
Brecht in Finnland

Studien zu Leben und Werk

1940-1941

Hans Peter Neureuter

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2056

Mehr als ein Jahr – von April 1940 bis Mai 1941 – verbrachte Brecht, auf der Flucht vor Hitler und seinem Krieg, in Finnland. Wichtige Werke entstanden während dieser Zeit: das Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, die Exilsatire *Flüchtlingsgespräche*, die Naturlyrik der *Steffinischen Sammlung* und das politische Gangsterstück *Der Aufstieg des Arturo Ui*.

Brecht in Finnland verbindet die Entstehungsgeschichte und Interpretation dieser ›großen‹ Werke mit Brechts literarischer Arbeit von Tag zu Tag: mit seiner erstaunlichen Annäherung an die Volkspoesie, seiner Tätigkeit als Übersetzer und mit der Arbeit an den fragment gebliebenen aristophanischen Revuen. Hans Peter Neureuters biographische Erzählung zeigt den Exilanten Brecht aber auch in seinem Alltagsleben mit der Familie und mit Freunden in Helsinki und auf dem Landgut Marlebäck der Schriftstellerin Hella Wuolijoki, bei Kontakten mit finnischen Schriftstellern, Theaterleuten und Politikern sowie bei den zermürbenden Bemühungen um Einreisevisen in die USA, Transitvisen und Aufenthaltsgenehmigungen, Schiffsbillets und Bürgschaften. Nicht zuletzt geht es um die politische Situation des Landes, das kurz nach Brechts Abreise seinen zweiten Krieg gegen die Sowjetunion begann – an der Seite der deutschen Wehrmacht.

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift Neureuters an der Universität Regensburg, wo er bis 2002 Neureure deutsche Literatur lehrte.

Hans Peter Neureuter
Brecht in Finnland

Studien zu Leben und Werk
1940-1941

Suhrkamp

2. Auflage 2017

Erste Auflage 2007

edition suhrkamp 2056

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2007

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12056-9

Inhalt

<i>Einleitung</i>	9
Zur biographischen Methode	10
Brecht in der Biographie	14
Brechts Exil in Skandinavien und das Jahr 1938 ...	21
Exil in Finnland	25
<i>I. Helsinki, April bis Juni 1940</i>	29
1. Ankunft, Nahrung, Wohnung, Presse	29
2. Der innere Kreis	41
3. Die Gefolgschaft	59
4. Die finnischen Freunde und »guten Leute«	62
<i>II. Marlebäck, Juli bis Oktober 1940</i>	83
1. Sinnlichkeit, Natur, <i>Finnische Epigramme</i>	83
2. Arbeitsprogramm, »Inzwischenzeit«	94
3. Symposien	98
4. Die Zusammenarbeit mit Hella Wuolijoki	106
a) Über Snellman	106
b) <i>Herr Puntila und sein Knecht Matti</i>	110
Prolog	110
Hella Wuolijokis Puntila und die	
<i>Sägemehlprinzessin</i>	112
Die Zusammenarbeit	117
Die Entstehung von Brechts <i>Puntila</i> :	
Stückpläne, Sprechmodelle	121
»Kollektive Arbeitsweise«?	129
Zur Person Puntilas	131
Epilog	136
c) <i>Die Judith von Shimoda</i>	141
d) Volkstümlichkeit und Nationalpoesie:	
Die Übersetzungen	152
<i>Das Estnische Kriegslied</i>	153
Eino Leino: <i>Der Dunkle</i>	163
<i>Finnisches Volkslied</i>	169
5. <i>Flüchtlingsgespräche</i>	172

<i>III. Theatersaison in Helsinki, Oktober 1940 bis Mai 1941</i>	190
1. Rückkehr aus Marlebäck. Familienalltag	190
2. Theater in Helsinki	196
Nicken Rönngren und das Schwedische Theater	197
Eino Salmelainen und sein Neues Theater.	
Simon Parmet	201
Andere Theater. Ereignisse, Personen, Filme ...	209
3. Arbeit an neuen Stücken. <i>Kassandra</i> und die Revue	216
 <i>IV. Politische Kreise: Brecht und die finnische Politik</i>	236
1. Finnlands Lage im ›Zwischenfrieden‹ und Brechts politisches Interesse	236
2. Die Sozialdemokraten	245
Innenpolitische Themen: Die Zensur	247
Außenpolitische Themen:	
Sicherheit und Frieden	257
3. Die Volksfront für Frieden und Freundschaft mit der Sowjetunion	277
 <i>V. Abfahrt. Visa, Valuta, Pässe</i>	290
1. Aufenthalts- und Paßprobleme	291
2. Visa	294
3. Reiserouten, Reisekosten	307
4. Abschied	313
 Nachwort und Danksagung	319
Abkürzungen	323
Quellen und Literatur	325
Werkregister	362
Personenregister	364

Und wenn er nur einen erschreke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin er lebt, ist es zu wenig oder gehört nicht her, und er ist also im ganzen tot zu nennen [. . .] Da er aber doch, wie wir ebenfalls sahen, auch nicht tot ist, müssen wir eben beides von ihm denken und ihn so behandeln wie ein totes Nichttotes, aber doch mehr Totes, in gewisser Hinsicht Gestorbenes, in dieser Hinsicht ganz und gar unwiderruflich Gestorbenes, aber nicht in jeder Hinsicht.

(Über den Fluß der Dinge, GBA 18, S. 73 f.)

Einleitung

Dieses Buch gilt einem guten Jahr in Brechts Leben – dreizehn Monaten produktiver Zeit. Es ist das letzte Jahr seines Exils in Europa und zugleich das bisher am wenigsten erforschte. Es wurde verbracht am Rand Europas in einem bekanntermaßen ›entlegenen‹ Land, das sich zudem durch eine hohe Sprachbarriere dem flüchtigen Interesse entzieht. Damals allerdings, kurz vor Hitlers Krieg gegen die Sowjetunion, befand sich dieses Land sehr dicht am Brennpunkt des Weltgeschehens.

Zu berichten ist über Leben und Werk in dieser Zeit und an diesem Ort – Helsinki und Marlebäck, April 1940 bis Mai 1941. Die »gußeiserne Auflage einer ersten wissenschaftlichen Materialdarbietung«¹ erfordert dabei ungewohnte Proportionen der Darstellung. Wenig bekannte Personen, Ereignisse und Verhältnisse sind zu schildern, die nur in diesem historischen Augenblick und nur im Zusammenhang wichtig sein mögen. Und da ›Werk‹ hier nicht nur die als klassisch kanonisierten Werke meint, sondern die literarische Arbeit von Tag zu Tag, sind auch kaum bekannte oder wenig beachtete Texte, Entwürfe und Fragmente vorzustellen, die bisweilen nicht weniger Raum beanspruchen als die bekannten und schon vielgedeuteten ›großen‹ Werke.

Damit ist bereits gesagt, daß zur Verschiebung der Proportionen auch die besondere Optik der Teilbiographie beiträgt. Sie vergrößert einen Ausschnitt aus der Gesamtbiographie, deren weitgespannte Entwicklungslinien im Hintergrund bleiben. Sie ist (nach einem Wort von Karl Kraus) der »Ortsgenossenschaft« stark verpflichtet, das heißt sie versucht das am gleichen Ort Gleichzeitige als Zusammenhang zu begreifen. Besonders der Zusammenhang zwischen dem Werk und dem Hier und Jetzt des konkreten Lebens ist der rote Faden ihrer Erzählung. So scheint es etwa gerechtfertigt, wenn die bereits in Schweden konzipierte und begonnene abstrakte Parabel *Der gute Mensch von Sezuan* und die schon ganz für ›drüben‹, für Amerika, geschriebene Faschismusparabel *Arturo Ui* nur kurz

1 Arno Schmidt: *Fouqué*, 1958, S. 6.

in Erinnerung gerufen und statt dessen solche Texte mit Vorzug behandelt werden, die dem *genius loci* mehr verdanken: also *Puntila*, die Lyrik, die Übersetzungen und die *Flüchtlingsgespräche*.

Das Erzählen als Verfahren gerät dabei ganz von selbst an seine Grenzen, und die Biographie muß dann erweisen, daß sie nicht nur Erzählung, sondern auch Kritik ist; daß sie die Augen nicht vor der Kontingenz der Fakten und ihrer Überlieferung verschließt.

Die Fakten waren zunächst zu erheben. Die Forschungssituation und die biographische Absicht erforderten ausge dehnte Spurensicherungen im Terrain, Ortsbesichtigungen und Interviews, Sichtung von Nachlässen und Sammlung von Dokumenten. Eine gewisse Dichte des Konkreten ist Voraussetzung alles ›Verstehens‹. Es ging dabei aber nicht allein um einen Zuwachs positiven Wissens über Brecht. Es galt darüber hinaus, mit der gewonnenen Evidenz einen Handlungsrahmen zu rekonstruieren, der es erlaubt, die Darstellung nicht allein auf Brechts eigene Aussagen und Wertungen zu gründen. Dem Biographen bleibt zwar oft genug nichts übrig, als aus der Perspektive seines Helden zu erzählen, er darf sich aber nicht freiwillig und grundsätzlich damit begnügen, dessen Sprachrohr und Dolmetsch zu sein. Auch wenn er keine anderen Informationen hat als das Wort des Porträtierten selbst, so ist ihm dies doch nicht bloß Stoff, sondern stets auch Thema und auf seine Sehweise hin zu reflektieren.

Nicht zuletzt läßt erst ein unabhängig vom Helden recherchierter Rahmen auch das Ausbleiben möglicher Handlungen erkennen. Dergleichen gehört freilich zum ältesten Wissen von Biographen.

Zur biographischen Methode

Solche Verfahren der *Darstellung* in die Methodenreflexion aufzunehmen scheint mir für die Neubesinnung auf die Aufgaben einer wissenschaftlichen Dichterbiographie unerlässlich. Die Biographie hat in Deutschland ein rundes halbes Jahrhundert nur als Trivialgattung fortexistiert oder stand mit wenigen herausragenden Beispielen im Abseits sowohl der Literatur-

wissenschaft als auch der Literatur selbst.² Der naive Faktenglaube des positivistischen Zeitalters, der das Ansehen dieser seiner Lieblingsgattung so nachhaltig ruiniert hat, bewahrte gleichwohl noch etwas vom genuin biographischen Interesse, der ›empirischen Psychologie‹ des 18. Jahrhunderts, dem nichts zu gering war, was irgend Licht auf einen bedeutenden Menschen werfen konnte. Seither fand sich der Ruf nach *plus de détails, plus de détails!* allenfalls in psychoanalytischen Biographien.³ Die deutsche ›Geistesgeschichte‹ der Zwischenkriegszeit war jedenfalls nur noch an der *inneren* Biographie ihrer Dichter und Denker interessiert, und es gehörte schon Originalität dazu, in diesem Rahmen an die erhellende Kraft der Anekdote zu erinnern.⁴ Das erste große Beispiel, mit dem diese neue Generation die ältere der Positivisten herausforderte, Gundolfs *Goethe* von 1916, verwirklichte ein Programm, das Gundolf kurz vorher unter dem Titel *Dichter und Helden* entworfen hatte. Der ›große‹ Mensch galt als einzig verbliebenes Maß in der Krise der Gegenwart, die Erkenntnis hatte sich auf seine Totalität, auf seine *Gestalt* zu richten, die wesentlich *Mythus* war und deren Heroisches nicht vermenschlicht und nicht ›verheutigt‹ werden durfte.⁵ Als Methode lief das auf »rückhaltlose Versenkung in die Individualität«, auf Einfühlung und Intuition hinaus; das ›Geheimnis‹, das *ineffabile* der Individualität, war beim Dichter sein *Schöpfungstum*, das jedes Teilchen seines Werks *durchseelte*; das Werk war also auf jenes Zentrum hin zu lesen, und die biographische Darstellung *visierte alle Mannigfaltigkeiten auf einen Mittelpunkt*.⁶

So obsolet das theoretische Vokabular dieser Methode heute klingt, es umschreibt doch die letzte historische Gestalt der

2 Die wissenschaftsgeschichtlichen Gründe werden deutlich in dem Aufsatz von Sengle (1952); dasselbe auch vom gegensätzlichen Standpunkt durch Erlich (1954); zu den hervorragenden Ausnahmen gehören: Kraucauers *Offenbach* (1937), Sengles *Wieland* (1949), Friedenthals *Goethe* (1963), Hans-Heinrich Reuters *Fontane* (1968) und als unzeitiges Meisterwerk Arno Schmidts *Fouqué* (1958).

3 Eissler (engl. 1963, dt. 1983) Bd. 1, S. 17: »Plus de détails, plus de détails, disait-il à son fils, il n'y a d'originalité et de vérité que dans les détails!«; Stendhal, *Lucien Leuwen*.

4 Muschg (1930), S. 307.

5 Friedrich Gundolf, *Dichter und Helden* (1912/1921), S. 25, 27, 29.

6 Muschg (1930), S. 314, 278; Cysarz (1926), S. 66, 89, 57.

deutschen wissenschaftlichen Biographik und entspricht einer einflußreichen und verführerischen Praxis. Man muß sie studieren, um sich gegen sie zu wappnen. Was sich nach dem Zweiten Weltkrieg als Literaturwissenschaft neu konstituierte, war eine Textwissenschaft, die sich über den ›Biographismus‹ ihrer positivistischen Großväter nur noch mokierte. Dichtermonographien wurden weiterhin geschrieben, enthielten aber wenig Biographisches, und wenn, dann am liebsten vorweg erledigend im Stil des geistesgeschichtlichen ›Dichterporträts‹ – so etwa in Emil Staigers *Goethe* von 1949–1959. Die ›Sozialgeschichte der Literatur‹ aber, die seit Ende der 1960er Jahre zum mainstream der deutschen Literaturforschung wurde, suchte den ›Strukturwandel‹ zunächst an Institutionen zu fassen. Was immer man für geschichtsmächtig hielt, die Person des Dichters gehörte nicht dazu.

Inzwischen hat sich das Blatt gewendet. Seit mehr als drei Jahrzehnten hat die Biographie geradezu Konjunktur, an der sowohl Schriftsteller als auch Literaturwissenschaftler ihren Anteil haben. Versuche wie Günter de Bruyns *Jean Paul* (1975), Dieter Kühns *Josephine* (1976) und *Wolkenstein* (1977), Adolf Muschgs *Keller* (1977), Peter Härtlings *Hölderlin* (1978), Christa Wolfs Bemühungen um die Günderrode und um Kleist (1979, 1981), wohl auch die Übersetzung von Sartres *Flaubert* (1977ff.), vor allem aber Wolfgang Hildesheimers nicht genug zu bewundernder *Mozart* (1977) haben das Klima spürbar verändert. Daß das auch für die Germanistik zutrifft, verdeutlicht schon der flüchtigste Umblick. Einen nicht zu unterschätzenden Impuls gab dabei die Auslandsgermanistik und das traditionell »weniger komplizierte und skrupulöse Verhältnis der Angelsachsen zur Biographie«. ⁷ Man vergleiche etwa den opulent narrativen Anfang von Paul Michael Lützelers *Broch-Biographie* (1985) oder gar das schon obsessiv-biographisch geschriebene *Traven-Buch* von Karl S. Guthke (1987) mit der noch ganz verlegenen, rasch abstrahierenden Präsentation biographischer Fakten in Manfred Windfuhrs ausgezeichnete Heine-Monographie, um die neue Ära mit Händen zu greifen. Sie hat auch eine bereits unentbehrliche »erste zusammenfassende Darstellung zur Geschichte der deutschen Biographik«

7 Paulin (engl. 1985, dt. 1988), Vorwort S. 7f.

sowie Ansätze theoretischer Reflexion hervorgebracht,⁸ an die anzuknüpfen ist.

Die Gründe für diese Wiederkehr der Biographie gegen alle ›moderne‹ Zersetzung der Persönlichkeit und gegen alle Zweifel an deren Rolle im historischen Prozeß sind hier nicht zu diskutieren. Naivität gegenüber der Bedeutung und Faßbarkeit des Individuums ist es sicherlich nicht. Zu auffällig ist der spielerisch-experimentelle Umgang mit den Stereotypen und Strukturen der herkömmlichen Biographie, die aufgerufen und zum Scheitern gebracht werden. Der dominante Stilzug der neuen Biographik ist unverkennbar die Annäherungsgestik, ein von Selbstzweifeln ständig unterbrochenes Sich-Herantasten an die Person und ihre Lebenswirklichkeit, von Schriftstellern wie Hildesheimer meisterhaft vorgeführt, auf wissenschaftliche Biographien wie Conradys *Goethe* (1981–85) übergreifend und schon hypertrophierend zum leeren Flügelschlagen bei Härtling und Kühn. Das Selbstreflektorische, das Formbewußtsein schlägt sich auch in der Theorie nieder, so in der Wiederaufnahme der älteren Gattungsbestimmung, die Biographie sei eine ›Brücke‹ zwischen Kunst und Wissenschaft, bewege sich im ›Grenzraum‹ oder »auf der Grenzscheide« zwischen beiden.⁹ Tatsächlich bedeutet das eine verstärkte Reflexion ihres *Kunst*charakters, flankiert von einer neuen Gewichtung narrativer Diskursqualitäten in der philosophischen Historik samt extremer Auffassungen von der ›Fiktion des Faktischen‹ und der ›Erfindung der Wirklichkeit‹.¹⁰ Die Metaphorik der ›Grenzscheide‹ suggeriert allerdings noch die Scheidbarkeit von Kunst und Wissenschaft in diesem Bereich. Doch so wie

8 Scheuer (1979), hier zitiert S. 1; ders., (1982); Klein (2002); Irmela von der Lühe, Anita Runge (Hg.), *Biographisches Erzählen* (= *Querelles, Jahrbuch für Frauenforschung*, Bd. 6, 2001); *Die Rückkehr der Biographien* (= *Kursbuch* Heft 148, Juni 2002); Hans Erich Bödeker (Hg.): *Biographie schreiben* (2003).

9 So Scheuer (1982), S. 14, und ders. (1979) S. 230ff. et passim, wo es um die Überwindung der ›Grenze‹ geht.

10 Jörn Rüsen, *Historische Methode* (1988) und frühere Arbeiten desselben Verfassers; Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (1973); Hayden White, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses* (engl. 1986, dt. 1991), und frühere Arbeiten desselben Verfassers; Paul Watzlawick (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus* (1981, 1985).

Künstler wissenschaftliche Methoden als erzählerische einsetzen (so wie Hildesheimer etwa die Quellenkritik), so muß auch die Wissenschaft alle ›künstlerischen‹ Verfahrensweisen des Erzählens als wissenschaftliche reklamieren. Sie muß ihre sprachlichen Akte auf ihre abbildende Qualität hin prüfen, wissend, wie wichtig ein Zusammenhang, eine Sequenz und ein ›Ton‹, in dem Faktisches berichtet wird, für die Erscheinung der Wahrheit sind. ›Erscheinung‹ als Produkt von ›Darstellung‹ ist aber für die Wissenschaft keine primär ästhetische Kategorie. Sie lebt vielmehr vom Ethos des Findens und Beobachtens, einer Sinnsuche im Wirklichen – auch dann, wenn sich ein Autor mit Jacob Burckhardt eingestehen muß: »leicht könnten dieselben Studien, welche für diese Arbeit gemacht wurden, unter den Händen eines andern nicht nur eine ganz andere Benützung und Behandlung erfahren, sondern auch zu wesentlich verschiedenen Schlüssen Anlaß geben.«¹¹

Die Rolle des Subjekts, wie sie sich in der neueren Biographie spiegelt, deutet auch nicht auf das Ende krisenhafter Beziehungen zur Geschichte. Das Interesse deutscher Autoren konzentrierte sich zunächst auf die Opfer dieses Prozesses, die »Abgeschriebenen«,¹² Gescheiterten, Aufgeriebenen, auf die Frauen und die Nicht- und Anti-Klassiker: Lenz, Jean Paul, Hölderlin, Kleist, die Günderröde, Rahel Varnhagen oder Cornelia, die Schwester Goethes. In effigie wurde da auch das Leiden der Biograph(inn)en an ihrer eigenen Gesellschaft artikuliert. Wenn aber das Interesse doch auf die Repräsentanten ihrer Epoche fiel, dann mit dem Bestreben, sie ›vom Podest zu heben‹, zu vermenschlichen, sich in ihren Alltag zu versetzen.

Das Erkenntnisinteresse an Brechts Biographie ist vor diesem Hintergrund nicht eben selbstverständlich.

Brecht in der Biographie

Auf den ersten Blick scheint es überhaupt, als habe, wer eine biographische Darstellung Brechts unternimmt, ihn entweder nicht recht verstanden oder ziele auf Entlarvung oder auch auf

11 *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, in: *Gesamtausgabe*, 5. Bd., hg. v. Werner Kaegi, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1930, S. 1.

12 Christa Wolf, *Der Schatten eines Traumes* (1981), S. 6.

eine Widerlegung in ihrer subtilsten Form, der Bewunderung. Kaum ein anderer Dichter hat ja so energisch und so grundsätzlich gegen das Sich-Ausdrücken von ›Persönlichkeiten‹ in der Kunst polemisiert, kaum einer so beharrlich darauf bestanden, »solche Abbildungen abzuliefern, die mehr über die Welt als über ihn Aufschluß geben«. ¹³ So bricht schon seine Arbeitsweise mit allen gewohnten Begriffen des Schöpferischen, indem an die Stelle des inspirierten Schöpfungsaktes das Kopieren, Zitieren, Parodieren, das Experiment, die Montage und vor allem die organisierte Kollektivarbeit tritt. Die neueste biographische Darstellung hat aus letzterem mit dem Titel *Brecht and Company* die extreme Konsequenz gezogen. ¹⁴ Die Verleugnung der eigenen Person, ja die Versachlichung des Lebens für die Arbeit geht sogar so weit, »daß wir da, wo wir Tagebücher erwartet hätten, mit einem ›Arbeitsjournal‹ konfrontiert werden«, ¹⁵ das »wenig Privates« enthält. ¹⁶ Wenn es zudem ein Thema gibt, das Brechts Werk von den Anfängen bis zuletzt gleich stark beherrscht, dann ist es die Zerstörung eben jener bürgerlichen Persönlichkeitsideologie und Persönlichkeitskultur, mit denen die Biographie, wie man meinen möchte, untrennbar verbunden ist.

An solchen naheliegenden Schlußfolgerungen wird dreierlei klar. *Erstens* wird sich eine Brecht-Biographie von all den hier vorausgesetzten Schablonen der Persönlichkeit, des Schöpferischen, der Beziehung zwischen Leben und Werk, ja zwischen Denken und Sein zu lösen haben. *Zweitens* gilt es auch hier, »bestehende Bilder auszulöschen« ¹⁷ und einen bekannten Dichter ›der Geläufigkeit zu entreißen‹. ¹⁸ Einige dieser Brecht-Bilder sind zu mythischen Masken erstarrt. Von der berühmten ›kollektiven Arbeitsweise‹ kursieren übertriebene und zu simple Vorstellungen. Die früher unter dem Einfluß von Goethes

13 Aus Brechts Aufruf zur Gründung einer Diderot-Gesellschaft, ein Schlüsseltext, der hier viele andere Belege vertreten mag, GBA 22/1, S. 275.

14 Fuegi (engl. 1994, dt. 1997).

15 Hellmut Karasek, *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*, München 1978, S. 7f.

16 J 21. 4. 41, vom Herausgeber der Erstausgabe, Werner Hecht, dem sog. »Arbeitsjournal« als Motto vorangestellt.

17 Hildesheimer, *Mozart* (1982), S. 16.

18 Muschg, *Keller* (1980), S. 8.

Morphologie übliche ›organizistische‹ Auffassung dichterischer Arbeitsprozesse ist in der Brecht-Literatur so gründlich von einem technizistischen und szientistischen Vokabular verdrängt worden, daß dieses nun seinerseits die primäre Beobachtung in ein dogmatisches Raster zu zwingen droht. Die mythische Starre der Bilder erstreckt sich bis in die Wurzeln der Brecht-Philologie. Das Wort »Arbeitsjournal« ist bei Brecht nirgends belegt. Der Herausgeber der wichtigen Erstaussgabe von 1973 hat mit durchschlagendem Erfolg verhehlt, daß dieser Titel aus seiner eigenen Werkstatt stammt; ein Titel, der zwei Jahrzehnte lang die Brechtwelt irreführte,¹⁹ indem er Brechts Aufzeichnungen auf eine Funktion festlegte, der sie tatsächlich nur sehr unvollkommen und nur unter anderem gerecht werden. Inzwischen mit den frühen Tagebüchern und den undatierten autobiographischen Aufzeichnungen vereinigt, ergibt das klassische *Journal*, das Brecht ab 1938 schrieb und auch gelegentlich so nannte – im Singular²⁰ – eine relativ dichte Selbstbezeugung, die weder ›Privates‹ noch ›Politisches‹ ausschließt. Das »Arbeitsjournal« ist eine Mystifikation und doch nur ein besonders drastisches Beispiel für die Entstehung der Brecht-Legende überhaupt. *Drittens* zerstört Brechts Zerstörung der Persönlichkeitsideologie dem Biographen noch nicht Brechts Person. Durch die Lüftung der Masken hofft der Biograph vielmehr, dieser Person näher zu kommen. Sie spricht vernehmlich aus fast jeder Zeile seiner angeblich so rein sachlichen Abbilder der Wirklichkeit. Was man in älteren Zeiten über die Persönlichkeit Schillers schrieb, wäre auch für die Brechts neu zu durchdenken: »Wir haben sie nirgends ausdrücklich, aber wir haben sie *ganz* auch in jedem einzelnen Satz.«²¹

Auf dieses Ganze kommt es durchaus an. Doch das Grundaxiom, von dem kein Biograph loskommt, die Identität der dar-

19 Besonders eklatant die einschlägige Arbeit von Rolf Kieser, *Poetische Utopie und die Mühen der Ebene. Private und gesellschaftliche Aufzeichnungen bei Brecht und Frisch* (1982); zur Rechtfertigung des alten und neuen Herausgebers vgl. GBA 26, S. 603 f: »Da eine Publikation von Brechts Tagebüchern in der DDR nicht erwünscht war, hat Helene Weigel aus taktischen Erwägungen für die postume Erstveröffentlichung den Titel ›Arbeitsjournal‹ gewählt.« Ausführlicher auch in Hecht (2000), S. 90–94.

20 Vgl. BV 17 333, BBA 2072/1: »Journal/Schweiz« (Mappentitel).

21 Cysarz (1926), S. 55.

gestellten Person, ist ihm dabei nicht schlechterdings gegeben, er hat sie fortwährend zu suchen, und zwar als Drittes über Leben und Werk als deren – mag sein widerspruchsvolle – Einheit. Vom neuen Durchdenken des Werks, das die Beschäftigung mit dem Leben erst legitimiert, darf sich keine wissenschaftliche Dichterbiographie dispensieren. Wo das geschieht, entsteht, mag auch alles Faktische stimmen, ein *Roman* – wie Peter Härtling seinen *Hölderlin* sehr zu Recht nennt. Andererseits darf sich kein Biograph scheuen, seinem Autor auch außerhalb des Werks, im plutarchischen ›ethos‹ des anekdotischen Details zu begegnen.²² Seine Pflicht ist nur das Auseinanderhalten der Sphären, das penible Unterscheiden der Textsorten, die Transparenz der Quellen also, die ineinander zu spiegeln, nicht aber zu ›verschmelzen‹ sind. Die Annäherung an das Geheimnis der Identität geschieht damit kontrolliert von den Rändern, von den Bezeugungen her, nicht durch den usurpatorischen Sprung der Intuition in die Mitte. Für solche Usurpation gibt Ernst Robert Curtius' Balzac-Biographie (1923) ein besonders lehrreiches Beispiel: das erste Kapitel ist mit »Geheimnis« überschrieben, ein Geheimnis freilich, das der Biograph dann vollständig aufzuhellen vermag, er weiß Bescheid, er ist der Priester dieses Geheimnisses.

Auch in unserem Verfahren ist der Biograph eine vielpräsen- und starke Instanz, die nicht ganz ohne Intuition, oder besser: ›logische Phantasie‹²³ auskommt; aber ihn bindet ein Eid auf Ratio und Wirklichkeit. Sein Standpunkt ist außerhalb der erzählten Zeit. Ohne sein späteres Wissen dem Bewußtsein der Figuren zu induzieren, darf er es selbst doch nicht verleugnen. Ohne einer naiven Teleologie zu verfallen, als habe alles so kommen müssen, wie es kam, muß er doch notwendig ex eventu erzählen. Den vom ›modernen‹ Diskurs geforderten ›offenen Horizont‹²⁴ kann er nur punktuell simulieren. Er sollte darüber nicht die Vorteile seines Standpunkts verschenken, das Aufzei-

22 Bekanntlich stellt Plutarch das *ethos* (Gesinnung, Wesen, Charakter) den *praxeis*, den (großen) Taten gegenüber; vgl. dazu Jan Romein, *Die Biographie* (1948), S. 19, und Scheuer (1979), S. 18, 94f.; auch H. P. Neureuter, *Zur Theorie der Anekdote*, JbFDH 1973, S. 460f.

23 Ein Lieblingsausdruck des Reporters Egon Erwin Kisch, vgl. *Reportage als Kunstform und Kampfform* (1935).

24 So Scheuer (1982) S. 20 u. ö., im Rückgriff auf eine Bemerkung von Hans Robert Jauss in *Geschichte der Kunst und Historie* (1970).

gen von erst nachträglich einsehbaren Zusammenhängen, Entwicklungen und Kontrasten sowie das zeitlich dreidimensionale Erzählen: immer auch erinnernd an Früheres und vorausdeutend auf Künftiges. Solche Dreidimensionalität ist hier ein besonders notwendiges Gegengewicht gegen die Begrenztheit der Teilbiographie und soll ihren Bericht vermitteln mit dem Konzept der Gesamterscheinung und des Gesamtwerks im Hintergrund. Wenn hier also nur ein Jahr in Brechts Leben erzählt wird, so geht es dabei dennoch um den ganzen Brecht.

Im Falle Brechts hat das Eingeständnis der historischen Distanz noch eine besondere Bewandnis. Es ist zugleich ein Bekenntnis zum ›toten‹ Brecht und seiner Klassizität, das heißt zur Notwendigkeit seiner historischen Vermittlung. In der Tat: »die Zukunft wird auf dem Niveau unseres Umgangs mit der Vergangenheit gewonnen oder verloren«. ²⁵

Der Wandel von der »Brecht-Diskussion« zur Pflege und Deutung eines klassischen Werks vollzieht sich langsam und unter gravierenden Hindernissen. Dieses Werk war lange Zeit unzulänglich ediert. Die neue *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* in 30 Bänden, die im Jahr 2000 abgeschlossen wurde, ist ein deutlicher Fortschritt, aber wiederum nicht als historisch-kritische konzipiert. Gerhard Seidels wegweisende Studien und Modelle auf diesem Gebiet haben nicht die notwendige Unterstützung gefunden, und seine großangelegte, umfassende Brecht-Bibliographie ist ein Torso geblieben. ²⁶ Dafür erschließen Kommentare und Handbücher die parzellierte Forschung und liefern der Auseinandersetzung mit dem Werk wenigstens von dieser Seite her ein brauchbares Fundament. ²⁷ Diese Handbücher verhalten sich (mit der Ausnahme Grimms) allerdings auffallend abstinent gegenüber dem Leben Brechts, vergleicht man sie etwa mit dem von Hartmut Binder herausgegebenen *Kafka-Handbuch*, dessen ganzer erster Band, fast 600 Seiten, der Biographie gilt. ²⁸

25 Muschg, *Keller* (1980), S. 8.

26 Vgl. bes. Seidel (²1977) und BBB.

27 Grimm (³1971); Marsch (1974); Müller (1980); Völker (1983); Knopf (1980 und 1984), *Brecht Handbuch* (2001-2003); und trotz der eigenen Verwahrung dazuzurechnen Müller (1985).

28 Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Bd. 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart 1979.

Zur historischen Vermittlung Brechts hat die Biographie erst spät einen nennenswerten Beitrag geleistet und kaum schon alles, was man von ihr erwarten darf. Nach der ersten Welle knapper Gesamtdarstellungen bald nach Brechts Tod (Chiarini 1959, Esslin 1959, Kesting 1959, Grimm 1961, Högel 1961) brachte erst 1976 das aus intimer Kenntnis von Leben und Werk geschriebene Buch von Klaus Völker wieder eine beträchtliche Erweiterung und breitere Zusammenfassung biographischen Wissens. Aber jene »zuverlässige, erschöpfende Biographie, die den inneren und äußeren Werdegang des Dichters in seiner verschlungenen Dialektik sichtbar macht«, wie sie Reinhold Grimm noch 1971 »zu den dringendsten Aufgaben der Brecht-Forschung« rechnete,²⁹ konnte es noch nicht sein. Und es bleibt auch fraglich, ob die seither erschienenen Großbiographien das hier formulierte Ideal ganz verwirklichen – selbst wenn man unterstellt, daß das Wort »erschöpfend« nicht der Illusion einer »abschließenden« Biographie huldigt. Zu nennen ist vor allem die zweibändige Arbeit von Werner Mittenzwei. Sie verdient Respekt nicht nur als Summe jahrzehntelanger Befassung mit dem Gegenstand, sondern vor allem auch als Wende von der ideologischen zur biographischen Betrachtungsweise. Zugleich ist hier, zwei Jahre vor dem Zusammenbruch der DDR, zweierlei erreicht: einerseits das Maximum an Aufrichtigkeit, das von diesem Boden aus wohl möglich war, andererseits die letzte authentische Gesamtdarstellung Brechts aus einer DDR-loyalen marxistischen Perspektive. Insofern ist Mittenzweis Buch seinerseits historisch und auf andere Weise »abschließend«, nämlich eine Epoche der Brecht-Forschung und Brecht-Geltung. Erneute Bemühung fordert aber das auch bei Mittenzwei ungelöste Problem einer Dialektik von Leben und Werk, von Außen und Innen. Der Schwerpunkt seiner Darstellung liegt, worauf schon der Untertitel deutet, auf der intellektuellen Biographie. Zwischen die Spannungsbögen der intellektuellen Entwicklung ist das reiche Material zur äußeren und zur »privaten« Biographie aber gleichsam nur auf Halden geschüttet, unverbunden und unfruchtbar. Auch John Fuegias Werk *Brecht and Company* von 1994 ist Frucht langjähriger Studien und Recherchen. Obwohl es sich in der Originalaus-

29 Grimm (³1971), S. 104.