner Mittenzwei verbieten, weil auch dieses Werk für ihn wohl zu sehr ›bürgerliche‹ Wissenschaft war. Doch genau bei den hier genannten Ansätzen ›bürgerlicher‹ Wissenschaft, die Mittenzwei links und rechts liegenließ, wollen wir in dieser Studie ansetzen.

Wie dieser Kampf »mit mir gegen mich« als Bürgerkrieg in der eigenen Brust durchzuführen wäre, hat, soweit ich sehe, Augustinus besonders anschaulich in seiner Abhandlung über die einzig wahre Religion dargestellt, denn dort ruft er alle Männer dazu auf, sich als wahre Männer zu erweisen und den inneren Schweinehund, der für ihn »das Weib in uns« ist, bedingungslos zu bekämpfen und zu vernichten: »Unterwerfen wir uns das Weib [in uns], wenn wir Männer sind.«<sup>18</sup> Das hinter diesem Programm stehende Prinzip aber lautet in aller Kürze: »Wer wen?« und in gut platonischer Tradition:

»Beherrschen, was andernfalls uns beherrscht; in unseren Besitz (*in nostram possessionem*) nehmen, was ansonsten uns besitzt.«<sup>19</sup>

Und Sloterdijk fügt als Kommentar hinzu:

»Man kann hier mit Händen greifen, wie der repressive Askesebegriff, als Diktatur über die ›innere Natur‹, zu seinem Siegeszug durch die christlichen Jahrhunderte ansetzt.« (S. 268)

Das Programm des jungen Brecht »Ich kommandiere mein Herz!« wäre also auch als ein solcher Versuch anzusehen, über dieses augustinische »Weib Welt in uns« restlos zu verfügen, und das würde wiederum heißen: »Ich kommandiere auch die strenge Mutter in mir, damit nicht sie über mich verfügt, sondern ich über sie!« Wie dieser Kampf verlaufen ist und wer wann in diesem Kampf gesiegt hat, werden wir zu verfolgen haben.

Problemgeschichtlich gesehen stellte sich also schon der junge Brecht mit seinem Tagebuch-Eintrag vom 21.10.1916 in eine ideologische Tradition, die mit Platon und den Stoikern beginnt, von Augustinus aufgegriffen und in die christlich-monastische Tradition<sup>20</sup>

weitergereicht und dort fortgeführt wird, bei Bacon und Descartes und schließlich auch noch vom Marxismus weiter radikalisiert wird. Am prägnantesten ausformuliert aber wird sie in den überaus frommen Meditationen des Thomas von Kempen und im Hauptwerk von Max Stirner, durch die außerdem auch deutlich wird, wie eng und innig Selbstermächtigung und Weltbemächtigung hier miteinander verschränkt sind, denn Thomas ruft hier seinem Leser zu:

»Hast du dich gänzlich bezwungen, unterwirfst du unschwer alles übrige. Der Sieg ist vollkommen, sobald man über sich selber triumphiert. Wer sich im Zaum hält, so dass die Sinne der Vernunft in allem gehorchen, der hat sich selbst besiegt, und die Welt liegt ihm zu Füßen. Ersehnst du diese Ruhe, gilt es, mannhaft zu beginnen und die Axt an die Wurzel zu legen, um die geheime ungeordnete Anhänglichkeit an dich selbst und alle Außendinge auszurotten.«<sup>21</sup>

Und Max Stirners Hauptwerk **DER EINZIGE UND SEIN EIGENTUM**, das den Selbstgewinn, den Selbstbesitz, die Selbstverwertung, den Selbstgenuss und schließlich auch die Selbstverausgabung und den Selbstverzehr des Eigners in hymnischen Tönen preist, endet mit den Sätzen:

»*Eigner* bin Ich meiner Gewalt, und Ich bin es dann, wenn Ich Mich als *Einzigsten* weiß. Im *Einzigsten* kehrt selbst der Eigner in sein schöpferisches Nichts zurück, aus welchem er geboren wird. Jedes höhere Wesen über Mir, sei es Gott, sei es der Mensch, schwächt das Gefühl meiner Einzigkeit und erbleicht erst vor der Sonne dieses Bewusstseins. Stell' Ich auf Mich, den Einzigsten, meine Sache, dann steht sie auf dem Vergänglichen, dem sterblichen Schöpfer seiner, der sich selbst verzehrt, und Ich darf sagen: Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt.«<sup>22</sup>

Das klingt nun fast wie eine Vorwegnahme des Programms, das Sigmund Freud seiner Psychoanalyse als Aufgabe gestellt hatte, wenn er in seiner Vorlesung von 1933 von ihr behauptet:

»Ihre Absicht ist ja, das Ich zu stärken, es vom Über-Ich unabhängiger zu machen, sein Wahrnehmungsfeld zu erweitern, so dass es sich neue Stücke des Es aneignen kann. Wo Es war, soll Ich werden. Es ist Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuydersee.«<sup>23</sup>

Wie man sieht, ist Freud aber nicht so vermessen, dass er das Ich von Es und Über-Ich völlig unabhängig machen will, sondern nur etwas unabhängiger, weil er offenbar wusste, dass die Staudämme, die die dem Meer des Es abgetrotzten Landmassen schützen, auch mal bre-

## Einleitung

chen können und dass auch mal das Ich vor den Forderungen des Über-Ich kapitulieren und sich in nichts auflösen kann.

Doch so vorsichtig war der junge Brecht nicht, sondern glaubte offenbar, er könne mit diesem Entschluss, sein Herz hinfort zu kommandieren, einen Zustand von kalter Besonnenheit und Selbstbesitz auf Dauer stellen und zum Normalzustand erheben, also gleichsam die Zuydersee im eigenen Inneren restlos in den Griff bekommen, und dann all dies, was dort schlummert, sich verfügbar machen, um es ästhetisch zu verwerten.

An dieses naiv optimistische Menschenbild als der Illusion, nicht nur immer »Herr im eigenen Haus« zu sein und dies auch zu bleiben, sondern sich außerdem auch noch die Welt auf beliebige Weise verfügbar machen zu können, hat Brecht lange Jahre geglaubt und ist darin durch seine Marxismus-Studien auch noch bestätigt worden, bis er im dänischen Exil wieder auf die Philosophie des Lao-tse stieß, die ihn dazu brachte, sich wiederum ganz neu zu orientieren, dadurch aber auch ganz neue schöpferische Kräfte in ihm freisetzte und zu einer wahren Explosion an Kreativität führte, in der die fünf großen Stücke entstanden sind, die dann Brechts Weltruhm begründet haben.

Philosophisch-anthropologisch formuliert ist Brechts Kreuzzug gegen sich selbst also ein rabiater Anspruch auf absolute Selbstermächtigung und Weltbemächtigung und ist als solcher wiederum letztlich ein Kreuzzug gegen den Widerfahrnis-Charakter der je eigenen Leiblichkeit. Hermann Schmitz bezeichnet dieses ›faustische‹ Allmachts-Streben als »die dynamistische Verfehlung des abend-ländischen Geistes«<sup>24</sup>, und diese besteht für ihn

›in einseitiger Forcierung des Strebens nach menschlicher Selbstbemächtigung und Weltbemächtigung, wobei die Weltbemächtigung entweder unmittelbar als menschliche intendiert ist oder mittelbar durch Gott hindurch oder im Namen Gottes [oder im Namen einer allmächtigen und allwissen- den Partei, L. P.] oder auch so, dass die angenommene Macht Gottes [oder die einer allmächtigen und allwissen- den Partei, L. P.] über die Welt oder den Menschen das affektive Betroffensein [also das Herz, L. P.] des Menschen einseitig auf das Interesse am Erfolg der Machtergreifung konzentriert und dadurch zur Bündelung im Verlangen nach direkter menschlicher Welt- bemächtigung erzieht.«<sup>25</sup>

Aber nicht nur das affektive Betroffensein, also all das, was man als ›Sprache des Herzens‹ zu bezeichnen pflegt, soll durch Allmachts-

Phantasien dieser Art in engste Bahnen gelenkt, begrenzt und nach Möglichkeit ausgeschaltet werden, sondern der *Widerfahrnis-Charakter des Lebens und der Leiblichkeit überhaupt*, insbesondere wenn es sich um Widerfahrnisse handelt, die sich als tendenziell unverfügbares Verhalten an uns und mit uns vollziehen, weil all dies den angemaßten totalen Selbstbesitz als eitlen Wahn offenbaren würde. Am Kampf Platons und der christlichen Kirchenväter gegen das Lachen<sup>26</sup>, das sich ja als ein besonders spektakuläres tendenziell unverfügbares Verhalten an uns und mit uns vollzieht, lässt sich dieses wahnhaftes Streben nach totalem Selbstbesitz besonders deutlich ablesen. Bei Brecht zeigt sich diese Tendenz darin, dass er zeit seines Lebens gegen das »Mitgehen«<sup>27</sup> des Publikums polemisierte und dieses völlig natürliche Verhalten lächerlich zu machen suchte.

## 2) »Ich muss immer dichten.«

In der antiken Literatur war es üblich, den Widerfahrnis-Charakter literarischer Kreativität auf das Eingreifen der Musen zurückzuführen und kreative Einfälle aller Art als Eingebungen der Musen zu deuten, denen man dafür auch dankbar zu sein hatte. Aus diesem Grund beginnen alle größeren Werke der antiken Literatur mit einem obligaten Anruf der Musen, in dem der Autor diesen Musen den ihnen gebührenden Dank abstattet.

Platon sieht dies etwas anders und viel radikaler, denn für ihn agieren bei dichterischer Inspiration die Götter selbst und direkt, sodass für ihn die Dichter nichts sind »als Sprecher der Götter, besessen jeder von dem, der ihn eben besitzt.«

»Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewusstlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.«<sup>1</sup>

Auf diese berühmte Stelle in Platons ION-Dialog spielt Goethe an, wenn er in der letzten Strophe seines Werther-Gedichtes in der TRILOGIE DER LEIDENSCHAFT schreibt:

Wie klingt es rührend, wenn der Dichter singt,  
Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!  
Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet,  
Geb' ihm ein Gott zu sagen, was er duldet.<sup>2</sup>

## Einleitung

Da Goethe dies im Hinblick auf den Selbstmörder Werther schrieb, muss man diese Verse wohl so verstehen, dass Goethe seinen Werther stellvertretend sterben ließ oder vielleicht sogar sterben lassen musste, um selbst weiterleben zu können, dass er also gleichsam den Roman über den unglücklichen Selbstmörder Werther als Selbsttherapie<sup>3</sup> geschrieben hat, und nicht nur diesen Roman, sondern letztlich sein gesamtes Werk.

Ganz ähnlich liegt, wie mir scheint, der Fall bei Brecht, nur spricht er in diesem Zusammenhang nicht von Göttern oder Musen, die ihm seine dichterischen Inspirationen liefern, sondern formuliert es ganz schlicht und profan, wenn er unter dem 15. Dezember 1913 im Tagebuch notiert: »Ich muss immer dichten.«<sup>4</sup>

In diesem auf den ersten Blick so schlichten Satz wird aber trotzdem etwas von der Besessenheit und Getriebenheit des jungen Bertold Eugen Brecht sichtbar, damit aber auch der Widerfahrnis-Charakter seiner früh einsetzenden literarischen Kreativität, aber diese Besessenheit ist nicht, wie Platon meint, die Besessenheit durch einen bestimmten Gott, der einen eben besitzt, sondern ein kreativer Drang, den er wohl auch als eine Art von kontraphobischen Abwehrzauber brauchte, um der neurotisierenden Atmosphäre zu begegnen, die seine Mutter durch ihre bigotten pietistischen Rituale in dieser Familie erzeugte, um ihm, einem offenbar extrem hellwachen Kind, ein exemplarisches Sündenbewusstsein einzubläuen.

Wenn Brechts fromme Mutter gehofft hatte, das Herz ihres geliebten »Aigin« könne gefestigt werden durch die Gnade Gottes, wie sie dies durch die Wahl seines Konfirmationsspruches programmatisch festschreiben wollte, dann hatte sie sich offensichtlich getäuscht, denn die intensive Beschäftigung mit religiösen Themen, die sie ihm dadurch verordnete, bewirkte das genaue Gegenteil und versetzte sein eh schon leicht erregbares Herz in noch größere Erregung, weil durch das damit verstärkte pietistische Bewusstsein radikaler Sündhaftigkeit seine Angstzustände immer wieder aufs neue geweckt wurden. Wie quälend dies für ihn gewesen sein muss, geht aus dem Tagebuch des Jahres 1913 hervor, in dem es z. B. unter dem 18. Mai 1913 heißt:

»Mein Herz ist sehr rebellisch. Ich mag nicht immer mit Klagen die andern belästigen! (...) Bis 11 Uhr hatte ich starkes Herzklopfen. Dann schlief ich ein, bis 12 Uhr, da ich erwachte. So stark, dass ich zu Mama ging. Es war schrecklich. Endlich schlief ich ein. Am andern Morgen schleppte ich mich zur Schule. Nachmittags kehrte ich am Kreuz wieder um. Herzklopfen!«<sup>5</sup>

Im Eintrag vom 22. Mai 1913 heißt es:

»In der Nacht hatte ich zuerst entsetzliches Herzklopfen, dann wurde der Schlag ganz leise u. schnell. Papa wachte lange am Bett. Ich hatte Angst. Eine schreckliche Angst. Die Nacht war endlos!«<sup>6</sup>

Und im Eintrag vom 8. Juli 1913 lesen wir:

»Als ich heut früh um 8 Uhr vor der Schule mich in der Bank umdrehte, gab's mir im Rücken einen Ruck. Ich konnte nicht mal atmen. Der Schmerz dauerte bis 10 Uhr. Dann wuchs er. Ging heim ins Bett. Abends konnte ich kaum mehr Luft kriegen. Herz (*später*) gut. Neher, Abwechslung!«<sup>7</sup>

Hier horcht man sofort auf, denn offenbar war der Besuch seines Freundes und Klassenkameraden Caspar Neher, mit dem er später ein Leben lang befreundet sein sollte, ein Besuch, der seine künstlerische Kreativität ansprach.

In den Sommerferien 1913 wird dann der Plan gefasst, die literarische Zeitschrift *DIE ERNTE* zu gründen, und das zeigt auch sofort eine Wirkung auf sein Befinden, denn unter dem 30. August schreibt er:

»Die Zeitschrift wird sehr nett. Zwei Gedichte von mir, beide in der zweiten N°. Die Vakanz eilt ganz blödsinnig. Herz sehr gut.«<sup>8</sup>

Und unter dem 23. Oktober heißt es schließlich:

»Will Pfanzelt Text zu einer Oper schreiben. – Die Zeitung blüht. Schade, müssen aufhören. Herz sehr gut. Ebenso Kopf. Nerven schlecht.«<sup>9</sup>

Hier hatte sich offensichtlich ein rettender Ausweg aufgetan, der seiner speziellen Begabung angemessen war: Die ernsthafte literarische Produktion, auch wenn dies vorerst nur im bescheidenen Rahmen einer literarisch orientierten Schülerzeitung geschah.

Nicht die Gnade Gottes sollte sich also als die wirksame Therapie seiner herzneurotischen Ängste erweisen, wie Brechts Mutter gehofft hatte, sondern die Gnade der Kreativität, die diese Ängste aber nicht einfach beendete, als hätte es sie nie gegeben, sondern sie kreativ umsetzte in ein literarisches Werk, so bescheiden dies vorerst auch noch sein mochte.

Mit diesen frühen Gedichten, die wir aus seinem Tagebuch und aus seiner Zeitschrift kennen, konnte diese literarische Selbsttherapie aber noch nicht ganz gelingen, sondern erst mit literarischen Werken, in denen selbstgeschaffene Gestalten auftraten, an die der junge Brecht all seine Konflikte, Ängste und kränkenden Erfahrungen dele-

## Einleitung

gieren konnte, damit diese all das performativ ausagieren und zu einer Lösung führen sollten, woran er selbst zu leiden hatte, und wenn nötig auch in der Form eines stellvertretenden Leidens und Sterbens, das nach Möglichkeit aber zu Auferstehung und Verklärung führt, damit der Autor in seinen Gestalten die eigene Auferstehung und Erlösung feiern konnte.

Aus diesem Grund tendierten die vom frühen Brecht bevorzugten Stoffe und Motive tendenziell zu Passions-Ritualen aller Art, weshalb er auch als Leser und Zuschauer auf all die Werke besonders intensiv reagierte, die man als Passions-Rituale verstehen kann oder die explizit schon als solche geschrieben sind, denn hier musste er sofort zu der Erkenntnis kommen: *Mea ipsissima res agitur!* Wie intensiv er z. B. bei einer Aufführung von Bachs MATTHÄUS-PASSION mitging, werden wir schon im nächsten Kapitel darzustellen haben, denn die dort agierenden Gestalten waren ihm aus seiner Bibel-Lektüre so vertraut als habe er sie als Autor selbst geschaffen.

Diese ästhetisch-poietische Selbsttherapie ist als säkulare Selbsterlösung aber nur möglich, wenn das Werk, durch das dies bewirkt werden soll, wirklich zur Vollendung kommt und in sich stimmig ist. Schafft der angehende Autor dies *noch nicht*, so ist er nach wie vor dazu verdammt, seine Konflikte in Form irgendwelcher Krankheitsbilder performativ auszuagieren, also z. B. in Form einer Herzneurose, weshalb der junge Berthold Eugen Brecht noch lange an seiner Herzneurose litt, bis er endlich mit seinem BAAL zum Stückeschreiber und mit seinen frühen Gedichten und Balladen auch zum lyrischen Autor herangereift war. Schaffte er dies als Autor aber *nicht mehr*, weil er ›ausgeschrieben‹ war und seine Kreativität sich erschöpft hatte, wie dies beim alten Brecht in seiner DDR-Zeit der Fall war, sodass ihm der erlösende Ausweg ins Werk versperrt blieb, so musste das Herz selbst die selbsttherapeutische Funktion übernehmen; doch dafür war es mittlerweile zu erschöpft und stellte den Dienst ein.

So gesehen ist Brechts Werk im höchsten Maß, aber eben versteckt autobiographisch geprägt, und deshalb muss eine Analyse und Deutung dieses Werkes auch notgedrungen biographisch orientiert sein und damit auch psychogenetisch vorgehen, weil Brechts Gesamtwerk als eine Abfolge von Stationen ideologischer Exerzitien mit dem Ziel der Selbstfindung, Selbsterziehung und Selbststilisierung erscheint.

Dies verlangt aber, dass man auch den letzten Rest von Brecht-

Frömmigkeit ablegt, an der die Brecht-Forschung von Anfang an gelitten hat, weil sie allzusehr bemüht war, Brechts Werk immer nur ›im Sinne des Meisters‹ zu interpretieren und nicht auch mal gegen den Strich zu lesen.

Besonders rabiat ging dabei John Fuegi in seiner monumentalen Brecht-Biographie vor, der sein Augenmerk v. a. auf die Funktion von Brechts Mitarbeiterinnen bei der Entstehung seiner Stücke richtete und dabei zu erstaunlichen und z. T. auch recht erschreckenden Ergebnissen sexueller Hörigkeit gekommen sein will, weil natürlich auch die Biographie dieser Mitarbeiterinnen in diese Texte mit eingeflossen sei und damit zugleich auch die Verletzungen, die sie von Brecht bei dieser Arbeit erfahren haben sollen. Und deshalb ist für ihn der Blick in Brechts Stücke ein Blick in ein veritables Gruselkabinett:

»Nirgendwo in dieser Theaterlandschaft gibt es einen liebevollen oder wirklich präsenten Vater, oder gar eine Mutter, die es nicht durch Unterlassung oder absichtlich zuließe, dass ihre Kinder hingeschlachtet werden. Selbst die liebenden und schützenden »Mütter« oder mehr oder weniger eigenständigen Frauen, die mit Hauptmann, Steffin und Berlau in Brechts Werk Einzug halten, sind entweder Huren wie Shen Te in *Der gute Mensch von Sezuan* oder Dienstboten wie Grusche in *Der kaukasische Kreidekreis*. Leibliche Mütter – wie Pelagea Wlassowa in der *Mutter*, Natella, die Frau des Gouverneurs im *Kaukasischen Kreidekreis*, oder Mutter Courage im gleichnamigen Stück – bringen ihre Kinder dem Krieg, einem Ideal oder dem Geschäft zum Opfer. Nirgends gibt es einen starken, sorgenden und engagierten Mann in einer dauerhaften Beziehung mit einer Frau oder einem Kind. Brechts Dichtung und Stücke spiegeln das intimste Leben des Brechtkreises, ein Grimmsches Märchen von Unterwerfung und Herrschaft, von labilen, bewusst aufgespaltenen Persönlichkeiten. In seinen letzten Jahren (die seine frühen Jahre wiederholen) verbrachte Brecht täglich Stunden mit Versuchen, Verbindungen zwischen früheren Geliebten oder Freunden zu zerstören, um sicherzustellen, dass seine Kontrolle über eine andere Person unangefochten blieb. Alle seine bekannten Briefe zeigen, dass es ihm praktisch unmöglich war, einem anderen Menschen wirklich nahe zu sein.«<sup>10</sup>

Zu dieser Sicht auf Brecht und sein Werk konnte Fuegi aber nur dadurch kommen, dass er Brechts Orientierung am ›sanften Prinzip‹ des Lao-tse, die das gesamte späte Werk so intensiv geprägt hat, einfach ausblendet, denn nicht einmal der Name Lao-tse kommt in Fuegis Buch vor.

## Einleitung

Bei dieser hier angestrebten psychoanalytisch orientierten Betrachtungsweise von Brechts Leben und Schaffen wollen wir uns aber nicht direkt an Freuds Schriften<sup>11</sup> orientieren und z. B. mit der freudianischen Wünschelrute in der Hand nach dem Ödipus-Komplex in Brechts Werk suchen<sup>12</sup>, sondern uns ein Beispiel an seinen Schülern der zweiten und dritten Generation nehmen, weil schon Peter von Matt davor gewarnt hatte, sich in literaturtheoretischen Fragen allzu eng an Freud selbst anzuschließen, denn:

»Freuds persönlicher Begriff vom Kunstwerk bleibt weit hinter dem zurück, was seine Anthropologie für den Kunstbegriff der Moderne bedeutet. In der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst und dem literarischen Text konnte er sich von den traditionellen Fragen nach der Biographie des Künstlers und ihrem Niederschlag im Werk nie ganz befreien. Die radikalen Konsequenzen, die sich aus seiner Lehre für die Arbeit des Textverstehens und für den Textbegriff selbst ergeben, haben erst die Späteren gezogen.«<sup>13</sup>

Einer der ersten dieser Späteren war Paul Ricoeur, der in seiner Freud-Studie von 1965 eine wegweisende Erkenntnis formuliert hatte, an der wir uns auch hier orientieren wollen, denn er stellt klar:

»Das Kunstwerk ist nicht nur gesellschaftlich gültig, sondern, wie der MOSES DES MICHELANGELO und der LEONARDO es deutlich gemacht haben und wie die Erörterung des König Ödipus von Sophokles es eindringlich zeigen wird: wenn diese Werke Schöpfungen sind, dann insofern, als sie nicht bloße Projektionen der künstlerischen Konflikte sind, sondern die Skizzierung ihrer Lösung; der Traum blickt zurück, in die Kindheit, in die Vergangenheit; das Kunstwerk ist dem Künstler selbst voraus: es ist mehr ein prospektives Symbol der persönlichen Synthese und der Zukunft des Menschen als ein regressives Symptom seiner ungelösten Konflikte.«<sup>14</sup>

Damit besitzt jedes einigermaßen gelungene Kunstwerk eine tendenziell unerschöpfliche Erkenntnisfunktion, die weit über den Erkenntnisstand des Künstlers selbst hinausreichen kann, sodass man mit einem gewissen Recht sagen kann, ein gelungenes Werk sei immer klüger als sein Autor und wisse mehr über sich und seinen Autor als dieser selbst. Das kann sogar dazu führen, dass ein Autor über das eine frühe Werk nur noch staunen, vor einem anderen aber auch tief erschrecken kann, weil er dort Erkenntnisse vorformuliert findet, die er selber, als er das Werk schrieb, noch nicht einmal dunkel ahnte und die er, als er das Werk schrieb, noch weit von sich gewiesen hätte.

Eine Erkenntnisfunktion, wenn auch eine von ganz anderer Art, haben aber auch mehr oder weniger misslungene Werke und ins-

besondere Frühwerke eines Autors, weil dort vor allem das Gewollte sichtbar wird, weshalb wir die frühesten noch recht unbeholfenen und z. T. auch völlig missrateten Gedichte, wie sie in den Tagebüchern vorliegen, genauso ernst nehmen wollen wie die späteren vollendeten.

Doch bei alledem gilt es auch die Grenzen psychoanalytischer Erkenntnis genau zu beachten, die schon Freud in seinem Aufsatz über Leonardo da Vinci deutlich markiert hatte, wenn er von zwei Eigentümlichkeiten Leonardos spricht, die auch durch psychoanalytische Bemühung unerklärbar bleiben:

»Seine ganz besondere Neigung zu Triebverdrängungen und seine außerordentliche Fähigkeit zur Sublimierung der primitiven Triebe. Die Triebe und ihre Umwandlungen sind das letzte, das die Psychoanalyse erkennen kann. Von da an räumt sie der biologischen Forschung den Platz. Verdrängungsneigung sowie Sublimierungsfähigkeit sind wie genötigt, auf die organischen Grundlagen des Charakters zurückzuführen, über welche erst sich das seelische Gebäude erhebt. Da die künstlerische Begabung und Leistungsfähigkeit mit der Sublimierung innig zusammenhängt, müssen wir zugestehen, dass auch das Wesen der künstlerischen Leistung uns psychoanalytisch unzugänglich ist.«<sup>15</sup>

Und dies gilt nicht nur für Leonardo, sondern auch für jeden anderen Künstler, und eben auch für Brecht.

### 3) Stirner und Lao-tse

Es gibt aber noch zwei andere Themen, die sich durch Brechts Werk ziehen und dort eine breite Spur hinterlassen haben, aber weder von der ›bürgerlichen‹ noch von der marxistisch orientierten Brecht-Forschung in ihrer Bedeutung erkannt und deshalb auch nicht eingehend untersucht worden sind.

Ich meine damit den massiven Einfluss von Max Stirners Hauptwerk *DER EINZIGE UND SEIN EIGENTUM* auf Brechts Frühwerk, insbesondere auf die beiden Stücke *BAAL* und *TROMMLN IN DER NACHT*, und den ebenso massiven Einfluss von Lao-tse, den Brecht während der Arbeit an seinem Spartakus-Stück durch Döblins Roman *Die DREI SPRÜNGE DES WANG-LUN* für sich entdeckt hatte, und über den er in seinem Tagebuch vom September 1920 überrascht notiert, »der stimmt mit mir so sehr überein«<sup>1</sup>, dass man nur staunen könne. Der Name Stirners aber taucht in den erhaltenen und veröffentlichten

## Einleitung

persönlichen Aufzeichnungen Brechts, also in den Notizbüchern, Tagebüchern oder Briefen, nirgendwo auf, auch im Nachlass nicht, wie meine Anfrage im Brecht-Archiv ergeben hat, und dies deutet darauf hin, dass hier eine Spur sorgfältig verwischt worden ist, von wem auch immer.

Die Orientierung an Stirners Philosophie, die Brecht in dem großen Gedicht **GEGEN VERFÜHRUNG** zusammenfasste, prägte Brechts Werk aber nur etwa zehn Jahre lang bis etwa 1927/28, denn mit dem Stück **MANN IST MANN** begann Brecht sich wieder von Stirners Philosophie zu emanzipieren, und diese Emanzipation kulminierte dann in den Lehrstücken, denn diese Lehrstücke, die er gegen Ende der Zwanzigerjahre schrieb und die auf den ersten Blick die eigene marxistische Selbstbelehrung organisieren sollten, dienten Brecht zugleich auch dazu, Stirners philosophischen Egoismus wieder abzuschütteln. Brechts Kampf »mit mir gegen mich« wurde also auch auf diesem Feld ausgefochten.

Restlos gelungen ist ihm diese Emanzipation von Stirner jedoch nie, weil Stirner sogar noch in Brechts Berliner Spätwerk deutliche Spuren hinterlassen hat. Brechts frühe Orientierung an Stirners Philosophie muss auch deshalb sorgfältig untersucht werden, weil durch sie der junge Autor Berthold Eugen Brecht schlagartig säkularisiert wurde und seine christlich-pietistische Ausrichtung verlor, die sein Frühwerk bis dahin entscheidend geprägt hatte.

Brechts Orientierung an Lao-tse kulminierte in den späten Dreißigerjahren, als Brecht »unter dem dänischen Strohdach« im Exil lebte, und schlug sich nicht nur in dem großen Gedicht **LEGENDE VON DER ENTSTEHUNG DES BUCHES TAOTEKING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMIGRATION** vom Mai 1938 nieder, sondern prägte das gesamte Spätwerk, insbesondere aber die fünf großen Stücke, die er im skandinavischen Exil schrieb und die ihn zu Recht weltberühmt gemacht haben, weil sich das »sanfte Prinzip« des Lao-tse als eine fundamentale Kritik der Gewalt erwies, durch die sich Brecht von den Gewaltphantasien, die er noch in den marxistischen Lehrstücken so vehement vertreten hatte, befreien konnte. So gesehen ist es kein Wunder, dass auch der Name Lao-tse in der marxistisch geprägten Brecht-Forschung überhaupt nicht auftaucht, genau so wenig wie der Name Max Stirner, was man durch einen kurzen Blick in die großen Brecht-Biographien von Werner Mittenzwei und Jan Knopf leicht nachprüfen kann.

Dass auch John Fuegi weder Stirner noch Lao-tse in seiner

Brecht-Biographie erwähnt, liegt wahrscheinlich daran, dass Fuegi das Werk von Max Stirner überhaupt nicht kannte und das von Lao-tse nicht zur Kenntnis nehmen wollte, weil es nicht in sein Brecht-Bild passte. Stephen Parker erwähnt in seiner umfangreichen und ganz vorzüglichen Brecht-Biographie<sup>2</sup> zwar Lao-tse, nicht aber Stirner, den offenbar auch er nicht kennt.

In der ›bürgerlichen‹ Brecht-Forschung gibt es aber glücklicherweise die wegweisende Studie von Heinrich Detering über Brechts enge Beziehung zu Lao-tse<sup>3</sup>, auf die man aufbauen kann und die ich auch dankbar benutzt habe. Doch da die enge Anlehnung des jungen Brecht an Stirner bislang weder von der marxistischen noch von der ›bürgerlichen‹ Brecht-Forschung erkannt worden ist, stehe ich mit meinem energischen Hinweis auf Stirner in der Brecht-Forschung offensichtlich allein auf weitem Feld und kann mich nur trösten mit einem dezenten Hinweis auf die Pfeilspitze in Ötzis Lunge, die man auch jahrelang nicht bemerkt hat, die aber jetzt, nachdem sie endlich entdeckt worden ist, sogar jeder Blinde auf den ersten Blick erkennt. Deshalb, so meine Hoffnung, dürfte die hier vorliegende Studie auch für den vermeintlichen Brecht-Kenner einige Überraschungen bereithalten und ihn zu einem neuen Blick auf Brecht und Brechts Werk ermuntern.

## 4) Ausblicke

Damit müßten Ansatz, Plan und Ziel dieser Studie eigentlich deutlich geworden sein. Ich will so vorgehen, dass ich zunächst die These von Hartmann und Pietzcker aufgreife, der junge Brecht habe an einer Herzneurose gelitten, und sie anhand der Studie von Richter und Beckmann erläutere, aber mit Details aus Brechts Biographie ergänze, die Hartmann und Pietzcker übersehen haben. In den folgenden Kapiteln soll dann aufgezeigt werden, von wem Brecht sich bei diesem aberwitzigen Vorhaben, sein Herz zu kommandieren, Hilfe erhoffte und sich dementsprechend leiten ließ.

Da dieser Prozess gegen sich selbst in verschiedenen Schüben erfolgte und jede Werksphase immer zugleich auch die Korrektur, Zurücknahme und Verleugnung der jeweils früheren Werke mit dem Ziel einer energischen Selbstdisziplinierung und umfassenden Neuorientierung bedeutete, müssen wir jeden dieser Schübe einzeln darstellen und deshalb

## Einleitung

- zunächst auf die Katastrophe vom Frühjahr 1914 eingehen, also auf den herzneurotischen Anfall während der MATTHÄUS-PASSION, der schließlich Brechts Entschluss nach sich zog, das eigene Herz hinfert restlos dem eigenen Willen zu unterwerfen.
- Dann werden wir ausführlich auf den noch sehr bibelfrommen jungen Dichter Berthold Eugen Brecht eingehen müssen und auf die Art und Weise, wie er seinen Konfirmationsspruch in Leben und Werk zu befolgen und in das Programm ›Festigkeit des Herzens beim Selbstopfer eines Märtyrers‹ poetisch umzusetzen suchte.
- Dann gilt es die entscheidende Wende von 1916/17 darzustellen, die zugleich eine religiöse wie eine philosophische Wende war. Die religiöse führte zu seiner Abwendung vom christlichen Glauben und zu einem Neuheidentum unter dem Zeichen des biblischen Gegengottes Baal; die philosophische radikalierte diese Abwendung weiter durch die Bekanntschaft mit dem Werk von Max Stirner, wodurch Brecht, der sich nunmehr Bert Brecht nannte, das Programm des stellvertretenden Selbstopfers eines Märtyrers durch das neue Programm des ›Egoismus eines sich selbst verausgabenden Eigners‹ ersetzte und später in den Gestalten Baal und Kragler auch dramatisch gestaltet hat.
- Dann haben wir auf den Kult des kalten Herzens in der Ära der Neuen Sachlichkeit einzugehen, ab der Brecht seinen Vornamen von Bert endgültig zu Bertolt änderte;
- dann auf das platonisch-stoische Erbe in seiner Theatertheorie und seine pene-trante Polemik gegen das Mitgehen im »aristotelischen« Theater;
- dann auf die Phase der Lehrstücke, in der Brecht versuchte, die ›Hypothek Stirner‹ loszuwerden, indem er sie durch die ›Hypothek Marxismus‹ ersetzte;
- dann auf den Stückeschreiber Brecht, der in der mittleren Phase seines Gesamtwerks jede seiner Dramengestalten, die spontan dem Ruf ihres Herzens folgt, auf der Stelle vernichtete;
- dann auf die zweite fundamentale philosophische Wende Brechts, die es ihm durch die Orientierung am ›sanften Prinzip‹ des Lao-tse ermöglichte, sich von der Sozioidizee der Gewalt zu lösen, die er im Rahmen seiner Lehrstücke noch vehement vertreten und gerechtfertigt hatte;
- und schließlich auf den Autor der großen Stücke, in denen bestimmte Gestalten dem Ruf ihres Herzens endlich folgen dürfen.

- Abgeschlossen wird die Studie mit der Darstellung, wie Brecht in der DDR durch keunerische Listen aller Art im Umgang mit der Macht sein Lebenswerk zu retten suchte, aber dem Ansturm einer erneuten Herzneurose erlag, mit der er auf die Zumutungen und Entmutigungen des DDR-Stalinismus reagierte.

So gesehen stehen die verschiedenen Stadien von Brechts Entwicklung unter dem Signum bestimmter Gestalten, die diese Stadien jeweils prägen. Der erste in dieser Reihe ist der biblische Jesus, auf ihn folgt der biblische Baal, dann tritt Max Stirner auf den Plan, dann Lenin und schließlich erscheint auch noch Lao-tse, wobei jede dieser Gestalten die Stichworte zur Überwindung des jeweiligen Vorgängers liefert. Wer von all diesen genannten der wahre, alles beherrschende Mentor Brechts gewesen ist, wage ich nicht zu sagen, und genauso wenig, wer der wahre Brecht gewesen sei. Da könnte man ebenso die Frage nach der wahren Farbe eines Chamäleons oder nach der wahren Gestalt des Proteus stellen, doch auch diese Fragen stelle ich lieber nicht.

Gegründet sind all diese Stadien, die zu immer wieder neuen Werkphasen geführt haben, auf jeweils neuen Einstellungen, deren Skala von restloser Selbstpreisgabe bis zu verbissener Selbstbehauptung reicht. Dieser Ansatz als Frage nach der Einstellung ergibt sich aus dem Befund, dass Einstellungen dem jeweiligen Verhalten gleichsam wie ein Filter vorgeschaltet sind und deshalb auch Leben und Werk in ihrer Gesamtheit überformen und ausrichten, also in allem, was man ist und hat und kann und tut.

Deshalb wird es nötig sein, in den einzelnen Kapiteln diese jeweils neue Einstellung, Gesinnung und innere Haltung deutlich aufzuzeigen, die dann auch die jeweilige Werkphase geprägt hat. Besonders deutlich wird sich dies an den Wandlungen Baals zeigen, der sich in den verschiedenen Fassungen des Stücks auf einer breiten Skala zwischen hinhaltender Hingabe und zynisch-sachlichem Verfügungswillen bewegt. Und auch hier wäre es vermessen, eine bestimmte Einstellung als Brechts wahre Einstellung bestimmen zu wollen.

# Kapitel I

## Gläubigkeiten und Ergriffenheiten oder Die Frage nach Sünde, Schuld und Buße

### 1.1 Im Würgegriff der Herzneurose

Die wegweisende Studie von Horst-Eberhard Richter und Dieter Beckmann über die Herzneurose, auf die sich Carl Pietzcker und Hans A. Hartmann berufen, ist das Ergebnis eines fünfjährigen Forschungsprogramms an der Gießener Psycho-somatischen Universitätsklinik und kommt zu dem Ergebnis, dass die Herzneurose keine pathologische Kreislaufstörung ist, sondern ein psychosomatisches hypochondrisches Syndrom, für deren Behandlung also nicht der Internist zuständig sei, sondern der Psychotherapeut, denn:

»Für die eigentliche Herzneurose haben die Kreislaufbefunde keine maßgebliche pathognomische Bedeutung. Die hypochondrischen Ideen, die hartnäckige Klagsamkeit und die Verlaufskurve des Krankheitsverhaltens stehen in keinerlei adäquatem Verhältnis zu den unbedeutenden objektiven Auffälligkeiten am Kreislauf.« (S. V)

Aus diesem physiologischen Befund, dass der Herzneurotiker letztlich doch ein Hypochonder ist, der nicht an einem kranken Herz leidet, sondern daran, dass er sich etwas zu sehr zu Herzen genommen hat, das ihm dann die Möglichkeit bietet, sich wie ein echter Herzkranker zu verhalten, leiten Richter und Beckmann die These ab, die Ursache einer Herzneurose liege »in einer primär gestörten psychischen Grundverfassung« (S. V), die aus der engeren sozialen, meist also aus der familiären Situation des Patienten abzuleiten und somit auch daraus zu erklären sei.

Dieser Befund, die Herzneurose sei ein hypochondrisches Syndrom, darf nun aber keinesfalls zu dem Schluss führen, ein Herzneurotiker sei ein Blender, der seiner Umgebung aus irgendwelchen Gründen eine Krankheit vorspielen wolle, denn ein herzneurotischer Anfall wird vom Patienten als genauso quälend und bedrohlich empfunden wie z. B. eine echte Angina pectoris, sodass dieser Patient das

gleiche Gefühl hat, der Tod greife nach ihm mit einem umfassenden synergetischen Würgegriff, mit einem Würgegriff also, der ihm jeglichen Spielraum nimmt bei allem, was er ist und hat und kann und tut. Dies geht auch aus den klassischen Beschreibungen eines solchen Anfalls hervor:

»Das Gesicht der betreffenden Kranken drückt Angst und Unruhe aus, und dieselben klagen in der Tat außer dem ›Herzklopfen‹ über ein Gefühl von Beklemmung und Druck auf der Brust, über ein Zusammenschnüren des Halses und des Schlundes, über ein heftiges Klopfen im Kopfe und über Schwindel und Anwandlungen zur Ohnmacht, wozu sich in der Tat auch manchmal eine wirkliche Ohnmacht gesellt.« (S. 3)

Das Grunderlebnis des Herzneurotikers ist also Angst, weshalb dieses Krankheitsbild oft auch als »Angstneurose«, »Herzphobie« oder »Herzkampf« (S. 2) bezeichnet wird. Brecht selbst verwendete immer die Ausdrücke »Herzschock« oder »Herzkampf«.

Aber was ist Angst, szenisch und situativ gesehen? Hermann Schmitz definiert sie überaus treffend als »gehemmten Fluchtdrang«<sup>1</sup>, also als den übermächtigen Impuls »Nichts wie weg hier!«, der aber unauflöslich an das Bewusstsein geknüpft ist, dass diese lebensrettende Flucht gar nicht möglich ist<sup>2</sup>, weshalb das typische Angstverhalten in eine Panik übergeht, die sich als *Fortbewegung-auf-der-Stelle* bzw. als *rasender Stillstand* manifestiert und bei einem herzneurotischen Anfall vor allem mit dem Herzen ausagiert wird, das rasend schnell schlägt, weil man dazu tendiert, diesen übermächtigen, aber abgewürgten Drang zur Flucht synergetisch auszuagieren, also mit allem, was man ist und hat und kann und tut.

Wie Brecht selbst sich bei derartigen Anfällen verhalten hat, geht aus einer Beschreibung von Paula Banholzer hervor, die 1919 einen derartigen Anfall miterlebte, als Brecht sie in Kimratshofen im Allgäu besucht hatte, wohin sie von ihrer Familie verbannt worden war, um dort das Kind auszutragen, das sie von Brecht empfangen hatte. Nach einem langen gemeinsamen Spaziergang geschah es dann:

»In meinem Zimmer angekommen, wollte Brecht plötzlich schnell zu Bett gehen. Er legte sich ins Nebenzimmer und schief Wand an Wand mit mir. Entweder war es die Erregung der Wiedersehensfreude oder es waren die anregenden Gespräche – jedenfalls wurde ich nicht müde und träumte mit wachen Augen lange in meinem Bett.

Plötzlich hörte ich Brecht deutlich und erschreckend stöhnen. Aufgeregter sprang ich aus dem Bett und betrat sein Zimmer. Brecht lag mit schweren Herzkrämpfen in seinem Bett und war schweißgebadet. Glücklicherweise war ich hellwach und behielt die Nerven. Ohne ihn zu fragen, lief ich zum nächsten Wasserhahn, ließ das Wasser etwas laufen, damit es kälter wurde, und machte ihm dann Wickel. Die Krämpfe ließen rasch nach. Instinktiv hatte ich das Richtige gemacht.

Wir hatten schon früher einmal über seinen Herzfehler gesprochen. Aber ein solcher Anfall – das hatte ich zum ersten Mal erlebt. Ich blieb dann lange an seinem Bett sitzen, und Brecht beruhigte sich allmählich. Wir sprachen sehr behutsam miteinander, und er gestand mir dann, dass er diese Anfälle öfter habe.

Sichtlich war dieser Anfall in dieser Nacht besonders stark, denn Brecht gestand mir auch, dass er Angst hätte.

So blieb ich die ganze Nacht bei ihm, und es gelang ihm tatsächlich, etwas zu schlafen. Am Morgen war alles vorbei, und er schien sich wieder erholt zu haben.«<sup>3</sup>

Die Herzattacke, die Brechts Baal in seiner Dachkammer erlebt, allerdings nur in den ersten beiden Fassungen des Stücks, folgt ganz dem Verlauf der von Brecht selbst erlebten Anfälle, denn Baals Mutter beschreibt sie in einem Gemisch aus Sorge und Zorn so:

»Hör doch auf mit dem Geschnaufe! Das kenne ich anfangs! Darf ich schnaufen? Da flackt er da wie ein Tier und bricht zusammen, in Schweiß gebadet, und zittert als habe er Gott weiß was gearbeitet, und derweil ist er vollgesoffen wie ein Schwamm und hat nichts getan, als geträumt!«<sup>4</sup>

Möglicherweise erlebte Brecht seine eigenen Anfälle auch als besonders bedrohlich, weil er schon als Kind ein etwas geschwächtes Herz hatte, weshalb seine Mutter des Öfteren mit ihm ein Kurbad<sup>5</sup> aufsuchte.

Da eine Herzneurose aber letztlich doch ein rein hypochondrisches Syndrom ist, betonen Richter und Beckmann, man müsse bei der Anamnese dieser Anfälle die biographische Vorgeschichte genau ins Auge fassen und insbesondere nach der Beziehung der Patienten zu ihrer Mutter fragen, und hier wiederum in besonderem Maße nach solchen Müttern, »welche die späteren Patienten als Kinder sehr stark symbiotisch an sich gebunden und in bestimmter Weise eingeschüchtert haben.« (S. 25f.) So gesehen entscheidet dann eher der Zufall, ob ein Kind auf den würgenden Zugriff einer solchen Mutter mit einer Herzneurose oder mit Asthma antwortet, um damit seine bedrohlich beengende Situation performativ sichtbar zu machen.